

# **UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e  
Urbanismo



Dissertação

**Concursos de Arquitetura :**  
Mitos e Ideologias

**Matheus Gomes Chemello**

Pelotas, 2017

Matheus Gomes Chemello

**Concursos de Arquitetura:**  
Mitos e Ideologias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial a obtenção de título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

**Orientador: Sylvio Arnaldo Jantzen Dick**

Text here

Pelotas, 2017

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

C517c Chemello, Matheus Gomes

Concursos de arquitetura : mitos e ideologias / Matheus  
Gomes Chemello ; Sylvio Arnaldo Dick Jantzen, orientador.  
— Pelotas, 2017.

193 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação  
em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e  
Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

1. Concursos de arquitetura. 2. Ideologia. 3. Campo da  
arquitetura. I. Jantzen, Sylvio Arnaldo Dick, orient. II. Título.

CDD : 720

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa:

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Celso Carnos Scaletsky

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Celia Castro Gonsales

---

Prof. Dr. André Torres Carrasco

**Ao Joaquim**

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, Ivan e Liana, pelo apoio e incentivo. Ao meu irmão, Thobias, pela parceria e amizade.

Ao meu orientador Sylvio A. Dick Jantzen pela generosidade, atenção e dedicação.

Aos professores do PROGRAU por pelo ensino dedicado e pelos novos conhecimentos.

Ao PROGRAU por acreditar nessa pesquisa.

Ao Sérgio Marques por compartilhar suas experiências na pesquisa na campo.

Aos colegas e amigos pelas trocas de ideia, experiências e parcerias.

À Daniela, pelo carinho e companheirismo.

Ao Joaquim por me inspirar e alegrar em todos os momentos

## **Resumo**

Os concursos de projeto de arquitetura são eventos realizados para promover a realização de obras públicas de forma transparente e com vistas à excelência arquitetônica. São eventos culturais, pois resultam em exposições: apresentam à sociedade e ao público interessado uma produção diversificada de projetos realizados sobre um mesmo tema. Os concursos de projeto possuem dimensões interpretativas, ideológicas e metodológicas que atravessam todas as etapas do evento e são dependentes entre si. Os concursos de projeto podem ser benéficos ao campo da arquitetura desde que ultrapassem a dimensão da obra. Os concursos devem produzir materiais didáticos e experimentais para que suas potencialidades colaborem com o desenvolvimento teórico, crítico e prático do campo da arquitetura. A importância da interpretação, ideologia e metodologia é fundamental para que os concursos possam explorar essas potencialidades de forma favorável. O presente estudo identifica padrões dominantes nos concursos realizados desde o século XVIII para exemplificar temáticas recorrentes. Posteriormente, aborda as relações estabelecidas entre os campos sociais, arquitetônico e específico dos concursos de arquitetura a fim de reconhecer valores. Por fim, aplicam-se os valores e compara-se com dois concursos realizados pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil do Rio Grande do Sul a fim de identificar como inferem nos processos, na produção e na valoração.

Palavras-chave: concursos de arquitetura; ideologia; campo da arquitetura

### Abstract

*Architecture competitions are events whose goals are to promote and build public structures by the most accurate and transparent way. Competitions are cultural events as they can result in exhibitions where projects made over the same theme are shown to society and interested public. Competitions may have interpretative, ideological and methodological dimensions that pass through all steps of the events and depend from each other. They can be profitable to architecture as long as they exceed the work that they are meant to do. Competitions must produce experimental and didactic material so that their potential is fully explored in a profitable way. This study identifies dominant patterns in architecture competitions since the 18th century to exemplify recurrent themes. On the next step, it approaches the relations established among social, architectural and competition's fields in order to recognize values. The last step is to apply those values on the analysis of two competitions that took place in Rio Grande do Sul and were promoted by the Institute of the Architects of Brazil for the purpose of testing how they interfere on methods, production and judgment.*

*keywords: architecture competitions; ideology; field of architecture*

## Lista de Figuras

|                                                                                                                            |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 01: O Mau Arquiteto, Philibert de L'Orme, 1567                                                                      | 18 |
| Figura 02: O Bom Arquiteto, Philibert de L'Orme, 1567                                                                      | 19 |
| Figura 04: Planta baixa da Casa Branca, desenho de Benjamin Latrobe (1807)                                                 | 34 |
| Figura 05: Fotografia Palácio de Westminster (1807)                                                                        | 35 |
| Figura 08 (A e B): Robert Delaunay –Eiffel Tower 1926 (e) e Eiffel Tower 1911 (d)                                          | 36 |
| Figura 09: Fotografia Reichstag (1895)                                                                                     | 36 |
| Figura 8: Fotografia Banco do Correio - Viena                                                                              | 38 |
| Figura 11: Vista para o lago, projeto Nenot & Flegenhheimer, Broggi, Lefrève e Vago                                        | 40 |
| Figura 12: Vista para o lago, projeto Le Corbusier e Pierre Jeanneret                                                      | 40 |
| Figura 13: Planta baixa, proposta Le Corbusier e Pierre Jeanneret                                                          | 41 |
| Figura 14: Desenhos do projeto de Le Corbusier para o Palácio dos Soviets                                                  | 42 |
| Figura 15: Prefeitura Seijanaoki, Alvar Aalto                                                                              | 43 |
| Figura 16: Desenho do concurso para Opera House de Sidney, Jorn Utzon, 1956                                                | 44 |
| Figura 17: Fotos maquete Opera House de Sidney, Jorn Utzon, 1959                                                           | 45 |
| Figura 18: Fotos Terminal TWA, Eero Saarinen, 1962                                                                         | 46 |
| Figura 19: Implantação projeto Centro de Entretenimento de Monte Carlo                                                     | 47 |
| Figura 20: Implantação projeto Centro de Entretenimento de Monte Carlo                                                     | 47 |
| Figura 21: Centro Georges Pompidou                                                                                         | 49 |
| Figura 22: Croqui Richard Rogers, esquema de corte Lloyd's                                                                 | 50 |
| Figura 23: Foto edifício construído                                                                                        | 51 |
| Figura 23: Mapa de edifícios altos a partir do projeto de Rogers                                                           | 52 |
| Figura 25: Modelo de 1964 do plano para La Défense                                                                         | 53 |
| Figura 26: Diagramas comparativo entre propostas do concurso                                                               | 55 |
| Figura 27: Gravura de Piranesi – Pirâmide de Cestio                                                                        | 56 |
| Figura 28: Projeto para Mapertuis, Claude-Nicolas Ledoux                                                                   | 56 |
| Figura 29: Cenotáfio em estilo egípcio – Etienne-Louis Boulée, 1786                                                        | 57 |
| Figura 30: Fotografia do Arco da Defesa, Paris.                                                                            | 58 |
| Figura 31: Planta baixa Zaha Hadid para o Parque de La Villette.                                                           | 60 |
| Figura 32: Corte Downtown Athletic Club (1931).                                                                            | 61 |
| Figura 33: Esquema conceutivo de camadas Bernard Tschumi                                                                   | 62 |
| Figura 34: Planta Baixa La Villette, OMA                                                                                   | 63 |
| Figura 34: Planta Baixa La Villette, OMA                                                                                   | 64 |
| Figura 35: Perspectiva do parque com marcação de eixo e folies                                                             | 65 |
| Figura 36: Desenho promenade cinématique                                                                                   | 66 |
| Figura 37: Diagrama interação ordens de prevenção e precaução                                                              | 70 |
| Figura 38: Diagrama relação de ordens de prevenção e de precaução e visão subjetiva Fonte: Traduzido de Cucuzzella (2015)  | 71 |
| Figura 39: Maquete eletrônica do projeto vencedor no concurso Fonte: Cucuzzella (2015)                                     | 73 |
| Figura 40: Foto do projeto executado, de 2013 Fonte: Cucuzzella (2015)                                                     | 73 |
| Figura 41: Foto da Avenida Central, 1910                                                                                   | 77 |
| Figura 42: Desmanche Morro do Castelo Fonte: <a href="http://www.rio.rj.gov.br">www.rio.rj.gov.br</a>                      | 77 |
| Figura 43: Conjunto do Morro do Castelo antes do desmanche Fonte: <a href="http://www.rio.rj.gov.br">www.rio.rj.gov.br</a> | 78 |
| Figura 44: Pavilhão brasileiro Feira da Filadélfia, 1926                                                                   | 79 |
| Figura 45: Projeto de Archimedes Memória                                                                                   | 81 |
| Figura 46: Primeira proposta MESP - Lúcio Costa e equipe                                                                   | 82 |
| Figura 47: Planta baixa térreo e tipo do primeiro projeto                                                                  | 82 |
| Figura 48: Croqui perspectiva projeto à beira mar                                                                          | 83 |
| Figura 49: Croqui planta baixa projeto à beira mar Fonte: Bruand, 1991                                                     | 83 |
| Figura 50: Croqui perspectiva segundo projeto de Le Corbusier Fonte: Bruand, 1991                                          | 83 |
| Figura 51: Croqui plantas baixas segundo projeto de Le Corbusier                                                           | 84 |
| Figura 52: Croqui MESP projeto final Fonte: Pacheco, 2004                                                                  | 84 |
| Figura 53: Croqui fachada Sul MESP projeto final                                                                           | 85 |

|                                                                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 54: Croqui MESP projeto final Fonte: <a href="http://cronologiadourbanismo.ufba.br">cronologiadourbanismo.ufba.br</a>                  | 85  |
| Figura 55: Volume de auditórios suspenso por pilotis, MESP, projeto final Fonte: <a href="http://archidaily.com.br">archidaily.com.br</a>     | 86  |
| Figura 56: Plantas baixas do prédio da ABI                                                                                                    | 87  |
| Figura 57 (e) e 58 (d): Foto galeria brises verticais e esquema em planta dos brises Fonte: Pacheco, 2004                                     | 87  |
| Figura 59: Foto do prédio da ABI                                                                                                              | 88  |
| Figura 60: Plantas baixas edifício Esther                                                                                                     | 89  |
| Figura 61: Foto do prédio do Edifício Esther e entorno                                                                                        | 89  |
| Figura 62: Desenhos do projeto de Lúcio Costa Fonte: Comas, 2010                                                                              | 90  |
| Figura 63: Desenhos do projeto de Oscar Niemeyer                                                                                              | 90  |
| Figura 64: Plantas baixas do Pavilhão de Nova York                                                                                            | 92  |
| Figura 65: Foto do pavilhão construído desde a esquina                                                                                        | 93  |
| Figura 66: Foto do jardim abrigado pelas alas                                                                                                 | 93  |
| Figura 67: Foto do espaço interno do pavilhão                                                                                                 | 94  |
| Figura 68: Projeto Plano Piloto de Brasília, Lúcio Costa                                                                                      | 95  |
| Figura 69: Foto do conjunto residencial do Pedregulho                                                                                         | 96  |
| Figura 70: Foto do edifício Sede da Petrobrás concluído                                                                                       | 97  |
| Figura 71: Esquema modulações Sede da Petrobrás                                                                                               | 98  |
| Figura 72: Croqui apresentado no concurso Sede da Petrobrás                                                                                   | 98  |
| Figura 73: Cortes do pavilhão brasileiro de Osaka                                                                                             | 99  |
| Figura 74: Foto do pavilhão brasileiro em Osaka, 1970                                                                                         | 100 |
| Figura 74: Fotografia Edifício Santa Terezinha                                                                                                | 101 |
| Figura 75: Fotografia Edifício Esplanada Fonte: Luccas, 2000                                                                                  | 101 |
| Figura 76: Fotografia Aérea da praça da matriz com o palácio a na parte inferior Fonte: Alvarez; Silva, 2009                                  | 102 |
| Figura 77: Fotografia maquete segunda proposta para sede da VFRGS, Affonso E. Reidy                                                           | 103 |
| Figura 78: Croqui apresentado no concurso (e) e executivo (d) Fonte: Alvarez; Silva, 2009                                                     | 104 |
| Figura 79: Fotografia Assembleia Legislativa do Estado do RS                                                                                  | 104 |
| Figura 80: Torre Carlos Barbosa –MooMAA                                                                                                       | 106 |
| Figura 81: Proposta vencedora Sede Carris – 2006. autor: Matias Vazquez                                                                       | 107 |
| Figura 82: Contexto de inserção do projeto                                                                                                    | 149 |
| Figura 83: Vista superior do complexo – Estúdio 41                                                                                            | 150 |
| Figura 84: Vista superior do complexo – FGMF Arquitetos                                                                                       | 150 |
| Figura 85: Sistema nuclear – FGMF Arquitetos                                                                                                  | 151 |
| Figura 86: Centro de Convivência – Obino Souza Pinto                                                                                          | 151 |
| Figura 87: Vista superior do complexo – Obino Souza Pinto                                                                                     | 152 |
| Figura 88: Implantação do edifício – Studio Paralelo                                                                                          | 152 |
| Figura 89: Diagrama de partido – Corsi Hirano                                                                                                 | 153 |
| Figura 90: Diagrama de partido – Alves & Gonçalves                                                                                            | 154 |
| Figura 91: Diagrama de partido – MGS Consultores                                                                                              | 155 |
| Figura 92: Diagrama de partido - Arqbr                                                                                                        | 156 |
| Figura 93: Diagrama prolongamento da avenida – Estúdio 41                                                                                     | 156 |
| Figura 94: Diagrama de partido – Estúdio 41                                                                                                   | 157 |
| Figura 95: Diagrama conceutivo – Nouveau Arquitetura                                                                                          | 157 |
| Figura 96: Diagrama prolongamento da avenida – Nouveau Arquitetura                                                                            | 158 |
| Figura 97: Perspectiva – Silva & Fiorentin                                                                                                    | 158 |
| Figura 98: Diagrama de partido – Silva & Fiorentin                                                                                            | 159 |
| Figura 99: Representações com marco visual do complexo – Alípio Castello Branco                                                               | 161 |
| Figura 100: Vista aérea proposta Studio Paralelo                                                                                              | 161 |
| Figura 101: Vista noturna do complexo centro administrativo a frente e centro de eventos ao fundo – AT Arquitetura                            | 162 |
| Figura 102: Perspectiva do átrio do centro administrativo – Ideia 1 Fonte: <a href="http://concursosdeprojeto.org">concursosdeprojeto.org</a> | 162 |
| Figura 103: Representação biblioteca centro educacional – Estúdio 41                                                                          | 163 |
| Figura 104: Vista do Centro de Convivência – FGMF Arquitetos                                                                                  | 163 |

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 105: Perspectiva prolongamento da avenida – Estúdio 41               | 164 |
| Figura 106: Planta baixa, pavimento térreo – Corsi Hirano                   | 164 |
| Figura 107: Perspectiva fachada Norte desde a avenida – Corsi Hirano        | 164 |
| Figura 108: Perspectiva da fachada Sul – Corsi Hirano                       | 165 |
| Figura 109: Diagrama ventilação e iluminação Ideia 1- centro administrativo | 166 |
| Figura 110: Esquema de implantação e paisagismo                             | 167 |
| Figura 111: Esquema medidas passivas para o conforto ambiental              | 167 |
| Figura 112: Esquema de implantação e ruídos - AT Arquitetura                | 168 |
| Figura 113: Paisagismo Estúdio 41                                           | 169 |
| Figura 114: Vista do edifício e da via de acesso                            | 169 |
| Figura 115: Vista do edifício desde o ambiente externo                      | 170 |
| Figura 116: Aterros proposta Obino Souza Pinto                              | 170 |
| Figura 117: Sistemas sustentáveis e detalhes técnicos – Corsi Hirano        | 171 |
| Figura 118: Sistemas sustentáveis e detalhes técnicos – Corsi Hirano        | 172 |
| Figura 119: Detalhe construtivo de estrutura e fechamentos – Estúdio 41     | 173 |
| Figura 120: Detalhe construtivo de estrutura e fechamentos – Estúdio 41     | 173 |
| Figura 121: Perspectiva Centro de Convivência FGMF Arquitetos               | 174 |
| Figura 122: Centro de Convivência AT Arquitetura - perspectiva              | 175 |
| Figura 123: Articulação em linha – Estúdio 41 e Ideia 1                     | 175 |
| Figura 124: Vista superior do complexo – Ideia 1                            | 175 |
| Figura 125: Brises verticais em ao cortén                                   | 176 |
| Figura 126: Perspectiva externa projeto Márcio Braun                        | 177 |
| Figura 127: Vista aérea projeto Epime Engenharia                            | 177 |
| Figura 128: Perspectiva dos pátios - Júlio César Fiori                      | 178 |
| Figura 129: Vista aérea projeto Arqbr                                       | 178 |
| Figura 130: Perspectiva desde o pátio - Arqbr                               | 178 |
| Figura 131: Perspectiva aérea - MGS Consultores                             | 179 |

### Lista de Abreviaturas e Siglas

ABI - Associação Brasileira de Imprensa  
CAU - Conselho de Arquitetura e Urbanismo  
CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna  
COSU - Conselho Superior (do IAB)  
ENBA - Escola Nacional de Belas Artes  
EPAD - *Établissement Public pour l'Aménagement de la Région de la Défense*  
Fecomércio-RS - Federação do Comércio de Bens e Serviços do Rio Grande do Sul  
IAB - Instituto dos Arquitetos do Brasil  
LEED - *Leadership in Energy and Environmental Design*  
MESP - Ministério da Educação e Saúde Pública  
NOVACAP - Companhia Urbanizadora da Nova Capital  
RIBA - Royal Institute of British Architects  
Senac - Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial  
Sesc - Serviço Social do Comércio  
UE - União Européia  
UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
UIA - União Internacional dos Arquitetos  
UNESCO - Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Saúde  
URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas  
USGBC – *Green Building Council*  
VFRGS - Viação Férrea do Rio Grande do Sul

## SUMÁRIO

|                                                                              |            |
|------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b>                                                          | <b>14</b>  |
| <b>2. CONCURSOS DE PROJETO</b>                                               | <b>23</b>  |
| <b>2.1 MODELOS PROTOCOLARES E FREQUÊNCIA</b>                                 | <b>23</b>  |
| 2.1.1 CONTEXTO GLOBAL E INTERNACIONAL DOS CONCURSOS DE PROJETO ARQUITETÔNICO | 23         |
| 2.1.2 CONTEXTO NACIONAL DOS CONCURSOS DE PROJETO ARQUITETÔNICO               | 25         |
| 2.1.3 AGENTES DO CONTEXTO NACIONAL                                           | 27         |
| 2.1.4 IMPLICAÇÕES DOS AGENTES NO JULGAMENTO DA ARQUITETURA                   | 28         |
| <b>2.2 BREVE HISTÓRIA DOS CONCURSOS NO MUNDO</b>                             | <b>31</b>  |
| 2.2.1 CONCURSOS COMO AFIRMAÇÃO IDEOLÓGICA                                    | 31         |
| 2.2.2 PROPAGANDA E MITOLOGIA                                                 | 38         |
| 2.2.3 PÃO, CIRCO E GRAMA                                                     | 48         |
| 2.2.3.1 O Laboratório francês de concursos como evento cultural              | 48         |
| 2.2.3.2 Cultura Sustentável                                                  | 67         |
| <b>2.3 BREVE HISTÓRIA DOS CONCURSOS - DO BRASIL AO RS</b>                    | <b>75</b>  |
| 2.3.1 OS CONCURSOS NO BRASIL                                                 | 75         |
| 2.3.2 OS CONCURSOS NO RIO GRANDE DO SUL                                      | 100        |
| 2.3.3 O DESCOMPASSO BRASILEIRO                                               | 107        |
| <b>3 ELITES, IDEOLOGIA, SOCIOLOGIA E ARQUITETURA</b>                         | <b>109</b> |
| 3.1 PARÂMETROS GERAIS DAS RELAÇÕES SOCIAIS E DO CAMPO DA ARQUITETURA         | 112        |
| 3.2 LOCALIZAÇÃO DO CAMPO DA ARQUITETURA                                      | 119        |
| 3.3 IDEOLOGIA, CRÍTICA E TEORIA NA ARQUITETURA                               | 125        |
| 3.4 AS ELITES E SUAS RELAÇÕES COM OS CONCURSOS                               | 129        |
| 3.5 O CONTEXTO DOS CONCURSOS BRASILEIROS                                     | 133        |
| 3.6 O MITO DA INOVAÇÃO E DA EXPERIMENTAÇÃO NOS CONCURSOS                     | 137        |
| 3.7 A FUNÇÃO SIMBÓLICA NOS CONCURSOS                                         | 142        |
| <b>4 DOIS CONCURSOS NO RIO GRANDE DO SUL</b>                                 | <b>148</b> |
| 4.1 CLAREZA NAS DIRETRIZES                                                   | 148        |
| 4.2 A FUNÇÃO SIMBÓLICA                                                       | 160        |
| 4.3 SUSTENTABILIDADE                                                         | 165        |
| 4.4 FORMAS DA INOVAÇÃO                                                       | 174        |
| 4.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS DOIS CONCURSOS                                    | 179        |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>                                                | <b>181</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>                                                          | <b>188</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

O presente estudo aborda o campo dos concursos de projeto arquitetônico. Os concursos são eventos que ocorrem no campo da arquitetura e se prestam a promover a excelência da arquitetura pela escolha do projeto mais adequado a servir determinado programa através da seleção entre várias propostas. Normalmente esses eventos são voltados a edifícios e equipamentos públicos, portanto, acabam sendo vinculados ao bem-servir da sociedade.

A prática dos concursos varia de acordo com o país e a cultura local, são eventos que podem ser determinado legalmente ou encorajados pela justificativa de permitirem a escolha do melhor projeto. A responsabilidade e o peso que recaem sobre um evento que se orienta a promover excelência faz com que as obras realizadas através de concurso sejam vistas com atenção pela comunidade profissional dos arquitetos e também pela sociedade.

Os agentes da comunidade profissional que mais se interessam pelos concursos são arquitetos que vêem neles uma oportunidade de trabalhar com temas de maior relevância e prestígio dentro da sociedade. No entanto, esse grupo de agentes é diversificado: enquanto alguns de maior experiência e prestígio vêem como oportunidade de reafirmar a dominação dentro do campo da arquitetura, os mais jovens e inexperientes enxergam a possibilidade de inserirem-se no mercado profissional.

Os arquitetos são atraídos pelos concursos também pelo fato que a experimentação e o desafio conferem ao projetar. A participação em concursos permite aos profissionais exercitarem suas habilidades em problemas e programas mais complexos, ou seja, promovem um ambiente de superação na arquitetura. A proposta dos concursos enfatiza ainda mais a experimentação e o debate pela concentração de esforços de diversas equipes a fim de resolver um mesmo tema.

O interesse do corpo social nos concursos é relativo à imagem: à maneira como uma entidade será representada perante a sociedade. A realização de uma sede ou de um equipamento mediante concurso arquitetônico traz consigo atenção maior do que uma obra realizada através da contratação imediata já que atrai diversas equipes dispostas a propor soluções para a questão.

A concentração dos esforços das equipes de arquitetos e a combinação entre exposição e premiação que caracteriza os concursos os transformam em eventos culturais, que geram naturalmente promoção e publicidade ao tema – seja beneficiada a entidade ou a produção arquitetônica. A maneira como uma entidade se apresenta diante da sociedade, nesse caso, não é só arquitetura, é também publicidade.

A publicidade gerada pelos concursos de arquitetura ocorre em todas as etapas do processo, contudo, é mais evidente na divulgação dos resultados. A divulgação dos resultados gera discussões, críticas e debates em veículos de mídia especializados ou leigos. As propostas elaboradas nos concursos têm valor de experimento. No campo sociocultural as discussões proporcionam visibilidade à arquitetura, já no campo da arquitetura, demonstram a manutenção ou subversão de valores e posturas dos arquitetos.

Nos concursos são definidas diretrizes projetuais que são apresentadas a grupos de arquitetos para que desenvolvam projetos a fim de suprir as demandas do equipamento solicitado. Almeja-se por meio disso escolher o projeto mais adequado para abrigar determinada necessidade. Surgem como promessa de garantir excelência na produção arquitetônica. A garantia estaria vinculada à definição acurada de necessidades e diretrizes para o equipamento, à comparação de diferentes proposições para solução dos problemas e à competência do júri em identificar o projeto que mais bem equaciona as demandas.

O projeto mais adequado seria aquele que mais bem conjugasse os valores arquitetônicos. Costumam fazer parte do universo dos concursos direcionamentos estéticos e ideológicos que relacionam a arquitetura com outros campos da cultura. Pode-se direcionar os projetos a qualidades específicas da arquitetura quanto a materialidade, forma, expressão, analogias, efeitos, etc. A presente pesquisa deve identificar quais são e como se estruturam os critérios e direcionamentos que podem incidir nos concursos. Ao mesmo tempo é preciso mensurar a potência dos direcionamentos das qualidades específicas na produção.

As diretrizes projetuais dos concursos direcionam a arquitetura que deverá ser desenvolvida. Constituem uma estrutura de controle das expectativas do que esperar dos projetos. São determinadas pela ação conjunta das organizações responsáveis pelo concurso: organizadores e promotores do evento. Essas entidades determinarão um conjunto de noções tipológicas, de inserção e de uso do equipamento. A atenção aos critérios e qualidades da arquitetura solicitada será analisada e valorada pelo júri, que é indicado pelas entidades que promovem e organizam o concurso.

Os resultados do concurso são legitimados por serem eventos de afirmação cultural

e profissional e pela estrutura que os organiza e define. Além da atenção dos profissionais dispostos a resolver determinado problema de arquitetura, é necessário que se crie uma estrutura que permita a avaliação e seleção das melhores propostas. As partes elementares envolvidas em um concurso de arquitetura são as entidades promotora e organizadora, o edital, as equipes interessadas e a comissão julgadora.

A entidade organizadora tem o papel de estruturar o concurso com as bases adequadas, definição de diretrizes para projeto, estipulação de prazos, divulgação de informações, recebimento das propostas, assistência a eventuais dúvidas dos concorrentes, nomeação da comissão julgadora e divulgação dos resultados da ata de julgamento. A entidade promotora é o cliente: procura o concurso como maneira de contratar o melhor projeto e, ao mesmo tempo, promover sua imagem pelo evento e pela realização da obra.

No edital<sup>1</sup> constam questões relativas a prazos, pré-requisitos, limitações e impedimentos, prêmios, honorários, tema, formato de apresentação e estrutura das comissões. Alguns editais apresentam em si o programa do edifício, outros divulgam programa de necessidades e recomendações no termo de referência.

O júri é um grupo de peritos, proclamados e indicados pelos organizadores, capacitados a determinar qual o projeto mais adequado. O corpo de jurados pode ser composto somente por arquitetos, ou, dependendo das especificidades do projeto, receber aporte interdisciplinar.

Tanto a demanda de projeto quanto a determinação dos membros da comissão julgadora cabem aos organizadores do concurso. As escolhas dos membros variam de acordo com o alcance de cada obra, que pode ser de local a global. Essas escolhas são vinculadas à proclamação de elites intelectuais dentro do campo da arquitetura e adjacentes cujo reconhecimento lhes outorga o poder do juízo. Logo, quanto mais relevante o tema do projeto, quanto maior será a afirmação dos componentes do júri como peritos no assunto.

A estrutura que constitui os ritos dos concursos é regida pelo poder que é justificado por um conjunto de ideologias, mentalidades e discursos de cunho teórico. É comum às trocas intelectuais basearem-se em estruturas que dependem de valores simbólicos (que são arbitrários) caros à sociedade e que serão aceitos a depender da concordância sobre a validade desses valores entre indivíduos que tomam parte na discussão e nas disputas. Os grupos que exercem o poder, ou seja, vencem as disputas,

---

<sup>1</sup> A bibliografia de língua inglesa possui pequenas diferenças semânticas em relação aos termos empregados. Em textos de língua inglesa o edital é tratado por "*program*". A programação dos concursos consiste nos elementos que definem o conjunto de termo de referência e edital.

nesse sistema são reconhecidos como elites.

As elites dependem do processo dialético entre sua autoproclamação e o reconhecimento da massa da categoria profissional do segmento. São grupos que se colocam no papel de liderança do corpo profissional. A valoração envolvida no reconhecimento das elites é circunstancial aos parâmetros de sucesso no campo em que atuam. Na academia aparecem na forma da produção teórica; em projetos arquitetônicos, na notoriedade e complexidade dos objetos e temas (JOHNSON, 1993).

A ação das elites implica consequências na realização dos concursos. A primeira das implicações é de ordem da natureza dos concursos, que se destinam a obras de interesse público, seja pela função ou pela expressão de uma entidade perante à sociedade. Além de representar uma entidade dentro da sociedade, a própria entidade é um tipo de elite do campo onde atua. Assim, em um concurso para o projeto de um teatro, por exemplo, as elites do campo da arquitetura, das artes cênicas e da cultura em geral atuam em conjunto.

Em segundo lugar, para que se realize o evento é necessário a expertise de profissionais capazes de definir os critérios e qualidades para o projeto requerido. Definido o programa do concurso, é necessário que se identifique indivíduos capazes de fazer a valoração das propostas. O final do processo indica o vencedor do concurso e os demais projetos de destaque. Além da obra construída, os projetos são divulgados, publicados e, portanto, reconhecidos como arquiteturas merecedoras de destaque e legitimadas como tal pelos promotores e organizadores do evento.

Os valores da arquitetura estão em quem a analisa. Quem analisa o faz por um método que pode ou não ser consciente. O risco que se corre em qualquer análise é da falta de pureza na objetivação alcançada na crítica ao objeto. Quando objetivada de modo frágil, a chance de se nortear por subjetividades e mitos é aumentada. Em contrapartida, é difícil desvincular que a objetividade é a concordância de muitas subjetividades.

Os concursos configuram ferramentas de interesse tanto para avaliar os métodos e a interpretação dos problemas aos quais solicitam os projetos, como também os dispositivos acionados na avaliação e valoração dos projetos apresentados. Conecta posições *a priori* e *a posteriori*. A arquitetura nos concursos de projeto possui dimensão interpretativa em três níveis: na proposição do problema por parte do organizador, na interpretação do problema por parte dos participantes e na compreensão dos projetos apresentados por parte da comissão julgadora. Em todas essas etapas de interpretação da arquitetura, o arquiteto é levado a questionar e buscar as qualidades que definem uma boa solução arquitetônica.

As alegorias de Philibert de L'Orme (1514—1570) retratam o bom arquiteto e o

mau arquiteto. O mau arquiteto é retratado sem olhos ou mãos, longe da civilização, retratada ao fundo com suas muralhas e torres medievais. Sua postura é trôpega, como se estivesse a vagar desorientado e cego. Está perdido em lugar estéril, cercado por animais e plantas mortas.



**Figura 01: O Mau Arquiteto, Philibert de L'Orme, 1567**

**Fonte: L'Orme, (1981)**

Já o bom arquiteto é retratado cercado por uma natureza ornamentada e exuberante, inserida junto ao cenário clássico. Sua postura é convidativa, estável. Uma de suas quatro mãos carrega um pergaminho, referência ao desenho como ferramenta de criação na arquitetura, a separação renascentista de projeto e construção. Possui um terceiro olho no centro da testa e aparece receptivo ao rapaz que com ele interage. Está disposto para com o homem, a natureza e as artes. Pode ver além e fazer mais.

Figure symbolique de l'architecte. Planche extraite  
du Premier Tome de l'Architecture de Philibert Delorme. 1567. (B. N., Paris.)



**Figura 02: O Bom Arquiteto, Philibert de L'Orme, 1567**

**Fonte: L'Orme (1981)**

Philibert de L'Orme retrata o pensamento renascentista, o interesse pelas artes da Antiguidade e o papel do arquiteto ideal para aquele momento. Insere o arquiteto na civilização e o coloca em contato com a humanidade, oferece ao seu semelhante suas capacidades e se dispõem a guiá-lo. É uma posição ideológica e reflexiva a respeito dos valores da boa arquitetura no Renascimento. Fosse em outro momento histórico o cenário poderia ter outras características, o arquiteto outros atributos. O arquiteto inserido na civilização reflete os valores antropocentristas da época. Retrata ao mesmo tempo, ao observar-se o pergaminho em suas mãos, questões importantes como a diferenciação entre projeto e execução, a separação que possibilita ao arquiteto controle *a priori* sobre o objeto. Talvez também essa a função simbólica de um arquiteto a quem sobra um par de mãos. Outro aspecto importante é o terceiro olho, no centro da testa. O terceiro olho é atribuído,

segundo as crenças hindus, ao chakra frontal, e são atributos seus a capacidade intuitiva e a percepção.

Garantir a excelência arquitetônica é uma das justificativas mais enaltecidas dentre as atribuições dos concursos de arquitetura. O bom arquiteto de Philibert de L'Orme apresenta signos de uma percepção aguçada que lhe permitiria melhor interpretar as necessidades do homem e da civilização. A excelência de uma arquitetura está vinculada ao seu caráter excepcional, à precisa interpretação dos fatores estéticos, funcionais, simbólicos e estruturais do objeto que compõe.

Nos concursos existem diferentes momentos em que a percepção do arquiteto é testada. O primeiro desses é a definição do edital e do termo de referência, onde ficam retratadas as necessidades da entidade requerente em relação ao projeto e os critérios e categorias que serão utilizados na avaliação. Em segundo momento, os arquitetos competidores do concurso deverão interpretar as diretrizes e, a partir delas, elaborar o projeto. Por último, a comissão julgadora deverá valorar os projetos de acordo com os critérios e qualidades solicitada e perceber os objetos de destaque.

Entende-se que o bom arquiteto de Philibert de L'Orme seria, no meio dos concursos de projeto de arquitetura, aquele que bem percebe, identifica e elabora o problema de projeto. Essa busca aconteceria concomitantemente por diferentes indivíduos ao longo do processo. Diante disso cabe perguntar se os concursos seriam capazes de identificar a boa arquitetura? Sob quais parâmetros? De que maneira?

Poderia se entender que a boa arquitetura parte das capacidades do arquiteto em observar determinado panorama e a ele responder com qualidade estética, funcional, programática e estrutural. O arquiteto é um intérprete. Os concursos de projeto apresentam uma face hermenêutica da arquitetura, portanto, seriam processos de interpretação que requisitam a crítica.

Interessa ao presente estudo reconhecer as interações entre os agentes do campo da arquitetura, em especial dos concursos, que regem a legitimação dos valores caros à área. Como os concursos variam tanto em escala como em atribuições da comissão julgadora de acordo com o tema e contexto, parte-se do pressuposto de que os concursos de arquitetura deverão variar em suas expectativas de acordo com sua visibilidade e importância. Estarão tácitos na seleção a valoração dos critérios de uma parte da elite, no caso a vigente na direção do órgão organizador.

O ritual do concurso arquitetônico edifica uma única proposta dentre as tantas que são submetidas. Nesse contexto a definição do melhor projeto é complexa, há vezes em que

a diferença entre o melhor e seus concorrentes poderia ser alterada com a substituição de um membro da comissão julgadora. A execução do projeto em alguns casos pode conformar apenas um desfecho formal do concurso, sem que haja real distinção qualitativa entre os projetos que legitime a melhor solução. O consenso em relação ao melhor é frágil e instável de maneira em que configura um mito no campo dos concursos. Pretende-se apresentar através de eventos ocorridos na história dos concursos o quão frágil e volátil pode ser a definição do melhor.

Com base na instabilidade que cerca o mito do melhor nos concursos é importante que o panorama dos concursos sejam ampliados para além dos seus resultados e prêmios. O concurso pode extrapolar seu motivo imediato de servir a um determinado programa e pode ser transformado em ferramenta didática à medida que serve de arena para debate, análise, reflexão, investigação e experimentalismo. Interessa que o estudo mensure a capacidade instrumental e didática dos concursos para o campo da arquitetura.

A maior parte dos concursos de projeto de arquitetura realizados no Brasil são regidos pelo Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), sendo que cada estado possui sessão própria do órgão. O órgão foi fundado em 1921 e tem tido desde então atuação no campo dos concursos de projeto arquitetônico no país. A fim de aproximar o concurso do contexto local, o presente estudo contará com a análise dois concursos realizados no Rio Grande do Sul e promovidos pelo IAB-RS.

É corriqueiro analisar a arquitetura produzida em circuitos internacionais e nacionais de maior visibilidade, já o contexto local é menos explorado. Isso ocorre também no Brasil, país de proporções continentais, que oferece diferenças claras de cultura, ambiente e economia. O presente estudo acredita que é capaz de oferecer contribuição acerca dos concursos de arquitetura no Rio Grande do Sul. Acredita que aproximar a academia da produção contemporânea local pode ajudar a apontar atributos valorativos das elites, os quais estariam refletidos tanto nas práticas da academia quanto na prática profissional. Além disso, os concursos, para que sejam experimentos dentro do campo da arquitetura, devem ser estudados como tais.

Os concursos de projeto arquitetônico são relacionados com às vanguardas arquitetônicas e, por vezes, definidos como eventos experimentais e de inovação. A inovação e os experimentos feitos em níveis globais costumam abordar tecnologias e práticas culturais não reaplicáveis em outros contextos. A temática e os motivos dos concursos também estão vinculados ao contexto sociocultural, econômico e geográfico. Generalizar os concursos de arquitetura como eventos padronizados e regidos pelos

mesmos conceitos e desafios seria precipitado.

Para compreender o campo dos concursos de projeto arquitetônico, o estudo se organizará em quatro momentos. Primeiramente, serão apresentados concursos e eventos relacionados de importância para ilustrar parte do contexto do campo. O contexto será abordado em três escalas: global, nacional e local. Na escala global serão apresentados os concursos mais importantes da Modernidade de acordo com características específicas da época. Posteriormente serão apresentados os principais eventos relacionados com a formação do campo dos concursos no Brasil. O final do capítulo compete ao contexto local e sua situação em relação às demais escalas.

Em segundo momento será apresentado um panorama do campo dos concursos de projeto arquitetônico desde o ponto de vista sociológico. A intenção do capítulo é compreender a dinâmica da aceitação de valores na arquitetura e como os concursos se apropriam de tais valores. Os subtemas do capítulo serão as noções sociológicas e ideológicas que determinam os valores simbólicos do campo. Também serão abordadas as questões relativas ao uso da ideologia e do capital cultural como meios de exercer poder dentro do campo.

O terceiro capítulo será relativo aos aspectos qualitativos da arquitetura segundo a análise formal. O capítulo tem o intuito de determinar categorias de análise que são baseadas em princípios formais para a análise dos projetos dos dois concursos do capítulo posterior. Acredita-se que por meio da definição de categorias específicas da forma seja possível reconhecer os projetos sem o ruído da retórica tão comum nos concursos de projeto.

O quarto capítulo consistirá na análise de dois concursos ocorridos recentemente no Rio Grande do Sul, sob a organização do IAB-RS. Os eventos analisados serão o “Concurso Público Nacional do Complexo para Sistema Fecomércio-RS, Sesc e Senac”, de 2011, em Porto Alegre e o “Concurso Público Nacional para a Sede Administrativa da Câmara de Porto Alegre”, de 2014. Por meio dos dois concursos, realizados em relativa proximidade um do outro, o presente estudo acredita que pode reconhecer padrões em processos, interpretações e resultados. E também situá-los em relação aos eventos e conceitos abordados ao longo do trabalho.

O capítulo final apresenta considerações finais sobre os temas abordados. Pondera-se sobre as potencialidades dos concursos como eventos de geração de projetos e conhecimento.

## **2. CONCURSOS DE PROJETO**

### **2.1 Modelos protocolares e frequência**

Para melhor compreender o campo dos concursos de projeto arquitetônico é importante que sejam apresentados os modelos e a maneira como ocorrem os eventos. A prática dos concursos de projeto segue preceitos legislativos globais que são adaptados para cada contexto de acordo com as leis de cada país. Além disso, as atribuições do arquiteto variam de acordo com o regimento da profissão em cada território.

#### **2.1.1 Contexto global e Internacional dos Concursos de Projeto Arquitetônico**

Os concursos variam de acordo com a entidade que os promove e com a legislação do país onde ocorrem. A regulamentação de cada país varia de acordo com questões da cultura e da política local. Os eventos variam bastante no seu grau de acessibilidade, seja restrito a contextos e profissionais locais ou abertos a arquitetos de diferentes regiões ou países.

A maioria se baseia no regulamento da entidade máxima da classe dos arquitetos, a União Internacional de Arquitetos (UIA). A UIA estipula quais devem ser as regras, garantias e premissas que regem os concursos de projeto de arquitetura internacionais.

A regulamentação da UIA data de 1978 e foi baseada nas recomendações da UNESCO de 1973 (PEREIRA, 2014). Entre os principais pontos estabelecidos pela entidade estão:

- a obrigatoriedade do anonimato dos participantes;
- a maioria de especialistas da área no júri;
- a obrigatoriedade de contratação do projeto premiado para projeto executivo;
- publicidade da ata de julgamento e a exposição de todos os projetos participantes;
- composição da comissão julgadora divulgada juntamente a publicação do regulamento do concurso;
- a indicação dos membros do júri será feita pelo promotor e aprovada pela UIA.

O nível de restrição do evento e a realização em uma ou duas etapas são aspectos

sujeitos a modificações. No caso de concursos por convite, ou seja, restritos a um determinado grupo de arquitetos, todos os participantes deverão ser remunerados. Quando realizados em duas etapas, os participantes selecionados para a segunda etapa também deverão ser recompensados (SOBREIRA, 2010).

O Parlamento Europeu, por meio da diretiva 2004/18/CE, regulamentou a contratação de serviços públicos por parte do países membros da União Europeia. Dentre os pontos importantes assinalados por Sobreira (2010) estão: a) indicação a obrigatoriedade da realização de concurso quando o valor de projetos extrapolar o teto definido pela UE; b) a atuação do júri restrita às especificidades do edital e; c) pelo menos um terço (1/3) dos membros do júri deverão ter a qualificação exigida aos participantes.

Dentro da União Europeia cada país possui suas particularidades em relação a contratação de projetos de obras através de concursos. No caso da França a prática de concursos ocorre desde a Revolução (1789), contudo, os moldes atuais remontam ao Plano de Reconstrução de iniciado em 1971 (SANTOS, 2002).

A lei que define a contratação de projetos públicos via concurso de projeto de arquitetura é de 1973 (SANTOS, 2002). Uma sequência de eventos consolidou o Plano de Reconstrução como modelo de contratação para serviços públicos. Em 1977 criou-se a Missão Interministerial pela Qualidade das Construções Públicas, realizou-se o processo de descentralização política, revisou-se o sistema de concursos de 1983 e atualizou-se da Lei de Contratações Públicas que manteve a obrigatoriedade de concursos públicos para obras públicas em 2006. A manutenção e aprimoramento das políticas voltadas a contratação por meio de concursos fazem com que a França realize em média de 1200 concursos por ano (SOBREIRA, 2010).

Admite-se na Espanha liberdade quanto às restrições nos concursos de arquitetura desde que os critérios usados sejam objetivos e não discriminatórios para a seleção prévia e que não haja restrição territorial. Segundo Sobreira (2010), solicita-se que os critérios de julgamento sejam os mesmos do edital do concurso e que preserve-se do anonimato dos concorrentes. A ata de julgamento deve justificar detalhadamente os méritos dos projetos premiados, contudo, o órgão promotor pode escolher outro projeto caso tenha justificativa.

É obrigatório o anonimato nas regulamentações de Suécia e Finlândia. Já na Dinamarca e na Noruega, abrem-se concessões ao anonimato e, também, admite-se concursos que combinam projeto e preço do serviço. Nos países da Fenoscândia<sup>2</sup> a ata de

---

<sup>2</sup>Fenoscândia: bloco geográfico formado pela Finlândia e pelos países escandinavos: Noruega, Suécia e Dinamarca.

juízo deve descrever os processos e critérios utilizados na avaliação dos projetos, a avaliação individual dos projetos e a decisão sobre a premiação. É sugerido ao promotor que encoraje o debate público acerca do concurso pela exposição dos trabalhos e divulgação da ata de julgamento (SOBREIRA, 2010).

Na Alemanha, a média anual de concursos é de quinhentos por ano, contudo, os eventos não ocorrem de forma uniforme em todo o país. A Áustria realiza a maior parte dos seus concursos mediante convite, outra parte grande com restrições regionais e deixa menos espaço aos concursos públicos. São promovidos em torno de setenta concursos por ano no país (SANTOS, 2002).

Os concursos suíços se diferenciam pela obrigatoriedade da presença de leigos no corpo do júri. O país implementa uma política de concursos voltados a habitação, destinados a movimentos cooperativos sociais, com a intenção de promover a melhoria nas condições de moradia. Após inserir-se na União Europeia a Suíça passou a promover concursos públicos como meio de fomentar a qualidade nos projetos (KATSAKOU, 2015).

### **2.1.2 Contexto Nacional dos Concursos de projeto arquitetônico**

No Brasil, a primeira legislação que contempla os concursos de projeto de arquitetura foi a Lei nº 125, de 1935, que atesta que qualquer edifício público de grandes proporções deverá ser objeto de concurso restrito a profissionais habilitados. Contudo, sem a definição precisa dos limites que determinam um edifício de grandes proporções, a lei seria de vaga interpretação (VELOSO, 2014).

Velo (2009) aponta que a Lei 8.666, de 21 de outubro de 1993, seria um retrocesso a prática de concursos no país. No artigo 37, inciso XXI, são determinadas as normas para licitações e contratos da administração pública segundo as quais os concursos de projeto de arquitetura passam a ser compreendidos como uma modalidade de licitação.

No artigo 13 da mesma lei, inciso I, são dispostas as noções de serviços técnicos profissionais especializados e os trabalhos relativos a estudos técnicos, planejamentos e projetos básicos ou executivos. No primeiro parágrafo a contratação mesmo por licitação é relativizada em casos de notória especialização.

A notória especialização, segundo o Artigo 25, § 1º, da lei 8.666, compete a profissionais ou empresas que atuam por expertise baseada em empenho *a priori*, isto é: posse de metodologia e técnicas que os diferenciem de qualquer concorrência. A diferenciação é conferida pela comprovação de habilidades específicas mais bem adequadas ao problema em questão.

As leis que amparam a realização de concursos de arquitetura no Brasil possuem definições imprecisas e relativização quanto sua obrigatoriedade nos casos de notório saber. A relativização dos termos de obrigatoriedade é determinantes para a menor quantidade de concursos no Brasil em comparação aos países europeus. A maior parte dos concursos de projeto no Brasil é organizada pelo IAB, que os regulamenta segundo as normas estipuladas durante o 127ª reunião do COSU (Conselho Superior do IAB), no Rio de Janeiro, em 2007.

As regulamentações do Instituto prevêem a obrigatoriedade de que os concursos organizados pela entidade sejam públicos e abertos a todos os profissionais habilitados. Os eventos podem ocorrer em uma ou duas etapas. Em processos de única etapa, deverá ser assegurado o anonimato dos participantes até que a Comissão Julgadora divulgue os resultados. Quando o desenvolvimento se dá em duas etapas, recomenda-se que seja preservado o anonimato "*sempre que possível*" ("Normas Do Instituto De Arquitetos Do Brasil Para Organização De Concursos Públicos De Arquitetura E Urbanismo", outubro/2007, Instituto dos Arquitetos do Brasil - 127ª do COSU, p. 6).

O regulamento de concursos também define os papéis dos envolvidos na realização dos eventos, as fases do concurso e as definições das modalidades possíveis. A entidade promotora, que contrata o IAB, pode ser pública ou privada e deve responsabilizar-se pela remuneração e contratação da equipe vencedora. A organização do concurso fica a cargo exclusivo do Instituto de Arquitetos que deverá nomear o coordenador do concurso. O papel do coordenador é organizar e submeter ao promotor as Bases do Concurso, com vistas a garantia da qualidade e sigilo do processo seletivo.

Organizador e promotor deverão indicar conjuntamente a Comissão Julgadora que deverá ser formada exclusivamente por arquitetos e urbanistas sempre que possível - abrem-se exceções para ser integrada por pessoas de reconhecido conhecimento da matéria quando necessário. Contudo, deve-se manter a maioria de arquitetos e deve formar número ímpar, nunca inferior a cinco. Fazem parte dos envolvidos no processo os consultores, que deverão auxiliar Coordenação e Comissão Julgadora nos assuntos de sua especialidade. Por último, os concorrentes serão sempre arquitetos e urbanistas, representados por pessoa física ou jurídica, em equipes ou individualmente, em conformidade com as bases do Concurso.

As bases do concurso são compostas pelo Edital e seus anexos, pelo termo de referência, pela minuta de contrato e demais documentos complementares. O edital deve

ser divulgado universalmente e contém as regras do jogo: temática, promotor, documentação exigida, prazos e instruções. Divulga-se juntamente o Termo de Referência, onde são descritos os pormenores do programa de necessidades, relações entre as partes do programa e critérios de julgamento. O banco de dados deverá ser divulgado em site próprio para o concurso, contendo os levantamentos, bases cartográficas e formatos de apresentação. A minuta de contrato também deve ficar disponível junto as bases do concurso, firmando os compromissos entre promotor e concorrente em relação a honorários, escopo mínimo e prazo dos serviços.

No caso do Brasil, pode-se perceber que a realização de concursos de projeto de arquitetura é facultativa de acordo com a interpretação das leis 125 e 8.666. Logo, a realização de menos concursos está vinculado também a regulamentação da esfera jurídico-política. Outro fator agravante é que a legislação específica para os concursos de projeto de arquitetura no Brasil é restrita à ação particular de um órgão profissional de livre associação e não inserida nas normas que regem a profissão como um todo.

### **2.1.3 Agentes do Contexto Nacional**

Os concursos de projeto de arquitetura realizados no Brasil estão atrelados à administração do órgão realizador. Embora o Instituto possua núcleos autônomos, a amostragem selecionada não poderá compor um panorama generalizado de gosto de uma época. Quando muito alguns elementos de preferência dentro de um panorama controlado por composição de júri e de direção do órgão.

Os tópicos citados restringem a pesquisa a um universo diminuto, contudo, esta mesma característica beneficia o controle dos parâmetros encontrados. Para além das questões quantitativas da abrangência alcançável pelo estudo, está a reflexão sobre o papel dos órgãos de elite na prática da arquitetura dentro de uma esfera local. Os órgãos podem ser do campo da arquitetura ou, inclusive externos, visto que os projetos são contratados, na maioria, por entidades de fora do campo da arquitetura (estado, instituições públicas e privadas).

Pode-se dizer que a definição de uma arquitetura premiada está vinculada diretamente a ao IAB quando relaciona-se ao fato de que os concursos arquitetônicos no Brasil são majoritariamente atrelados ao Instituto. É o IAB que define as bases do concurso, seus critérios e elenca a comissão julgadora que irá apontar qual as melhores propostas dentre as participantes. Para isso o órgão, por ser reconhecido como autoridade

perante ao corpo profissional tanto como promotor como juiz dos valores das arquiteturas apresentadas.

Contudo, o Instituto dos Arquitetos do Brasil não é a única entidade que pode interferir na valoração e nos critérios, tampouco a maior organização de classe, visto que é de livre associação. O órgão máximo da arquitetura no Brasil é o CAU (Conselho de Arquitetura e Urbanismo), contudo, a atuação do conselho pouco trata sobre a realização de concursos. A pouca participação do Conselho no campo dos concursos em parte pode se dever a maturidade do órgão, que existe apenas desde 31 de dezembro de 2010, e, ainda, pela tradição do IAB na realização de concursos desde a sua fundação. Segundo Sobreira (2015) a maior parte dos concursos realizados no Brasil nos últimos dez anos têm sido promovidos pelo IAB (59%) ou pelo IAB em parceria com a entidade promotora (9%). O restante dos concursos é organizado diretamente pela entidade promotora (30%) ou não se tem conhecimento do promotor (2%).

Sobreira (2015) identifica uma desvantagem na realização dos concursos de projeto de arquitetura no Brasil em relação ao modelo europeu: o fato de não serem incorporados culturalmente na administração pública. Em países onde a contratação de projetos por parte de poderes públicos se dá mediante a realização de concursos, como nos países europeus, as instituições profissionais não teriam expressividade na organização de concursos.

#### **2.1.4 Implicações dos agentes no julgamento da arquitetura**

Interessa ao estudo o papel do direcionamento ideológico na produção da arquitetura dentro de um contexto local. O direcionamento ideológico implicará no posicionamento do profissional perante os seus e perante a sociedade, será reflexo de um conjunto de valores adotados pela maior parte dos indivíduos da comunidade profissional. Os valores, portanto, serão o acordo entre as subjetividades dos indivíduos de um grupo. O que não torna seu estudo objetivo, mas antes, especulativo.

O direcionamento ideológico se manifesta nas restrições e nas orientações endereçadas a um grupo em relação as suas ações. No caso do estudo, os critérios que restringem e orientam os arquitetos quanto a como proceder na elaboração de projetos de arquitetura. O direcionamento necessita o mútuo reconhecimento de papéis de quem orienta e quem segue, assim, para que seja possível direcionar decisões é necessário que existam relações de poder que submetam os sujeitos mais fracos aos mais fortes. Pode-se submeter conscientemente, ou não, de modo que quanto mais sutil e naturalmente aceitas forem as restrições e orientações,

mais forte se torna adominação.

Em alguns dos casos citados, percebem-se estratégias de proteção de nicho profissional ao restringir o júri e as decisões sobre os concursos aos arquitetos. A postura dos arquitetos diante da avaliação de seu trabalho se apresenta frágil ao mesmo tempo que ignora a participação direta de outros campos da sociedade. Enquanto os concursos de projeto arquitetônico intencionam promover a excelência na arquitetura, a fragilidade do juízo restrita ao próprio campo gera desconfiança. As opiniões de outros campos são subvalorizadas por serem leigas, no entanto, a não participação de outros profissionais e opiniões distanciam os concursos de seus ideais democráticos.

Ao limitar o julgamento dos concursos a arquitetos, principalmente no caso de concursos internacionais, ignora-se as diferenças que existem na definição da profissão de cultura para cultura. Stevens (1998) ressalta que dentro de um mesmo país, as estruturas curriculares diferem. O desencontro das estruturas curriculares e das atribuições do arquiteto em cada contexto fazem com que a profissão não possua as mesmas habilidades ênfases em todos os lugares.

Ainda existe a questão da especialização, que diferencia as habilidades do arquiteto em relação a determinados temas. A especialização do arquiteto pode ser influência de fatores variados como a formação universitária, a especialização por cursos, empírica ou autodidata ou mesmo circunstancial a problemas específicos do local onde pratica sua profissão. Em termos gerais, a arquitetura é uma disciplina generalista, contudo, cada contexto sociocultural tem demandas específicas que modificam as atribuições do profissional de acordo com as demandas de mercado.

Por um lado a formação generalista é tida como elemento capacitador do arquiteto em relação à infinidade de temas abordados pelas demandas de projeto. No entanto, é difícil ignorar que certas especificidades aplicam-se melhor a determinados contextos do que a outros. Para projetos de diferentes escalas e demandas, habilidades específicas são necessárias, tanto para julgamento como para definição projetual.

Ao submeter o julgamento da arquitetura a um grupo exclusivo de arquitetos, a possibilidade de promover o diálogo com outros campos é anulada em seu princípio. Ainda se poderia argumentar que a pureza da arquitetura deve ser julgada a partir de critérios próprios. Contudo, as questões abordadas pela avaliação arquitetônica de um projeto podem estar muito próximas de critérios alheios a ela.

A mesma multidisciplinaridade, que para alguns permite maior amplitude à

arquitetura, representa uma armadilha para outros. Montaner (2001) argumenta que a abordagem de uma obra arquitetônica deve servir-se do máximo de campos relacionados possíveis, para poder abranger um espectro geral da repercussão de um projeto. Em contrapartida, Piñon (2007) acredita que o uso de argumentos externo à arquitetura fragiliza as questões relativas à estrutura visual, elemento que caracterizaria a arquitetura, segundo ele.

Johnson (1994) concorda parcialmente com o cuidado em relação a argumentos externos à arquitetura na elaboração e crítica de projeto. Para o autor, a arquitetura faz parte de um dos diversos campos que compõem a constelação de conhecimento de uma sociedade inteira. A arquitetura não determina por si só os rumos de uma sociedade, mas ao argumentar mediante termos de outros campos, minimiza sua influência em relação a campos iguais ou menos poderosos. A questão aqui seria até onde se estende a arquitetura e se pode responder sozinha sua própria problemática.

A proteção do anonimato pode proporcionar equidade na competição entre os participantes. Parece ser uma medida eficiente para inserção de novos grupos de arquitetos no mercado: a notoriedade dos concorrentes de um concurso apresenta riscos à imparcialidade do processo de julgamento. As ideias preconcebidas acerca de um determinado profissional ou grupo podem ser determinantes para as escolhas de um concurso, seja a favor ou contra as personagens.

Percebe-se, quanto a diversidade de protocolos adotados nos concursos de projeto nos diferentes países, que cada qual o faz da maneira que mais bem se adapta às peculiaridades sócio-jurídicas de seu contexto. No caso do Brasil a peculiaridade mais singular é a não obrigatoriedade dos concursos de projeto de arquitetura. A arbitrariedade na elaboração (ou não) do concurso para obras públicas leva a uma leitura turva da lei por outras esferas socioeconômicas: como mais uma etapa burocrática. Contudo, há elementos nas entrelinhas que não podem ser abordados pela objetividade jurídica.

A arquitetura, como diversos outros campos e ofícios da sociedade, traz consigo funções primárias e secundárias. A obra arquitetônica tem como função primária fornecer abrigo. No entanto, a função secundária é definida pela adequação do abrigo ao uso. Para que um espaço seja adequado a determinada atividade, é necessário que se aproprie dos hábitos e símbolos da sociedade a que serve. É, de alguma maneira, difícil abordar o tema, dentro do ambiente capitalista e liberal esses termos sem que implique em prejuízo à obra.

Embora os concursos possam apresentar falhas estruturais que impeçam afirmar sua eficiência quanto à avaliação da excelência arquitetônica, é possível dizer que a expressão

simbólica é um de seus elementos fundamentais. A questão mais delicada dos concursos talvez seja a intangibilidade da qualidade do que é julgado pelos termos objetivos dos regulamentos: as relações simbólicas da arquitetura dependem em certo grau da subjetividade. É necessário que além de abrigar as funções coerentemente, a arquitetura possua relações entre suas partes que façam sentido dentro do contexto cultural que a gera.

## **2.2 Breve história dos concursos no mundo**

No presente capítulo serão apresentados alguns concursos de projeto arquitetônico ocorridos desde o Iluminismo até a atualidade. Ao longo da exposição pretende-se demonstrar as principais motivações dos concursos citados, bem como a repercussão que tiveram.

### **2.2.1 Concursos como afirmação ideológica**

Os concursos de projeto de arquitetura surgem com a promessa de proporcionar a melhor resposta projetual ao problema levantado pela demanda. A prática dos concursos de arquitetura não é recente já que existem relatos que remontam à Antiguidade. Da Idade Média carecem relatos que comprovem a ocorrência de tais eventos, sendo que eles voltam a ser mencionados no Renascimento. Santos (2002) relata que um dos concursos do Renascimento relatados teve como tema a Porta Norte do Batistério de Florença (figura 03), realizado no ano de 1401 e vencido por Fillipo Brunelleschi (1377—1446).



**Figura 03: Porta Norte Batistério de Florença**

**Fonte:** [https://it.wikipedia.org/wiki/Concorso\\_per\\_la\\_porta\\_nord\\_del\\_battistero\\_di\\_Firenze](https://it.wikipedia.org/wiki/Concorso_per_la_porta_nord_del_battistero_di_Firenze)

Os eventos relatados durante o Renascimento e posteriores tinham o intuito de promover o trabalho dos arquitetos e artistas envolvidos. Contudo, o conceito de concurso como se atende hoje é mais próximo daqueles desenvolvidos a partir da Revolução Francesa (1789).

O cenário teórico e ideológico da arquitetura do final do século XVIII apontava para a redução da cidade a um fenômeno natural, algo inexplicável por meios racionais, ou ainda, que incentivava a aplicação premeditada da estética do pitoresco na forma da cidade. A redução da cidade à categoria de fenômeno e o apreço do pitoresquismo compactua com a aceitação do caráter antiperspectivo, em relação a história, do espaço urbano. Tafuri (1985), com isso, afirma que a arbitrariedade da adoção de formas e elementos, tanto na arquitetura como na cidade, buscava sublimar os conflitos históricos: a livre adoção de elementos como reflexo do individualismo burguês.

Em consonância com a pintura, na cidade, a seletividade deveria ser a ferramenta com a qual se deveria compor o espaço urbano, associando os conceitos da forma da cidade com a forma da pintura. A seletividade referida por Tafuri (1985) se dá na relação do processo crítico empregado na pintura de uma paisagem natural. Nesse processo os

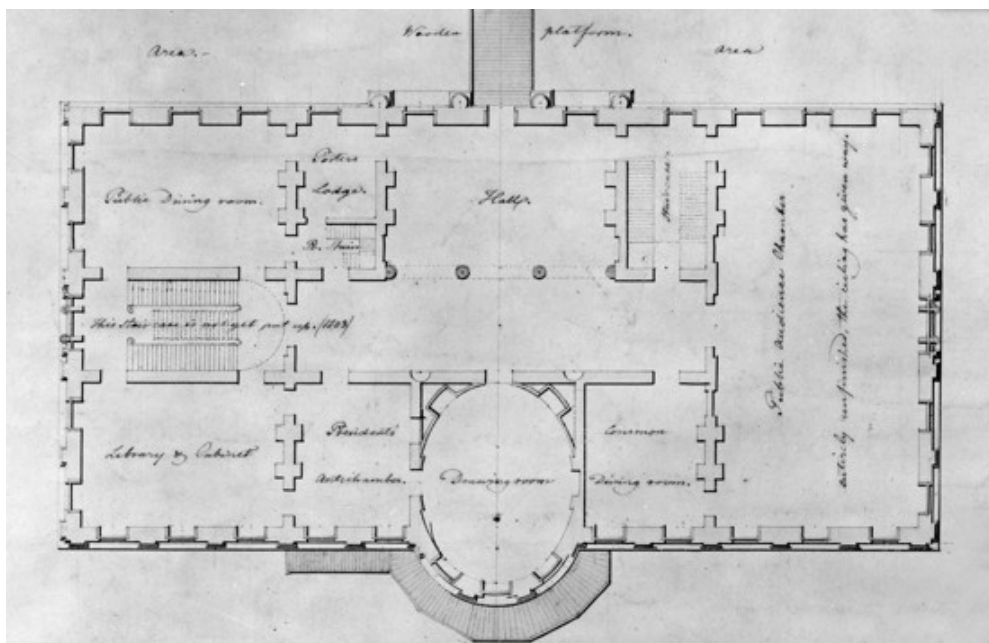
elementos retratados pela pintura deveriam ser retratados ou omitidos da paisagem de acordo com o senso crítico do artista, no que melhor iria compor o quadro enquanto imagem.

Para Tafuri (1985), o efeito da seletividade e do criticismo (inglês) teriam introduzido a fragmentação no planejamento urbano. Seletividade e criticismo eram ferramentas empregadas pelos artistas plásticos de modo a representar em uma paisagem apenas os elementos que interessavam à intenção da obra. A fragmentação se dá por extensão: nivela-se razão e natureza de modo que o fragmento urbano e o fragmento natural passam a ser a mesma coisa. Mesmo que exista uma condição natural da cidade, a seleção crítica há de imprimir-lhe moralidade social.

O contexto citado é reflexo da mudança dos papéis destinados às artes e, entre essas, especificamente, à arquitetura. De modo geral, os trabalhos intelectuais deveriam servir à sociedade burguesa e, portanto, deveriam traduzir-se em produto e receber valores do mercado. É um processo que incentiva os processos pré-revolucionários para depois pelos mesmos termos consolidá-los e preservar as conquistas de qualquer transformação (TAFURI, 1985). A função simbólica da arte deveria representar a sociedade da qual era parte em seus produtos e seus processos, como parte de uma ordem pública voltada ao bem estar social (CHUPIN, 2015).

Os concursos fizeram parte da construção simbólica dessa sociedade na França do final do século XVIII. A Convenção Nacional adotou a prática como signo de transparência, capaz de produzir arquiteturas revolucionárias, regidas em equilíbrio de ética e estética. Os 25 concursos realizados com 480 participações somente na primavera de 1794 são números consistentes que atestam a relevância factual e simbólica da prática de concursos (CHUPIN, 2015).

Ainda no século XVIII, em 1792, nos Estados Unidos, foi realizado o concurso para a Casa Branca (figura 04) e escolhida a proposta do arquiteto irlandês James Hoban (SANTOS, 2002). A proposta da residência presidencial ocorreu um ano após a encomenda do Plano de Pierre Charles L'Enfant (1754 — 1825) para a capital do país. Os ecos dos ideais que permeavam os motivos dos concursos de arquitetura na França teriam encontrado ressonância do outro lado do Atlântico.



**Figura 04: Planta baixa da Casa Branca, desenho de Benjamin Latrobe (1807)**

**Fonte:** <https://media1.britannica.com>

Para Tafuri (1985), Washington representa um espaço sagrado e imaculado dentro dos Estados Unidos. O Plano representaria a intenção de que a forma da cidade deveria preservar os valores que nortearam a república.

Os concursos da época são representativos da transição do governo absolutista para o republicano nos países que realizavam essa transição política. Devido a essa transição, as artes, entre elas a arquitetura e os demais trabalhos do campo intelectual passaram a fazer parte da cadeia produtiva do capitalismo. Com isso a arte teve de ser vinculada à necessidades sociais e ter seu valor vinculado aos produtos por ela gerados, sejam esses estudos, obras de arte ou música (TAFURI, 1985).

Para Tietz (1998), o contexto do início do século XIX trouxe consigo mudança no ritmo cotidiano. Em 1830, com a construção da primeira Crown-Street-Station em Liverpool, a primeira estação férrea aceleraria a relação do homem com o tempo. Viagens que até então levavam dias por meio de veículos de tração animal poderiam ser feitas muito mais rapidamente. A partir da linha que ligava Liverpool a Manchester, os trilhos modificariam as relações geográficas, e outras na ordem do imaginário, do homem com o território.

As demandas técnicas para a construção das ferrovias traria à arquitetura o desenvolvimento das estruturas metálicas e de concreto armado, capazes de sustentar túneis e pontes necessárias às estruturas ferroviárias. Juntamente com as obras de infraestrutura, os estados intensificaram o uso da arquitetura como veículo expressivo. Sedes estatais

como parlamentos e câmaras municipais passaram a representar as novas figuras jurídicas do estado as quais estruturavam a sociedade segundo as bases jurídico-políticas e ideológicas da ascendente classe burguesa.

Além dos edifícios estatais outras tipologias arquitetônicas seriam desenvolvidas como símbolo da sociedade burguesa. Os primeiros grandes armazéns e galerias comerciais das metrópoles datam dessa época. O domínio burguêsteriase feito também por diversos edifícios de uso cultural tais como a gliptoteca de Leo von Klenze (1816—1835), em Munique, e o British Museum de Robert Smirke (1832— 1847), em Londres (TIETZ, 1998).

Ao longo do século XIX, são destacados alguns concursos que representam a dimensão simbólica do novo ideário tais como o concurso para o Parlamento Inglês (1834), para o Teatro da Ópera de Paris (1860 - 1861), para o Reichstag de Berlim, (1872 - 1882) e para a Exposição de Paris (1890) que resultara na construção da Torre Eiffel.

O concurso para o Palácio de Westminster (figura 05) aconteceu após o incêndio que tomara o edifício em 1834. Apesar da popularidade da arquitetura Neoclássica na época, foi estipulado que o edifício deveria adotar o estilo Gótico, como afirmação do conservadorismo. Com isso a intenção dos promotores era afastar a estética da sede parlamentar de uma arquitetura tida como revolucionária e republicana. O projeto premiado fora elaborado por Sir Charles Barry (MANSELL, 1980; TIETZ, 1998).



**Figura 05: Fotografia Palácio de Westminster (1807)**

**Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Palace\\_of\\_Westminster](https://en.wikipedia.org/wiki/Palace_of_Westminster)**

O concurso para a Ópera de Paris, que premiou o arquiteto Charles Garnier (1825 – 1898), foi o primeiro de uma série ocorrida na França no final do século XIX. O projeto selecionado possui ornamentação profusa e significativo emprego da colorística e marcou a aceitação da arquitetura Eclética na França. Já o concurso realizado para a Exposição de Paris contou com cento e sete participantes premiou Gustave Eiffel. (SANTOS, 2002; PEREIRA, 2014) Apesar das críticas sofridas e de ser uma obra feita para ser efêmera, a Torre Eiffel se transformou em um dos maiores ícones tanto de Paris como da França e afetou outros campos da arte como retratado pelo pintor Robert Delaunay (fig. 08).



**Figura 08 (A e B): Robert Delaunay –Eiffel Tower 1926 (e) e Eiffel Tower 1911 (d)**

Fonte: [education.guggenheim.org](http://education.guggenheim.org)

O concurso da sede do parlamento alemão o Reichstag (1872-1882), que também serviu para celebrar a unificação da Alemanha, contou com cento e oitenta participantes. O projeto premiado e executado (figura 09) foi de Paul Wallot (SANTOS, 2002; PEREIRA, 2014).



**Figura 09: Fotografia Reichstag (1895)**

Fonte: <https://de.wikipedia.org/wiki/Reichstagsgebäude>

É notória a característica simbólica que determina o caráter dos concursos ocorridos nesse período entre os séculos XVIII e XIX. Os concursos fazem parte da celebração de conquistas e afirmações culturais e ideológicas ocorridas em cada país. Poder-se-ia dizer que os edifícios construídos a partir de concurso são eventos e ao mesmo tempo marcos históricos de suas culturas. A vinculação dos concursos de arquitetura à propaganda ideológica está presente em maior ou menor grau até a atualidade, e também se estabelece por interesses político e econômicos.

Era importante para o período dos séculos XVIII e XIX que os concursos e projetos propagassem o poder da classe burguesa como definitivo. A arbitrariedade na adoção de elementos e formas parece não ser um aspecto gratuito da expressão da época, afinal, anular a linearidade histórica é importante ferramenta da sublimação das crises da recém formada sociedade burguesa consolidada em países como Inglaterra, França e Estados Unidos e propagada pela dominação econômica e político ideológica a outros.

A determinação estilística é amplamente empregada, de maneira que os estados fazem com que a arquitetura de seus edifícios públicos sejam expressão de valores codificados nas formas arquitetônicas. A afirmação inglesa diante do Neoclassicismo continental se dá pelo emprego da arquitetura gótica, enquanto a afirmação americana da democracia, se dá pelo uso dos princípios Neoclássicos como representação dos arquétipos romanos e gregos, de maneira semelhante à ocorrida no desenvolvimento do Neoclassicismo Francês.

Se no século XVIII a arquitetura aponta para a solenidade Neoclássica como simbologia dos valores da sociedade republicana, o século XIX irrompe uma sucessão de rompantes de individualismo por meio da profusão de arquiteturas. O Romantismo na arquitetura fortaleceu, por meio da apropriação intuitiva dos elementos arquitetônicos e ornamentais, a predileção pela aparência da arquitetura. O momento enaltece o uso da obra como meio expressivo do artista e propicia terreno fértil para o mito da genialidade.

Os concursos de projeto dos séculos XVIII e XIX acompanharam a verve expressiva do momento canalizando a expressão individual do arquiteto em prol da expressão ideológica do estado. Sobretudo, as obras eretas mediante concursos de projeto são símbolos concretos de conceitos ideológicos e políticos.

O caráter simbólico das obras realizadas por meio de concurso nos séculos XVIII e XIX não muda completamente nos anos seguintes. Também é fato que a arquitetura evoca, de alguma forma, os hábitos da sociedade a que serve e, com isso, representa simbolicamente inclinações ideológicas. A novidade romântica é a legitimação dos valores

da nova sociedade burguesa por meio da competição.

### 2.2.2 Propaganda e mitologia

No início do século XX arquitetos como Otto Wagner, Henry van de Velde, J. Hoffman e Charles Remie Mackintosh tiveram participação em concursos de arquitetura. Foi o caso do concurso para o Banco do Correio de Viena (1903), que premiou Otto Wagner, Theodor Bach, Faszbender & Fremmel, Max Freiherr e Tolk & Krausz. O projeto executado foi elaborado por Otto Wagner (SANTOS, 2002).

O projeto de Wagner para o Banco do Correio (figura 8) insinuava elementos de racionalização dos processos construtivos. O edifício ainda preservava as formas da arquitetura tradicional, contudo, a técnica construtiva já incorporava algumas noções tectônicas que seriam caras ao Modernismo. Ao invés da construção em pedra, o projeto possuía placas de pedra assentadas sobre as paredes de alvenaria com a intenção de alcançar o decoro de uma instituição voltada a servir o povo (COLQUHOUN, 2004).



**Figura 8: Fotografia Banco do Correio - Viena**

**Fonte:** [https://de.wikipedia.org/wiki/Otto\\_Wagner](https://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Wagner)

No mesmo ano, ocorreu o concurso para a Estação de Helsinque, que premiou a proposta de Eliel Saarinen. O arquiteto também participou do concurso para o Plano Urbanístico de Canberra e foi premiado com a segunda colocação. O projeto escolhido foi de Walter Burley Griffin.

Contudo, talvez o concurso que mais tenha marcado o início do século XX foi o da Sede para as Nações Unidas (1926), em Genebra. Os processos do concurso foram deveras

conturbados e bastante polarizados de acordo com a nacionalidade dos grupos de concorrentes e jurados. Os arquitetos envolvidos se posicionavam de acordo com as inclinações intelectuais da arquitetura em seus países. O fator que mais causava conflito se dava pelo momento intermédio onde arquitetura tradicional e modernista começavam sua disputa pelo domínio do campo.

Nove participantes receberam menção *ex aequo* e não houve consenso sobre qual proposta deveria ser construída. Para Giedion (2004), o concurso teria sido um momento em que, por unificar esforços em nível continental, o argumento de uma arquitetura internacional se faria mais pertinente.

Santos (2002) afirma que os projetos apresentados na ocasião ofereceram um panorama sobre a situação do debate de arquitetura na Europa daquela época. Por um lado alguns projetos foram orientados sob o repertório estilístico do século, por outro lado alguns participantes submeteram propostas encaminhados por preceitos modernistas. O embate travado entre propostas tradicionais e modernistas também dividiu a apreciação por parte do júri.

Enquanto os jurados de países do Norte da Europa, entre eles Berlage, Hoffman, Moser e Horta, defenderam projetos modernos, os jurados dos demais países, em especial o francês que presidiu a comissão Charles Henri-Camille Lemaesquier (1870 - 1972) e o britânico Sir John Burnett (1857 - 1938), preferiram arquiteturas tradicionais, determinadas pela estilística. Na figura de presidente e, portanto, membro mais influente do júri, Lemaesquier teria sido inflexível a projetos que subvertessem os princípios acadêmicos estilísticos, sendo o grande responsável pela não aceitação do projeto de Le Corbusier como vencedor (figuras 12 e 13).

A decisão das nove menções *ex aequo* desagradou o corpo diplomático internacional ao qual se endereçava a sede que considerou uma atitude omissa do júri (GIEDION, 2004). No entanto, uma nova comissão foi convocada para analisar as propostas e um novo projeto ficou a cargo de Henri Paul Nenot & Julien Flegenheimer, Carlo Broggi, Camille Lefrève e Giuseppe Vago (figura 11).

Segundo Santos (2002), questões de gosto se sobrepuseram aos critérios do edital, o que daria a impressão de que o concurso teria sido definido por posicionamentos mais culturais e chauvinistas do que de fato pela qualidade arquitetônica. A combinação dessas posturas com o resultado teria contribuído para a má repercussão do concurso. Giedion (2004) declarou seu desagrado quanto ao resultado do concurso a um jornal de Berlim dizendo que um edifício que se prende a fantasmas do passado apenas poderia se tornar

refúgio dessas quimeras.

A revolta com o resultado do concurso impulsionou Le Corbusier a convocar o primeiro Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) em 1928 (GIEDION, 2004). O desagrado de Le Corbusier, que participou com Pierre Jeanneret no concurso não se limitou ao CIAM, a campanha de repúdio ao veredito do júri mereceu menção, inclusive, espaço na terceira edição do clássico “Por Uma Arquitetura” (1923). A menção aparece no capítulo “Temperatura” e trata de uma crítica dirigida à arquitetura academicista, com menção direta a Lemaresquier e Paul Nenot (PACHECO, 2004).



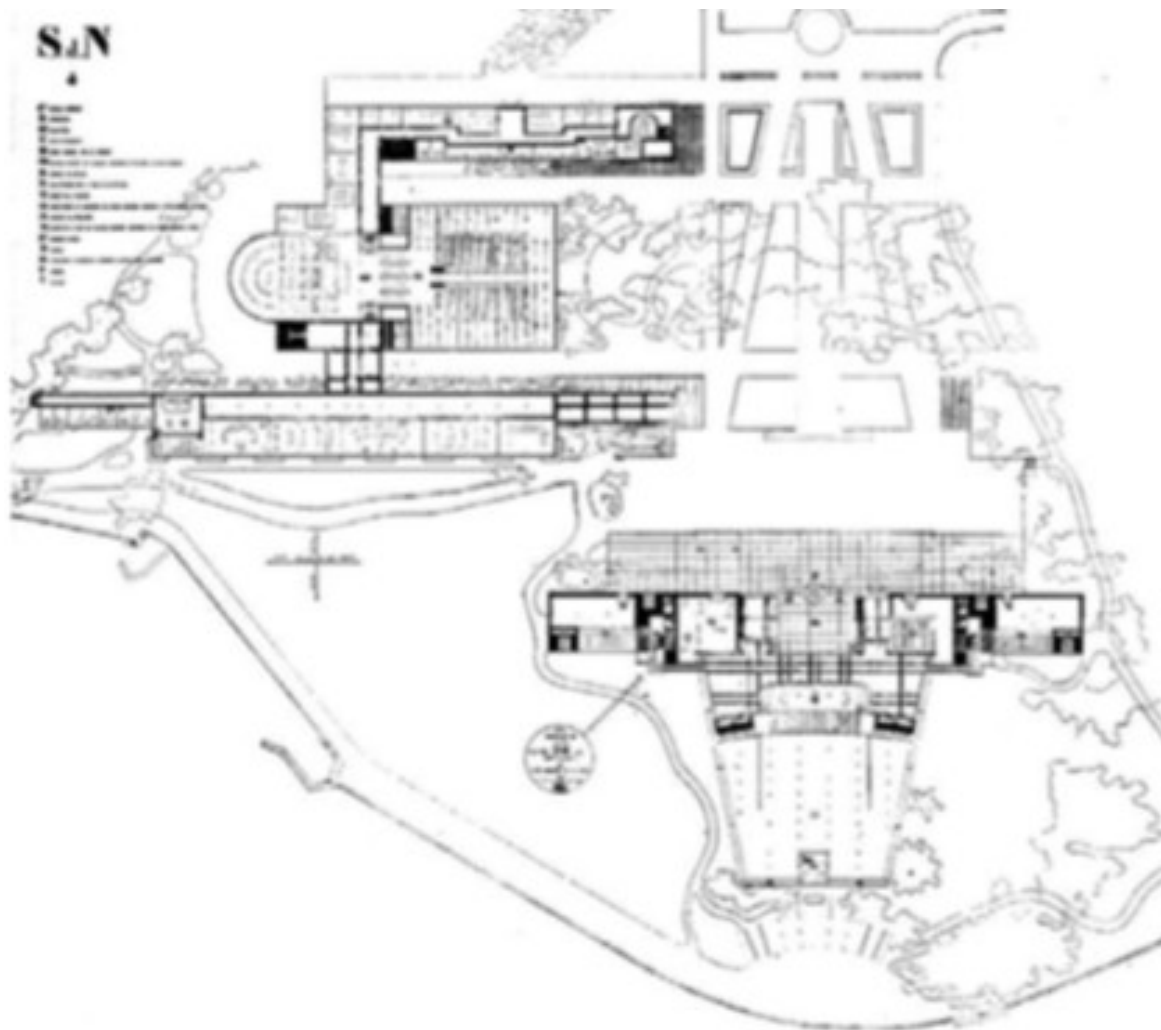
**Figura 11: Vista para o lago, projeto Nenot & Flegenhimer, Broggi, Lefrève e Vago**

**Fonte: HEIN (2004)**



**Figura 12: Vista para o lago, projeto Le Corbusier e Pierre Jeanneret**

**Fonte: PACHECO (2004)**



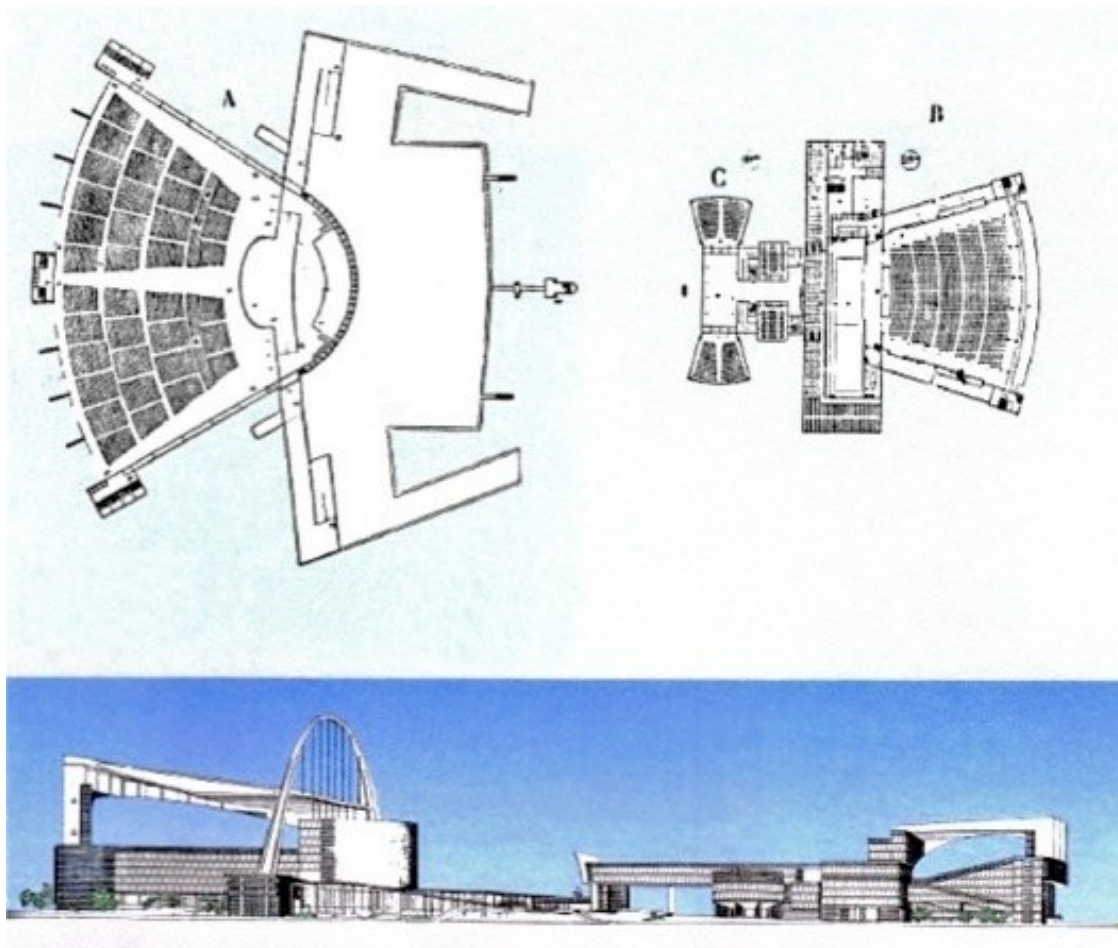
**Figura 13: Planta baixa, proposta Le Corbusier e Pierre Jeanneret**

**Fonte: PACHECO (2004)**

Ainda no início do século, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) lançou três concursos para projetos de equipamentos públicos. Esses foram: a) Biblioteca Lênin (1928), b) Palácio dos Soviets (1931-1933) e c) Ministério da Indústria Pesada (1934). Os concursos chamaram a atenção de arquitetos de toda Europa, entre eles Walter Gropius e Le Corbusier, entretanto, o estado não pôde cumprir com a realização de todas as obras vencedoras dos concursos. Apenas a Biblioteca Lênin, sob o desenho de Shchuko, foi executada anos mais tarde, em 1941.

Le Corbusier foi declarado vencedor do concurso para o Palácio dos Soviets (figura 14). Tanto o palácio das Nações Unidas como o Palácio dos Soviets são trabalhos de Le Corbusier que foram lançados a partir de concursos de projeto. Ambos guardam semelhança no tratamento formal e disposição de programa embora não tenham a mesma escala. Percebe-se nos dois últimos concursos apresentados a importância desses eventos tanto na carreira de Le Corbusier, como na divulgação da Arquitetura Moderna na Europa

do início do século XX. A potência dos concursos como motivadores de ensaios da arquitetura moderna aliados aos CIAMs, proporcionaram ambiente de incessante intercâmbio cultural e a produção literária e arquitetônica de modo que também contribuíram para a divulgação dos ideais do mestre franco-suíço (PACHECO, 2004).



**Figura 14: Desenhos do projeto de Le Corbusier para o Palácio dos Soviets**

**Fonte: PACHECO (2004)**

Durante a II Guerra Mundial (1939 - 1945) os concursos na Europa cessaram, retornando apenas com o final do conflito. Santos (2002), ressalta que os concursos foram também veículo de consagração de alguns arquitetos que participaram em concursos realizados no pós-guerra. A partir do ano de 1950, Alvar Aalto participou de pelo menos cem concursos, sendo premiado em cinquenta e cinco deles e obtido a contratação de vinte e nove de suas obras por esse tipo de encomenda. Dentre os concursos emblemáticos da época está a Sede da Prefeitura de Seinäjoki, vide figura 15 (1950) (SANTOS, 2002).

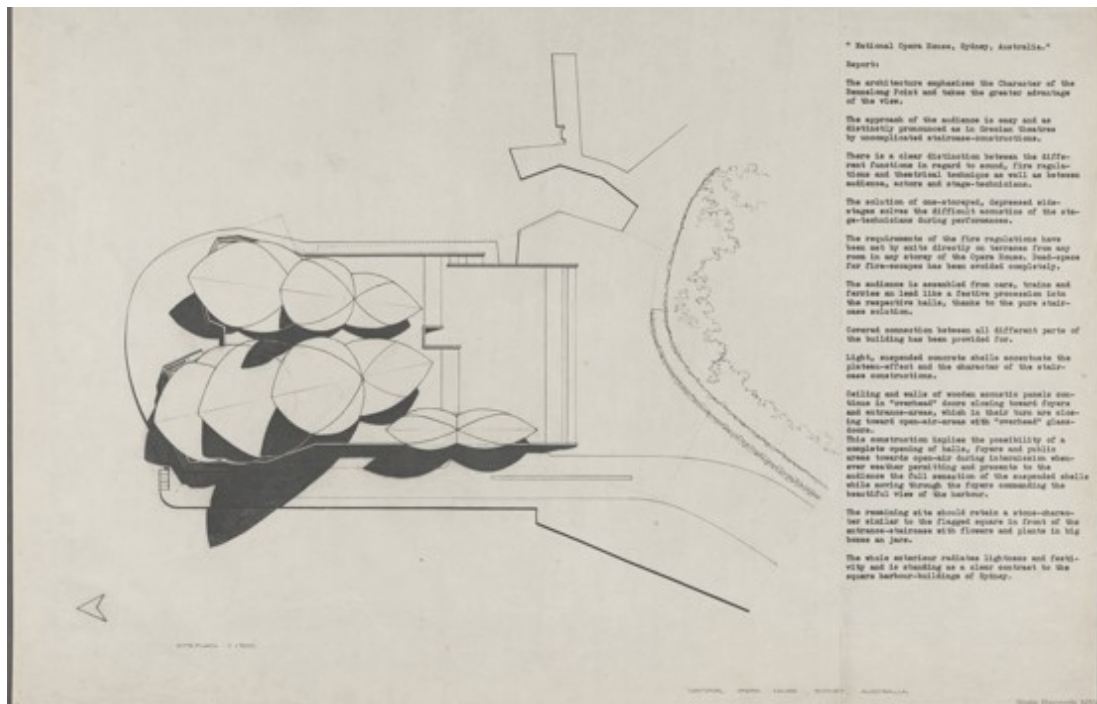


**Figura 15: Prefeitura Seijanäöki, Alvar Aalto**

**Fonte: <https://commons.wikimedia.org>**

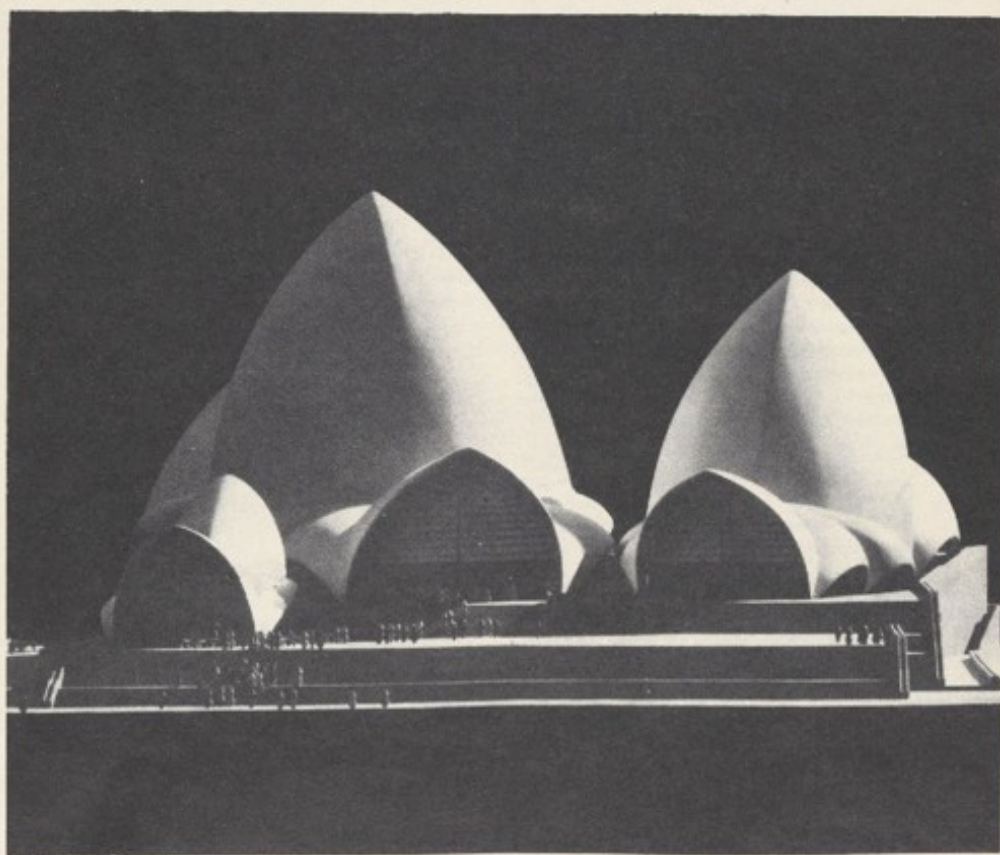
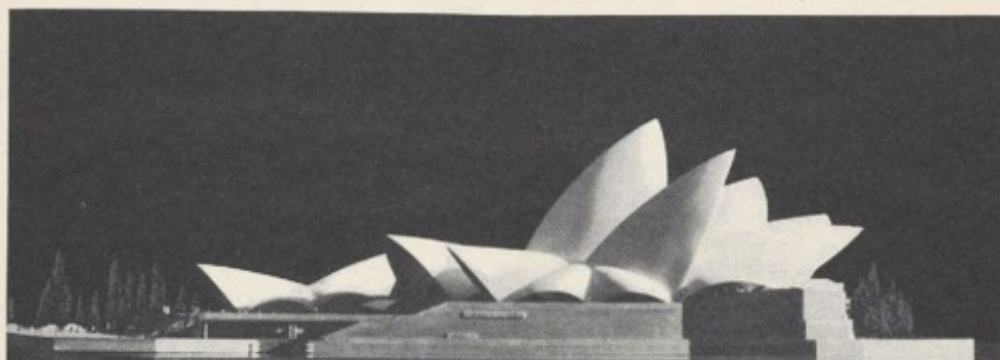
A arquitetura escandinava atraiu atenção no restante da Europa após a segunda guerra mundial. O extremo Norte europeu promoveu durante esses anos a divisão equitativa da riqueza e alto nível de vida a população, ao mesmo tempo em que cadenciou a transição para o modelo econômico industrial de forma gradual de modo a evitar perdas qualitativas elevadas na produção de bens. Além disso, o padrão de conforto das edificações foi beneficiado pelo desafio imposto pelas questões climáticas extremas que levaram as soluções arquitetônicas a definir com maior zelo o espaço e a técnica construtiva. Para Montaner (2001), aspectos como esses teriam contribuído para que a arquitetura escandinava fosse uma referência de estima no meio europeu (e a partir da Europa, a outros continentes).

No final da década de cinquenta, na Austrália, o concurso da Ópera de Sidney (1956) premiou a obra do dinamarquês Jorn Utzon (figuras 16 e 17). O concurso teve como presidente do júri o também escandinavo Eero Saarinen, acompanhado por Leslie Martin, Igham Ashworth e Cobden Parkes. Segundo Montaner (2001), o projeto de Utzon teria sido resgatado por Saarinen de uma pilha de projetos desclassificados. O presidente teria encontrado na expressividade do projeto de Utzon a monumentalidade que considerava necessária ao caráter do equipamento. Nota-se também que o projeto do Terminal da TWA (1962), de Saarinen, compartilha da gênese formal da proposta premiada no concurso para a Ópera de Sidney.



**Figura 16: Desenho do concurso para Opera House de Sidney, Jorn Utzon, 1956**

Fonte: <http://www.utzon-archives.aau.dk>



*Photos by courtesy Carl E. Rosenberg*

**Figura 17: Fotos maquete Opera House de Sidney, Jorn Utzon, 1959**

**Fonte: <http://www.utzon-archives.aau.dk>**



**Figura 18: Fotos Terminal TWA, EeroSaarinen, 1962**

**Fonte: <http://www.archdaily.com.br>**

O edifício foi construído ao longo de quase vinte anos turbulentos onde atritos entre a nova administração municipal e Utzon fizeram com que a finalização dos projetos fosse delegada a outros arquitetos. Antes da ruptura entre o poder municipal e Jorn Utzon, o desenvolvimento do projeto contou com a ajuda de Ove Arup, engenheiro que viabilizou que as conchas que abrigavam as salas de concerto se comportassem como cascas autoportantes. Após a substituição de Utzon no detalhamento final do projeto os interiores do edifício foram finalizados por Peter Hall, Lionel Todd e David Littlemore a partir de 1966.

A encomenda de projetos de arquitetura por meio de concurso divide opiniões dentro do campo da arquitetura. Enquanto alguns arquitetos defendem a prática como a maneira mais justa e transparente de contratação, outros acreditam que a seleção de um projeto através de um concurso é apresenta falhas incontornáveis. J.J. Oud, em 1954, ressaltou que a ausência das trocas diretas com o cliente causavam prejuízo ao atendimento adequado das necessidades da sociedade. Já Frank Lloyd Wright ressaltava que o caráter comparativo dos concursos não poderia premiar outra coisa que não a mediocridade, acusando-os de reduzirem a arquitetura a uma média (TOSTRUP,1999).

Os concursos, apesar de criticáveis, foram certame onde a oposição ao Modernismo encontrou terreno fértil nos concursos de arquitetura a partir dos anos sessenta. As mudanças da cultura ocidental, impulsionadas pelo período pós-reconstrução fizeram com

que a arquitetura mirasse em valores ora próximos ao desenvolvimento tecnológico, ora aproximados da cultura popular (PEREIRA, 2014). Diversas vertentes teóricas que se desenvolveram durante a pós-modernidade, todas elas lançadas a uma proposta culturalizada da arquitetura em oposição aos dogmas modernos (PIÑON, 2007).

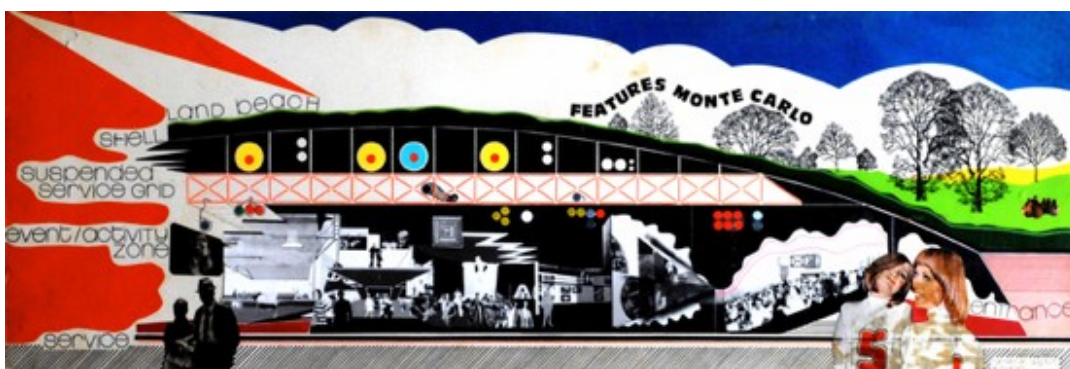
Grupos como o Superstudio e o Archigram se apropriaram da expressão da cultura pop para desenvolver uma comunicação midiática dos projetos. As estratégias de divulgação das ideias e projetos desses grupos se apropriam dos aparatos midiático a fim de abranger públicos maiores. Além das publicações de periódicos e das exposições, o uso das plataformas de concurso de projeto de arquitetura também foram exploradas como meio de divulgação, experimentação e inovação (PEREIRA, 2014).

A participação ativa em concursos de arquitetura resultou na premiação da proposta do Archigram para o Centro de Entretenimento de Monte Carlo, em 1970 (figuras 19 e 20). Além do caráter exploratório do projeto, a apresentação também apresentava mudanças que eram relacionadas com a cultura pop, como o emprego da técnica de colagem para a apresentação e da cor. Mesmo que muitas propostas, como esta do Archigram, não foram construídas, a prática dos concursos contribuiu como fonte de experimentação da produção arquitetônica e para a representação dos projetos (PEREIRA, 2014).



**Figura 19: Implantação projeto Centro de Entretenimento de Monte Carlo**

Fonte: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=139>



**Figura 20: Implantação projeto Centro de Entretenimento de Monte Carlo**

Fonte: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=139>

Observa-se que os objetos de concurso ocorridos até esse período do século XX ainda preservam o cunho simbólico de representação do poder na sociedade. Da mesma forma continuam a se comportar como veículos de tendências estilísticas. Por vezes manifestam o comportamento pela aceitação coletiva, nos mesmos moldes do início do século, em outras, apresentam a divergência teórica do pós-moderno. A aceitação coletiva e a filiação teórica encontram nos concursos um meio auxiliar de validação de uma presumida assertividade estética pela premiação. O embate entre expressões tradicionais e subversivas na arquitetura pode também resultar em decisões polêmicas, como no caso da Sede das Nações Unidas de Genebra.

Há de se reparar também que os eventos mostram uma gama tipológica cada vez mais ampla, aspecto que colabora com a popularização da competição como evento arquitetônico e cultural. Entretanto, as novas tipologias às quais tiveram seus projetos realizados mediante concurso são antes reflexo da diversidade de demandas da cidade moderna do que uma transformação temática. Contudo, a diversidade programática, somados aos primevos ideais dos concursos da época da Revolução Francesa, colaboram para que a prática seja vinculada à transparência da administração pública e à escolha da melhor opção. Institui-se o mito do melhor para a sociedade. A propagação dessa ideia desempenhou um papel significativo na mitologia dos concursos de projeto. Esses mitos foram determinantes a partir da década de 1970 até a atualidade.

A partir da década de setenta, os concursos foram ferramentas importantes na divulgação de trabalhos com assinatura e contribuíram para a conformação do *star-system* da arquitetura.

### **2.2.3 Pão, circo e grama**

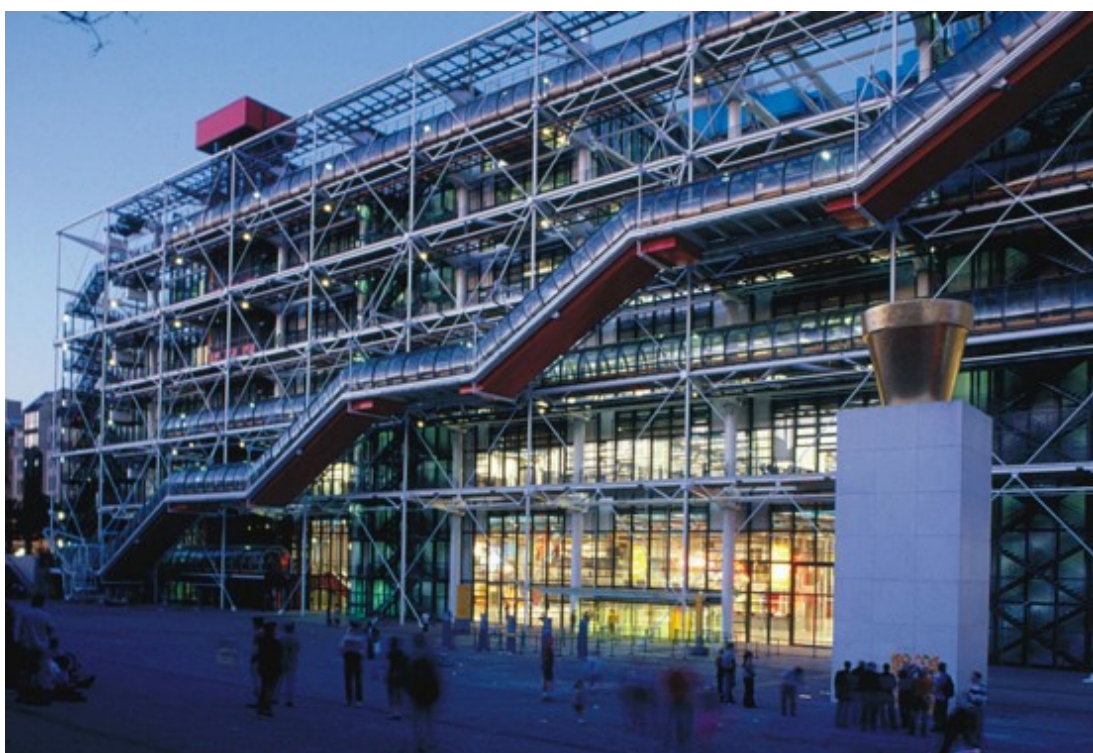
#### **2.2.3.1 O Laboratório francês de concursos como evento cultural**

Os movimentos iniciados na década de sessenta se propagaram nos anos seguintes, apresentando ao mundo diversos arquitetos cultuados na atualidade. A temática dos concursos de projeto a partir da década de setenta foi concentrada em equipamentos culturais que atuassem como âncoras atrativas para o turismo.

No final da década de 1970 dois concursos importantes ocorreram na Europa. No continente, o concurso para o Centro Cultural Beaubourg (figura 21), em 1977, aconteceu em Paris. Participaram do júri arquitetos como Oscar Niemeyer, Jean Prouvé e Phillip

Johnson. Renzo Piano e Richard Rogers associados a Gianfranco Frachini e Ove Arup (que já havia sido figura importante na viabilização tecnológica da Ópera de Sidney, de Jorn Utzon) foram os autores da proposta premiada.

O projeto faz parte de uma medida de revitalização de um distrito parisiense *Le Marais* e ocupou o espaço próximo de onde ficava o mercado *Les Halles*. Segundo Lima (2004), a implantação de centros culturais com intuito de revitalizar áreas urbanas foi um fenômeno mundial a partir da década de 60. Para a autora, a característica mais marcante da implantação desses centros culturais é a valorização imobiliária do entorno e a polarização turística, elementos que a autora associa com movimentos gentrificadores.



**Figura 21: Centro Georges Pompidou**

**Fonte:** <http://www.rpbw.com/project/3/centre-georges-pompidou/>

A capitalização da cultura é um tema peculiar aos anos sessenta. Pierre Bourdieu estudou entre os anos de 1963 e 1968, por meio de parâmetros sociológicos e empíricos, o valor do capital cultural na cultura francesa. Ao mesmo tempo que seus estudos apontam inclinações comportamentais dos grupos de acordo com sua origem social e capital cultural, apontam também da capitalização da cultura como signo de distinção social. O tema será abordado em maior profundidade no próximo capítulo, juntamente com o papel da ideologia na reprodução das forças produtivas e os conceitos de elite.

Do outro lado do Canal da Mancha, Richard Rogers já havia participado em um outro concurso em Londres para a construção do *Lloyd's Center*, em 1976 (figura 22 e 23). O concurso para a sede da financeira foi idealizado e indicado pelo então presidente do

*Royal Institute of British Architecture* (RIBA), Gordon Graham. Graham sugeriu ao presidente do conselho da Lloyd's a competição como solução para as dificuldades de espaço enfrentadas pela companhia. As frequentes mudanças de endereço por falta de flexibilidade geraram a demanda pelo concurso.

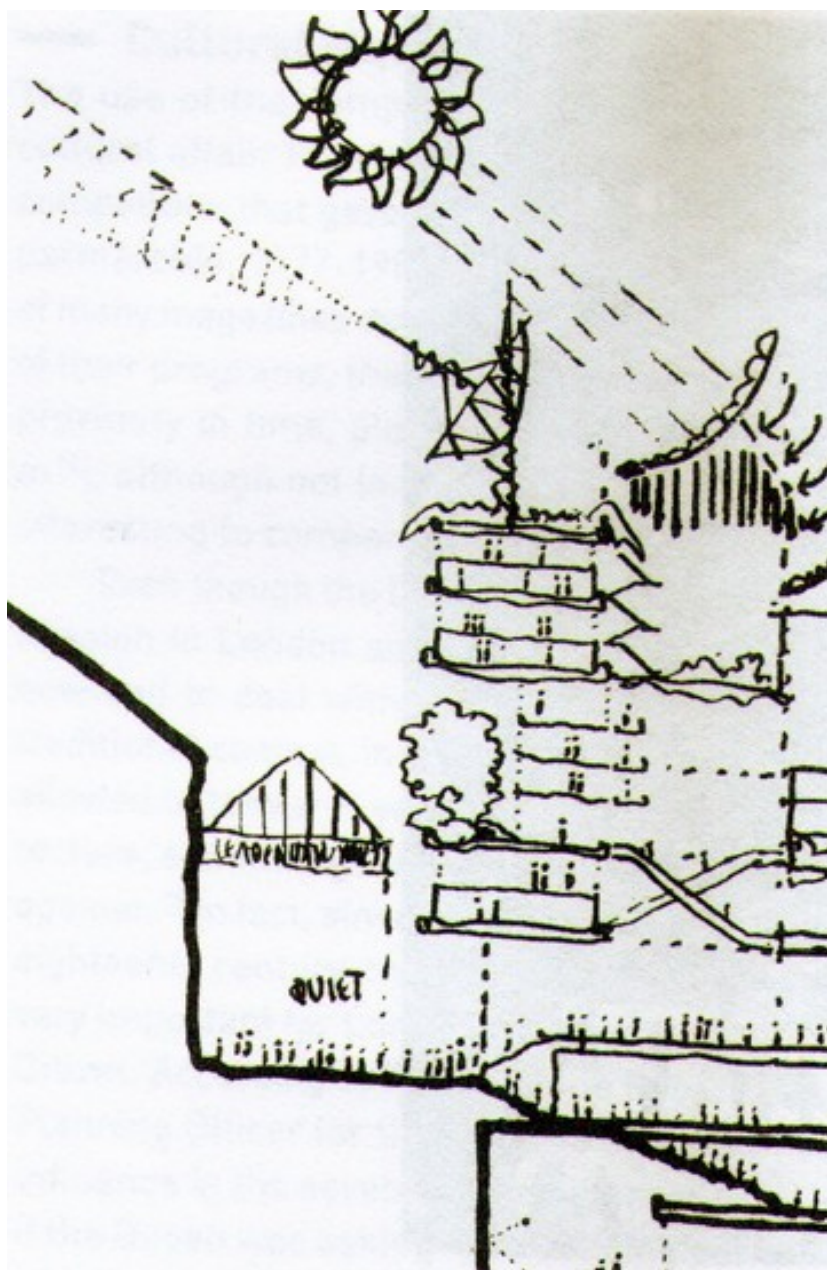


Figura 22: Croqui Richard Rogers, esquema de corte Lloyd's

Fonte: Lenne (2015)



**Figura 23: Foto edifício construído**

**Fonte: Lenne (2015)**

O concurso para a financeira foi dividido em duas etapas: a primeira, com a apresentação de propostas por parte de um grupo limitado de arquitetos e, a segunda, por uma série de reuniões com o conselho da empresa por parte dos escritórios selecionados na primeira etapa. A decisão por um número limitado de arquitetos se deu pela inexistência de um programa o qual os arquitetos concorrentes deveriam elaborar.

A partir do recebimento dos projetos, um grupo menor de arquitetos foi selecionado para participar das reuniões com o conselho a fim de afinar o projeto e o programa às necessidades do cliente. Esse concurso teve moldes excêntricos, porque, segundo Lenne (2015), estaria vinculado a características do contexto sociocultural e econômico. A ascensão do poder financeiro em rivalidade com o poder da Coroa Britânica, que até então possuía grande influência nas decisões arquitetônicas e urbanísticas, teria impelido ao concurso moldes aceitáveis para a cultura competitiva do liberalismo econômico.

O projeto da torre que abriga a financeira representou um evento tanto na carreira de Rogers como também para a cidade de Londres. A partir do projeto a arquitetura produzida pelo inglês passou a ser reconhecida por um estilo particular. Esse estilo particular tanto se popularizou como marca do arquiteto, como também influenciou a expressão de outros arquitetos no mesmo entorno. A partir da inserção do edifício da financeira outros projetos posteriores na região adotaram o high-tech como linguagem e, a exemplo da proposta de Rogers, romperam com as alturas do entorno (LENNE, 2015).

No mapa (figura 24) abaixo estão marcados os edifícios que romperam com as alturas do entorno na região central de Londres a partir do projeto de Rogers. Lenne (2015) afirma que o concurso, entendido como evento, possui dois campos de atuação: o da carreira do arquiteto e da cidade, como no exemplo de Rogers. Vê-se essa relação como nos exemplos citados anteriormente nas carreiras de Le Corbusier e de Alvar Aalto.



**Figura 23: Mapa de edifícios altos a partir do projeto de Rogers**

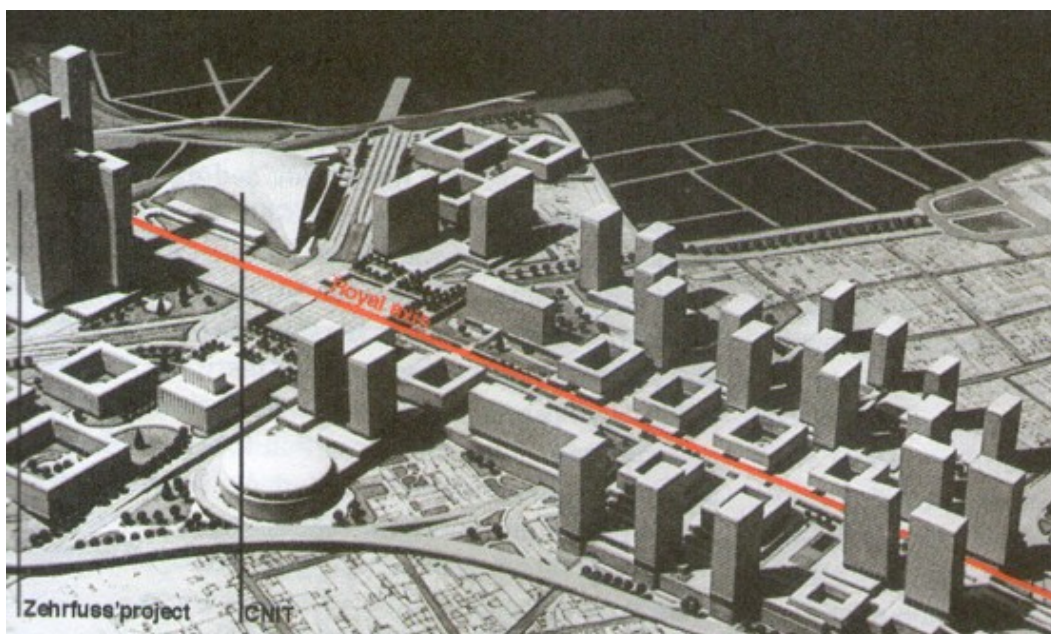
**Fonte: Lenne (2015)**

O concurso também se diferenciou por levar em consideração a relação pessoal com o arquiteto do projeto. Norman Foster competiu com Rogers pela comissão, contudo, o conselho executivo teria considerado a postura de Foster hermética, aspecto que interferiria na transparência e no domínio das decisões. Foram critérios de avaliação do projeto a expressão ideológica nacional da Inglaterra da época, o entendimento das demandas do contratante e a flexibilidade de escolha na execução do projeto. Atribuiu-se a Richard Rogers abertura e diálogo com o cliente. Entende-se que essas seriam

fundamentais para que se explorassem questões tecnológicas de maneira mais ampla do que no seu projeto contemporâneo, o Centro Cultural Beaubourg, em parceria com Renzo Piano (LENNE, 2015).

Na década seguinte, na França, seguiram o concurso do Centro Cultural Georges Pompidou outros concursos que marcariam o governo de François Mitterrand (1981-1995). São projetos fruto de concurso dessa época o Arco da Defesa (1981), Parque de La Villette (1982) e Ópera da Bastilha. (LENNE, 2015; CHUPIN, 2015) A sequência de concursos foi potencializada por uma série de medidas legislativas e políticas as quais propiciaram um ambiente favorável a prática (SOBREIRA, 2010).

Segundo Lenne (2015), o concurso para o projeto do Arco da Defesa, de 1981, não foi a única opção para a ocupação do espaço situado ao final do eixo principal de Paris. Os primeiros ensaios sobre a área, referida, então, como *tête Défense*, intencionavam criar um marco para o bairro de La Défense. Na década de sessenta o bairro já possuía plano e tinha ênfase na resolução da área como fechamento do Eixo Real parisiense, conforme figura 25. Em 1969 o arquiteto Ieoh Ming Pei desenvolveu estudos encomendados pelo investidor Jean-Paul Aaron para configurar a área por meio de um marco arquitetônico. A discussão que centralizou a atenção nos estudos elaborados competiu ao fechamento ou abertura do Eixo Real parisiense pelo marco arquitetônico de La Défense.



**Figura 25: Modelo de 1964 do plano para La Défense**

**Fonte: Lenne (2015)**

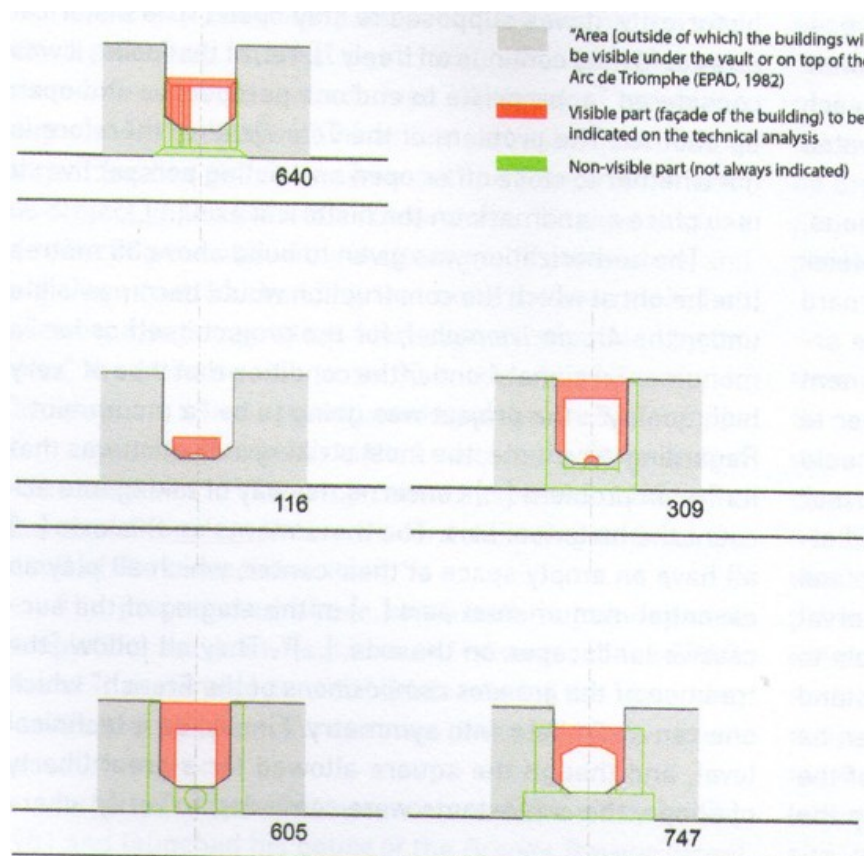
A proposta de Pei forçou que a Agência Pública de La Défense<sup>3</sup> (EPAD) desenvolvesse estudos próprios a fim de determinar estratégias e viabilizar a ocupação do

<sup>3</sup> *Établissement public pour l'aménagement de la région de la Défense* (EPAD)

local. Para tanto, teriam contratado o arquiteto francês Émile Aillaud para elaborar uma contraproposta de ocupação da área. A pressão da mídia a partir da divulgação dos resultados do estudo da agência obrigou a postergar a decisão por tempo indeterminado (LENNE, 2015).

Em 1981, o *tête Défense* voltou a ser tema de discussão pública, agora incorporado ao conjunto das Grande Obras do presidente da época François Mitterrand. Como resposta às propostas descartadas e controversas, a ideia de um concurso internacional regido pela UIA ganhou força e simpatizantes. O programa para tal edifício solicitava abrigo para dois ministérios e o centro internacional de comunicação. O concurso contou com 900 inscrições. A viabilidade econômica e técnica foram os critérios mais valorizados pela programação do concurso (LENNE, 2015).

Lenne (2015) relata que o júri foi presidido por Robert Lion e contou com os arquitetos Richard Rogers, Richard Meyer e Bernard Zehrhusse e com a crítica de arquitetura Ada Huxtable. O processo de avaliação dedicou entre duas e três horas a cada uma das propostas, o que resultou em semanas de análise. O processo de avaliação envolveu diagramas comparativos como instrumento, conforme exemplificado na figura 26. Nos diagramas abaixo apresenta-se uma série de gráficos que sintetizam a relação dos objetos propostos pelos concorrentes com o entorno. Os projetos que apresentavam o arquétipo do arco foram comparados de modo a mensurar sua visibilidade desde o Eixo Real e a permeabilidade de seu vão.

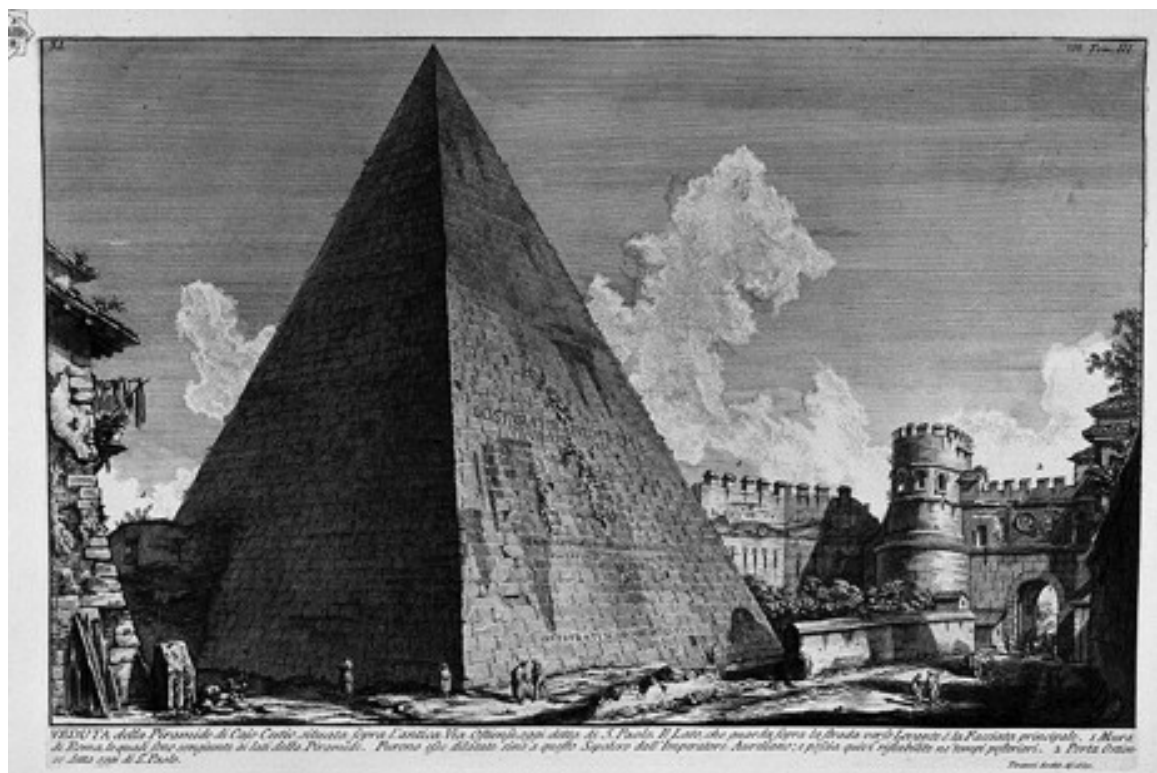


**Figura 26: Diagramas comparativo entre propostas do concurso**

**Fonte: Lenne (2015)**

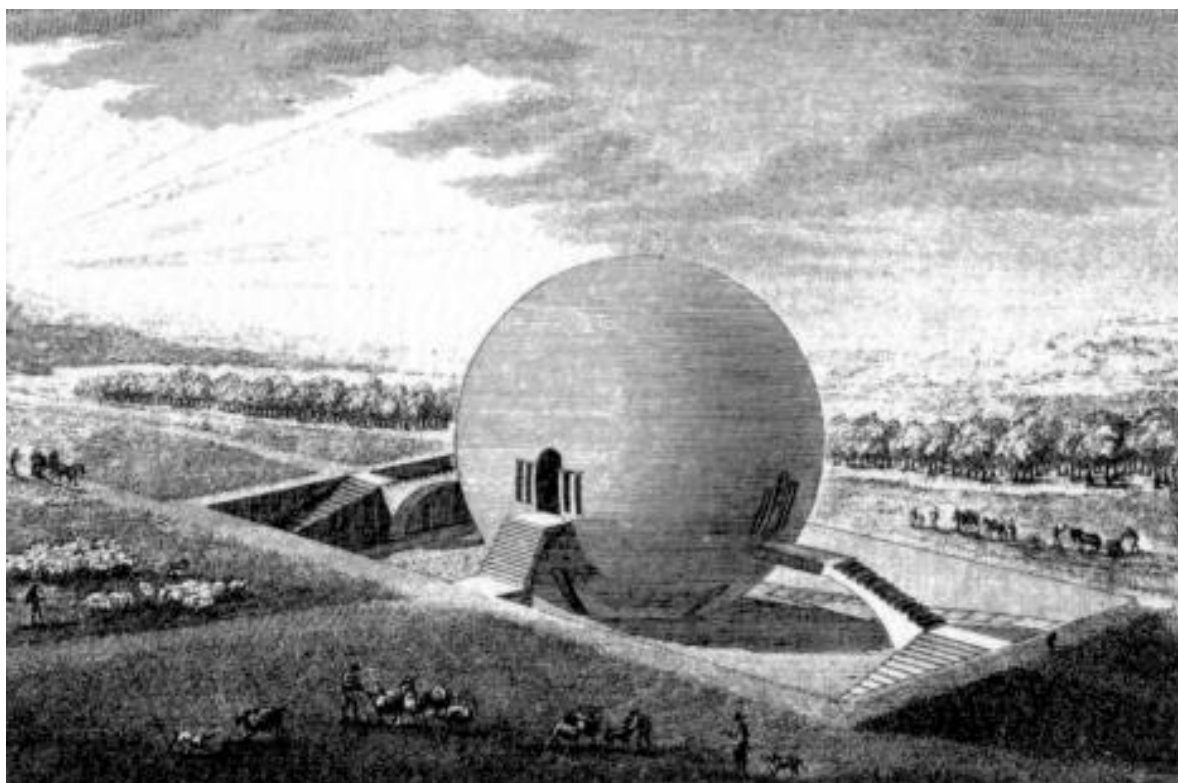
Alguns aspectos do termo de referencia teriam direcionado bastante as propostas. Por situar-se no eixo mais importante de Paris, solicitou-se que o edifício não fechasse o eixo e, se o fizesse, deveria oferecer outra perspectiva a partir de seu fechamento. A relação com a tradição francesa descrita no termo também direcionou tipos específicos de edifícios. A maior parte dos projetos apresentados variava versões de pórticos, arcos, torres, esferas, anfiteatros e pirâmides mediante processos de simplificação geométrica. (LENNE, 2015).

As purificação das formas (ou uso de formas elementares) se faz presente na tradição francesa a partir dos prêmios conferidos pela Academia Nacional para que seus alunos de destaque fossem à Itália estudar a arquitetura clássica romana. Lá, os arquitetos Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) e Etienne-Louis Boullée (1728-1799) tiveram contato tanto com os edifícios e elementos da arquitetura Clássica como também com as gravuras de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), as quais exploravam arquiteturas colossais compostas por elementos puros e simplificados. A descoberta das gravuras influenciou a produção dos arquitetos que receberam o rótulo de Revolucionários. Segue nas imagens a seguir (27, 28 e 29) imagens de desenhos desenvolvidos por Piranesi, Ledoux e Boullée, respectivamente.



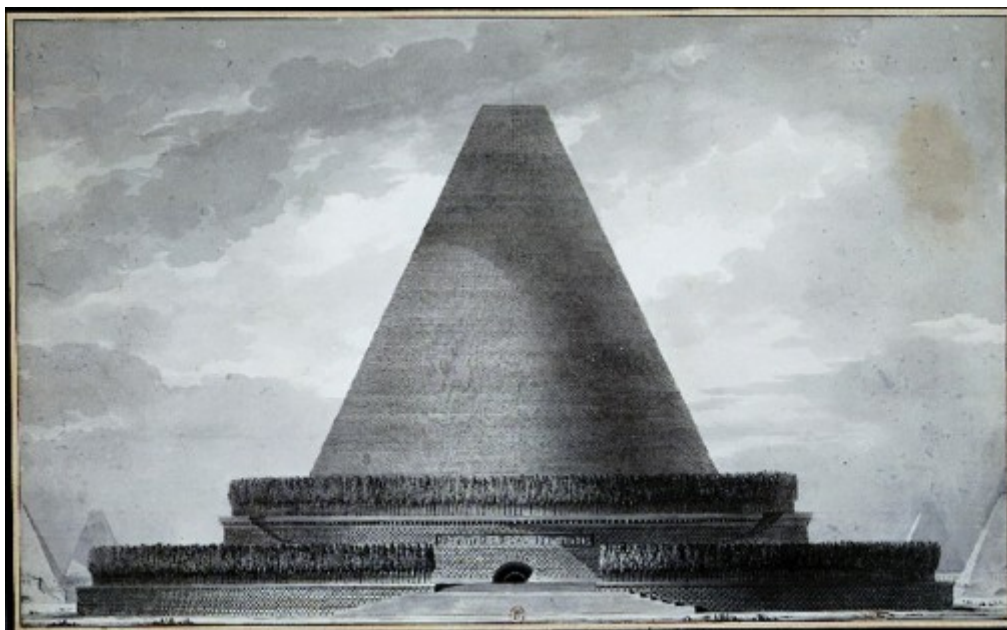
**Figura 27: Gravura de Piranesi – Pirâmide de Cestio**

Fonte: <https://upload.wikimedia.org>



**Figura 28: Projeto para Mapertuis, Claude-Nicolas Ledoux**

Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Claude-Nicolas\\_Ledoux](https://fr.wikipedia.org/wiki/Claude-Nicolas_Ledoux)



**Figura 29: Cenotáfio em estilo egípcio – Etienne-Louis Boullée, 1786**

**Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Étienne-Louis\\_Boullée](https://fr.wikipedia.org/wiki/Étienne-Louis_Boullée)**

A opção tipológica pelo arco foi bastante empregada, visto a sua abertura como característica morfológica concordante com a demanda de não encerramento visual do eixo. Na figura 26 pode-se perceber na cor coral a representação dos perfis visíveis desde o Eixo Real, enquanto, as superfícies contornadas pelas linhas verdes, representam as partes do edifício que ficariam ocultas pelo entorno. Os diagramas colaboraram para que o júri pudesse avaliar as propostas por comparação entre elas e com os critérios dispostos no termo de referência. Interessava que os diagramas mostrassem o quanto cada projeto atendia a iconicidade pretendida e a preservação da abertura do eixo, bem como essas demandas são harmonizadas.

O projeto vencedor (figura 26), representado nos diagramas de avaliação no esquema trezentos e nove (figura 30), teve autoria de Johann Otto von Spreckelsen (1929—1987). Na retórica o arquiteto empregou termos do edital, atitude que gerou identificação por parte do júri dada a familiaridade dos termos. Entre os pontos enaltecidos do projeto, citou-se a capacidade de entender a função principal do edifício enquanto marco arquitetônico. A indefinição de determinados pontos do programa de necessidades apareceu como sintoma da importância da morfologia para a arquitetura proposta (LENNE, 2015).

Por outro lado, as críticas se voltaram ao não cumprimento das demandas de áreas solicitadas e à simplicidade do projeto devido sua obviedade simbólica. O desafio apresentado pelo concurso se concentrou na capacidade de seduzir pela poética e pureza formal e superioridade da função de marco sobre os aspectos técnicos e funcionais.

O júri precisou de algumas rodadas de eliminação para escolher do projeto

vencedor. A posição do júri perante os projetos baseou-se em processos investigativos e pedagógicos com intuito de melhor reconhecer as características das propostas através de análises. A proposta de von Spreckelsen foi escolhida por maioria desete a cinco contra a proposta de Viguiet-Jodry. Contudo, o cliente final teria sido, de fato, o presidente Mitterrand, que teria aprovado a escolha do júri depois de um mês enquanto reanalisava as outras quatro propostas finalistas selecionadas pela comissão julgadora (LENNE, 2015).



**Figura 30: Fotografia do Arco da Defesa, Paris.**

**Fonte: Foto do autor**

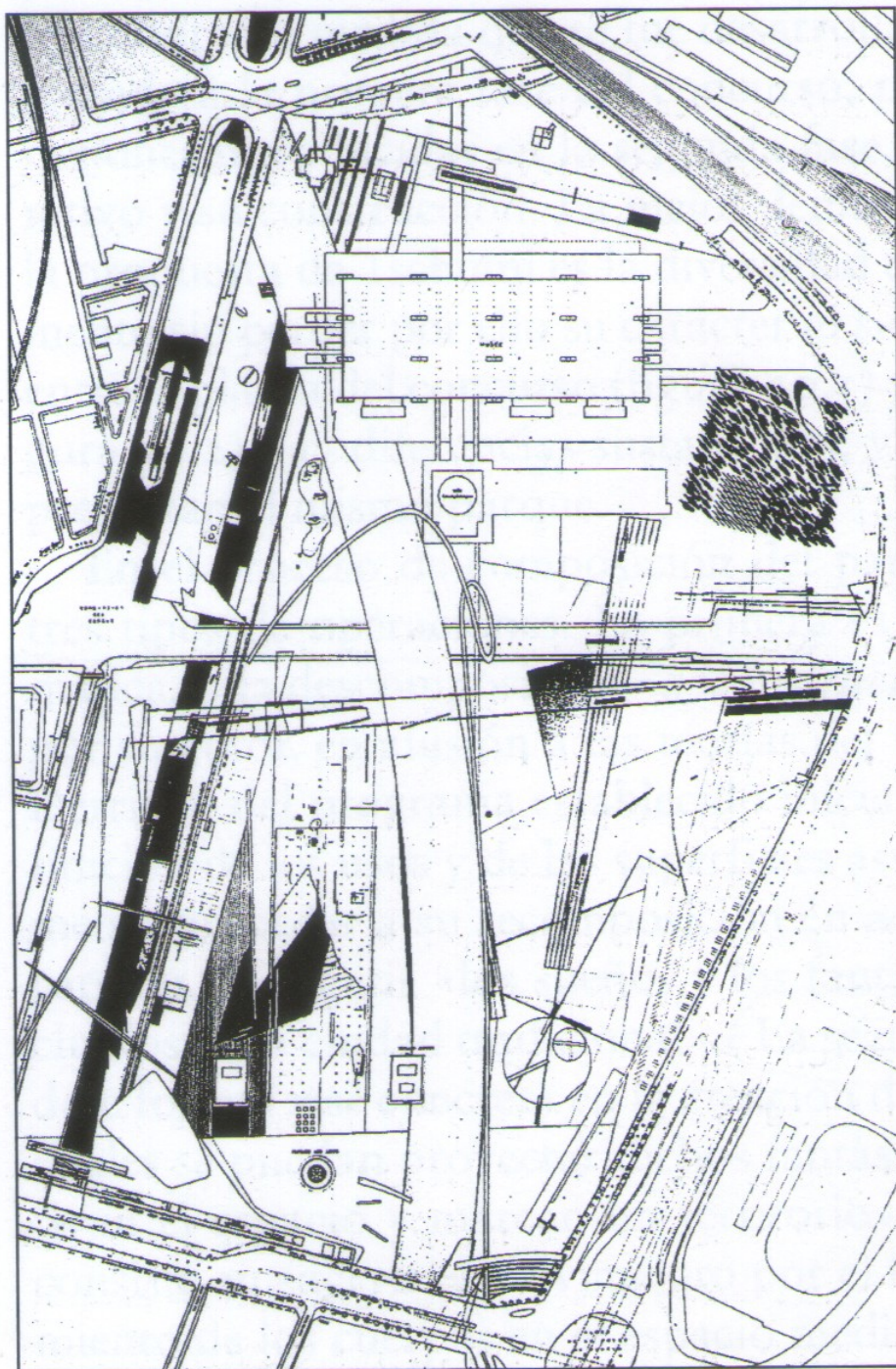
No ano seguinte ao concurso do Arco da Defesa, aconteceu o concurso para a Ópera da Bastilha (1982), que premiou o arquiteto uruguaio Carlos Ott. Já o projeto de Bernard Tschumi para o Parque de La Villette ocorreu no final do mesmo ano, no entanto, já tinha sido objeto de um concurso de ideias anos antes, em 1976. No primeiro concurso o programa incluía, além do parque, setores industriais, residenciais e comerciais no qual estruturas preexistentes deveriam ser consideradas. Esse concurso foi presidido por Valéry Giscard d'Estaing e não teve vencedor anunciado (HELAL, 2015).

Entre os anos de 1982 e 1983 um novo concurso foi realizado para o antigo distrito industrial parisiense onde funcionava um mercado de carnes, um frigorífico e demais atividades correlatas. Desativadas as atividades industriais, o projeto proposto incorporou a temática cultural ao local. Dentre os programas abrigados no parque estão teatros, salas de concerto, museus e cinemas.

O júri do concurso foi presidido por Roberto Burle Marx e contava com personagens importantes do cenário cultural coetâneo como os arquitetos Vittorio Gregotti, Renzo Piano e Arata Isozaki, os historiadores Joseph Rykwert e Françoise Choay, o compositor Luigi Nono e os paisagistas Paul Friedberg e Jacques Simon. A primeira etapa teve a participação de 472 equipes, das quais apenas nove, receptoras de prêmio *ex-acquo*, foram convidadas a estender a proposta (ÁLVAREZ, 2007).

O tema do concurso era “um parque urbano para o século XXI”. Para Álvarez (2007) três propostas se destacavam das demais por entender o projeto como processo aberto e, portanto, flexível às necessidades da sociedade pós-moderna. As propostas citadas foram de autoria de Zaha Hadid, OMA (coordenadas por Rem Koolhaas e Elia Zenghelis) e, a proposta executada, de Bernard Tschumi.

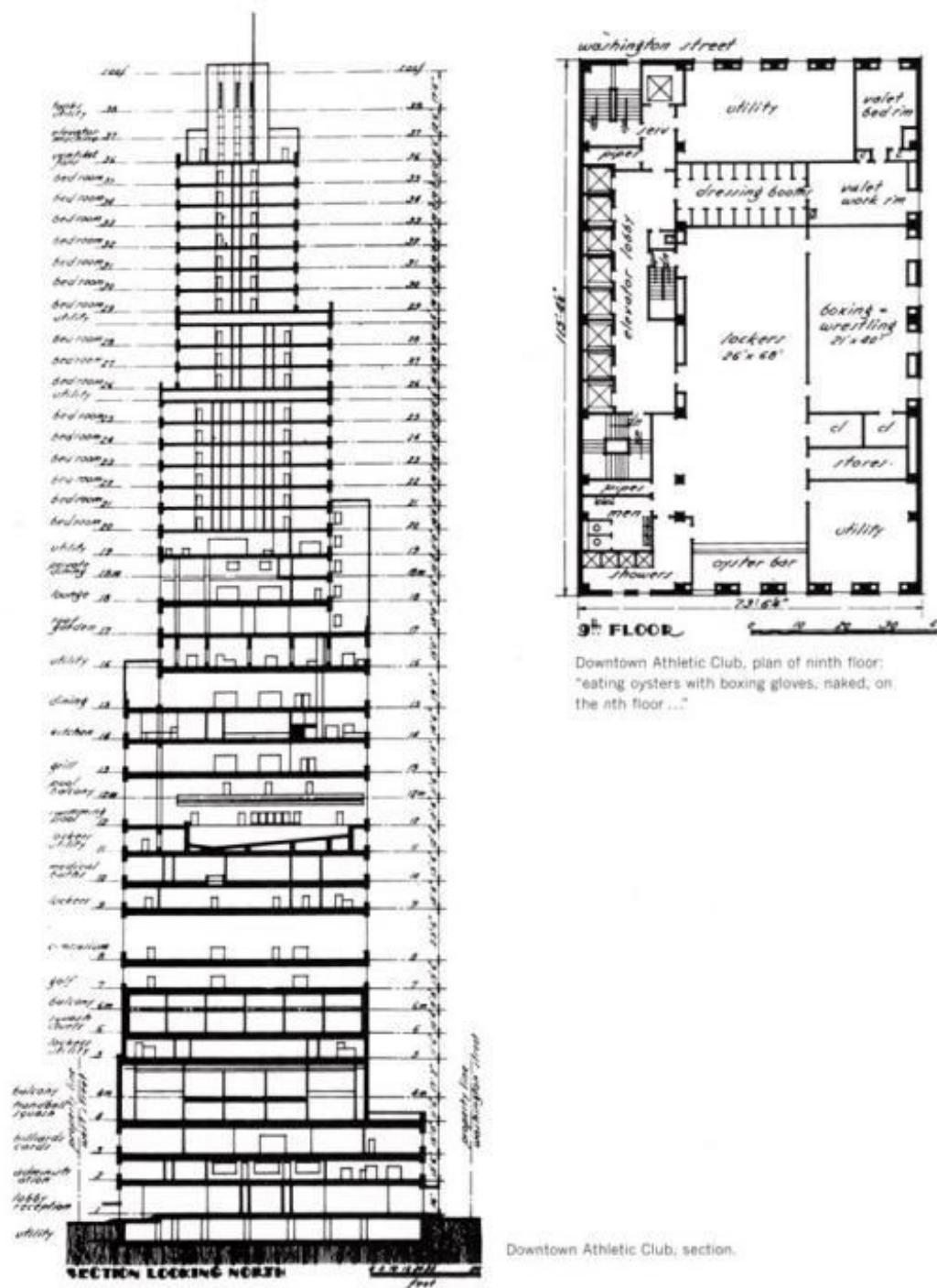
A proposta de Zaha Hadid (figura 31) apresentava linhas tencionadas que se assemelhavam, em plano, a uma matriz suprematista de Wassily Kandinsky. O projeto buscava compor suas linhas de modo a se integrar com o caos da cidade e gerar equilíbrio (ÁLVAREZ, 2007).



**Figura 31: Planta baixa Zaha Hadid para o Parque de La Villette.**

**Fonte: Álvarez, 2007**

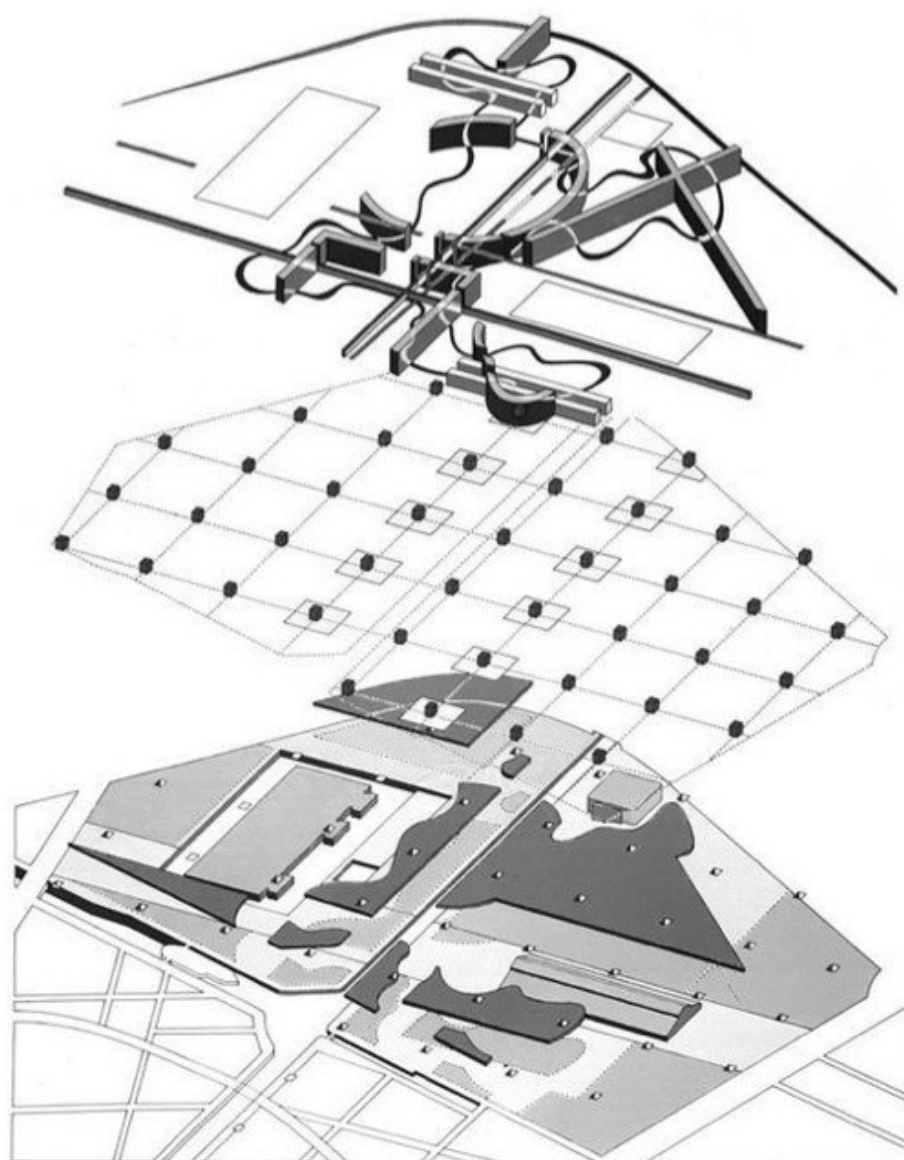
Rem Koolhaas e Elia Zenghelis lançaram o projeto bastante referenciado na ideia de um arranha céu, o Downtown Athletic Club (1931), de Nova York (figura 32). O projeto do arranha céu e sua compartimentação interna livre, que fascinou Koolhaas na obra “Nova York Delirante”, foi matriz do projeto, planificando o projeto por meio de faixas que possuíam a mesma livre articulação dos usos propostos ao edifício nova-iorquino.



**Figura 32: Corte Downtown Athletic Club (1931).**

**Fonte: Álvarez, 2007**

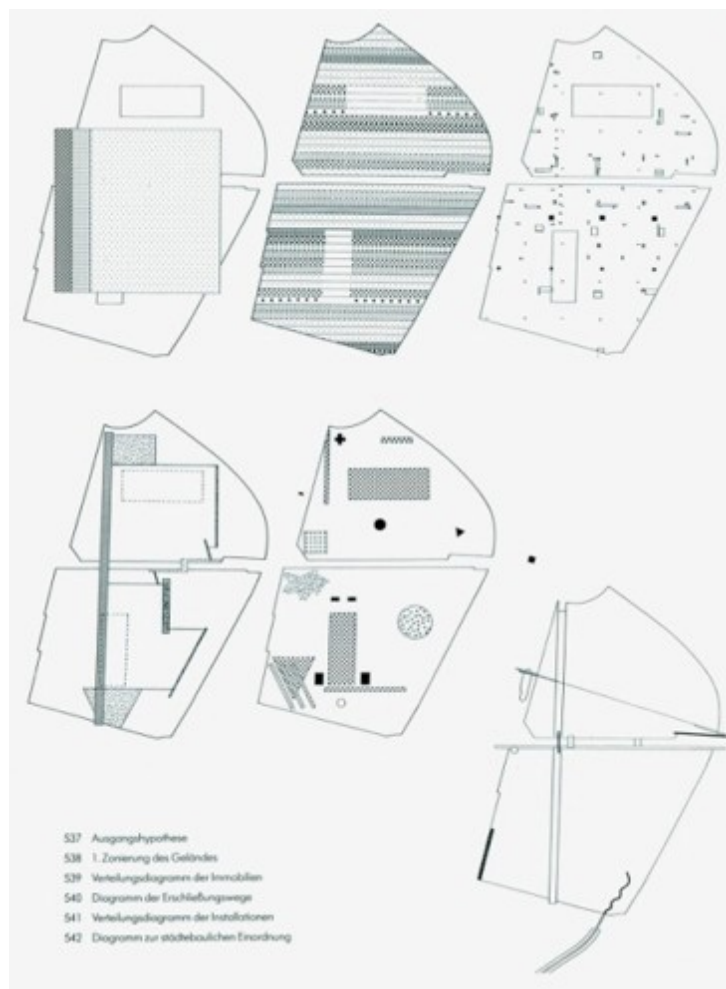
O projeto apresentado por Bernard Tschumi (figura 33) procurou desenvolver a proposta de parque sem que significados próprios pudessem ser fixados ao desenho. A proposta se desenvolve por operações básicas entre linhas, pontos e planos em camadas sobrepostas para desenvolver a paisagem. Chama a atenção que os projetos apresentados pelos três arquitetos utilizam elementos pictóricos básicos para dispor tanto desenho quanto paisagem do parque (ÁLVAREZ, 2007).



**Figura 33: Esquema conceitual de camadas Bernard Tschumi**

Fonte: Álvarez, 2007

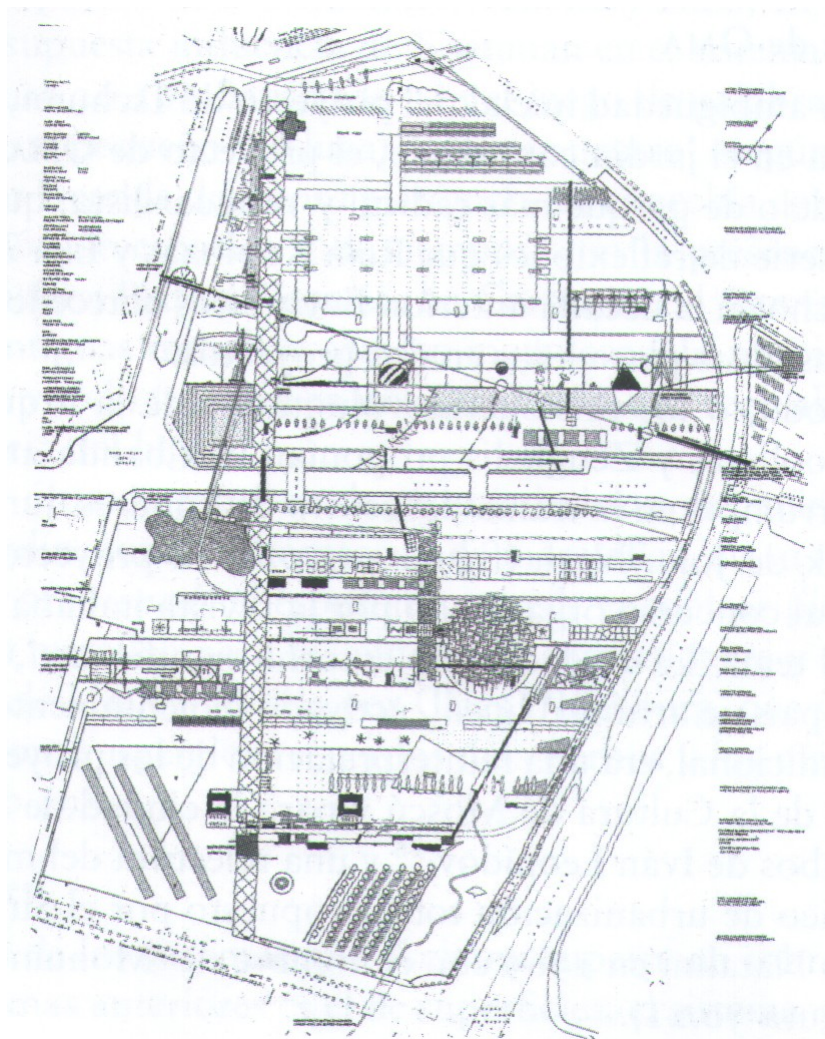
A proposta do OMA, de Koolhaas e Zenghelis, apresenta cinco elementos básicos, sejam esses: faixas, tramas, vias e circulações, nível final e conexões e elaborações (figura 34). A proposta abriga as funções de apoio do parque sobre o que o projeto nomeou por *confetis*: apresentam-se enquanto pontos, de dimensão diminuta, que são espalhados de acordo com as restrições e permissões da malha. Esses competiam ao nível da trama do projeto. As faixas consistem em áreas lineares que atravessam a parcela de Leste a Oeste e variam de dimensão em larguras de 5,10, 25 ou 40 metros. As vias e circulações são definidas pela *promenade* e pelo *mail*. O primeiro é composto por uma série de passeios geometrizados e de orientação irregular entre si que atravessam as faixas. O *mail*, por sua vez, consistia em um caminho direto que cortava o terreno de Norte a Sul com largura de vinte e cinco metros (ÁLVAREZ, 2007).



**Figura 34: Planta Baixa La Villette, OMA**

**Fonte: Álvarez, 2007**

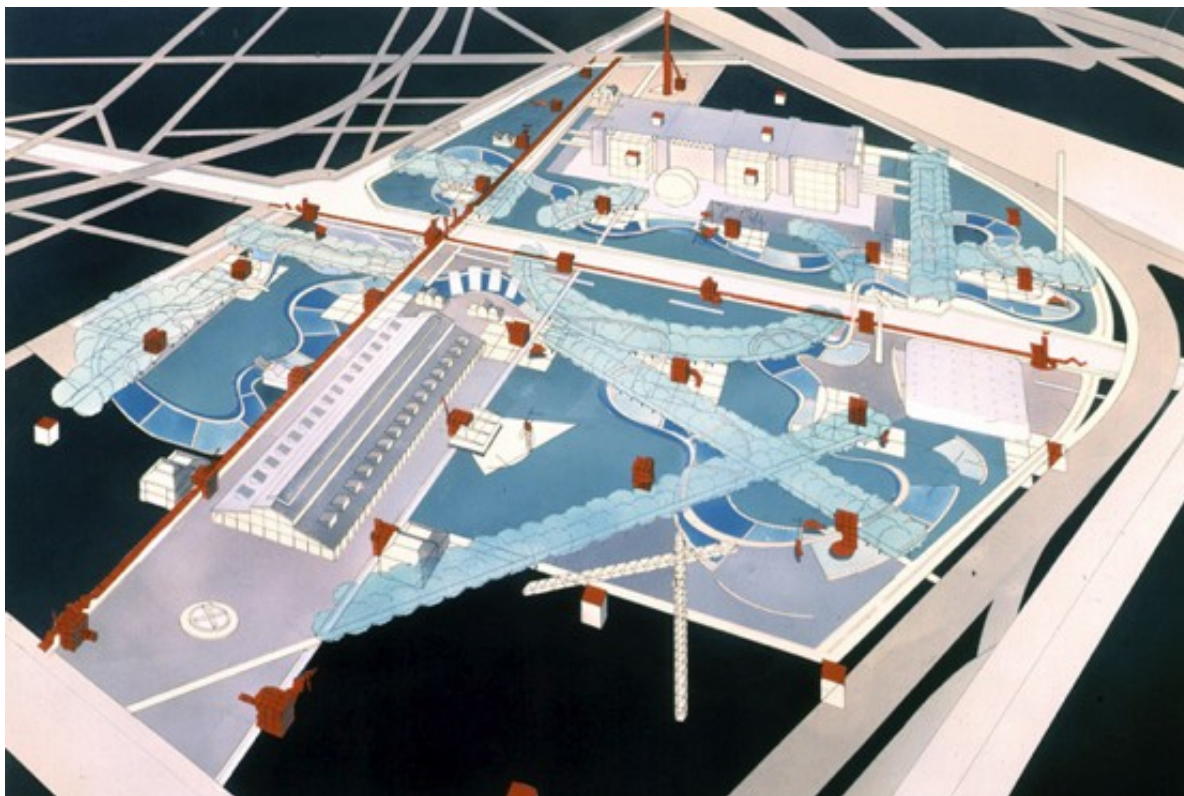
O nível final era responsável pela disposição dos elementos de maior escala dentro do projeto como é o caso do museu, da Geoda, da Cidade da Música ou dos pavilhões. Enquanto esses referenciam o programa e os limites do espaço, as conexões e elaborações apresentam a maneira como o parque se integra com a cidade. São elementos internos a parcela que se abrem para a cidade, como o anfiteatro próximo a linha de metrô no Sul do terreno ou, na parte Norte, em relação a um universo maior, no jardim que incorpora a Geoda como Saturno em uma representação do Sistema Solar.



**Figura 34: Planta Baixa La Villette, OMA**

**Fonte: Álvarez, 2007**

Já os três elementos operados por Tschumi se aproximam mais do uso dado por Zaha Hadid. O projeto de Zaha Hadid integra os elementos pictóricos de Kandinsky como elementos sujeitos as forças da cidade por um jogo de tensões e movimentos insinuados. Em contrapartida, Tschumi utiliza os pontos como elementos ancoradores do espaço, onde aloca as folies. Esses elementos se manifestam como objetos escultóricos vermelhos que em algumas situações abrigam equipamentos de apoio do projeto. As folies são dispostas regularmente a cada 120 metros (figura 35).

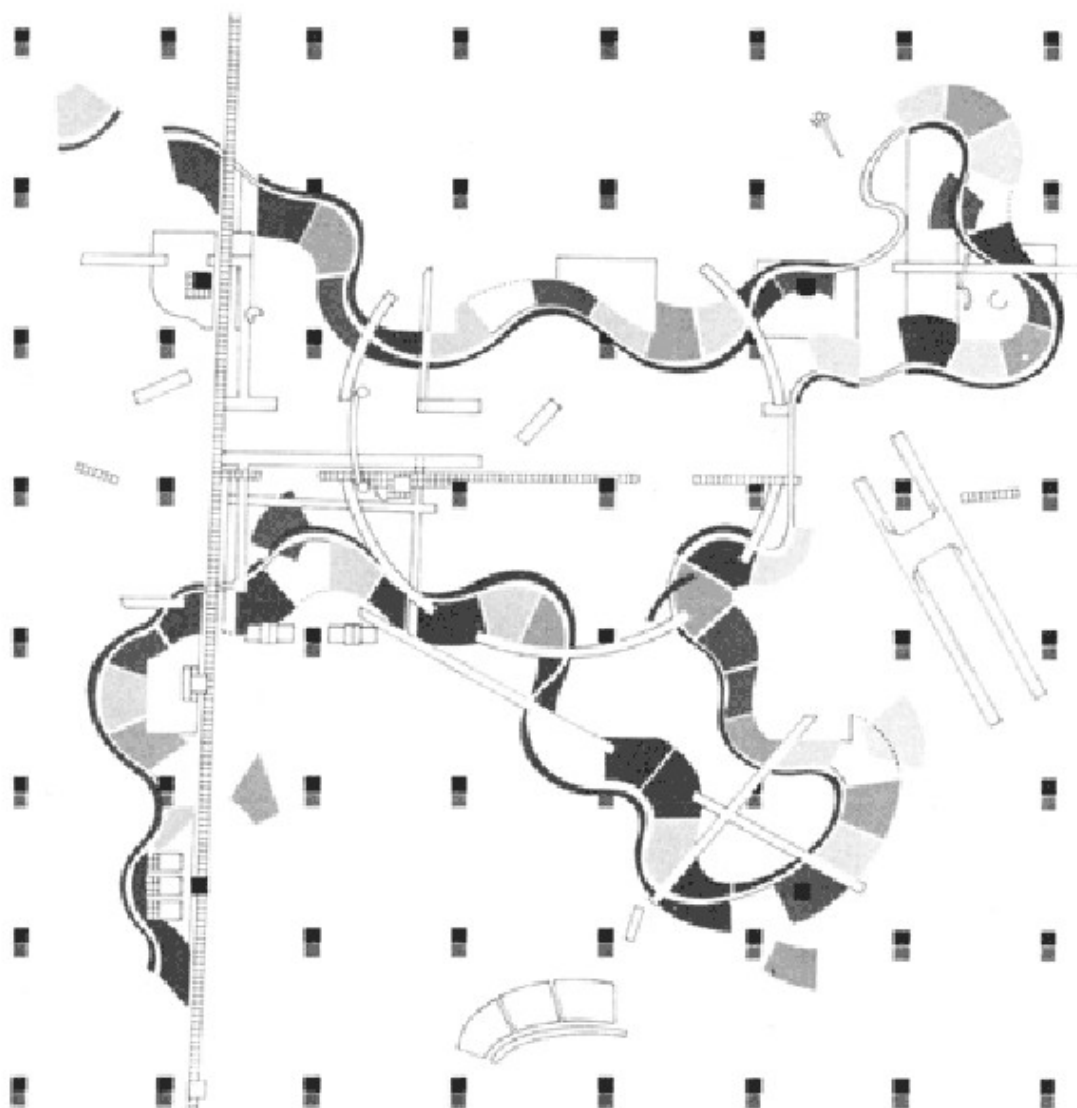


**Figura 35: Perspectiva do parque com marcação de eixo e folies**

**Fonte: tschumi.com**

As linhas se traduzem nos caminhos que permitem o trânsito pelo parque, configuram-se como um sistema de movimentos do terreno. Duas galerias cobertas em intersecção cruciforme conectam as extremidades Norte-Sul e Leste-Oeste. A primeira delas atravessa o parque deslocada a Oeste, enquanto a outra percorre a margem Sul do canal de Ourçq que corta a parcela. Esses caracterizam-se como os movimentos rápidos do sistema.

Outro caminho, formado por uma linha orgânica, caracteriza os movimentos lentos e lúdicos do projeto. Tschumi nomeou esse elemento como *promenade cinématique* (figura 36) e a concebeu como um caminho que atravessa a estrutura imóvel do parque, conformada pelas superfícies. As superfícies foram propostas como espaços inertes que abrigam as áreas de lazer e contemplação do parque.



**Figura 36: Desenho promenade cinématique**

Fonte: Álvarez, 2007

Após os eventos realizados na França, outras metrópoles europeias se voltaram para os concursos como meio de equipar a cidade com vistas ao turismo cultural e de entretenimento. São oriundos de concursos os projetos do Museu Histórico Alemão (1988), de Aldo Rossi, o Museu Judaico (1991), de Daniel Liberskind (1991), a urbanização de Potsdamer Platz em Berlim (1991), mediante sucessivos concursos e a Renovação do Reichstag (1993), de Norman Foster, também em Berlim (PEREIRA, 2014).

As obras de arquitetura realizadas a partir de concursos assumiram gradualmente, a partir da metade do século XX, papel midiático de atração turística e polarização de usos da cidade através da cultura. Contudo, a relação entre os concursos e a “arquitetura do espetáculo” não é uma relação de causa e efeito. É mais plausível que se considere um processo que se naturaliza na arquitetura uniformemente. A arquitetura como atrativo

turístico tem sido recorrente nas últimas décadas com exemplos como Bilbao, na Espanha, ou Dubai.

A política pública de atrair visitantes através de projetos consagrados por uma assinatura foi comum em cidades de todo o mundo, independente de sua escala e de seu potencial turístico. Mesmo que o apelo turístico e a espetacularização sejam aspectos globais da arquitetura, os concursos, pela polarização da publicidade tanto de produto como de evento, representam engrenagens inseparáveis do sistema de espetacularização da cidade.

Enquanto evento, o concurso atrai visibilidade e veste o processo com os mitos de escolha mais adequada - mesmo quando segue os mesmos princípios comerciais do mercado. A espetacularização pode se dar tanto pela ideia de novidade vinculada a arquitetura de assinatura, como a exploração da patrimonialização e nostalgia. Ambas trabalham em prol da mercantilização da imagem da cidade, somente com expressões diferentes (KOOLHAAS, 2011).

### **2.2.3.2 Cultura Sustentável**

Se o final do século XX fora marcado pelo apelo cultural, o início desse século encontrou como tendência mercadológica nos concursos as práticas sustentáveis. A nomenclatura varia de acordo com o interlocutor, seja arquitetura de práticas sustentáveis, verdes, ecológicas, ambientais e termos correlatos. A preocupação com o meio ambiente se faz presente não somente nos concursos, como é também parte de campanhas editoriais.

Periódicos e publicações voltadas a arquitetura demonstram preferência por projetos que sejam afinados com conceitos da arquitetura de temática sustentável. Inclusive por meio de edições específicas voltadas para a arquitetura verde, onde dividem as páginas com a publicidade de produtos que prometem melhor desempenho dentro das premissas ecológicas (SOBREIRA, 2009).

A crescente demanda pela sustentabilidade como tema abarca também arquitetura e por ela se potencializa. A preocupação coletiva com o meio ambiente, a crise energética, a demanda por economia de recursos e o interesse mercadológico e publicitário em produtos ecologicamente corretos são alguns dos exemplos mais expressivos.

Ao lado da preocupação ambiental o marketing e a publicidade encontram terreno fértil para justificar o consumo de seus produtos. O grande risco apresentado pela demanda por produtos sustentáveis se manifesta por meio do *greenwash*. O termo da década de 1980

se refere a estratégia mercadológica de atribuir falsos benefícios ecológicos a um produto, seja na sua produção ou uso, para atrair consumidores (SOBREIRA, 2009).

O risco do rótulo sustentável na arquitetura é que as tecnologias para performance verde sejam empregadas às custas da qualidade arquitetônica. A ferramenta de maior recorrência na arquitetura para legitimação de práticas sustentáveis está vinculada ao LEED (*Leadership in Energy and Environmental Design*). O selo é gerenciado pelo *Green Building Council* (USGBC), uma instituição criada por representantes da construção civil estadunidense. A certificação funciona por um sistema de *franchising*, sendo que cada país possui seu órgão que difere em alguns detalhes, mas segue a mesma cartilha.

A ferramenta visa estimular posturas globais e sustentáveis para o projeto das edificações que contempla. Contudo, Sobreira (2009) aponta que a crítica ao dispositivo se dá pela priorização de novas tecnologias e produtos orientados ao consumo e ao mercado. São vinculados também à ferramenta a pouca ênfase nas questões arquitetônicas do projeto e a ausência de contextualização local, que ignoraria itens como cultura, sociedade e economia. A inversão de valores está também em que as certificações sejam interpretadas sem seus devidos limites: que sejam adotadas antes como fim, não como meio.

Sobreira (2009) ressalta que as cartilhas empregadas pelos selos ignoram as soluções sustentáveis que não se encaixam em parâmetros globais. Nesse caso, a reconhecida engenhosidade dos projetos de João Filgueiras Lima, o Lelé, para a Rede Sarah, quanto as questões climáticas seriam incapazes de obter a certificação devido a não incorporação de produtos que obedecem aos parâmetros tecnológicos, nem de espaços até então inexplorados como solução projetual, como o bicicletário.

Como reflexo de situações como a supracitada, a Ordem do Arquitetos francesa retirou-se da Associação pela Alta Qualidade Ambiental, órgão que regulamentava a certificação no país. A ordem teria acusado a cartilha do LEED como uma ferramenta ineficiente por reduzir as questões ambientais a medidas tecnicistas e minimalistas que ignorariam os outros três pilares da sustentabilidade: economia, cultura e sociedade.

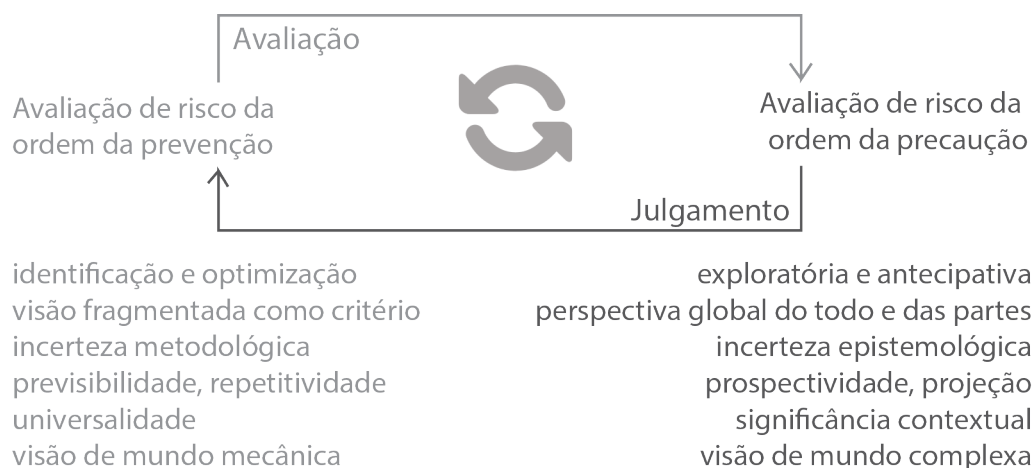
Cucuzzella (2015) aponta a recorrente exigência de certificações verdes nos editais para concursos de arquitetura nos últimos anos. A autora acredita que as demandas ecológicas apresentadas nos editais de concursos de arquitetura podem conter falhas ao confundir questões arquitetônicas com questões ideológicas e comerciais. A preocupação com o meio ambiente já foi manifesto na arquitetura ao longo dos anos 70, contudo, o papel das certificações ambientais vem sendo cada vez mais determinantes nos resultados dos concursos recentes.

Há alguns anos, o arquiteto português Eduardo Souto de Moura emitiu opinião ríspida sobre o emprego do rótulo de sustentável empregado à arquitetura em entrevista ao periódico espanhol *El País*. Segundo o arquiteto, a tentativa de inserir atributos correlatos, no entanto, externos, ao campo como a sociologia ou linguagem semiótica resultaria no fragmentar das ferramentas e das características capazes de proporcionar qualidade a um edifício. Implicar que existem aspectos fragmentados que possam determinar a qualidade arquitetônica seria reduzir a importância dos aspectos que proporcionam pertinência ao objeto.

Cucuzzella (2015) aponta dois tipos de posicionamentos complementares aos aspectos relativos à sustentabilidade: processos de ordem da prevenção e de ordem da precaução. Os processos de ordem da prevenção seriam caracterizados pela amortização dos impactos ambientais através de leituras parciais do ambiente e da sua capacidade de absorver os danos. Para tanto, trabalharia com variáveis mensuráveis e com consequências previsíveis para cada situação.

Por outro lado, classifica como processos de ordem da precaução estratégias globais de projeto, que são baseadas nas intenções de projeto em relação a um contexto específico. Relaciona-se com a investigação projetual em termos globais, funciona antes como estratégia, que não pode ser medida e prevista por ferramentas.

As duas medidas se complementariam ao passo que a prevenção atuaria *a posteriori*, enquanto a precaução, *a priori*. Isso é dizer que os processos de prevenção seriam postos em prática como meio de amortizar questões específicas do projeto como as trocas de calor, inércia, convenção, reuso e reciclagem de recursos. Segundo Cucuzzella (2015), os dados da ordem de prevenção só poderiam ser medidos a partir da execução do projeto, visto que não seria possível prever com exatidão dados presumidos. A autora defende que o ideal para a abordagem da sustentabilidade no projeto de arquitetura deve equilibrar a racionalidade técnica e a visão subjetiva, conforme as trocas descritas no diagrama abaixo (figura 37).



**Figura 37: Diagrama interação ordens de prevenção e precaução**

**Fonte: Traduzido de Cucuzzella (2015)**

A visão subjetiva se refere a termo cunhado por Donald Schön (2000) para um dos processos que atuam sobre o projetar. O autor diz que a reflexão durante o fazer implicaria em variações proporcionais entre objeto e fenômenos possíveis. A visão subjetiva se daria na ação da reflexão contínua dos critérios de escolha do projeto, durante o ato, com base em normas não explícitas. Entende-se que durante o processo projetual a autocrítica permitiria ao projetista perceber caminhos naturais e padrões comportamentais.

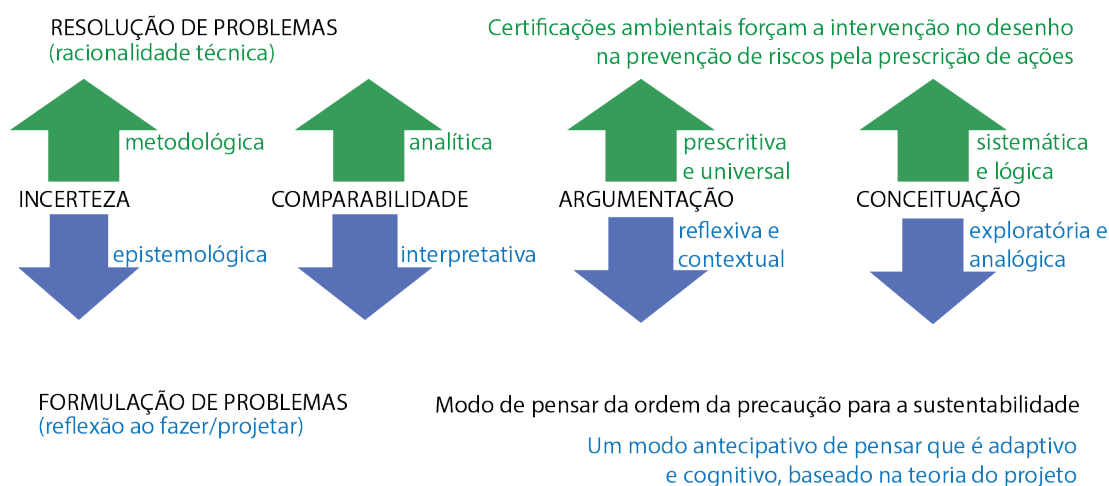
Para Schön (2000) as reflexões sobre a prática seriam voláteis e poderiam variar de acordo com o sentimento do indivíduo diante da questão problematizada. O ânimo do projetista seria afetado pela resposta às questões problematizadas, além de aspectos como seu posicionamento ideológico e interferências subjetivas durante o projetar. O processo projetual subjetivo compreende a complementaridade entre prática e reflexão.

A teoria implica na existência de um conhecimento inerente ao autor e que não é rastreável. Esse conhecimento ficaria sujeito à faculdades intuitivas que sugeririam os caminhos diante dos conflitos próprios da prática de projeto. A problemática do processo de criação envolveria a constante interação entre os diferentes caminhos possíveis ao projeto. O elemento principal para a abordagem subjetiva seria identificar as questões chave do projeto, sua acurada classificação e consequente delimitação das respostas capazes de suprir as demandas da problemática encontrada (SCHÖN, 2000).

O processo reflexivo da prática implicaria na produção de mudanças inesperadas dentro do contexto projetual. A troca entre problema e resolução gerariam sobreposições de situações alternantes do projeto. A identificação e o levantamento das questões seria mais importante do que a resolução das mesmas. Acredita-se que a investigação teria tanto mais possibilidades quanto mais acertados são os questionamentos sobre a prática. A sobreposição das modificações sobre um mesmo tema produziriam consequências

inesperadas ao longo do desenvolver do projeto. (SCHÖN, 2000)

Para tanto, Cucuzzella (2015) indicaria que as questões da ordem da precaução deveriam compreender os limites das ferramentas de ordem de prevenção. O processo reflexivo seria instrumento para emprego acertado das estratégias de ordem de precaução, minimizando assim a dependência do projeto de medidas *a posteriori*. As questões ambientais, para tanto, seriam melhor compreendidas de acordo com a reflexão de cada postura de projeto em relação ao produto e no equilíbrio do uso das técnicas de ordem da prevenção e da precaução, conforme figura 38.



**Figura 38: Diagrama relação de ordens de prevenção e de precaução e visão subjetiva**  
**Fonte: Traduzido de Cucuzzella (2015)**

Para avaliar os impactos e valorações dos certificados ambientais nos concursos de arquitetural, a pesquisadora analisou quatro projetos de temática cultural. Os concursos selecionados teriam solicitado as mais altas pontuações do certificado LEED (*Leadership in Energy & Environmental Design*). A pesquisadora concluiu que os projetos premiados teriam se voltado antes à pontuação dos certificados do que ao conjunto da obra. Salientaria também que, devido a característica mensurável das medidas preventivas, as quais orientam as pontuações dos certificados, o cumprimento das metas da sustentabilidade só seriam verificáveis após a execução.

Entre as demandas apresentadas pelo promotor estava a incorporação do selo de eficiência energética LEED. Segundo Cucuzzella (2015), os argumentos de valorização cientificista dos certificados alienariam a discussão da arquitetura. Nesse processo os argumentos referentes à arquitetura, à forma e a funcionalidade poderiam ser preteridos diante da “certeza” dos processos científicos implicados nos certificados. Os critérios qualitativos da arquitetura pelos resultados de performance LEED e pela perspectiva histórica vitruviana não seriam compatíveis. Os argumentos de performance seriam arbitrários em determinados aspectos e conflitivos com os valores da forma e outros valores

que possam contribuir de forma mais pertinente que os restritos ao selo. Os critérios oferecidos pelos selos antes de princípios consistiriam em passos a serem seguidos com vistas a cumprir a lista proposta. Ainda, a redução dos quatro pilares da sustentabilidade (economia, sociedade, meio ambiente e cultura) não seriam contemplados pelo certificado. Por fim, atestaria que a tendência mercadológica do sustentável orientaria as instituições a optarem por projetos onde elementos comunicativos da sustentabilidade seriam mais eloquentes. Sentido mercadológico no qual o certificado LEED fortaleceria sua marca.

A autora chega a essas conclusões através da análise de concursos de projeto de arquitetura promovidos no Canadá e com determinações estritas à comprovação da eficiência energética por meio de selos. Cucuzzella (2015) critica que nesse contexto criasse uma lacuna entre as ferramentas de avaliação utilizadas nas medições de impactos da sustentabilidade, econômicos, sociais e ambientais e a pouca pesquisa em como seriam empregados no projeto. A autora alerta que a certificação isolada do processo projetual prejudicaria a qualidade da arquitetura em determinados programas.

O concurso para o Planetário de Montreal (figuras 39 e 40), realizado em 2008, é citado por Sobreira (2009) como um dos exemplos dos riscos do *greenwash* na arquitetura. O projeto, patrocinado pela Rio Tinto Alcan, companhia siderúrgica multinacional do setor de alumínio patrocinou o concurso. Além do selo LEED, o concurso tinha como premissa o emprego de alumínio como material predominante do edifício, independente do impacto ambiental que esse pudesse causar. O projeto que nasce insustentável se apresenta sustentável a sociedade pela ação enganadora do selo ambiental.

As demandas eram conflitantes: o projeto deveria seguir a cartilha LEED como meio de assegurar a sustentabilidade do edifício ao mesmo tempo que o emprego do alumínio no projeto era critério determinante para a escolha do vencedor. A certificação nesse caso ignoraria os impactos ambientais e econômicos pelo uso indiscriminado do material. Rotularia sustentável um projeto que já nasce insustentável em sua essência ao mesmo tempo em que demonstra indiferença quanto a qualidade arquitetônica contanto que o material seja respeitado.

Cucuzzella (2015) analisou o mesmo concurso para o planetário e também manifesta desacordo quanto ao projeto ganhador. Segundo a autora a escolha do projeto teria se justificado pela qualidade icônica do objeto, que se assemelhava a canhões telescópicos. No entanto, para a autora a maneira restritiva como foram aplicados os critérios dos selos ambientais teria sido fundamental para a decisão do projeto vencedor. Segundo a autora, a decisão do júri baseou-se em critérios estéticos do selo LEED (aqueles

que mais eloquentemente comunicam o verde) ao invés de critérios arquitetônicos. Para a autora, o veredito teria sido vinculado ao grau de comunicação de mecanismos verdes do projeto.



**Figura 39: Maquete eletrônica do projeto vencedor no concurso**  
**Fonte: Cucuzzella (2015)**



**Figura 40: Foto do projeto executado, de 2013**  
**Fonte: Cucuzzella (2015)**

Sobreira (2009) identifica que o Brasil apresenta uma cultura de interesse com o contexto que aproxima os concursos da sustentabilidade. Contudo, antes de abordar as questões sustentáveis, os editais concentram sua atenção sobre outros critérios como funcionalidade, acessibilidade e exequibilidade, mais próximos dos predicados próprios da arquitetura.

É recente o emprego do termo sustentabilidade como estratégia de marketing institucional, antecipado às soluções do projeto relativas à arquitetura e à cidade. Essa tática revelaria a vinculação de um pretenso rótulo sustentável a uma instituição mesmo que o projeto não possuía em sua essência os atributos da sustentabilidade (SOBREIRA, 2009).

Esse teria sido o caso do concurso realizado em 2005 para uma sede de uma unidade de negócios da Petrobrás, com área total aproximada de trinta mil metros quadrados. O termo de referência do concurso apresentava-se mediante a premissa de estender ao debate público e apresentar transparência em seus projetos com vistas à "modernidade, responsabilidade social e ambiental" (SOBREIRA, 2009). Aos quais solicitava que os edifícios atendessem os mais modernos conceitos de eficiência ecológica, aliados a viabilidade econômica e a uma plasticidade incontestável.

Sobreira (2009) relata que as bases do concurso disponibilizaram dossiê técnico com vistas a orientar os concorrentes com relação aos aspectos ambientais do projeto, inclusive com a realização de oficina sobre o tema.

Ainda assim o sucinto parecer publicado pelo júri descreve o projeto como meritório devido a sua definição de identidade própria, atendimento adequado do programa de necessidades, pouca movimentação do terreno, boa interface com a via pública e a localização interna do restaurante.

Sobreira (2009) ressalta a não citação dos aspectos ambientais e ou a boa inserção do projeto no contexto. O autor supõe diferentes leituras sobre o fato, podendo ser atribuído ao fato de que todos os projetos teriam empregado satisfatoriamente os mecanismos relativos à sustentabilidade. Como reflexo, o parecer do júri teria se atido às questões essencialmente arquitetônicas como critério de desempate.

Por outro lado, poderia ter sido o caso de que o júri tenha optado por direcionar a escolha a critérios que julgava mais pertinentes do que os presentes no edital. Prática que Sobreira diria ser usual, porém ocultada do público. A terceira opção seria que a sustentabilidade poderia ter sido usada como artifício retórico de modo a ocultar o inevitável impacto ambiental do projeto e forjar uma imagem pública sustentável, mesmo que intangível.

A preocupação com o meio ambiente e a requisição por uma arquitetura sustentável são aspectos indispensáveis à arquitetura do século XXI. É necessário que os meios de garantir a sustentabilidade na arquitetura sejam idôneos, de maneira que dêem preferência a aspectos da sustentabilidade que sejam mais amplos do que a definição de tecnologia e

materiais com base em interesses mercadológicos. Os concursos de projeto arquitetônico são espaço do campo que, pela visibilidade, proporcionam território rico para o questionamento e exploração do que é de fato sustentável.

A sustentabilidade, quando compreendida em sua forma plena (meio ambiente, sociedade, cultura e economia) é um critério intrínseco da arquitetura. Contudo, a perversão do conceito por parte do mercado pode transformá-la em apenas um argumento mercadológico da imagem do verde. O argumento da sustentabilidade pode revalorizar a arquitetura dentro do campo social e cultural, desde que se valha primeiramente da visão global dos aspectos ambientais, desde os comunicáveis através da imagem, até os menos visíveis.

## **2.3 Breve história dos concursos - Do Brasil ao RS**

A presente seção marca alguns dos principais eventos na história dos concursos a nível nacional. Em primeiro momento serão apresentados os eventos e concursos que contribuíram com a história da arquitetura no Brasil. A ênfase nos concursos nacionais fica aos ocorridos na primeira metade do século XX, visto que foram aqueles que alcançaram maior notoriedade na produção. Após a primeira metade do século XX os concursos passam por um período de retração, portanto, serão citados apenas alguns eventos pontuais.

No segundo momento desta seção serão apresentados os eventos que contribuíram para a conformação da prática da arquitetura no Rio Grande do Sul, bem como os concursos que fizeram parte dessa trajetória. Após a citação dos eventos a nível nacional, a abordagem do cenário regional foca sobre a consolidação da profissão e nos concursos desenvolvidos posteriormente à ditadura militar. O foco da pesquisa nos projetos posteriores à 1985 se dá por esses terem sido organizados pelo maior promotor de concursos no estado (e do país), o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB). Os concursos analisados no presente estudo também foram organizados pelo IAB-RS.

### **2.3.1 Os concursos no Brasil**

A história dos concursos no Brasil é bastante conturbada. Movimentos semelhantes aos desencadeados pelos concursos no mundo podem ser identificados na história dos

concursos brasileiros. Antes da realização dos concursos, alguns eventos importantes para o desenvolvimento da arquitetura no Brasil foram determinantes para que emergissem peculiaridades locais.

Segundo Segawa (1998), após a vinda da Família Real Portuguesa ao Brasil um grupo de artistas e arquitetos fugidos da Revolução Francesa (1789) também vem ao Brasil, em 1816. A vinda desses artistas e arquitetos franceses ao Brasil fundou a Academia Imperial de Belas Artes no mesmo ano, o que teria difundido os conceitos Neoclássicos no Brasil. A independência proclamada em 1822 trouxe consigo a demanda de sedes administrativas para os órgãos de governo, em processo semelhante ao desencadeado em Washington por Jefferson, os edifícios públicos deveriam assumir o estilo Neoclássico como signo representativo do poder. Anos mais tarde, com a proclamação da república (1889), a Academia passa a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Contudo, a ENBA não era mais a única instituição de ensino de arquitetura no Brasil. Somavam-se a ela o curso de engenheiro civil da Escola Politécnica do Rio de Janeiro (1874), o Curso de engenheiro Arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo (1894) e, anos mais tarde, o lançamento do curso de arquitetura da Escola de Engenharia da Universidade Presbiteriana Mackenzie (1917). Os princípios arquitetônicos ensinados nessas instituições nos primeiros anos da república eram baseados na arquitetura eclética europeia, sendo que seriam largamente aplicados em edifícios do poder público.

As tendências sanitaristas de urbanismo da Europa também seriam aplicadas no Brasil, manifestadas pelas obras de modernização idealizadas por Lauro Müller e conduzidas por Pereira Passos no Rio de Janeiro (1902 – 1906). Na mesma administração de Passos aconteceram concursos que adotaram o estilo Eclético, como o concurso para as fachadas dos edifícios da Avenida Central (figura 41). Em 1903, o concurso para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro premiou Francisco Pereira Passos, filho do prefeito, desenlace que muitos consideraram suspeito (SEGAWA, 1998; BRUAND, 1981).



**Figura 41: Foto da Avenida Central, 1910**

**Fonte: [www.rio.rj.gov.br](http://www.rio.rj.gov.br)**

Segundo Pacheco (2004), as políticas de modernização se desdobraram no desmanche do Morro do Castelo (1920-1921), na capital federal da época (figura 42). O desmanche suprimiu um conjunto de grande importância histórica pois ali se localizavam colégio e igrejas dos jesuítas, a Sé, o forte de São Sebastião e a primeira muralha (figura 43). Esse conjunto fora construído estrategicamente para combater a ocupação francesa na Ilha de Villegaignon, chamada ilha das Palmeiras pelos portugueses. A esplanada deixada viria a abrigar, anos mais tarde, importantes projetos relacionados aos concursos, dentre eles o Ministério da Educação e Saúde Pública (1937 - 1945).



**Figura 42: Desmanche Morro do Castelo**

**Fonte: [www.rio.rj.gov.br](http://www.rio.rj.gov.br)**



**Figura 43: Conjunto do Morro do Castelo antes do desmanche**

Fonte: [www.rio.rj.gov.br](http://www.rio.rj.gov.br)

O Eclético da primeira república possuía subcategorias estilísticas de acordo com a tipologia. Em pavilhões como armazéns e mercados públicos dever-se-ia empregar o estilo “*metalúrgico moderno*” (sic) (GOMES, 2014, p. 153). As igrejas deveriam ser construídas nos estilos gótico, românico ou bizantino e os edifícios públicos no estilo neoclássico, apropriando-se da ordem dórica para os institucionais e jônica para os culturais.

A vontade de afirmação cultural genuinamente nacional encontra na arquitetura meios para se formalizar através do Neocolonial. A exclamação chauvinista teve na figura de José Mariano Filho, médico e historiador carioca, um de seus grandes promotores. Mariano Filho incentivou a fundação do IAB e teve participação na primeira diretoria da casa (BRUAND, 1991).

Na figura de mecenas, o carioca promoveu em 1921 um concurso fomentando o Neocolonial através de uma obra que contemplasse os motivos arquitetônicos e decorativos da arquitetura Colonial, dentro de um orçamento predeterminado. Os projetos premiados, de Nereu Sampaio e Gabriel Fernandes, foram entregues à Sociedade Brasileira de Belas Artes após exposição no Salão da Escola de Belas Artes (BRUAND, 1991).

O experimento estilístico encontrou terreno fértil entre arquitetos e eruditos nacionais. A atmosfera chauvinista da época foi potencializada na Exposição Internacional do Centenário da Independência, levando que os futuros concursos para pavilhões de feiras internacionais fossem projetados no estilo Neocolonial. Exemplos de aplicação da prerrogativa estilística foram os concursos para os pavilhões brasileiros na Feira da Filadélfia (figura 44), de 1926, e na Feira de Sevilha, de 1930 (SANTOS, 2002; PACHECO, 2004).



**Figura 44: Pavilhão brasileiro Feira da Filadélfia, 1926**

**Fonte: Brito, 2014**

A ausência da arquitetura modernista durante a Semana de Arte Moderna (1922) foi vista com naturalidade ao passo que eventos importantes como o lançamento de *Por Uma Arquitetura* e a exposição de artes decorativas de Paris só aconteceriam um ano mais tarde (1923). Para o Brasil, o Neocolonial era sua Modernidade. Essa concepção de modernidade só seria alterada anos mais tarde por eventos que ao mesmo tempo que inseriram a arquitetura modernista no Brasil demonstraram a falta de flexibilidade programática do Neocolonial (BRUAND, 1991).

O período entre o final da década de 20 e o início da década de 30 foi marcado pela disputada transição da arquitetura tradicional à modernista. Nota-se que, em consonância com os temas não programáticos dos concursos de arquitetura, no Brasil a afirmação ideológica e nacionalista é aspecto central na preferência por determinado tipo de arquitetura. Os projetos modernistas empreendidos no governo de Getúlio Vargas serviriam também como alavanca política, mantendo a constante de representar as inclinações ideológicas nacionais dando forma aos edifícios governamentais (SEGAWA, 1998).

Lúcio Costa teve papel determinante na consolidação da arquitetura modernista no Brasil. Na década de vinte o arquiteto corroborou com a proposta Neocolonial, tendo profícua produção arquitetônica no estilo. A mudança não se deu a partir de um ponto específico, uma sucessão de eventos como o regresso de arquitetos formados no exterior, arquitetos imigrantes, as vanguardas europeias (Le Corbusier, Bauhaus, CIAMs) contribuíram para a mudança. Além disso, os impulsos desenvolvimentistas desencadeados no governo de Vargas intensificaram a internacionalização cultural no Brasil (BRUAND, 1991).

Dentre os arquitetos brasileiros que foram influenciados pelas vanguardas europeias estava Atílio Correa Lima, que foi premiado ao graduar-se pela ENBA com estudos na

França, e defendeu tese em urbanismo na Sorbonne em 1932. Paulo Antunes Ribeiro também recebeu prêmio do tipo depois de egresso da Escola, com estudos na França. Especializou-se através de curso do Instituto de Urbanismo de Paris entre 1928 e 1929. Ambos trabalharam juntos na elaboração do Plano Diretor de Goiânia. Já Flávio de Carvalho e Rino Levi foram formados por instituições do Velho Mundo. O primeiro teve dupla graduação: em engenharia pela Universidade de Durham e em Belas Artes em New-Castle, enquanto o segundo se graduou pela Real Escola Superior de Arquitetura de Roma.

Segundo Bruand (1991), Costa foi nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes e promoveu mudanças curriculares profundas em favor da ruptura com a arquitetura tradicional. Em apenas dois anos o arquiteto provocou a ira dos setores mais conservadores da escola, sendo substituído por Archimedes Memória ainda em 1931. Em sua rápida passagem modificou o currículo e o corpo docente, e, fato que culminou na sua demissão, promoveu a arquitetura Moderna durante o 38ª Exposição Geral das Belas Artes. Seguiu a demissão uma greve de alunos da Escola, em protesto contra a demissão de Lúcio Costa.

Após esses eventos, Costa passa a se dedicar ao estudo e prática dos preceitos da arquitetura Moderna. O distanciamento de Lúcio Costa do Neocolonial também o afastou de sua clientela fidelizada. Nesse período de readaptação o arquiteto dedicou-se a alguns concursos, que ainda eram bastante determinados pelas demandas estilísticas, seja por predileção do júri ou explícitas no edital.

O Ministério da Educação e Saúde Pública (1937-1945), uma das obras mais icônicas para arquitetura modernista no Brasil, surgiu a partir de um controverso concurso. O impacto da obra brasileira repercutiu no cenário internacional impulsionado pela interação com o meio estrangeiro como no caso da exposição de fotografias de R. Kiddier-Smith em Nova Iorque, concomitante com o lançamento do livro *"Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942"*, lançado em 1943, por Phillip L. Goodwig, e também pela participação de Le Corbusier como assessor em parte do projeto (BRUAND, 1991).

O concurso para o projeto foi realizado no ano de 1936 em duas etapas. O regulamento solicitava que cinco propostas deveriam ser indicadas para a segunda etapa, contudo, apenas três foram indicadas. O primeiro prêmio do concurso foi dado a Archimedes Memória, pelo projeto tradicional no estilo marajoara (figura 45).



**Figura 45: Projeto de Archimedes Memória**

**Fonte: mdc.arq.br**

O júri foi composto por Natal Paladini, Salvador Duque Estrada Batalha, Adolfo Morales de los Ríos e Eduardo Duarte de Souza Aguiar e privilegiou propostas academicistas, ainda envoltas pela atmosfera nacionalista do estilo marajoara. Contudo, o presidente do júri, o ministro Gustavo Capanema, não possuía direito a voto na decisão, mas tampouco concordou com o parecer dos demais. Preservaram-se as premiações indicadas pelo júri, contudo o projeto premiado não foi construído (BRUAND, 1991).

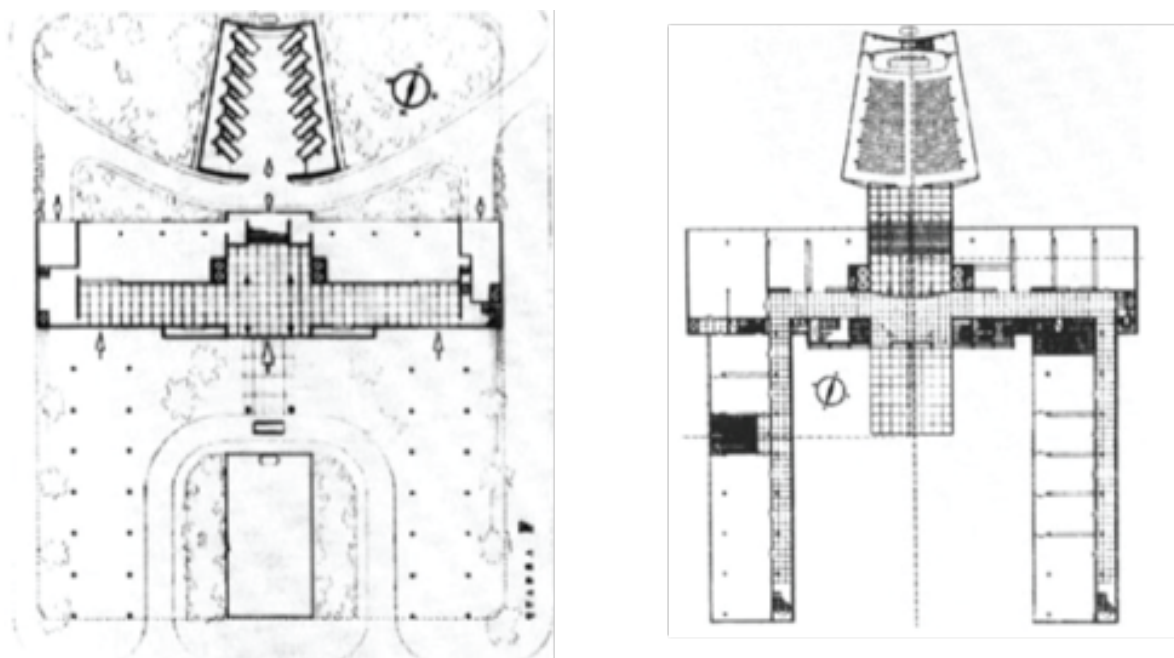
O ministro se reuniu com Lúcio Costa a fim de retomar a comissão do edifício sob um projeto de concepção funcionalista. Costa apontou na reunião potencialidades nos projetos de Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Jorge Machado Moreira. O grupo escalado para projetar o ministério foi completado por Ernani Vasconcellos e por Oscar Niemeyer. Assim, o projeto que deveria ser realizado através de concurso passou a ser encomenda e teve um caráter experimental importante para a arquitetura da escola carioca (BRUAND, 1991).

A primeira proposta foi uma síntese de todos os projetos apresentados pelos arquitetos do grupo formado por Lúcio Costa. A proposta alcançada pelo grupo foi considerada demasiado rígida e, portanto, descartada (figuras 46 e 47). Na intenção de alcançar uma arquitetura moderna, convidou-se a Le Corbusier para que assessorasse os arquitetos brasileiros no projeto do ministério. Para o suíço, o problema maior do projeto consistia na inadequação do local: o terreno cedido para a construção era pequeno e desvalorizado pelo entorno composto por edifícios academicistas. O terreno substituto escolhido se localizava à beira mar e próximo a equipamentos como o aeroporto e o porto de hidroaviões. Le Corbusier acreditava que o contexto litorâneo teria maior impacto visual e pertinência à estética modernista (BRUAND, 1991).



**Figura 46: Primeira proposta MESP - Lúcio Costa e equipe**

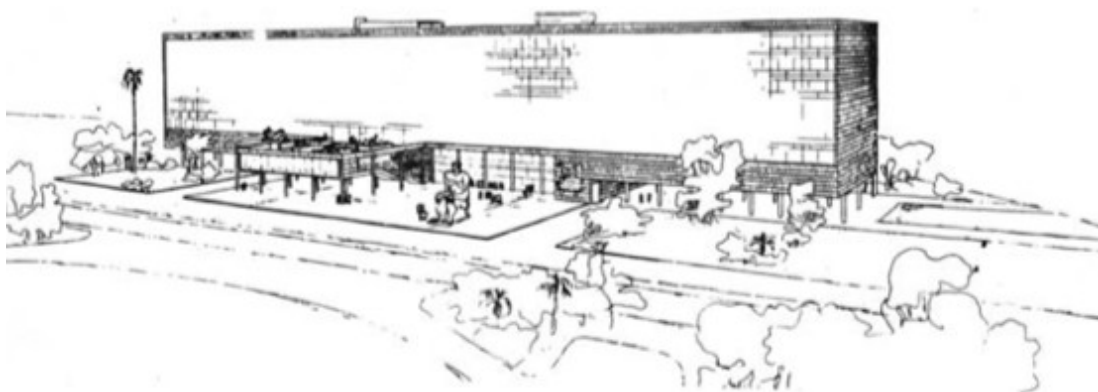
**Fonte: Bruand, 1991**



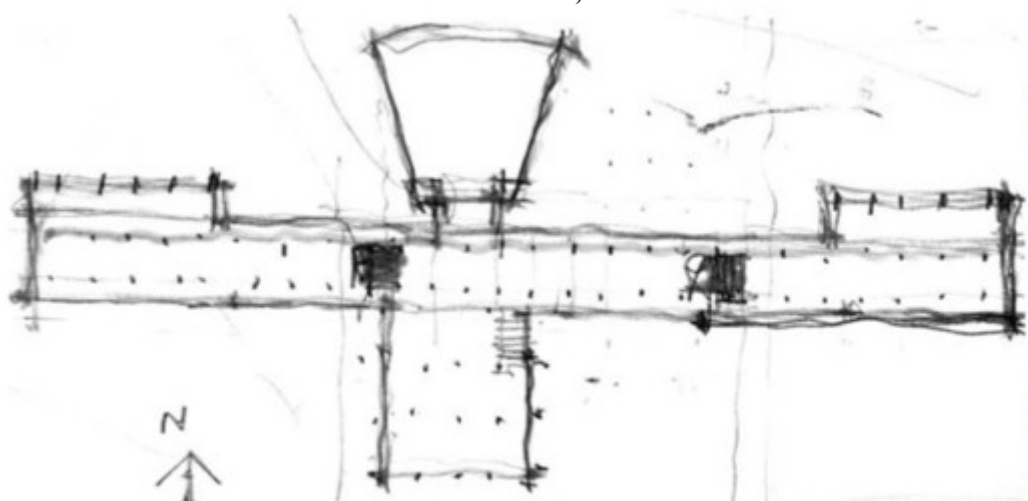
**Figura 47: Planta baixa térreo e tipo do primeiro projeto**

**Fonte: Bruand, 1991**

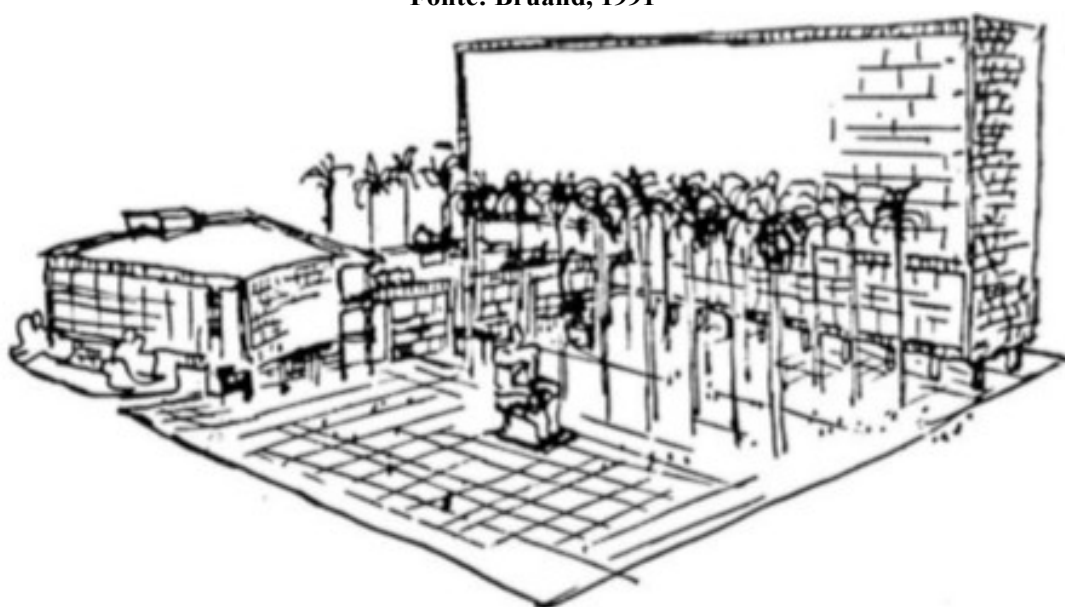
A proposta manteve aspectos formais das propostas anteriores e apresentou desdobramentos significativos (figuras 48 e 49). Contudo, não foi possível a troca de terreno. Poucos dias antes de retornar à Europa, Le Corbusier lançou uma nova proposta para o terreno do Castelo. Criticada ora por apressada, ora por desinteressada, a proposta manteve a relação do edifício em barra estabelecida no projeto a beira mar, embora, dessa vez verticalizada devido às limitações do terreno (figuras 50 e 51). Le Corbusier voltou à Europa antes de definir o projeto, no entanto, a consultoria do arquiteto foi determinante à medida que apresentou aos brasileiros parte do seu repertório.



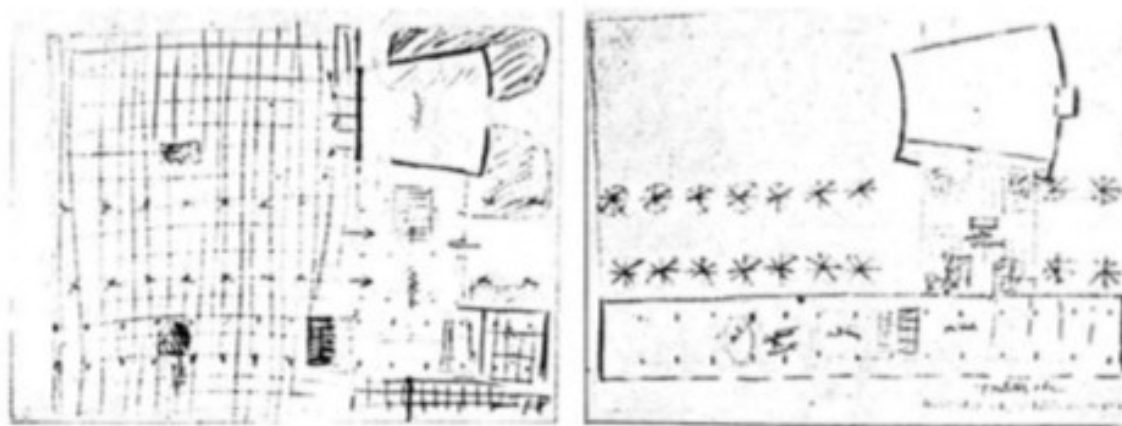
**Figura 48: Croqui perspectiva projeto à beira mar**  
**Fonte: Bruand, 1991**



**Figura 49: Croqui planta baixa projeto à beira mar**  
**Fonte: Bruand, 1991**



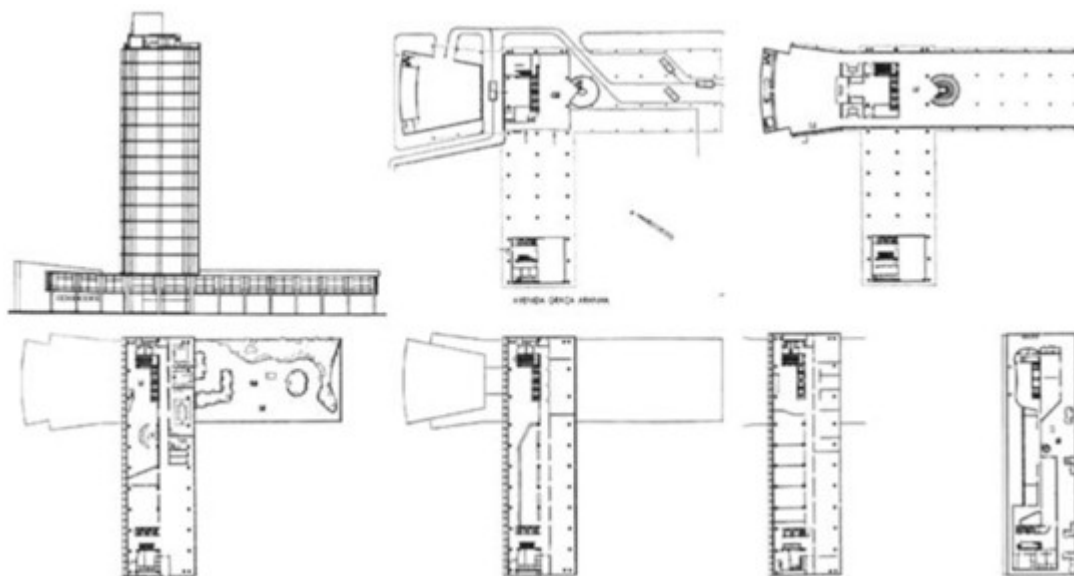
**Figura 50: Croqui perspectiva segundo projeto de Le Corbusier**  
**Fonte: Bruand, 1991**



**Figura 51: Croqui plantas baixas segundo projeto de Le Corbusier**

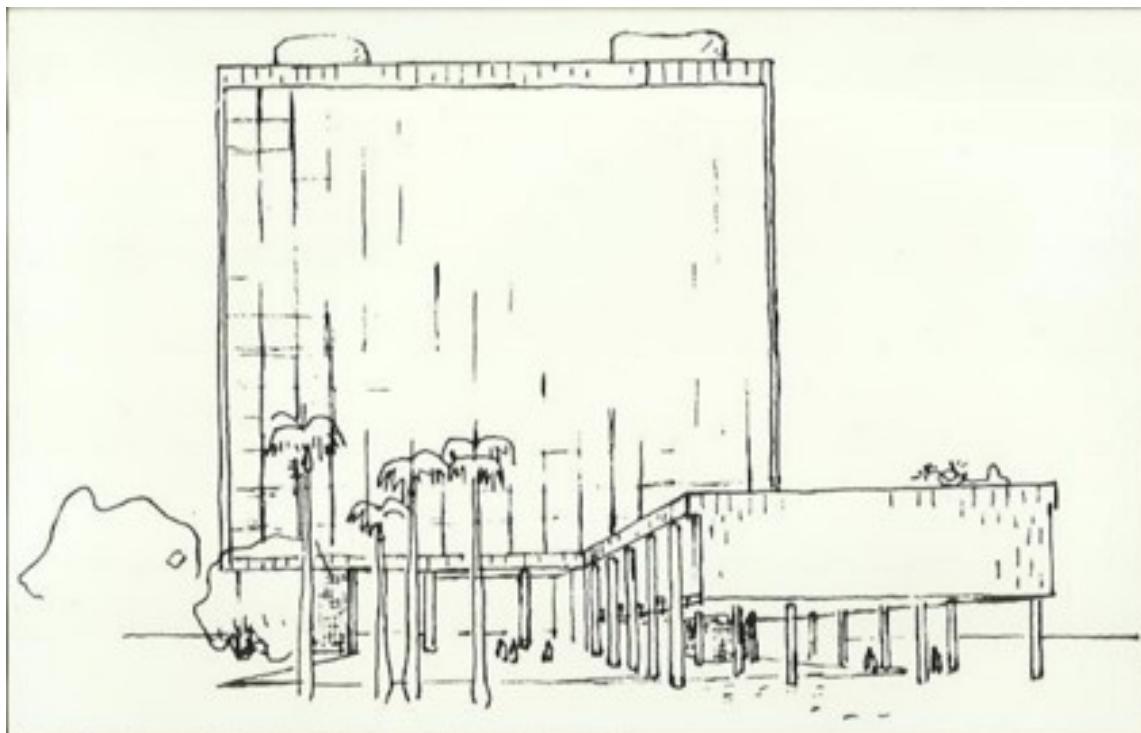
**Fonte: Bruand, 1991**

Após a partida de Le Corbusier foi desenvolvida a proposta final (figuras 52 e 53), com o posicionamento da barra verticalizada no eixo do terreno com as fachadas de maior área voltadas para Norte, tratada com brises horizontais, e para Sul, com uma cortina de vidro (figura 54). As fachadas de menor área foram resolvidas em empena cega, minimizando a agressão da exposição solar à Oeste e Leste. O volume que abrigou os escritórios é elevado do solo apoiado em sua maior extensão por pilotis colossais e, na extremidade Leste, apoiado sobre a barra que abrigou os programas públicos do edifício - sala de exposição, auditórios, etc - também sobre pilotis (figura 55).



**Figura 52: Croqui MESP projeto final**

**Fonte: Pacheco, 2004**



**Figura 53: Croqui fachada Sul MESP projeto final**

**Fonte: Jobim.org**



**Figura 54: Croqui MESP projeto final**

**Fonte: cronologiadourbanismo.ufba.br**



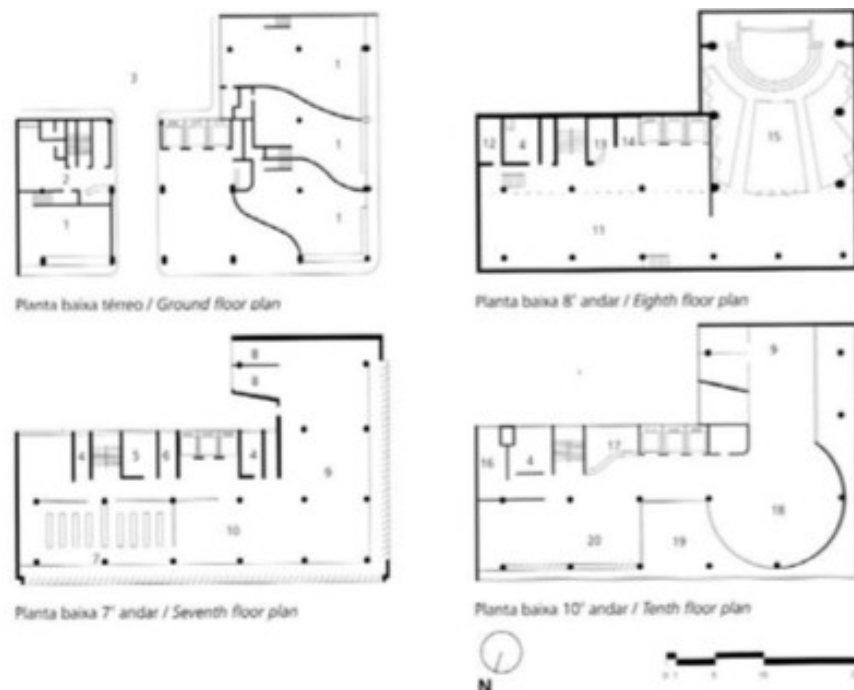
**Figura 55: Volume de auditórios suspenso por pilotis, MESP, projeto final**

**Fonte: archidaily.com.br**

Enquanto o projeto para o MESP era desenvolvido, outros concursos e projetos de arquitetura ocorreram nesse período. A maioria dos concursos foi destinada a obras de caráter público no Rio de Janeiro devido a demanda criada a partir do fim da primeira república. O aumento do aparato social do governo de Getúlio agradou aos intelectuais participantes da Semana da Arte Moderna (1922) como Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Foi um momento onde os ideais de progresso e de internacionalização econômica e cultural foram desejos que moveram o espírito do país e do qual a arquitetura viria a se beneficiar (BRUAND, 1991).

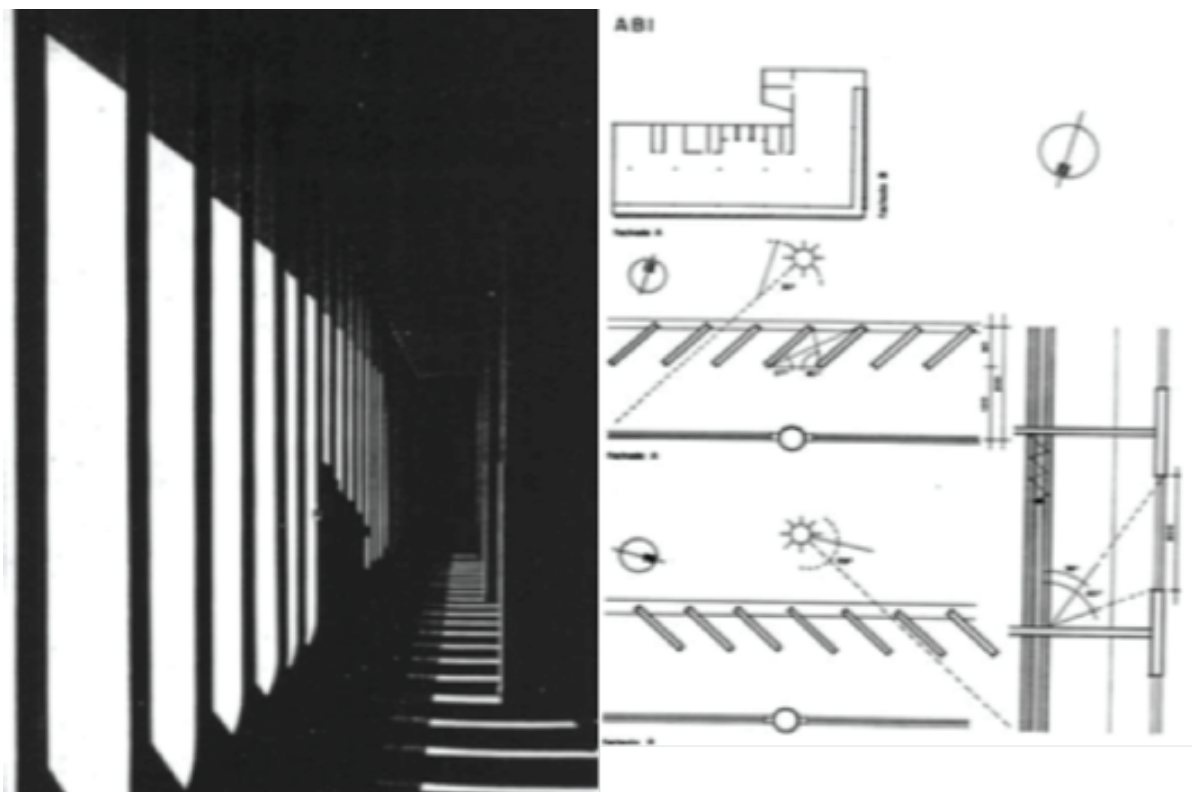
O projeto para a sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, de 1936, de autoria dos irmãos Roberto, é um dos projetos destacáveis dessa época. O projeto do edifício da ABI foi um dos primeiros ensaios Modernistas no Brasil e também originado através de um concurso arquitetônico. Constituiu-se em três partes sendo que a base abrigava lojas e sobrelójas, o *hall* de acesso e o acesso para a garagem (figura 56). O corpo tectônico do edifício escondia as janelas que se encontravam dois metros recuadas do alinhamento das fachadas, protegidas pelos brises verticais (figuras 57 e 58). A constância dos brises só é interrompida no oitavo andar pela janela que marca a sala de exposições junto ao auditório (figura 59). A cobertura é recuada e explora uma composição um pouco

mais movimentada pelo formato circular do *foyer*. Além do *foyer*, encontram-se na cobertura uma sala de jogos e outra de leitura.



**Figura 56:**Plantas baixas do prédio da ABI

Fonte: Jobim.org



**Figura 57 (e) e 58 (d):** Foto galeria brises verticais e esquema em planta dos brises

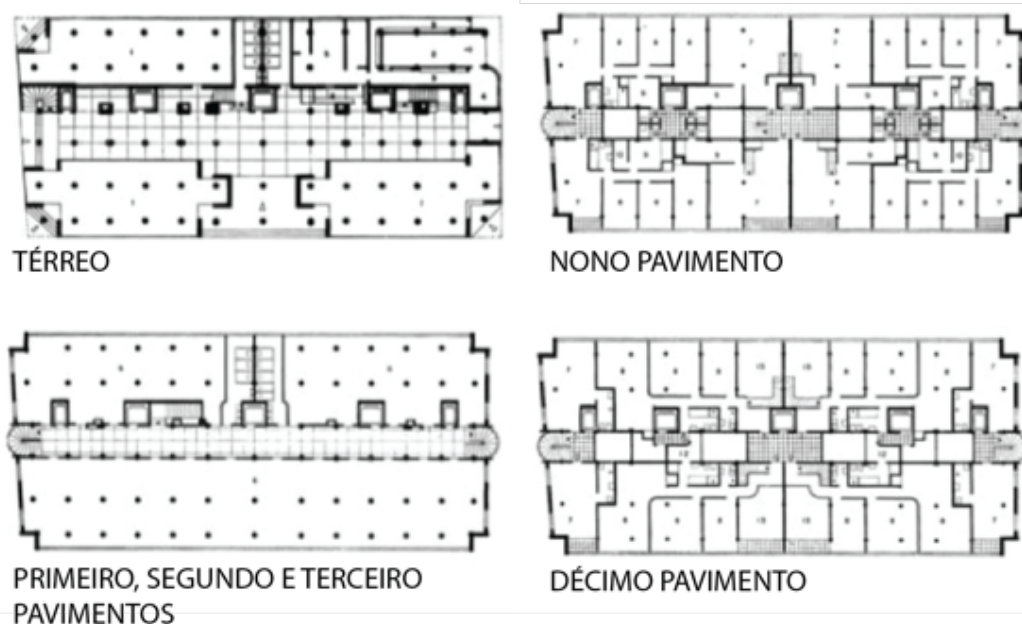
Fonte: Pacheco, 2004



**Figura 59: Foto do prédio da ABI**

**Fonte: Pacheco, 2004**

No mesmo ano Álvaro Vital Brazil e de Adhemar Marinho foram premiados em concurso para construção do edifício Esther, no centro de São Paulo, na Praça da República. O projeto serviu-se da posição do terreno em relação a quadra, desprendendo-o do bloco mediante uma rua projetada. O edifício contemplava usos mistos. O térreo suspenso sobre pilotis abriga os acessos e lojas. Sobrepoem-se ao térreo quatro pavimentos dedicados ao uso comercial, de escritórios. A transição do uso comercial para o residencial se faz por meio de um pavimento de apartamentos menores e, acima desses, seguem sete pavimentos de apartamentos maiores (figura 60).



**Figura 60: Plantas baixas edifício Esther**

Fonte: Pacheco, 2004

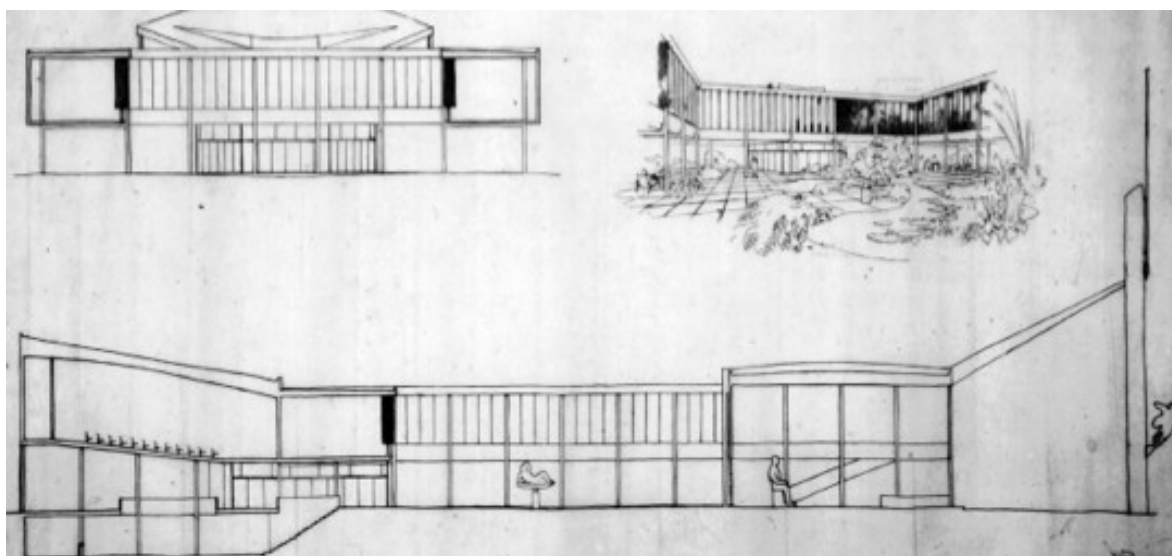
A experimentação da estrutura em pilotis permitiu a flexibilidade estrutural fazendo com que a compartimentação interna fosse livre. Segundo Mindlin (2000) a estrutura independente causou estranhamento nos primeiros inquilinos que pediam pela remoção das colunas que transpassavam as peças na promessa de restituí-las na entrega do imóvel. A mesma estrutura em balanço com pilotis segue por todos os pavimentos, alterando-se somente o tratamento das fachadas de acordo com os usos internos de cada andar. Janelas em fita nos escritórios e varandas alternadas na parte residencial.



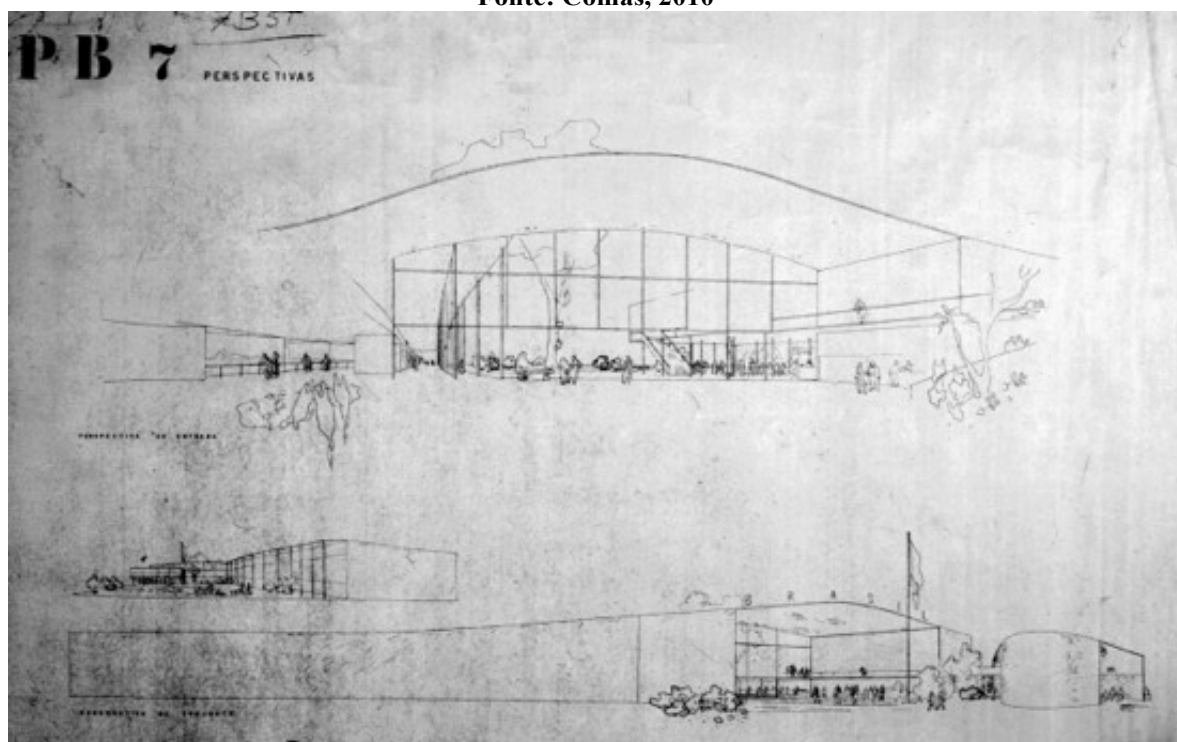
**Figura 61: Foto do prédio do Edifício Esther e entorno**

Fonte: [pt.wikipedia.org/wiki/Edifício\\_Esther](http://pt.wikipedia.org/wiki/Edifício_Esther)

Em 1938, o Pavilhão Brasileiro da Feira de Nova Iorque também foi realizado mediante concurso de projeto para o evento norte-americano do ano seguinte. A consolidação do Modernismo como arquitetura característica do país derrubou as prerrogativas de Mariano Filho de que os pavilhões brasileiros deveriam ser construídos em estilo Neocolonial. Lúcio Costa venceu o concurso (figura 62), no entanto, considerou o projeto de Niemeyer (figura 63), então segundo colocado, superior. A resolução de Costa foi de que ambos desenvolvessem uma proposta nova juntos para explorar melhor as possibilidades de projeto (SANTOS, 2002; PACHECO, 2004).

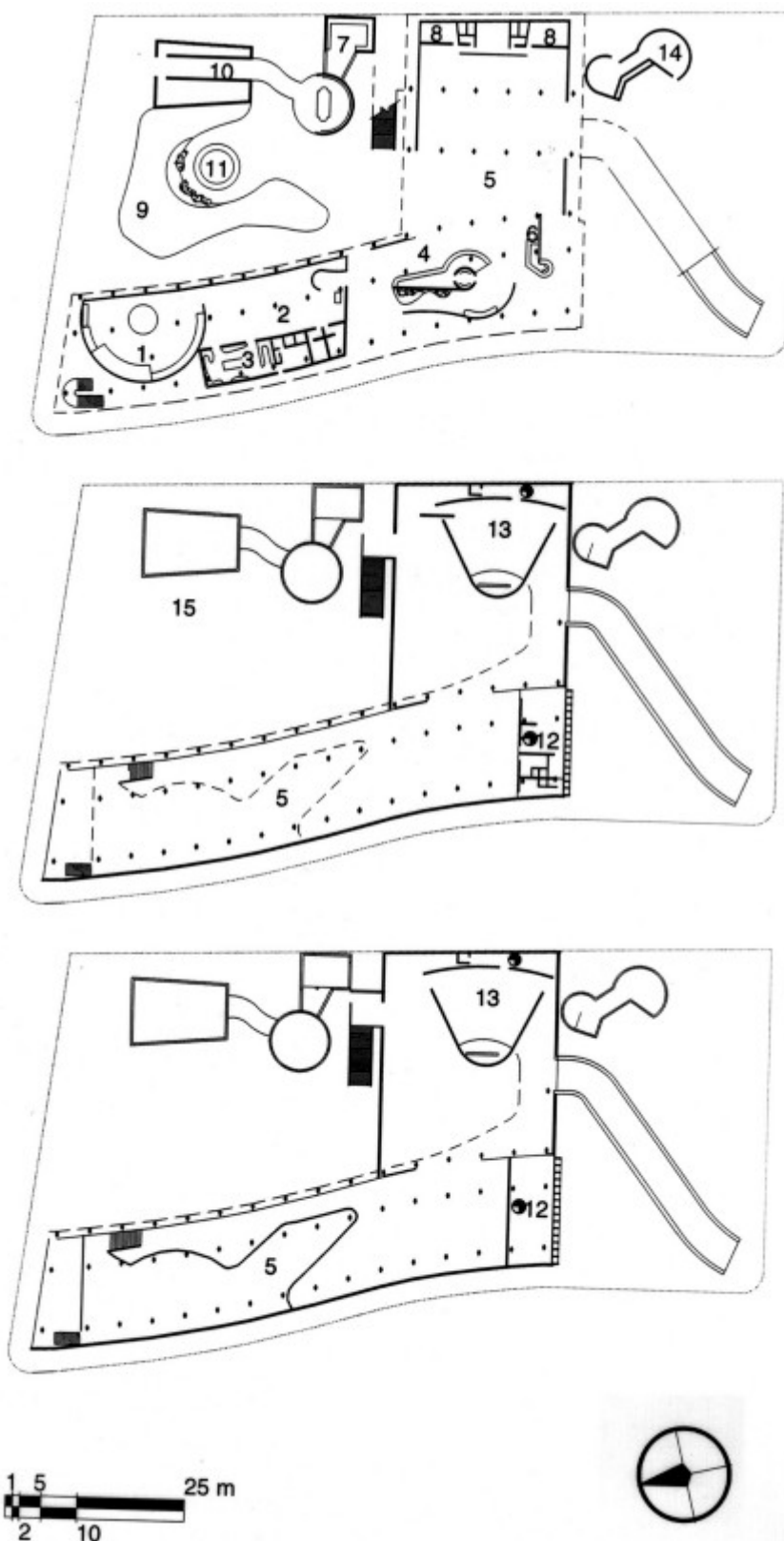


**Figura 62: Desenhos do projeto de Lúcio Costa**  
Fonte: Comas, 2010



**Figura 63: Desenhos do projeto de Oscar Niemeyer**  
Fonte: Comas, 2010

O projeto desenvolvido se apropriou da curvatura do terreno, aspecto mais apreciado por Lúcio Costa na proposta de Niemeyer, e dispôs a planta em duas alas, formando um “L” (figura 64). O acesso às alas do edifício fazia-se através de um solário (figura 65). Desde a esquina do terreno, uma rampa proporcionava o acesso, enquanto, do outro lado do solário, no jardim abrigado pelo “L”(figura 66), uma escada permitia ascender à esplanada. A ala sinuosa e mais longa, suspensa sobre pilotis, abrigava o salão de exposições do pavilhão. Dentro do salão de exposições um mezanino sinuoso ondulava entre os intervalos da estrutura metálica (figura 67). Na ala menor e ortogonal estava um auditório de paredes convexas.



**Figura 64: Plantas baixas do Pavilhão de Nova York**

**Fonte: Comas, 2010**



**Figura 65: Foto do pavilhão construído desde a esquina**  
**Fonte: Comas, 2010**



**Figura 66: Foto do jardim abrigado pelas alas**  
**Fonte: Comas, 2010**

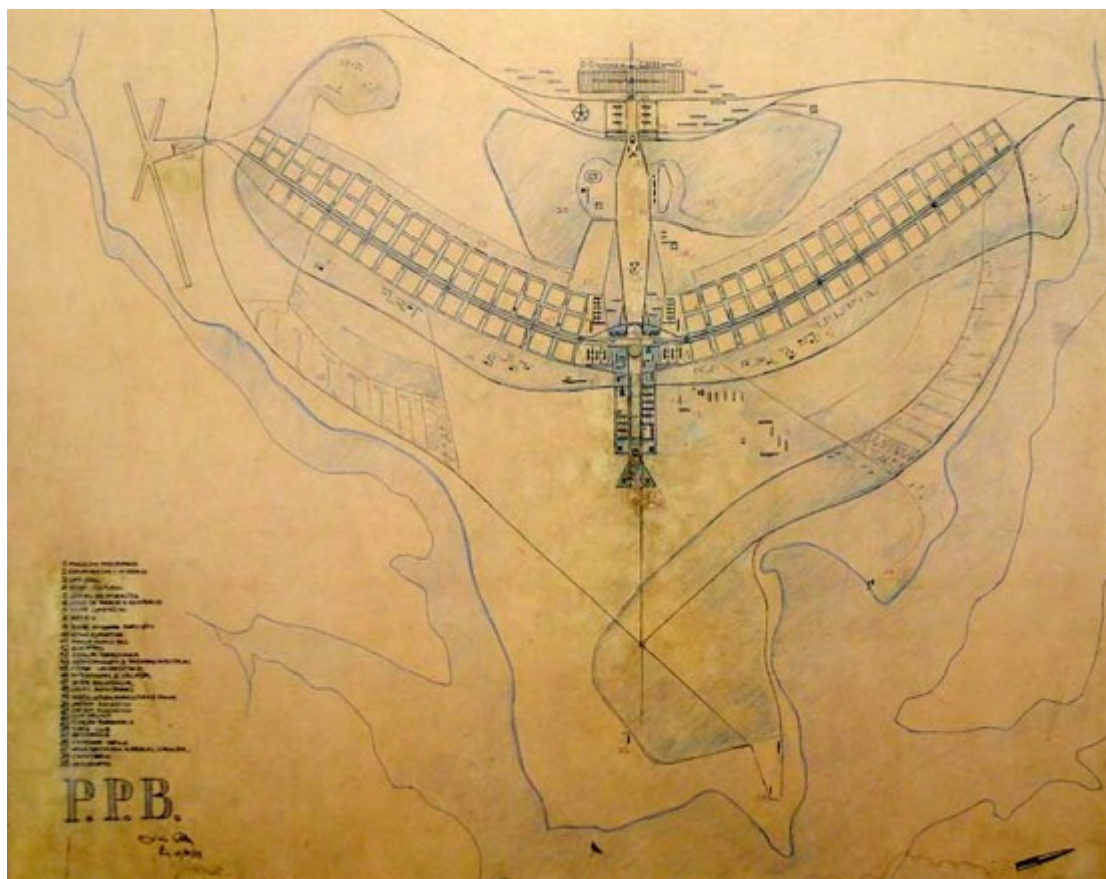


**Figura 67: Foto do espaço interno do pavilhão**

**Fonte: Comas, 2010**

O Concurso do Plano Piloto de Brasília, de 1956, teve como fatores favoráveis tanto para o tema como para a produção apresentada, a ampla aceitação da arquitetura modernista nos principais centros brasileiros e a frequente prática de concursos arquitetônicos no país. A disputa entre as equipes se concentrou na polarização entre as propostas de grupos de São Paulo e Rio de Janeiro. O concurso vencido por Lúcio Costa (figura 68) contou também com as participações de Rino Levi e equipe, irmãos Roberto, Vilanova Artigas, entre outros. (VELOSO, 2014).

Entretanto, segundo Tavares (2007), o concurso para o Plano Piloto de Brasília teria se realizado como um *jogo de cartas marcadas*. Inicialmente, a Comissão de Planejamento e da Mudança da Nova Capital Federal, com Affonso E. Reidy e Burle Marx, teria indicado ao presidente Juscelino Kubitschek que contratasse de um arquiteto estrangeiro para realização do projeto. Para Kubitschek seria inconcebível a ideia de contratar um estrangeiro para fazer a capital nacional. O presidente nomeou, então, Oscar Niemeyer como diretor da NOVACAP – Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil.



**Figura 68: Projeto Plano Piloto de Brasília, Lúcio Costa**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**

Niemeyer recusou o convite feito pelo presidente para projetar a nova capital federal e solicitou que para tal fosse realizado um concurso. Em contrapartida, assumiu o compromisso de projetar os edifícios administrativos. O processo de julgamento dos trabalhos foi conturbado devido a não concordância nos processos entre os membros do júri a ponto de que um dos jurados, o presidente do IAB à época, Paulo Antunes, não assinou o relatório do júri que determinava Lúcio Costa como o vencedor do concurso (BRUAND, 1991; SEGAWA; 1998; BRAGA, 2010).

Durante a ditadura militar (1964-1985) os projetos desenvolvidos através de concursos de projeto de arquitetura deixariam os preceitos da Escola Carioca e passariam a adotar a expressão da Escola Paulista. Bruand (1991) aponta que alguns eventos anteriores à década de sessenta anunciaram a transição dos preceitos arquitetônicos no Brasil.

A crítica internacional teve em Max Bill seu porta voz mais ferrenho durante a 2ª Bienal Internacional de Arquitetura (1953), que creditou à expressão da arquitetura Moderna brasileira frivolidade formal, por meio de tratamentos plásticos inúteis como os azulejos. As temáticas dos projetos também foram alvo de crítica por possuírem pouca preocupação pela resolução dos problemas das condições de moradia enfrentados no país

(BRUAND, 1991).

Além de Max Bill, outros críticos internacionais de arquitetura publicaram seu parecer sobre a arquitetura brasileira no periódico de arquitetura *Architectural Review*, de número 14, de 1954, a citar: Walter Gropius, Ernesto Nathan Rogers, Hiroshi Ohye e Peter Craymer. Walter Gropius criticou a falta de envolvimento dos arquitetos brasileiros com os problemas sociais, em especial em relação à moradia. A crítica do mestre da Bauhaus foi tímida e atribuída por Lopes (2005) ao recebimento do Prêmio São Paulo de arquitetura em sua visita e à exposição dedicada a sua obra na bienal. O projeto do conjunto residencial do Pedregulho (figura 69), de 1947, de Affonso E. Reidy, foi unanimidade positiva entre os críticos estrangeiros. Além de criticar a temática da arquitetura praticada no Brasil, os críticos chamaram a atenção para a falta de manutenção dos edifícios e a carência de qualidade na execução das obras. Entretanto, pode-se afirmar que as posições de Max Bill são tidas como excepcionais quanto ao nível crítico, ao qual Nathan Rogers minimizou como parciais e dotados de preconceitos culturais.



**Figura 69: Foto do conjunto residencial do Pedregulho**

**Fonte: [au.pini.com.br](http://au.pini.com.br)**

O concurso para a Sede Nacional da Petrobrás, na cidade do Rio de Janeiro, teve sua primeira etapa realizada no ano de 1966. O programa solicitava que o edifício proporcionasse uma área de 100.000m<sup>2</sup>, fazendo-o o maior edifício em área do Brasil. A

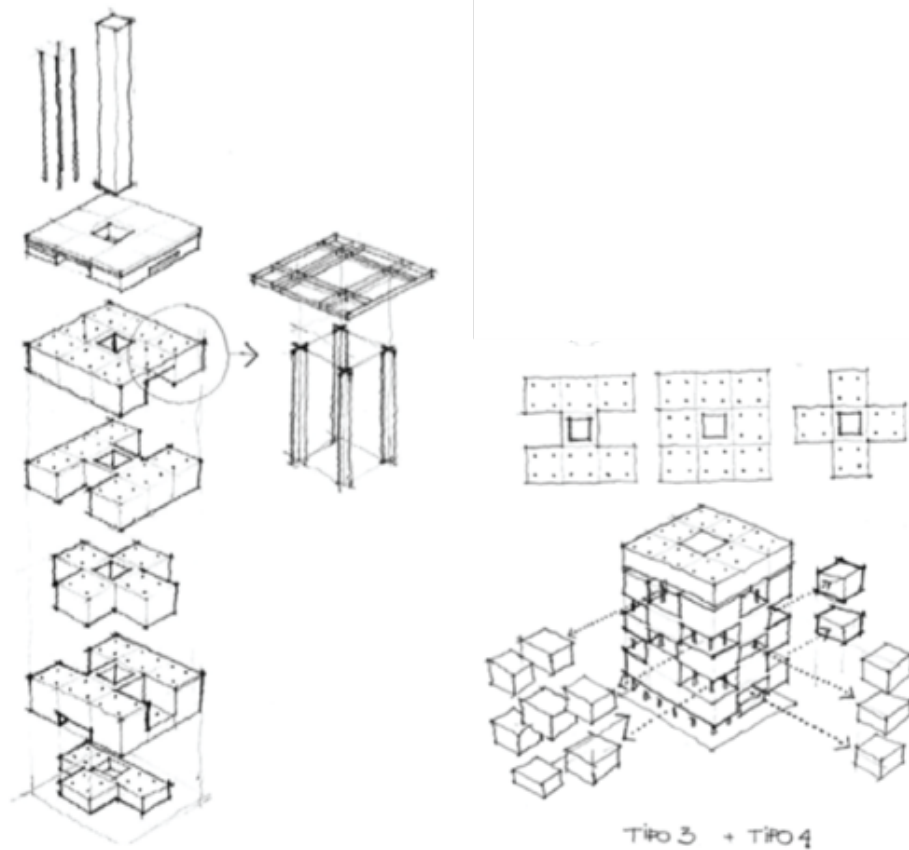
segunda etapa, ocorrida no ano seguinte, realizou-se com participação de cinco projetos selecionados da anterior. Houve alterações também quanto aos edifícios, já que o terreno trocou de local e dimensões. O terreno maior solicitou dos participantes novos projetos a fim de suprir a demanda de cento e cinquenta mil metros quadrados pretendida para a nova etapa. Entre os desejos expressados pela segunda etapa estava a de otimização da área útil pela redução das áreas de circulação (PACHECO, 2004).

A proposta vencedora (figura 70 e 72) foi projeto do grupo paranaense composto por Roberto Luiz Gandolfi, José Sanchoene, Abrão Assad, Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Vicente Castro. Enquanto as propostas organizaram o programa do edifício em barras e torres verticalizadas, a proposta da equipe vencedora distinguiu-se pela planta quadrada com lados de 75m. A planta era subdividida em nove quadrados menores, cada um com 25m (figura 71).



**Figura 70: Foto do edifício Sede da Petrobrás concluído**

**Fonte: Pacheco, 2004**



**Figura 71: Esquema modulações Sede da Petrobrás**

Fonte: Pacheco, 2004



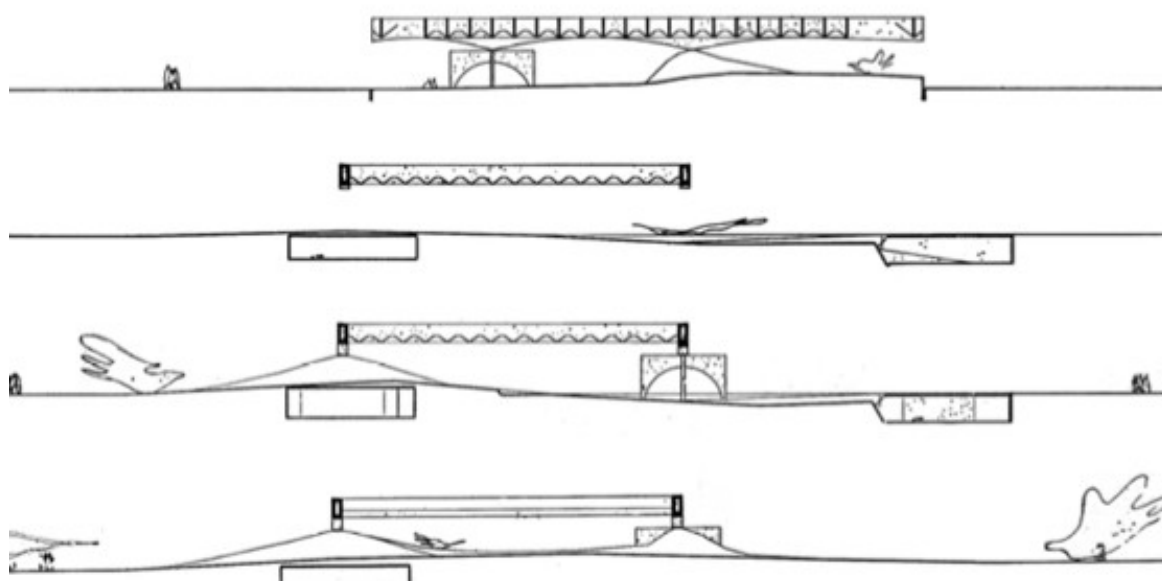
**Figura 72: Croqui apresentado no concurso Sede da Petrobrás**

Fonte: Pacheco, 2004

A estratégia de distribuição do programa se deu mediante a criação de terraços intermediários que permeiam o bloco maciço do edifício. Os terraços originavam-se por

vazios gerados pela ocupação dos módulos de 25m, ora em padrão cruciforme, ora em “H”. As fachadas Norte e Sul foram tratadas com brises horizontais enquanto as demais com verticais. A cobertura do edifício se fazia por um robusto corpo de concreto com relevos na superfície.

Poucos anos mais tarde, em 1969, ocorreu o concurso para o pavilhão brasileiro na Feira Internacional de Osaka (1970). O concurso foi coordenado pelo IAB, que havia sido solicitado pelo governo federal a selecionar cinco arquitetos capazes de projetar o pavilhão. O projeto de Paulo Mendes de Rocha em parceria com Jorge Caron, Julio Katinsky, Rui Othake, Flávio Motta, Marcelo Nitsche e Carmela Gross foi vencedor. A decisão do júri justificou-se pela simplicidade formal e técnica (figuras 73 e 74), a qual era similar a praticada no país e, por isso, acreditava-se que menos onerosas que estruturas mais complexas (PACHECO, 2004).



**Figura 73: Cortes do pavilhão brasileiro de Osaka**

**Fonte: Zein; Amaral 2010**



**Figura 74: Foto do pavilhão brasileiro em Osaka, 1970**

**Fonte: Zein; Amaral, 2010**

Em 1973, realizou-se o concurso para o projeto da Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico, em Brasília. A premiação do concurso teve predominância das equipes paranaenses, sendo que três das cinco possuíam integrantes da equipe que vencera o concurso para a sede da Petrobras. Portanto, não causa estranhamento que o projeto vencedor, autoria de Alfred Willer Ariel Stelle, Joel Ramalho Júnior, José Hermeto Palma Sanchotene, Leonardo Tossiaki Oba, Oscar Gomm Muller e Rubens Antonio Palma Sanchotene, possuía partido semelhante ao adotado no projeto da Sede da Petrobras.

### **2.3.2 Os concursos no Rio Grande do Sul**

Os concursos de arquitetura demoram a ocorrer no Rio Grande do Sul. Entretanto, é possível citar alguns eventos que determinaram os rumos da prática e do ensino da arquitetura no estado. A entrada da arquitetura Moderna no RS teria recebido influência da escola carioca (embora não se possa descartar os efeitos da proximidade com os países do platino). Obras como o Hospital de Clínicas da UFRGS (1942-52), projeto de Jorge Moreira, teriam sido importantes para o processo. Embora o projeto só viesse a ser construído posteriormente e com profundas alterações, serve como demonstrativo da intenções de inserção. Seguiram a essa obras como o Edifício Santa Terezinha (1950), o edifício Esplanada (1952) e o Palácio da Justiça (1953), apresentados nas figuras 74, 75 e 76, respectivamente (MARQUES, 2002).



**Figura 74: Fotografia Edifício Santa Terezinha**  
**Fonte: Lucas, 2000**



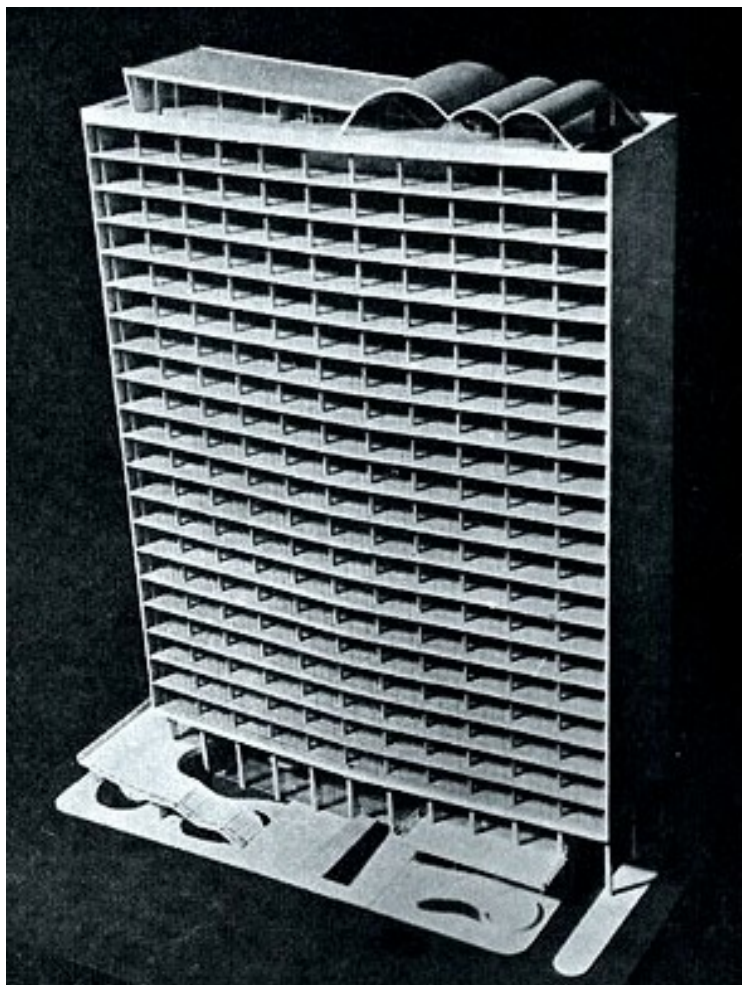
**Figura 75: Fotografia Edifício Esplanada**  
**Fonte: Lucas, 2000**



**Figura 76: Fotografia Aérea da praça da matriz com o palácio a na parte inferior**  
**Fonte: Alvarez; Silva, 2009**

Antes dos edifícios citados, o concurso para a Sede da Administração Central da Viação Férrea do Rio Grande do Sul (VFRGS), de 1944, foi um dos primeiros ensaios da arquitetura moderna em solo gaúcho. A proposta escolhida, da autoria de Jorge Moreira e Eduardo Affonso Reidy, não foi executada. Solicitou-se na época a alteração do projeto devido ao incremento da demanda de área, o que verticalizou o edifício em barra que configurava o edifício na proposta. A partir da nova demanda, Reidy passou a trabalhar sozinho no projeto (PACHECO, 2004).

A resolução do projeto se deu por meio de uma barra hexagonal verticalizada, com fachadas cegas à Leste e Oeste, enquanto à Norte e Sul trata-se com brises horizontais. A base expõem a estrutura de pilotis articulando-se mediante recuos e avanços sinuosos que criam áreas avarandadas nas extremidades Leste e Oeste. A cobertura recuada abrigava o auditório e adquiria aspectos plásticos mais profusos, com a incorporação de curvas e inclinações (PACHECO, 2004).



**Figura 77: Fotografia maquete segunda proposta para sede da VFRGS, Affonso E. Reidy**

**Fonte: Pacheco, 2004**

A produção arquitetônica moderna e a consolidação da profissão do arquiteto no Rio Grande do Sul aconteceu somente a partir da década de 50. A Faculdade de Arquitetura da UFRGS deixou de fazer parte das Belas Artes e do curso de engenheiro-arquiteto da Escola de Engenharia. A fundação da repartição do Instituto de Arquitetos do Brasil no Rio Grande do Sul, em 1945, foi outro dos movimentos importantes em na inserção da arquitetura moderna no estado (MARQUES, 2002).

Segundo Alvarez (2009), o Palácio da Justiça, já citado, foi fruto de um concurso realizado no ano de 1952. A motivação do concurso deu-se pelo incêndio do antigo tribunal de Justiça, em 19 de novembro de 1949. No lugar do antigo tribunal, em estilo Neoclássico, edificou-se o projeto de Luís Fernando Corona e Carlos Maximiliano Fayet, sob o pseudônimo Licurgo, com claras referências ao Modernismo da Escola Carioca. Nota-se que a integração com outras expressões artísticas como os murais propostos não foram executados e a estátua proposta para a fachada que fica de frente para a Praça da Matriz somente foi colocada há poucos anos.



**Figura 78: Croqui apresentado no concurso (e) e executivo (d)**

**Fonte: Alvarez; Silva, 2009**

O corpo do edifício seria composto por empenas cegas à Norte e à Sul se não fossem as aberturas localizadas próximo a cobertura (figura 76). Pelas aberturas é possível notar a continuidade dos pilotis que se desenvolvem em ordem colossal no térreo e continuam dentro do edifício até o topo (figura 78). Os pilotis do térreo estão apoiados sobre uma base revestida em pedra. As fachadas Leste e Oeste tem as aberturas tratadas com brises verticais, diferenciando-se próximo à cobertura pelos pavimentos vazados por onde se fazem visíveis novamente os pilotis.

Do outro lado da Praça da Matriz realizou-se, em 1958, o concurso para o projeto da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul (Palácio Farroupilha), também em Porto Alegre. O projeto escolhido foi dos paulistas Gregório Zolko e Wolfgang Schoen. O edifício configura-se por uma base de quatro pavimentos que abriga partes excepcionais do programa como auditório, plenário, vestibulo nobre e presidência. As funções administrativas são sobrepostas numa torre de doze pavimentos.



**Figura 79: Fotografia Assembleia Legislativa do Estado do RS**

**Fonte: Luccas, 2006**

Entre os concursos realizados durante a ditadura militar está um para o Mercado Público de Porto Alegre, de 1967, que pretendia substituir o mercado original por uma edificação nova. O primeiro prêmio foi endereçado à equipe paulista composta por Adilson Costa Macedo, José Magalhães Junior, Massimo Fiocchi e José F. A. Selene. O projeto premiado na década de sessenta não saiu do papel. No ano de 1990, Otacílio Rosa Ribeiro, Vera Maria Becker, Teófilo Meditsch e Dóris Maria Oliveira executaram o projeto de intervenção no edifício do Mercado Público de Porto Alegre preservando o patrimônio arquitetônico (PACHECO, 2004).

Em 1969, outro concurso teve por tema o Parque de Exposições Agroindustriais do Rio Grande do Sul, sob encomenda da Secretaria da Agricultura. O projeto vencedor foi elaborado pelos mesmos paranaenses que anos antes haviam vencido o concurso para a Sede Nacional da Petrobrás (Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Joel Ramalho Junior, Roberto Luis Gandolfi e Vicente de Castro). Essa mesma equipe no ano seguinte venceu o concurso realizado para Sede do Banco do Brasil de Caxias do Sul (PACHECO, 2004).

Após o término da ditadura, a promoção da arquitetura no Rio Grande do Sul, além dos concursos, foi reforçada por meio de exposições, debates, cursos e premiações. Em 1988, o concurso nacional Casa das Artes de Bento Gonçalves teve participação de várias equipes que atuavam na revisão da arquitetura Moderna sul-rio-grandense. O arquiteto recém formado Marco Aurélio Ciongoli Peres projetou o trabalho vencedor. A abordagem tinha como plano a visão contextualista em relação aos fenômenos culturais e locais (MARQUES, 2002).

Ainda no mesmo ano, o IAB-RS promoveu o Concurso Nacional Paradas de Ônibus. No projeto vencedor foram reconhecidos matizes deconstrutivistas, tendência que começava se popularizava pelo acesso as revistas internacionais do final da década de 80. Foi criticada a presença massiva de estudantes entre as equipes concorrentes (MARQUES, 2002).

Era presente na temática dos arquitetos do estado, evidenciada pela exposição “Topia” (1987) que se realizou no MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul), forte ímpeto em interferir no urbanismo através da arquitetura. Temáticas como linguagem e iconografia, bem como afinidades culturais e estéticas teriam sido exploradas na exposição. Por meio das figurações teriam sido abordados os valores, o deleite e a “sublimação das coisas da arquitetura” (MARQUES, 2002, p. 123).

Nos anos 90, a prática dos concursos de projeto de arquitetura no RS aumentou. O projeto de mobiliário urbano e sinalização para Carlos Barbosa foi lançado em âmbito

regional, junto a uma série de outros da época, com vistas à realçar a identidade cultural das cidades do interior do estado. Em Carlos Barbosa, o contextualismo se fez presente ao fazer menção à cultura italiana na forma das torres metálicas que atuam como elemento de sinalização e reinterpretam campanários independentes do corpo principal. A proposta premiada, na figura 80, foi elaborada por Moojen & Marques Arquitetos Associados (MooMAA).



**Figura 80: Torre Carlos Barbosa –MooMAA**

**Fonte: Marques (2006)**

Segundo Marques (2002), houve relação entre a falta de mercado, produzida pela monopolização, e a crescente realização de concursos. A atuação do IAB-RS como incentivador da prática de concursos faria dos eventos espaços caros à investigação arquitetônica e aos debates. Além do concurso de Carlos Barbosa, outros tantos podem ser citados. Entre eles o Centro Poliesportivo e Cultural de Santa Cruz do Sul (1991), Estudos Preliminares da Estação Férrea de Carlos Barbosa (1991), Muro da Mauá (1994), Ginásio em Passo Fundo (1994), Restaurante da Usina (1995), Rua 24 Horas (1995), Parque Municipal de Canoas (1996), Complexo Cultural do Teatro São Pedro (1996), Portais do Rio Grande (1997), Teatro da OSPA (1997), Ópera América para a Fundação Cultura em Caxias do Sul (1997) e o Porto Velho em Rio Grande (1997).

A partir do ano 2000, os concursos de arquitetura no Rio Grande do Sul, realizados pelo IAB-RS, preservaram sua constância. O primeiro do período foi o projeto para o Solar do Conde de Porto Alegre (2000). Posteriormente ocorreram o concurso para o Complexo de Desporto e Lazer Unisinos (2003), Sede da Fundação e amparo à pesquisa do estado do RS (2003), Valorização Urbana de Santa Tereza (2004), Sede da procuradoria regional da república da 4ª Região (2004), Shopping Center na Unisinos (2004), memorial aos Lanceiros Negros (2005), Praça Central e portal de Canela (2005), Sede da Carris (2006), Assembleia Legislativa - RS (2009), Fecomércio-RS, Sesc e Senac (2011), Sede do

Sindicato dos engenheiros (2014) e Sede administrativa para a Câmara Municipal de Porto Alegre (2014).

Pode-se perceber que em consonância com os concursos desenvolvidos fora do Brasil, os regionais também abarcavam temáticas culturais e de equipamentos de entretenimento. Em contrapartida, os programas dos concursos realizados no início do século XXI são mais diversos, possuindo equipamentos urbanos e estatais além dos equipamentos culturais.



**Figura 81: Proposta vencedora Sede Carris – 2006. autor: Matias Vazquez**

**Fonte: Marques (2006)**

A pesquisa coordenada por Sérgio Marques, intitulada “Arquitetura contemporânea no rio grande do sul: monitoramento e acervo – arquitetura de concursos: 1984 – 2006” cobre o acervo de concursos até o ano citado. O presente trabalho deve, portanto, ater-se aos posteriores.

### **2.3.3 O descompasso brasileiro**

Quando comparados com os concursos arquitetônicos internacionais mencionados, nota-se que os brasileiros entraram em descompasso em relação ao restante do mundo no que diz respeito à temática e à quantidade de concursos - salvo os primeiros concursos realizados, ainda no século XIX. Posteriormente, a retórica nacionalista imprimiu uma invenção estilística própria, porém muito limitada, como se apresentou a arquitetura neocolonial.

O Modernismo se apresenta com certa ambiguidade no Brasil. Se em um primeiro

momento houve disputa ideológica com a arquitetura tradicional, após conquistar seu espaço tornou-se a expressão dominante a ponto de entrar em descompasso com a evolução do Movimento Moderno. A crítica internacional gerada através da Bienal Internacional de Arquitetura promoveu mudanças na postura dos arquitetos brasileiros, contudo, tampouco pode-se precisar se a transição não se dera pelo ciclo natural de auge e declínio das posturas.

Pacheco (2004) argumenta que a própria ideia de transição e ruptura da escola carioca à escola paulista seria uma leitura dúbia. A mudança de expressão atribuída de uma escola a outra ocorre de forma semelhante a como ocorrera nas obras de Le Corbusier e da arquitetura modernista como um todo. O principal evento que desencadearia a mudança expressiva seria a necessidade de reconstrução da Europa, que era o centro intelectual de maior influência sobre o Brasil.

Verifica-se no período da ditadura militar que os edifícios governamentais solicitados via concurso buscam suprir demandas ainda rigidamente administrativas. Fato que pode-se relacionar quando, ao final da ditadura, os temas e propostas desenvolvidas em concursos de projeto voltam a seguir tendências consonantes com a programática europeia durante a década de 80 até metade dos anos 2000.

As demandas programáticas voltam a ser direcionadas para equipamentos públicos, estatais ou institucionais ao longo dos últimos anos. E, talvez em consequência das mudanças na capacidade de intercâmbio de informações, encontra-se novamente em compasso com os valores internacionais. A partir do concurso de 2004 para a Assembleia Legislativa – RS, passa a ser presente no termo de referência dos projetos de concurso a consideração à sustentabilidade.

Independente do local e da época na qual se realize um concurso de projeto de arquitetura a questão ideológica faz-se evidente na promoção e resultados dos eventos. As inclinações ideológicas podem fazer parte do universo da arquitetura e podem ser incorporadas a ela desde campos externos. O próximo capítulo discute o papel da ideologia e outros fatores correlatos como mitologia, teoria, crítica e a interação sociológica dos agentes no campo inferem nos concursos de projeto de arquitetura.

### 3 ELITES, IDEOLOGIA, SOCIOLOGIA E ARQUITETURA

No capítulo anterior verifica-se que os concursos de arquitetura intermedeiam contratações de projetos para obras públicas determinadas a apresentar e representar determinadas instituições à sociedade. O concurso se presta a construir palcos nos quais entidades e instituições deverão apresentar-se à sociedade.

Obras públicas não são realizadas apenas por meio de concursos, tampouco existem temática específicas às quais os concursos atendam - embora seja possível apontar temáticas dominantes de acordo com a época. Os concursos também não apenas se prestam à construção de instituições e equipamentos públicos, visto que os concursos podem ocorrer dentro da esfera privada e se voltar a quaisquer atividades que possam se valer de sua estrutura como agregação de valor ao tema.

Os concursos arquitetônicos conformam um campo que se insere dentro do campo da arquitetura. As categorias empregadas na arquitetura irão repercutir naquelas que regem os concursos de projeto. Constata-se que algumas posturas e categorias são mais influentes no sistema de concursos de projeto arquitetônico do que em outras partes do campo da arquitetura - como a preservação é mais pertinente ao patrimônio do que a inovação.

Argumentos como inovação, bem estar público, excelência, valor artístico, dominância intelectual ou cultural são alguns dos mais caros ao universo dos concursos do que a outras partes do campo da arquitetura. Essas categorias também poderiam basear-se em *ídola*, ou seja, nos mitos da arquitetura. Os *ídola* são figuras que caracterizam os meios pelos quais falsas imagens são apropriadas coletivamente e se instituem como verdades.

O conceito foi elaborado por Francis Bacon (1561 — 1626) que se apropriou do termo latino para classificar quatro tipos de imagens míticas às quais a mente recorre para justificar comportamentos, padrões e crenças. O primeiro, os ídolos da tribo (*ídola tribus*), refere-se à tendência inerente ao ser humano de atribuir verdades superiores aos fatos e efeitos. Consiste na crença de que os sentidos seriam suficientes para compreender as coisas e dar-lhes mensura. Os ídolos da caverna (*ídola spectus*) se referem aos preconceitos que são originados da experiência particular. O nome se serve propriamente do Mito da Caverna, de Platão, e expressa-se como o isolamento do horizonte intelectual. O efeito

desse seria a associação dos indivíduos de interpretação concordante.

Os Ídolos do Fórum (*idola fori*) se organizam em torno de argumentos plausíveis, porém usados de forma inválida ou falseadora que justificam outras coisas que não o tema da questão. Essa classificação é oriunda da não correspondência concreta entre objeto e linguagem, que resulta em bloqueios intelectuais a partir da definição de determinado fenômeno ou conceito. Por último, os Ídolos do Teatro (*idola theatri*) são figuras mentais emigradas da mente humana em forma de dogmas e filosofias que também são fruto de demonstrações equivocadas.

É importante reconhecer os mitos que cercam a arquitetura para reconhecer a realidade que sustenta suas escolhas. Também é importante porque a mitologia, em qualquer campo, é uma ferramenta de poder. Os mitos que sustentam um determinado tipo de fazer arquitetura também são responsáveis pela postura do arquiteto perante seu trabalho e perante a sociedade.

Pode-se definir o mito como uma narração fabulosa que faz pessoais seres impessoais no intuito de produzir sentidos simbólicos, ou mesmo, a mentalidade da qual deriva a fábula. O mito também pode ser a exposição de uma ideia ou doutrina sob forma poética e narrativa, onde a imaginação mistura fantasias com as verdades subjacentes. Pode também ser definido como uma imagem de um futuro fictício que exprime os sentimentos de uma coletividade para desencadear a ação (LALANDE, 1999).

Os mitos na arquitetura podem ser definidos como práticas e discursos que fundamentam uma coisa transmutada em outra. Incorporam-se na prática pelo reconhecimento da metáfora de uma relação como uma verdade, sem que seja objetivada. Os mitos da arquitetura desorientam a juízos errados ou enganadores sobre a adequação e a conveniência nas obras e projetos, ou até mesmo quanto as competências e temas do campo.

Contudo, mesmo que existam temas e competências corriqueiros à profissão, esta possui valores diferentes em cada contexto social. As atribuições de um arquiteto no Brasil são diferentes das de outros países. Há fatores culturais e legislativos que determinam qual é o ofício do arquiteto em cada país. O papel do arquiteto em cada contexto tem duas faces: quem o arquiteto pensa ser e como ele é visto pela sociedade.

Há elementos dentro do campo da arquitetura que determinam tanto o papel do arquiteto, como ele se vê dentro da sociedade, bem como aquele que o social lhe impele. A consciência do profissional de arquitetura sobre sua profissão tem papel fundamental nas trocas estabelecidas com outros campos e naquelas estabelecidas entre os agentes internos

ao campo.

A relação entre os agentes do campo compreende a noção de poder que, em meios abstratos como as profissões, ocorrem pela ideologia e pela dominação. Neste capítulo serão abordados os elementos do campo da arquitetura, os métodos críticos, seus limites e suas possibilidades, bem como o sistema de aceitação desses métodos. O tema central de abordagem é a estrutura do campo da arquitetura e a superestrutura ideológica que o sustenta.

Para isso, é necessário que se compreenda como o arquiteto é sujeito no campo geral e dentro do subcampo dos concursos de projeto arquitetônico. O concurso é um modelo de contratação em que se acredita primar pela excelência arquitetônica, portanto, existem argumentos, categorias e critérios que são aceitos para tal. Antes de perguntar quais são, o estudo deve perguntar quem os determina e como são determinados.

A identificação da dinâmica de grupos de domínio e da massa anônima de profissionais se dá pelo domínio de duas dimensões do poder: a simbólica e a ideológica. Ambas dimensões têm relação estreita com o capital econômico, sendo forças potencializadas quando aplicadas em conjunto. A dimensão abarcada pelo capital simbólico é determinada pela aceitação dos agentes dominantes e de suas justificativas de forma natural e despercebida. É de cunho social: fundamenta-se nas relações entre os agentes de um campo.

As questões da arquitetura costumam ser mais receptivas aos estudos psicológicos do que aos sociológicos. Para Stevens (1998) isso acontece porque a psicologia costuma cultuar a capacidade criativa e os mitos do gênio que muito são lisonjeiros aos arquitetos. Em contrapartida, a sociologia representa um tabu à medida que sua crítica escandaliza aspectos ocultos da profissão (STEVENS, 1998).

Os aspectos ocultos mostram as fragilidades de um campo. A arquitetura historicamente foi exercida apenas por homens brancos. O fato de a historiografia e o próprio mercado da arquitetura ignorarem o papel da mulher e de negros é um aspecto que escandaliza os profissionais, que não merece os louros do gênio. E o escândalo do qual se fala causa desconforto justamente por se basear em fatos reais e irrefutáveis.

O domínio ideológico é uma ferramenta indispensável para a obtenção e garantia de taxas de retorno tanto para o capital econômico quanto para o capital simbólico. A ideologia compete ao esquema metafísico que sustenta ideias, convicções e princípios que caracterizam o pensamento coletivo de um grupo, povo, movimento ou sociedade. Dentro da ideologia, o esquema composto pelos elementos que norteiam as ações e restrições

justifica-se em si mesmo, de modo que atua como uma consciência sintética que não está presente no sujeito, mas que molda seus desejos.

Para Althusser (1983), a ideologia é manifesta pelo conjunto de práticas, materiais e imateriais, necessárias à reprodução das condições de produção. Logo, para impor os valores de uma determinada cultura de exploração, a ideologia é ferramenta fundamental para manter limitadas as discordâncias de grupos desfavorecidos de modo que a desigualdade lhes pareça natural.

Ideologia e mito são elementos que ocultam de modo evidente as assimetrias das posições de poder e sua força. A função de uma ideologia é atenuar o escândalo sublimado pela ocultação das relações constantes e permanentes de desigualdade. A ideologia comporta-se como arma dentro das disputas de um campo de modo que se presta tanto à subversão quanto à manutenção das relações de dominação.

As relações de domínio são consolidadas dentro dos campos da sociedade e entre eles. Pode-se dizer que os valores e condutas apreciados dentro de um determinado círculo sociais se afirmam ideologicamente pelos indivíduos que ocupam as frações dominantes do sistema. Esses padrões são reproduzidos de modo a preservar a estrutura vigente e são alterados somente pela subversão.

Para tanto, o presente capítulo se presta a identificar fatores que colaboram com a consolidação de valores na arquitetura. Acredita-se que a exposição proporcionada pelos concursos de arquitetura apresenta muito do que o arquiteto pode pensar sobre seu campo e sobre si mesmo. É o momento em que a arquitetura apresenta sua importância dentro dos campos da sociedade e da cultura e, por isso, o momento onde a crítica se faz mais pertinente.

### **3.1 Parâmetros Gerais das relações sociais e do campo da arquitetura**

A ideologia, para Althusser (1983), é a ferramenta através da qual se estabelecem as práticas que reproduzem as relações produtivas. O intuito da prática é determinar os papéis de cada ator dentro da cadeia produtiva. O reconhecimento do papel de um agente social se dá pela sujeição: seja por um sujeito absoluto ou por entidades abstratas que ocupam tal posição hierárquica como Deus, Humanidade, Capital ou Nação.

As entidades abstratas que ocupam o posto de sujeito absoluto podem impor seus interesses pela força, nesse caso pelo poder militar, ao qual costuma se relegar ao Estado, ou, pelo poder econômico. Contudo, a sujeição do agente é mais simples e eficiente se esse

não se opõe à estrutura e aceita espontaneamente seu papel no sistema (ALTHUSSER, 1983).

Bourdieu (2007) acredita que um indivíduo é convencido a colaborar com um sistema por três fatores básicos: a naturalidade, o reconhecimento errôneo e a arbitrariedade. A naturalidade consiste na aceitação de que as desigualdades e limitações impostas pela estrutura à alguém são naturais e inevitáveis. A estrutura vista como determinada por padrões naturais é reconhecida erroneamente como legítima. A arbitrariedade como a ordem é apresentada poderia ser qualquer outra e só pode ser percebida por aquele que não está inserido nela. O simples fato de poder ser outra e, ao mesmo tempo, não ser percebida, garante a naturalidade e reconhecimento do sistema.

Esses fatores são incorporados pela prática do objeto, que aprende as regras do jogo social empiricamente e não consegue perceber possibilidades fora da experiência vivida (STEVENS, 1998). Encontra-se em Althusser (1983) argumento semelhante já que a sujeição consiste em um conjunto de práticas e rituais que fazem parte do comportamento de instituições concretas que agem sobre os agentes sociais a seu alcance por meio da ideologia.

Althusser (1983) afirma que o conjunto de práticas que propaga a reprodução das condições de produção depende não apenas da dominação econômica, mas também da dominação social. As práticas e rituais impelem o sujeito a reproduzir a força de trabalho voluntariamente por jogos ideológicos tais como a necessidade de melhorar capacitação profissional, investir na própria educação e dos filhos, produzir mais e outras como promessa de ser premiado com melhores condições.

O reconhecimento errôneo das estruturas do sistema é incorporado através do *habitus*. Bourdieu (2007) atribuiu o aprendizado empírico das práticas dóxicas, ou seja, daquelas tidas como naturais, aos costumes. O *habitus* é o modo pelo qual um indivíduo incorpora valores e posturas do ambiente social ao qual é sujeitado. O núcleo básico que ensina o *habitus* ao indivíduo é a família, posteriormente, todos os demais grupos sociais em que participa (escolares, religiosos, culturais, etc). A partir do hábito o indivíduo apreende seu grau de aceitação e pertencimento em relação aos diferentes grupos que se apresentam na sociedade.

As estruturas dos campos sociais são formadas por grupos de indivíduos que competem e se associam uns aos outros de acordo com suas aptidões na busca por condições favoráveis a si mesmos. Os agentes do campo podem ser os próprios indivíduos, bem como os grupos, e tem suas ações dentro do campo orientadas ao exercício do poder

sobre campos agentes rivais.

Os agentes que possuem maior poder dentro de um campo exercem domínio sobre os que consentem, por “hábito”, com isso. Como falado anteriormente, o poder pode ser exercido militarmente, economicamente ou ser aceitado pela sugestão e consequente sujeição (ALTHUSSER, 1983). Para tanto, Bourdieu (2007) define o capital simbólico, ou cultural, como a forma de poder que tem origem no campo da cultura e se acumula por violência simbólica. A violência simbólica consiste na imposição de formas de merecimento natural e do destino de um sujeito na vida social pelo *habitus*. Os ritos do *habitus*, às vezes, marcam inclusive o que o sujeito espera de si próprio.

Bourdieu (2007) classifica o capital cultural em quatro formas, a citar: institucional, objetivado, social e corporificado. A primeira das formas é proporcionada por qualificações acadêmicas e realizações estudantis que sugerem o aprendizado de certas habilidades. O capital cultural objetivado consiste na posse de objetos criados na sociedade dotados de valor simbólico tal o caso de obras de arte, antiguidades e relíquias.

O capital social se manifesta na relação mútua de poder que se exerce por um indivíduo através de um rede de contatos sociais. Quanto mais valorizado o capital que possuem os agentes da rede, maior poder exercerão dentro do campo. Já o capital corporificado é a forma mais sutil das quatro. A sutileza sugerida comporta tanto a engenhosidade quanto o poder de penetração do termo (BOURDIEU, 2007).

Enquanto os demais tipos de capital simbólico são da posse de seus detentores, o capital corporificado é incorporado àquele que o possui, é parte do que ele é. É exercido e demonstrado pelo comportamento, pela fala, pela vestimenta e por todo o tipo de gosto e atitude manifestas pelo indivíduo.

Os capitais econômicos e culturais são conversíveis entre si: um indivíduo com condições financeiras melhores pode investir em capital institucionalizado mais valorizado ou em objetos de arte, por exemplo. Seu meio social terá indivíduos portadores de capital simbólico igualmente ricos. O capital corporificado é potencializado pelos demais, sendo que o indivíduo possui taxas de retorno superiores em seus investimentos pelo fato de ser incorporado ao seu estilo de vida e sentir-se empossado naturalmente de seus benefícios.

Para Althusser (1983), os costumes que direcionam as perspectivas infligidas ao sujeito e lhe impedem a de perceber as estruturas de reprodução são propagados em todas as camadas sociais de modo a preservar o modo os poderes de dominação. A formação social, proporcionada por aparelhos sociais de educação, tem como premissa que o sujeito

exista ao mesmo tempo que produz e reproduz as condições da produção. As reproduções se fazem pela manutenção das forças produtivas e pelas relações estabelecidas nos processos de produção existentes.

Para que a produção não cesse é necessário assegurar as condições materiais dela, desde a matéria prima, às máquinas até a força de trabalho. A circulação monetária é garantida pela produção dos meios de produção, pela produção dos meios de consumo e pelo trabalho assalariado. Contudo, o trabalho assalariado além de garantir a circulação monetária é responsável também pela reprodução da força de trabalho. Desse modo o salário recebido pelo trabalhador é reinvestido na criação e educação infantil que renova a força produtiva do sistema, independente da diversidade social e técnica das classes de trabalho envolvidas (ALTHUSSER, 1983).

Althusser (1983) classifica os aparelhos ideológicos de estado como as entidades encarregadas de propagar a reprodução da força produtiva. São as entidades que definem os hábitos dos sujeitos e ocupam a posição de sujeito absoluto, que pela ideologia do aparelho, ditam uma série de práticas e rituais que permitem a manutenção das forças do sistema.

Vê-se em Althusser que a ideologia molda o indivíduo. Em Bourdieu, vê-se que o *habitus* e as interações estruturam o indivíduo e sua percepção do sistema. Bourdieu atribui ao *habitus* a naturalidade, o reconhecimento errôneo e a arbitrariedade das práticas como elementos que impedem a compreensão da estrutura. Para Althusser os costumes se fundamentam no conjunto de práticas determinados pelos aparelhos ideológicos de estado que agredem intelectualmente os sujeitos.

A violência intelectual pode ser oriunda de aparelhos ideológicos de ordem religiosa, escolar, familiar, jurídica, político — no caso de sistemas políticos e partidos— sindical ou mesmo cultural como a literatura, as belas artes e os esportes (ALTHUSSER, 1983). É análoga à violência simbólica descrita por Bourdieu (2007) ao passo que se apropria de elementos da cultura como ferramentas de dominação.

Os aparelhos que Althusser (1983) descreve se fundamentam em seu poder ideológico. Para tanto, é importante definir que a ideologia é uma superestrutura, bem como a esfera jurídico-política, que está sempre definida pelas bases econômicas, nesse caso, a infraestrutura que permite o desenvolvimento do que está sobre ela. A ideologia é um sistema de ideias e representações que dominam o espírito do sujeito ou do grupo social.

Entretanto, essas ideias seriam fundamentadas dentro das possibilidades permitidas pelas bases econômicas que as definem e, portanto, não revelariam ao sujeito mais do que a

estrutura que sua vivência permite reconhecer. Ou seja, o indivíduo não tem como reconhecer relações determinadas por costumes cujos motivos não lhe são revelados. Althusser (1983) atribui atemporalidade à ideologia por considerá-la um princípio metafísico pelo qual o homem tenta representar suas condições de existência. Para tanto ela não responde a fatos históricos, mas, antes a um conjunto de condutas preestabelecidas e justificadas em si mesmas de forma pretensamente axiomática.

Como a infraestrutura onde se fundamente a ideologia esconde-se à profundidade das bases econômicas, não seria possível reconhecer as deformações que a superestrutura ideológica apresenta desde sua gênese. A consciência do indivíduo comporta o conjunto de crenças que ele utiliza como parâmetro de direcionamento comportamental, baseadas em estruturas ideológicas portadoras das deformações formais contidas desde o ponto de vista do indivíduo em seu meio social, econômico e político. A ideologia converte-se em dispositivo que aciona automaticamente o comportamento do indivíduo de modo que lhe pareça natural. Assim o comportamento prático do sujeito fica orientado de acordo com o aparelho ideológico ao qual se submete (ALTHUSSER, 1983).

Para Althusser os aparelhos ideológicos moldam o hábito pelo ocultamento da estrutura. Bourdieu, por sua vez, afirma que os valores conferidos à estrutura são arbitrários e, portanto, sujeitos à abstração própria dos símbolos da cultura. Os capitais simbólicos e econômicos não são unos, contudo, são combináveis, de modo que um potencializa o outro. A aplicação de capital simbólico e econômico com vistas a taxas de retorno favoráveis são vinculadas ao *habitus*, de modo que cada indivíduo buscará seu espaço no campo de acordo com as aptidões que julga possuir. Assim, as taxas de retorno obtidas reafirmam a estruturação do *habitus* e perpetuam a reprodução da força produtiva nos mesmo moldes através da educação e da criação.

O pensamento de Althusser, no entanto, naturaliza a história através da aceitação da ideologia como sistema axiomático. Seria difícil analisar sociedades pré-modernas ou não ocidentais pelo mesmo embasamento. A ideologia pode influenciar o indivíduo, contudo, ela não ocorre a nível individual. É possível ao indivíduo desenvolver uma mentalidade na qual fragmentos de ideologias e a experiência gerada no campo social interagem de modo a conformar seu senso moral e justificar suas ações em nível particular. Poderia se pensar a ideologia como um consenso entre indivíduos que pensam coordenar seus princípios morais segundo a mesma diretriz, mesmo que os motivos particulares dessa concordância permaneçam ocultos.

Os arquitetos são agentes do campo da arquitetura, contudo, aplicam seus recursos

culturais e econômicos de forma diferente. Há arquitetos que investem em exposições e mostras, outros produção teórica, outros em aptidões tecnológicas, e outros tipos de investimento onde acreditam ter maiores probabilidades de sucesso. A partir disso reconhecem-se elites dentro do campo como um todo, bem como elites dentro de cada subcampo. As relações de dominação em campos e subcampos da arquitetura são determinadas pela maneira como o poder simbólico das elites atua sobre a massa anônima de profissionais.

O campo da arquitetura comporta em si subcampos de diversos tipos como arquitetos, arquitetos paisagistas, urbanistas, designers de interiores, construtores, engenheiros, o Estado, o mercado externo, as instituições financeiras entre outros, que determinam graus de autonomia à profissão. Contudo, os subcampos de maior rivalidade se dão pela competição estabelecida entre os arquitetos que projetam para as massas e os que projetam para um público restrito. E por sua vez, o mercado restrito, que concentra mais de capital cultural, é onde ocorrem as disputas determinantes para a definição dos valores do campo como um todo (STEVENS, 1998).

Stevens (1998) caracteriza o mercado restrito pelo vanguardismo, ou seja, é o espaço de atuação da arquitetura aberto à experimentação, elaboração e doutrinação do corpo profissional. Em contrapartida, o mercado de massas trabalha com menor flexibilidade por reproduzir técnicas já testadas e verificadas. Por esse motivo é mais rara a menção de edifícios de programa corporativo em periódicos especializados do que de residências de alto padrão e edifícios que abrigam equipamentos públicos e culturais.

O campo da arquitetura contém dentro de si não somente os arquitetos como agentes, mas suas associações de capital simbólico social, onde combinam seus capitais para potencializá-lo em rede. Para tanto, as associações como o Conselho de Arquitetos e Urbanistas (CAU), o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) e outras associações como a Associação Brasileira dos Escritórios de Arquitetura (ASBEA) são entidades onde essas conexões acontecem, cada qual defendendo os valores do apreço de seus agentes.

As diferentes formas do capital simbólico encontram nas universidades como local de desenvolvimento. As faculdades de arquitetura competem entre si para exercer dominação ideológica umas sobre as outras. As faculdades posicionadas de modo hierarquicamente favorável dentro do campo, para Johnson (1993), são aquelas voltadas à produção teórica. Quanto mais reconhecida sua capacidade de teorizar a arquitetura, maior sua dominância em relação as demais. As faculdades de menor poder dentro do campo seriam mais restritas às questões técnicas da arquitetura.

Johnson (1993) constataria que o domínio ideológico, ou seja, os princípios e dogmas teóricos se sobrepõem ao conhecimento técnico, visto que esse possui menos variações ao passo que é reconhecido cientificamente. Já preceitos teóricos requerem um domínio dentro do campo da cultura, de modo que os indivíduos empossados de tal título de nobreza cultural, sentem-se confortáveis em elaborar ensaios sobre as necessidades mais essenciais de um ofício. Se analisarmos o contexto nacional e internacional, reconhece-se que algumas faculdades de maior tradição acabam se tornando celeiro dos profissionais de maior produção teórica e cultural dentro do campo. Em contrapartida, faculdades de menor tradição focam em formar profissionais voltados a demandas produtivas.

A crítica especializada, as premiações, as publicações e os congressos também desempenham papel fundamental na arena simbólica da arquitetura. Para Piñon (2007) a crítica especializada consiste na avaliação e valoração de práticas capazes de contribuir para o desenvolvimento do campo da arquitetura. Já as publicações são entendidas como revistas que têm projetos e obras de arquitetura como tema. O autor acredita que esses momentos de exposição de novidades, divergências e concordâncias do campo exercem influência nas massas de arquitetos: contribuem para a formação do gosto e das inclinações pessoais de acordo com o que lhes é revelado pela mídia.

Os concursos de projeto arquitetônico fazem parte das premiações. O fato de um produto de arquitetura ser premiado por sua qualidade por profissionais considerados aptos a tal tipo de valoração é determinante para a prática cotidiana da arquitetura. As premiações são valorizadas desde o ensino, por meio de concursos voltados para estudantes e premiações como o Ópera Prima, que premia os melhores trabalhos de conclusão de curso. As premiações são eventos que exigem dos arquitetos posturas críticas para determinar trabalhos e obras dignas de destaque, que possam exemplificar o estado de arte da arquitetura.

Montaner (2007) defende que a crítica é a ferramenta que dá bases à produção teórica e ao mesmo tempo usufrui da teoria para demonstrar suas práticas. É uma ferramenta que para ser eficiente depende, independentemente do campo, da acessibilidade ao seu público através de meios midiáticos (publicações, documentários, televisão, debates transmitidos, etc). As mídias devem ser autônomas, de modo que não se submetam a orientações ideológicas e censuras. A acumulação metodológica da crítica também seria um ponto fundamental para o autor. Segundo o autor, a continuidade de estudos e o aprimoramento de metodologia no ambiente da crítica é um importante fator de incentivo à qualidade teórica.

Os produtos simbólicos da arquitetura estão, portanto, vinculados ao emprego das teorias aceitas pelas massas e desenvolvidas por agentes de elite dentro do campo. A aceitação pode ser espontânea, por admiração, ou mesmo imposta pela superestrutura ideológica dos sistemas escolares e de valoração social dentro da arquitetura.

É importante que se reconheçam aspectos da formação do campo da arquitetura e sua relação com competidores dentro do campo social para analisar a dinâmica de aceitação que determina o comportamento dos agentes no campo. O trecho a seguir demonstrará a formação histórica da arquitetura rumo a autonomia na valoração de seus produtos e a crise de incerteza reconhecidas pelo campo ao longo do século XX.

### **3.2 Localização do campo da arquitetura**

A figura do arquiteto na Idade Média era desconhecida. Quem recebia acumulava poder pelas obras era o mecenas. A figura do arquiteto apenas deixa o anonimato a partir do Renascimento, onde os tratados escritos codificaram a linguagem da arquitetura de modo que o ofício passa a ter guias de instrumentação teórica. A partir da codificação de seus conteúdos a arquitetura dá seus primeiros passos rumo a autonomização de seus produtos (STEVENS, 1998).

Segundo Stevens (1998), a oficialização da academia se deu durante o Barroco, na França, quando foi criada a *Académie Royale d'Architecture*. A instituição acadêmica contribui para que seus profissionais possuam controle das dimensões simbólicas e estéticas de suas atribuições. A queda do Absolutismo na França fez com que a academia ressurgisse como a Escola de Belas Artes, preservando o domínio do arquiteto como detentor único dos códigos estéticos do campo.

A queda do absolutismo na França desencadeou não somente a determinação de um novo regime, mas também alterou os papéis da arte e dos trabalhos produzidos intelectualmente. O novo sistema de valores em relação ao anterior, vinculado ao valor da produção, exigiu que os trabalhos intelectuais e a arte seguissem as mesmas quantificações e formatos do mercado (TAFURI, 1985).

Tafuri (1985) afirmou que a partir do novo sistema de valores, o trabalho intelectual deveria produzir, segundo a ideologia burguesa, produtos passíveis de trocas equivalentes dentro do sistema de valores vigentes. A arte, que até então era um campo completamente autônomo, que se orientava somente pela valoração dos seus produtos com base em seus

aspectos simbólicos da fruição, passaria a sofrer influência do universo cientificista e do valor monetário que uniformizariam os valores de bens e costumes, independente de suas gêneses.

Os efeitos imediatos se dão pela redução da arte aos arranjos dos métodos produtivos, distributivos e de consumo da cidade capitalista onde todos os bens ou produtos deveriam ser medidos pela mesma unidade comum, no caso, o capital. A arquitetura e as outras artes passam a se afirmar pela ideologia como meio de se provarem valorosas dentro da sociedade capitalista. A ideologia proposta por esses grupos busca estabelecer a arte e o trabalho intelectual como alternativa para as crises geradas pelo capitalismo, um produto que se adquirido se prestaria a sanar as angústias proporcionadas pelo sistema.

Para Tafuri (1985), o colecionismo próprio da arquitetura do século XIX seria um reflexo imediato da conversão do ambiente urbano em mercadoria. Mercadoria que para expressar os valores burgueses deveria negar o passado Absolutista em prol da eliminação dos componentes históricos pela fusão de estilos, épocas e lugares distintos, conforme o repertório incorporado pela arquitetura Eclética. É propor que uma sociedade livre do peso do passado é também liberta dos problemas que a ele seriam atribuídos.

Apesar da fantasia de atemporalidade que dominava a atmosfera da arquitetura eclética, a Revolução Industrial, no mesmo século XIX, trouxe a crise para a arquitetura - mais uma entre tantas que ocorreriam ao longo do século XX. Enquanto os arquitetos tratavam de termos simbólicos e teóricos, os engenheiros surgiram como os agentes capazes de tratar das questões construtivas dos edifícios. Entre as novas demandas programáticas pouco os arquitetos tinham a dizer sobre a construção de armazéns, fábricas e ferrovias (STEVENS, 1998).

O século XIX foi a época onde de fato a arquitetura empreendeu seu projeto de profissionalização. A rivalidade com a engenharia faria com que a arquitetura precisasse de argumentos que lhe dotassem de autoridade que outras profissões não teriam para que pudesse continuar a existir. Além de atribuir autoridade e benefícios a si mesma no desenvolvimento de serviços arquitetônicos, a profissão deveria atribuir privilégios socio econômicos aos membros da categoria.

Para isso foi necessária a criação de meios institucionais de autodefinição e elaboração de uma linha ideológica que fosse capaz de excluir outros concorrentes da sua gama de serviços. Os meios capazes de garantir a preservação de um nicho demercado passam pela sansão do Estado, o ensino formal e o credenciamento profissional.

Stevens (1998) acredita que embora esses meios tenham sido utilizados, o problema

da arquitetura é que até hoje a profissionalização não garantiu monopólio de mercado. O motivo pelo qual não foi possível é a dificuldade de distinguir funcionalmente os produtos criados por arquitetos e concorrentes. A confusão entre os produtos faz com que a afirmação ideológica da arquitetura seja falha no âmbito de convencer o Estado de sua singularidade ante seus competidores. Os apelos dirigidos à estética tampouco foram convincentes à medida que a diversidade cultural é aceitável na sociedade.

Dentro do Modernismo, aquilo que Tafuri (1985) chama a ideologia do plano, ou seja, a crença de que pela planificação e pelo planejamento seria possível moldar o espírito da sociedade em prol da resolução de seus problemas, teria sido um dos passos na direção do domínio. Se as demais artes se prestavam a fruição e representação, a arquitetura era a única que possuía a capacidade de poder abrigar e ordenar, ou seja, moldar, o homem.

A arquitetura, do edifício e da cidade, seria a estrutura que moldaria o caráter do homem moderno. O aparente grau de autonomia atingido pela arquitetura no Modernismo foi único dentro da história da profissão, foi o momento em que os valores internos ao campo definiram os valores de seus produtos dentro da sociedade. Isso não quer dizer que a arquitetura modernista tenha sido onipotente em sua aplicação e ideais, contudo, é inegável o crédito conferido ao campo pela sociedade nesse período (STEVENS, 1998).

O momento em que a crença na arquitetura modernista falha coincide com a falência de todo o sistema sócio-político. A ordem seria substituída pela auto-organização, a cidade ideal pela cidade tradicional, de antes da Segunda Guerra, quando houve paz, o vertical, passaria a ser horizontal. A subversão dos valores levou um sistema que se baseava no cientificismo a se voltar sobre às questões comportamentais.

Para Johnson (1993), os anos sessenta do século passado trouxeram incertezas para a crença que movia a arquitetura. A arquitetura, ao não proporcionar as respostas esperadas pela sociedade, passa a buscar argumentos em campos externos a ela. Seria uma tentativa de associação de campos para potencializar seus ganhos segundo a teoria bourdiana, contudo, às custas da autonomia do campo.

O uso de argumentos de outros campos para explicar e valorar a arquitetura é visto como essencial para Montaner (2001). O autor acredita que quanto mais campos do conhecimento operarem na crítica a um objeto, mais completo será o panorama e mais profundo o impacto. No entanto, Johnson (1993) vê como uma atitude desesperada da arquitetura para se provar valorosa à sociedade. Segundo o autor, o uso de termos externo ao campo por vezes submete à arquitetura a campos que exercem poder igual, quando não menor, dentro da sociedade.

Para Piñon (2007), o uso de elementos externos à arquitetura, principalmente após os anos sessenta, busca fazer dos produtos arquitetônicos mais palatáveis ao público. O autor argumenta que a substituição do usuário pelo público levou a arquitetura a se precipitar rumo a um universo simbólico da cultura de massas e para fora de seu elemento principal: a visualidade da forma.

A crítica de Piñon (2007) se refere em especial à dimensão cultural adquirida pela arquitetura a partir de sessenta para explicar seus motivos de forma figurativa ao público. O fato de a arquitetura aperceber-se possuidora de um público levaria o arquiteto a pensar o social por meio de uma sucessão de chavões comerciais com o intuito de cativar sua plateia, nesse caso, a sociedade.

A reação ao uso de argumentos sociais, como alternativas voltadas a coletividade, sociedade e política, que buscam promover a qualidade de vida das populações, encontra críticas fortes dentro do corpo teórico. Para Johnson (1993) a atribuição às questões sociais na arquitetura busca revestir o projeto e a prática de argumentos que a sustentem sem que sejam resolvidas as premissas mais críticas do projeto. Trata-se de um argumento criador de mitos dentro do campo e a produção de vilões dentro da sociedade, normalmente atrelados ao capital, às instituições financeiras e demais esferas vinculadas com o mercado de consumo.

O mercado de consumo é o ponto no qual a arquitetura dirigida às massas<sup>4</sup> se fundamenta. É um campo menosprezado, quando não ridicularizado, pelas elites intelectuais dentro da arquitetura. Contudo, é onde grande parte da população consegue usufruir de forma privada da arquitetura. Mas a vinculação da arquitetura com esferas de poder ocorre tanto na figura do capital econômico como do estado (STEVENS, 1998).

Johnson (1993) acredita que a arquitetura serve às esferas do poder econômico e se apresenta necessária à sociedade pelos valores simbólicos. Contudo, as esferas de poder nas quais os arquitetos participam estariam além de seu campo de atuação (a produção da arquitetura pode ser promovida ou preterida por políticas públicas). Aponta que mesmo os principais visionários de reformas urbanas e sociais da arquitetura não teriam deixado de se colocar no foco das mudanças, como responsáveis por elas.

Para o autor, esse processo seria contrariado apenas quando as retóricas são incapazes de preencher as lacunas que estão além da arquitetura e, conseqüentemente,

---

<sup>4</sup> A arquitetura de massas à qual Stevens (1998) se refere é aquela de caráter comercial. Obras de arquitetura consagradas foram voltadas às questões relativas à habitação popular, contudo, eram parte de um projeto ideológico vinculado ao poder do estado.

seriam subjugadas pelas esferas de poder. Ao chocar-se com as estruturas de poder, a retórica da arquitetura recorrerá a estruturas alheias das quais passa a derivar suas razões e objetivos. Isso se daria, em parte, pelo consentimento do próprio arquiteto quanto ao caráter secundário de importância da arquitetura. O resultado seria a vulnerabilidade de seus valores e discursos que diminuem e questionam suas virtudes, mesmo quando proferidos por campos de mesmo alcance dentro do campo social e cultural (JOHNSON, 1993).

Contudo, é importante que se reconheça a dificuldade de imputar um limite ao campo da arquitetura. Ao passo que é um campo que permeia e é permeado por outros, as inferências de campos como sociologia, geografia, ecologia, antropologia, economia, filosofia e outros tantos que poderiam ser citados aqui apenas reforçam a dificuldade de encontrar meios de legitimar um discurso puramente arquitetônico. O espaço idílico da pureza arquitetônica é talvez um mito da arquitetura, de que a autonomia completa do campo pudesse ser tangível.

O campo da arquitetura é dependente dos símbolos da cultura de modo que despir-lhe do discurso cultural seria também lhe privar de sentido. Para Arnheim (1977) o principal motivo da arquitetura é dar forma concreta aos símbolos e relações da sociedade. As mudanças do discurso arquitetônico, inclusive, são potencializadas pelas inferências da cultura e dos símbolos e desejos da sociedade. O campo da arquitetura é um subcampo do grande campo cultural, portanto, seria impossível que as forças do campo preservassem apenas o arquitetônico incólume.

Stevens (1998) aponta que mesmo a impetuosa revolução alcançada pelo Modernismo, que conseguiu alterar os valores do campo da arquitetura tradicional de forma permanente, perdeu seu ímpeto revolucionário ao se deparar e aliar com o poder das classes dominantes no Estado. Segundo o autor, todo o ímpeto apresentado pelo Modernismo, ao se tornar vigente, passou a propagar os valores das classes dominantes como símbolo de poder e impor seus interesses e gostos ao restante da sociedade.

Johnson (1993) acredita que o poder de uma entidade seria expresso pela sua capacidade de centralização, ou seja, o poder é uma força. As estruturas de poder se relacionam pela oposição, de maneira que sua potência seria proporcional à capacidade de submeter opositos em benefício próprio. A arquitetura experimenta diversas escalas de poder, que podem ser macro, como no caso do Estado ou de suas instituições, ou micro, no caso do cliente privado.

Em ambos os casos, a arquitetura tem sua aparente autonomia de acordo com a permissão concedida pelos seus contratantes. O poder na arquitetura é vinculado a

viabilização de sua realização em obra. Para que uma obra se realize é necessário que as forças entre contratante e contratado sejam equilibradas.

O equilíbrio das estruturas de poder depende do reconhecimento de sua autoridade, a qual, manifesta-se no respeito e legitimação da expertise profissional. O refreamento é uma outra propriedade capaz de conferir o equilíbrio de poder entre a arquitetura e seu contratante, pois impõe limites e regras de ação para as partes envolvidas (JOHNSON, 1993).

A valoração da arquitetura é dependente de outros campos sociais na legitimação de seu valor como agente de melhoria do ambiente construído e da qualidade de vida na sociedade. Também é verdade que a arquitetura tem um processo de valoração interno, onde arquitetos optam por compactuar ou refutar teorias, críticas e métodos dependendo de acordo com seu juízo.

Os mecanismos adotados para proferir o juízo de valor na arquitetura utilizam a crítica como meio de afirmação ideológica dos valores do campo. São mecanismos indispensáveis para os concursos de projeto arquitetônico, pois demonstram a preferência de valores dos setores autoproclamados e reconhecidos de elite de classe profissional.

A dominação de determinados agentes sobre outros conforma a estrutura de um campo cultural. No entanto, os agentes não conseguem alterar a forma da estrutura de poder do campo. As estruturas de uma sociedade tendem à auto-regulação tanto em relação a si mesmas e quanto a outras. Contudo, a questão que homogeneiza o campo em sua relação com o valor conferido a si próprio é o serviço às classes dominantes e a manutenção do sistema simbólico que o caracteriza. Portanto, a autonomia da arquitetura esperada por alguns autores se transforma em um mito.

Por um lado, o mito apresenta-se como um fazer-crer que a arquitetura por si possa ter um valor essencial em si mesma. Que pode ser plena sem depender das estruturas sociais com as quais se relaciona. Por outro lado, a ideia de que a arquitetura possa ser uma estrutura de poder autônoma limita o pensamento arquitetônico a uma gama muito limitada de possibilidades.

As estruturas de poder na arquitetura possuem uma conexão significativa com a dinâmica de outros campos culturais e sociais. O processo recorrente da mentalidade capitalista é que a subversão quando identificada deve ser transmutada em produto, de modo que possa compartilhar do mesmo sistema de valores da sociedade da qual emerge. Logo, por mais que determinados agentes possam vir a ocupar espaços de dominância do campo, a constelação de forças do campo permanece igual e a força que um campo exerce

sobre o outro tende ao equilíbrio.

Para tanto, no caso dos concursos brasileiros organizados no IAB, são incapazes de representar valores das elites. Antes, podem, no máximo, demonstrar algumas preferências de uma jurisdição do órgão, as quais serão também vinculadas à determinadas estruturas de poder dominantes na sociedade como postura política, econômica ou ideologia. Trocados os agentes detentores do poder, trocam-se os valores.

O presente estudo pode investigar a dinâmica valorativa da arquitetura desde dentro do seu próprio campo. Isto é, observar a maneira como um determinado tipo de arquitetura, que normalmente possui algum tipo de certificado de valor conferido por uma autoridade, baseado ou não em uma teoria específica, torna-se aceito pelo campo. Além da autoridade há os valores de popularidade, dos quais se alimentam as sociedades de massas. A crítica, a teoria, a ideologia e os mitos, bem como a aceitação e dinâmica de valores que cercam esses aspectos, são os temas que serão tratados ao longo do restante do capítulo.

Os temas específicos serão o papel das elites, o papel das massas, os valores que apreciam, a produção e a aceitação da teoria e da crítica e os dispositivos ideológicos gerados pela dinâmica entre agentes, valores e produtos. Os produtos da arquitetura, além dos projetos e obra, são dependentes de sua produção intelectual e teórica. A produção teórica e crítica é uma parte da arquitetura que interfere diretamente nos projetos, pois representa a dimensão retórica da arquitetura que por meio do discurso projetual defende a adoção de partidos, ideologias e posturas dentro da classe. É aquilo que reafirma o capital simbólico do campo.

### **3.3 Ideologia, crítica e teoria na arquitetura**

A teoria funciona como a concepção ou esquema mental de como algo se estrutura, seja pela enunciação de regras e princípio ou pela narração do método. A teoria diferencia-se do tratado pela abrangência: enquanto a teoria consiste em uma noção especulativa de um conhecimento, o tratado se aproxima da convenção enquanto coisa convencionalizada. Por vezes o caráter doutrinário pode aproximar de uma teoria pode aproximá-la do tratado (JOHNSON,1993).

O discurso sempre foi uma ferramenta de convencimento da arquitetura. Para Piñon (2007), a arquitetura modernista pouco se baseava na teoria, a teorização proposta no Modernismo tinha o intuito de fazer-se um método projetual empírico com vistas a melhor compreensão das relações entre forma e programa. Contudo, a fragmentação dos princípios

da arquitetura moderna ao final da década de sessenta teria gerado uma enormidade de termos para “culturalizar” a arquitetura.

Piñon (2007) argumenta que a relação entre as partes de um edifício, a visualidade (aspectos das relações plásticas entre as partes do objeto arquitetônico) e os efeitos criados, para o Modernismo, eram noções apreendidas pela prática e pela sensibilização estética. No entanto, nos anos sessenta, a crise da cultura e do Modernismo, que, como citado anteriormente, teria se estendido a outros campos do conhecimento, levaria a uma fragmentação teórica da qual derivaria a vasta produção teórica pós-moderna com relação ao Modernismo.

As neovanguardas pós-modernas se apropriaram do discurso e da culturalização da arquitetura como meio de se afirmar na sociedade. Para cativar aqueles que não mais acreditavam na arquitetura, foi necessário que a linguagem adotada na comunicação mudasse. Piñon (2007) acredita que a arquitetura modernista preservava valores como abstração e visualidade. Contudo, ao precisar se comunicar com uma sociedade descrente nos valores do campo da arquitetura, o discurso pós-moderno passou a se comunicar pela imagem, pela figuração dos aspectos da cultura e pelos símbolos comuns ao público.

O consumo era um dos fatores eminentes na sociedade da primeira metade do século XX, tinha seu foco na ordem e no desenvolvimento científico e industrial. Acreditava-se que esse caminho levaria a sociedade a seu grau mais elevado. E também se esperava, por meio dos produtos e do bem estar material, que fossem supridas as necessidades das populações.

Contudo, eventos como a reconstrução europeia do pós-guerra e a maneira como foi realizada, além do vínculo analógico estabelecido entre ordem e produção com os eventos bélicos desencadeados nos anos anteriores mudaram a percepção das pessoas quanto ao ambiente urbano, especialmente nos países que a repercussão dos acontecimentos pós-guerra foram mais marcantes. O mercado capitalista de consumo desenvolvido faria com que se buscassem produtos alternativos ao mercado. A cultura faz parte do setor quaternário da economia, aquele que trabalha com serviços baseados em conhecimento. A exploração do setor foi um caminho a mais para ser explorado dentro do capitalismo. Se existia a indústria, o comércio e os serviços já estabelecidos, um novo mercado haveria de ser explorado para que a lucratividade do sistema fosse preservada.

A produção cultural na arquitetura, como dito anteriormente, tem relações estreitas com outros campos que a requeiram, de modo que apenas alcança a autonomia de maneira aparente. Para Piñon (2007), os elementos com os quais os arquitetos compunham o

ambiente seriam modificados por pressões culturais de outros campos. O usuário seria substituído pelo público e a visualidade pelo vistoso, ou seja, a forja da relação entre as partes do objeto arquitetônico pelo falsear de seus elementos. O autor acredita que entre os últimos anos do Modernismo e o Pós-modernismo ocorreu a seleção seletivas de elementos arquitetônicos modernistas para criar obras mais adaptadas ao mercado comercial. Os elementos escolhidos comportariam a noção de uma inovação constante que mais se traduzia na novidade pela novidade do que de fato uma reinvenção da arquitetura. A novidade a qual Piñon (2007) se refere consistiria no caráter do novo como elemento comercial, próximo da perversão tecnológica. Esse culto aos “lançamentos da arquitetura” alimentaria o mito da inovação constante.

A maneira com a qual a teoria busca valorar a arquitetura da Pós-modernidade traz consigo o medo da subversão dos valores da arquitetura e para tanto se aprofunda em meios que salvem a sua prática. Alia-se a salvação da prática o fato que a teoria feita mediante discurso incentiva a produção autoral na arquitetura como tipo de produção que dá publicidade à profissão e aos seus produtos. A teoria e o discurso projetual teorizado são meios de justificar o valor diferenciado da arquitetura são uma constante na arquitetura.

Os tratadistas do Renascimento desvincularam a arquitetura da construção coletiva, ao tratá-la como trabalho intelectual e imaginativo do arquiteto. Durante o Iluminismo os arquitetos revolucionários aliaram seus projetos a preceitos teóricos. O discurso projetual em forma de teoria foi uma estratégia utilizada no século XIX por Violet le Duc e no início do século XX, por Le Corbusier (PIÑON, 2007). A teorização do discurso projetual corrobora com a mitologia, pois pela doutrina teórica mobiliza-se o coletivo à ação.

A transição entre o século XIX e XX trouxe consigo como principal mudança no campo da arquitetura a individualidade como fator exponencial do trabalho autoral na arquitetura. Obras de arquitetos como Oscar Niemeyer, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright ou o próprio Le Corbusier, por mais que possam possuir relações formais comuns umas com as outras, são discerníveis pelo estilo em relação a produção das escolas de arquitetura.

No Pós-Modernismo a produção autoral torna-se ainda mais valorizada na arquitetura dentro do universo da imagem que rege o mercado das artes e da cultura. Para que se justifique a produção autoral, o acompanhamento da teoria é imprescindível ferramenta retórica do discurso arquitetônico. Através do discurso projetual certas temáticas, conceitos e frases podem ser adotadas livremente, de acordo com o espírito do arquiteto (JOHNSON, 1993).

A adoção livre de elementos e composições arquitetônicas arbitrárias banalizam os valores da arquitetura, segundo Piñon (2007). O autor crê que a solução cobre de falsidade a arquitetura pela falta de adequação e de coerência por poder se apresentar intrusiva dentro do sistema formal que rege o objeto. A falsidade é o elemento que confere caráter de ficção às obras de arquitetura pela atectonicidade e pela fraude construtiva que se transformam em uma nova iconografia da arquitetura.

A nova iconografia da arquitetura à qual Piñon (2007) se refere consiste na ênfase formal que se serve de elementos arquitetônicos aleatórios para efeitos visuais em partes de uma obra que não condizem com o todo. O autor cita exemplos como uma obra minimalista que se vale mais da imagem do que da essência: para isso ela mascara elementos construtivos para parecer mais “mínima” do que de fato é. E essa tendência não seria fruto de primor estético e ideológico, antes seria a busca pelo selo de mercado minimalista. Como o exemplo, outras obras, de outros tipos e vertentes da arquitetura podem se valer de alternativas semelhantes.

A arbitrariedade consiste na livre adoção de repertório formal de modo que a relação entre as formas da arquitetura seja mascarada pelo conjunto de esforços formais que deformam a compreensão das reais relações estabelecidas entre as partes do programa. Segundo Piñon (2007), a arquitetura consiste na relação entre as partes do edifício, logo, os elementos da arquitetura devem ser determinados pelas relações estabelecidas entre as partes do projeto e não por caprichos estéticos do autor.

Existem fatores que são determinantes para o emprego de signos arquitetônicos de forma comercial. Para Johnson (1993) a teoria e o repertório simbólico que acaba por concretizar determinados preceitos são determinados pelas elites do campo profissional da arquitetura. As elites seriam formadas por indivíduos detentores de maior capital cultural dentro de um campo (STEVENS, 1998). A acumulação de capital cultural é legitimada dentro de um campo por meio da autoproclamação e da aceitação da massa de agentes de menor influência dentro do campo (JOHNSON, 1993).

O discurso projetual elevado ao nível de teoria é uma ferramenta de distinção dentro do meio cultural. Da mesma maneira que uma obra de arte adquire maior importância de acordo com os elementos que lhe conferem maior sentido, na arquitetura o discurso busca preencher espaços que a forma não alcança - seja por impossibilidade ou insuficiência. Contudo, o aspecto mais importante relativo à teorização do discurso projetual tem relação a aceitação de uma prática por seus semelhantes, de modo que o capital simbólico social seja potencializado.

A aceitação de uma retórica projetual ao mesmo tempo que justifica para o grande público os motivos de determinados direcionamentos do arquiteto em relação à sua obra também tem uma dimensão de propaganda. Por meio do discurso é possível cativar outros para que sigam direcionamentos semelhantes na hora de pensar a arquitetura. Quanto maior a influência que um pensamento possa ter nos demais arquitetos, quanto maior fica evidenciada a posição de elite alcançada pelo autor.

A conformação das elites em um campo é dependente de uma soma de rituais que são praticados inconscientemente pelos agentes. Assim, existem posturas esperadas e reconhecidas daqueles que dominam e daqueles que são dominados. A seguir o estudo retrata os meios pelos quais as elites se afirmam e são reconhecidas. O reconhecimento das elites é beneficiado pela estrutura do campo, por isso quando os agentes dominadores do campo se alteram a estrutura se mantém: faz parte do *habitus* apreendido pelos agentes.

### **3.4 As Elites e suas relações com os concursos**

Segundo Piñon (2007) entre os fatores que contribuiriam para a conformação das elites na arquitetura estariam a mídia, os periódicos e as revistas de arquitetura. São veículos de circulação de capital cultural, que orientam-se à doutrina das massas do campo profissional através de discursos que reforçam valores ditados pelas elites. Para Bourdieu (2007), os campos profissionais assemelham-se a seitas religiosas e suas respectivas hierarquias e monopólios de discursos. Os veículos de divulgação primariam pela busca do novo, a qual beira o irreverente, e acabariam por precipitar-se na promoção hiperbólica de projetos ainda não consagrados como símbolo de excelência da arquitetura (PIÑON, 2007).

Para Montaner (2001) o valor de uma arquitetura é determinado pela crítica, que deve atribuir valores para as obras de acordo com o conjunto de variáveis com as quais o projeto se depara. O autor julga necessário que a análise, primeiramente, depare-se com a obra construída. Além disso, o autor acredita que a crítica deve equacionar o contexto anterior e posterior a obra.

O impacto ambiental (urbano ou ecológico) deve ser elemento a ser pesado pela crítica. Deve-se pesar quais os agentes sociais envolvidos no lançamento do programa, as populações beneficiadas, os grupos discordantes, a classificação da obra dentro da historiografia da arquitetura, os impactos deixados no meio social e todos as inferências da arquitetura em outros campos. Para tanto, Montaner (2001) defende que a crítica, quanto

mais ampla e multidisciplinar, mais próximo pode chegar da interpretação de um projeto.

Em contrapartida, Johnson (1993) acredita que o emprego de termos externos a arquitetura fragiliza a força do campo. Ao recorrer a termos de outros campos como a sociologia, a antropologia, a ecologia, a arquitetura foge de seu elemento, e passa a falar de questões que não domina a pleno. Segundo o autor essa atitude alimenta o mito de que a arquitetura é um campo que se presta à estruturação social. Para ele, há de se distinguir o que é mito e o que é realidade a respeito do papel da arquitetura na estrutura cultural e social.

Stevens (1998) avaliou a profissão do arquiteto segundo a sociologia. Constatou, em primeira instância, que o perfil da arquitetura é afeito a abordagem da psicologia, que compreende a ideia do “gênio”. Para compreender a ideia por trás do gênio é necessário recorrer a **Immanuel Kant** (1724 —1804), que o definira enquanto a disposição da mente da qual emerge o talento para a arte bela. Requer, para tanto, a originalidade para criar seus próprios modelos.

O gênio seria determinado por duas faculdades do ânimo: a imaginação e o entendimento. O entendimento consiste na recondução dos fenômenos à regra, ou seja, reconhecer as relações que originam os fenômenos. Já a imaginação compete a faculdade de criar imagens, na forma de esquema, de como essas relações se estruturam. São, portanto, faculdades interdependentes do gênio que lhe conferem dons e aptidões inatas.

Contudo, Stevens (1998) acredita que o arquiteto que ocupa posições de dominância no campo é fruto de relações de ordem sociológica. Para isso cita o sistema de pupilagem recorrente na arquitetura de alto valor simbólico dentro de um campo. Arquitetos que trabalharam com expoentes intelectuais da profissão acabam por herdar o “direito” à mesma posição no campo. Podemos citar como exemplo a relação de Frank Lloyd Wright com Sullivan, ou mesmo, em contexto mais próximo, a relação entre Marcelo Ferraz e Lina Bo Bardi.

A questão não é o demérito ao trabalho do arquiteto (inclusive esse sistema pode ser um meio informal de troca que poderia ser mais bem explorado pela profissão), antes disso, que existe um sistema dentro do campo que prioriza indivíduos socialmente bem inseridos no campo. Isso ocorre também em relação às escolas de arquitetura. Na formação dos arquitetos, Stevens (1998) reconheceu que arquitetos exponenciais dentro de um campo, na maioria, são oriundos de mesmas faculdades. A sociologia bourdiana entende esses indivíduos como detentores de capital simbólico social superior. Quando atribuído aos outros tipos de capital simbólico (institucional, objetificado e corporificado) o social apenas

contribui para a manutenção hereditária dos títulos profissionais e intelectuais.

A relação entre o arquiteto buscar redenção pelas questões sociais de sua obra, conforme acusa Johnson (1993), é conflitante com o ideal do gênio ao qual Stevens (1998) se refere. Contudo, ambos chegam a conclusões semelhantes: para ambos os autores, o mito da arquitetura como determinante para o aprimoramento da sociedade é a maneira pela qual o arquiteto tenta promover sua apreciação ante outros campos.

Piñon (2007) também acredita que o arquiteto é determinado pela sua rede de relações sociais. O autor critica que o arquiteto da atualidade é um produto de suas relações sociais e sua aptidão midiática, que se permite acreditar nos valores mercadológicos que vende ao público. Os valores mercadológicos da arquitetura, para Piñon (2007) são traduzidos pela arquitetura que é feita antes de tudo para angariar admiradores pela estética, pela gestão de imagens e critérios de mercado. O uso do benefício social ou ambiental são temas recorrentes desses argumentos.

Para Johnson (1993) os periódicos e revistas especializadas, ao optar por determinados teóricos, confeririam-lhes condição de liderança. A curadoria e a tiragem (ou alcance) da publicação seriam determinantes para o reconhecimento de uma determinada corrente dentro da arquitetura e, seus defensores, abrigados sob o selo de uma elite. Segundo Stevens (1998) uma das maneiras mais eficazes de potencializar um determinado agente dentro do campo da arquitetura consiste na classificação da produção de determinados arquitetos como um tipo próprio de arquitetura, novo e diferente dos praticados fora desse grupo, pelo reconhecimento de novos princípios, teorias ou doutrinas.

O maior empecilho que Piñon (2007) identifica nos veículos de mídia da arquitetura é da ordem das quantidades: um contexto de muita produção e muita tiragem. Segundo o autor a quantidade de periódicos do mercado primariam pela insistência na novidade e na surpresa, aspecto que espetaculariza a profissão. O autor enxerga o arquiteto como uma vítima de seu tempo, que, tranquilizado por uma suposta relevância social, entrega-se às vaidades da fama em busca de reconhecimento público.

Pode-se demonstrar esse aspecto de maneira mais evidente pelo papel conferido pelas mostras e exposições na arquitetura, como no caso da já referida Brazil Builds (1943) que projetou a arquitetura moderna brasileira para o mundo. Tanto Johnson (1993) como Stevens (1998) citam o papel determinante da exposição *Deconstructivist Architecture*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1988 e com curadoria de Phillip Johnson. Para Stevens (1998) a exposição foi capaz de rotular a arquitetura por sete arquitetos diferentes sob um mesmo título, sendo que para isso gerou um capital simbólico

mais potente dentro do campo. Para Johnson (1993), a exposição conferiu aos arquitetos promovidos a elite da vanguarda que, a partir do evento, angariariam seguidores e admiradores nas camadas menos influentes da classe.

Segundo Stevens (1998), a autoridade e relevância conferidas às exposições de Phillip Johnson, que décadas antes organizou a exposição que divulgou e propagou a arquitetura moderna nos Estados Unidos, estaria vinculada com os títulos de nobreza conferidos ao indivíduo. Bourdieu (1979) seriam vinculadas a apropriação do capital cultural ao longo da vida do indivíduo e é determinada em primeira instância à família, pela profissão do pai, e posteriormente aos círculos sociais, ao estilo de vida e ao capital institucionalizado.

O indivíduo que cresce em um ambiente no qual o acesso à cultura é natural adquire o título de nobreza pela experiência. Bourdieu (1979) classifica a esse indivíduo como mundano. Em contrapartida, indivíduos que adquirem acesso à cultura por ensinamentos e instituições reconhecidas (universidades, escolas, etc.) também adquirem o mesmo título, contudo, são reconhecidos pelo autor como pedantes.

As premiações seriam realizações capazes de lançar novas forças ou reforçar elites no campo. Dos projetos expostos na mostra *Deconstructivist Architecture*, quatro eram fruto de concurso de arquitetura, ou seja, premiados. As premiações no campo da arquitetura não se limitam somente aos concursos, ocorrem tanto nos concursos como em premiações conferidas por veículos de mídia, entidades de classe e entidades externas à classe (JOHNSON, 1993).

Para Johnson (1993) as premiações preencheriam lacunas deixadas pelos meios especializados e propiciariam aspectos de valia à classe profissional. Contudo, para Stevens (1998), a questão seria mais ampla do que a simples identificação dos profissionais merecedores de tais honras. Segundo o autor, os concursos de arquitetura são eventos nos quais os arquitetos confirmam sua dependência dos campos dominantes na sociedade, reafirmando seus gostos e sua visão de mundo.

Para Larragaña (2015) o ato de promover a produção de um arquiteto por meio de prêmios tem reflexo direto no gosto e na opinião do público que se importa. É um ato de dimensão didática, com base em um corpo de jurados tidos como capazes de proferir tal grau de excelência e diferenciação ao trabalho de um em relação ao de outros. Para o autor “não há comentário sem consequências nem ação pública que se limite puramente ao privado” (tradução nossa, Larragaña (2015), "*De la Vanidad a la Responsabilidad: Sobre los Premios y sus implicaciones*").

Stevens (1998) ressalta que, por um lado, o concurso de arquitetura poderia ser o único evento no qual a arquitetura consegue, distanciada das questões implicadas por qualquer cliente, aprofundar suas questões simbólicas. Contudo, a temática dos concursos e seus resultados seriam voltados à confirmação dos valores prezados pelos campos dominantes. Segundo o autor, a chance da autonomia seria desde o princípio minada, visto que pela independência os arquitetos primariam por querer se mostrarem conhecedores dos valores prezados pela classe dominante.

A subserviência da arquitetura às elites dominantes da sociedade seria ainda mais aguda pela disposição apresentada pelos competidores, que investem seu tempo, esforço e recursos em desenhos capazes de contemplar tais símbolos mesmo sem garantia de contratação. Para o autor, às vezes parece ser de mais valia aos arquitetos uma menção honrosa ou qualquer posição inferior a de vencedor para que não corram risco de ter que alterar o projeto para a execução (STEVENS, 1998).

Conforme foi possível ver no capítulo anterior, muitos concursos ficaram marcados pelas suas premiações. Por vezes propostas de menção honrosa apresentam resoluções tão relevantes quanto a da proposta escolhida, que às vezes é preterida por atributos de desempate inesperados. Assim acontece também em concursos onde se preestabelece uma estilística ou que questões relativas à marca ou a atributos externos a arquitetura que podem definir a opção do júri (STEVENS, 1998).

### **3.5 O Contexto dos concursos brasileiros**

Os concursos de arquitetura são temas polêmicos dentro do campo da arquitetura. Ao que a maioria dos críticos dispostos a discorrer sobre o tema chega a conclusão de que possuem falhas, contudo seria pior sem eles (MAHFUZ, 2009; SEGNINI JUNIOR, 2015; FEROLLA, 2005). Ferolla (2005) e Mahfuz (2009) atribuem a imperfeição dos concursos como qualidades inerentes aos processos democráticos.

No que se refere a gratuidade, no sentido de não serem remuneradas todas as propostas apresentadas e da disposição ao empenho das equipes, Mahfuz (2009) argumenta que nenhum arquiteto é obrigado a participar de concursos. O autor acredita que os concursos são eventos que proporcionam aos arquitetos espaço para investigação para além dos temas cotidianos, permite o desenvolvimento individual dos arquitetos. Ferolla (2005) complementa que os arquitetos são impelidos aos concursos por um prazer direcionado ao

desafio, à superação do trivial, que eleva o ânimo e o estado de espírito dos envolvidos em tal empreendimento. Acredita que a atmosfera de superação e investigação que envolve os concursos de projeto deram à arquitetura seus capítulos mais expressivos.

Contudo, no caso da jurisdição brasileira, os concursos são apenas uma das alternativas para realização de obras públicas (SEGNINI JÚNIOR, 2015). Em carta aberta publicada no periódico virtual Vitruvius, Barbosa & Corbucci (2005) propõem sugestões de mudança da postura do IAB, órgão responsável pela maioria dos concursos de projeto de arquitetura, algumas posições quanto a questão. Os arquitetos acreditam que diferença do porte dos projetos tema de concurso poderia ser mais abrangente inclusive para edifícios de menor porte. Contudo, afirmam que as contratações por licitação poderiam ser vinculadas a questões de custo-benefício ao invés do preço mais baixo.

Contrastam com outros críticos que opinam em favor de uma alteração na legislação que reserve o mercado de construção públicas para os concursos de projeto de arquitetura. Veloso (2009) e Sobreira (2009) acreditam que a contratação preferencial de obras públicas através de concurso de projeto de arquitetura não incentiva a prática, pois aos olhos dos órgãos governamentais soa como desperdício de tempo e recursos.

Ferolla (2005) acredita que essa concepção em relação aos concursos é precipitada e desvaloriza o trabalho principal do arquiteto: o projetar. O arquiteto defende que os concursos devem ocorrer em duas etapas e que tenham o tempo de avaliação das propostas estendidas, inclusive com a participação ativa dos contratantes do concurso. Cita como exemplo excêntrico o projeto para Les Halles, em Paris, que teve ativa participação da comunidade civil, sendo, inclusive decidido por meio de audiências públicas, e estendido por dezenove meses.

Segundo o autor o tempo destinado ao projeto é proporcional ao tema em questão, que tem inferências globais dada a importância do tecido haussmaniano de Paris como patrimônio da humanidade. Contudo, a extensão de prazos tanto de julgamento como de detalhamento projetual seriam ferramentas importantes no Brasil vistas as dificuldades de que de fato sejam construídas as obras de concursos de projetos (FEROLLA, 2005). Vale lembrar os concursos franceses da década de oitenta como o Arco da Defesa e o Parque de La Villette que tiveram seu tempo de avaliação estendido (LENNE, 2015).

Para Mahfuz (2009) os concursos se apresentam como oportunidades apreciadas por recém formados, tanto para o desenvolvimento de suas habilidades, mas, principalmente, para que busquem inserção no mercado. A oportunidade dos concursos os coloca em patamar de igualdade com relação aos competidores mais experientes, que nas condições

do mercado geral teriam vantagens sobre os novatos. Para Segnini Junior (2015) a oportunidade é uma esperança frustrante para os jovens que acabam se deparando com a ortodoxia do campo dos concursos dominado por arquitetos mais experientes. Afinal, o campo dos concursos reflete as regras de acumulação cultural do campo profissional da arquitetura.

A carta aberta de Barbosa & Corbucci (2015) afirma que os jovens arquitetos devam ter espaço prioritário em concursos abertos a nível nacional ou internacional. Contudo, as demandas conflitam com a proposta de que os concursos devem se concentrar em eventos de duas etapas. Na primeira etapa a avaliação fica restrita ao currículo de participantes, projetos elaborados, carta de intenções ou quaisquer instrumentos que impeçam o trabalho não remunerado do arquiteto. A elaboração de projeto seria decorrente da segunda etapa, com remuneração adequada ao nível do estudo solicitado.

A preocupação com a não remuneração dos arquitetos que se lançam a tais empreendimentos já havia sido citada em Stevens (1998). Para Segnini Junior (2015) a preocupação se justifica pelo baixo número de projetos contratados mediante concurso no Brasil. Segundo o autor a média brasileira seria de vinte concursos por ano, nos quais competiriam cem equipes em um total mínimo de quinhentos arquitetos. Para ele a quantidade de concursos e prêmios para a quantidade de envolvidos promoveria antes de qualquer coisa a desvalorização da profissão.

Outro dos pontos sensíveis dos concursos de arquitetura realizados no Brasil está atrelado à organização e aos resultados. Ferolla (2005) acredita que o trabalho dos consultores deveria ser mais bem proporcionado. Segundo ele, os cliente, por vezes, não tem a menor noção do dimensionamento dos espaços necessários para o empreendimento. O trabalho do arquiteto consultor seria direcionar o cliente para que tenha consciência das limitações físicas e financeiras implicadas pelo superdimensionamento do programa.

Além das falhas de dimensionamento do programa, o arquiteto acredita que os editais não são claros em relação aos seus termos sob o pretexto de não direcionar as propostas. Mahfuz (2009) entende que o arquiteto que compete em concursos de projeto fica diante da eterna dúvida de se um ato de rebeldia criativa poderia ou não ser bem visto pela comissão julgadora. A atitude tem dupla origem: por um lado, questões não claras no edital permitiriam interpretações diferenciadas, por outro, o não seguimento dos critérios presentes nas bases para avaliação dos projetos por vezes premia propostas que contestam o termo de referência.

Para Segnini Junior (2015) os pareceres das comissões julgadoras são recheados de

adjetivos subjetivos ou vazios que parecem descompromissados em relação as qualidades técnicas e estéticas dos projetos. Para o autor os pareceres deveriam ser o momento em que os concursos adquirem dimensão didática, tanto para o próprio campo quanto para a sociedade. Sem a devida crítica, os concursos deixam de contribuir na formação acadêmica e no desenvolvimento do campo.

Além do prazo ampliado para avaliação dos projetos, Ferolla (2005) acredita que a aptidão da comissão ao tema e a interdisciplinaridade seriam medidas capazes de melhorar a qualidade dos pareceres. A definição de um concurso, ou mesmo de um prêmio, como relata Larragaña (2015), pode não ser unânime. Para o autor um júri é uma entidade composta por indivíduos que podem ser discordantes quanto ao veredicto proferido. Em uma comissão julgadora, os arquitetos envolvidos apresentarão suas inclinações e gostos mediante critérios que costumam se preservar ao longo das trocas. A questão é que na discordância, a lógica deve ser preservada ao longo das argumentações, dessa maneira, a proposta escolhida pelo conjunto poderia não ser premiada por nenhum integrante se encarregado de escolher sozinho.

Para Crossman (2015) a decisão consensual, pela complexidade de panoramas, pontos de vista e expertise de uma comissão julgadora é o processo preferível dentro de um concurso. A troca e as concessões feitas pelos integrantes de um júri, potencializada pela interdisciplinaridade, pode fazer decisões mais acertadas para o contexto por ter uma avaliação global mais eficaz. Segundo a autora, comissões que emitem veredictos com base em maioria de votos e sistemas desclassificatórios em rodadas de votações tendem a não objetivar seus argumentos, incorrendo em expressões figurativas e do senso comum.

As informações apontam para o concurso como um subcampo importante dentro da arquitetura. Possui noções didáticas, ideológicas e é potencializado pelo seu poder de concentração de esforços e atenções. Os concursos são instrumentos que ao mesmo tempo se prestam a subversão como a manutenção das estruturas de um campo. Podem se beneficiar para tanto da retórica de seus vencedores.

Ao mesmo tempo são eventos da arquitetura que são vistos como oportunidades para o poder público para representação simbólica e política. A carga simbólica investida nos concursos é de mútuo interesse de cliente e arquiteto.

Contudo, como se trata de uma ferramenta de campo que, conforme descrito, é hermética nos motivos que definem seus vencedores, é extremamente vulnerável a argumentos alheios ao universo da arquitetura quando não superficiais. A produção dos concursos pode muito bem ser aplicada ao conceito de jogo, tal como Bourdieu o entendeu,

no qual os envolvidos buscam compreender suas regras enquanto praticam. Para tanto desenvolvem *habitus*, buscam aprimorar seu capital simbólico de acordo com suas aptidões e, com isso, conseguir melhores taxas em relação aos seus competidores.

A dominância no campo da arquitetura parece ser um eterno “fazer-crer”, seja na ideologia vigente, seja na ideologia de subversão. Contudo, a discussão dos elementos da arquitetura é relegada ao plano da imagem, do rótulo e do mercado. As articulações do programa e a inovação enquanto qualidade intrínseca ao bom uso dos materiais e das técnicas ao invés da mera perversão tecnológica é uma das armadilhas armadas no campo da crítica (STEVENS, 1998).

Parece que o campo da imagem estabelecido pela arquitetura busca se fazer palatável ao público por meio de argumentos mitológicos como o empenho social, a sustentabilidade em forma de *greenwash* ou mesmo a qualidade autoral de estilo dificulta a clareza da análise projetual. Faz perguntar: o que é possível identificar na arquitetura mais a fundo da superfície da imagem, das coberturas verdes, dos revestimentos metálicos, das paredes retorcidas, das boas intenções e do ego dos arquitetos?

### **3.6 O mito da inovação e da experimentação nos concursos**

Existem três temas inerentes à esfera dos concursos de arquitetura que são de importante menção no presente trecho do texto: a inovação, a experimentação e a qualidade. Conforme visto no capítulo anterior, Piñon (2007) manifesta preocupações pelo paradigma da inovação constante que está instaurado na arquitetura. Para o autor, a inovação não consiste na produção de novas técnicas. Antes, consiste na maneira como uma técnica é empregada na resolução de um projeto.

Essas demandas não são exclusivas dos concursos. Podem inclusive compor campos específicos da arquitetura. A maneira como esses mitos operam no meio dos concursos de projeto produzem efeitos comportamentais. Qualidade e inovação são aspectos que agregam valor à arquitetura e são desenvolvidos e aprimorados pela experimentação. Contudo, são circunstanciais: dependem de um contexto histórico, cultural e metodológico que os promova.

A inovação é um dos temas mais referidos nos concursos de projeto. É uma das premissas básicas requisitadas nos termos de referência, editais e programas de concurso de projeto de arquitetura. A questão da inovação tem interface imediata com temas como o

desenvolvimento da área e a qualidade. Katsakou (2015) estudou a relação da inovação e da qualidade nos concursos de arquitetura realizados na Suíça nos últimos quinze anos. A autora conclui nos seus estudos que inovação e qualidade não são necessariamente aspectos correlatos.

Já, Helal (2015) estudou o suposto experimentalismo dos concursos de projeto de arquitetura. Para tanto, além de dispor bases sobre as noções do experimentalismo na arquitetura, o autor discutiu o assunto a partir de um estudo de caso: o concurso para o Parque de La Villette de 1982. A conclusão relativa ao experimentalismo da arquitetura de concursos é de que esse é circunstancial e depende de fatores internos e externos ao concurso.

Para avaliar um concurso é necessário que se discuta critérios de julgamento. Na seção anterior do texto, vemos a insatisfação dos arquitetos brasileiros em relação ao cumprimento e à clareza dos critérios de avaliação e proposição dos concursos. Os resultados dos concursos são sempre dependentes da metodologia utilizada tanto na disposição das bases, como na avaliação dos projetos. Crossman (2015) estudou a maneira como o júri interpreta os critérios preestabelecidos e sua dinâmica de julgamento para presumir a maneira como o método utilizado tem impacto no resultado do concurso.

Para Crossman (2015) os critérios de julgamento podem ser produto de origem do indivíduo ou do coletivo, que é ao mesmo tempo histórico, sociológico, econômico, político, estético e técnico. Os critérios formais dos concursos deixam vestígios de acordo com a legislação urbana. Já os critérios informais são ligados a ideologia e interesses daqueles que estão no papel de emitir juízo, os quais seriam de análise delicada.

Os concursos analisados por Katsakou (2015) fazem parte de um contexto da história social e arquitetônica da Suíça que visavam abrir o mercado arquitetônico com vistas ao aumento da qualidade. Os concursos europeus costumam ser marcados pela noção de que edifícios públicos devem ser concebidos como pólos do tecido urbano, como marcas que concentram certas atividades e organizam a concepção da zona urbana onde se inserem.

Esses mesmos parâmetros foram mantidos para os concursos de projeto de arquitetura de tema residencial. O governo suíço organiza concursos voltados à habitação, realizados sem fins lucrativos, na maioria das vezes voltada à relocação dos imóveis. Contudo, a intenção de transformar a habitação em um meio de polarização do tecido urbano através de critérios de inovação gera um embate entre qualidade e inovação. São dois termos que poderiam andar juntos, mas a inovação não necessita da qualidade para se

fazer. Entretanto, sem qualidade, a inovação seria um argumento vago, quando não inócuo (KATSAKOU, 2015).

A inovação é um elemento essencial dentro do subcampo da arquitetura experimental. Para Helal (2015), a definição de experimentalismo na arquitetura é dúbia, composta pela noção científica e pela artística. A arquitetura para alguns é tida como um campo entre a arte e a ciência, portanto, ambas definições são importantes. Na primeira fundamenta-se por um princípio indutivo e empírico, no qual uma hipótese deve se testada e suas informações coletadas de forma sistêmica de modo a classificar os critérios por qualidade e quantidade. Para tanto, o experimentalismo compete a um processo que constrói novos conhecimentos através da avaliação dos resultados.

Em contrapartida, a noção artística do experimentalismo é oriunda das vanguardas russas do século XX. Aleksandr Rodchenko (1891-1956) escreveu um manifesto intitulado “Tudo é experimento” (1920), no qual afirmava que os motivos do experimento eram prever o futuro. Afirmava, por meio dele, a impossibilidade de coexistência entre o novo e o velho, fator afinado com a mentalidade da sociedade russa da época que passava por um período de renovação coletiva e completa, onde todos os indivíduos e partes da sociedade eram testados (ou experimentados) à exaustão (HELAL, 2015).

O termo experimental nas artes, hoje, é vinculado a vanguardas heroicas, utópicas e aventureiras. São vinculados a características dos resultados, não dos processos, conforme enunciara Rodchenko. Para o artista russo, o radical de seu pensamento era afinado com o conceito científico que se referia a experimentos que dependiam de rigor, método e subjetividade para sua validação. Helal (2015) define o experimento de Rodchenko como a pesquisa, ou investigação, de novos modelos para o futuro.

O processo de experimentação na arquitetura é regido tanto pelas noções científicas quanto artísticas: necessitam da pesquisa. Na esfera científica o experimental implica em métodos metodológicos e epistemológicos, na artística, é relativo ao fazer, vale-se de reflexões e operações. Assim, existem dois produtos, a experimentação na arquitetura, que é um processo construtivo e, a arquitetura experimental, que é um resultado com qualidades específicas. São duas dimensões que contrapõem o experimentalismo dos processos de concurso e da qualidade dos seus resultados (HELAL, 2015).

O experimentalismo tem relação direta com a arquitetura experimental, que por sua vez é dependente da inovação. A inovação, quando vinculada a questões de perversão tecnológica, como aponta Piñon (2007), apresenta riscos de incorrer em precipitações mercadológicas e midiáticas pela incorporação gratuita de materiais e tecnologias que

pouco agregam na arquitetura. A inovação também pode ser vinculada à forma com aspectos inovadores, à forma diferente. Esse tipo de inovação com relação à forma pode se valer da materialidade, embora seu foco se centre na iconicidade da arquitetura.

O ícone pode ser definido como um signo que tem relação de semelhança com aquilo que representa ou uma figura representativa ou simbólica de algo. Uma arquitetura icônica seria, para Katsakou (2015), manifesta por edifícios que geram saturação midiática e euforia jornalística e pública por meio de gestos esculturais. Não raro seriam alegóricos: associariam imagens de mais de um objeto como meio de criar uma imagem nova e provocativa.

A arquitetura icônica aspira a criação extraordinariamente expressiva, regida pelo predomínio da aparência sobre as relações entre as partes. Caracteriza-se por formas de percepção imediata e de pouco esforço para o seu entendimento, vale-se da redução lógica do projeto arquitetônico. Para Katsakou (2015), a inovação quando associada à simplificação compositiva, intensifica a demanda por uma arquitetura que diferencie o novo e o velho como elementos incompatíveis às custas da qualidade.

A inovação pode ser um aspecto qualitativo da arquitetura, desde que contemple a investigação de meios e formas que respondam à problemas projetuais de maneira objetiva. A investigação é uma prática inerente à inovação e à qualidade da arquitetura e depende do experimentalismo para a sua validação. Os concursos de arquitetura são compreendidos como palcos tanto da arquitetura experimental e também como eventos experimentais.

Para Helal (2015) a tradição experimental dos concursos consiste não somente a afirmação histórica de movimentos de geração de estilos inovadores. Reflete-se também na natureza dos concursos que se caracterizam por eventos efêmeros de resultados permanentes que se dão de forma repetitiva e em constante alteração. Ou seja, são vinculados à qualidade específica dos resultados e ao processo dos concursos em si.

Existem fatores que determinam o potencial experimental dos concursos e os produtos do experimentalismo - como a inovação e a qualidade. Os concursos de projeto dependem de fatores circunstanciais como o período em que a teoria e a crítica se encontram e o espaço favorável para emergência de novos raciocínios para que se desenvolvam como ambientes de investigação teórica e prática. Em momentos de crise na arquitetura, tanto produção como aceitação de novas teorias são beneficiados, conforme o caso do Parque de La Villette, em Paris, no concurso de 1982. O concurso de ideias para o Parque de La Villette, de 1976, mesmo sendo limitado a questões conceituais produziu uma base teórica menos impactante no campo da arquitetura do que o concurso posterior.

Segundo Helal (2015), o concurso de 1982 teve sua decisão entre os projetos de Bernard Tschumi e OMA (na figura de Rem Koolhaas). Tschumi participou do primeiro concurso, contudo, no período entremeio aos dois concursos voltou-se à investigação teórica pelos projetos teóricos “*Manhattan Transcripts*” (1976-1981) e pela obra teórica “*Architectural Manifestoes*” (1979). Os anos antecedentes de Koolhaas também foram marcados pela sua produção investigativa pelo também projeto teórico “*The City of the Captive Globe*” (1972) e pela obra “Nova York Delirante” (1978). Ao contrário do primeiro evento, no período em que foi lançado o concurso para o projeto da área a arquitetura encontrava-se em um período de crise em relação ao Pós-modernismo, portanto, o ambiente se fazia favorável para a proposição do novo.

Crossman (2015) acredita que o concurso é determinado pelo estabelecimento de seus critérios desde o princípio. Os parâmetros estabelecidos que motivam as respostas dos projetos. Ao julgar o concurso o júri é convidado a redefinir ou corroborar com os critérios preestabelecidos em um espaço onde as discussões buscam reinterpretar as propostas para que coletivamente consiga encontrar a vencedora. A autora afirma que a síntese dos valores e preocupações do momento que molda o julgamento dos envolvidos, ou seja, é um processo individual que se faz coletivo de acordo com o período em que se encontra o evento. O concurso parisiense se propôs, desde a programação, a criar um novo conceito de parque urbano que deveria ser modelo para a arquitetura do século XXI (HELAL, 2015).

Além dos aspectos circunstanciais às crises da arquitetura, existe o caráter experimental dos concursos enquanto processo. Para que o processo possa se portar como um banco de dados de pesquisa é importante que sua produção seja catalogada, como parte de um experimento nos moldes científicos. Nesse caso, o arquivamento dos projetos apresentados sem a devida classificação seria inócuo. Helal (2015) acredita que o estudo sobre as propostas submetidas, na maior extensão possível, deve ser feito e utilizado como um banco de experimentos devidamente catalogados, classificados e com anotações para que as propostas apresentadas não sejam esquecidas.

A interdisciplinaridade na formação da comissão julgadora é apontada como um aspecto discutível. Crossman (2015) acredita que profissionais de outras áreas atuam como mediadores de questões que demandam expertises específicas que fogem ao campo da arquitetura e, por isso, são imprescindíveis nos processos. Já Helal (2015) relata que o júri para o concurso do parque de La Villette, evento que teve uma comissão bastante diversificada, teria sido criticada e que, inclusive, poderia ter mudado a decisão final. O

autor aponta o artigo escrito pela historiadora Françoise Choay, membro da comissão e defensora do projeto de Koolhaas, que acusava o excesso de leigos como um dos motivos do resultado contrário.

Já Katsakou (2015) acredita que a presença mandatória de leigos na comissão julgadora implica na imagem icônica da arquitetura como meio de convencimento dessa parte da comissão. A autora aponta que a demanda dos programas pela inovação acabam prejudicadas pela relação contraditória entre apresentação e conceitos. Os concursos por ela analisados pedem que os arquitetos apresentem propostas inovadoras para uma sociedade em constante mutação. Contudo, ao mesmo tempo, predeterminam visuais específicas do projeto. Assim, questões programáticas inovadoras do projeto passam despercebidas enquanto aspectos banais, apresentados por meio de imagens pictóricas que embelezam a realidade, são apresentadas de forma padronizada nas propostas.

Portanto, os concursos podem ser eventos que cooperam com a inovação, que incorporam pesquisa e investigação (projetual e teórica), como aspectos apresentados tanto em produto, como em procedimento. Contudo, dependem de circunstâncias específicas para tanto. Os concursos, então, têm características que podem corroborar com a inovação e a produção teórica, desde que pautadas em procedimentos específicos, que envolvam melhores sistemas de catalogação e estudo da produção.

Quanto à inovação na produção, depende de aspectos programáticos, críticos e da época e de sua validação mediante concursos. Entretanto, os concursos são apenas um veículo através do qual a inovação na arquitetura pode ganhar visibilidade e adeptos. Se os concursos não fizerem parte de um ambiente capaz de assimilar tais inovações, elas ocorrerão por outros meios. A vantagem dos concursos é que geram pesquisas e investigações inevitavelmente, cabe ao campo conseguir fazer dos experimentos base para educação, discussão e produção teórica.

### **3.7 A função simbólica nos concursos**

As diretrizes de um concurso direcionam os projetos quanto à resoluções formais, funcionais e construtivas. Entretanto, invariavelmente, todo direcionamento estético possui uma dimensão ideológica. Primar pelo contexto, pela sustentabilidade, pela racionalidade, pelo experimentalismo ou qualquer outra disposição que possa ser apresentada nas diretrizes para um projeto expressa de maneira implícita tentativas de exercício de poder.

Bourdieu (1979) afirma que diferentes indivíduos na sociedade podem consumir os mesmos bens, no entanto, o gosto determina a maneira como o fazem. Exemplifica pelo consumo de alimentos, onde pessoas de todas as classes e culturas consomem arroz, mas, a maneira como consomem depende da combinação de seu capital simbólico e econômico. Assim, atitudes cotidianas das pessoas revelam, em seus posicionamentos, características comuns a determinados extratos sociais. Portanto, alguns irão consumir arroz integral, outros com condimentos especiais e, as classes de menor capital em ambos os espectros, da sua maneira mais imediata e conveniente.

Os padrões estéticos em Bourdieu (1979) referem-se à forma profunda das coisas e dos atos. Os posicionamentos funcionais na arquitetura também são reflexo de posturas estéticas daqueles que os sustentam. A tentativa de negar o conteúdo pela racionalidade e funcionalidade é, em si própria, um posicionamento estético que provém da mentalidade do sujeito. Portanto, nas posturas e nas resoluções estéticas da arquitetura, forma e função atuam umas.

A função implica na promoção de um espaço adequado às atividades humanas e expressão dos valores simbólicos e éticos que caracterizam o uso na sociedade em que se inserem. A função não cumprida compromete a forma que, por sua vez, compreendendo-se que a forma adequada e conveniente é também função (KRIER, 1988). Contudo, a discussão sobre o papel da forma e da função na arquitetura acaba por aproximar as duas como partes inseparáveis de um todo. Se reduzida à sua função imediata, a arquitetura seria somente abrigo, mas, como serve a uma sociedade, ela é abrigo com funções específicas (STROETER, 1986; ARNHEIM, 1977).

A função abarca, na arquitetura, sempre duas dimensões: a primária e a secundária. Para além das imposições ideológicas de que a forma segue a função, pode-se dizer que a forma também é função. O papel e a figura da função foram revistos na Modernidade, especialmente no século XX. Diferentes autores apresentam termos correlatos para definir o que para Umberto Eco (1932—2016) é classificado como função primária e secundária. Para Jean Piaget (1896—1980) a classificação se dá por função utilitária e função simbólica, para Ernest Fenollosa (1853—1908), as funções do prosaico e do poético e, para Roman Jakobson (1896—1982), as funções referencial e emotiva (STROETER, 1986).

Para Stroeter (1986), a economia estética implicaria na hipótese de que a forma segue a função, pela máxima expressão de conteúdo com o mínimo de elementos formais. A forma na arquitetura pode ser tanto o suporte das funções abrigadas pela arquitetura, como também ser o fator expressivo do seu conteúdo, que atenta para o conteúdo e o

decoro requisitado pelo uso. A forma representa a função, mas a função possui as dimensões utilitária e simbólica.

Segundo Stroeter (1986), é a forma que se manifesta no objeto construído, a forma que vence o tempo e oferece o espaço onde o uso é exercido. Em contrapartida, na função habitam os motivos que geram a existência de dada arquitetura, sem que essa nunca deixe de se manifestar como forma. Para o autor, a essência da arquitetura se dá pela maneira como a forma se apropria da sua função motivadora.

Arnheim (1977) diz que o edifício seria sempre o veículo do seu espírito. Isto é: de todos os elementos da plástica, dos materiais (pedra, cimento, madeira, aço, etc.), da técnica, o único que pode permanecer inalterado ao observador seria o seu espírito. O espírito, por sua vez, seria expresso pela substância da forma (*eidos*).

Para Arnheim (1977) haveria confusão na discussão da forma na arquitetura, que não raro estaria atrelada a do formato. Enquanto a forma falaria da substância do objeto, o formato falaria das propriedades mensuráveis do mesmo. Ao confundir forma e formato, a discussão seria precipitada à apreensão intuitiva da afinidade entre aparência e caráter.

A questão a qual o autor quer chegar é que a forma competiria à organização interna de um objeto. A ordem dos elementos implicaria no fato de que suas partes desempenham funções específicas, sejam elas utilitárias ou simbólicas. Poder-se-ia pensar que a função determina a forma, contudo, essa afirmação seria precipitada já que, segundo Arnheim (1977), função seria um conceito abstrato. A função é sempre vinculada a uma ação ou performance, porém, a descrição do uso não implicaria em formatos específicos.

Os formatos adequados a servir uma função são definidos tanto intelectualmente como perceptivamente. A percepção tampouco é voltada à questão do formato, antes do tipo de formato. A primeira noção estabelecida diante de um objeto se inclina sobre de qual tipo se trata: faz parte do processo cognitivo de aprender sobre algo. Nesse processo o observador compara o objeto com aquilo que ele já conhece e que é semelhante. O objeto se faz mais específico quanto maiores forem as exigências e restrições que ordenam determinado formato. (ARNHEIM, 1977).

O conceito de forma varia de acordo com a cultura na qual é citado. No Japão o conceito a forma é resultado da combinação entre espaço e função. Ao que, alterando-se a configuração de uma das variáveis, a forma se altera também. O conceito de forma, nesse caso, é temporal, não fixo (STROETER, 1986).

Stroeter (1986) também atenta que não se confundam dois termos correlatos: forma e formato. O formato se manifesta de maneira diversa, enquanto a forma é única. Quanto

mais inserido na cultura estiver um elemento, mais notória será a diferença entre as formas e os formatos que o definem.

Arnheim (1977) ilustra o paradigma da relação entre função e expressão pela psicologia como exemplo a complementar os complexos mecanismos que unem ambos os conceitos. O homem e os animais reconhecem suas necessidades físicas pela maneira como se expressam. Portanto, o desejo de sobreviver, de aplacar a sede e a fome seriam demandas mentais sem as quais as necessidades físicas não seriam percebidas. Sentir fome é a premissa que leva o ser a se alimentar.

Com isso o autor quer dizer que as demandas da arquitetura são essencialmente mentais, tais como aquelas expressas pelos instintos mais atávicos da sobrevivência. Qualquer função se expressa mediante uma demanda utilitária. Compreendendo que as demandas mentais têm complemento pelas demandas físicas, a função da arquitetura está tão atrelada ao utilitário quanto ao simbólico. Para tanto, a adequada definição dos elementos espaciais, plásticos e de escala são essenciais tanto para a forma quanto para a função (ARNHEIM, 1977).

A segunda relação que função e expressão poderiam estabelecer ser daria pelo *eidos* platônico: a substância do ser da obra. Essa abordagem se dá pelas necessidades básicas de estabilidade da forma, independente das atividades a serem desenvolvida. Nesse caso, a função é a sustentação da cobertura do abrigo. A tentativa de reduzir a forma de maneira ao nível mais básico teve seu ápice no Modernismo. Contudo, despir a estrutura da arquitetura de todo o ornamento não é necessariamente corretiva ante aos excessos decorativos. Antes, é uma alternativa estilística tão expressiva quanto a profusão ornamental (ARNHEIM, 1977).

O ornamento desempenha papel importante na simbologia histórica da cultura. É o fator que define como um objeto ou pessoa deve se portar, faz parte do decoro. Como uma coluna coríntia não pode ser identificada com tal sem o capitel que lhe é próprio, poder-se-ia afirmar que o ornamento fazem parte tanto da função como da expressão do elemento. Da mesma forma que uma coluna coríntia, por sua função e expressão, não poderia ser empregada a um templo erigido a Poseidon. (ARNHEIM, 1977).

Para tanto ressalta-se que decoração tem raiz etimológica em decoro, isto é, o que é necessário para que uma pessoa ou coisa desempenhe sua função adequadamente. O encantamento, por sua vez, tem raiz no fenômeno sobrenatural do uso da magia que se faz com que algo seduza ou enleve uma pessoa. A caracterização de algo apresentado com o devido decoro é capaz de encantar aquele que o percebe ordenado de maneira pertinente.

Para tanto, Arnheim (1977) acredita que expressão e função seriam fatores de difícil dissociação.

A expressão pode implicar no uso da simbologia. Arnheim (1977) acredita que a simbologia é inerente à função para o homem ao passo que todo objeto criado passa a ter significados que ultrapassam seu emprego. A comunicação correta das hierarquias de estrutura e caráter são premissa do bom desenho na arquitetura de modo que devem ser correspondentes as propriedades visuais e as características funcionais do objeto. Para isso é importante que a imagem do edifício se beneficie de seu uso, que demonstre afinação entre funções primárias e secundárias desde o arranjo global ao detalhe.

A arquitetura passa a ser afirmação simbólica à medida que o todo e suas partes evocam relações e qualidades relevantes ao homem. Para isso o símbolo deve ser atrelado a uma imagem que também é sensorial, como a luz da manhã em um altar evoca iluminação e benção. É a qualidade sensorial da imagem proporcionada em sentido amplo que permite ao símbolo sobreviver a diferentes doutrinas e filosofias. Assim, como por mais que a cúpula não simbolize mais o céu, ainda preserva a expressão conotativa do firmamento pelo formato côncavo.

Segundo Arnheim (1977), os símbolos abertos seriam definidos na investigação da causa das semelhanças espontaneamente perceptíveis entre caráter e comportamento de objetos e a correspondência mental ou espiritual, ou seja, da essência, em atributos genéricos tais quais profundidade, altura, fechamento, abertura, extroversão e introversão.

Para o autor, os símbolos mais poderosos seriam aqueles que são vinculados às sensações mais elementares por se basearem em experiências humanas básicas. Seria dizer que todas as experiências teriam relações com sua forma mais primal. A conexão entre as atividades físicas práticas e o pensamento mais abstrato ocorreriam pela expressão e pela conotação espirituais de tarefas cotidianas.

O simbolismo espontâneo deriva da expressão inerente dos objetos. A forma é expressiva de acordo com seus atributos dinâmicos. A dinâmica na arquitetura consiste na transformação e progressão da imagem à medida que o usuário se relaciona com o espaço (ARNHEIM, 1977). Por isso, Heinrich Wölfflin (1864— 1945) afirmaria que a organização do corpo humano determina a apreensão de todos os outros corpos físicos. As noções de matéria e forma, de peso eforçagravitacional são dependentes das experiências do próprio corpo. Isso faz com que o corpo responda expressivamente ao espaço.

Logo, a essência da arquitetura habita o jogo de relações simbólicas que é capaz de exercer. A afirmação simbólica ocorre pela expressão da função secundária da obra.

Enquanto a afirmação eloquente de uma época firma a qualidade de monumento (RIEGL, 1903), a função expressiva de uma obra seria melhor amparada pela relação estabelecida pelas suas partes. Quando se fala de simbologia e função expressiva na arquitetura é importante que essa relação ultrapasse a questão da logomarca e se faça da maneira mais primal possível.

Encontrar relações elementares na arquitetura que expressem seus motivos mais profundos, pela inter-relação entre seus usos e formas é um dos fatores mais reveladores dentro do campo da arquitetura. É a relação física das formas que demonstra os elementos de maior hierarquia dentro de um programa ou de uma tipologia. Diferentemente do discurso, é uma ferramenta imparcial que equaciona a lacuna existente entre o desejo consciente e a realidade inconsciente.

Dentro do campo dos concursos, as qualidades estéticas solicitadas ao projeto são reflexo do capital simbólico ao qual pretende referenciar. No concurso do complexo, ao capital simbólico social do aparelho ideológico, no concurso da sede administrativa, o capital simbólico objetivado da obra de arquitetura preexistente. Pode-se identificar outras relações tais quais a maneira como a inovação e a sustentabilidade são tratadas e a dificuldade de equalizar a qualidade. Os próximos trechos demonstrarão como esses temas são tratados pelos dois concursos.

## **4 DOIS CONCURSOS NO RIO GRANDE DO SUL**

O presente capítulo identifica como mitos e atributos de concursos interagiram em dois eventos ocorridos no Rio Grande do Sul e promovidos pelo IAB-RS nos anos de 2011 e 2014. O concurso de 2011 teve como tema o complexo para o Sistema Fecomércio-RS, Sesc e Senac, na cidade de Porto Alegre. O concurso de 2014 teve como tema a sede administrativa para a Câmara Municipal de Porto Alegre.

Os concursos serão analisados quanto a seus processos, disposições, produção e juízos. Através da análise verifica-se aspectos relatados nos capítulos e sua incidência sobre os concursos em questão e como esses aspectos influenciam os eventos e seus efeitos. Analisam-se a relação entre a clareza nas diretrizes e sua influência na produção, o reflexo do tema na forma dos projetos, e a interação entre sustentabilidade, inovação e forma. Ao final seguem disposições gerais sobre os concursos e aspectos complementares.

### **4.1 Clareza nas diretrizes**

A clareza das disposições do termo de referência foi apontada por diversos autores como determinante para os resultados do concurso (HELAL, 2015; FEROLLA, 2005). Helal (2015) defende que concursos que possuem certa ambiguidade em seus objetivos, como o concurso do Parque de La Villette, por exemplo, resultariam em propostas mais arrojadas. Ferolla (2005) entende que a descrição clara dos objetivos permite bases mais claras aos arquitetos concorrentes, resultando em propostas mais objetivas.

As características referentes aos contratantes do projeto são também reconhecíveis em suas ambições e posturas quanto aos projetos. O termo para o complexo do Sistema Fecomércio-RS, Sesc e Senac deixa clara sua intenção de transformar o conjunto em um marco da cidade e que se torne referência para outros centros no Brasil. Também destaca-se o interesse de vincular o concurso e a forma do complexo como elementos de promoção das entidades que o solicitam.

Em contrapartida, o concurso para a sede administrativa da Câmara Municipal de Porto Alegre, por ser um edifício auxiliar, é bastante definido pelas questões das preexistências e do contexto. Solicita-se que o edifício referencie a preexistência na sua concepção pelo emprego de pátios internos, jardins suspensos e pela racionalidade da estrutura. O edifício também deve prever o prolongamento da avenida interna proposta para o complexo da câmara municipal como um elemento de ênfase e combinar a demanda com a criação de mirantes e relações visuais com o parque e o Lago Guaíba (ver figura 82).



**Figura 82: Contexto de inserção do projeto**

**Fonte: Termo de referência do concurso**

As propostas do primeiro concurso apresentam maior variedade de abordagens devido a liberdade proporcionada pela programação do concurso. Já os projeto para a sede administrativa possui uma produção mais homogênea e determinada pelas disposições do termo de referência.

No concurso para o complexo, vemos propostas que optam por diferentes maneiras

de dispor e ordenar os edifícios no terreno. A proposta vencedora, por exemplo, dispõe os edifícios em sequência, articulados ao longo de um eixo onde se situa também o centro de convivência (figura 83).



**Figura 83: Vista superior do complexo – Estúdio 41**

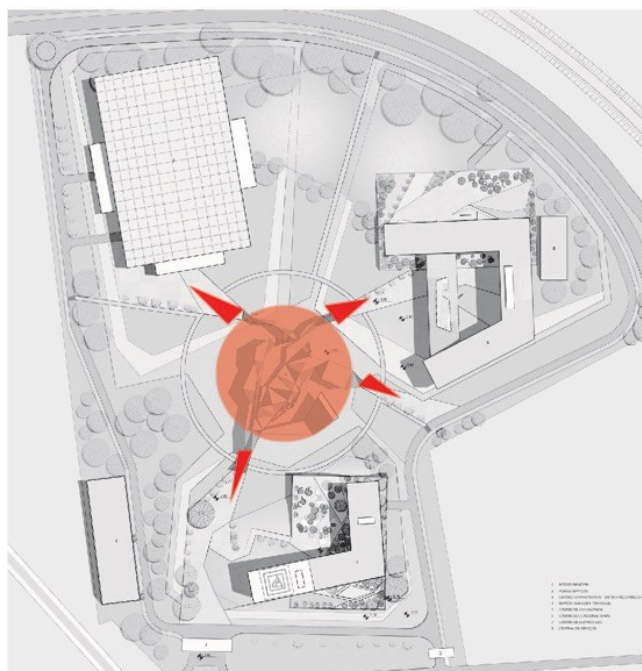
**Fonte: concursosdeprojeto.org**

Outros projetos espalharam núcleos de edifícios no terreno, também articulados, na maioria dos casos pelo centro de convivência. O projeto apresentado pela FGMF Arquitetos, por exemplo, situa o centro de convivência como elemento articulador e centralizador da proposta (figura 84 e 85). Em contrapartida, o projeto apresentado pela equipe de Obino Souza Pinto, situa o centro de convivência (figura 86) na parte Sul do terreno (onde deve acontecer o acesso principal segundo o termo) e articula os edifícios pelo espaço do parque urbano que toma o terreno (figura 87).



**Figura 84: Vista superior do complexo – FGMF Arquitetos**

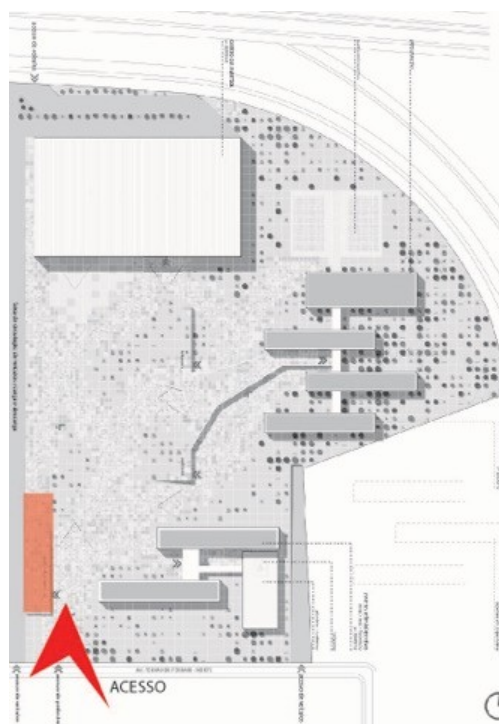
**Fonte: concursosdeprojeto.org**



**Figura 85: Sistema nuclear – FGME Arquitetos**

**Fonte: concursosdeprojeto.org modificado pelo autor**

Esses dois projetos encontram respaldo no termo de referência. A primeira proposta transformou o centro de convivência em um elemento de integração dos usuários do complexo. Já a proposta de Obino Souza Pinto, interpreta as questões relativas à criação de um polo atrativo na região em que se insere a proposta e à construção em etapas, sem que se comprometa o todo.



**Figura 86: Centro de Convivência – Obino Souza Pinto**

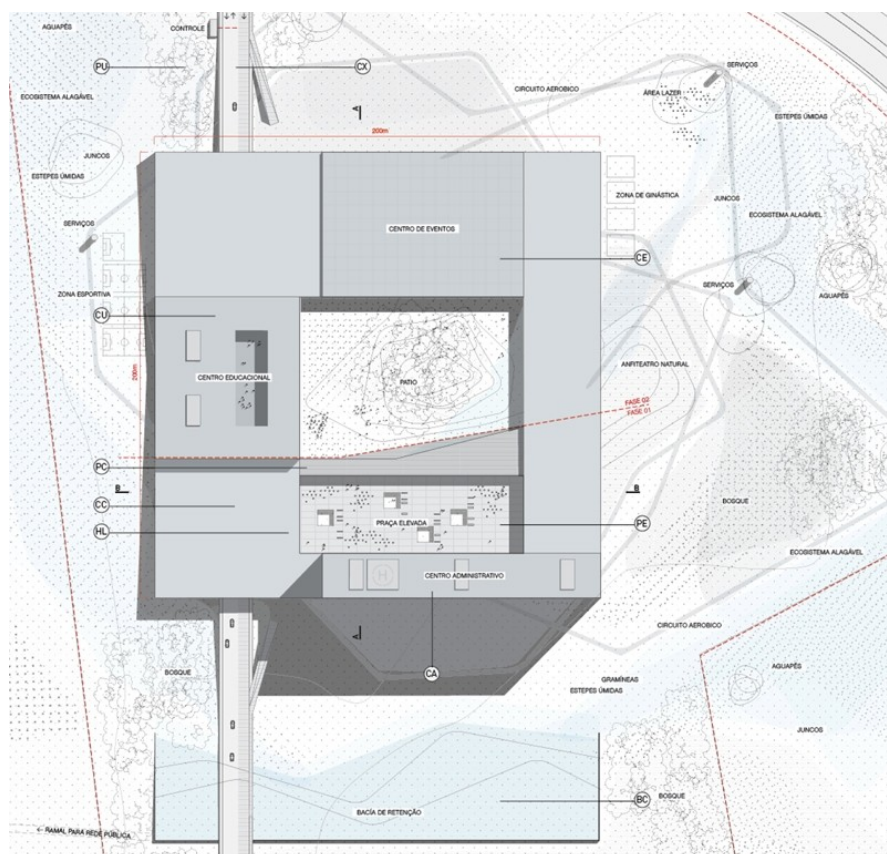
**Fonte: concursosdeprojeto.org modificado pelo autor**



**Figura 87: Vista superior do complexo – Obino Souza Pinto**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**

Ainda aparece o projeto da Studio Paralelo (figura 88) entre as propostas premiadas e receptoras de menção honrosa, que condensa todas as entidades em um edifício quarteirão no centro do terreno. A interpretação dos arquitetos autores da proposta para o termo de referência enfatizou o impacto das pavimentações e dos estacionamentos cobertos no terreno que se localiza em meio a um bioma frágil.



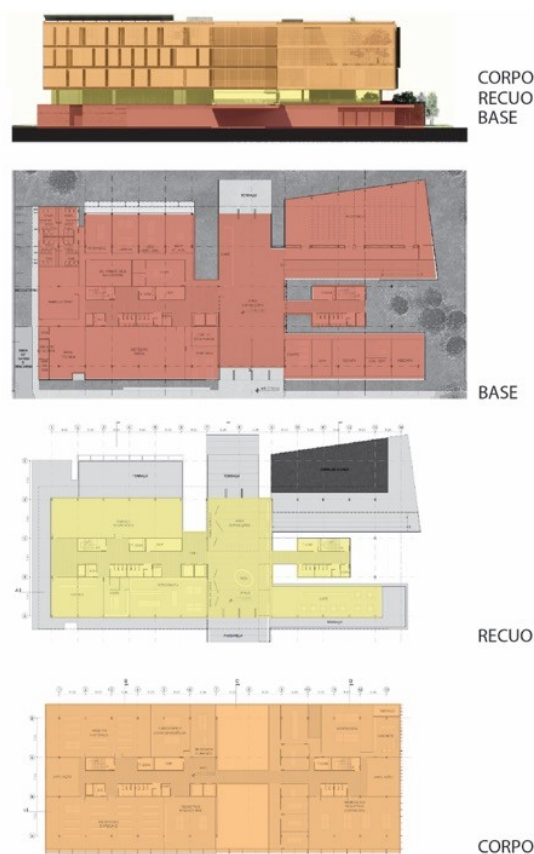
**Figura 88: Implantação do edifício – Studio Paralelo**

**Fonte: [mapaarq.com](http://mapaarq.com)**

Os projetos premiados e recebedores de menção honrosa no concurso para a sede administrativa mostram repertórios formais mais sucintos. Na maioria, os edifícios são resolvidos em três partes: térreo, pavimento de chegada de avenida e pavimentos superiores. A resolução está expressa no termo de referência e é retirada da distribuição do programa do preexistente: o Palácio Clébio Sória, de autoria de Cláudio Araújo.

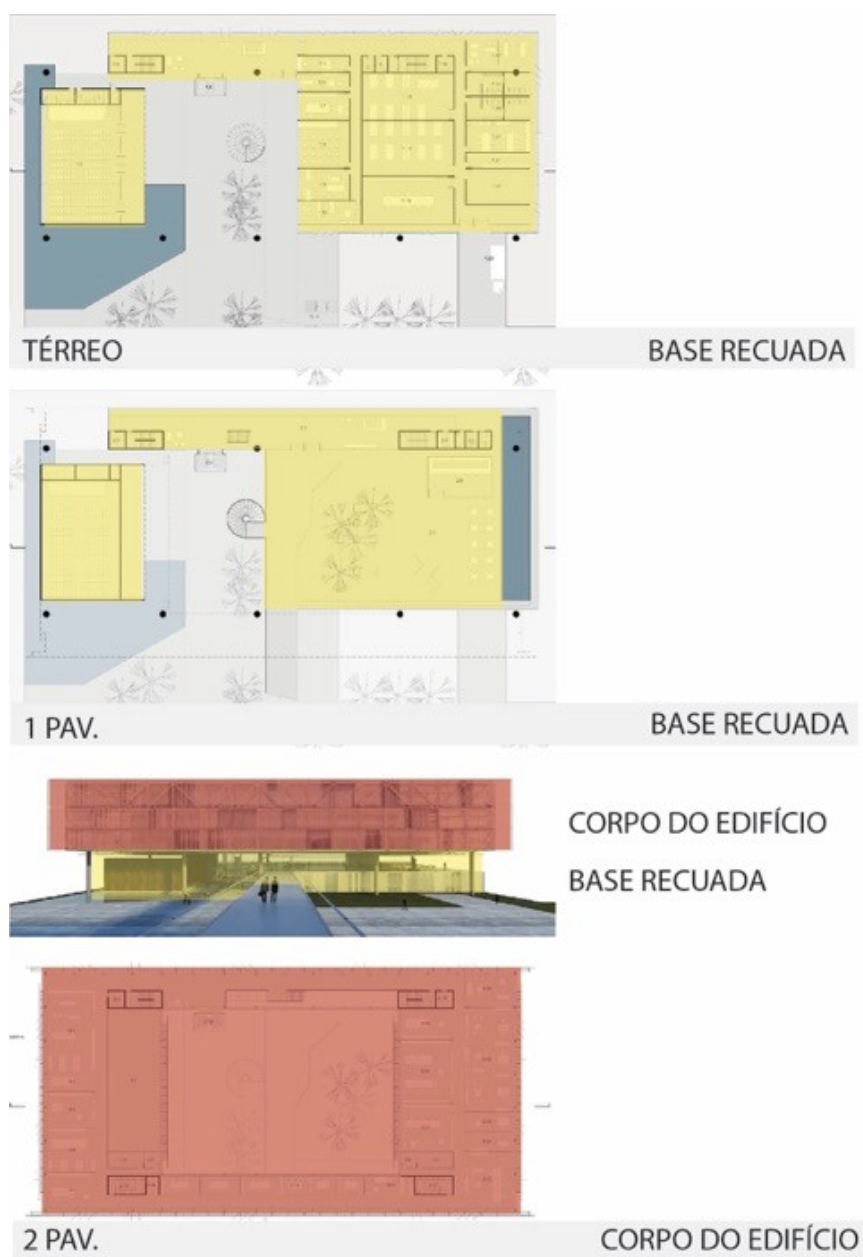
As diferenciações aparecem nos formatos dos edifícios. Na maioria dos casos, o corpo superior dos edifícios é resolvido em prismas retangulares destacados da base. O projeto vencedor, de autoria da Corsi Hirano Arquitetos, utiliza esse conceito. Divide o edifício em três partes: térreo, pavimento superior e corpo do edifício (figura 89).

O térreo possui uma planta configurada por formas diferentes e fragmentada. Contudo, os tratamentos das fachadas lhe propiciam aspecto pétreo e fechado que confere solidez à base do edifício. Já o pavimento de chegada do prolongamento da avenida ocorre recuado tanto em relação ao térreo como em relação ao corpo do edifício, que se estende nos três pavimentos superiores. O pavimento de chegada, recuado, recebe fechamento em vidro, enquanto o corpo do edifício, em balanço, recebe um sistema de brises modulares compostos de planos em projeção e de fechamento.



**Figura 89: Diagrama de partido – Corsi Hirano**  
**Fonte: concursosdeprojeto.org adaptado pelo autor**

O projeto de Corsi Hirano assemelha-se à proposta da Alves & Gonçalves, quanto ao formato do corpo do edifício. Contudo, as plantas são diferentes e as resoluções de térreo e pavimento de chegada da avenida também (figura 90). O térreo é um espaço completamente suspenso por colunas de concreto e abriga volumes recuados e fragmentados sob sua projeção, que recebem as funções do programa. A planta do edifício possui um vazio interno, justificado pela melhor apropriação da ventilação e da iluminação naturais. O pavimento suspenso recebe o prolongamento da avenida em um pátio suspenso, que se desenvolve à Oeste do eixo.



**Figura 90: Diagrama de partido – Alves & Gonçalves**

**Fonte: concursosdeprojeto.org adaptado pelo autor**

Outra alternativa de disposição presa ao termo de referência foi a de compor o corpo do edifício em barra, utilizar o pavimento de chegada do prolongamento em um pátio, que se estende sobre a cobertura do pavimento térreo. As propostas apresentadas por Arqbr e por MGS Consultores têm a organização espacial semelhante e diferenciam-se pelas proporções dos elementos adotados. A primeira equipe fez o corpo do edifício mais horizontal pelo menor número de pavimentos e limitou o pátio à cobertura do térreo (figura 92). Já o projeto apresentado pela MGS Consultores apresentou a barra verticalizada e estendeu a superfície nas laterais do prolongamento do eixo, até quase tocar o edifício preexistente (figura 91).



**Figura 91: Diagrama de partido – MGS Consultores**

**Fonte: concursosdeprojeto.org adaptado pelo autor**



**Figura 92: Diagrama de partido - Arqbr**

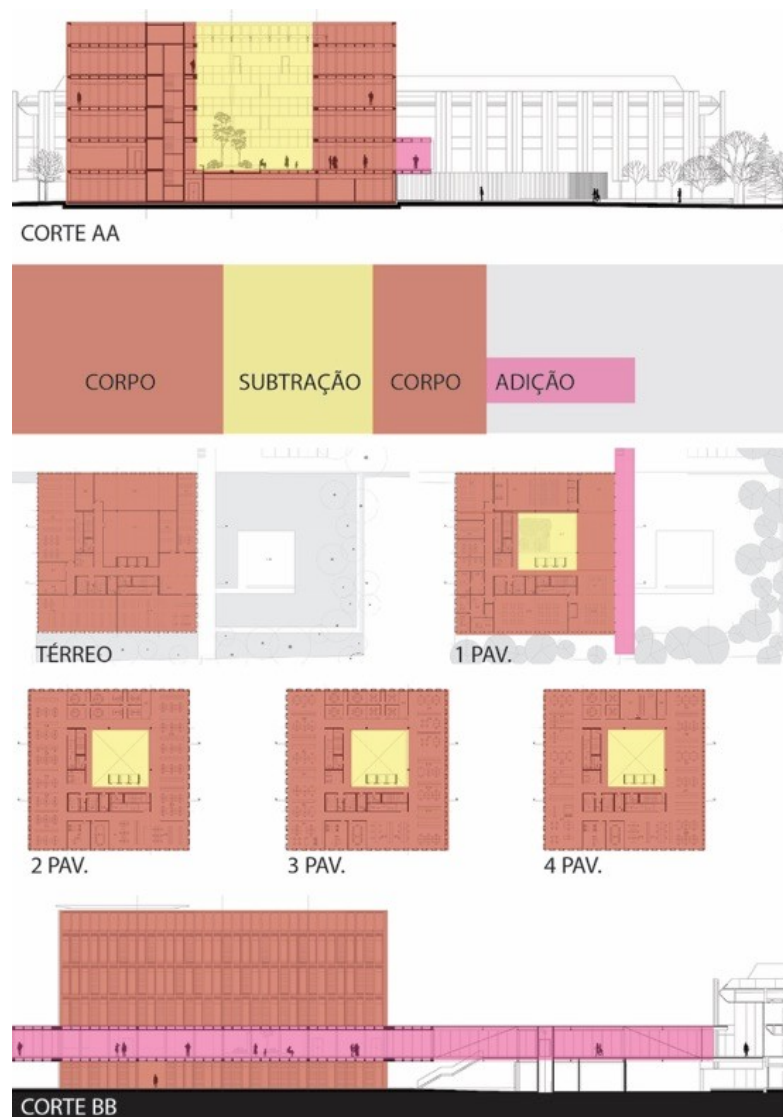
**Fonte: concursosdeprojeto.org adaptado pelo autor**

Propostas apresentadas pela Estúdio 41, Nouveau Arquitetura e Silva & Fiorentin utilizam o prolongamento da avenida como motivo das operações no corpo do edifício. O projeto da Estúdio 41 prolonga a avenida justaposta ao corpo do edifício, fazendo-o um elemento limitador do volume. O lado oposto da avenida recebe uma praça (figuras 93 e 94).



**Figura 93: Diagrama prolongamento da avenida – Estúdio 41**

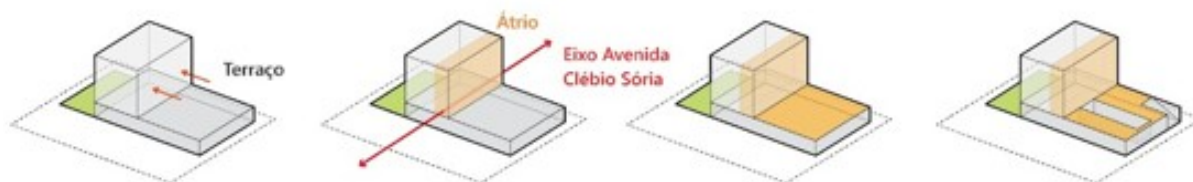
**Fonte: concursosdeprojeto.org adaptado pelo autor**



**Figura 94: Diagrama de partido – Estúdio 41**

**Fonte: concursosdeprojeto.org adaptado pelo autor**

Já o projeto da Nouveau arquitetura incorpora o prolongamento no corpo do edifício, transforma-o no átrio de exposições (figuras 95 e 96). O térreo, no pavimento inferior, possui um jardim interno e se alonga sobre por uma base de concreto (com paredes autoportantes). A cobertura do térreo se faz mirante no quadrante Nordeste da planta, junto a um pátio de esculturas integrado visualmente com o jardim do térreo.



**Figura 95: Diagrama conceutivo – Nouveau Arquitetura**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**



**Figura 96: Diagrama prolongamento da avenida – Nouveau Arquitetura**

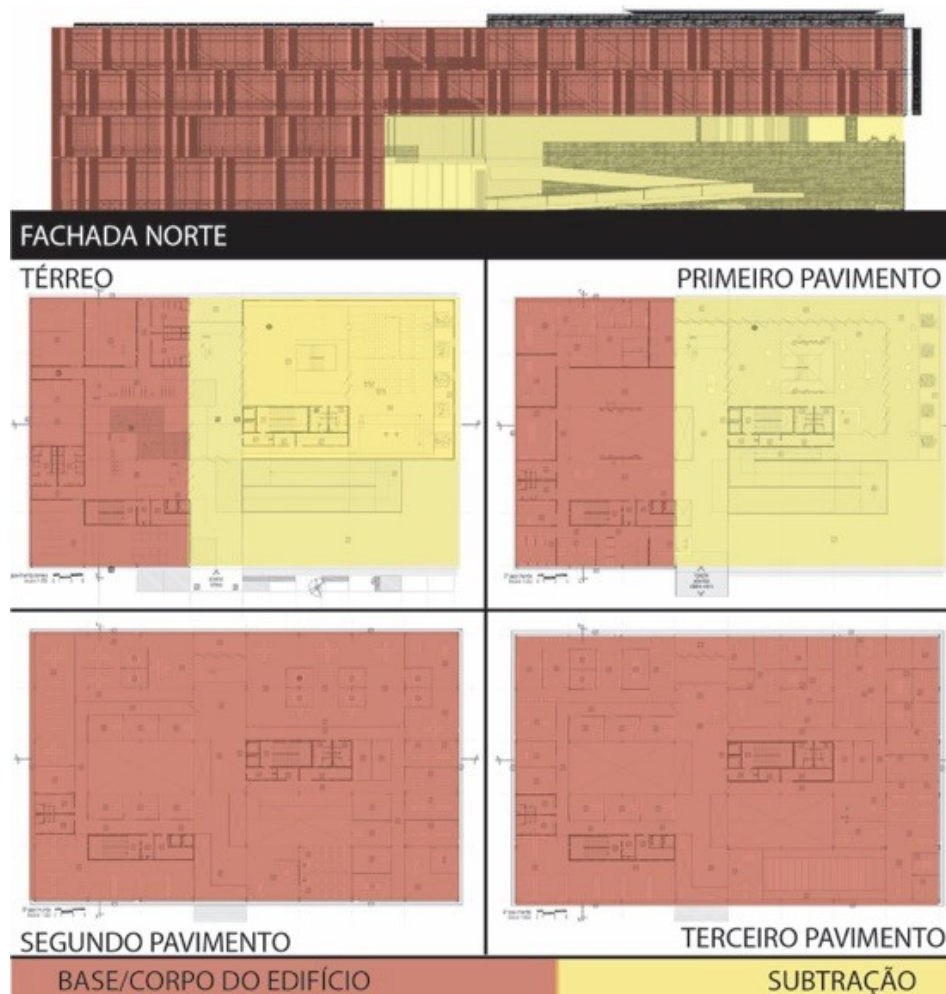
**Fonte: concursosdeprojeto.org adaptado pelo autor**

O projeto da Silva & Fiorentin faz do prolongamento da avenida o elemento a partir do qual gera a subtração em dois pavimentos inferiores dos quatro que compõem o edifício (figura 98). Os dois pavimentos superiores projetam-se sobre a subtração que abriga na maior parte de sua superfície um espelho d'água e, na menor parte, o auditório e os espaços de recepção (figura 97).



**Figura 97: Perspectiva – Silva & Fiorentin**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**



**Figura 98: Diagrama de partido – Silva & Fiorentin**

**Fonte: concursosdeprojeto.org adaptado pelo autor**

As questões relativas aos motivos que levam as instituições a contratar por concurso e o tipo de objeto esperado são determinantes para a produção do concurso. Implicam tanto na postura dos arquitetos que nele competem, como no grau de experimentação dos projetos. Contudo, não poderia existir uma regra geral que orientasse a elaboração de todos os concursos.

O grau de restrição imposto pelas recomendações depende do tipo de projeto e dos objetivos do contratante. No caso citado por Helal (2015), os projetos para o La Villette em parte foram respostas à ambiguidade das orientações do promotor. Contudo, a ambiguidade nas orientações teve origem na mencionada crise no campo da arquitetura e na dimensão do tema, à época. Em contrapartida, os clamores dos arquitetos brasileiros por orientações mais claras nos projetos de concurso são justificados e esperados em projetos que buscam suprir demandas funcionais dos aparelhos sociais e políticos.

## 4.2 A função simbólica

Os temas apresentados sobre o grau de restrição e liberdade dos concursos trazem outra questão latente aos motivos desse restringir-liberar. Stevens (1998) e Johnson (1993) contestaram a autonomia da arquitetura em relação às estruturas de poder. Acreditam que a arquitetura não possui autonomia por, inclusive nos concursos, depender dos setores de elite da sociedade. Além de depender das elites, o próprio sistema arbitrário de valores simbólicos que rege a arquitetura é imposto pelas elites do campo da arquitetura e praticado pelos profissionais menos reconhecidos.

No caso do primeiro projeto, percebe-se que os setores envolvidos, Fecomércio-RS, Sesc e Senac, possuem condição de liderança na sociedade e, mais importante, missões e metas dispostas expressamente no termo de referência. A Fecomércio-RS possui mais de cem sindicatos associados a ela e tem como objetivo promover o mercado varejista, atacadista e de serviços. O Sesc busca prover trabalhadores e sociedade com qualidade de vida. Já o Senac busca o aprimoramento da mão-de-obra dos setores referidos.

Segundo Althusser (1983), a dominação por parte das elites econômicas se dá também por aparelhos ideológicos de estado, tais como as entidades mencionadas. Além disso, quando observados os motivos de cada uma das entidades, pode-se reconhecer que, em conjunto, trabalham em favor da reprodução das relações produtivas. A intenção da marca de cada instituição em promover-se a partir do concurso e do complexo não deixa de parecer oportuna para a propaganda de bem estar de seus beneficiados.

Em contrapartida, o concurso para a sede administrativa da câmara trata de um edifício anexo, ou seja, subordinado à uma preexistência. Além disso, o terreno do projeto está inserido em um tecido consolidado da cidade e que possui relação com equipamentos institucionais e públicos de importância para a cidade e sua história. A forma do projeto, segundo o concurso, deve referenciar a preexistência e estabelecer relações visuais com o ambiente. Ao mesmo tempo que deve enriquecer o espaço a pela relação formal estabelecida com o entorno, deve privilegiar o reconhecimento dos elementos da paisagem (construída e natural) através de mirantes e aberturas.

Portanto, pode-se verificar que a função secundária dos projetos, ou seja, aquilo que eles devem representar através de um objeto artificial como é a arquitetura, é diferente. O primeiro tema de concurso coloca-se no centro tanto do contexto local, como do contexto nacional ao passo que pretende ser um modelo para outros complexos no país. O segundo tema coloca-se como parte subordinada ao contexto e deve servir compor com os demais

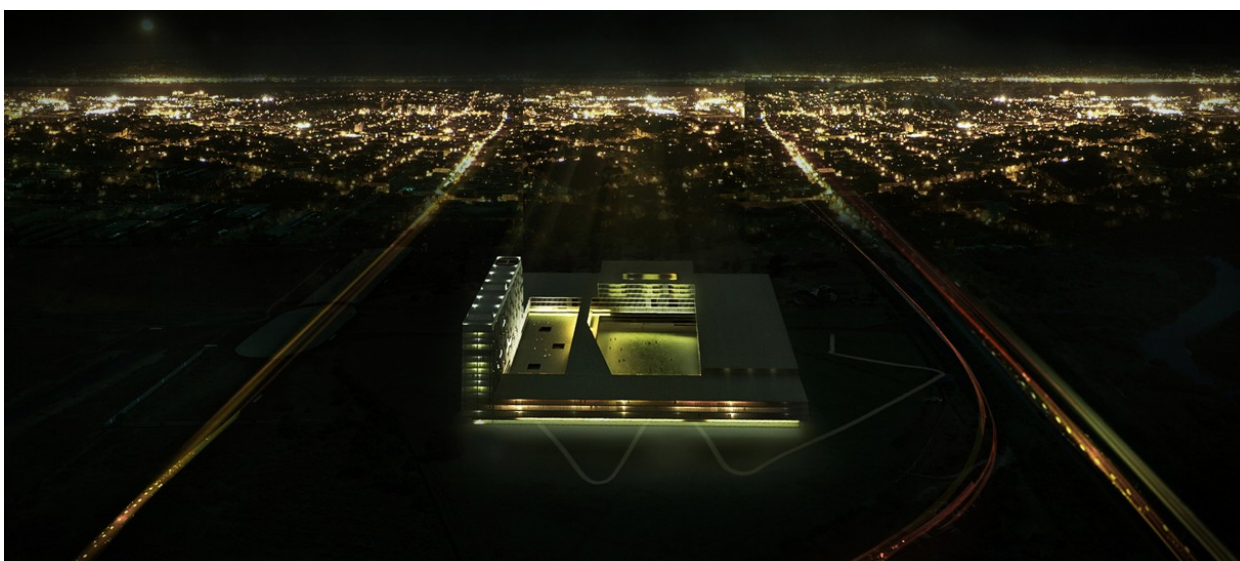
elementos do entorno um conjunto. Os temas de cada concurso requisitam edifícios de caráter diferente.

As propostas apresentadas no concurso para o complexo caracterizam-se por edifícios e relações voltadas à monumentalidade e ao protagonismo. O projeto elaborado pela equipe de Alípio Castello Branco um marco como elemento de identificação do complexo (figura 99). A proposta apresentada pela Studio Paralelo apresenta-se monumental em meio a paisagem e destaca-se das alturas e proporções do entorno, sendo em si mesmo marco visual da paisagem (figura 100).



**Figura 99: Representações com marco visual do complexo – Alípio Castello Branco**

**Fonte: concursosdeprojeto.org adaptado pelo autor**



**Figura 100: Vista aérea proposta Studio Paralelo**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**

O projeto da equipe da AT Arquitetura utiliza artifícios como o uso de pódios, formas distorcidas e massivas como meio de conferir destaque ao conjunto arquitetônico (figura 101). Verifica-se em diversos projetos o emprego de grandes átrios no acesso aos edifícios, como no caso do centro administrativo da Ideia 1 (figura 102). A adoção de elementos plásticos esculturais como a escada helicoidal em meio ao pátio do centro educacional proposta pela Estúdio 41 (figura 103) e o centro de convivência proposto pela equipe da FGMF Arquitetos (figura 104).



**Figura 101: Vista noturna do complexo centro administrativo a frente e centro de eventos ao fundo – AT Arquitetura**

**Fonte: concursosdeprojeto.org adaptado pelo autor**



**Figura 102: Perspectiva do átrio do centro administrativo – Ideia 1**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**



**Figura 103: Representação biblioteca centro educacional – Estúdio 41**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**



**Figura 104: Vista do Centro de Convivência – FGMF Arquitetos**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**

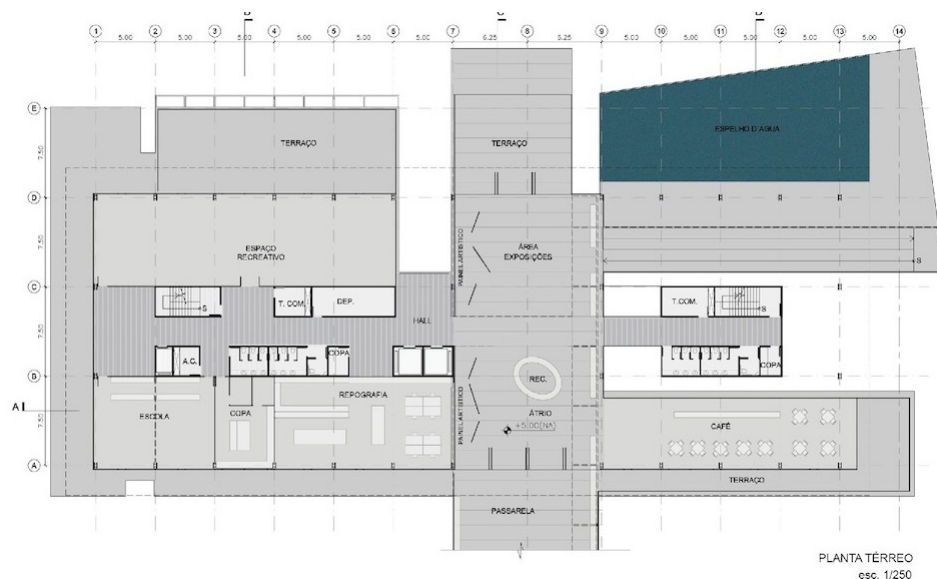
Os projetos apresentados para o concurso da sede administrativa apresentam formas mais comedidas e racionais quanto às questões estruturais. Os edifícios, em geral, recusam-se ao protagonismo no terreno. A ênfase dada nos projetos se dá em relação a elementos e características que referem o entorno. O projeto apresentado pela Estúdio 41 utiliza o prolongamento da avenida como mirante para o Lago Guaíba e a área verde vizinha (figura 105). O projeto apresentado pela Nouveau Arquitetura abriga sobre o volume de base do edifício um pátio de esculturas que também serve de mirante para o entorno. As propostas de Arqbr e MGS Consultores apresentam a área de recepção do prédio, no pavimento de chegada da passarela, como mirante. A relação mais forte estabelecida em situações de mirante está no projeto de Corsi Hirano, que além do mirante, combina-o com um espelho d'água. Além de proporcionar o reflexo do verde da paisagem, parece emular o lago ao

qual mira. Na figura 106 vê-se a planta baixa do pavimento de chegada da passarela que atravessa o edifício, conforme figura 107, e a fachada Sul, onde se situa o mirante (figura 108)



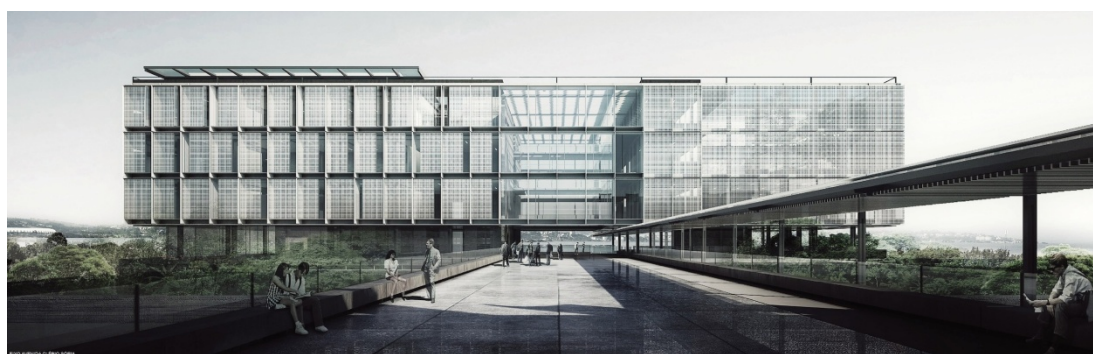
**Figura 105: Perspectiva prolongamento da avenida – Estúdio 41**

Fonte: concursosdeprojeto.org



**Figura 106: Planta baixa, pavimento térreo – Corsi Hirano**

Fonte: concursosdeprojeto.org



**Figura 107: Perspectiva fachada Norte desde a avenida – Corsi Hirano**

Fonte: concursosdeprojeto.org



**Figura 108: Perspectiva da fachada Sul – Corsi Hirano**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**

Ambos concursos solicitam obediência ao caráter do tema. Quando o tema solicita protagonismo, as soluções formais adotadas responderam através da monumentalidade, quando o protagonismo se dava pela inserção em tecido consolidado, através das relações estabelecidas com o ambiente circundante. Os temas dos concursos sofrem influência das instituições que servem e o papel pressuposto ao objeto solicitado. A função simbólica dos objetos propostos em um concurso é determinante para suas formas. Consta-se que nas amostras, as diretrizes, as respostas e a avaliação tem o decoro como elemento que atravessa todas as etapas dos concursos.

### **4.3 Sustentabilidade**

Os termos de referência dos concursos estudados possuem diversas menções à sustentabilidade. A sustentabilidade é tratada no caso do concurso do complexo, primeiramente, pelo selo de eficiência energética. Posteriormente são sugeridas medidas passivas para proporcionar conforto térmico, que o projeto contemple redes de instalações subterrâneas no sistema interno ao complexo e que as escadas sejam enfatizadas plasticamente para reduzir gastos energéticos e de manutenção com os elevadores.

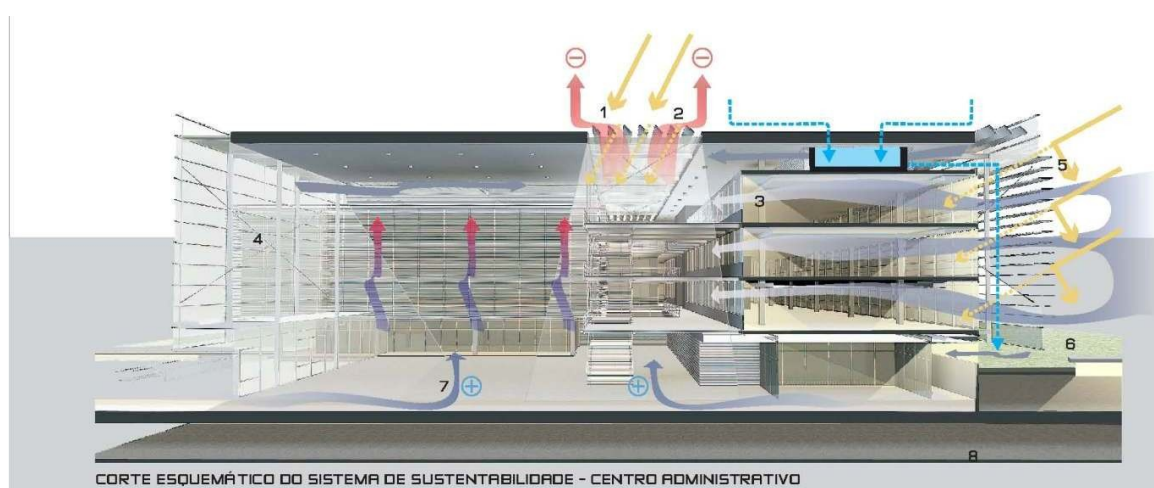
Trata-se também no edital que o paisagismo seja incorporado como parte integrada aos edifícios e que leve em consideração a característica alagadiça do terreno. Contudo, verifica-se contradição quando se atenta à grande área de estacionamentos cobertos solicitada. A área de estacionamentos cobertos, além de requisitar maiores superfícies pavimentadas, incentiva o uso do veículo particular como meio principal de acesso ao local. Embora sejam solicitadas resoluções de projeto para acesso de transporte coletivo público, de bicicletas e outros modais, ignora-se a predileção pelo veículo particular no

programa. A área destinada a estacionamentos cobertos supera as áreas de centro administrativo, de convivência e educacional juntos.

No concurso para a sede administrativa da câmara municipal, o termo de referência apresenta uma seção específica onde sugere uma série de medidas para contemplar a sustentabilidade no projeto, mas não há menção quanto a certificações ambientais. Os temas tratados pelo edital em relação à sustentabilidade são relativas à maior durabilidade e manutenção do edifício, métodos construtivos racionais (sempre que possíveis pré-fabricados), coberturas e paredes verdes, separação de águas pluviais e de esgoto, reaproveitamento de água, painéis fotovoltaicos e de aquecimento de água, ambientes amplos e habitabilidade.

Os dois concursos, ao falar da sustentabilidade no termo de referência, apontam para soluções que comunicam o sustentável. Como reflexo, os projetos analisado apresentam, na maioria, em ambos os concursos, coberturas verdes em partes dos edifícios. O emprego de placas fotovoltaicas também é frequente, mas, em menor frequência. A medida mais detalhada apresentada nos projetos compete ao emprego de iluminação e ventilação natural, as quais explicam através de diagramas.

No concurso para o complexo, o projeto da Ideia 1 arquitetura utiliza claraboias e sistemas de ventilação por convenção além das coberturas verdes sobre os estacionamentos do complexo (figura 109). Quanto à terraplanagem, aspecto mais agressivo da inserção do complexo, o projeto opta por deixar uma borda do terreno à Nordeste sem intervenção, conforme figura 110.



**Figura 109: Diagrama ventilação e iluminação Ideia 1- centro administrativo**

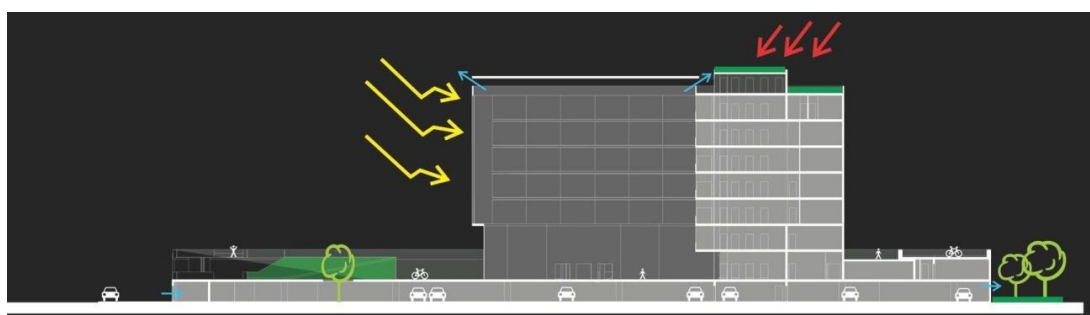
**Fonte: concursosdeprojeto.org**



**Figura 110: Esquema de implantação e paisagismo**

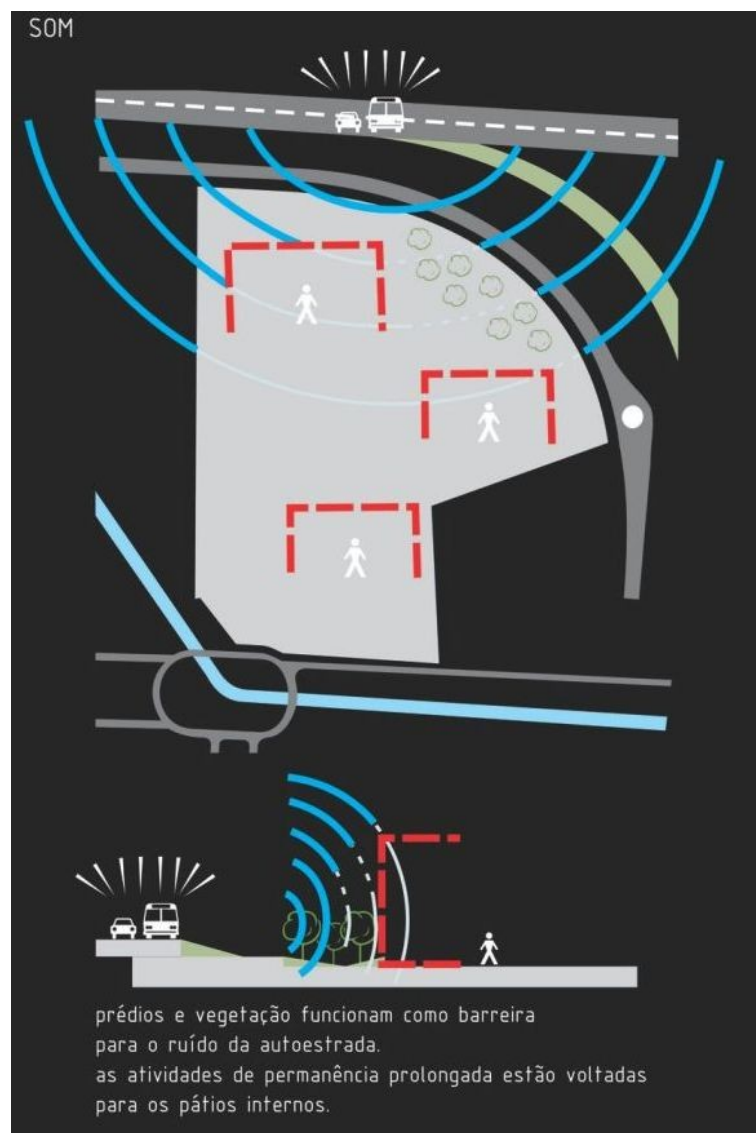
Fonte: [concursosdeprojeto.org](http://concursosdeprojeto.org)

O projeto apresentado pela AT Arquitetura também usa dos diagramas para demonstrar a maneira como iluminação e ventilação naturais são empregadas nos projetos (figura 111) e se diferencia pela atenção especial prestada à proteção acústica dos ruídos vindos da rodovia (figura 112).



**Figura 111: Esquema medidas passivas para o conforto ambiental**

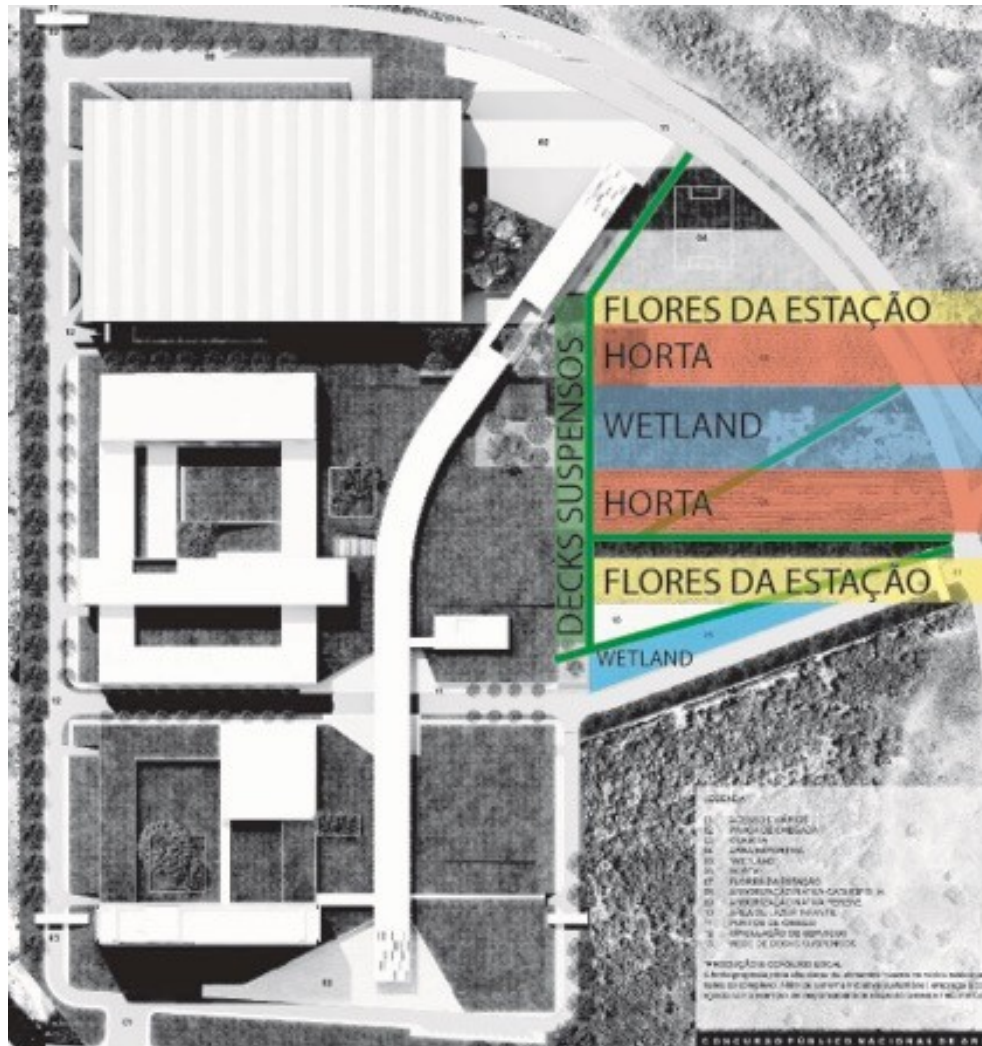
Fonte: [concursosdeprojeto.org](http://concursosdeprojeto.org)



**Figura 112: Esquema de implantação e ruídos - AT Arquitetura**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**

As medidas de mitigação dos impactos ambientais mais caras ao concurso do complexo consistem na redução de modificações no terreno. A elevação do terreno compromete a distribuição dos volumes pluviais no charco. As propostas submetidas pelas equipes da Estúdio 41 (figura 113) e da Studio Paralelo (figura 115) apresentam respostas mais eficientes que os demais. Os dois projetos prevêm áreas alagadiças como parte do projeto paisagístico. O projeto apresentado pela Studio Paralelo preserva mais da superfície natural do terreno pelo uso de uma única circulação de veículos que somente toca o solo na linha de apoios centrais à pista elevada (figura 114).



**Figura 113: Paisagismo Estúdio 41**

Fonte: concursosdeprojeto.org modificado pelo autor



**Figura 114: Vista do edifício e da via de acesso**

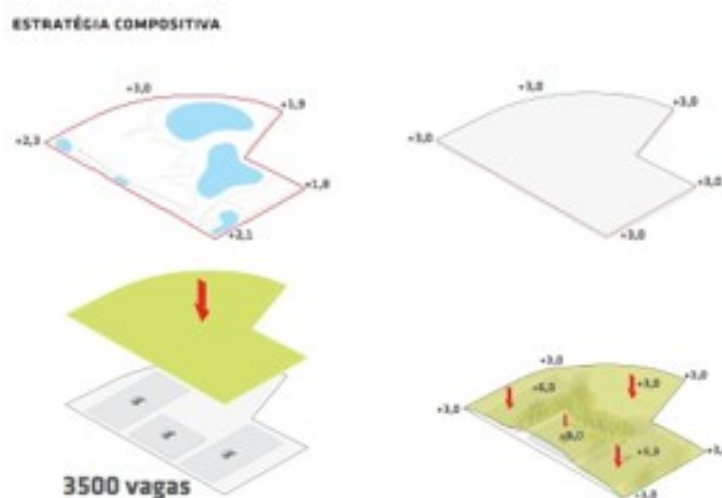
Fonte: mapaarq.com



**Figura 115: Vista do edifício desde o ambiente externo**

Fonte: [mapaarq.com](http://mapaarq.com)

Em contrapartida, outros projetos apresentam soluções radicais. O projeto apresentado pela equipe da Obino Souza Pinto opta pela terraplanagem completa do terreno (figura 116). Se por um lado entrega à comunidade um parque urbano que ocupa toda a superfície do terreno, por outro, ignora o impacto no meio ambiente natural circundante.



**Figura 116: Aterros proposta Obino Souza Pinto**

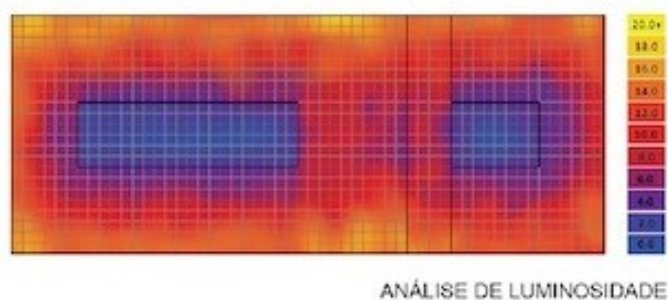
Fonte: [concursosdeprojeto.org](http://concursosdeprojeto.org)

As propostas apresentadas no concurso para a sede administrativa da câmara detalham mais as soluções voltadas à sustentabilidade - em muito pela diferença de escala em relação ao anterior. Nota-se que todos os projetos apresentam soluções em suas pranchas. A maioria delas, conforme dito anteriormente, voltadas à iluminação e ventilação natural, sempre complementadas por outras. No entanto, verifica-se que as soluções de sustentabilidade não foram determinantes nos pareceres do concurso, visto que não foram citadas.

A comissão julgadora apresentou cinco pareceres na ata, apenas para os cinco primeiros colocados. Não foram redigidos pareceres para os recebedores de menção honrosa. Dos projetos recebedores de pareceres, apenas os dois primeiros colocados tiveram suas qualidades mais bem detalhadas. Nos demais projetos, o parecer consistiu em uma única frase.

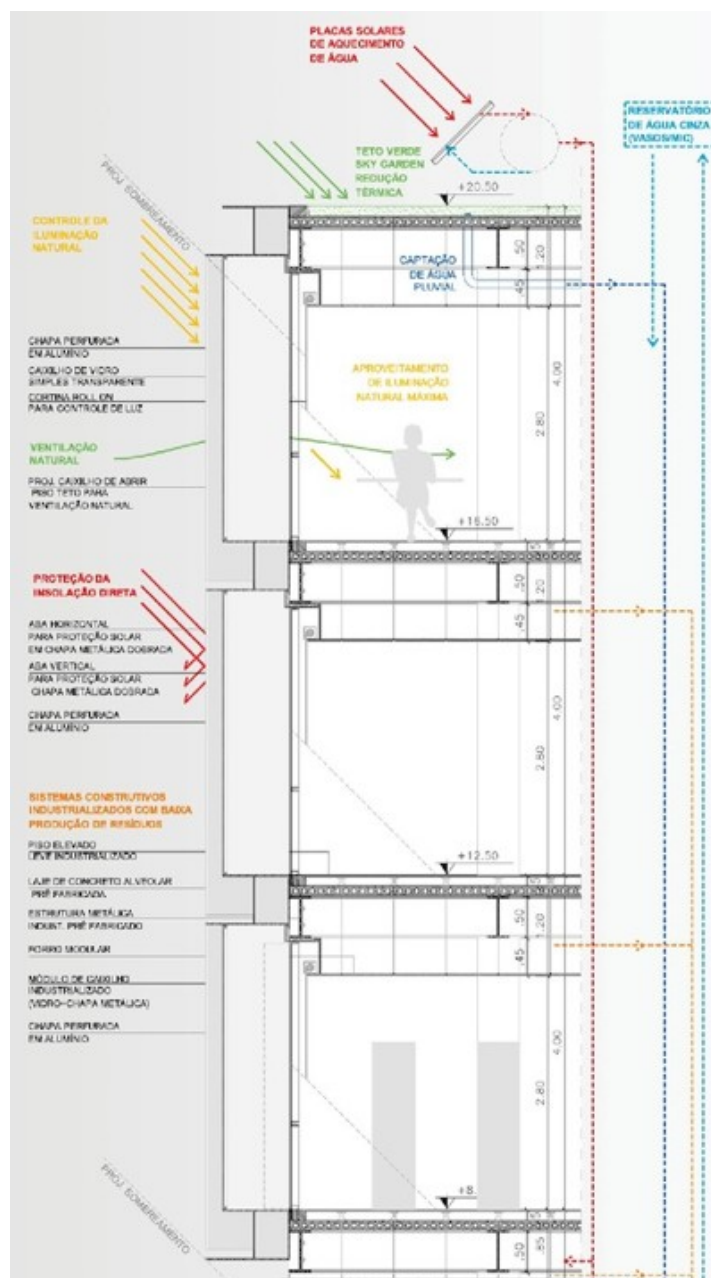
Essa distribuição de juízos sobre os projetos faz parecer que a decisão final se deu entre os dois primeiros colocados. No entanto, a postura dos dois projetos em relação à sustentabilidade foi bastante distinta. O projeto vencedor, da Corsi Hirano Arquitetos, apresentou vários diagramas nas pranchas para demonstrar o funcionamento das tecnologias. O segundo colocado, Estúdio 41, apresentou nas pranchas a menor quantidade de soluções entre os projetos premiados e recebedores de menção honrosa.

O projeto apresentado pela Corsi Hirano foi o único que apresenta medidas de amortização do volume pluvial excedente na rede pública (figura 118). O edifício distribui os usos de forma periférica na planta e privilegia a iluminação natural (figura 117). Além disso, demonstra sistemas de captação e reutilização águas pluviais. O sistema de brises combina elementos projetados em módulos retangulares (em relação à fachada) e placas perfuradas no interior deles (figura 118).



**Figura 117: Sistemas sustentáveis e detalhes técnicos – Corsi Hirano**

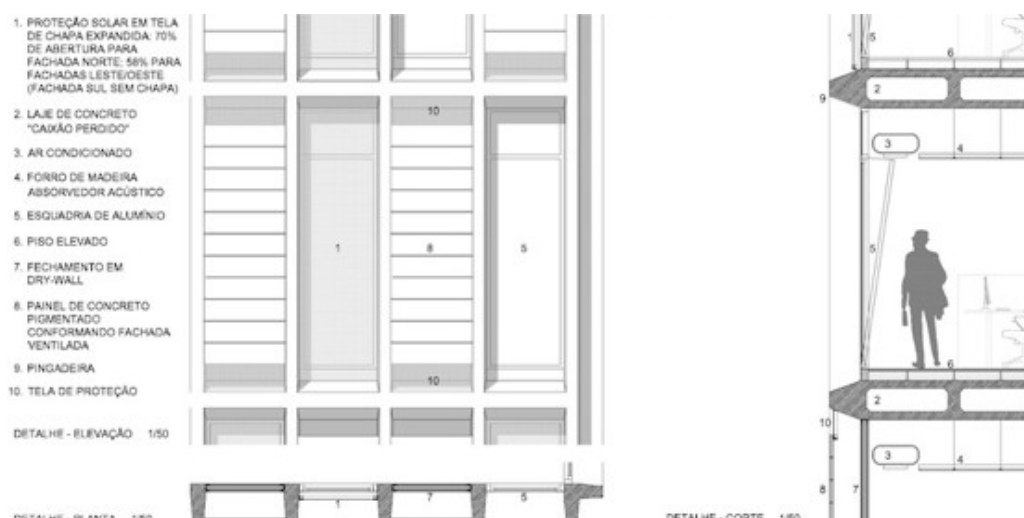
**Fonte: concursosdeprojeto.org**



**Figura 118: Sistemas sustentáveis e detalhes técnicos – Corsi Hirano**

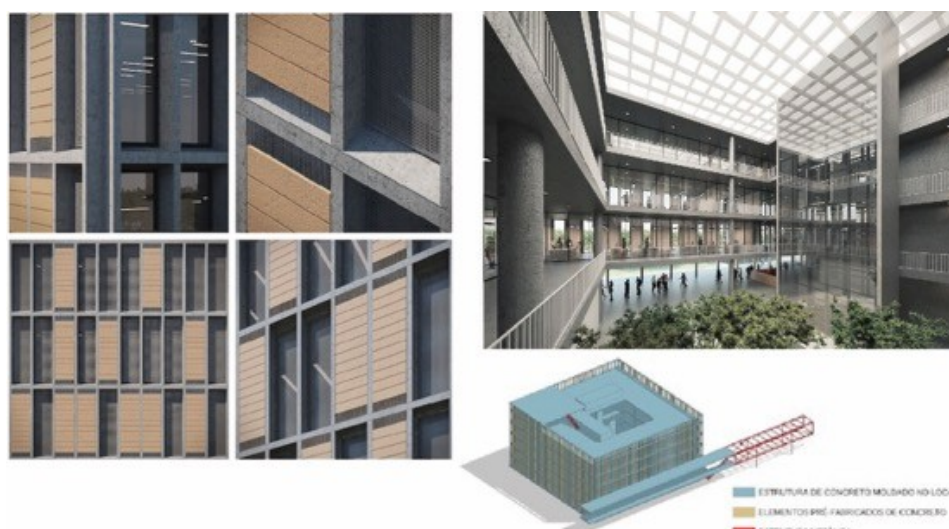
**Fonte: concursosdeprojeto.org**

O projeto da Estúdio 41 apresenta um sistema de proteção das fachadas com elementos análogos ao do projeto vencedor do concurso, no entanto, em concreto industrializado ao invés de painéis metálicos. Os módulos de concreto pré-fabricado são fechados por painéis de concreto pigmentado (figuras 119 e 120). O projeto também propõe plantas com usos periféricos, contudo, não especifica por diagrama benefícios quanto à iluminação. Utiliza-se uma claraboia para iluminação do átrio (figura 120).



**Figura 119: Detalhe construtivo de estrutura e fechamentos – Estúdio 41**

Fonte: concursosdeprojeto.org



**Figura 120: Detalhe construtivo de estrutura e fechamentos – Estúdio 41**

Fonte: concursosdeprojeto.org

A proposta da Silva & Fiorentin apresenta uma gama diversificada de elementos voltados à sustentabilidade. O edifício proposto tem fechamento em duas camadas, sendo a interna em vidro, com ventilação sazonal (aberturas inferiores e superiores), e, a externa, com brises metálicos móveis. A proposta visa criar uma bolsa de ar entre as duas camadas para minimizar as trocas de calor entre interior e exterior. Além disso, pátios internos e rasgos são propostos ao longo da planta para que a convenção seja usada a favor do projeto.

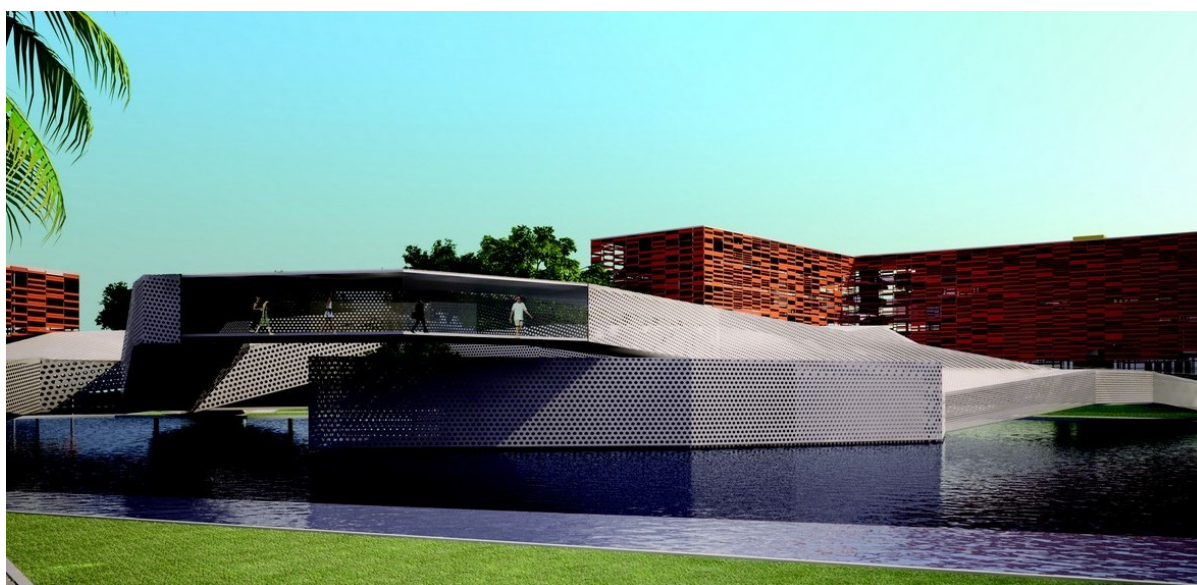
As soluções voltadas à sustentabilidade apresentam impacto na resolução dos projetos estudados, no entanto, não parecem ter sido questão determinantes dos resultados. Nota-se, no entanto, que as propostas que de maneira mais global interpretaram o problema foram premiadas em ambos os casos.

#### 4.4 Formas da inovação

A forma aparece como um aspecto da arquitetura capaz de promover ideias da inovação. Na forma do edifício são determinantes a estrutura, as tecnologias de fechamentos e os materiais. A seguir serão analisadas algumas das repercussões de como a forma pode comunicar a inovação segundo as propostas apresentadas nos concursos.

O termo de referência do concurso para o complexo do sistema Fecomércio- RS, Sesc e Senac solicita aos participantes que desenvolvam espaços integrados com caráter proporcionado de forma inovadora. A repercussão da solicitação no concurso foi que alguns projetos optaram por formas ordenadas por distorções e de composição complexa como artifício para chamar a atenção a estas funções. Em contrapartida, outros projetos apresentaram soluções baseadas na simplicidade e objetividade dos elementos de integração e conexão.

As propostas apresentadas por FGMF Arquitetos (figura 121) e AT Arquitetura (figura 122), como já referido, empregaram formas de composição complexa e ordenadas mediante distorções na resolução do centro de convivência. Em contrapartida, os projetos apresentados pela Estúdio 41 e pela Ideia 1 (figuras 123 e 124) optaram por tratar o centro de convivência como um elemento de ordenação linear e de poucas subdivisões.



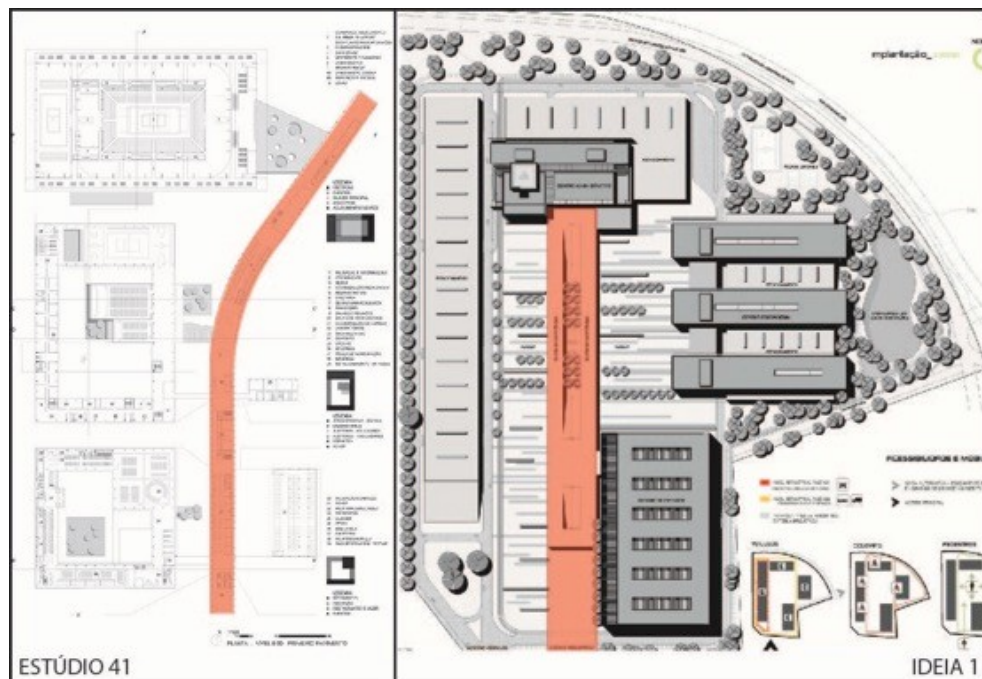
**Figura 121: Perspectiva Centro de Convivência FGMF Arquitetos**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**



**Figura 122: Centro de Convivência AT Arquitetura - perspectiva**

Fonte: concursosdeprojeto.org



**Figura 123: Articulação em linha – Estúdio 41 e Ideia 1**

Fonte: concursosdeprojeto.org modificado pelo autor



**Figura 124: Vista superior do complexo – Ideia 1**

Fonte: concursosdeprojeto.org

Outra maneira de interpretar a inovação na forma do projeto foi praticada pela Studio Paralelo, que condensou o programa em um único edifício. Contudo, a proposta contrariou uma das diretrizes do termo de referência que era a independência formal dos edifícios específicos do programa.

Já o concurso para o projeto da sede administrativa não faz recomendações quanto a inovação em relação à questões formais. Os elementos citados como indispensáveis à inovação no projeto são da ordem das instalações e aspectos estruturais. No entanto, o concurso tem como aspecto determinante a necessidade de afirmar o projeto como obra contemporânea e compor conjunto com um edifício preexistente. O projeto preexistente apresenta seus fechamentos em alvenaria e, a camada externa, por brises pré-fabricados verticais de concreto. Os projetos propostos apresentam na sua maioria brises metálicos e de formatos diferentes dos preexistentes.

O projeto apresentado pela Nouveau Arquitetura é um dos poucos que utiliza brises verticais. Os elementos revestem todo o perímetro do corpo do edifício e são propostos em aço cortén, alongados e contínuos (figura 125). O único projeto que se apropria dos materiais do edifício preexistente na fachada do edifício é o projeto apresentado pela Estúdio 41 (figura 120).



**Figura 125: Brises verticais em ao cortén**

**Fonte: concursosdeprojeto.org modificado pelo autor**

As limitações da área do terreno faz com que os projetos sejam definidos por formatos diferentes do edifício preexistente. Alguns projetos apresentam formas massivas com a intenção de referenciar a preexistência, como o caso dos projetos apresentados pelas equipes de Márcio Braun (figura 126), Corsi Hirano, Silva & Fiorentin, Estúdio 41 e Epime Engenharia (figura 127). Em contrapartida, outros projetos fazem referência aos pátios internos da preexistência na base, como podem ser verificado nos projetos apresentados por Julio Cesar Fiori (figura 128), Arqbr (figuras 129 e 130), MGS Consultores (figura 131) e Nouveau Arquitetura. O projeto apresentado pela Alves & Gonçalves apresenta o corpo do edifício com forma aparentemente maciça, entretanto, tem a planta conformada ao redor de um vazio.



**Figura 126: Perspectiva externa projeto Márcio Braun**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**



**Figura 127: Vista aérea projeto Epime Engenharia**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**



**Figura 128: Perspectiva dos pátios - Júlio César Fiori**

Fonte: concursosdeprojeto.org



**Figura 129: Vista aérea projeto Arqbr**

Fonte: concursosdeprojeto.org



**Figura 130: Perspectiva desde o pátio - Arqbr**

Fonte: concursosdeprojeto.org



**Figura 131: Perspectiva aérea - MGS Consultores**

**Fonte: concursosdeprojeto.org**

## **4.5 Considerações sobre os dois concursos**

Os dois concursos abordados na presente seção do estudo apresentam aspectos esperados nesse tipo de evento. São eventos indissociáveis das esferas sociais, sejam elas na figura do estado ou outras entidades. Verifica-se que cada tipo de cliente determina o tipo de projeto a ser solicitado e as posturas que devem ser valorizadas na concepção do objeto.

A forma como os arquitetos interpretam as demandas do termo de referência é diversa, contudo, alguns elementos acabam sendo recorrentes por serem sugeridos pelas demandas de sustentabilidade. Todos os projetos apresentam soluções sustentáveis, com diferentes graus e ênfases no aprofundamento. Mesmo assim, os concursos analisados não apresentam escolhas baseadas somente nas questões das tecnologias da sustentabilidade. A valoração das soluções é equalizada com a conveniência do projeto em relação à categorias funcionais, formais e estruturais.

A inovação tem motivos diferentes em ambos os concursos. No primeiro dos concursos, a ênfase é formal, no segundo, funcional. Contudo, a inovação apresentada nos projetos depende da liberdade ao experimentalismo proporcionada pelo termo de referência e apreciada pela comissão julgadora. Pode-se atribuir maior abertura ao experimentalismo no concurso do complexo do que no da sede administrativa pela diversidade da produção.

No entanto, é impossível verificar a abertura do concurso ao experimentalismo com base nos pareceres emitidos pelas comissões julgadoras. Os pareceres costumam ser

sucintos e, caso sejam produzidos materiais durante a avaliação dos processos, esses são desconhecidos. Ainda que se desconheçam os pormenores dos motivos das escolhas da comissão, os processos de concurso de arquitetura no Rio Grande do Sul têm apresentado melhoras ao longo da última década.

O acervo da pesquisa “Arquitetura contemporânea no rio grande do sul: monitoramento e acervo – arquitetura de concursos: 1984 – 2006” foi arrecadado através dos próprios autores e resquícios de arquivamentos feitos nos concursos. Como resultado, alguns concursos possuem poucos projetos documentados e seus pormenores são desconhecidos.

Desde o ano de 2005, o IAB-RS têm mantido arquivadas todas as propostas submetidas aos concursos de projeto. Os projetos premiados e recebedores de menção honrosa têm sido divulgados em periódicos da área, facilitando o acesso a eles. Da mesma forma, os documentos do concurso são acessíveis através de site próprio, outro aspecto que facilita a informação aos procedimentos adotados e demandas, implantados com o intuito de tornar mais transparentes os eventos e mais ágil a comunicação.

Entretanto, para que os concursos tenham seu potencial devidamente explorado falta que os projetos produzidos sejam catalogados, classificados e estudados de maneira que tanto os eventos, como a produção, sejam parte de um acervo científico. O envolvimento da crítica e da pesquisa, bem como sua consequente divulgação, são os fatores que podem fomentar tanto o campo dos concursos, como o da própria arquitetura. Estendidos ao público, seja aos arquitetos ou aos leigos, os concursos adquirem dimensão didática e se transformam em ferramentas para ensinar valores, julgamentos, métodos e estratégias projetuais.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As alegorias de Philibert de L'Orme são o que simbolizam: a representação de modo indireto de uma ideia sob a aparência de outra. O bom e o mau são valores circunstanciais que dependem do contexto que os define. Assim, o bom e o mau arquiteto não são perceptíveis senão à ótica da história - bem como a boa arquitetura. São conceitos voláteis que dependem do contexto que os define. O bom arquiteto e a boa arquitetura também são mitos, pois é uma imagem fictícia que exprime os sentimentos de uma coletividade para desencadear a ação de melhor servir a sociedade.

Ainda menos pode-se crer que os concursos possam oferecer a melhor alternativa para resolução de uma obra. A volatilidade com a qual o melhor pode ser definido e redefinido faz com que o resultado do concurso apresente uma entre tantas propostas de arquiteturas potenciais para o lugar. Inclusive pode-se trabalhar com a hipótese de que um concurso pode sequer ter alguma opção adequada para a resolução de um programa. A obrigatoriedade de um resultado singular é uma característica intrínseca à natureza dos concursos que os transforma em eventos complexos e delicados.

Aponta-se como exemplo o concurso para o Parque de La Villette, onde duas propostas próximas em aspectos conceituais, discurso projetual e trajetória acabaram por disputar o grande prêmio. A execução do projeto de Bernard Tschumi não fez com que o projeto de Koolhaas e Zenghelis fosse menos reconhecido. Pode-se especular inclusive o contrário, talvez, pela não construção do parque proposto pelos arquitetos do OMA a sua essência tenha sido preservada a nível de um discurso ideal.

Além da questão da equidade qualitativa dos projetos, alguns dos envolvidos no processo de julgamento dos projetos afirmam que fosse diferente a composição da comissão, também seria diferente o resultado do concurso. Outros projetos podem ser citados como projetos de qualidade exponencial na arquitetura, como o caso do projeto submetido pela equipe de Zaha Hadid. Portanto, as produções intelectuais, discursivas e projetuais do concurso para o parque de La Villette demonstram que a escolha de um único vencedor é circunstancial ao contexto no qual se origina o resultado. No qual, inclusive, não é possível distinguir definitivamente a questão qualitativa entre projetos que se encontram

em grau de equidade.

Outro exemplo que ilustra o caráter circunstancial do juízo pode ser demonstrado através do concurso Sede das Nações Unidas (1926), em Genebra, constata-se que a não escolha de um projeto vencedor, mas a distribuição de nove prêmios *ex aequo* é fruto do embate ideológico interno do júri. A discordância entre os jurados que defendiam a arquitetura tradicional e aqueles que defendiam a arquitetura moderna determinou o resultado omissivo proferido.

A distribuição das menções para os nove finalistas demonstra que o resultado do concurso e seus entraves tiveram relação direta com a nacionalidade dos jurados, com suas visões de mundo e com seus anseios em relação ao tema e aos caminhos futuros da arquitetura. A comissão posterior ao concurso, pela combinação de equipes concorrentes, todas elas elaboradoras de projetos embasados nos preceitos da arquitetura tradicional, reproduz o discurso dos jurados defensores da arquitetura academicista.

Genebra nos recorda que os concursos são eventos que marcam a temperatura de uma época na arquitetura, mas não o fazem sozinhos. A arquitetura não depende dos concursos de projeto, mas dela pode se beneficiar. São uma ideia nobre da escolha da melhor arquitetura, da proposta escolhida entre outras tantas como a síntese mais bem elaborada diante de um problema arquitetônico. Contudo, afirmar que são a melhor solução é impossível: obras de arquitetura tão válidas (ou ainda mais) foram produzidas através de outros meios.

Em 1937, o Ministério da Educação e Saúde Pública representa a não execução de uma obra premiada em concurso para a contratação comissionada de um projeto que se tornaria um dos edifícios mais expressivos da arquitetura moderna brasileira. Se o edifício fosse construído conforme o resultado do concurso seriam afirmados os valores da arquitetura academicista. Contudo, ao contratar a comissão, apresentam-se aspectos importantes que motivaram tal reação: a) a estruturação do estado novo do governo de Getúlio Vargas; b) a estética de um país que buscava se desenvolver a nível internacional e c) a decadência da arquitetura tradicional. O MESP exemplifica que os concursos não são indispensáveis, mas que de alguma maneira promovem o debate e este, por sua vez, pode desencadear eventos de relevância.

Se a certeza não é propriedade dos concursos, não é necessariamente por falhas estruturais em suas concepções. Antes, a incerteza dos concursos é relativa à temática. Os temas aos quais os concursos de arquitetura se voltam são na maioria públicos, estatais e institucionais. São setores que orientam os valores simbólicos de uma sociedade, a

construção de um equipamento público, de um novo plano urbanístico, de um parque urbano ou da sede de uma instituição qualquer são temas que conjugam arquitetura e cultura.

Para tanto, os concursos são conformados como terreno da função simbólica. O Arco da Defesa, antes de um edifício que abriga dois ministérios e uma central de comunicação é um marco parisiense e o fechamento de um dos principais eixos do traçado de Haussmann. A Lloyd's representa mais do que a sede de uma financeira, representa a equidade do poder tradicional da coroa britânica e do poder financeiro como um todo. O parque de La Villette não pretende apenas ser um espaço de lazer e cultura em Paris, e sim um modelo para os parques urbanos do século XXI.

Os concursos abordados no segundo capítulo dessa dissertação apresentam inclinações que são antes de tudo determinadas por questões temáticas. Constituem equipamentos e edifícios caros a determinadas sociedades em épocas específicas. Assim foram os motivos que resultaram nos primeiros concursos após a Revolução Francesa, como também foram os concursos recentes da década de oitenta na França.

A arquitetura não passa a existir ou ser determinada a partir dos concursos, mas esses são eventos dentro do campo que possibilitam construir obras voltadas ao público e a coletividade, portanto, a importância dos concursos é subsequente ao tema. No Brasil, por exemplo, os concursos de maior importância ocorreram em concomitância com o período mais profícuo da arquitetura no país. Os concursos de arquitetura são reflexo das demandas e possibilidades do estado e de suas instituições. Logo, os concursos são dependentes de uma superestrutura socioeconômica e cultural que gere demanda de obras cuja realização são de interesse coletivo. A potencialidade dos concursos consiste no fato de que são eventos culturais, que polarizam interesses coletivos, e, portanto, possuem apelos ideológicos mais intensos. Dentro do campo da arquitetura, os concursos representam uma arena onde os agentes disputam pelo domínio da produção restrita e intelectual. Aos membros da elite, uma chance de legitimar o capital simbólico que lhes confere o poder no campo. Aos mais jovens, a chance de inserção no mercado, seja pela reprodução ou pela subversão das posturas e dos códigos ditados pelas elites.

Contudo, as elites do campo da arquitetura estão vinculadas às demais elites de outros campos da cultura e da economia. O tema proposto em um concurso de arquitetura e seu produto deverão conter os símbolos que legitimam a elite e sua posição de dominância. No caso de ser subversivo a ordem vigente, segundo a literatura aqui exposta, incorpora

seus valores ao sistema sem lhe alterar a estrutura. O bom arquiteto de Philibert de L'Orme é, nesse contexto, aquele que consegue reconhecer os símbolos que determinam as estruturas do campo cultural.

É possível apontar exemplos de obras originadas através de concurso que se tornaram mais do que símbolos de uma arquitetura de excessão, símbolos do próprio poder a que servem. Assim, o centro cultural Georges Pompidou (Beaubourg, na época de sua inauguração) representa o poder das elites culturais francesas, o Arco da Defesa, o poder do Estado, a Lloyd's o poder do capital financeiro. Mesmo os concursos analisados dentro do contexto local possuem apelos semelhantes, tal é o caso da sede administrativa da Câmara Legislativa de Porto Alegre, que representa o poder estatal, e do complexo para o Sistema Fecomércio-RS, SESC e SENAC, que representam sindicatos patronais e, portanto, o capital.

Dentro dos concursos, as relações propostas ganham dimensão ideológica pelo discurso projetual e pela aceitação do discurso. Portanto, os posicionamentos ideológicos na arquitetura não são restritos ao campo da arquitetura. Ideologias sociais, culturais, políticas ou econômicas são invariavelmente incorporadas ao discurso arquitetônico, aos valores internos, relativos à forma e à função, sem que seja possível a plena autonomia. O capital simbólico da arquitetura é ligado intrinsecamente com os símbolos daquilo a que da forma.

Analisar os concursos segundo suas características sociológicas e ideológicas permite reconhecer que são eventos indissociáveis. A interdisciplinaridade no campo da arquitetura, quando analisada de modo profundo, para além dos chavões publicitários e interesses mercadológicos tendenciosos, permite que a arquitetura se aproxime da sociedade que serve. Se até hoje existe certa dificuldade em justificar a distinção dos serviços de arquitetura dos seus concorrentes, talvez a interdisciplinaridade permita à arquitetura se diferenciar qualitativamente de seus concorrentes. Ainda mais no caso dos concursos, que atuam de maneira tão próxima às entidades e coletivos compõem a sociedade.

A distinção qualitativa poderia ser impulsionada pelos concursos não pela seleção do melhor em uma competição, mas antes pela exploração do potencial investigativo, reflexivo e didático que o evento proporciona. A dimensão investigativa do concurso permite que se avalie com maior profundidade a produção, o julgamento e a crítica de arquitetura. A catalogação e classificação da produção, os métodos usados para o

reconhecimento de suas qualidades e fragilidades e a análise do impacto que um concurso de arquitetura e sua obra causam no próprio campo e no grande campo da cultura são dados que permitem sistematizar o conhecimento adquirido por essa experiência conjunta.

Ao analisar os concursos pela jurisdição local do IAB, pode-se inferir que os discursos ideológicos e atributos arquitetônicos são afinados de modo que as competições não tiveram resultados determinados mais por um do que por outro. Antes, o discurso ideológico, quando relativo às questões da sustentabilidade ou da inovação, ocorrem de modo intrínseco aos argumentos da arquitetura. Conquanto que não se possa identificar predomínio da ideologia no resultado dos concursos, pode-se considerar que os concursos analisados apresentam o foco de seus critérios nas questões relativas à forma. A forma é, na arquitetura, um elemento de comunicação dos símbolos daquilo que representam e sua postura em determinado momento da história. Pela forma pode-se identificar setores dominantes e dominados dentro da sociedade. O aspecto mais complexo de um concurso é que serve à sociedade, mas nunca fica claro à que parte e tipo de sociedade.

As atas de julgamento são fechadas em seus pareceres. A ideia de que o concurso de arquitetura é palco para discussão e crítica só é válida se considerada por eventos posteriores a eles, como periódicos especializados e demais veículos de publicação. Portanto, é necessário que os estudos possuam além de arquivamento da produção, elaboração, crítica e catalogação para que se tornem instrumentos de pesquisa e ensino.

Quantidade de concursos e obrigatoriedade também são fatores determinantes de importância. Em países onde os concursos são requisitados pela esfera jurídico-política a realização dos eventos é inevitável. Em contrapartida, quando realizados optativamente, como no caso do Brasil, os concursos são apenas meios de promoção e publicidade das partes beneficiadas.

A luta de um órgão que representa os arquitetos e seus valores, desamparada por meios legislativos que o legitimem como autoridade, é injusta. Os concursos de arquitetura são entendidos no Brasil como um tipo de licitação. Competem com diversas outras modalidades que contemplam desde o notório saber até a licitação por menor preço. Portanto, os concursos habitam uma faixa intermediária entre o mercado do menor preço e o monopólio do notório saber. A prática de concursos é, nesse caso, prejudicada por um sistema que implica meios arbitrários de contratação que em nenhum momento questionam a qualidade.

Os concursos de projeto não são eventos indispensáveis, mas evocam os motivos mais caros à arquitetura: servir e representar a sociedade. Além disso, são caminhos

eficazes para divulgar, promover e valorizar a arquitetura. As trocas possíveis dentro de um concurso podem ser ferramenta de aprimoramento do campo, desde que sejam considerados os critérios próprios da arquitetura nas discussões, valorações e decisões. Em uma hipótese mais radical, se os concursos são realizados em número muito pequeno em relação à demanda de arquitetos interessados, talvez seja mais pertinente o uso instrumental da competição para o debate e aprimoramento. Assim, a melhor interpretação dos dilemas sociais, econômicos, culturais e ambientais por parte da arquitetura pode ser elevada a ferramenta de convencimento de sua eficácia no campo social.

O reconhecimento poderia ser incentivado pela interdisciplinaridade das comissões julgadoras, de modo que por meio da presença de profissionais com outras expertises e visões de mundo, a sociedade se sinta representada dentro do processo dos concursos. A dificuldade de pôr limites ao campo da arquitetura é por si só um argumento eloquente em favor da interdisciplinaridade. O discurso e os critérios puramente arquitetônicos seriam um mito de modo que desprovida de elementos da cultura, a arquitetura é apenas um abrigo sem forma.

O presente estudo acredita que os concursos de projeto são uma alternativa viável e benéfica tanto para o campo da arquitetura como para sociedade como um todo. Para que isso ocorra é necessário que os concursos respeitem determinadas condições para que se transformem em ferramentas mais potentes para campo e subcampo. A obrigatoriedade dos concursos como caminho para realização de obras públicas é uma maneira de assegurar aumento no número de competições no Brasil. Contudo, reforça-se a premissa de que os concursos configurem instrumentos de reflexão, investigação e ensino dentro do campo da arquitetura. Isso porque sem que se eleve o patamar em relação aos demais campos concorrentes da arquitetura é dificultoso o reconhecimento de sua validade para que se tornem obrigatórios.

O presente estudo acredita que os concursos de projeto são uma alternativa viável e benéfica tanto para o campo da arquitetura como para sociedade como um todo. Para que isso ocorra é necessário que os concursos respeitem determinadas condições para que se transformem em ferramentas mais potentes para campo e subcampo. Reforça-se a premissa de que os concursos sejam instrumentos de reflexão, investigação e ensino de modo que o valor de produção intelectual para o campo seja tão (ou mais) importante quanto o valor da obra para a sociedade. A obrigatoriedade dos concursos de projeto está vinculada fortemente ao poder da arquitetura dentro do campo social. E o poder da arquitetura, nesse caso, está vinculado a sua capacidade de dobrar campos rivais a seu favor, ou seja: fazer

reconhecido seu valor perante aos demais campos.

Legitimar os concursos de projeto arquitetônico como ferramentas de aperfeiçoamento social é também legitimar a arquitetura como um todo.

## BIBLIOGRAFIA

### LIVROS

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ÁLVAREZ, Dario Álvarez. **El Jardín en la Arquitectura del Siglo XX**: naturaleza artificial en la cultura. Barcelona: Reverté. 2007 ISBN: 978-84-291-2114-8

ARNHEIM, Rudolf. **The Dynamics of Architectural Form**. Los Angeles: University of California Press, 1977. ISBN: 9780520033054

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: Crítica Social do Julgamento Social. Porto Alegre: Zouk. 2013. ISBN: 9788580490121

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2005. ISBN: 987-85-273-0140-4

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea do Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991. 2ª Edição ISBN:

CHUPIN, Jean-Pierre; CUCUZZELLA, Carmela e HELAL, Bechara. **Architecture Competitions**: and the production of culture, quality and knowledge. Montreal (Quebec): Potential Architecture Books, 2015. ISBN: 9780992131708

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**: ensaios sobre arquitetura 1980/87. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. ISBN 857503278X.

CROSSMAN, Camille. Judging Architectural Quality: Judgment Criteria and Competition Jury. In: CHUPIN, Jean-Pierre; CUCUZZELLA, Carmela e HELAL, Bechara. **Architecture Competitions**: and the production of culture, quality and knowledge. Montreal (Quebec): Potential Architecture Books, 2015. 1.3, p. 162 a p.175. ISBN: 9780992131708

CUCUZZELLA, Carmela. Judging in a World of Expertise. In: CHUPIN, Jean- Pierre; CUCUZZELLA, Carmela e HELAL, Bechara. **Architecture Competitions**: and the production of culture, quality and knowledge. Montreal (Quebec): Potential Architecture Books, 2015. 1.3, p. 144 a p.161. ISBN: 9780992131708

FROMNOT, Françoise. Competition as Generators: From the Redevelopment of Les Halles to a Theoretical Critique of “Compositional” Urbanism. In: CHUPIN, Jean-Pierre; CUCUZZELLA, Carmela e HELAL, Bechara. **Architecture Competitions**: and the production of culture, quality and knowledge. Montreal (Quebec): Potential Architecture Books, 2015. 1.3, p. 194 a p.215. ISBN: 9780992131708

GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura**: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: M. Fontes, 2004. (Coleção A) ISBN 8533620209.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto**: Sistema de Leitura Visual da Forma. São Paulo: Escrituras Editora. 2008. ISBN: 978-85-86303-57-7

HELAL, Bechara. Competition as Laboratories: On the So-Called ‘experimental’ Nature of Architecture Competitions. In: CHUPIN, Jean-Pierre; CUCUZZELLA, Carmela e HELAL, Bechara. **Architecture Competitions**: and the production of culture, quality and knowledge. Montreal (Quebec): Potential Architecture Books, 2015. 1.3, p. 232 a p.253. ISBN: 9780992131708

JOHNSON, Alan-Paul. **The Theory of Architecture**: concepts, themes and practices  
 .Estados Unidos: Van Nostrand Reinhold, 1993. ISBN: 0442013442

KATSAKOU, Antigoni. Quality and Iconicity: A Study on Swiss Housing Competitions  
 (1997-2010). In: CHUPIN, Jean-Pierre; CUCUZZELLA, Carmela e HELAL, Bechara.  
**Architecture Competitions**: and the production of culture, quality and knowledge.  
 Montreal (Quebec): Potential Architecture Books, 2015. 1.3, p. 176 a p.185. ISBN:  
 9780992131708

KRIER, Rob. **Architectural Composition**, Rizzoli Internaional Publications, New York.  
 1988.ISBN: 0-8478-0965-X

KOOLHAAS, Rem **La Ciudad Genérica**. Barcelona, Gili. 2011.

L'ORME, Philibert de. **Architecture**. Bruxelles, Pierre Mardaga, éditeur, 1981.

LALANDE, André. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**, 1999. Martins Fontes,  
 São Paulo. ISBN: 85-336-1096-3

LENNE, Loïse. The Presidents Choice. In: CHUPIN, Jean-Pierre; CUCUZZELLA,  
 Carmela e HELAL, Bechara. **Architecture Competitions**: and the production of culture,  
 quality and knowledge. Montreal (Quebec): Potential Architecture Books, 2015. 1.3, p. 54  
 a p.73. ISBN: 9780992131708

MANSELL, George.**Anatomia da Arquitetura**. Presidente Prudente: Ao Livros Técnicos,  
 1980. ISBN: 8521500378

MARQUES, Sergio M. **A Revisão do Movimento Moderno**: arquitetura no Rio Grande do  
 Sul dos anos 80. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2002. ISBN: 8588244039

MINDLIN, Henrique. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. ISBN: 85-86579-05-X

MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y Crítica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. ISBN: 978842521768-5

PIÑON, Helio. **La Forma y la Mirada**. Buenos Aires: Noboco, 2005. ISBN: 987584028-9

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostôme, 1755-1849.  
1788, **Encyclopédie Méthodique**. Architecture. Volume 1 (Panckoucke, Paris)

RIEGL, Alois. **El culto modern a los monumentos**. Madrid: Ed. Visor, 1999 (1903)

SCHÖN, Donald A. **Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Porto Alegre: Artmed, 2000. ix, 256 p. (Biblioteca artmed. Fundamentos da educação) ISBN 8573076380.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1998. ISBN: 8531404452

STEVENS, Garry. **O Círculo Privilegiado: Fundamentos sociais da distinção arquitetônica**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 1998. ISBN: 85- 230-0740-7

STROETER, João Rodolfo. **Arquitetura e Teorias**. São Paulo: Nobel. 1986. ISBN: 85-213-0428-5

TAFURI, Manfredo. **Projeto e Utopia**. Lisboa: Presença, 1985. ISBN: 9789722301671

TIETZ, Jürgen. **História da Arquitetura no Século XX**. Lisboa: Könemann, 2000. ISBN: 382906828X

TOSTRUP, Elizabeth. **Architecture and Rhetoric: text and design in architectural Competition**. London: Andreas Papadakis Publisher, 1999.

## ARTIGOS

ALVAREZ, Cícero; SILVA, Marcos Miethicki da. **Arquitetura Moderna Em Porto Alegre na década de 1950: modernidade como patrimônio na cidade contemporânea**. 2009. 8ºSeminário Docomomo Brasil. Disponível em [www.docomomobsb.org](http://www.docomomobsb.org)

BARBOSA, Marcelo; CORBUCCI, Jupira. **Concursos Públicos de Arquitetura e Urbanismo: Sugestões para mudança**. 2005, Drops 012.01. ISSN: 2175-6716 disponível em [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)

COMAS, Carlos Eduardo. **A Feira Mundial de Nova York de 1939: o Pavilhão Brasileiro**. 2010. Arqtexto10-11. PROPAR-UFRGS

FEROLLA, José E.. **O IAB e os concursos de arquitetura ou não julgamos ou não seremos julgados...** Mais uma contribuição a Marcelo Barbosa, JupiraCorbucci e Otávio Leonídio 2005. Arqtextos, 064.04. ISSN: 1809-6298 disponível em [www.vitruvis.com.br](http://www.vitruvis.com.br), acessado em 18/10/2016

LARRAGANA, Enrique. **De la Vanidad a la Responsabilidad: Sobre los Premios y sus Implicaciones** 2015. Arqtextos, 176.02. ISSN: 1809-6298 disponível em [www.vitruvis.com.br](http://www.vitruvis.com.br), acessado em 18/10/2016

LOPES, Antônio Renato Guarino. **A Visão Estrangeira sobre a Arquitetura Brasileira nos anos 1950:** as críticas de Walter Gropius, Ernesto Rogers, Hiroshi Ohye e Peter Craymer. 2005. 6º Seminário Docomomo Brasil. Disponível em [www.docomomo.org.br](http://www.docomomo.org.br)

LUCCAS, Luís Henrique Haas. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre:** uma História Recente. 2000. Arqtexto 0. PROPAR-UFRGS

MACHADO, Andréa Soler. **Palácio Farroupilha:** uma reflexão sobre a monumentalidade moderna. 2011. 9ºSeminário Docomomo Brasil. Disponível em [www.docomomo.org](http://www.docomomo.org)

MAHFUZ, Edson. **Concursos de Arquitetura:** Exploração ou oportunidade de crescimento? 2003. Arqtextos, 064.04. ISSN: 1809-6298 disponível em [www.vitruvis.com.br](http://www.vitruvis.com.br), acessado em 18/10/2016

SEGNINI Junior, Francisco. **Concursos de Projeto Arquitetônico no Brasil:** Questões para discussão 2015. Arqtextos, 181.04. ISSN: 1809-6298 disponível em [www.vitruvis.com.br](http://www.vitruvis.com.br), acessado em 18/10/2016

SOBREIRA, Fabiano. **Concursos e Sustentabilidade:** os riscos da onda verde, 2009. Arqtextos, 107.06. ISSN: 1809-6298 disponível em [www.vitruvis.com.br](http://www.vitruvis.com.br), acessado em 18/10/2016

SOBREIRA, Fabiano. **Regulamentação de Concursos de Projeto no Brasil**, 2010. Revista [concursosdeprojeto.org](http://concursosdeprojeto.org). ISSN: 2238-1430 disponível em [www.concursosdeprojeto.org](http://www.concursosdeprojeto.org) em 18/10/2016

ZEIN, Ruth Verde; AMARAL, Izabe. **A Feira Mundial de Osaka de 1970: o Pavilhão Brasileiro**, 2010. Arqtexto16. PROPAR- UFRGS

## DISSERTAÇÕES E TESES

FIALHO, ValériaCássia dos Santos **Arquitetura, texto e imagem: a retórica da representação nos concursos de arquitetura**.20072v. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo - 2007

PACHECO, Paulo Cesar Braga. **O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura: 1962-1981**. 2004 4v. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul e PontifíciaUniversidade Católica do Paraná. Curitiba - 2004

PEREIRA, Carolina Celeste Pinto. **Habitação Coletiva de Interesse Social e Cidade: análise dos concursos Renova SP (São Paulo, Brasil) e Vallecas 49 (Madri, Espanha)**. 2014. 195p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Estadual de Campinas – 2014.

SANTOS, ValériaCássia dos **Concursos de ArquiteturaemSão Paulo**.20022v. Dissertação (MestradoemArquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo - 2002

VELOSO, Raimundo Nonato Filho. **Arquitetos Paulistas e os Concursos Nacionais de Arquitetura: 1990 a 2014**.20142v. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Brasília. Brasília – 2014

## CD-ROM:

MARQUES, Sérgio M.; ARAÚJO, Claudio e LUZ, Maturino. **Arquiteturacontemporânea no Rio Grande do Sul: monitoramento e acervo. Arquitetura de concursos: 1984 – 2006**. Porto Alegre: Uniritter. 2006. CD\_ROM