



## **OS ARQUITETOS NÃO-ALINHADOS:**

Contrapontos entre o contexto,  
discurso e a produção de um  
grupo de arquitetos paulistas  
(1977 – 1985)

**MATHEUS FRANCO DA ROSA LOPES**

**2018**

MATHEUS FRANCO DA ROSA LOPES

OS ARQUITETOS NÃO-ALINHADOS: Contrapontos entre o contexto, discurso e a produção de um grupo de arquitetos paulistas (1977 – 1985)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovada em 04 de maio de 2018.

BANCA EXAMINADORA



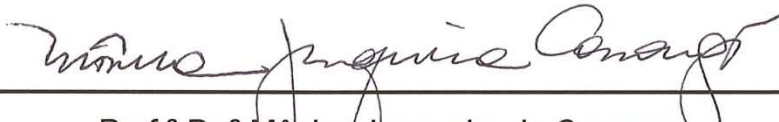
---

Prof. Dr. Candido Malta Campos Neto  
Universidade Presbiteriana Mackenzie



---

Prof. Dr. Valter Luís Caldana Junior  
Universidade Presbiteriana Mackenzie



---

Prof.ª Dr.ª Mônica Junqueira de Camargo  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (FAUUSP)

L864a Lopes, Matheus Franco da Rosa.

Os arquitetos não-alinhados : contrapontos entre o contexto, discurso e a produção de um grupo de arquitetos paulistas (1977-1985) / Matheus Franco da Rosa Lopes

151 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo) –  
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

Orientadora: Candido Malta Campos Neto.

Bibliografia: f. 124-129.

1. Arquitetura. 2. História da arquitetura paulista. 3. Arquitetos não-alinhados. 4. Revisão da arquitetura moderna. I. Campos Neto, Candido Malta, *orientador*. II. Título.

CDD 720.981

Biblioteca responsável: Giovanna Cardoso Brasil – CRB-8/9605

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer a Universidade Presbiteriana Mackenzie que me forneceu o benefício da bolsa de estudos destinada a funcionários da instituição, tornando possível a realização do mestrado.

Agradeço ao apoio que recebo de minha família como todo, fornecendo segurança e um ambiente que sempre instigou a visão crítica e a curiosidade sobre o mundo.

A meus pais que sempre se dedicaram priorizando o estudo e o conhecimento a frente de qualquer bem material.

A meu irmão Gabriel que apoiou este trabalho tanto como acadêmico conhecedor das ciências humanas e pesquisador dedicado à sua área, como irmão mais velho protetor.

Ao meu orientador Prof. Dr. Candido Malta Campos Neto por uma orientação precisa e ao mesmo tempo dando espaço para minhas impressões e descobertas pessoais.

Aos colegas funcionários e professores da Faculdade de Arquitetura Mackenzie pela convivência e aprendizado diário nesse período.

A minha namorada Gabriela Estefam por toda a compreensão durante este processo, ouvindo, discutindo e acompanhando cada descoberta.

A meu amigo e companheiro de mestrado Ney Zillmer Neto que dividiu das mesmas preocupações e satisfações.

Aos arquitetos Tito Lívio Frascino, Eduardo Longo, Pitanga do Amparo e ao Jornalista Vicente Wissenbach pelo apoio ao trabalho e por terem fornecido depoimentos ricos sobre o fenômeno e momento histórico.

Aos professores Valter Caldana e Monica Camargo pelo direcionamento dado no exame de qualificação, compartilhando com entusiasmo a discussão do trabalho e expondo questões que não havia percebido.

## RESUMO

O presente trabalho trata-se de uma investigação com enfoque histórico e arquitetônico sobre o grupo de arquitetos paulistas denominado, em 1982, de “não-alinhado”<sup>1</sup>. Busca-se melhor compreensão das relações da nomenclatura dada com aquele momento histórico, estabelecendo um panorama de época, principalmente por meio de algumas premiações promovidas pelo IAB/SP, e análise das relações entre os projetos desenvolvidos, o contexto e o discurso crítico legitimador de uma nova prática. Os não-alinhados foram um grupo reunido pela revista *Projeto* para debater os rumos da arquitetura brasileira; foi composto por sete arquitetos que, por meio de estratégias e motivações distintas, estavam a desenvolver uma produção fora dos padrões da arquitetura que era caracterizada como “escola paulista”, muito embora este termo irá adquirir contradições e nuances no decorrer deste trabalho. Esse acontecimento ganha maior notoriedade uma vez que é realizado em um período considerado pela historiografia de arquitetura como de revisão ou renovação. Desta forma a análise realizada contribui para um maior entendimento sobre as produções arquitetônicas desenvolvidas no período e sobre os acontecimentos que gradativamente se somaram para configurar mudanças no panorama da arquitetura brasileira, no sentido de uma maior aceitação de múltiplos caminhos.

**PALAVRAS CHAVE:** Arquitetura, História da arquitetura paulista, Arquitetos não-alinhados, Revisão da arquitetura moderna.

---

<sup>1</sup> “É preciso sacudir a poeira, criticar, discutir, se encontrar”. In: Revista *Projeto*, n.42, 1982, p. 78.

## ABSTRACT

The present work is an investigation with historical and architectural focus on the group of architects of São Paulo denominated in 1982 as the "não-alinhados". It seeks a better understanding of the relations of the nomenclature given with that historical moment, establishing a panorama of time, mainly through some contests promoted by the IAB/SP and analysis of the relationships between the projects developed, the context and the critical discourse legitimating a new practice. The não-alinhados were a group assembled by the magazine Project for a discussion on the directions of Brazilian architecture; it was composed of seven architects who, through distinct strategies and motivations, were developing an out-of-the-standard production of an architecture that was called "escola paulista", although this term will acquire contradictions and variations in the course of this work. This event gains more notoriety since it's realized in a period considered by the historiography of architecture as a period of revision or renovation. Therefore this analysis contributes to a better understanding of the architectural productions developed in the period and events that gradually added up to configure changes in the panorama of Brazilian architecture, in the sense of a greater acceptance of multiple paths.

**KEY WORDS:** Architecture, History of São Paulo Architecture, Arquitetos não-alinhados, Revision of modern architecture.

# **SUMÁRIO**

## **INTRODUÇÃO**

### **CAPÍTULO 1 – PERCALÇOS E PERCURSOS DO DEBATE DA ARQUITETURA PAULISTA (1977-1982)**

#### **1.1. A PREMIAÇÃO DO IAB 1977 COMO EXEMPLO DE UMA CONDIÇÃO**

##### **1.1.1. O evento e questionamentos associados**

##### **1.1.2. Características comuns aos projetos premiados**

##### **1.1.3. Tomadas de posição e disputas hegemônicas na arquitetura paulista**

#### **1.2. UMA REVISÃO DO MODERNO EM ANDAMENTO?**

##### **1.2.1. O desgaste de um modelo**

##### **1.2.2. A abertura de um modelo**

### **CAPÍTULO 2 – OS NÃO-ALINHADOS**

#### **2.1. É PRECISO SACUDIR A POEIRA, CRITICAR, DISCUTIR, SE ENCONTRAR.**

##### **2.1.1. A revista Projeto**

##### **2.2.2. A matéria**

#### **2.2. OS MEMBROS PARTICIPANTES**

##### **2.2.1. Carlos Bratke**

##### **2.2.2. Tito Lívio**

##### **2.2.3. Vasco de Mello**

##### **2.2.4. Pitanga do Amparo**

##### **2.2.5. Eduardo Longo**

##### **2.2.6. Roberto Loeb**

##### **2.2.7. Arthur Navarrete**

#### **2.3. POSTURAS COMUNS AO GRUPO E DISCUSSÕES EVIDENTES**

##### **2.3.1. A fantasia, humor e ironia**

##### **2.3.2. A tecnologia e o uso dos materiais**

##### **2.3.3. A linguagem do comércio**

### **CAPÍTULO 3 – POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS E PARALELISMOS.**

#### **3.1. A exposição em Buenos Aires**

#### **3.2. O retorno das premiações do IAB**

##### **3.2.1. A premiação de 1983**

**3.2.2. A premiação de 1985**

**3.3. A arquitetura Pós-Moderna no Brasil**

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

**REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

**ANEXOS – Entrevistas**



*Resistir é manter uma situação, criar para si mesmo um espaço  
no interior do sistema para não ser absorvido por ele  
(mas, até quando?).*

*Divergir é sair do sistema, deixar de lado suas estruturas,  
empreender rumos inéditos.*

*Resistir é permanecer para defender o que se é.*

*Divergir é desenvolver, a partir daquilo que se é,  
aquilo que se pode chegar a ser.*

**Marina Waisman<sup>2</sup>**

---

<sup>2</sup> WAISMAN, Marina. **O interior da história**: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.98.

## INTRODUÇÃO

No dia 9 de janeiro de 2017, aos 74 anos, faleceu o arquiteto Carlos Bratke. Seu falecimento foi noticiado nos mais diversos jornais e plataformas midiáticas, destaque incomum dado a arquitetos. Neste caso, a mídia justifica ao apresentá-lo ao público como o “*Inventor dos contornos futuristas e reluzentes das torres de aço e vidro da Berrini*”<sup>3</sup>, associação fundamentada por este ter projetado mais de 60 edifícios na região. Além deste e outros aspectos de sua carreira serem citados, comenta-se em diversas matérias que uma das marcas de seu trabalho foi a manifestação do ideário crítico à arquitetura moderna, lembrando a nomenclatura dada a ele e a alguns outros 35 anos atrás - “os não-alinhados”.

Esta nomenclatura surge em 1982 quando a revista *Projeto*, por iniciativa de seu editor Vicente Wissenbach, promoveu na edição de aniversário de dez anos do jornal “*O arquiteto*” (que originou a revista *Projeto*) uma série de mesas redondas para discussão dos rumos da arquitetura. Durante a escolha dos membros deste embate notou-se certo grau de dificuldade em sintetizar representantes do pensamento da época, uma vez que ao falar de arquitetura nacional era quase natural a associação a arquitetos de duas décadas atrás.

Como o interesse era uma abordagem mais atual foram chamados sete arquitetos paulistas, sendo estes Tito Lívio Frascino, Vasco de Mello, Roberto Loeb, Eduardo Longo, Artur Navarrete, Pitanga do Amparo e o já mencionado Carlos Bratke (que será citado com frequência, uma vez que, entre os membros, é o que mais publicou textos expondo sua visão sobre o assunto)<sup>4</sup>. Este nome foi dado devido a produção destes não se enquadrar nos padrões

---

<sup>3</sup> Notícia presente pelo link: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/01/1848397-arquiteto-da-berrini-carlos-bratke-morre-aos-74-anos-em-sao-paulo.shtml> Acesso dia 23/07/2017.

<sup>4</sup> Este grupo de arquitetos estudaram e se formaram como arquitetos nas seguintes datas e Universidades: Tito Lívio Frascino (formado na Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1964); Vasco de Mello (formado na Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1964); Roberto Loeb (formado na Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1965); Eduardo Longo (formado na Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1966); Luis Guimaraes Arthur Navarrete (formado na Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1966); Pitanga do Amparo (formado na Universidade de São Paulo em 1973); Carlos Bratke (formado na Universidade Presbiteriana Mackenzie 1967).

da arquitetura hegemônica de seu meio, na tradição da dita escola paulista de arquitetura.<sup>5</sup> Foram realizadas reuniões de discussões sem pautas específicas que acabaram por resultar em uma matéria jornalística com tom de reivindicação por reconhecimento e insatisfação às restrições estabelecidas. E, mesmo que por uma escolha inconsciente aos participantes, além dos aspectos estéticos e técnicos expostos nessa matéria, é possível notar como plano de fundo o confronto de ideologias no fazer arquitetônico com valores defendidos pela geração anterior. Tais insatisfações eram dirigidas não a um elemento ou indivíduo, e sim ao espectro de características difundidas no cotidiano da profissão. Ainda que a fala não se destine aos não-alinhados, o sistema dito por Fernando Luiz Lara define a situação com exatidão:

De um lado, uma linguagem arquitetônica hegemônica quase sempre apoiada pelas instituições e pelo estado, e de outro lado uma proposta arquitetônica minoritária, mas energética, barulhenta e quase sempre questionando não só a linguagem oficial, mas todo o sistema.<sup>6</sup>

Controversa, assim como uma crítica aberta a tradições não deixaria de ser, se valora ao exemplificar as discussões e características de um momento de transição da arquitetura moderna e contemporânea paulista. O fato de um veículo de comunicação especializado publicar uma matéria que chama indivíduos de não-alinhados pressupõe a existência de um alinhamento e de uma linha e pressupõe que essas seriam questões presentes no cotidiano dos arquitetos a ponto de serem pauta para publicação jornalística.

Os não-alinhados, como o nome já revela, não seriam um grupo convencional de união natural e preestabelecida, mas sim de indivíduos sem relações diretas, reunidos por terceiros para uma finalidade. A produção destes também era heterogênea em si mesma, ou seja, além de não-alinhados à produção da época, também não eram alinhados entre si. É importante destacar que a união realizada, justificada pela seleção dos que estão à margem, não visou seguir a obviedade da semelhança, e sim debater a

---

<sup>5</sup> É considerado pela historiográfica da arquitetura o termo escola paulista aos projetos desenvolvidos por arquitetos paulistas ao decorrer das décadas de 1950 até o final da década de 1970, dos quais eram possuidores de um mesmo conjunto de características construtivas, estéticas, compositivas e ideológicas, oriundas da atuação como arquiteto e professor de Vilanova Artigas, principal interlocutor desta vertente.

<sup>6</sup> LARA, F. L. C.. 136 arquiteturas brasileiras (editorial). *Arquitextos / Periódico de Arquitetura e Urbanismo*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/797>

diferença manifestada cada qual à sua maneira. A escolha dos membros não foi feita por critérios científicos, e sim um esforço de contatar entre os conhecidos próximos aqueles que haviam desenvolvido projetos com posturas alternativas e que poderiam enriquecer a discussão. Posto isto, optou-se que o mais relevante aqui não seria buscar padrões absolutos entre esses, mas manter como prisma que riqueza desta discussão está justamente em sua natureza não ortodoxa.

Choque cultural, conflito intergeracional ou disputa hegemônica, a discussão resultante possui tom de crítica, mas de acordo com os membros não desejava configurar um movimento contestatório ou conflitar com outros arquitetos, e sim combater ortodoxismos que condenavam ou não valoravam ampliações da linguagem estabelecida, dificultando renovações. A crítica buscou ser uma *“crítica inteligente, que faz com que conheçamos melhor nosso trabalho e nossos colegas, uma confrontação positiva.”*<sup>7</sup> Seria então uma crítica feita por dentro, que não nega a formação destes no mesmo meio - uma autocrítica vinda de uma geração assumidamente de transição, que busca novos caminhos sem abandonar as conquistas de outrora.

É justamente por pertencerem a esse meio que a crítica feita pelos não-alinhados não se atém à visão generalista da escola paulista que nega as particularidades de suas produções; mas, de fato, se opõem às interpretações dos princípios defendidos por Artigas com radicalismos nem sempre seguidos pelo próprio.

A análise realizada, ainda que comente certas semelhanças nas obras destes arquitetos - como a busca pela linguagem própria; o uso de cores intensas; a aplicação variada de materiais e técnicas construtivas; a interlocução com culturas locais, linguagens de massas ou mesmo com o usuário, entre outras - opta por um enfoque maior em aspectos políticos que estéticos, isto é, aspectos externos, mas influentes sobre o projetar. Esta decisão parte do princípio de que, se ao reunir indivíduos distintos obtém-se uma discussão de reivindicação, este é o ponto de intersecção. Outrossim, as características consequentes ao não-alinhamento oscilaram nas obras e produções dos membros sob a premissa da liberdade criativa e sob a premissa

---

<sup>7</sup> É preciso sacudir a poeira, criticar, discutir, se encontrar”. In: Revista Projeto, n.42, 1982, p. 78.

de “*não estar preocupado com a coerência no sentido de ter uma única maneira de projetar*”<sup>8</sup>. Esta inconstância poderia ser vista como fragilidade, mas é entendida aqui como um dos motivos da relevância do debate, ilustrando as dúvidas, conflitos e contradições de momentos de transição.

O objetivo geral é não só reconhecer a produção dos arquitetos do grupo, mas aprofundar a discussão feita em 1982, onde apontou-se que a arquitetura que havia sido a “*requalificação da identidade nacional*”<sup>9</sup> passou a atuar como fórmula restritiva, impedindo mudanças e atualizações. Os limites da pesquisa se estabelecem na pretensão de melhor compreender as relações da arquitetura produzida, o discurso crítico e o contexto - portanto, não se busca aprofundar na carreira completa de cada um dos membros, mas coloca-se o necessário para situar a discussão. Não se trata de um estudo de diversos personagens, mas da investigação do grupo como protagonista único e deste como reflexo de uma geração.

O grupo dos não-alinhados era composto por sete arquitetos, e todos possuíam projetos dispares, resultantes das pretensões, experimentações, oportunidades e desafios do momento vivido. Não seria possível aprofundamento em todos esses projetos, e pela diversidade existente, estudos de caso como representantes também não seriam suficientes para o entendimento do debate realizado. Optou-se, portanto, em utilizar os projetos para ilustrar aspectos da discussão, ou seja, uma metodologia que prioriza iluminar as relações culturais que o próprio objeto material. Não apenas como característica estética, o não-alinhamento também era uma atitude ou questão de identificação pessoal a caminhos e posturas, portanto, é evidente que não resultaria em uma única fórmula ou definição a se buscar, e sim diversas interpretações e manifestações.

A relevância do debate dos não-alinhados também está em sua capacidade de ilustrar e expor um momento de transição ou revisão da arquitetura moderna paulista. Sendo assim, a virtude da discussão está não só no plano mais evidente de discussões, mas em questões políticas e ideológicas

---

<sup>8</sup> ARQUITETO Carlos Bratke. São Paulo: Projeto, 1985, (Cadernos brasileiros de arquitetura; 15), p.20.

<sup>9</sup> O trecho em destaque foi extraído de ZEIN, Ruth Verde. **Breve introdução à Arquitetura da Escola Paulista Brutalista**. Arqtextos, São Paulo, ano 06, n. 069.01, Vitruvius, fev. 2006. < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/07.076/318>>

que afetam o projeto arquitetônico e o processo de tomada de decisão do arquiteto.

A estrutura do trabalho se divide de modo semelhante a uma organização cronológica, segmentada pelos antecedentes, decorrer e posterioridade ao debate, relacionando discussões e projetos. O primeiro capítulo situa-se nos antecedentes para aprofundamento do contexto das reivindicações dos não-alinhados, relacionando eventos que contribuíram para a difusão de ideários críticos à arquitetura moderna paulista. São investigados os projetos premiados pelo IAB na premiação realizada em 1977, servindo de exemplo do modelo considerado como o suposto alinhamento. Também é abordado neste capítulo o panorama de revisão da arquitetura moderna brasileira, momento de renovação e busca por novos rumos.

O segundo capítulo se aprofunda no decorrer do debate e no grupo dos não-alinhados propriamente, investigando os principais aspectos levantados na matéria de 1982 e relacionando as características presentes na produção do grupo. Haverá também um panorama sobre os membros do grupo, os projetos em desenvolvimento por estes no momento próximo a 1982 e análise das características expostas pelos próprios referentes às suas produções.

O terceiro capítulo possui seu enfoque em acontecimentos posteriores a 1982 que estão de alguma forma relacionados ao debate feito. São analisados os aspectos pertinentes à compreensão das disputas hegemônicas na arquitetura paulista do período, manifestados nas premiações do IAB-SP em 1983 e 1985, além de relacionar esses dados a acontecimentos como a “Amostra da Arquitetura Brasileira” em Buenos Aires, entre outros. Neste capítulo também são abordados aspectos da discussão da arquitetura pós-moderna<sup>10</sup> no Brasil, debate que ganhou força na década de 1980. E mesmo que o grupo em questão não possua sua produção diretamente ligada à aquela que ficou conhecida como arquitetura pós-moderna, possuíram certa afinidade em relação a temáticas e pautas, além de que parte da polêmica gerada nos não-alinhados resultou que esses fossem “acusados” de pertencerem a este movimento, necessitando então que sejam realizados certos esclarecimentos.

---

<sup>10</sup> O conceito de Arquitetura Pós-Moderna utilizado no trabalho se encontra extraído de JENCKS, Charles. **El lenguaje de la arquitectura posmoderna**. 2. ed. ampl. Barcelona: G. Gili, 1981. 152 p.

## **CAPÍTULO 1**

### **PERCALÇOS E PERCURSOS DO DEBATE DA ARQUITETURA PAULISTA (1977-1982)**

O primeiro capítulo visa melhor compreender o contexto da arquitetura moderna paulista onde a matéria dos não-alinhados é situada - final da década de 1970 e início da década de 1980 - pontualmente fazendo menções a antecedentes. Busca-se construir um panorama para análise dos acontecimentos e impressões do período objetivando o entendimento sobre as relações entre a arquitetura comprometida com a tradição moderna paulista e a que estava à margem dela e dos momentos de hegemonia da primeira até a perda de espaço para a segunda. Esta investigação faz uso dos resultados de premiações do IAB como indícios das condições que esses arquitetos se inseriam, relacionando projetos e suas características principais aos eventos relevantes do período.

#### **1.1 A PREMIAÇÃO DO IAB 1977 COMO EXEMPLO DE UMA CONDIÇÃO**

##### **1.1.1 O evento e questionamentos associados**

O projeto de arquitetura é um processo de concepção e materialização de ideias constituído por tomadas de decisões expressas e registradas por meio de instrumentos de representação bi e tridimensionais. É um processo bastante intuitivo e influenciado pelas questões sensíveis aos agentes atuantes, seja o sujeito ou o contexto, figuras que muitas vezes se confundem e misturam em ordem de ação ou grau de importância. Esta confusão pode ocorrer uma vez que o contexto, ou seja, tudo que é externo ao sujeito ou fenômeno, possui forte influência sobre a concepção deste, partindo da ideia que processos compositivos não surgem espontaneamente, como afirma o psicólogo Bryan Lawson *“somos fortemente influenciados por aqueles que nos cercam”*<sup>11</sup>. Ademais, reações sensíveis são parte do processo de recepção de

---

<sup>11</sup> LAWSON, Bryan. **Como arquitetos e designers pensam**. São Paulo: Oficina de Textos, 2011, p.217.

informações - como a rejeição, aceitação ou identificação – e são indispensáveis para reflexões sobre o desenvolvimento e transmissão de ideias.

A discussão dos não-alinhados, por exemplo, de acordo com os membros do grupo não se tratava de oposição, mas de não se identificar com determinadas questões, buscando assim novos caminhos.<sup>12</sup> A matéria da revista Projeto é iniciada com a questão da importância da identificação na arquitetura implícita, apontando que quando arquitetos se identificam ou notam semelhanças em seus trabalhos, posturas ou desejos, é sinal de que não estão sozinhos, mas são parte de uma condição.<sup>13</sup> Tal situação traria certo conforto e diminuição das inseguranças e dúvidas profissionais sobre caminhos assumidos, uma vez que ser parte de uma condição gera aceitação de terceiros como valoração da produção e juízo de valor – ideia semelhante ao apresentado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu ao dizer que *o “produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra”*.<sup>14</sup>

Assim como a matéria protagonista, este trabalho não possui seu foco sob um projeto, uma técnica construtiva ou um arquiteto, mas sim sobre um grupo e a discussão resultante de sua formação, podendo até ser entendido como uma discussão sobre uma discussão, aceitando assim certas ambiguidades inerentes a esta condição. Para tornar a investigação menos abstrata será utilizado um episódio que o próprio Carlos Bratke apontou em uma entrevista como *“realmente, muito importante na nossa vida”*<sup>15</sup> a fim de servir como exemplo prático da ausência de identificação e sensação de estar à margem e a fim de ilustrar acontecimentos e mecanismos que geraram a sensação de imposição de dogmas na arquitetura moderna paulista.

---

<sup>12</sup> ARQUITETO carlos bratke. São Paulo: Projeto, 1985, (Cadernos brasileiros de arquitetura; 15), p.20.

<sup>13</sup> É preciso sacudir a poeira, criticar, discutir, se encontrar”. In: Revista Projeto, n.42, 1982, p. 78.

<sup>14</sup> BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.p. 259.

<sup>15</sup> Entrevista de Carlos Bratke presente em BARRETO, Júlio Gadelha. Dissertação de mestrado. Joaquim Barreto: o exercício da criação. São Paulo. FAUUSP, 2011, p.325.



O episódio em questão trata-se da premiação anual realizada pelo IAB-SP<sup>16</sup> em 1977 realizada em Campinas, no Centro de Convivência Cultural (1960-1964). É válido pontuar que este projeto foi feito por Fábio Penteadó, figura que além de arquiteto atuante também estava relacionada ao crescimento da mídia especializada em arquitetura neste período. Tal premiação atraiu a atenção dos arquitetos da época com forte visibilidade, divulgação, e posteriormente, repercussão.



Fig. 1. Centro de Convivência Cultural (1960-1964), projeto do arquiteto Fábio Penteadó em Campinas, local onde ocorreu a premiação em 1977. Fonte: <http://www.topodomundo.com.br/city-tour-campinassp/>

Alguns membros deste grupo e contemporâneos participaram intensamente do concurso, mas nenhum destes ganhou prêmio. Este resultado causou certo desconforto e sensação de falta de representatividade, nas palavras de Carlos Bratke: *Enviei três projetos: a igreja, minha casa e uma escola. Muitos outros colegas, meus contemporâneos, também participaram. O júri não nos destacou nem ao menos com menções honrosas.*<sup>17</sup>

É importante enfatizar que esta premiação não deve ser interpretada como um tipo de marco “oficial”, já que nem todos os não-alinhados participaram ou se manifestaram sobre o concurso. Tito Lívio por exemplo, durante o depoimento colhido para este trabalho, afirmou não recordar-se especificamente das questões ditas por Bratke sobre a premiação de 1977, entretanto alegou que era bastante comum o desfavorecimento a não-alinhados em concursos e premiações.<sup>18</sup> Portanto, mesmo sendo um acontecimento sem vínculo direto com a matéria escrita em 1982, funciona

<sup>16</sup> A sigla em questão significa Instituto dos Arquitetos do Brasil, seção São Paulo.

<sup>17</sup> BRATKE, Carlos. **Carlos Bratke: Arquiteto / Architect**. 2. ed. Ampliada, São Paulo: Proeditores, 1999, p.154.

<sup>18</sup> A fonte destas informações está na entrevista realizada para este trabalho, com o Arquiteto Tito Lívio, no dia 27.03.2017.

para exemplificar as condições e insatisfações sobre o período. Conforme aponta Carlos Bratke, a ausência de representatividade de membros desta geração entre o resultado foi interpretada por seus conterrâneos como falta de reconhecimento e como indicação da existência de um patrulhamento ideológico<sup>19</sup>, ou seja, “*ou você agia daquele jeito ou não era um bom arquiteto*”<sup>20</sup>. Bratke também alegou que este patrulhamento era constante e esta premiação serviu para confirmar o que já se percebia há tempos: havia uma imposição de valores pela parcela então hegemônica do IAB/SP na profissão em São Paulo.

É pertinente analisar o que situações como essa representaram aos arquitetos desta geração e como isso repercutiu para o desenvolvimento de um discurso crítico. O patrulhamento ideológico consistiria em medidas adotadas a desfavorecer ideologias distintas e suas manifestações, visando reduzir sua propagação e influência. Além de combater as ideologias contrárias, também eram combatidas as produções que não possuíam um vínculo político, atuando “*em oposição à liberdade criativa de alguns artistas*”<sup>21</sup>, enaltecendo apenas os que compartilhavam de determinados valores.

A presença de um patrulhamento ideológico em uma premiação seria uma ação prática deste favorecimento por meio de um instrumento definido, resultando na manutenção de uma valoração limitadora à arquitetura. Como Carlos Bratke apontou, se algum projeto dos membros desta geração recebesse ao menos uma menção honrosa ou citação seria possível entender alguma abertura, mas o resultado dado acabou exemplificando a total desconsideração em relação a arquitetura fora das práticas modernistas já estabelecidas. De um ponto de vista idealista isso poderia impedir a função social de contribuição para a renovação da arquitetura; e, de um ponto mais prático, contribuiria para perdas de oportunidades comerciais e de divulgação, entre outros aspectos mercadológicos.

---

<sup>19</sup> A expressão “patrulhas ideológicas” foi cunhada pelo diretor de cinema Carlos Diegues em uma entrevista intitulada “Cacá Diegues: por um cinema popular sem ideologias”, de 31/08/1978. Cf, HOLLANDA, Heloisa B; PEREIRA, Carlos A.M. Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate. São Paulo: Brasiliense, 1980.

<sup>20</sup> Entrevista realizada pelo portal Arcoweb em 2005. Acesso: 15/02/2017. Disponível em: <https://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/carlos-bratke-autor-de-30-11-2005>

<sup>21</sup> CARRANZA, Edite Galote Rodrigues, **Arquitetura Alternativa: 1956-1979**. Universidade de São Paulo, 2013.p.222.

Em 1977 a geração dos arquitetos em análise se encontrava atuando profissionalmente há mais de uma década (com exceção do arquiteto Pitanga do Amparo, formado em 1974). Deste modo, ao mesmo tempo em que já possuíam certa experiência e produção, ainda estavam se estabelecendo em uma carreira de longa duração, como costuma ser na arquitetura. Uma vez que há essa busca por se estabelecerem, como afirmação de valores, oportunidades para visibilidade e reconhecimento eram necessárias, portanto uma premiação como esta em questão era urgente. Esta importância se relaciona com a afirmação de Bratke de que os responsáveis pelo patrulhamento ideológico tinham acesso a uma clientela que outros não possuíam e tal resultado na premiação apenas contribuía para manutenção dessa soberania de mercado dos arquitetos já estabelecidos. Nas palavras deste:

Esse pessoal tinha uma determinada clientela, a gente não tinha acesso, porque a gente era desconsiderado intelectualmente, então, o que aconteceu é que depois muita gente se identificou porque as coisas estavam paradas.<sup>22</sup>

Por meio deste depoimento é possível extrair uma relação entre o acesso a uma determinada clientela com ser “considerado intelectualmente”, ou seja, além de possuir a produção ou nome de alguma forma conhecido ou indicado, a confiança necessária para contratação comercial levaria em conta aspectos de afinidade intelectual. A presença de elementos em parte subjetivos para a contratação de serviços são práticas comuns; porém, para o exemplo e período em questão, é necessário apontar uma já existente associação entre valores intelectuais e tendência arquitetônica, aspecto crescente nas décadas de 1960 e 1970 devido a semelhanças ideológicas entre a maior parte da classe intelectual e os principais nomes da arquitetura brasileira. O elemento comum era o posicionamento ideológico e político mais sensível às questões sociais, integrada a uma atuação no Partido Comunista do Brasil (PCB). Como aponta Schwarz:

Apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na

---

<sup>22</sup> BRATKE, Carlos. Op.cit, p.326.

movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado.<sup>23</sup>

Uma vez que há esta visão comum na produção ideológica conforme Roberto Schwarz, o patrulhamento dito por Carlos Bratke consistiria em restrições e desqualificações resultantes de divergências ideológico-políticas, uma vez que a visão desta classe intelectual pregava obrigatoriedade a um compromisso social e político. Esta situação poderia gerar certo incômodo àqueles que não se identificavam com esta visão - seja por divergir, não se identificar ou até mesmo não se interessar.

O momento histórico em que a discussão se situa é marcado por fortes embates políticos, econômicos e ideológicos entre visões distintas de sociedade. Este tipo de embate foi bastante presente nas faculdades de arquitetura durante o período de formação da geração de Carlos Bratke, marcado por greves e outras manifestações. A universidade naquele momento se dava como um ambiente propício para tal, uma vez que ao visar formar intelectualmente e profissionalmente indivíduos para o futuro, é natural surgirem questionamentos sobre qual futuro será esse, contexto que pressiona um posicionamento político e as consequências recorrentes deste.

O período que antecede o Golpe Militar de 1964 no Brasil foi muito marcado pela difusão do pensamento comunista e socialista como possibilidade e caminho para uma sociedade com menor desigualdade social, em oposição ao modelo existente. Houve a intensa propaganda dos países de regimes socialistas - destacando como marco a Revolução Cubana -, greves gerais e outros acontecimentos que contribuíram para as reflexões de jovens arquitetos sobre a importância do projeto arquitetônico como instrumento para a *“reeducação moral da burguesia nacional”*.<sup>24</sup>

A relação entre a arquitetura e a política sempre esteve muito presente, ou, conforme Montaner *“óbvia, até mesmo redundante”*<sup>25</sup>, devido a seu alcance político e econômico, instrumento de poder que pode servir de uso público e

---

<sup>23</sup> SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo, Penguin Companhia, 2014, p. 8.

<sup>24</sup> BARDI, Lina Bo. **“Casas de Vilanova Artigas”**, Revista Habitat, n ° 1, 1950, p. 2.

<sup>25</sup> MONTANER, Josep Maria; MUXI, Zaida. **Arquitetura e política: ensaios para mundos alternativos**. São Paulo: G. Gili, 2014, p. 15.

social ou representação de poder e ideais. O pensamento moderno comum a arquitetos deste período possui em suas bases rupturas com ideias de movimentos anteriores. Seria então natural para estes associar certas novidades a rupturas e, para os possuidores da visão da arquitetura como instrumento de contribuições sociais, associar a discordância aos seus posicionamentos como possíveis rupturas aos avanços sociais. O posicionamento apontado por Bratke, por outro lado, não buscava se colocar dentro dessa dicotômica visão política ou mesmo conflitar com a arquitetura consagrada por seus mestres, mas sim reivindicar espaço e reconhecimento para uma produção livre de determinados compromissos políticos.

Outro exemplo que cabe aqui ser comentado referente a este tipo de situação e também relacionado a um dos não-alinhados é quando Eduardo Longo é citado por Joaquim Guedes como vítima de pressões *injustas e inconvenientemente ideológicas*<sup>26</sup>. De acordo com Guedes essas pressões possivelmente contribuíram para as insatisfações de Eduardo Longo em relação a racionalidade de seus projetos, o impulsionando a traçar outros rumos. Neste caso é possível perceber como fatores externos poderiam contribuir para mudanças práticas nos resultados projetuais não apenas no reconhecimento, mas no objeto em si. As críticas externas ou o receio do recebimento destas são capazes de influenciar as tomadas de decisões durante o ato de projetar, resultando em um objeto final distinto com componentes ou características que visaram evitar as críticas ou mesmo conflitar.

O patrulhamento ideológico manifesta-se criando mecanismos de imposição de doutrinas de uniformidade ideológica, muitas vezes presentes em manifestações sensíveis diárias, conversas informais. Esses conflitos de ideias, naturalmente não possuem limites claros, e mesmo nos casos mais comuns como a opção por um projetista invés de outro por diferenças ideológicas, são situações mais comentadas pelos que se sentiram prejudicados, restando assim sempre uma dúvida. Desse modo, se tal situação é comum ao cotidiano da profissão, é de se esperar se intensifique em momentos históricos de maiores conflitos ideológicos.

---

<sup>26</sup> GUEDES, Joaquim. **Arquitetura brasileira após Brasília**. Rio de Janeiro, Edição IAB- RJ, p. 216.

### 1.1.2. Características comuns aos projetos premiados

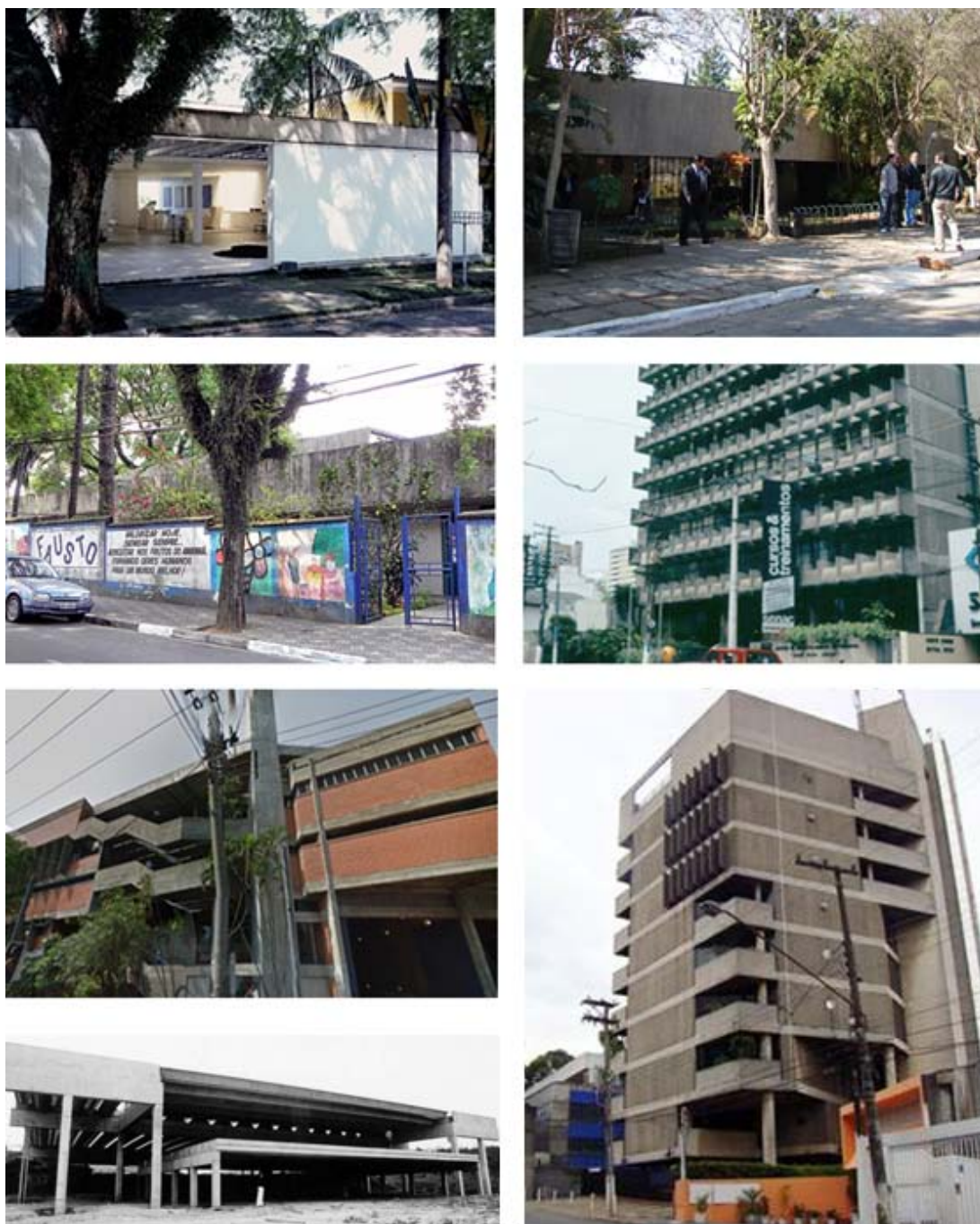


Fig. 2. Alguns dos projetos vencedores na premiação do IAB-SP em 1977. Da esquerda para direita: 1. Atelier Claudio Tozzi, autor: Arq. Décio Tozzi; 2. Crematório de São Paulo, autor: Arq. Ivone Arantes; 3. Escola jardim Santo Afonso, autor: Arq. Ubyrajara Giliolo; 4. Centro de Formação profissional do SENAC, autor: Arqs. Sergio Pileggi; 5. Edifício Jeronymo Ometto, autor: Arq. Marcelo Fragelli; 6. Núcleo Educacional Jardim Santo Inácio São Bernardo, autor: Arq. Francisco Petracco e Arq. José Roberto Soutello; 7. Edifício de Escritórios, autor: Arqs. Bonilha & Sancovski.

Fonte: <https://www.deciotozzi.com/copia-teofilo>; <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/07/familiares-participam-de-cerimonia-de-cremacao-de-secretario-de-saude.html/>

Foram ao todo quinze arquitetos premiados no evento de 1977, sendo os seguintes projetos e categorias:



**Tabela 1.1**

	<b>Categoria</b>	<b>Projeto Premiado</b>	<b>Local</b>	<b>Autores</b>	<b>Formação</b>
1	Habitação	Residência / Atelier Claudio Tozzi	São Paulo	Décio Tozzi	1960 - Mackenzie
2	Cultura	Núcleo Educacional Infantil	São Bernardo do Campo	Francisco Petracco José Roberto Soutello	1958 - Mackenzie 1972 - FAUUSP
3	Cultura (Menção honrosa)	Centro de Formação profissional do SENAC	São Paulo	Sérgio Pileggi Euclides de Oliveira	1962 - Mackenzie 1969 - UFRJ
4	Trabalho	Edifício Jeronymo Ometto	Madureira (RJ)	Marcelo Fragelli	1953 - UFRJ
5	Trabalho (Menção Honrosa)	Edifício de Escritórios	São Paulo	Bonilha & Sancovski	1957 - FAUUSP
6	Lazer	Teleférico Morro Voturuá	São Vicente (SP)	Benno Perelmutter Oswaldo Correa Gonçalves	1960 - FAUUSP 1941 - Escola Politécnica de São Paulo
7	Trabalhos escritos	Em um século, três cidades	-	Benedito Lima de Toledo	1961 - FAUUSP
8	Trabalhos escritos (Menção Honrosa)	Racionalização da Construção Aplicada à Habitação Popular	-	Milton Faria de Assis Jr. Joel Lopes Silva	1976 - UNB 1976 - UNB
9	Prêmio Rino Levi	Ampliação da Escola Fausto C. de Mello	São Bernardo do Campo (SP)	Ubyrajara Giliolo	1956 – FAUUSP
10	Prêmio Rino Levi (Menção Honrosa)	Crematório de São Paulo	São Paulo	Ivone Arantes	1964 - Mackenzie
11	Comunicação visual	Programação Visual 1º Encontro Estadual de Arquitetos	Campinas (SP)	José Eduardo Tibiriçá	1967 - FAUUSP

Ao observar estes nomes é possível notar que são arquitetos, em sua maioria, formados no final da década de 1950, ou seja, a diferença de idade com a geração de Carlos Bratke é de aproximadamente 5 anos, configurando assim uma geração indiretamente anterior. A distância cronológica entre estas

gerações pode não ser tão extensa se comparada com as diferenças entre gerações que interagem com frequência no mercado de trabalho, uma vez que o fazer arquitetônico se dá através de uma colaboração coletiva.<sup>27</sup> Porém, com certa usualidade, entre uma geração e outra e em um curto espaço de tempo as mudanças sociais, no ensino, no mercado de trabalho e em outros campos contribuem para os surgimentos de ideias heterogêneas entre gerações. De acordo Bourdieu essa diferença de idade também não necessita ser numericamente expressiva para configurar mudanças expressivas. Em suas palavras:

Os mais "jovens" estruturalmente (que podem ser quase tão velhos biologicamente quanto os "antigos" que pretendem superar), ou seja, os menos avançados no processo de legitimação, recusam o que são e fazem seus predecessores mais consagrados.<sup>28</sup>

O recorte temporal deste trabalho inicia-se no final da década de 1970; porém, para a compreensão de determinados acontecimentos torna-se necessário abordar algumas questões anteriores. Um desses aspectos é o fato que ambas as gerações desenvolveram o início de suas atividades profissionais cronologicamente próximas a um acontecimento icônico: a construção de Brasília. No entanto, uma vez que aborda-se o trabalho de arquitetos de formação entre as décadas de 1950 e 1960 em São Paulo, torna-se talvez até mais relevante do que Brasília pensar e aprofundar na relação destes com a atuação como arquiteto e professor de Vilanova Artigas. Como aponta Ruy Ohtake:

O mestre Artigas, como assim o chamávamos na escola, foi o grande responsável pela formação dos arquitetos nas décadas de 50 e 60. Sua contribuição era sentida desde as discussões sobre a formação do arquiteto, organização didática, formulação dos programas e principalmente nas discussões dos trabalhos escolares.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Depoimento realizado pelo arquiteto Daniel Corsi, disponível pelo link: <http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/230/artigo288395-1.aspx>  
Fonte: <http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/230/artigo288395-1.aspx>. Acesso no dia 15/03/2017.

<sup>28</sup> BOURDIEU, Pierre. Op. cit. Ibidem.

<sup>29</sup> "Joaquim Guedes" em **Arquitetura brasileira após Brasília: depoimentos**. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1978, p.351.



Ruy Ohtake formou-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) em 1960<sup>30</sup> e foi aluno de Vilanova Artigas. No início de sua carreira foi frequentemente associado a chamada arquitetura paulista, desenvolvida nas décadas de 1950, 1960 e 1970. A atuação de Artigas teve grande impacto sobre diversas gerações de arquitetos paulistas, seja por sua linguagem projetual, mista de referências modernas com ensinamentos adquiridos na Escola Politécnica de São Paulo, seja por sua atuação como professor. Como aponta Joaquim Guedes, formado na FAU-USP em 1954, também aluno de Artigas:

Era um professor que atraía muitos alunos que, em geral, rapidamente o imitavam. Ao mesmo tempo que alimentava uma admiração especial por ele, não achava graça naquilo que via em torno de mim. Havia uma crítica muito forte, eram os chamados de “artiguinhas”, fazendo umas caixinhas, copiando seu grafismo sem passar pelos caminhos difíceis que passou.<sup>31</sup>

Mesmo que em tom crítico, Joaquim Guedes relata o impacto de Artigas como professor, questão bastante associada ao carisma deste, ao seu discurso ideológico e à sua visão “*ética estética*”<sup>32</sup>, paralela a um intenso envolvimento nas revisões do ensino de arquitetura, contribuindo para consolidar uma linguagem na arquitetura moderna paulista. No depoimento de Joaquim Guedes há uma crítica contra a repetição da linguagem sem a profundidade necessária para sua compreensão no caso estudantes de arquitetura ainda em formação, situação distinta a outro tipo de repetição, ou seja, daqueles que absorveram e entenderam. Nas décadas de 1950 e 1960 houve fóruns, escolas, clubes, edifícios esportivos e muitos outros projetos em que se desenvolveu a linguagem aprendida com Artigas e os diversos discípulos conquistaram seus respectivos espaços, afirmando-se não apenas como herdeiros. Conforme aponta Segawa:

Vilanova Artigas foi o decano da tendência; a geração seguinte ampliou o retrato paulista com formuladores ou praticantes;

---

<sup>30</sup> Fonte da data de formação do Arq. Ruy Ohtake – site de seu escritório. Acesso dia 20/02/2017. Disponível em: <http://www.ruyohtake.com.br#!/biografia>

<sup>31</sup> Depoimento de Joaquim Guedes em matéria assinada por José Wolf, “Uma Pedra no caminho”, p. 56.

<sup>32</sup> ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura nova**: sérgio ferro, flávio império e rodrigo lefèvre, de artigas aos mutirão. São Paulo: Ed. 34, 2002, p.16.

Carlos Millan, Paulo Mendes da Rocha, Fábio Pentead, Miguel Juliano, Julio Katinsky, João Walter Toscano, Eduardo de Almeida, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Abrahão Sanovicz, Siegbert Zanettini, Décio Tozzi, Paulo Bastos, Ruy Ohtake, Sérgio Pileggi.<sup>33</sup>

Diversos dos nomes apontados por Hugo Segawa foram arquitetos que desde o início de suas atuações profissionais se destacaram por propostas de projeto ou concursos da época. Apenas como uma questão comparativa, a lista apontada e o resultado da premiação do IAB de 1977 tem somente o nome do arquiteto Décio Tozzi em comum, porém este fato não configura uma ausência de tal linguagem na premiação. Além dos nomes apresentados por Hugo Segawa, diversos outros arquitetos desenvolveram esta linguagem, nomes como Francisco Petracco, Sami Bussab e muitos outros, como alguns dos próprios premiados em 1977.

Para a arquitetura - e também outras áreas do conhecimento - a difusão de um ideário deve-se em grande parte a seus melhores exemplos, sendo comum que os mais jovens aprendam e obtenham inspiração nas ideias colocadas em prática por seus antecessores, cada qual adaptando às suas maneiras. Para o caso em questão, mesmo que impactante, não era estritamente necessário um arquiteto ter sido aluno de Artigas para se influenciar; bastava simplesmente estar atento ao que estava sendo construído para essa difusão.

Ao observar os projetos vencedores da premiação do IAB de 1977 é possível notar algumas semelhanças, principalmente do ponto de vista da técnica construtiva adotada - o concreto armado - presente em todos os projetos. Além do uso desta técnica, o concreto se encontra de forma “aparente”, sem revestimentos que escondam sua estética resultante do processo construtivo, recurso bastante presente na obra de Artigas e usualmente associado à linha brutalista.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil – 1900 – 1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p.151.

<sup>34</sup> O termo Brutalismo surgiu na década de 50 na Inglaterra, ligado a produção de Alison e Peter Smithson, com uma produção de uso característico da expressão dos materiais. Fonte: SANVITTO, M. L. A. Brutalismo Paulista: uma estética justificada por uma ética?. In: *Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-1975*, 2013, Curitiba. Anais do X Seminário Docomomo Brasil.

Como aponta Sanvitto, a arquitetura brutalista foi uma tendência desenvolvida intencionalmente no período pós 2ª Guerra Mundial até o final da década 1970, bastante associada a produção do arquiteto suíço Le Corbusier no período posterior a 1950 em função da relação entre a estética do projeto e seus aspectos construtivos. O brutalismo relacionado à obra de Artigas, por sua vez, possuiu além da influência corbusiana, traços herdados do brutalismo inglês. Para Artigas o uso da técnica construtiva do concreto também estava associado a seu posicionamento ideológico, uma vez que ele defendia a utilização desta técnica construtiva como parte de um projeto nacional desenvolvimentista. A utilização do concreto armado sem acabamentos, demonstrando a marca das fôrmas de madeira, também era associada a uma *“moral construtiva de não cobrir a verdade dos materiais”*<sup>35</sup>, não utilizando adornos ou acabamentos que visariam esconder as verdades construtivas, os resquícios brutos antes vistos como imperfeições resultantes de uma técnica ou material. Nas palavras de Wisnik:

Membro atuante do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Artigas empregou as enormes massas de concreto como explicitação agônica de conflitos sociais através da forma. O seu brutalismo é, portanto, a expressão quase literal de um materialismo dialético interpretado arquitetonicamente.<sup>36</sup>

A utilização do concreto armado como técnica construtiva já era bastante aplicada por arquitetos brasileiros há gerações, mesmo que antes não tão vinculada a este discurso político e estética resultante das fôrmas de madeira, mas utilizada dentro de um quadro de graduais avanços nas possibilidades técnicas e disponibilidade de mão de obra. Os resultados estruturais também eram condicionantes positivos devido aos vãos permitidos - destaque mundialmente atribuído ao Brasil, possuidor de certo pioneirismo exacerbado na construção de Brasília, paralela ao desenvolvimento da arquitetura paulista, e na sua aplicação em larga escala em pontes, hidroelétricas, entre outros.

Os projetos da premiação de 1977 possuem escalas e programas diferentes, obtendo conseqüentemente soluções e estratégias projetuais

---

<sup>35</sup> O trecho em questão para essa discussão utiliza como referência ARANTES, Pedro Fiori. Op.cit. p.17.

<sup>36</sup> WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea, Tese de Doutorado, São Paulo: FAUUSP, 2012, p.72.

distintas, mantendo como características mais expressivas o concreto aparente e solução estrutural vinculada ao partido estético do edifício. No final da década de 1970 o uso frequente da técnica construtiva e a repetição de algumas estratégias e abordagens na arquitetura paulista poderia ser entendido como um modelo, como aponta Bastos:

Foi-se configurando, ao longo dos anos de 1970, um quadro em que um “modelo” arquitetônico tornou-se predominante cada vez mais ancorado numa retórica, substituta dos ideais que inspiram os primeiros projetos. Com isso, parte da produção arquitetônica desenvolveu-se em direção a um maior formalismo, uma vez que o “modelo” tornou-se dominante, levando ao desenho à priori da realidade.<sup>37</sup>

Discutir a existência de modelos na arquitetura, ao mesmo tempo que seria natural a qualquer área de conhecimento, é uma questão controversa, cabendo interpretar não como generalidade, e sim com proximidade a ideia de “tendência”, ou seja, a disposição e aproximação natural a certos padrões. Neste caso, as características e estratégias como, por exemplo, *“uma grande caixa onde se resolve todo o programa, pela intercomunicação e fluidez dos espaços internos, pela expressão formal dada pela estrutura”*<sup>38</sup>, não podem ser ditas como obrigatórias, mas como soluções aos anseios e valores comuns à arquitetura da época.

Observando os projetos vitoriosos em 1977 como exemplo, estas características estão em sua maioria presentes, variando em intensidade de acordo com o porte e uso do projeto, como uma linguagem comum explorada cada qual à sua maneira, possuindo maior evidência nos projetos menos verticalizados como o Atelier Claudio Tozzi, o Crematório de São Paulo, a Escola Jardim Santo Afonso e o Núcleo Educacional Jardim Santo Inácio. Isso não busca negar produções fora do padrão apontado, e sim procura estabelecer um fio condutor de semelhanças resultantes de um mesmo meio, estabelecendo certa comunicação entre produções autônomas. Estas ligações muitas vezes proporcionaram vantagens, uma vez que ideias difundidas

---

<sup>37</sup> BASTOS, Maria Alice Junqueira. Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso: prática e pensamento. São Paulo: Perspectiva, 2003.p.25

<sup>38</sup> Ibid, ibidem.

coletivamente possuem maior alcance e certa cooperação conjunta liberta o indivíduo de alguns percalços de abrir caminhos solitariamente.

A economia brasileira e o quadro da construção civil contribuíram para a afirmação dessa tendência. O milagre econômico (1968 – 1973) proporcionou oportunidades no setor público e no privado, resultando em uma ampla produção dentro do alcance da arquitetura moderna no Brasil. É importante esclarecer que mesmo que os termos tendência ou modelo sugerem uma ampla aplicabilidade, porém está nas obras mais expressivas e de maior repercussão, discutidas e reconhecidas por um público seletivo, como é o caso da premiação de 1977, a maior parte das construções da cidade de São Paulo permaneceu fora de qualquer modelo de caixas de concreto aparente.

A difusão deste modelo ocorreu de tal forma que é frequentemente apontada pela historiografia geral de arquitetura sobre o cunho de Escola Paulista de Arquitetura. O presente trabalho não possui a pretensão de se posicionar perante esta questão, uma vez que seria necessário o aprofundamento e sistematização de projetos e isso afastaria do objetivo principal, mas cabe aqui apontar alguns aspectos indispensáveis para discussão do contexto da produção da arquitetura paulista no período em análise.

O conceito de escola arquitetônica possui semelhanças com o termo vanguarda, utilizado no campo das artes plásticas para coletividade perante produções possuidoras de particularidades entre si. A leitura de uma Escola Paulista de arquitetura faria da junção das características já citadas, afirmada pela dicotomia com a vertente carioca, em que a paulista, herdeira do ensino da Escola Politécnica de Engenharia e da Escola de Engenharia Mackenzie; e a carioca, herdeira da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Se as particularidades presentes seriam suficientes para configurar uma escola, não cabe aqui indagar, mas cabe apontar que a própria existência desta polêmica dá maior legitimidade às questões levantadas neste trabalho.

Destacam-se os projetos vencedores na premiação do IAB-SP em 1977; uma vez que essa premiação é usada aqui como exemplo do tipo de situação em que a visão crítica do grupo se opunha, ressaltando as impressões geradas e possíveis repercussões por partes dos que se sentiam à margem. Uma constatação coerente à investigação está em um depoimento de Carlos Bratke

que aborda aspectos construtivos dos projetos inscritos pelo próprio na premiação do IAB de 1977, que diz:

Eu tinha inscrito minha casa no Morumbi e também não ganhei nenhum prêmio - aliás, a casa era em concreto aparente e hoje é vista como brutalista, mas não é: não fazia parte do repertório.<sup>39</sup>

O trecho em questão dá indícios que o patrulhamento ideológico sentido por Carlos Bratke se pautaria não só na obrigatoriedade do uso de uma técnica construtiva, pois este já o fazia e ainda sim sentiu-se à margem. Não bastaria então proximidade visual ou construtiva ao modelo mais valorizado, mas o patrulhamento especulado buscaria não reconhecer representações fora do modelo estabelecido. Os projetos da Paróquia de São Pedro (1968), Residência do Morumbi (1974) e Escola Renovada Aquarius (1974) foram enviados por Bratke para competição e mesmo que o arquiteto alegue repertório distinto, ambos utilizam a técnica construtiva do concreto aparente e estética semelhante aos projetos vitoriosos. Sobre tal questão, Bratke argumenta que apesar de seguirem o racionalismo paulista, não estavam ainda *suficientemente iniciados*<sup>40</sup>, alegando uma preferência por parte do júri a projetos oriundos de arquitetos já consagrados nesta linguagem.

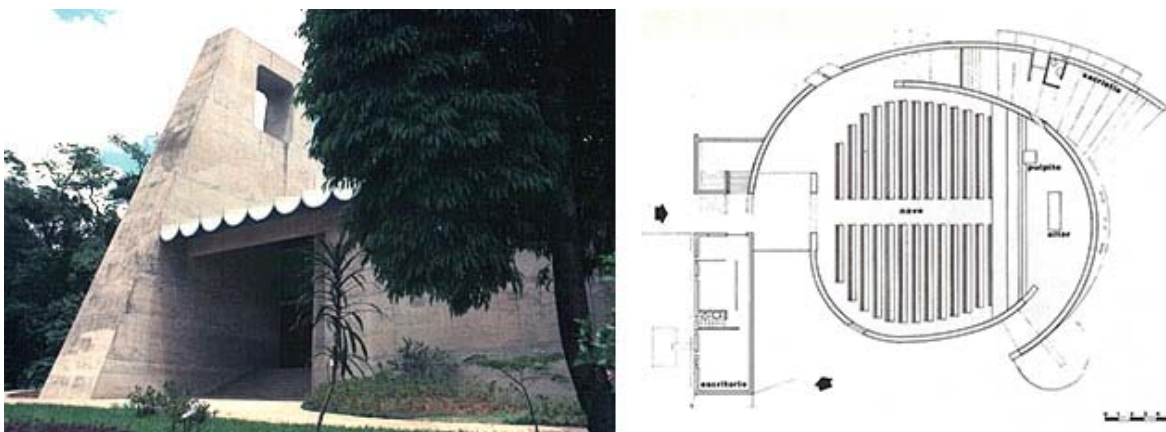


Fig. 3. Paróquia de São Pedro (1968 - 1977), projeto de Carlos Bratke, Renato Lenci e Lauresto Couto Esher no bairro do Morumbi, São Paulo. Fonte: <http://www.carlosbratke.com.br/>

<sup>39</sup> BRATKE, Carlos. Carlos Bratke: arquiteto / architect. 2. ed. ampliada São Paulo: Proeditores, 1999, p.146.

<sup>40</sup> BARRETO, Júlio Gadelha. Dissertação de mestrado. Joaquim Barreto: o exercício da criação. São Paulo. FAUUSP, 2011, p.28.



Fig.4. Residência no Morumbi (1974), projeto de Carlos Bratke e Renato Lenci. Fonte: <http://www.carlosbratke.com.br/>

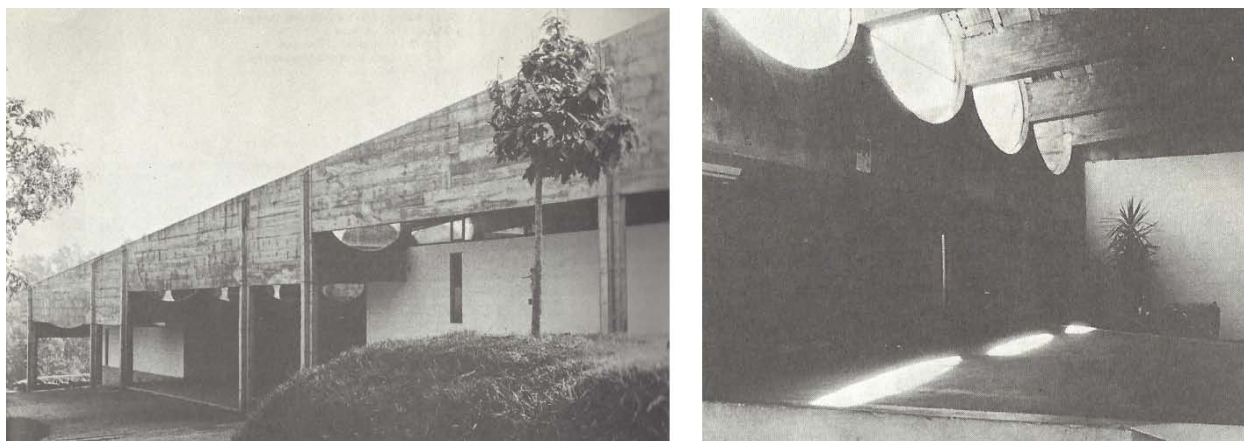


Fig. 5. Escola Renovada Aquarius (1974), Projeto de Carlos Bratke e Renato Lenci. Fonte: ARQUITETO Carlos Bratke. São Paulo: Projeto, 1985, (Cadernos brasileiros de arquitetura; 15), p.106.

Como contraponto às impressões de Bratke, um aspecto a ser averiguado trata-se de que em 1979, dois anos após a premiação em questão, o IAB-SP lança o livro “Arquitetura e Desenvolvimento Nacional: depoimentos de arquitetos paulistas”, em que se pretende realizar um balanço da arquitetura nacional até o momento através dos depoimentos de diversos arquitetos. Entre as várias discussões em destaque no livro, estão algumas pautas relacionadas com o dito modelo estabelecido, com o papel social do arquiteto e outros assuntos<sup>41</sup> não em tom de manutenção de corrente hegemônica, mas talvez no objetivo de dar espaço a questões mesmo que já praticadas, ainda não muito discutidas, fato que pode se relacionar ao regime político da época. Discutir

<sup>41</sup> O trecho em questão é referenciado em BASTOS, Maria Alice Junqueira. Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso: prática e pensamento. São Paulo: Perspectiva, 2003.p.59.

valores em pauta desde décadas anteriores, por mais que conseqüentemente não dê espaço a questões mais atuais, talvez não indicaria a intenção de excluir estas por uma menor importância, mas sim corrigir um atraso e anos de discussões sufocadas. Ainda assim em alguns momentos os depoimentos realizados dão abertura a discussões sobre a existência de produções marginais, tal como dito por Joaquim Guedes:

*Existe uma obra importante que vem crescendo no Brasil, mas que tem toda a característica de obra marginal. É obra marginal, quase obra maldita, dado a excessiva importância do peso histórico-oficial que tem a chamada grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna.<sup>42</sup>*

Os resultado de um concurso, assim como um livro, lida com limitações físicas que obrigam certas escolhas regidas por valores que devem balizar quais são as opções mais apropriadas para o alcance dos objetivos almejados. Não é possível saber se de fato ocorreu por parte do júri a intenção de dar destaque apenas aos projetos que compartilhassem determinadas características, porém as semelhanças levam a crer que o conjunto de valores que fundamentaram a escolha feita é de que esta era a arquitetura que era a melhor opção no momento e não aquela produzida por membros da geração de Carlos Bratke. As semelhanças entre os projetos premiados e os enviados por Bratke faz possível a dedução de que o patulhamento não se dava na imposição de uma técnica ou estética específicas e assim, se de fato houve uma intenção de patulhar, não foram estes os balizadores.

A ausência de vitoriosos entre os contemporâneos de Bratke causa esse estranhamento e, mesmo que essa escolha pode não ter sido intencional, isso indica que se buscou algo que não haveria nestes ou era mais presente nos da geração anterior. Talvez se tratasse de algum tipo de “nepotismo” e não de patulhamento ideológico; isto é, talvez fosse um favorecimento àqueles que possuem algum tipo de relação ou vínculo com os detentores de poder e influência, no caso o júri. Se ao menos em parte os critérios possuíam fundo político e, se de alguma forma fossem uma resposta à perseguição sofrida,

---

<sup>42</sup> Joaquim Guedes” em **Arquitetura brasileira após Brasília: depoimentos**. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1978, p.217.



seria uma confluência no mínimo radical, algo que não seria inesperado no contexto, como aponta Carlos Guilherme Mota:

Nos anos 60, com o colapso do populismo, o fim da era Getulina, a instalação de uma ditadura militar, a abertura para a América Latina, a emergência de novas constelações de intelectuais radicais abriram um novo quadro que possibilitaria a avaliação da trajetória dessa tendência radical em se pensar a produção cultural não dissociada da política, e penetrada por elementos retirados da Antropologia, da História, da Sociologia, da Linguística. E uma profunda atenção para a dimensão ideológica de toda e qualquer produção cultural. Nesse sentido, a postura não pode, mais uma vez, deixar de ser definida como: radical.<sup>43</sup>

### **1.1.3. As tomadas de posição e disputas hegemônicas na arquitetura paulista**

A insatisfação em relação ao resultado da premiação de 1977 e mesmo a discussão dos não-alinhados são relevantes uma vez que refletem as opiniões de grupos e não apenas as insatisfações pessoais de um indivíduo, de modo que o apontamento de indivíduos diversos contribui para a legitimidade de um acontecimento como representação das características de um período. Além de compor um registro histórico, as reivindicações costumam obter maiores proporções, alcance e significado quando coletivas, pelos recursos compartilhados e pela somatória de forças, intensificando determinada busca.

As dinâmicas de consenso entre partes autônomas para serem menos conflituosas ou mais eficientes trabalham com sentimentos de identificação, semelhanças de valores e objetivos comuns entre seus membros, utilizando a força da coletividade para benefícios mútuos aos envolvidos. Da mesma forma que os interesses de indivíduos muitas vezes divergem, os coletivos diferem e conflitam, gerando disputas que no campo das artes Bourdieu chama de

---

<sup>43</sup> MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008, p.171.

“*disputas de posição*”<sup>44</sup>, isto é, disputas pelas conquistas de instrumentos e símbolos que garantam a legitimidade de uma vanguarda perante outra.

Estas disputas baseiam-se na ideia de que mesmo com os não-alinhados afirmando que não desejavam conflitar, mas que queriam seu espaço e reconhecimento, a simples imposição em um universo de recurso finito consistiria obrigatoriamente em uma tomada de posição ou espaço, antes conquistado e ocupado por outro. Mesmo em um panorama de expansão que garantisse ao grupo antes hegemônico manter seus recursos e designar aos grupos emergentes recursos antes não existentes, o quadro seria distinto, pois ainda que se mantivesse uma quantidade material, o grupo antes dominante perderia a quantidade percentual ou simbólica de totalidade dos recursos. Essa perda de posição configuraria uma posição com maiores riscos, em que a existência de um novo grupo já mudaria toda a problemática e opções possíveis, tornando factível a perda gradual de posições ou mesmo comparações antes não existentes.

Como exemplo próximo a esta situação, não tanto como rivalidade, mas distinção e fortalecimento de características regionais, os cunhos de escola paulista e carioca tornam-se mais expressivos pela comparação e individualização destas produções. A citação a estas escolas também é pertinente por ilustrar uma das situações recorrentes nas disputas de posição da arquitetura; assim como afirmado por Bastos, o protagonismo assumido pela arquitetura paulista no cenário nacional durante as décadas de 1950 e 1960 leva a perda da condição de *centro difusor*<sup>45</sup> da arquitetura carioca.

Também de acordo com Bourdieu, nas disputas de posição do campo das artes o surgimento de uma obra de grande valor pode contribuir para mudar o panorama em que se insere, ou seja, seu sucesso teria o poder de provocar mudanças nos valores que julgam a qualidade do projeto arquitetônico, difundindo que determinadas estratégias, elementos ou ideologias resultam em melhores resultados. Este processo é uma construção histórica com variações de acordo com os acontecimentos e projetos que resultam em mudanças das

---

<sup>44</sup> BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.p. 259.

<sup>45</sup> BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília**: rumos da arquitetura brasileira: discurso: prática e pensamento. São Paulo: Perspectiva, 2003.p.25

*“formas hegemônicas de projetar e construir”*; nas palavras de Pedro da Luz Moreira:

A hegemonia aponta que um sistema de ideias de uma classe ou de um grupo de afinidades intelectuais exerce concomitantemente, um poder consensual e um poder coercitivo, sobre a sociedade. Consensual, porque o grupo político ou intelectual acata as determinações propostas, operando na prática segundo os preceitos adotados como hegemônicos, por outro lado, este também é coercitivo, uma vez que o grupo político e intelectual abre mão de outras formas de procedimento.<sup>46</sup>

De forma bastante simplificada o termo hegemonia representa uma relação de superioridade de um grupo perante outro, conceito oriundo da tradição marxista, abordado pelo italiano Antonio Gramsci para designar as relações de subordinação social e econômica de um grupo perante outro em uma sociedade capitalista<sup>47</sup>. A discussão realizada pelos não-alinhados possui semelhanças com as disputas hegemônicas de ideologias e soluções no projeto de arquitetura, uma resposta ao contexto em que determinados valores e estratégias conquistaram tal popularidade que chegaram ao ponto de ser consideradas formas dominantes de projetar de um período. A rivalidade para a conquista desta condição seria natural ao desenvolvimento da profissão e, uma vez que o pioneirismo ou sucesso contribui para vantagens comerciais ou prestígio acadêmico, possui entre suas consequências positivas o incentivo à elevação da qualidade da produção e ao surgimento de inovações. Esta rivalidade é comum na maioria das atividades profissionais, mas é fortalecida no campo da arquitetura e urbanismo uma vez que a construção de projetos necessita de grande quantidade de recursos financeiros, geralmente em posse de uma parcela limitada da população, criando disputas para a conquista desta clientela.

Os concursos são práticas antigas da profissão e acabam por fortalecer a rivalidade uma vez que são disputas entre profissionais pela oportunidade de

---

<sup>46</sup> MOREIRA, Pedro da Luz Moreira Projeto, **Ideologia e Hegemonia em busca de uma conceituação operativa para a cidade brasileira**, PROURB UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

<sup>47</sup> A definição utilizada é referenciada em CAVALCANTI, Ana Rodrigues Alves. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. (2010). Disponível para acesso pelo link: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n80/04.pdf>.

construir determinado projeto; o projeto de maior qualidade da disputa e que conquista o direito de ser construído é julgado através de valores diversos e, em alguns casos, um pouco obscuros. Outro aspecto a ser citado é que alguns destes concursos são oportunidades de construção de projetos de grande porte com possibilidades iguais para todos os participantes, podendo resultar na vitória e ascensão de nomes de até então menor prestígio.

Além das rivalidades resultantes diretamente das disputas comerciais, acontecimentos e situações que contribuem para comparações são potencialmente formadores de rivalidades, cabendo aqui ser citada a rivalidade entre arquitetos de escolas distintas e, de forma mais específica para os arquitetos paulistas do recorte temporal em questão, entre os cursos de arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie e a Universidade de São Paulo (USP). Esta *saudável dialética*<sup>48</sup> - como aponta Hugo Segawa - vem desde o surgimento destas escolas ou independência das escolas de engenharia que, no caso para o Mackenzie ocorreu em 1947 e para a FAU-USP em 1948 - proximidade temporal e também física, já que ambas as escolas eram vizinhas no bairro de Higienópolis.

Além de uma disputa acadêmica sobre qual seria a melhor faculdade de arquitetura de São Paulo a proximidade física contribuía para interações entre seus alunos, possibilitando uma rivalidade informal ou jocosa, situação ilustrada no documentário *Vilanova Artigas: O Arquiteto e a Luz*, quando é comentado em tom de deboche a opção de Vilanova Artigas por contratar como professores assistentes para a FAU-USP Pedro Paulo de Mello Saraiva e Paulo Mendes da Rocha, “*dois caras do Mackenzie*”.<sup>49</sup>

A comparação entre as duas escolas torna evidente as distinções ideológicas e filosóficas dos princípios que as regiam, contribuindo para a formação de reputações sobre os perfis de seus alunos - mais ligado a questões da prática profissional no caso dos da FAM<sup>50</sup> e com maiores ligações

---

<sup>48</sup> SEGAWA, Hugo, 1990, p.148.

<sup>49</sup> Documentário Vilanova Artigas: o arquiteto e a luz. Dirigido por Laura Artigas e Pedro Gorski, 93 minutos, São Paulo, 2015.

<sup>50</sup> Sigla utilizada no período em questão para designação da Faculdade de Arquitetura Mackenzie, anterior a atual sigla FAUMACK.

em relação as ciências humanas para os da FAU-USP.<sup>51</sup> Estas diferenças de perfil são questionadas ao arquiteto Francisco Petracco em uma entrevista, que expõe sua posição da seguinte maneira:

Obviamente havia certo antagonismo, mas era muito salutar. Tinha a FAM-FAU, que era um encontro entre as duas escolas. Às vezes íamos assistir às aulas lá e eles iam ao Mackenzie. Mas, é engraçado, os ídolos eram diferentes. Eu lembro, por exemplo, que na FAU/USP se falava muito em Alvar Aalto e Bauhaus, nomes de que falávamos pouco; tínhamos, por outro lado, Oswaldo Bratke como referência e eles não.<sup>52</sup>

O depoimento de Francisco Petracco contribui para o entendimento de possíveis resultados projetuais desta rivalidade; a convivência em diferentes ambientes que influenciam a maiores proximidades com referências e características distintas. Relacionando com os não-alinhados, com exceção de Pitanga do Amparo que se formou na FAU-USP, todos os outros membros eram formados na FAM e assim pode se confirmar este argumento de possuírem certa proximidade de referências, além de apresentarem algumas características já atribuídas aos oriundos do Mackenzie, como por exemplo a de possuírem maior afinidade ou preferência aos aspectos projetuais do que as discussões ideológicas e políticas.

No contexto já comentado de conflitos políticos no Brasil durante o Governo Militar as diferenças de ideologia e política também contribuíam para o crescimento da rivalidade entre os alunos destas escolas, tradicionalmente associados a posições políticas contrárias. O aumento do radicalismo neste período contribuiu para embates políticos em que parte dos arquitetos possuidores de uma ideologia de esquerda passaram a desprestigiar projetos que visassem o lucro, adotando jargões de que determinado arquiteto “se vendeu ao mercado”<sup>53</sup>. Esses aspectos serão melhor abordados no capítulo dois (2) quando, dentro das características comuns aos não-alinhados, serão discutidas suas relações com a arquitetura considerada na época como comercial.

---

<sup>51</sup> MOTA, Carlos Guilherme. **Arquitetura Mackenzie 100 anos** - Fau-Mackenzie 70 anos - pioneirismo e atualidade. 2017, São Paulo, p.27.

<sup>52</sup> Depoimento presente em uma entrevista no portal arcoweb, disponível pelo link: <https://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/francisco-petracco-o-arquiteto-20-03-2008>. Acesso: 15/10/17.

<sup>53</sup> BRATKE, Carlos. Op. cit. Ibidem.

## 1.2 UMA REVISÃO DO MODERNO EM ANDAMENTO?

### 1.2.1. O desgaste de um modelo

Anterior aos acontecimentos da citada premiação de 1977, a arquitetura moderna brasileira foi afirmada através da unificação e difusão de um modelo que buscava fortalecer a identidade nacional. Os frutos disso, de repercussão nacional e internacional, atingiram seus limites nas décadas de 60 e 70, assim como outras utopias universais. As buscas por posturas comuns às grandes massas estabeleceram referências gerais, mas não padrões únicos, incapazes de obscurecer certos regionalismos. Das utopias maiores às menores, as posturas universais foram sendo contestadas em busca das individualidades, como é o caso do próprio modelo paulista que por si só já seria um regionalismo e ainda sim internamente foi contestado, até o ponto que tal nomenclatura não faria mais sentido sem uma visão mais plural.<sup>54</sup>

Uma demonstração mais conservadora como a premiação de 1977 estaria ao final de um processo próximo de se ampliar, uma vez que poucos anos depois o pluralismo na arquitetura brasileira eclodiria de forma a atingir premiações e discussões dos rumos da arquitetura do país como um todo. A geração de arquitetos que se viu à margem do modelo paulista nessa premiação teria papel fundamental para a revisão desta e de outras utopias; porém, uma revisão deste porte não ocorre instantaneamente e, assim como seu surgimento e desenvolvimento, o desgaste do modelo paulista ocorreu gradativamente e paralelamente às mudanças na arquitetura brasileira e mundial.

O desenvolvimento cultural mundial contribuía para uma maior aceitação à diversidade, principalmente para esta geração que, durante seu desenvolvimento, mesmo vivendo em um regime ditatorial, acompanhou a luta de diversas manifestações sociais e reivindicações das minorias, além do crescimento de uma produção alternativa e um ativismo jovem influenciado por experimentalismos diversos e movimentos contraculturais. Como seria natural

---

<sup>54</sup> BRATKE, Carlos. Op. cit. Ibidem.

a arquitetura foi acompanhando este espírito crítico ganhando força junto ao crescimento da atuação dessa geração.

Dentre as manifestações críticas que aos poucos foram surgindo formando o panorama de revisão, cabe aqui citar um exemplo para demonstrar que o modelo paulista sofria críticas internas e novas interpretações por seus membros já na década de 1960: o caso dos questionamentos realizados pelo grupo Nova Arquitetura. O grupo era composto pelos arquitetos Sérgio Ferro, Rodrigo Lefevre e Flávio Império, considerados alguns dos mais próximos discípulos de Artigas e que *absorveram e reelaboraram os ensinamentos deste*<sup>55</sup>, buscando novos rumos. Este grupo foi responsável pela realização de projetos que dentro da linguagem paulista possuíam experimentações com técnicas construtivas locais, buscando inversões no funcionamento do canteiro de obras para melhoria das condições de trabalho, quebra da alienação e possibilidade de emancipação para o trabalhador.

Com uma fundamentação teórica alinhada à esquerda, os projetos desenvolvidos manifestaram de forma prática uma visão política na arquitetura na medida que estes valores motivaram as soluções projetuais distintas, novos resultados formais e espaciais dentro da linguagem estabelecida. Além disso, a relevância deste grupo para o presente trabalho está no depoimento do arquiteto Pitanga do Amparo ao destacar atuação deles como professores, e pelo fato de pertencerem a uma geração intermediária entre os arquitetos modernos paulistas e os não-alinhados.<sup>56</sup>

O Golpe Militar de 1964 teve grande impacto perante esse grupo, representando um afastamento da sociedade com suas utopias sociais e *impossibilidade de materialização de suas crenças*<sup>57</sup>, além das complicações provocadas pelas perseguições àqueles engajados com a política de esquerda. Tal contexto contribuiu para o posicionamento mais radical por parte deste

---

<sup>55</sup> KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova: Flavio Imperio, Rodrigo Lefevre e Sergio Ferro**. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 25.

<sup>56</sup> Informação presente no depoimento do arquiteto Pitanga do Amparo para este trabalho, entrevista realizada no dia 08/12/2017, disponível nos anexos.

<sup>57</sup> O trecho em questão assim como o paragrafo como um todo é referenciado em LORES, Raul Juste. **São Paulo nas alturas**. A revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960. São Paulo – Três Estrelas, 2017, p. 242.

grupo, passando a defender os mutirões de autoconstrução e a condenar o projeto arquitetônico como instrumento de manutenção do capital.

Também é importante lembrar que parte da relevância de citar este grupo para traçar um panorama da crítica a arquitetura paulista está no fato de que seus membros eram professoras da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e realizaram o que ficou conhecido em 1968 como um “racha” com Artigas, quando durante o 2ª Fórum de Ensino se posicionaram em oposição sobre como o estudante de arquitetura e o arquiteto deveriam proceder em relação ao Regime Militar, sendo os membros do Grupo Nova Arquitetura favoráveis a luta armada.<sup>58</sup>



Fig. 6. Residência Dino Zammataro (1970). Projeto de Rodrigo Lefèvre contendo as abóbadas características da produção do grupo. Fonte: <http://www.arquigrafia.org.br/albums/84>

A partir daí diversos acontecimentos marcaram a história destes arquitetos, como por exemplo o envolvimento com a Aliança Nacional Libertadora, o afastamento da Universidade de São Paulo, entre outros. Objetivando contextualizar o desenvolvimento de uma crítica a escola paulista, cabe aqui citar um trecho de um depoimento de Sérgio Ferro realizado em 1979 onde a crítica estabelece certas semelhanças com algumas questões apontadas pelos não-alinhados em relação ao uso da técnica construtiva do concreto, conforme segue:

Se antes o uso do concreto aparente, na sua rusticidade, colaborava para uma construção mais franca e econômica, hoje comanda, por razões que ninguém examina, as mais rebuscadas filigranas. [...] A técnica cristalizada assume o papel ativo – ela contém a verdade. De instrumento para à motivação.<sup>59</sup>

<sup>58</sup> BASTOS, Maria Alice Junqueira, 2003, p.16.

<sup>59</sup> FERRO, Sérgio. **A Casa Popular: Arquitetura Nova**, São Paulo: Projeto, Grêmio da Faculdade de arquitetura e Urbanismo – USP, 1979, p.92.



O exercício da autocrítica e da renovação de certa forma esteve presente na arquitetura moderna brasileira desde seus primeiros momentos, seja Oscar Niemeyer escrevendo artigos autocríticos em relação a sua produção paralelamente a construção de Brasília; ou Artigas que logo no início de sua carreira se posicionou por uma maior racionalização dos materiais e técnicas construtivas. Obviamente estas críticas eram distintas das que ganharam força no final da década de 1970, porém aos poucos estes acontecimentos se associaram e contribuíram para um quadro geral de insatisfação com os dogmas existentes.

Esse quadro foi fortalecido principalmente por discussões de fora do Brasil, questionamentos que surgiram no início da década de 1960 em grande parte junto a projetos mais formalistas e menos funcionalistas de célebres arquitetos, como é o caso da Igreja de Ronchamp (1955), projetada por Le Corbusier. Apontou-se então uma crise do funcionalismo e o próprio Artigas fez oposição por meio do artigo escrito em 1965, chamado “Uma falsa crise”, onde argumentava que a crise não existia e o que existia era a superação de uma fase ou renovação<sup>60</sup>.

As críticas estrangeiras ao moderno também se fundamentaram sob aspectos urbanos, ganhando força por meio de diversos autores que denunciaram os efeitos colaterais do urbanismo moderno, lançando obras literárias de grande destaque na época. Medidas e políticas públicas antes adotadas com base no pensamento moderno de grandes demolições e reconstruções passam a ter a funcionalidade contestada ao esbarrarem em problemas antes não previstos que vão desde a relocação de populações até como lidar com o valor histórico de pré-existências.

Entre os aspectos mais criticados está a setorização e homogeneidade do urbanismo moderno que foram objeto da denúncia da escritora americana Jane Jacobs em seu livro *The Death and Life of Great American Cities* (1961), onde defende a importância das dinâmicas comunitárias como aspectos humanistas necessários para a urbanidade. Também em prol da maior diversidade urbana, podendo dizer até em prol da individualidade, alguns anos depois e sob aspectos distintos a Jacobs, o arquiteto italiano Aldo Rossi lança

---

<sup>60</sup> JACOBS, Jane. **The death and life of great american cities**. New York: Random House, 1961. 458 p.

a obra “A arquitetura da cidade” (1966)<sup>61</sup>, onde aponta como consequência a esta homogeneidade moderna, a exclusão de aspectos formadores da memória coletiva sobre a cidade, suas permanências históricas e particularidades. Também em 1966, mas já abordando não o urbanismo, mas o projeto arquitetônico como objeto, o arquiteto americano Robert Venturi lança a obra literária *Complexity and Contradiction in Architecture*<sup>62</sup>, onde há uma crítica a linguagem purista em prol de uma arquitetura híbrida e complexa, apontando incoerências entre o discurso moderno e os projetos arquitetônicos oriundos deste.

É comum a estas obras as críticas à arquitetura e ao urbanismo moderno mais ortodoxo, em busca de uma visão que supere os limites estabelecidos pelo funcionalismo estrito; e cabe destacar que estas críticas se fazem por meio da exposição de aspectos da realidade existente, ou seja, analisando através de exemplos existentes e apontando aspectos do cotidiano. Mesmo que a tradução destas obras se fizeram disponíveis para o português muito posteriormente, seu surgimento contribui para o entendimento de um contexto mundial de posicionamento crítico emergente que não se tratou de um aspecto isolado da prática, mas sim da manifestação de discussões em formação. Ainda, mesmo que mais evidentes na década de 1960, na década de 1950 foram iniciadas “*tentativas de submeter os princípios desta ortodoxia à uma paulatina revisão e crítica*” de acordo com Montaner que aponta o crescimento de abordagens com aspectos regionalistas por parte das novas gerações de arquitetos modernos.<sup>63</sup>

As décadas de 1960 e 1970 no Brasil, mesmo que caracterizadas pela repressão política e censura dos meios de comunicação, também possuiu como marco a revolução na indústria cultural e nos meios de comunicação. Os avanços tecnológicos permitiram a diminuição dos preços e popularização da televisão a cores, a ponto desta se tornar o mecanismo de comunicação de maior repercussão no país, estando presente na maioria das casas nas grandes capitais, consolidando a indústria televisiva como indústria cultural.

---

<sup>61</sup> ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. Lisboa: Cosmos, 1977. 260 p

<sup>62</sup> VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1995, 231 p.

<sup>63</sup> MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: G. Gili, 2001, p.110.

Além da televisão também houve crescimento nos sistemas de telecomunicação, já que o telefone passou a se tornar mais acessível à população em geral. Se constitui assim a aceleração dos meios de comunicação e, conseqüentemente, da transmissão de ideias.

Afora uma crítica pautada na exclusão de individualidades regionais e históricas, o discurso da necessidade de revisão da arquitetura moderna denunciou questões que a doutrina havia proposto resolver e não foi capaz. Assim como aponta Otília Arantes<sup>64</sup> logo após a Segunda Guerra Mundial, durante a reconstrução das cidades na Europa, foi possível notar que o Movimento Moderno não havia levado em conta aspectos simbólicos e monumentais antes tão presentes nas formações das cidades, levando a percepção de que era necessário ir além da funcionalidade - esta, por si só, não bastaria.

Ao visar a produção em série naturalmente se obteria uma repetição numerosa que dentro do pensamento fundamental da arquitetura moderna seria o resultado almejado e se obteria certa insatisfação ao alcançá-lo, um indício de um lapso nessa ideologia e exposição de lacunas mal resolvidas. Esta crítica europeia faz parte de um panorama mundial de revisão dos preceitos modernos, entretanto, a crítica dos arquitetos paulistas do final da década de 1970 possuía um viés distinto. Não se focava na repetição excessiva ou nos problemas dos experimentos brasileiros de produção em larga escala para conjuntos habitacionais, mas se enviesava uma crítica geral a repetição de uma linguagem construtiva já bastante praticada.

Esta repetição foi consequência em parte por causa do período econômico favorável que o Brasil havia passado alguns anos antes, contribuindo para diversas encomendas do setor terciário e também mais especificamente por causa do Estado de São Paulo e suas grandes demandas do setor público oriundas do Plano de Ação Governamental Carvalho Pinto (1959-1963). Este plano teve como objetivo inúmeras medidas desenvolvimentistas, entre elas a construção de edifícios públicos, estimados por Monica Junqueira Camargo em cerca de mil projetos (nem todos executados e alguns concluídos posteriormente) e contando com em torno de

---

<sup>64</sup> ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995. P.112.

cento e cinquenta arquitetos<sup>65</sup>. Este contexto colaborou para a construção de muitos dos expoentes da escola paulista, mas de certa maneira muito posteriormente, em meados do final da década de 1970, contribuiu para a impressão de que dentro dos valores estabelecidos pela escola todas as possibilidades já haviam sido realizadas. Paralelamente outras contestações a este tipo de arquitetura foram surgindo, como as críticas ao uso que vinha sendo dado da técnica construtiva do concreto armado, conforme apontado por Bastos e Zein:

A arquitetura caracterizada pelo uso extensivo do concreto armado deixando aparente, pela exploração plástica do desenho estrutural e por uma paleta reduzida de materiais, começou a ser criticada por sua impropriedade econômica, sua inadequação climática – em razão da baixa inércia térmica do concreto – suas linhas abstratas de pouco significado para a maioria da população brasileira, sua fidelidade à ideia da cidade funcional, alheia ao bulício das esquinas das cidades brasileiras.<sup>66</sup>

O uso excessivo - ou às vezes exclusivo - do concreto armado passa ter comopositor o desejo de experimentação de novos materiais que, por sua vez, se fortaleceu graças ao acontecimento histórico conhecido como Crise do Petróleo (1973). Esta crise tratou-se de um fenômeno onde sanções políticas provocaram aumento no preço do petróleo e escassez de combustível, e além das inúmeras consequências econômicas, cabe aqui destacar que teve como resultante o aumento da percepção de finitude dos recursos naturais. A técnica construtiva do concreto armado aparente, de considerável gasto de madeira no uso de fôrmas descartadas ao final do processo, passa a gerar certo desconforto por parte dos arquitetos com preocupações ecológicas ou mesmo financeiras. Outro aspecto que também passou a desfavorecer a opção pelo concreto é a baixa inércia térmica deste material que no contexto climático brasileiro contribui para ambientes internos desconfortáveis com frio ou calor excessivos, diferente de materiais cerâmicos que são possuidores de alta inércia térmica.

---

<sup>65</sup> CAMARGO, Mônica Junqueira, **Poéticas da Razão e Construção**. Conversa de Paulista. São Paulo: FAU/USP, 2009p. 369.

<sup>66</sup> BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.205.

Luís Espallargas aponta que “*A arquitetura começa a se confundir com política, o concreto, transformado em fetiche, fica aparente como emblema da modernidade*”<sup>67</sup>, destacando, entre outros princípios, a obrigatoriedade do compromisso político na arquitetura ter se tornado um aspecto limitador. Além disso o crescimento da visão crítica sobre a utilização do concreto possibilitou notar que a escolha do uso desta técnica em diversos casos se motivava, como apontou Espallargas, por “fetiche”, ou um conjunto de valores associados a esta estética. Outro questionamento que passou a ser ponderado era se ainda havia real necessidade do constante virtuosismo construtivo e se os imensos vãos e balanços, uma vez que alcançáveis, não estavam se tornando mero exibicionismo ou exagero efêmero, sem mais o poder contestatório de outrora e consequentemente com menor força de discurso.

Configura-se um panorama onde a arquitetura moderna aos moldes paulistas já havia passado por algumas fases, como: o idealismo do início e luta pela conquista de uma linguagem; a difusão e aplicação; chegando ao momento para ampliação, onde as novas gerações ingressantes sentiam a necessidade de atualizações já que nos moldes existentes muitas das possibilidades haviam sido exploradas e reproduzir o que já havia sido feito seria o mesmo que praticar uma linguagem vazia. Esta revisão, portanto, não haveria de ser uma pausa para discutir primeiramente e depois fazer. A consciência do desgaste de um modelo ocorre paralelamente ao aumento e popularização de certas experimentações; a necessidade, então, era de falar a respeito de algo que já estava sendo feito, mas não discutido ou reconhecido. Dentro das discussões teóricas a não opção pelo modelo já conhecido pode ter sido percebida por alguns com certo temor de significar “*perda de rumos e a necessidade de maior reflexão com vistas a traçar novos caminhos*”<sup>68</sup>, porém a escolha destes caminhos não seria devido a arquitetura ter perdido sua capacidade de renovação, uma vez que ela sozinha foi se renovando e o que ficou vazio e necessitava de revisões eram as pautas e modelo conhecido e outrora pregados.

---

<sup>67</sup> ESPALLARGAS GIMENEZ, Luís. **Pós-modernismo, arquitetura e tropicália**. Revista *Projeto* 65, 1984, p.88.

<sup>68</sup> BASTOS e ZEIN, Ruth Verde, Op. cit. p.239.

Devido a ser parte de um processo gradual, não há uma data ou acontecimento conhecido pela historiografia de arquitetura moderna paulista como marco deste desgaste, mas é frequentemente periodizado pelo surgimento e crescimento na década de 1950, aplicação intensa nas décadas de 1960 e revisão ao final da década de 1970. O próprio desgaste apontado não seria universal, a arquitetura moderna paulista do modelo continuou sendo praticada, obtendo até parte de seus maiores exemplares em décadas posteriores - como foi o caso do Museu Brasileiro da Escultura (MUBE) projetado por Paulo Mendes da Rocha em 1987 e finalizado em 1995 -, portanto os mestres continuariam produzindo o que aprenderam e consequentemente influenciando outros. O que se modifica ao início da década de 1980 é que discussões, antes marginais, passam a também ganhar espaço manifestado nas produções e questionamentos dos arquitetos mais jovens que, como disse o mineiro Éolo Maia<sup>69</sup>, “já estavam cansados deste tipo de arquitetura”.<sup>70</sup>

Essas discussões ganham força paralelamente no início da década de 1980 junto a abertura da Ditadura Militar e o retorno dos debates públicos, situação que favorece esses acontecimentos. O que passa a acontecer, representado nas obras dos arquitetos que eram críticos ao modelo estabelecido, era a utilização da mistura desta linguagem junto a novos elementos, não negando o que já havia sido aprendido e sim fazendo uso de novas referências e testando limites - assim como expresso por Bastos e Zein, o que seria “*crise e ruptura, também foi continuidade*”.<sup>71</sup>

### 1.2.2. A abertura de um modelo

A década de 1980 no Brasil foi um período conturbado, repleto de significativas mudanças políticas e econômicas. No início da década o país

---

<sup>69</sup> Éolo Maia é um dos arquitetos expoentes da arquitetura pós-moderna brasileira, questão que será melhor discutida no Capítulo 3 deste trabalho, estabelecendo a relação do debate dos não-alinhados com essa arquitetura.

<sup>70</sup> MAIA, Eolo; VASCONCELOS, Maria Josefina; PODESTA, Sylvio Emrich De. **3 arquitetos: 1980-1985**. Belo Horizonte, MG: Pampulha, 1985, p.163.

<sup>71</sup> BASTOS e ZEIN, Op.cit, p.239.

ainda era governado pelo Regime Militar e, mesmo que este já demonstrasse sinais para uma abertura política, no aspecto econômico foi se instaurando uma recessão e conseqüentemente um quadro de aumento da inflação, crescimento baixo do Produto Interno Bruto (PIB), aumento do desemprego e agravamento das desigualdades sociais. As tensões resultantes desta crise contribuíram para pressionar o fim da ditadura militar, surgindo em 1984 o movimento *Diretas Já*.

O campo da arquitetura foi em muito afetado por este contexto, onde a crise econômica e a diminuição de oportunidades comerciais dificultaram a sobrevivência e desenvolvimento de diversos escritórios; porém, ao mesmo tempo uma redução de oportunidades possibilitou que muitos a destinassem mais atenção para questões teóricas da profissão, uma vez que a demanda de serviço não era tão intensa quanto no começo da década de 1970.

A abertura da arquitetura moderna brasileira em curso seria uma leitura coletiva de diversas posturas, período chamado por Maria Junqueira Bastos como a “*retomada do debate arquitetônico*”<sup>72</sup> por causa do conjunto de acontecimentos e fatos que constituíram uma mudança de rumos na arquitetura brasileira para uma maior pluralidade. Em um momento onde o contexto político e cultural possibilitava maiores liberdades, algumas trocas e debates passaram a ser mais frequentes, alimentando uma ânsia existente e antes parcialmente reprimida de trocas de opiniões e experiências entre arquitetos, possibilitando o reconhecimento de inovações. Nas palavras do Arquiteto Tito Lívio:

Sinto que havia uma necessidade de externar algumas coisas nesse momento e havia muita curiosidade da sociedade de uma maneira geral, tanto que foi um período de diversas palestras e eventos de arquitetura, principalmente de 1984 a 1990. Participamos de vários eventos desse tipo, as escolas convidavam muitos arquitetos para mostrar obras mesmo fora de Pós-Graduações ou algo assim. Foi uma época muito rica, não me lembro de uma ânsia de debates, mas a curiosidade havia.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> BASTOS, Op.cit, p.25.

<sup>73</sup> Trecho da entrevista com o Arquiteto Tito Lívio presente nos anexos deste trabalho.

Talvez não formalmente com a intenção de promover uma revisão da arquitetura moderna, mas simplesmente divulgar e discutir questões em andamento, acontecimentos como a volta das Bienais, a volta das premiações, o aumento das revistas especializadas, as empresas financiando ciclos de debates e as palestras de arquitetos em faculdades de arquitetura contribuíram para esse quadro. Logicamente estas questões oscilam e a dita pluralidade indica a coexistência entre as novas discussões e antigas, como foi o caso em 1985 em que as discussões sobre novas tendências estavam em destaque, mas em paralelo faleceu o arquiteto Vilanova Artigas e a cidade de Brasília completou 25 anos.

Em aspectos mais voltados ao projeto de arquitetura propriamente dito, mesmo alegando interesse em dar continuidade aos ensinamentos aprendidos, sentia-se necessário certa oposição a alguns princípios. Onde antes se pregava o uso exclusivo do concreto, alguns arquitetos passaram a aplicar matérias e técnicas diversas, valorizando o personalismo de identidades locais e a expressão da linguagem pessoal, dando espaço a certa ironia e caráter lúdico; nas palavras de Zein:

A diversidade pode ser a única afirmação genérica a fazer respeito da arquitetura brasileira da década de 1980. Diversidade de materiais e técnicas, nas características regionais, nas ênfases estéticas – embora se possa também verificar traços culturais comuns na insistência com simplicidade, na atitude bem-humorada, na despreocupação com a coerência rígida e na maleabilidade das propostas, facilmente adaptáveis às circunstâncias.<sup>74</sup>

Além da diversidade de materiais apontada, a pluralidade de posturas e maior personalismo legitimaram o retorno da liberdade formal não em cascas de concreto, mas em uma expressão singular, presente principalmente em edifícios comerciais, uma vez que o caráter simbólico e destaque na paisagem passam a ser algumas vezes desejados nestes usos. Esta busca também motivou o aumento do uso de novas texturas e cores mais chamativas, como por exemplo nos projetos Flat Crillon Plaza (1986) de Tito Lívio e Vasco de Mello, e Edifício Oswaldo Bratke (1986) de Carlos Bratke.

---

<sup>74</sup> ZEIN, Ruth Verde. Op.cit, p.25.





Fig. 7. Flat Crillon Plaza (1986) e Edifício Oswaldo Bratke (1982 – 1986).

Fonte: <http://vmassociados.com.br/projetos.htm> e <http://www.carlosbratke.com.br>

A utilização de cores chamativas não seria uma novidade absoluta dentro da arquitetura moderna paulista, uma vez que o expoente desta, Villanova Artigas, já o havia realizado em diversos projetos residenciais, como a residência Olga Baeta (1956); porém o fetichismo sob a estética do concreto aparente contribuiu para uma menor utilização de cores nos projetos das décadas de 1960 e 1970. De acordo com o arquiteto Pitanga do Amparo a utilização de cores intensas mesmo se opondo a dogmas existentes, para si era uma escolha evidente, pois no contexto da construção civil brasileira da época haviam poucos recursos e variedade de materiais disponíveis para realização de composições projetuais.<sup>75</sup> Além disso, o uso de cores intensas poderia não se tratar de apenas uma questão de cromatismo e sim uma estratégia projetual de dar destaque ou ocultar elementos. A utilização desta estratégia e estética na década de 1980 não seria acidental, mas contextual com toda produção cultural, já que tanto no cinema, moda, música ou outras

---

<sup>75</sup> Informação presente no depoimento do arquiteto Pitanga do Amparo para este trabalho, entrevista realizada no dia 08/12/2017, disponível nos anexos.

manifestações o uso de cores vibrantes é constantemente associado à estética *new wave* dos anos 1980, principalmente em projetos de programação visual.



Fig. 8. Capas dos Álbuns “Barão” (1982) e “As Aventuras da banda Blitz” (1982) onde é possível observar a utilização de cores e estética *new wave* bastante associada as produções artísticas da década de 1980. Fontes: <http://thebraziliansound.blogspot.com.br/2010/07/brazilian-rock-guiding-light-ezequiel.html> <https://i.ytimg.com/vi/FjFmBq8c5zo/maxresdefault.jpg>

A arquitetura mantém-se acompanhando a estética e as mudanças de sua época de forma que seria equivocado dizer que a preocupação social e política foi erradicada, principalmente perante um contexto de redemocratização do país. Esta permanece, mas em segundo plano e menos estetizada nas produções de arquitetos emergentes, dando espaço para novas buscas contextuais, históricas, simbólicas ou ecológicas. Dentro da historiografia da arquitetura brasileira as buscas do período em questão possuem maior vínculo com a realidade, afastando do foco sobre um futuro racional social para aproximação com circunstâncias existentes. Passa-se a aceitar e trabalhar com certas contradições e pré-existências caóticas como parte da realidade e consequentemente condicionantes ao projeto de arquitetura, talvez até elemento de reflexão ou inspiração. Nas palavras de Flávio Marcondes:

Os caminhos que arquitetos no Brasil tinham pela frente eram: a maior continuidade a uma tradição moderna; a revisão dessa tradição por maior comprometimento da arquitetura com a realidade em sentido amplo; e a eventual superação da

tradição moderna, caminho mais aberto às discussões internacionais.<sup>76</sup>

A revisão da tradição moderna, conquistada aos poucos, é responsável por dar espaço e reconhecimento a determinada produção; originalmente não seria a diversidade como tendência, mas sim manifestações que surgiam naturalmente quando arquitetos optam por externar em suas obras questões de interesse pessoal ao invés de discursos políticos. Estas posturas aos poucos receberam apoio de meios de divulgação, sendo o debate dos não-alinhados em parte um fruto desta condição.

Como conclusão ao primeiro capítulo buscou-se estabelecer uma linha de raciocínio que demonstra uma sequência de acontecimentos e depoimentos que expõem o contexto em que a discussão dos não-alinhados está situada. A dificuldade consistiu em expor insatisfações de aspectos que não impediam diretamente a materialização de um tipo de arquitetura, mas sim a divulgação e reconhecimento desta, o descontentamento com a distância entre a arquitetura reconhecida pela elite cultural da profissão e os anseios e desejos dos mais jovens.

---

<sup>76</sup> MARCONDES, Flávio. **Reflexão vivencial sobre a produção arquitetônica na cidade de São Paulo: do moderno ao contemporâneo.** 2012. Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012, p.33.

## CAPÍTULO 2

### OS NÃO-ALINHADOS

O segundo capítulo abordará os acontecimentos e discussões presentes na matéria dos não-alinhados em 1982, estabelecendo um panorama sobre a revista *Projeto*, os membros do grupo, alguns projetos desenvolvidos por eles e questões consequentes, buscando assim indicar características fundamentais para a compreensão deste não-alinhamento e sua relação com o contexto inserido.

#### 2.1. É PRECISO SACUDIR A POEIRA, CRITICAR, DISCUTIR, SE ENCONTRAR

##### 2.1.1. A revista Projeto

Em 1971, na primeira página da revista *Acrópole*, sob tom melancólico, o arquiteto Eduardo Corona informava que, após 33 anos de circulação ininterrupta seria esta a última edição da revista, devido a ausência de condições econômicas favoráveis para sua manutenção financeira. A revista *Acrópole* encerrava suas atividades somando assim mais um acontecimento ao quadro desfavorável de difusão de ideários arquitetônicos iniciado em 1964 quando o Golpe Militar se instaurou e as revistas *Módulo* e *Habitat* pararam de ser editadas.

Paralelamente, neste período, ocorreram perseguições aos jornalistas que não apoiavam o governo militar, cancelando seus registros profissionais, os impedindo de exercerem oficialmente a profissão. Nesse contexto, Alfredo Paesani, presidente do Sindicato dos Arquitetos do Estado de São Paulo (SASP), logo no início de sua atuação no cargo, defendeu a necessidade um veículo de comunicação; e, após consultar o jornalista Vicente Wissenbach, que possuía de certa afinidade com discussões de arquitetura, propôs a

publicação de um jornal. Em 1972, com parceria do IAB e com a direção do arquiteto e jornalista Fábio Pentead, iniciava-se o jornal “O arquiteto”.



Fig.9. Layout da capa e capa da primeira edição do jornal O Arquiteto. Fonte: Revista Projeto, n.42, 1982, p. 36.

Este veículo publicou notícias relativas aos aspectos da política profissional da arquitetura, defendendo um salário mínimo para a profissão e a necessidade da presença destes profissionais em diversas atividades, como o planejamento urbano, entre outras. Obteve-se rapidamente uma recepção bastante positiva por parte dos profissionais da área, contribuindo para que o jornal alcançasse circulação nacional e pudesse acompanhar congressos e diversas discussões da época. Após alguns anos de publicações e crescimento do alcance, optou-se por buscar atender as reivindicações dos arquitetos de que se publicasse projetos, questão que em meio a divergências entre o SASP e o IAB, levou a decisão do jornal de encerrar-se em 1977 na edição número 60, tornando-se uma revista independente destes órgãos e aberta à comercialização, intitulada “Projeto”.<sup>77</sup>

A revista *Projeto* viria a ter um papel fundamental na difusão do ideário arquitetônico brasileiro e, de acordo com o arquiteto Sergio Marques, seria “o

<sup>77</sup> Os acontecimentos narrados nesta página e na anterior são referenciados em entrevistas com Vicente Wissenbach, Fábio Pentead e Alfredo Pesani. Acessadas no dia 13 de maio de 2017. Disponíveis em:  
<http://arqsc.com.br/site/vicente-wissenbach-um-icone-do-jornalismo-de-arquitetura-no-brasil/>  
<https://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/fabio-pentead-como-paisagem-22-04-2004>

*principal órgão de veiculação da produção arquitetônica nacional, e também vetor dos debates políticos/arquitetônicos*<sup>78</sup>, abrindo espaço para discussões e publicações de projetos após um período de reclusão dos meios de comunicação. Este panorama nacional foi fortalecido gradativamente também com o auxílio do retorno da revista *Módulo* em 1975, com o surgimento em 1979 da revista mineira *Pampulha*, e, em 1985, em São Paulo, a revista *AU*.

A revista *Projeto* se distinguia de suas antecessoras pois passava a dar maior enfoque aos projetos com proximidade a São Paulo e regiões distintas das que as outras publicações normalmente abordavam. O surgimento destes meios de comunicação viria a servir ao objetivo de noticiar e dar maior visibilidade às discussões pertinentes aos arquitetos brasileiros, reestabelecendo uma mídia e uma crítica de arquitetura. Isso passou a levar, após algum tempo, como afirma Bastos e Zein, a publicação de:

Questionamentos de certas posturas hegemônicas na arquitetura [...] antagonismo, entretanto, que não vinha de uma linha claramente definida, mas muito mais da produção apresentada.<sup>79</sup>

Portanto, como seria natural a meios de comunicação que buscavam se estabelecer tanto como autoridades quanto comercialmente, assim como dito no depoimento acima, na maioria dos casos não se buscava intencionalmente conflitar com os dogmas existentes, mas tal questão ocorreria na verdade como consequência da publicação de projetos fora de linhas hegemônicas, causando incomodo aos mais ortodoxos. O crescimento da publicação dessas linhas alternativas passou a ser mais frequente a partir da década de 1980, quando a viabilidade comercial em publicar também estas foi verificada e obtida. Bastos e Zein argumentam em relação a revista *Projeto*:

Publicar sem discriminação, tudo o que parecesse ser notícia, descolando-se assim do crivo excessivamente apertado das patrulhas ideológicas da época (que não deixaram de ter seu espaço garantido na *Projeto*, embora perdessem a exclusividade de programação). Apesar de não se propor como

---

<sup>78</sup> Depoimento realizado ao portal arcoweb, acessado no dia 20 de agosto de 2017, disponível em: <https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/especiais/especial-revista-projeto-40-anos>

<sup>79</sup> BASTOS e ZEIN, Ruth Verde, Op.cit, p.223.

revista de tendência, a Projeto colaborava assiduamente com o incremento e a variedade dos debates através da divulgação de opções “alternativas”.<sup>80</sup>

É necessário destacar aqui que o depoimento em questão também aborda o patrulhamento ideológico; e, de forma crítica, a ponto de não negar a existência ou mesmo continuidade dentro do conteúdo da revista, porém expondo a perda de parte de seu papel. Este depoimento possui certa notoriedade uma vez que Ruth Verde Zein foi colaboradora da revista *Projeto* de 1982 a 1991, assim como outros nomes, como Hugo Segawa e Cecilia Rodrigues, que iniciaram suas carreiras na Projeto e passaram a desempenhar um grande papel na difusão de projetos de arquitetura e no estabelecimento de uma crítica no Brasil.

A revista *Projeto* possuía material de grande importância na abertura da arquitetura brasileira, pois assim como dito por Maria Alice Bastos “*era aberta à sugestões, ao recebimento de material para publicação, e apresentava certa neutralidade*”.<sup>81</sup> Tal abertura contribuiu para a variedade dos projetos publicados e assuntos discutidos, e também para a entrada de discussões polêmicas, divergências de opiniões, réplicas de textos e publicações de cartas dos leitores. Hugo Segawa também comenta sobre essa postura da *Projeto*, lembrando que davam espaço para a publicação de *investigações de arquitetos ou professores desconhecidos em nível nacional (na maioria, jovens)*.<sup>82</sup> Essa abertura possui uma relação direta com o tema deste trabalho, uma vez que o artigo sobre os não-alinhados foi organizado e lançado por uma iniciativa da revista *Projeto* a partir desses ideais.

### 2.1.1. Encontro e debate

Haveria diversas formas de interpretar este acontecimento, cabendo aqui primeiramente expor algumas premissas e circunstâncias e assim, finalmente, levantar possíveis desfechos. O caso em questão, além de ser um

---

<sup>80</sup> *Ibidi, ibidem.*

<sup>81</sup> BASTOS, Maria Alice Junqueira, 2003, p.55.

<sup>82</sup> SEGAWA, Hugo, 1990, p.194.



acontecimento na vida dos envolvidos, é um exemplo de manifestação das condições então presentes na arquitetura moderna paulista, contribuindo para uma melhor compreensão do estado da arte de algo turvo, como costumam ser os períodos de transição.

O termo “não-alinhado” para designação de um grupo possui sua origem nas décadas de 1950 e 1960, durante o contexto da Guerra Fria, na disputa hegemônica, política e econômica entre as duas super potências da época, os Estados Unidos e a União Soviética. Como parte deste conflito haviam consideráveis pressões aos países para que assumissem a posição em algum desses dois lados, porém alguns países, na maior parte da Ásia e da África, ex-colônias, com o objetivo de autopreservação se posicionaram neutros. A primeira conferência oficial foi em 1961 em Belgrado, que deu origem a um terceiro bloco, o movimento dos não-alinhados (o Brasil nunca fez parte deste movimento, mas muitos países da América latina sim, e ele existe até hoje). Por coincidência ou não, assim como o grupo estudado neste trabalho, os países membros do Movimento Não Alinhado possuíam características bastante distintas entre si e neste caso isso levou a não alcançarem medidas conjuntas efetivas em questões políticas e econômicas mundiais.<sup>83</sup>

Após o uso originalmente dado por esse movimento, o termo tornou-se comum para o jornalismo brasileiro, nas discussões políticas do final da década de 1970. Alguns anos antes, pouco tempo depois do início do Regime Militar no Brasil, em 1965 foi instaurado o sistema bipartidário, permitindo apenas existência de dois blocos: a ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Ao final do Regime Militar, após o governo Geisel e no processo de abertura política foi decretado, em 1980, o pluripartidarismo. Nesse quadro, o termo não-alinhado começou a ser utilizado jornalisticamente para os partidos de centro, que não se posicionavam entre a esquerda ou a direita<sup>84</sup> seja pela alusão e referência a um acontecimento da

---

<sup>83</sup> Os acontecimentos narrados nesse paragrafo são referenciados no texto escrito pelo sociólogo e redator de exterior da Folha de São Paulo, Jayme Brener, disponível para acesso pelo link: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64451987000100016](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451987000100016). Acessado dia 19/10/2017.

<sup>84</sup> Os acontecimentos narrados nesse paragrafo são referenciados no artigo escrito por Gislene Edwiges de Lacerda, **O retorno ao pluripartidarismo brasileiro**: a fundação do Partido dos Trabalhadores e a “Carta de Princípios”. Disponível pelo link:



diplomacia mundial, seja por um próprio apelo de soar como algo fora do padrão comum.

O seu uso na arquitetura paulista, e objeto de estudo deste trabalho, teve início no começo dos anos 1980, quando alguns arquitetos, por uma razão ou outra, já há alguns anos não estavam projetando exatamente como seria comum aos “dogmas” da arquitetura paulista, não por uma intenção contestatória consciente, mas talvez como uma externalização da vivência e formação durante um período culturalmente rico e conturbado.

Em 1982, em meio a este quadro e por iniciativa de seu editor Vicente Wissenbach, a revista *Projeto*, em sua edição de aniversário de dez anos, organizou algumas matérias para discussão dos rumos da arquitetura e para reflexão sobre a produção da década de 1970, entre elas a uma série de mesas redondas com arquitetos. Durante a escolha dos membros notou-se certo grau de dificuldade em sintetizar representantes do pensamento da época, uma vez que ao falar de arquitetura nacional era quase natural a associação a arquitetos de duas décadas atrás. Com o interesse de uma abordagem mais atual, Vicente recordou-se que quando retornava para casa costumava a ver a placas do arquiteto Carlos Bratke e resolve entrar em contato com ele. Paralelamente Vicente já conhecia o arquiteto Tito Lívio, que já havia o questionado algumas vezes em encontros casuais para publicação de algumas novidades que estavam ocorrendo na arquitetura. Vicente então incumbiu Carlos Bratke e Tito Lívio de reunir um grupo de arquitetos que sintetizassem essa discussão; sendo relevante lembrar que estes dois já possuíam uma relação próxima, uma vez que possuíam escritório no mesmo edifício.<sup>85</sup>

A escolha realizada por Bratke e Tito não haveria de ser algo científico, com critérios definidos para inclusão e exclusão, mas sim uma seleção de arquitetos conhecidos por eles e que estavam de alguma forma também na condição de produzir uma arquitetura que ultrapassava os moldes da escola paulista. Tito era sócio do arquiteto Vasco de Mello, tornando o convite natural, e também já conhecia Roberto Loeb e sua produção. Arquitetos como Eduardo

---

<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Gislene%20Edwiges%20de%20Lacerda.pdf>. Acessado no dia 19 de setembro de 2017.

<sup>85</sup> A fonte destas informações está na entrevista realizada para este trabalho, com o Arquiteto Tito Lívio, no dia 27.03.2017.

Longo, Pitanga do Amparo e Arthur Navarrete haviam construído recentemente projetos que se destacaram como possuidores de posturas alternativas, entre estes a Casa Bola (1979) de Eduardo Longo, a Residência Célio Vieira (1977) de Pitanga do Amparo e o Palácio dos Tropeiros (1981) de Arthur Navarrete.



Fig. 10. Casa Bola, Residência Célio Vieira e o Palácio dos Tropeiros. Fonte: <http://delas.ig.com.br/casa/arquitetura/2013-11-25/conheca-a-casa-bola-por-dentro.html> e <http://pitangadoamparo.com.br/>

Essas reuniões começaram como encontros semanais nas casas de cada um, sem pautas ou assuntos pré-estabelecidos, mas trocando informações sobre os projetos que estavam fazendo, discutindo impressões e opiniões. Depois disso ocorreu um encontro oficial na editora de Vicente, que era localizada na rua Cinderela, no bairro de Pinheiros, data em que foi feita a caricatura do grupo que viria a estar presente na matéria da revista *Projeto*, desenhada pelo artista Paulo Caruso. Esses encontros eram compostos de discussões de arquitetura sem alguma pretensão específica, de forma que o enfoque e o próprio termo dos “não-alinhados” surgiram posteriormente, durante a edição da *Projeto* para publicação que levou o nome de “*é preciso*

*sacudir a poeira, criticar, discutir, se encontrar*".<sup>86</sup> Como apontado por Vicente Wissenbach em uma entrevista realizada para este trabalho, o uso do termo não-alinhados surgiu de forma espontânea e foi escolhido por soar mais interessante dentre outros possíveis nomes pensados pela equipe da *Projeto*, sem a pretensão (pelo menos consciente) de fazer alusão ao movimento dos Países Não-Alinhados.<sup>87</sup>

Essa matéria estaria associada à postura de reconhecimento da produção alternativa; não pela publicação de um projeto diferenciado, algo que já acontecia, mesmo que raramente, mas sim de trazer um artigo que discutia assumidamente a diferença e pluralidade na produção da arquitetura brasileira, questão que ficaria mais evidente e com maiores proporções na exposição de 1983 em Buenos Aires, entre outros acontecimentos. A matéria se trataria de um debate complementar à matéria principal da edição, que foi a pesquisa realizada por Ruth Verde Zein intitulada "Arquitetura Brasileira Atual" onde apresentou-se um balanço da arquitetura brasileira após Brasília, questão ainda pouco discutida até então; no entanto, ainda que não se almejasse certo protagonismo, o debate dos não-alinhados acabou atraindo bastante atenção.<sup>88</sup>

De acordo com alguns membros deste grupo, a matéria, depois de lançada, repercutiu de forma considerável nas produções dos próprios, além de servir como referência para outros arquitetos que se identificaram com a discussão e postura de fazer uma arquitetura moderna mais livre. Assim como afirma Carlos Bratke, "*Éramos uma amostra do que estava acontecendo em muitas outras partes do País*".<sup>89</sup> Revela-se, portanto, a elaboração de um discurso legitimador de uma nova prática; porém, houve também interpretações contrárias, especulações sobre ser um movimento contestatório e até mesmo indivíduos que discordaram do que foi dito e sentiram-se de alguma forma "atingidos", chegando a postular de forma pejorativa os arquitetos deste grupo

---

<sup>86</sup> "É preciso sacudir a poeira, criticar, discutir, se encontrar". In: Revista Projeto, n.42, p. 80, 1982.

<sup>87</sup> Informações baseadas na entrevista realizada com Vicente Wissenbach presente nos anexos deste trabalho.

<sup>88</sup> BRATKE, Carlos. Op. cit, 95.p. 146.

<sup>89</sup> BRATKE, Carlos. Op. cit, 95.p. 200.

como “pós-modernos”, questão que estes abordam alegando que é mais provável que tenham sido “pré alguma coisa que pós”.<sup>90</sup>

Essas reuniões possuíam uma motivação específica – a produção de uma matéria para um meio de comunicação – mas a dinâmica se assemelhava à espontaneidade comum aquela época, quando arquitetos jovens se reuniam para discutir e mostrar projetos. Contudo, uma vez que se reúnem indivíduos de pensamentos distintos e o resultado apresenta semelhanças a uma crítica ou reivindicação conjunta, pode-se compreender essa crítica como elemento unificador. Os assuntos discutidos abordam em geral críticas ao funcionalismo e argumentos pela aceitação da arquitetura fora de modelos consagrados, que manifeste as buscas individuais do arquiteto, que utilize as novas tecnologias de seu tempo, que estabeleça a interlocução com culturas locais e de massas; e, por fim, que discuta certos rumos do ensino de arquitetura - aspecto recorrente uma vez que a maioria dos membros deste grupo atuava como professores.<sup>91</sup>

A produção dos membros deste grupo é apontada como não alinhada à produção tradicional de seu meio, mas estes também não eram alinhados entre si, mantendo como característica em comum uma postura livre e crítica, manifestada por cada um à sua maneira. Todos eram relativamente jovens e possuíam certas semelhanças em suas formações por possuírem referências próximas de arte e arquitetura, e estavam se firmando profissionalmente, com diversos projetos em andamento; e sentiam que não eram reconhecidos ou representados em publicações ou premiações.

Em busca de visualizar o que se entendia no período como uma arquitetura não-alinhada, cabe a análise, mesmo que breve, de quais foram os projetos selecionados para sair em fotografias na matéria e cabe lembrar que mesmo que essa escolha de fotos possivelmente não se fundamentou em critérios claros ou partiu de uma metodologia, foram os elementos ilustrativos eleitos para representar a discussão, possuindo assim certa expressão. Estes projetos são:

---

<sup>90</sup> “É preciso sacudir a poeira, criticar, discutir, se encontrar”. In: Revista Projeto, n. 42, p. 80, 1982.

<sup>91</sup> A fonte desta informação está na análise do currículo destes arquitetos presente na plataforma lattes, disponível em: <http://lattes.cnpq.br/>



Fig. 11. Fotografias dos projetos presentes na matéria realizada. Fontes: <http://pitangadoamparo.com.br/> <http://www.bratke.com.br/> <http://pitangadoamparo.com.br/projeto10anos.htm/> <http://www.loebcapote.com/projetos/1/> <https://www.archdaily.com.br/br/01-173627/classicos-da-arquitetura-casa-bola-slash-eduardo-longo/> <https://www.vivareal.com.br/imovel/apartamento-1-quartos-moema-zona-sul-sao-paulo-com-garagem-70m2-venda-RS630000-id-75108397/>

**Tabela 2.1**

	Projeto	Arquiteto (s)
1	Conjunto Residencial Allphaville (1977)	Tito Lívio e Vasco de Mello
2	Residência no Guarujá (1980)	Carlos Bratke
3	Cetesb (1980)	Roberto Loeb
4	Edifício Administrativo da Ferrostal (1980)	Tito Lívio e Vasco de Mello
5	Casa Bola (1979)	Eduardo Longo
6	Residência Célio Vieira (1977)	Pitanga do Amparo
7	Casa na Praia (1980)	Arthur Navarrete
8	Centro Administrativo Unibanco (1979)	Roberto Loeb
9	Edifício Dakota (1982)	Carlos Bratke



Uma vez que a escolha feita foi em parte de maneira casual, era de se esperar que os projetos fossem bastante distintos, porém é possível apontar algumas congruências. Primeiramente todos os projetos são cronologicamente recentes em relação a matéria realizada em 1982; tal escolha é coerente com o objetivo de representar uma discussão mais atual. Com exceção da Cetesb, que é um edifício público, os demais projetos são privados, dividindo-se entre comerciais e residenciais, compactuando com o contexto do final da década de 1970 e início da década de 1980, quando ocorreu uma redução das oportunidades no setor público. Em relação as técnicas construtivas aplicadas, o uso do concreto armado aparente é bastante presente na maioria dos projetos, estando em alguns momentos associado a outra técnica, formando assim uma composição mista.

Como exercício comparativo, entendendo estes projetos como reflexo do não-alinhamento e os projetos vitoriosos em 1977 como alinhamento, é possível observar que os projetos de 1977 são muito mais próximos entre si e os que ilustram o não-alinhamento possuem maior variedade volumétrica e compositiva, representando alguns dos aspectos discutidos na matéria da revista *Projeto: a busca pela liberdade compositiva, linguagem pessoal e individualidade do projeto*. Estes aspectos são manifestados variando em intensidade, mecanismo e estratégia, buscando assim uma *não repetição de póstulas preestabelecidas*.<sup>92</sup> Posto isto, outros aspectos presentes na matéria estabelecem relações com projetos apresentados e contexto da época, mas por ora é necessário situar quem eram aqueles que estavam realizando o debate.

## **2.2. Os membros deste grupo**

Para melhor compreender as relações entre o contexto inserido, o discurso crítico e os projetos produzidos, faz-se necessário apresentar um panorama da produção desses arquitetos e sua formação até 1982. Mesmo que o trabalho em questão não se proponha aprofundar na carreira completa de cada um, é necessário uma apresentação que prevê uma descrição breve

---

<sup>92</sup> “É preciso sacudir a poeira, criticar, discutir, se encontrar”. In: Revista Projeto, n. 42, p. 79 1982.

do perfil dos participantes, e de suas produções, e apontamento dos projetos que estavam desenvolvendo, para um balanço as sobre as características gerais do grupo.<sup>93</sup>



Fig. 12. Lançamento da revista projeto, 1982. Da esquerda para a direita: Carlos Bratke, Vasco de Mello, Eduardo Longo, Roberto Loeb, Tito Lívio Frascino e Pitanga do Amparo.  
Fonte: HAJLI, S. M.; FLORIO, W. Vasco de Mello. 1. ed. São Paulo: SENAC, 2017, p. 22.

### 2.2.1. Carlos Bratke

Graduou-se em 1967, na Faculdade de Arquitetura Mackenzie, e pós-graduou-se em Planejamento e Evolução Urbana, em 1969, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foi professor de Representação Gráfica e de Projeto na Faculdade de Arquitetura Mackenzie, e é filho do arquiteto modernista Oswaldo Bratke. Iniciou sua carreira em sociedade com o arquiteto Renato Lenci até 1974, quando rompe a sociedade e inicia seu escritório pessoal em parceria com a construtora Bratke Collet, pertencente a seu irmão Roberto Bratke e seu primo Francisco Collet. Desenvolveram diversos projetos, com destaque para os inúmeros edifícios comerciais na Avenida Luís Carlos Berrini, próxima à Marginal Pinheiros, em

---

<sup>93</sup> As fontes das informações que serão apresentadas estão nos *sites* dos escritórios de cada um, além dos currículos na plataforma *lattes*. Acesso 12/05/2017.

São Paulo. Entre os não-alinhados, foi o membro com maior produção; e na sua maioria, foi destinada ao setor privado.



Fig.13. Edifício Flamboyant (1981-1984) / Edifício Ars (1982 – 1986) / Edifício Burity (1982-1985) / Edifício Florida (1982-1984), alguns dos projetos em desenvolvimento por Carlos Bratke no período próximo a 1982. Fonte das imagens: <http://www.bratkecollet.com.br/portifolio.php>

Em 1982 Carlos Bratke já havia desenvolvido diversos dos edifícios comerciais da Berrini, sobre os quais, de acordo com Tito Lívio Frascino, até o início da década de 1980 ainda “*pouco se falava a respeito, se via, mas a crítica fingia que não existia*”<sup>94</sup>. Além disso Bratke também desenvolveu edifícios habitacionais de alto padrão, residências, entre outros. Através dos projetos apresentados, é possível observar que nesse período seu trabalho estava bastante direcionado a realizar edifícios verticais, com formas recortadas, cores intensas e combinações entre concreto, vidro, estruturas metálicas e tijolos cerâmicos.

### 2.2.2. Tito Lívio Frascino

Graduou-se em 1964, na Faculdade de Arquitetura Mackenzie, e é professor na mesma desde 1971 até os dias atuais. Trabalhou em empresas de engenharia, no serviço público, desenvolveu projetos na França, e desenvolveu obras em parceria com diversos outros arquitetos, como Fabio Pentead, por exemplo. Além de possuir escritório próprio, foi sócio do também não alinhado Vasco de Mello, com quem desenvolveu projetos de escalas variadas. Destaca-se aqui, além de uma experiência urbanística, certa vivência

---

<sup>94</sup> Questão exposta por Tito Lívio Frascino na entrevista cedida por este ao presente trabalho, presente nos anexos.



como músico de *jazz*. De acordo com Vicente Wissenbach, Tito era entre os não-alinhados o membro que possuía maior visão acadêmica da arquitetura.<sup>95</sup>

### 2.2.3. Vasco de Mello

Graduou-se em 1964 na Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, e foi professor de projeto na mesma de 1972 até 1985. Também lecionou na Universidade de Brasília entre 1969 e 1971 e na Universidade Belas Artes de São Paulo, onde permanece até os dias atuais. Trabalhou em empresas de engenharia e também colaborou com arquitetos como Fábio Penteadó e Marcelo Fragelli. Morou entre 1965 e 1967 na França, onde participou de cursos; e, assim como Tito Lívio, atuou profissionalmente no *Gabinet Zehrfuss*, em parceria com o arquiteto moderno francês Bernard Louis Zehrfuss (1911-1996).



Fig.14. Edifício Águas Claras (1984) / Agência Bancária e Loja Drive-In de Passagens (1982) / Estudo de Sede da Empresa HOCHITIEF (1981).

Fonte das imagens: <http://vmassociados.com.br/projetos.htm>

### 2.2.4. Luiz Antônio Pitanga do Amparo

Graduou-se em 1973 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, foi bastante influenciado por professores como Sergio Ferro e Flávio Império.

---

<sup>95</sup> Questão exposta por Vicente Wissenbach na entrevista cedida por este ao presente trabalho, presente nos anexos.

Durante a graduação foi estagiário do também não-alinhado Arthur Navarrete e após se formar colaborou na ITAUPLAN entre 1974 e 1976, desenvolvendo projetos de agências bancárias, e testando os limites experimentais para a tipologia. Iniciou seu próprio escritório em 1977, realizando projetos comerciais e residenciais além de pesquisas relacionadas a Biotectura e o uso das cores como linguagem arquitetônica. Foi premiado em 1981 com a Medalha de Prata do Salão Paulista de Belas Artes pelo projeto da residência Célio Vieira. Possui envolvimento com as artes plásticas, cinema alternativo e foi possuidor de uma galeria de arte. Além disso, sua obra foi descrita por Paulo Mendes da Rocha como *“extremamente estimulante, porque ela é muito inventiva do ponto de vista formal, e, principalmente, possui uma cor extraordinária”*.<sup>96</sup>



Fig.15. Estúdio de Moda HuisClos (1982) e a Residência do arquiteto (1982/87). Fonte: <http://pitangadoamparo.com.br/11portuguese.htm>

### 2.2.5. Eduardo Longo

Graduou-se em 1966 na Faculdade de Arquitetura Mackenzie, teve seu primeiro projeto construído ainda quando era estudante, em 1964, trazendo certo destaque a ele e a publicação do projeto em periódicos internacionais. Iniciou em 1966 as atividades de seu escritório, desenvolvendo projetos – na maioria residências - possuidores da estética resultante do uso do concreto bruto, se assemelhando à linguagem paulista neste aspecto, mas se distinguindo em muitos outros. Em 1972 passa por um período de intensa produção e resolve fechar seu escritório para refletir sobre seus rumos

---

<sup>96</sup> As informações apontadas possuem como referência CARRANZA, E. G. C. E. R. ; PITANGA DO AMPARO, L.A. . Pitanga do Amparo - Psicodelismo, ecologismo e suprematismo. Disponível pelo link: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/14.159/5115>. Acesso dia 27/10/2017.

profissionais, dando início às pesquisas que levariam aos projetos das casas bola do final da década de 1970. Dentro dos não-alinhados, é possivelmente o possuidor da produção mais diferenciada e experimental. No ano de 1982 - época da matéria dos não-alinhados - de acordo com Edite Carranza, Eduardo estava retornando às atividades profissionais após um período de reclusão, com relativamente poucas encomendas de projetos, diversificando suas atividades e participando de concursos.<sup>97</sup>



Fig.16. Residência GL (1983) e a Casa bola da Rua Galia (1980). Fonte: <http://www.eduardolongo.com/>

De acordo com Carlos Lemos, Eduardo Corona e Alberto Xavier, a obra de Eduardo Longo se caracterizou por ser:

Totalmente desvinculada da produção arquitetônica brasileira, e até mesmo de grupos que pudessem caracterizar uma arquitetura paulista. Liberto de qualquer imposição teórica, talvez, antes de tudo intuitivo, soube com maestria criar espaços inesperados, usando somente planos de cobertura que se interceptam em arestas inclinadas, decorrentes da frequente falta de paralelismo entre os parâmetros verticais, estando posta de lado qualquer hipótese de regularidade e simetria.<sup>98</sup>

## 2.2.6. Roberto Loeb

Graduou-se em 1965 na Faculdade de Arquitetura Mackenzie. Mais tarde atuou como professor de projetos na mesma, dando aula também em outras cidades, como Santos. Ainda recém-formado foi convidado a trabalhar

<sup>97</sup> BRUNA, Gilda Collet ; CARRANZA, Edite Galote. **As casas de Eduardo Longo**. Revista 5% arquitetura + arte, São Paulo, v. 1, p. 004-004, 2005.

<sup>98</sup> XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos A. C.; CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Pini, 1983, p.131.

no escritório do arquiteto Telésforo Cristófani e mais tarde colaborou com nomes como Fábio Penteadó e o escritório Rino Levi. Iniciou seu escritório próprio em parceria com os arquitetos cariocas Flávio Mindlin Guimarães e Marklen Landa. Sua produção, como o próprio afirma, foi bastante influenciada pelo uso de estruturas tubulares nos projetos cenográficos de Flávio Império. Esses projetos despertaram o interesse de Loeb pelo uso da estrutura metálica como *“vetor importante de sua imaginação, oferecendo um campo novo e uma oportunidade de pesquisa”*.<sup>99</sup> Em 1982 desenvolveu projetos de escalas e usos diversos e concursos; cabe destacar sua participação e entrega de proposta para o concurso do *Parc la Villette* em Paris.



Fig.17. Residência em São Paulo (1982), projeto de Readequação da fachada do Banco Safra (1982) e Banco do Nordeste Brasil S.A (1982). Fonte: <http://www.loebcapote.com/projetos/>

### 2.2.7. Luiz Arthur Guimaraes Navarrette

Graduou-se em 1965 na Faculdade de Arquitetura Mackenzie; e, mais tarde, em 1981, iniciou sua atuação como professor de projetos na mesma. Abre em 1971 seu escritório pessoal, sob o nome de Tirante - Projeto, Planejamento e Obras S/C Ltda., onde desenvolveu projetos de escalas diversas, entre estes: projetos residenciais, hospitalares e projetos públicos, com certo destaque para o que desenvolveu para a prefeitura de Sorocaba e para o setor comercial (entre esses 26 agências bancárias, e mais de cem lojas da sorveteria *Kibon*).

---

<sup>99</sup> Entrevista realizada com o Arquiteto Roberto Loeb pelo portal arcoweb disponível em <https://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/roberto-loeb-01-03-2006>. Acesso 20/05/2017.





Fig.18. Agência do Banespa Sorocaba (1984), Teatro Municipal de Sorocaba (1983), e o Palácio dos Tropeiros (1981). Fonte: <http://agencia.sorocaba.sp.gov.br/galeria/>

Como parte de uma produção fora dos padrões da arquitetura moderna paulista é importante mencionar também alguns arquitetos não participantes da matéria de 1982, mas citados nessa como representantes dessa condição, entre eles: Joaquim Barreto, Pepe Asbun e Zanine Caldas. Esses três nomes tratam-se de arquitetos de gerações distintas; Joaquim Barreto era da mesma de Bratke, chegando até a ter se manifestado contrário ao resultado da premiação de 1977; Pepe Asbun era um pouco mais novo; e Zanine Caldas era o mais velho entre esses. Quanto a Zanine é possível supor que seu nome fora mencionado devido ao trabalho desenvolvido com móveis e estruturas de madeira e por ser visto como possuidor de *“gosto pelo alternativo e o rústico que disseminou-se por todo território brasileiro”*.<sup>100</sup>

### 2.3. Assuntos abordados, posturas comuns e discussões recorrentes

Assim como já fora apontado neste trabalho, grande parte da discussão realizada reflete o embate de visões distintas sobre posturas projetuais; de um lado estava uma geração mais estabelecida, do outro os não-alinhados representando a geração emergente. Os assuntos debatidos na matéria estão subdivididos nas seguintes categorias: herança cultural, a imagem do arquiteto, a crítica, o ensino e a tecnologia e o uso dos materiais.

O primeiro tópico, nomeado como “herança cultural”, representa o respeito destes perante a arquitetura moderna brasileira já produzida, que é

<sup>100</sup> CONDURU, Roberto. Tectônica tropical. In: ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Arquitetura moderna brasileira*. London: Phaidon, 2004. p. 56-105.

apontada como patrimônio cultural estabelecido, base de formação desses arquitetos e ponto de partida para novas discussões. Nos demais tópicos discutem-se diversas pautas pelas quais a historiografia de arquitetura hoje traça características para a revisão do moderno brasileiro; entre essas estão a busca pela diversidade das técnicas construtivas, e a maior aproximação com aspectos regionais, históricos e cotidianos.<sup>101</sup>

Semelhante à crítica vigente no final da década de 1970, de que a arquitetura moderna ao buscar funcionalidade e produção em série se afastou do personalismo, os não-alinhados se aproximam da busca da individualidade, uma vez que a defesa pela diversidade e individualidade possuem uma relação quase umbilical. O discurso personalista destes se manifesta de formas diversas, como ao se julgarem divergentes ao padrão comum dos modelos pré estabelecidos, ou na busca defendida que a solução individual de cada projeto é uma das “*grandezas da arquitetura*”<sup>102</sup>. A linguagem pessoal do arquiteto e a afirmação da individualidade de cada projeto não deixariam de ser reações à tensão moderna de negar o indivíduo para priorizar o coletivo, sendo a postura desse grupo semelhante à dita por Harvey, da “*heterogeneidade e diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural*”<sup>103</sup>. Esse personalismo defendido pelos não-alinhados não se estabelece apenas na visão do projeto como produto individual, ou no arquiteto como agente livre para buscas pessoais, mas também na valorização das características individuais do usuário.

No tópico da matéria chamado “a imagem do arquiteto” é exposto que estes julgam-se possuidores de visões distintas em comparação com alguns arquitetos paulistas no que tange às relações entre arquiteto, arquitetura e o usuário, sendo este último visto não apenas como financiador ou destinatário, mas como agente ativo no processo. Essa situação encontra-se precisamente descrita no depoimento do arquiteto Marcelo Fragelli sobre aquele período, alegando ter tido contato com arquitetos paulistas de grande relevância que

---

<sup>101</sup> As características deste período apontadas são apontadas em ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica**: ensaios oportunos de arquitetura. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001. p.25.

<sup>102</sup> In: Revista Projeto, n.42, p. 80, 1982.

<sup>103</sup> HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 10. ed. São Paulo: Loyola, 2001, p.19.

defendiam a arquitetura como uma arte pura que não deve estar sujeita a programas e conveniências do cliente.<sup>104</sup> Como contraponto a tal visão, Theo Voordt alega que o reconhecimento e contribuição do cliente, como um agente ativo ao processo de desenvolvimento do projeto seria uma atitude bem esclarecida sobre o projetar, sendo o usuário “*a razão propriamente dita para a existência da profissão*”.<sup>105</sup> Ainda assim, Carlos Bratke aponta que era malvisto o arquiteto que fizesse concessões ao cliente, e que esta postura no período de crise econômica vivido, apenas contribuiria para perda de mercado. Tito Lívio complementa, alegando que os modelos modernos contribuíram para o afastamento entre o arquiteto e diversos segmentos da sociedade, necessitando revisão desta imagem do arquiteto de estar “sempre certo”.<sup>106</sup> É possível observar que essa crítica não é sobre um elemento projetual diretamente, mas sobre uma postura profissional que resulta em diferenças práticas, fortalecendo a ideia de que parte da discussão envolve questões de identificação perante a profissão. A relação entre a valorização da individualidade do cliente, do projeto e do arquiteto defendida pelos não-alinhados fica mais evidente nesse depoimento de Bratke:

Acho que nunca pensei em ser arquiteto, pois não me identificava com a imagem comum do arquiteto. Assim, foi somente com a condição de jamais deixar em segundo plano minhas fantasias, e as fantasias e visões das pessoas as quais o trabalho é dirigido, que acabei me aceitando com tal.<sup>107</sup>

O depoimento de Bratke, além de evidenciar as questões descritas, introduz o termo “fantasia” referente aos anseios e desejos do arquiteto. Um dos aspectos sendo dessa aspeiração, o não abandono do lúdico no ato de projetar, foi uma das características defendidas por esse grupo.

Assim como dito anteriormente, uma das particularidades deste grupo está em não serem provenientes de uma união preestabelecida e sim de serem indivíduos sem relações diretas, reunidos por terceiros para uma finalidade,

---

<sup>104</sup> Marcelo Fragelli” em **Arquitetura brasileira após Brasília: depoimentos**. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1978, p.306..

<sup>105</sup> VOORDT, D. J. M. van der; WEGEN, H. B. R. van. **Arquitetura sob o olhar do usuário**: programa de necessidades, projeto e avaliação de edificações. São Paulo: Oficina de Textos, 2013, p.36.

<sup>106</sup> *Ibidi*, *ibidem*.

<sup>107</sup> ARQUITETO Carlos Bratke. São Paulo: Projeto, 1985, (Cadernos brasileiros de arquitetura; 15), p.20.

fazendo com que algumas características comuns a eles permaneçam em certos graus de subjetividade. De maneira geral os membros desse grupo assemelhavam-se por manifestarem a diferença, mas não possuíam traços comuns suficientes entre suas produções para se configurarem como uma mesma tendência. Ao comparar suas produções, é possível notar que tanto na escolha e aplicação de materiais, questões de plasticidade e estratégias projetuais existem linhas distintas, sendo representantes de experimentações plurais em uma linguagem moderna.

A motivação da união proposta é apontada logo no início da matéria publicada na revista projeto em 1982, onde alega-se que o grupo se encontra unido por *“Traços comuns em seu trabalho, seja na linguagem, seja na postura, seja no significado da obra ou mesmo nos desejos de realização”*,<sup>108</sup> ou seja, tanto nos aspectos materiais quanto imateriais, intenções e posturas - ainda que estes sejam critérios subjetivos para análises práticas, não são menos importantes, já que estão em um campo profissional que é muito influenciado por tais.

Observando o conceito de grupo, uma de suas definições vem do pensamento matemático. De acordo com Brademberg trata de uma abstração dos chamados grupos de permutação, utilizada em 1930 como processo pedagógico para se estudar álgebra.<sup>109</sup> A relevância deste apontamento é de que, de forma bastante simplificada, a visão matemática entende um grupo como o conjunto final resultante de elementos unidos por uma operação ou contidos em uma mesma condição, sendo assim o resultado final um produto diverso e exemplo de diversidade. O cunho de escola paulista se aproxima mais dessa definição de grupo, sendo a produção dos não-alinhados, seguindo este pensamento matemático, não contemplada neste conjunto. Isso não os coloca em um outro conjunto ou fórmula, mas os mantém à margem de um existente.

---

<sup>108</sup> Ibidem, ibidem.

<sup>109</sup> BRANDEMBERG, João Cláudio. **Uma análise histórico-epistemológica do conceito de grupo**. São Paulo: Liv. da Física, c2010, p.21.



O presente trabalho não possui a pretensão de estipular critérios para verificar se há elementos comuns suficientes para estes constituírem um grupo de fato, destacando a subjetividade de tal questão. O que se julga aqui, como mais pertinente e de maior relevância, é buscar compreender as relações entre o contexto e a visão coletiva expostas por estes nesta matéria como traço de um período da arquitetura paulista. A seleção destes perante outros não seguiu metodologia científica, portanto, não faria sentido investigar com tal rigor metodológico, evidenciando assim uma oportunidade de interpretar algumas características de modo mais abrangente, sendo esses traços comuns do grupo, “as novas abordagens agregando mais fantasia, humor, falta de preconceito no uso dos materiais, outras proporções,” apontadas por Bratke.<sup>110</sup>

### 2.3.1. A fantasia, humor e ironia

O primeiro aspecto citado por Bratke “as novas abordagens que agregam mais fantasia e humor” é uma questão menos presente no repertório da arquitetura moderna paulista brutalista; em parte pelos princípios que davam prioridade às outras variáveis já abordadas. O uso do lúdico já era presente na arquitetura moderna mundial, tendo alguns exemplos notórios bastante associados a especulações de arquitetos sobre a vida em tempos futuros e suas cidades, podendo aqui citar um exemplo de 1935 quando Frank Lloyd Wright apresenta seu projeto especulativo de cidade ideal, a *Broadacre City*<sup>111</sup>, onde é perceptível em seus desenhos de veículos voadores nada mais que vislumbres das cidades do futuro. Outra proposta que de certo modo intensifica um mundo mais surreal é a apresentada em 1964 pelo arquiteto inglês Peter Cook, chamada *Plug-in-City*.

---

<sup>110</sup> BRATKE, Carlos, Op. cit, p.146.

<sup>111</sup> MANNA, Eduardo Della. *Broadacre City: meio ambiente, desenvolvimento sustentável e ecologia social*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.095/148>

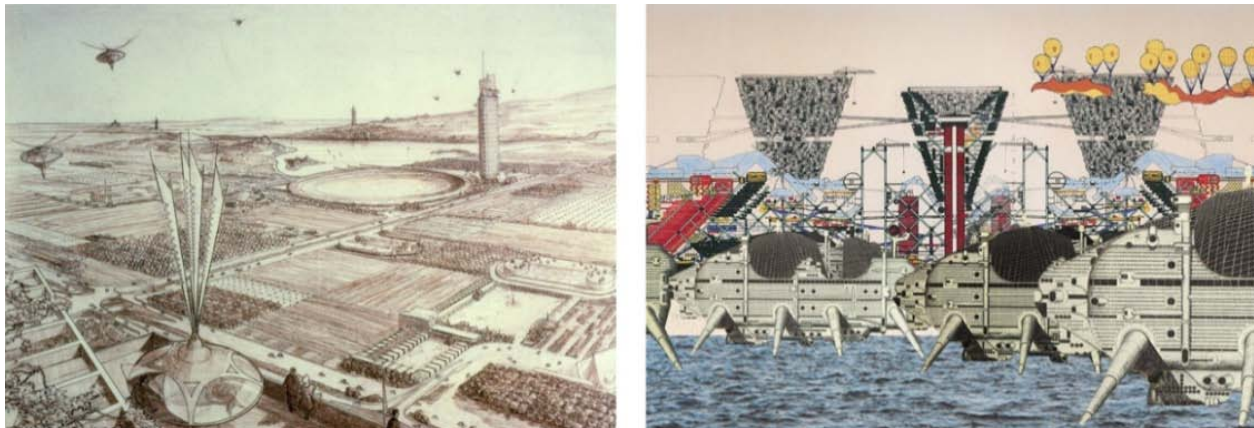


Fig. 19. Desenhos da Boadacre City e da *Plug-in-City*. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/480337116492013450/>

O projeto da *Plug-in-City* não seria uma postura isolada e sim uma das propostas de um grupo formado na Grã-Bretanha do qual Peter Cook fez parte conhecido como *Archigram*. O grupo produziu publicações de projetos utópicos como instrumento crítico aos dogmas da representação de arquitetura, utilizando elementos comunicativos da cultura de massas e composições metafóricas. O tom lúdico nestas propostas possui por trás um discurso tecnológico, especulação de novas possibilidades de habitar e viver resultantes das inovações tecnológicas, uma “*confiança de que existe uma racionalização intrínseca no mundo da tecnologia e da ciência*” como afirma Montaner.<sup>112</sup> Essas propostas, mesmo sob tom e finalidades críticas, mantém a premissa moderna de crença na tecnologia como instrumento de progresso estrutural das sociedades.

Os elementos fantasiosos de exacerbação da tecnologia são usos do lúdico com motivação e finalidade distintas ao adotado com frequência por arquitetos pós-modernos que, mesmo com certas semelhanças vindas do fato que ambas adotam uma linguagem com referências à *pop-art*, se distinguem em seus discursos. Os projetos pós-modernos utilizam o lúdico principalmente em suas fachadas, muitas vezes como combinações de elementos historicistas com elementos fantasiosos sob um tom irônico e irreverente, resultante de cruzamentos entre elementos cronologicamente e culturalmente distintos. Essa ironia e despreocupação de produzir uma composição em parte anacrônica, de

---

<sup>112</sup> MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno**: arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: G. Gili, 2001, p.112.

acordo com Connor<sup>113</sup>, representa a incerteza sobre o mundo, sendo a ironia a tônica do pós-moderno, uma despreocupação e resposta a um mundo incerto. Outrossim o pós-moderno também utiliza essa ironia muitas vezes em reinterpretções de seu contexto, questão bastante presente em projetos como o Teatro do Mondo (1979) de Aldo Rossi.

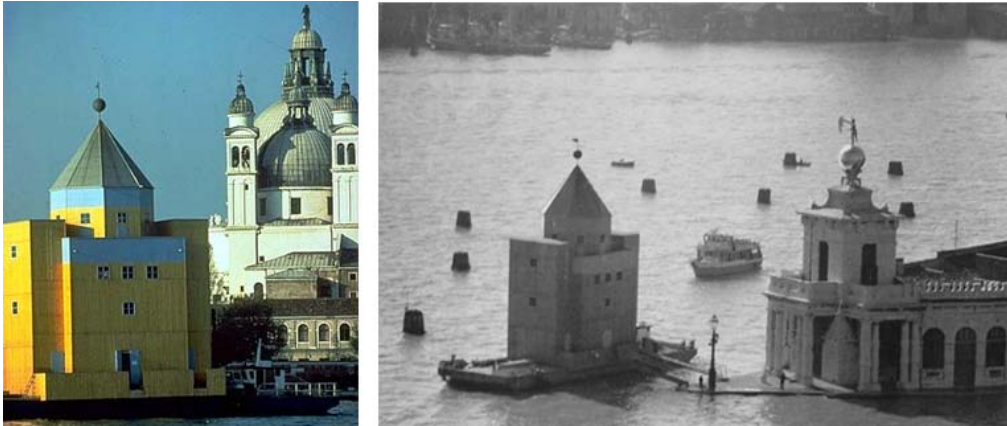


Fig. 20. O Teatro do Mondo e as pré-existências de sua inserção. Fonte: <https://pt.wikiarquitectura.com/constru%C3%A7%C3%A3o/teatro-do-mundo/>

Este projeto de Aldo Rossi obteve grande repercussão na Bienal de Veneza em 1980, sendo possuidor de uma postura também presente em outras obras pós-modernas, contribuindo para o surgimento de uma memória coletiva que a associa a tal corrente, podendo ser uma das explicações pelas quais os arquitetos não-alinhados seriam “acusados” de ser pós-modernos.

A utilização de elementos lúdicos não está presente na produção de todos os arquitetos do grupo, porém assim como relatado por Bratke essa manifestação é presente, mesmo que para alguns, mais como uma atitude crítica do que em relação a elementos projetuais propriamente. As proximidades cronológicas mantêm semelhanças e algumas características vindas como parte do posicionamento crítico da época além de algumas influências em comum uma vez que tanto o pós-moderno quanto os não-alinhados se inspiraram no *pop-art* e em manifestações do cotidiano. As características da arquitetura pós-moderna serão melhores abordadas no capítulo 3, cabendo aqui destacar que as motivações dos elementos lúdicos para a arquitetura pós-moderna eram distintas das dos não-alinhados, sendo para esses mais como expressão artística e busca pela liberdade criativa.

---

<sup>113</sup> CONNOR, S. **Cultura pós-moderna**. Introdução às teorias do contemporâneo. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1993.

O lúdico de projetos utópicos, muitas vezes visando criticar ou especular os futuros surreais, pode ser encontrado em propostas desenvolvidas por membros dos não-alinhados. Em 1987 o Jornal da Tarde seleciona alguns arquitetos para desenvolver propostas de tom lúdico resultando em: para Carlos Bratke, uma especulação de edifício sem paredes; para Pitanga do Amparo, um jardim suspenso no Minhocão; e para Roberto Loeb, um metrô aéreo.<sup>114</sup> Houveram também outras propostas utópicas produzidas por membros deste grupo, mas para a produção de fato construída essa postura está mais presente em projetos de Eduardo Longo e Pitanga do Amparo, sendo estes possuidores de relações com a contracultura<sup>115</sup> e certa proximidade ao ideário *hippie*, que contribuíram para uma visão e adoção de posturas alternativas como afirma Carranza.<sup>116</sup> É possível citar projetos como representantes dessa condição: a Casa Margarida (1965) projetada por Eduardo Longo que, de forma irreverente, desenhou uma flor acima da torre da caixa d'água e a flor acabou sendo aceita pelo cliente e incorporada ao projeto; e a Agência Itacema (1974), onde Pitanga do Amparo projetou um painel com influências do cinema alternativo e que veio a ser censurado e removido antes da inauguração da agência.



Fig.21. Casa Margarida e o mural da Agência Itacema. Fonte: <http://www.eduardolongo.com/margarida.htm> e <http://pitangadoamparo.com.br/images/obras/itacemaflip/itacema2.htm>

<sup>114</sup> Questão comentada na entrevista com Roberto Loeb.

Disponível em: <https://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/roberto-loeb-01-03-2006>. Acesso: 10/05/2017

<sup>115</sup> O termo Contracultura tem sua origem no artigo "The CounterCulture", publicado em 1968 no jornal *The Nation* pelo sociólogo Theodoro Roszak, referindo-se a um cultura emergente entre os jovens, certa "rebelia" como reação as tensões sociais e guerras.

<sup>116</sup> CARRANZA, Edite Galote Rodrigues, *Arquitetura Alternativa: 1956-1979*. Universidade de São Paulo, 2013, p.27.



A adoção desse posicionamento - como foi o caso do mural projetado por Pitanga - não deixa de ser subversivo, onde o elemento lúdico faz parte da composição artística, objetivando questões sensoriais comuns a essas posturas, refletindo um entendimento da arquitetura mais próximo das artes plásticas, onde o arquiteto propõe experimentações assumindo certos riscos, entre eles ser mal interpretado pelos mais ortodoxos, que poderiam questionar a “seriedade” e comprometimento deste com a sua produção.

A própria pesquisa que conduziu aos projetos de casas bola de Eduardo Longo possuía traços lúdicos, uma vez que o imaginário coletivo da construção civil se mantém muito associado ao que é aplicado a maioria das edificações, como a sobreposição ortogonal de laje sobre laje. Assim, a ocupação completa e moradia dentro de uma circunferência é tão distante do usual que se associa a especulações futuristas e surreais, obtendo até proximidade com estéticas mais comuns em ficções científicas e utopias espaciais cinematográficas.

Os projetos das casas bola seriam as representações mais lúdicas dentro dos não-alinhados, distante até da produção da maioria dos membros do grupo e mais alinhada às ideias de arquitetos japoneses, que na década de 1970 produziram experimentações com módulos agregados, conhecidos como “*Metabolistas*”,<sup>117</sup> tendo como exemplo a Torre-cápsula Nagakin (1971), projetada por Kisho Kurokawa.

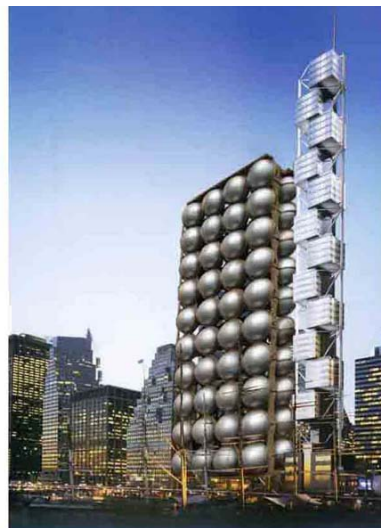


Fig. 22. Torre-cápsula Nagakin e um estudo do edifício LHS de Eduardo Longo.  
Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-36195/classicos-da-arquitetura-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa> e <http://www.eduardolongo.com/lhs.htm>

<sup>117</sup> MONTANER, Josep Maria. Op. cit, p.123.

Arthur Navarrette alegou que a postura mais bem-humorada está na aceitação do imaginário do arquiteto e na sinceridade com sua sensibilidade artística e que a fantasia faz parte da formação cultural do indivíduo, sendo muitas vezes reprimida por novos conhecimentos adquiridos. Para Navarrete a aceitação da fantasia faz parte do processo de libertação criativa e encontro da linguagem pessoal, sendo assim a aceitação do lúdico também está associada a certo personalismo. Em suas palavras:

O mais importante a se conseguir é a identificação da obra com seu autor. Quer queira ou não, a arquitetura é produzida por pessoas, e está sujeita as oscilações de caráter, de momento vivido, das emoções, e todo envolvimento estará na razão direta da qualidade e do objeto da obra.<sup>118</sup>

Neste depoimento está parte da explicação do argumento de que haveria neste grupo a postura mais bem-humorada, mesmo que nem sempre representada por elementos projetuais lúdicos e sim como atitude, como era o caso de Navarrette que em sua produção não possuiu estes elementos de forma tão visível quanto nos projetos de Eduardo Longo. Porém, em ambos os casos havia a aceitação de que parte das escolhas de projeto muitas vezes se devem à busca por uma linguagem individual e à satisfação da sensibilidade artística do arquiteto.

### **2.3.2. A tecnologia e o uso dos materiais**

Além do humor, o outro aspecto levantado por Carlos Bratke trata-se de uma questão fundamental para a compressão dos não-alinhados, que é o uso das tecnologias e técnicas construtivas. A relevância e relação desta questão fica evidente no depoimento do arquiteto Flávio Marcondes, formado na mesma turma de faculdade de Carlos e colaborador em diversos projetos com Vasco de Mello e Tito Lívio, que afirmou em uma reflexão sobre o período que “*a opção tecnológica evidenciava o alinhamento com esse ou aquele caminho*”,<sup>119</sup> reafirmando as relações de escolhas projetuais com disputas hegemônicas. É

---

<sup>118</sup> “É preciso sacudir a poeira, criticar, discutir, se encontrar”. In: Revista Projeto, n.42, p. 78,1982.

<sup>119</sup> MARCONDES, Flávio. **Reflexão vivencial sobre a produção arquitetônica na cidade de São Paulo: do moderno ao contemporâneo**. 2012. Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2012, p.33.

possível também extrair desse depoimento a obrigatoriedade de escolha de um caminho ou outro, questão que os não-alinhados desejavam flexibilizar, uma vez que eram uma geração formada na linguagem moderna que fez uso do concreto armado, mas em determinado momento passaram a questionar sua aplicação indiscriminada. Esses arquitetos então defendem o uso do concreto de forma racionalizada e não exclusiva, motivados pelos avanços tecnológicos de seu tempo e argumentos diversos, que vão de justificativas ecológicas, busca de extrair as propriedades de cada material, entre outras questões.

As composições mistas já eram presentes nas produções de arquitetos modernos paulistas, novamente citado como exemplo o expoente Vilanova Artigas que desenvolveu diversos projetos com técnicas distintas, como a Residência Elza Berquó (1967) onde foi adotado o concreto junto a pilares de madeira bruta. Seria possível também citar outros nomes vinculados a escola paulista que fizeram uso de materiais construtivos variados, como Joaquim Guedes, entre outros, indicador que certos radicalismos muitas vezes eram mais difundidos nas interpretações de aprendizes que na produção dos mestres.<sup>120</sup> Situação ilustrada na fala de Vicente Wissenbach:

Era um período com algumas controvérsias, que todos tínhamos muita admiração por projetos como as casas feitas pelo Paulo Mendes da Rocha, mas ao mesmo tempo haviam projetos do Artigas que eram de tijolinho e ninguém falava a respeito.<sup>121</sup>

Os não-alinhados expõem claramente na matéria suas opiniões a respeito das técnicas construtivas no tópico chamado *“tecnologia e o uso dos materiais”*, onde utilizam abertamente o termo “preconceito” sobre posturas assumidas por outros arquitetos, termo associado a um juízo de valor negativo o que torna seu uso um tanto polêmico. De fato é possível que tenha ocorrido por parte de arquitetos mais ortodoxos da época certos preconceitos em

---

<sup>120</sup> Em diversos depoimentos publicados por membros dos não-alinhados, repete-se a afirmação de que “não queriam conflitar com os mestres”, questão que afirma uma consideração a arquitetos da escola paulista, mas deixa em aberto quais especificamente eram esses. Porém no depoimento do arquiteto Roberto Loeb presente no portal arcoweb, é possível extrair como principais referências paulistas Joaquim Guedes e Vilanova Artigas. Informação disponível no link: <https://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/roberto-loeb-01-03-2006>Acesso realizado dia 18/11/2017.

<sup>121</sup> Informações baseadas no depoimento do jornalista Vicente Wissenbach presente nos anexos deste trabalho.

relação à adoção de novas técnicas, porém ao mesmo tempo é possível que em alguns casos não seja um preconceito, mas conceito propriamente, ou seja, não negar o novo, mas ainda assim optar por outro como escolha consciente.

Novamente, estabelecendo relações com trechos presentes no depoimento de Vicente Wissenbach, é dito que era comum a arquitetos ao assumirem posturas mais experimentais sofrerem algumas críticas por determinada parcela dos arquitetos da época.<sup>122</sup> O depoimento refere-se aos não-alinhados, uma vez que em diversos de seus projetos eram manifestadas afinidades a caminhos mais experimentais ou de pesquisa, buscando testar os resultados espaciais ou estéticos que poderiam ser obtidos por meio de novas tecnologias na construção civil.

O termo “*moral tecnológica*”<sup>123</sup> era bastante presente nos discursos de Artigas que defendiam a opção por técnicas construtivas dentro do compromisso com as condições econômicas do país e o desenvolvimento industrial, questão que justificou tanto o uso de materiais considerados baratos no início de sua carreira, como posteriormente o concreto armado. A opção pelo uso do concreto, associado ao discurso de Artigas, marcou uma geração de arquitetos paulistas - questão evidente em depoimentos como o de Marcelo Fragelli que, quando contestado sobre um esgotamento da linguagem do concreto, responde argumentando que seria uma linguagem “*verdadeira demais para ser esgotada assim*”.<sup>124</sup> Esse depoimento reforça a ideia da existência de uma forte crença nessa visão, mas sua intensidade resultar interpretações mais rígidas está exposta no depoimento Fernando Freitas Fuão sobre o período em questão:

Acreditava-se que seus princípios éticos e estéticos eram capazes de produzir também uma transformação social e política. Essas mesmas formas resistentes à ditadura também endureceram, na forma do concreto aparente e que, tornar-se-

---

<sup>122</sup> Informações baseadas no depoimento do jornalista Vicente Wissenbach presente nos anexos deste trabalho.

<sup>123</sup> ACAYABA, Marlene M., and Silvia FICHER. **Arquitetura Moderna Brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982.

<sup>124</sup> “Marcelo Fragelli” em **Arquitetura brasileira após Brasília: depoimentos**. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1978, p.31.



iam nos anos 80, um obstáculo a entrada das novas ideias nem sempre simpáticas à modernidade dos anos 70.<sup>125</sup>

Ao apontar como “obstáculo”, esse depoimento demonstra caráter semelhante às já abordadas disputas hegemônicas, que possuem como característica resultante a defesa de um conjunto de valores para evitar perdas simbólicas - uma certa resistência a outras ideias, portanto, independentemente de serem conceitos ou preconceitos, já que possuíram uma consequência restritiva semelhante. De acordo com Maria Alice Bastos, ao longo da década de 1970 a arquitetura do concreto aparente perdeu seu vetor político-ideológico, mas suas características formais e estéticas permaneceram intocadas. Tal aspecto, se relacionado ao depoimento de Fernando de Freitas Fuão, indicaria que o quadro de radicalismos e obstáculos possuía em parte um lado de patrulhamento estético.

Mesmo com a pretensão de maior enfoque aos aspectos retóricos do que estéticos, é necessário comentar algumas intersecções que configuraram parte das contestações da época. Os usos de novas técnicas resultaram em alguns projetos na aproximação com a estética *high-tech*, possuidora de certo destaque na época, seja paralelamente em produções cinematográficas de ficção científica como *Blade Runner* (1982) e *Alien* (1979) ou mesmo em expoentes da arquitetura propriamente dita. Um caso a ser destacado nessa vertente é o polêmico e bem sucedido projeto de Richard Rogers e Renzo Piano em Paris, o Centro Pompidou (1977), constituído e representante de uma “*técnica avançada, assemelhando-se em um todos os pontos a refinaria de petróleo cuja tecnologia tenta igualar*”<sup>126</sup>, como assim é dito por Kenneth Frampton. Em São Paulo, nesse mesmo período e também compartilhando dessa imagem e contribuindo para as discussões dos usos inovadores das técnicas construtivas, é mencionado por Tito Lívio na matéria de 1982 como referência o Centro Cultural São Paulo (1975-1982), projetado por Eurico Prado Lopes e Luiz Benedito de Castro Telles, que mantém do modelo paulista o

---

<sup>125</sup> FUÃO, F. Fernando. **Brutalismo**: a última trincheira do movimento moderno. *Arquitextos*, p. 1-11, 2000. Portal Vitruvius, disponível pelo link: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/949>. Acesso em 29/10/2017.

<sup>126</sup> FRAMPTON, Kenneth. **Modern architecture**: a critical history. Londres; Nova York: Thames and Hudson, Oxford University Press, 1980, p.347.

sistema estrutural marcante e o espaço interno valorizado, mas com uma tônica distinta à aquilo que era feito até então.<sup>127</sup>



Fig.23. Centro Pompidou (1977) e Centro Cultural São Paulo. Fontes:  
<https://en.parisinfo.com/what-to-do-in-paris/info/guides/exhibition-at-the-centre-pompidou> e  
<https://viagemeturismo.abril.com.br/atracao/centro-cultural-sao-paulo/>

Em relação ao uso das técnicas construtivas feito pelos não-alinhados, uma vez que alegam não possuir preconceitos com técnicas construtivas, está implícito que não evidenciam apenas a inovação e a comunicação com as referências apresentadas, mas não teriam preconceitos com o concreto, justificando a utilização racionalizada ao invés do abandono dessa técnica. A liberdade reivindicada se manifesta ao alternarem as técnicas construtivas aparentes, expondo as propriedades dos materiais com o uso de revestimentos cobrindo algumas imperfeições quando julgaram oportuno. Em geral as técnicas construtivas mais usadas por eles são: o tijolo cerâmico; as treliças metálicas; caixilhos de madeira; estruturas metálicas; argamassa armada; fechamentos com vidro espelhado; e o já citado concreto armado. No depoimento na edição 42 da revista *Projeto* é dito que:

É preciso também combater o preconceito na utilização dos materiais, que prejudica e dificulta as opções baseadas na realidade local. O não preconceito ao uso simultânea e conjugado de materiais e de várias formas construtivas é determinante na evolução da arquitetura.<sup>128</sup>

<sup>127</sup> O trecho em questão é referenciado em BASTOS, Maria Alice Junqueira, 2003, p.16.

<sup>128</sup> É preciso sacudir a poeira, criticar, discutir, se encontrar”. In: Revista Projeto, n.42, 1982

O trecho em questão expõe essa defesa ao não preconceito no uso simultâneo de técnicas e materiais locais como uma “evolução”, podendo assim extrair que a noção de evolução para estes possui vínculos com o pensamento moderno. A noção de evolução da arquitetura apontada possui semelhanças com a universalização da arquitetura buscada pelos modernos, mesmo que por meio de procedimentos distintos e defesa da individualidade. A adoção de técnicas e materiais locais visaria também o ideal de tentar atingir maiores porcentagens da população. Esses meios distintos para a mesma finalidade fazem parte do quadro geral de características representadas por esta geração, que se assume como parte de uma transição, buscando novos caminhos, sem negar as conquistas de outrora. Também estabelecendo relações com a arquitetura moderna, Carlos Bratke afirma nessa matéria da revista *Projeto* que a utilização da linguagem moderna com dogmas de técnicas construtivas seria incoerente, uma vez que as grandes inovações e conquistas das técnicas teriam origem na inovação tecnológica e abandono de preconceitos.

A opção pela utilização de técnicas construtivas variadas também se encontra apontada por eles como reflexo da atitude do arquiteto como pesquisador dos conhecimentos técnicos necessários a seu ofício e não apenas um aspecto exclusivamente experimental. Eduardo Longo argumenta tecendo uma crítica ao preconceito com materiais que, de acordo com ele, seria resultante da deficiência de uma formação técnica e que contribuiria para a *“importação pura e simples de tecnologia, sem a preocupação em adequá-la à nossa realidade, às nossas necessidades”*.<sup>129</sup> É necessário apontar que o intuito de adequar às necessidades locais, apontado por Longo, está relacionado não só a questões estéticas ou simbólicas, mas a possibilidade projetual de priorizar o conforto térmico perante outras escolhas de projeto, se o arquiteto julgar necessário, no sítio em que seu projeto se insere.

---

<sup>129</sup> *Ibidi, ibidem.*



Fig.24. Residência Dahma (1986) projetada em conjunto por Carlos Bratke, Tito Lívio e Vasco de Mello. Projeto que faz uso do concreto armado, tijolos cerâmicos e estruturas metálicas. Fontes: <http://www.bratke.com.br/>

A residência Dahma em Presidente Prudente foi projetada em conjunto por membros dos não-alinhados e ilustra o uso defendido pelo grupo, pois sendo um projeto residencial unifamiliar de grande porte e recursos, possibilitaria aos arquitetos certa liberdade de proposição, que neste caso resultou na materialização do uso híbrido das técnicas. Entretanto, nos casos de orçamentos mais restritos, a utilização das técnicas racionalizadas é defendida por esses, especialmente o concreto armado aparente, como assim expõe Carlos Bratke, que argumenta que poderia até comprometer a viabilidade do empreendimento, em suas palavras:

No começo eu insistia, por exemplo, com o concreto aparente. Construimos apenas um edifício onde ele é empregado extensamente. Evidentemente, o orçamento estourou. Houve época em que talvez se justificasse o uso abusivo do concreto aparente, porque era uma técnica relativamente barata, o material e a madeira menos caros, a mão de obra farta e em geral não registrada. Mas isso tinha mudado, [...] e comecei a procurar novas técnicas e novos acabamentos [...] compreendendo que deveria restringir seu uso [do concreto aparente] apenas às estruturas em si e aos elementos onde seu emprego fosse lógico.<sup>130</sup>

O argumento econômico apresentando é coerente ao contexto já comentado da crise financeira do início da década de 1980, lembrando que a opção pela técnica construtiva em muitos casos está fora do controle e escolha do arquiteto, sendo muitas vezes condicionadas pelo contexto, disponibilidades

---

<sup>130</sup> BASTOS e ZEIN, Ruth Verde, 2010, Op.cit, p.223.

locais, mão de obra ou pelo cliente. Ainda assim, a familiaridade e conhecimento das especificidades de cada material contribui para sua implementação, aspecto manifestado nas obras dos não-alinhados, de forma que alguns membros possuem maior número de obras com determinados materiais que outros.

Como último apontamento sobre esse item, a utilização de técnicas variadas e a interlocução com culturas locais, defendidas por este grupo, também se manifestavam na obra de outros arquitetos pelo país, questão que viria a confirmar-se em diversos eventos da década de 1980. Entre esses cabe aqui ser citado quando em 1983 os projetos apresentados pelo arquiteto Severiano Porto na Amostra da Arquitetura Brasileira em Buenos Aires assumem certo protagonismo, ou quando em 1985 quando o mesmo é premiado na Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires. A relação dessa produção com o tópico em questão, é evidente uma vez que ela possui uma linguagem moderna, mas faz interlocução com a construção civil dos locais onde sua produção se inseriu - nesse caso diversos projetos no estado do Amazonas. Curiosamente, assim como os não-alinhados, em determinado momento Severiano Porto também foi acusado de pós-moderno.<sup>131</sup>

### **2.3.3. A linguagem do comércio**

Os aspectos já citados da manifestação de individualidade, e a utilização de elementos lúdicos, possuem certas convergências em suas finalidades, além de, conseqüentemente, fazerem oposição às arquiteturas minimalistas e adeptas do princípio da forma seguindo a função; questão a que os não-alinhados se posicionaram contrários, alegando que esses “purismos” contribuíram ao clima de insatisfação mundial e dogmatismo na arquitetura. Carlos Bratke alega que o princípio funcionalista havia perdido o impacto de discurso e se tornado apenas uma imposição ou continuidade de ideias já muito exploradas. Cronologicamente essa afirmação possui alguma consistência, uma vez que alguns dos projetos ícones dessa arquitetura já eram desenvolvidos pelo arquiteto alemão Ludwig Mies van der Rohe desde

---

<sup>131</sup> A fontes das informações do presente paragrafo são o depoimento do jornalista Vicente Wissenbach presente nos anexos deste trabalho e BASTOS. Op. cit, p.153.

1930 e ganhando expoentes verticalizados nos Estados Unidos a partir de 1950. Nos depoimentos registrados de Mies, ele afirma não compartilhar em absoluto da ideia de um edifício possuir caráter particular,<sup>132</sup> defendendo a universalidade do projeto arquitetônico. Entretanto, são evidentes certas contradições deste discurso, uma vez que alguns de seus edifícios destacam-se na paisagem pela simplicidade formal e perfeccionismo nos detalhes, nas palavras de Montaner “*prismas estritos que celebram a sua própria autonomia*”.<sup>133</sup>

Os arranha-céus projetados por Mies eram de uso residencial e comercial, logo, programas semelhantes aos utilizados pelos não-alinhados, mas no caso destes, serviram intencionalmente para defesa do caráter particular do edifício. A oportunidade de materializar essa individualidade foi aceita principalmente para edifícios comerciais, onde os financiadores de edifícios de escritório e sedes de empresas compactuaram com essa proposta, objetivando que o edifício em destaque na paisagem fosse uma forma de persuasão comercial, divulgando e agregando valor à imagem da empresa. Também é importante lembrar que com certo paralelismo a época algumas dessas discussões são levantadas na obra literária de Robert Venturi, “*Aprendendo com Las Vegas*” (1972)<sup>134</sup>, contendo reflexões sobre a paisagem comercial de Las Vegas, questionamentos sobre a comunicação, simbolismos e espontaneidade na arquitetura e urbanismo. De acordo com Venturi os arquitetos teriam a aprender com tal paisagem caótica, seguindo o espírito do que o próprio disse em uma matéria para o *New York Times* (22 de outubro de 1972) de que a “*Disneyworld está mais próxima do que as pessoas querem do que aquilo que os arquitetos já lhes deram*”.

A proximidade das discussões da obra literária de Venturi se situam nas já comentadas adoções de elementos do cotidiano, uso de simbolismos, referências à *pop-art*, aplicação de cores chamativas, ou outros elementos que visam atrair a atenção. Entretanto, uma arquitetura que busca conversar com culturas de massa e se destacar na paisagem, possui por trás muitas vezes

---

<sup>132</sup> Extraído de David Spaeth, Mies van der Rohe, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1986.

<sup>133</sup> MONTANER, Josep Maria, 2001, p.23.

<sup>134</sup> VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.219.

questões mercadológicas; e, conseqüentemente, os constantes embates e conturbadas relações entre os arquitetos e o mercado imobiliário, dos quais os interesses convergem e divergem durante a materialização de empreendimentos. Do ponto de vista dos arquitetos, há uma constante crítica às posturas mercadológicas, que, ao visar o aumento do lucro, acabam por intervir na qualidade da arquitetura produzida, ou mesmo na redução da atuação do arquiteto – essas produções vinculadas a especulações imobiliárias são discutidas por Villanova Artigas, que se referia a elas como “*malandragens comerciais*”.<sup>135</sup>

Como condicionantes as complicações nessas relações, a crise econômica reduziu as oportunidades comerciais, contribuindo para o crescimento de tensões diversas. Uma vez que os arquitetos do grupo se viram mais livres de compromissos com modelos buscaram produzir arquitetura dentro das oportunidades que surgiram, realizando obras em setores diversos. A partir da década de 1980, passaram a receber demandas menores de obras públicas e maiores no setor comercial; e, conseqüentemente, herdaram algumas das polêmicas e embates ideológicos entre arquitetos contra e a favor ao mercado imobiliário. Esta rivalidade na arquitetura paulista é anterior aos não-alinhados, tendo início indeterminado, mas se acentuando, assim como outras tensões, durante o período militar da década de 1960 e 1970 no Brasil. Possuindo como os principais nomes de afinidade ao mercado os arquitetos Plinio Croce, Gian Carlo Gasperini, Roberto Aflalo, Alberto Botti e Marc Rubin, possuidores de visão política mais a direita.<sup>136</sup> Esses nomes apresentados são de arquitetos pertencentes a gerações anteriores aos não-alinhados, os quais iniciaram suas atividades profissionais no final da década de 1950 e início da década de 1960, possuindo como ponto de intersecção a prestação de serviço ao setor terciário. Nos demais aspectos possuem muitas distinções ao grupo protagonista deste trabalho, tanto na linguagem projetual, referências, nicho de mercado e consolidação comercial. Os não-alinhados possuíam, assim como os nomes citados, menos obras públicas do que os arquitetos da escola paulista, porém possuíam entre si uma produção variada, existindo no grupo

---

<sup>135</sup> SAIA, Luís. A Fase Heroica da Arquitetura Contemporânea Brasileira já foi esgotada há alguns anos. 1985, Arte em Revista. São Paulo: CEAC, n.4, mar, p. 79.

<sup>136</sup> LORES, Raul Juste. **São Paulo nas alturas**: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960. Editora Três Estrelas, 2017, p.249.



membros de maior afinidade com o mercado de edifícios corporativos, menor ou nenhuma afinidade.

É possível apontar que na década de 1970 Tito Lívio e Vasco de Mello estavam desenvolvendo obras públicas, na sua maioria vinculadas a participação na equipe liderada por Marcelo Fragelli para a construção na linha Norte-Sul do Metrô de São Paulo<sup>137</sup> (hoje Linha 1-Azul). Além deles, Arthur Navarrete desenvolveu na mesma época alguns projetos para a Prefeitura de Sorocaba. Porém, no final da década de 1980 e no decorrer da década de 1990, com exceção de Pitanga do Amparo e Eduardo Longo, os não-alinhados em geral se aproximaram do setor imobiliário. Ainda assim, estabelecendo o foco sobre o momento da matéria de 1982, Carlos Bratke era o arquiteto com maior proximidade ao setor comercial devido a seu trabalho em desenvolvimento na Avenida Luís Carlos Berrini. Dentro dos não-alinhados, essa foi a produção de maior alcance, proporção e repercussão, tornando necessário ser situada nesta pesquisa, mesmo sendo mais específica de um dos membros do grupo que aos demais, compondo parte do panorama do desenvolvimento da arquitetura dita como não-oficial, mesmo quando essa atinge o *mainstream*.



Fig.25. Fotografias da Avenida Berrini na década de 1980, é possível visualizar a composição inicial de na maioria de conjuntos residências de baixa verticalidade, e também alguns dos primeiros edifícios projetados por Carlos Bratke na região, entre esses o Edifício Morumbi (1976-1978), Edifício Bandeirantes (1976-1977) e o Conjunto de Edifícios Carmel (1978-1979).  
Fonte:<http://oblogquenaotemnomeainda.blogspot.com.br/2009/05/i-s2-berrini.html>

---

<sup>137</sup> As informações apresentadas sobre Tito Lívio e Vasco de Mello são referenciadas em HAJLI, Sandra Maalouli. **Vasco de Mello**: percurso, panorama e análise de sua obra. 2017. 318 f Dissertação (mestrado) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017, p.39.



O trabalho desenvolvido por Bratke na Berrini destaca-se pela quantidade de edifícios comerciais construídos em curto espaço de tempo em uma região específica, resultando assim uma mudança drástica na paisagem, construída na imaginação de um mesmo projetista - acontecimento e oportunidade rara na história da arquitetura. A Avenida Berrini surge na década de 1970 quando, no processo de expansão e urbanização da cidade de São Paulo, é realizada a obra de drenagem do Rio Pinheiros, resultando também na formação de uma nova avenida. Devido a característica de ser uma área de várzea e distante do centro, os terrenos da região possuíam preços baixos, questão que, somada ao zoneamento que permitia verticalização de empreendimentos, e uma localização de fácil acesso, acabou atraindo a atenção da empresa Bratke-Collet que comprou diversos terrenos e passou a construir edifícios corporativos, todos projetados por Carlos Bratke. Os sucessos desses empreendimentos se motivaram também ao contexto de escassez de áreas no centro e custo elevado do metro quadrado nos edifícios comerciais das Avenidas Paulista e Brigadeiro Faria Lima, contribuindo assim para que diversas empresas se transferissem para a região, levando ao início da grande valorização da região e ao surgimento de um novo centro financeiro.<sup>138</sup>



Fig.26. Matérias sobre Carlos Bratke e a Berrini no jornal Estado de São Paulo, a imagem da esquerda pertence a edição do dia 14 de janeiro de 1990, página 31 e da direita da edição de 19 de outubro de 1986, página 29. Acesso disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/>

<sup>138</sup> As informações apresentadas nesse paragrafo possuíam como referência MIELE, Sávio Augusto de Freitas. **Avenida Engenheiro Luiz Carlos Berrini: a produção do moderno.** Geosp (USP), v. 20, p. 145-171, 2006.

Os edifícios projetados por Bratke também colaboravam com esse fenômeno, possuindo diversos atrativos para as empresas, oferecendo por relativo baixo custo uma infraestrutura com automação predial, elevadores, garagens, ar-condicionado e principalmente plantas que permitiam espaços flexíveis para adaptações de acordo com a necessidade. Os edifícios projetados por Bratke na Berrini nesse período foram “*frutos de um estudo específico de edifícios de escritório*”<sup>139</sup> que testou em volumetrias distintas as plantas livres, conquistadas pelo posicionamento de pilares externos, uso de lajes protendidas, concentrado em núcleos prismáticos, soltos ao volume principal para, os elementos de circulação e áreas de apoio. É importante destacar também que parte dos resultados projetuais obtidos deveram-se a certa liberdade que Bratke teve durante a fase de concepção dos projetos, ou seja, a maioria dos projetos foram desenvolvidos sem a interferência de clientes ou imposições de programas específicos.<sup>140</sup>

Seja pela quantidade de edifícios destinados ao setor terciário, o sucesso comercial, a autoria de um mesmo autor - sendo o mesmo filho de um arquiteto já conhecido -, as características específicas dos projetos ou qualquer outra das particularidades contidas, os projetos de Bratke na Berrini passaram a atrair a atenção e levantar pautas para novas discussões e polêmicas. Este quadro também foi agravado pelos problemas urbanos de infraestrutura consequentes como a gentrificação, entre outros, apontados por Hugo Segawa como “*quase um case para estudos urbanísticos, da expansão do chamado setor terciário avançado, empreendedorismo imobiliário e exclusão social*”.<sup>141</sup> Bratke defendia-se alegando que diferente da imagem difundida de uma “*bratkelândia*”<sup>142</sup>, não era o dono da avenida e não podia interferir no espaço público como bem entendesse.<sup>143</sup>

No entanto, mesmo com diversos aspectos urbanos a serem discutidos, grande parte das críticas presentes ainda eram relacionadas aos estigmas da

---

<sup>139</sup> Bratke, Carlos, “Carta de Ouro Preto”, AU, n. 4, fev. 1986, p.78

<sup>140</sup> MIELE, Sávio Augusto de Freitas. Op.cit, p. 168.

<sup>141</sup> SEGAWA, Hugo. A discreta presença de Carlos Bratke no panorama paulista. Drops (São Paulo), v. 1, p. 113.05, 2017.

<sup>142</sup> O termo bratkelândia ou bairro Bratke foram expressões jocosas utilizadas pela imprensa, questão referenciada em O Estado de S. Paulo. *O Estado de S. Paulo*: suplemento especial, pág. 3. 30 de setembro de 1992.

<sup>143</sup> Entrevista realizada pelo portal Arcoweb em 2005. Acesso: 15/02/2017. Disponível em: <https://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/carlos-bratke-autor-de-30-11-2005>

arquitetura comercial, ditos por aqueles que condenavam a arquitetura que visava ou obteve lucro. É possível citar como exemplo notório dessa situação a polêmica gerada quando em 1985 Carlos Bratke recebe na premiação do IAB-SP o prêmio Rino Levi, sendo acusado por um dos jurados de “*produto que atende aos ditames do marketing, do consumo e, por conseguinte, é desprovido de arte, de arquitetura*”.<sup>144</sup> Essa questão é rebatida por Ruth Verde Zein, alegando que a crítica deve ser feita sob a arquitetura produzida e não sobre estigmas. Em suas palavras:

Considerar mais justamente premiável uma obra por ser não comercial do que outra tida como comercial, além de demonstrar certa ingenuidade quanto ao caráter econômico da sociedade em que vivemos, peca pelo artificialismo extra-arquitetônico do parâmetro.<sup>145</sup>

Há um extenso debate no campo das artes sobre os valores e virtudes somados ou reduzidos pela presença de finalidades comerciais, questão que permeia os apontamentos e polêmicas da premiação de 1985. Ademais, a própria relação entre a arquitetura produzida por alguns dos não-alinhados e os estigmas da arquitetura comercial dão abertura a discussões mais complexas, pois ao diferenciar-se do usual, ao mesmo tempo que pode resultar em um atrativo comercial oriundo da originalidade, também agrega o risco de não possuir público consumidor, espaço de mercado ou qualquer prejuízo resultante dos conservadorismos mercadológicos. Cabe aqui a resposta irreverente que Carlos Bratke dá quando contestado se seria um arquiteto rebelde ou comercial: “*sou ambas as coisas de uma vez só*.”<sup>146</sup>

Como conclusão ao presente capítulo foi possível constatar que a possível síntese desse não-alinhamento é a manifestação prática, por meio de estratégias projetuais e materiais diversos; e é o posicionamento crítico à produção moderna paulista, sem o abandono dessa, mas fazendo uso de maior liberdade para experimentações construtivas, inserção de elementos do cotidiano nos projetos; fazendo uso das buscas individuais, da ironia e do

---

<sup>144</sup> Eduardo Subirais, apud Hugo Segawa, “O IAB-SP e Sua Premiação: Anotações Indignadas”, Projeto, n. 86, abr, 1986, p. 73.

<sup>145</sup> ZEIN, Ruth Verde. “**Nem ordem unida, nem eixo monumental**”, Projeto n.86, abril, 1986, p. 71.

<sup>146</sup> BRATKE, Carlos, 1985, p.14.

humor. A partir da visão matemática do conceito de grupo, que entende como o resultado final a junção dos elementos contidos,<sup>147</sup> a síntese do não-alinhamento não seria um membro ou um único projeto e sim o resultado somado e subtraído das características dos envolvidos; portanto, mesmo que a produção de Eduardo Longo a partir da década de 1970 seja a mais distinta do modelo da escola paulista, seria essa o elemento fora da curva e não reflexo de um todo, sendo o não-alinhamento o mosaico de projetos distintos que ultrapassaram uma linha ou se mantiveram parte fora, parte dentro do grupo propriamente dito da escola paulista.

---

<sup>147</sup> BRANDEMBERG, João Cláudio. **Uma análise histórico-epistemológica do conceito de grupo**. São Paulo: Liv. da Física, c2010. 210 p.

## CAPÍTULO 3

### OS POSSÍVEIS DESDOBRAMENTOS E PARALELISMOS.

O terceiro capítulo possui seu enfoque nos acontecimentos posteriores à matéria de 1982 e que estão de alguma forma relacionados ao debate dos não-alinhados, ou representam algum tipo de continuidade aos assuntos debatidos, estabelecendo essa análise até o ano de 1985. Serão analisados os acontecimentos que envolveram as premiações do IAB-SP em 1983 e 1985, a “Amostra da Arquitetura Brasileira” em Buenos Aires, e também serão apontados aspectos da discussão da arquitetura pós-moderna<sup>148</sup>, debate que ganhou força no Brasil na década de 1980.

#### 3.1. A exposição em Buenos Aires

Em 23 de agosto de 1983, um pouco mais de um ano após a matéria dos não-alinhados, o editor da revista *Projeto* Vicente Wissenbach e sua equipe foram convidados para organizar a exposição “Arquitetura brasileira atual” em parceria com o crítico de arte argentino Jorge Glusberg, exposição apresentada na Galeria CAYC em Buenos Aires, sendo exposta *a posteriori* em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Por diversos motivos esta exposição contribuiu para atrair atenção às discussões sobre as produções alternativas da arquitetura brasileira do início da década de 1980 e possui vínculo direto com o debate deste trabalho, uma vez que a proposta de Glusberg para a equipe da *Projeto* seria a realização de uma exposição justamente com base na matéria de Ruth Verde Zein sobre o panorama da arquitetura brasileira daquela época, publicada na mesma edição em que foi publicado o debate dos não-alinhados. Para composição de uma exposição foi optado por ampliar o número de projetos presentes no levantamento de 1982 mantendo o viés de dar espaço a produções diversas, nas palavras de Vicente Wissenbach:

---

<sup>148</sup> O conceito de Arquitetura Pós-Moderna utilizado no trabalho se encontra extraído de JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. 2. ed. ampl. Barcelona: G. Gili, 1981. 152 p.

Para que a mostra não fosse repetitiva, ou seja, para evitar que somente fossemos levados à exposição os arquitetos mais notáveis, resolvemos organizar a amostra de maneira mais aberta.<sup>149</sup>

Seguindo este princípio foram publicados anúncios em edições da *Projeto* divulgando a realização de uma exposição internacional com abertura para envio de material, cabendo aos interessados selecionar em suas produções recentes os projetos que julgassem mais relevantes e para a revista *Projeto* uma curadoria de padrões de qualidade mínimos e seleção de obras nos casos de arquitetos que mandaram muitos trabalhos. O resultado foi, conforme afirma Siegbert Zanettini, uma mostra composta em sua maioria de projetos de arquitetos na faixa de 35 a 45 anos de idade, formados nas décadas de 1960 e 1970 - justamente a faixa etária dos não-alinhados -, e mesmo sendo em sua maioria pertencentes aos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, foram expostos projetos das regiões Sul, Norte e Nordeste. Também de acordo com ele, resultou em uma Mostra mais voltada para projetos de edificações, de modo que projetos vinculados a questões sociais, urbanas, projetos paisagísticos ou de programação visual permaneceram em segundo plano.<sup>150</sup>

Entre os seis escritórios de arquitetos não-alinhados, cinco possuíram projetos nesta exposição, sendo eles Carlos Bratke, Pitanga do Amparo, Roberto Loeb, Arthur Navarrette, Tito Lívio / Vasco de Mello, ficando apenas de fora Eduardo Longo. Evidentemente, a sensação de representatividade por parte destes seria bastante presente, fortalecida pela visibilidade nacional, internacional ou mesmo pela presença de projetos em sua maioria de seus conterrâneos, situação de certa forma quase oposta à premiação de 1977 do IAB-SP. Para os não-alinhados, assim como afirmaram Pitanga do Amparo e Tito Lívio foi uma “*confirmação das previsões que fizeram um ano antes quando apostavam na capacidade de superação da nossa arquitetura*”,<sup>151</sup> ou

---

<sup>149</sup> As atividades programadas para a semana de abertura da exposição, Revista *Projeto*, São Paulo, 1983, abril, n.53.

<sup>150</sup> ZANETTINI, S. *Arquitectura actual brasilena*. 1983. Revista *Projeto*, São Paulo, 1983, n.58, p. 34.

<sup>151</sup> FRASCINO, T. L.; MELLO, V. PITANGA DO AMPARO, L.A. *Nova Arquitetura*, sem nostalgia. Revista *Projeto*, São Paulo, 1983, n.58, p. 36.

seja, uma confirmação de alguma mudança na atenção dada pelos meios de divulgação aos projetos de arquitetura de posturas alternativas e que, além disso, os rumos apontavam para a superação de uma fase.

Esta exposição foi de grande repercussão para o período e “*ponto de partida para uma rearticulação do debate amplo*”<sup>152</sup>, como aponta Hugo Segawa. Com participação de 97 arquitetos brasileiros fora a maior mostra de arquitetura brasileira fora do Brasil até então. Porém tal visibilidade naturalmente atrairia algumas críticas que, de acordo com Vicente Wissenbach, a maioria se relacionava ao fato de ser uma exposição linear, ou seja, não havia destaque e espaço maior a uns do que a outros e mesmo os de maior renome tinham direito a expor igualmente aos arquitetos iniciantes. A exposição ganharia então um teor de fortalecimento da divulgação das linguagens distintas pelo simples fato de fornecer espaço a elas. Essa circunstância levaria até Vicente a ser acusado por alguns arquitetos mais conservadores de estar “*denegrindo a imagem da arquitetura brasileira no exterior*”<sup>153</sup>. Partindo do princípio da subjetividade e relatividade de tal questão, o que é factível é que o extenso número de arquitetos envolvidos indica a existência de uma grande quantidade de material produzido e arquitetos interessados em publica-los, demanda que é possível ser relacionada ao contexto histórico descrito por Julio Katinsky:

Devido ao fechamento e à perseguição que alguns dos mais importantes arquitetos brasileiros sofreram no período de repressão, tínhamos uma visão um pouco restrita da produção arquitetônica brasileira, pois pouco se publicou, pouco se mostrou, pouco se discutiu. Hoje, passando o tempo, esta exposição vem mostrar que aquilo que defendíamos era tão importante, tão sólido, que sobreviveu apesar de tudo. Os jovens arquitetos estão fazendo uma série de experiências, e esse fato é instigante e sugestivo que é provável que a arquitetura brasileira não vai desaparecer, como alguns críticos profissionais brasileiros e europeus chegaram a insinuar.<sup>154</sup>

O depoimento de Katinsky expõe a relevância de uma exposição desse viés, principalmente após um período de censura dos meios de comunicação,

---

<sup>152</sup> SEGAWA, Hugo. Op.cit. p. 194.

<sup>153</sup> Informações baseadas na entrevista realizada com Vicente Wissenbach presente nos anexos deste trabalho.

<sup>154</sup> Depoimento de Julio Katinsky na matéria “Catalogo, uma amostra a arquitetura brasileira atual.”. *Projeto*, n.57, 1983, p.40.

além de citar as experimentações realizadas pelos jovens arquitetos como uma tendência e adaptação da arquitetura brasileira. Os debates apontados foram fortalecidos pelos trabalhos expostos, mas também pelas diversas palestras e mesas redondas realizadas paralelamente - algumas com o auditório do CAYC em sua capacidade máxima, contando com mais de 6.000 pessoas -, além dos vários jantares e conversas informais que fortaleciam certos vínculos.<sup>155</sup>

Também é importante comentar que o fato desta exposição mais tarde ser apresentada em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília resultou em grande visibilidade nacional - garantindo oportunidade de visibilidade para aqueles que não poderiam ir a Buenos Aires -, e em uma extensa matéria no jornal Estado de São Paulo. A exposição também chegou a ser manchete de diversos jornais argentinos, entre esses uma reportagem no Suplemento de Arquitetura do jornal Clarin, com o nome de “*La invasión brasileña*”, sendo uma exposição bem-sucedida, a ponto, de dois anos depois, dar origem a primeira Bienal Internacional de Arquitetura na Argentina, uma das mais relevantes do mundo tanto pela periodicidade, quanto pela capacidade de concentrar o que estava sendo discutido e produzido<sup>156</sup>. Como finalização de tal discussão, também é necessário contextualizar que esse evento contribuiu para o crescimento da revista *Projeto* e estabelecimento da parceria entre ela e a revista argentina *Summa*, promovendo uma maior interação e caminho para debates entre arquitetos latino-americanos.



Fig. 27. Fotografia de alguns dos painéis da amostra em Buenos Aires e de algumas matérias em jornais argentinos a respeito. Fonte: *Projeto*, n.54, 1983, p.43.

<sup>155</sup> A fonte desta informação é ZEIN, Ruth Verde. O que rolou na Amostra da Arquitetura Brasileira em Buenos Aires. *Projeto*, n.54, 1983.

<sup>156</sup> FRANÇA, Elisabete. **Arquitetura em retrospectiva: 10 Bienais de São Paulo**. São Paulo: KPMO Cultura e Arte, 2017, p. 41.



## 3.2. O retorno das premiações do IAB

### 3.2.1. A premiação de 1983

Após a premiação realizada pelo IAB-SP em 1977, descrita no início deste trabalho, como consequência das condicionantes políticas e econômicas do final da década de 1970 as premiações do IAB foram suspensas, retornando apenas seis anos depois, em 1983. Como seria natural neste tempo, mudanças ocorreram, novas gerações passaram a ser mais atuantes no mercado, edifícios nacionais e internacionais, trazendo em seus projetos novas pautas, foram construídos, além da passagem dos acontecimentos já citados, como o gradual ressurgimento da mídia especializada e crítica, a realização da *Mostra da Arquitetura Nacional em Buenos Aires*, os congressos e até a própria matéria sobre os arquitetos não-alinhados em 1982.

Como afirmou Vicente Wissenbach em depoimento, os resultados das premiações do IAB eram bastante influenciados pelo contexto externo ou mesmo pelo resultado da premiação do ano anterior.<sup>157</sup> Neste caso, o retorno da premiação após seis anos de ausência levaria a um grande acúmulo de trabalhos e um aumento significativo dos projetos enviados, assim como relata Tito Lívio que colaborou na organização dessa premiação. Para acompanhar o crescimento ocorreu um aumento no número de categorias e projetos premiados, sendo então 21 categorias, 14 menções honrosas, além dos prêmios Rino Levi e Carlos Milan. Também se faz curioso apontar que nesta premiação Carlos Bratke fez parte do júri responsável junto com Alcidino Bittencourt Pereira, Eduardo de Almeida, Eurico Prado Lopes, Luiz Carlos Daher, Maria Giselda Viscondi e Minoru Naruto. Foram ao todo 57 arquitetos premiados e, se comparado aos 17 premiados em 1977, apenas 3 nomes se repetem, sendo eles Benno Perelmutter e os sócios Sergio Pileggi e Euclides de Oliveira; ou seja, há uma mudança expressiva entre os premiados, dado mais expressivo ainda uma vez que o número maior de vencedores aumentaria as chances de repetição de nomes, mas exatamente o oposto aconteceu. O resultado da premiação foi:

---

<sup>157</sup> Informações baseadas na entrevista realizada com Vicente Wissenbach presente nos anexos deste trabalho.



Fig. 28. Alguns dos projetos premiados pelo IAB em 1983. Da esquerda a para direita: Ginásio Poliesportivo do Clube Paineiras do Morumbi - Arq. Paulo Bastos (1970) / Residência Maia Rosenthal - Arq. Abraão Sanovicz (1980) / Edifício Ondesol - Arqs. Rafael Perrone e Wilhelm Rosa (1981) / Edifício Ferrostal do Brasil - Arqs. Tito Livio Frascino e Vasco de Mello (1980) / Teatro Malazartes - Arq. Jaime Cupertino (1979) / Centro de Convenções e Balneário de Serra Negra - Arqs. João Walter Toscano, Massayoshi Kamimura e Odiléia H. Setti Toscano (1978). Estes projetos encontram-se numerados na tabela 3.1 entre os projetos vencedores de 3 a 8.

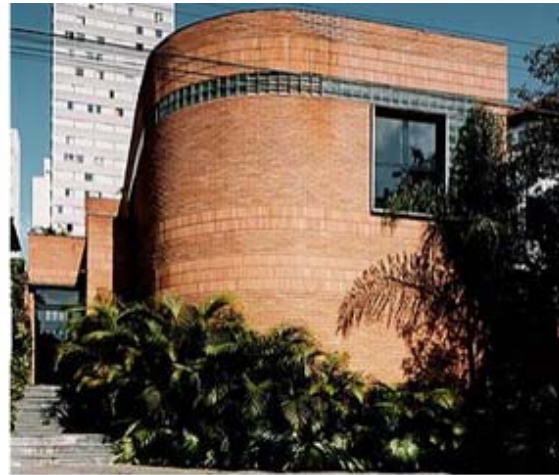


Fig. 29. Alguns dos projetos premiados pelo IAB em 1983. Da esquerda a para direita: Centro de treinamento - Sede Regional e Centro de Triagem Postal - Arqs. Sérgio Pileggi e Euclides de Oliveira; Estúdio de Gravação de Som - Arq. Marília Sant'Anna de Almeida (1983); Parque Zoológico de São Paulo - Arqs. João Carlos Cauduro, Ludovico Antônio Martino e Bruno Padovano; Residência para Padres Claretianos - Arqs. Affonso Risi Júnior e José Mario Nogueira (1983); Escritório da "Huis - Clos" - Arq. Pitanga do Amparo (1982); Terminal Rodoviário de Passageiros de Ibitinga - Arqs. Paulo M. Lisboa Filho, Pablo Slemenson e José Fábio Calazans. Estes projetos encontram-se numerados nas tabelas 3.1 e 3.2 entre os projetos vencedores de 9 a 14.





Fig. 30. Alguns dos projetos premiados pelo IAB em 1983. Da esquerda para a direita: Creche Rubens Sverner - Arq. Marcio Kogan e equipe; Casa de Cultura de São Paulo - Arqs. Benno Perelmutter e Marciel Peinado (1981); Estância Balnearia de Itanhaem - Arq. Oscar Muller Kato e equipe (1983); Terminal Rodoviário de Batatais - Arqs. Benno Perelmutter e Marciel Peinado (1982); Residência Vicari - Arqs. José Borelli Neto e Hércules Merigo e equipe. Estes projetos encontram-se numerados na tabela 3.2 entre os projetos vencedores de 16 a 22, com exclusão do projeto de número 21 (Galpão da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde) que não foi possível localizar uma imagem em boas condições.

**Tabela 3.1.**

	<b>Categoria</b>	<b>Projeto Premiado</b>	<b>Autores</b>
1	<b>URBANISMO/ PROJETO</b>	Plano Diretor do Parque Zoológico de São Paulo	Arqs. João Carlos Cauduro, Bruno Padovano e Ludovico Antonio Martino
2	<b>EDIFICAÇÃO/ PROJETO</b> Edifício para fins Culturais	Centro Cultural	Arqs. Rogerio Batagliesi, Omerville de S. Ferreira, Miriam L. Batagliesi e Marina D. Leme
3	Edifício para fins Esportivos	Ginásio Poliesportivo – Clube Paineiras do Morumbi	Arq. Paulo Bastos
4	<b>EDIFICAÇÃO/ OBRA CONSTRUÍDA</b> Habitação Unifamiliar	Residência Maia Rosenthal	Arq. Abraão Sanovicz
5	Habitação Coletiva	Edifício Ondesol	Arqs. Rafael Perrone e Wilhelm Rosa
6	Edifício para Fins de Serviços	Edifício Ferrostal do Brasil	Arqs. Tito Livio Frascino e Vasco de Mello
7	Edifício para Fins Culturais	Teatro Malazartes	Arq. Jaime Cupertino
8	Edifício de Uso Múltiplo	Centro de Convenções e Balneário de Serra Negra	Arqs. João Walter Toscano, Massayoshi Kamimura e Odiléia H. Setti Toscano
9	Edifício para fins Institucionais	Centro de treinamento, Sede Regional e Centro de Triagem Postal	Arqs. Sérgio Pileggi e Euclides de Oliveira
10	Edifício para Fins Diversos	Estúdio de Gravação de Som	Arq. Marília Sant'Anna de Almeida
11	<b>PRÊMIO CARLOS BARJAS MILAN</b>	Parque Zoológico de São Paulo	Arqs. João Carlos Cauduro, Ludovico Antônio Martino e Bruno Padovano
12	<b>PRÊMIO RINO LEVI</b>	Residência para Padres Claretianos	Arqs. Affonso Risi Júnior e José Mario Nogueira

**Tabela 3.2.**

	<b>Categoria</b>	<b>Projeto Premiado</b>	<b>Autores</b>
13	<b>ARQUITETURA DE INTERIORES</b>	Escritório da "Huis – Clos"	Arq. Luiz Antônio Pintanga do Amparo
14	<b>MENÇÕES HONROSAS - PROJETOS DIVERSOS</b>	Terminal Rodoviário de Passageiros de Ibitinga	Arqs. Paulo M. Lisboa Filho, Pablo Slemenson e José Fábio Calazans
15		Residência L.H.R.	Arq. Luiz Fernando Rocco
16		Creche Rubens Sverner	Arq. Marcio Kogan e equipe
17		Casa de Cultura de São Paulo	Arqs. Benno Perelmutter e Marciel Peinado
18		Estância Balneária de Itanhaém	Arq. Oscar Muller Kato
19		Siderúrgica Mendes Júnior (conjunto de edifícios)	Arqs. João Batista Martinez e Ernesto Zamboni
20		Terminal Rodoviário de Batatais	Arqs. Benno Perelmutter e Marciel Peinado
21		Quadra da Escola de Samba Nenê da Vila Matilde	Arqs. Cleber J. Bonetti, Ernesto Theodor Walter, Helena Aparecida Ayoub Silva e Maria de Lourdes C.
22		Residência Vicari	Arqs. José Borelli Neto e Hércules Merigo e equipe
	<b>CATEGORIA TRABALHOS ESCRITOS/ OUTROS</b>		
23	Ensaio ou Críticas	Arquitetura Moderna Paulistana	Arq. Alberto Xavier
24	Estudos e Pesquisas	A Cidade: Imagens	Arq. Odiléa Helena Setti Toscano
25	Divulgação	Atividade Editorial e Promocionais	Vicente Wissenbach e equipe
26	Audio – Visual	Ao Conjunto de Trabalho em VT	Claúdia Matarazzo, Otávio Ceschi, Helena de Grammont, Hugo Sá Peixoto e Roberto Espejo Botelho.
27		Conjunto de Ensaios	Arq. Hugo Segawa

**Tabela 3.3.**

	<b>Categoria</b>	<b>Projeto Premiado</b>	<b>Autores</b>
28	<b>MENÇÕES HONROSAS DIVERSAS</b>	Estudo de Reutilização dos Espaços Abertos – Pinheiros	Arqs. Solange Parada e Alísio Cândido de Paula
29		Franca – itinerário Urbano	Arq. Mauro Ferreira
30		Espaço da Cor	Arq. Joaquim Barreto
31		Escultura em São Bernardo	Arq. Teru Tamaki
32	<b>DESENHO INDUSTRIAL PROJETO</b>	Sistema Uniport	Arqs. Flávio Guimarães, Marklen Siag Landa e Eurico E. Ugaya
33	<b>DESENHO INDUSTRIAL OBRA EXECUTADA</b>	Banco 24 horas	Arqs. João Carlos Cauduro e Ludovico Martino e equipe
34	<b>COMUNICAÇÃO PROJETO</b>	Metrô – Buenos Aires	Arqs. João Carlos Cauduro e Ludovico Martino
35	<b>COMUNICAÇÃO OBRA EXECUTADA</b>	Terceira linha do Metrô de São Paulo / Estudo de Viabilidade Técnico-Econômico Financeira.	Arq. Haron Cohen e equipe

Ao observar os resultados apresentados é possível tecer algumas considerações em relação às tendências gerais entre os projetos vitoriosos que servem também como instrumento de comparação com os resultados da premiação anterior em 1977. No entanto, primeiramente é necessário lembrar que mudanças, de modo geral, podem ser conseqüentes a inúmeras condicionantes; posto isto, o objetivo é levantar traços comuns como indício de valores fundamentais para as escolhas feitas. Também é importante lembrar que uma vez que a análise visa observar aspectos levantados em discussões sobre a escola paulista de arquitetura e projetos arquitetônicos especificamente, os vencedores das categorias relacionadas a comunicação visual, urbanismo, arte e trabalhos escritos não serão abordados.

Entre os aspectos que haviam sido notados na premiação de 1977 se encontram: a idade média dos arquitetos vencedores, a relação destes nomes ao cunho da escola paulista, a presença de posturas projetuais comuns e a técnica construtiva aplicada. Em relação a geração pertencente pela maior parte dos premiados, há maior variação que na premiação anterior, em 1983 mais arquitetos jovens do que na edição antecessora. Destes, alguns são formados na década de 1970 e outros em 1950, mas a maioria é formada no início da década de 1960. Devido ao maior número de premiados e menções honrosas, contribuindo assim para uma maior variação, este aspecto torna-se equivocado para comparação. E assim como há um número maior de premiados, há maior variedade de perfis.

A técnica construtiva adotada nos projetos, um aspecto mais objetivo para comparar, acaba por indicar poucas mudanças, pois a maioria dos vitoriosos permanece utilizando concreto armado aparente, o que era de se esperar já que a tradição não se exauriu, como comentado anteriormente nesse trabalho. Este dado é um indício dessa continuidade tanto na produção da arquitetura moderna paulista premiada, quanto na produção dos não-alinhados em si, pois entre os projetos vitoriosos com concreto aparente, encontra-se o edifício Sede da Ferrostaal (1980), projetado por Tito Lívio e Vasco de Mello. Entretanto, um aspecto relacionado as técnicas construtivas de alguns projetos vitoriosos contribui para configurar um quadro com certas distinções da premiação de 1977, que é o uso do concreto em composições mistas, como é o caso do Ginásio Poliesportivo do Clube Paineiras ou o Terminal Rodoviário de Passageiros de Ibitinga. Estes projetos utilizam o concreto armado nos pilares de apoio, mas para vencer grandes vãos, ao invés de extensas vigas de concreto, são usadas coberturas com treliças metálicas espaciais, contribuindo para estabelecer certas distinções em relação à arquitetura que é associada a escola paulista.

Observando de maneira geral, mesmo com uma expressiva mudança entre os nomes premiados de 1977 e 1983, ao comparar os projetos vitoriosos nas duas premiações e seus aspectos compositivos como a forma, a técnica construtiva, os materiais aplicados, entre outros, os demais projetos vitoriosos possuem menores diferenças entre si; ou seja, mesmo com a presença de



estruturas mistas em 1983, não configura-se grandes distinções, de forma que alguns projetos vitoriosos em 1983 poderiam muito bem estar entre os premiados de 1977 e vice-versa. Entretanto, há dois projetos vencedores na premiação de 1983 que realmente se destoam dos demais, são eles: o ganhador do Prêmio Rino Levi, a Residência para padres Claretianos (1983), projetada por Affonso Risi Junior e José Mario Nogueira (arquitetos formados em 1972 pela Universidade Presbiteriana Mackenzie); e o Escritório da Huis Clos (1982), projetado por Pitanga do Amparo.

Em relação a Residência para Padres Claretianos, é possível até afirmar que o projeto se comunica muito mais com os vitoriosos da próxima premiação, realizada em 1985 – isso se explica a seguir. De acordo com Bruno Padovano, este projeto desenvolvido por jovens arquitetos, apresentou diversas inovações em relação ao cenário da época, levantando discussões sobre os usos de certas simbologias e metáforas religiosas, referências historicistas, e experiências construtivas com o tijolo cerâmico e colaboração criativa dos trabalhadores do canteiro de obras<sup>158</sup>. Porém, mesmo com essas inovações, manteve-se uma *“evidente filiação com a arquitetura paulista através do papel relevante da estrutura como definidora dos espaços”*, assim como afirma Hugo Segawa e Cecília Rodrigues.<sup>159</sup>

Esse quadro geral de inovações sem rompimentos de certa maneira assemelha-se ao discurso defendido pelos não-alinhados e, mesmo não tão evidente ou presente na maioria dos projetos vitoriosos de 1983, sua simples existência, mesmo que ainda moderada, já é indício de mudanças em relação a premiação anterior. Assim, mesmo soando como obviedade, uma sutil presença difere-se da ausência e pegando as palavras de Francisco Spadoni sobre o período *“o tempo ainda não havia mudado, mas começado”*.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> PADOVANO, Bruno, **“A Arquitetura Brasileira em busca de Novos Caminhos”**, AU, n. 4, fev, 1986, p. 82.

<sup>159</sup> SEGAWA, Hugo, SANTOS, Cecília Rodrigues dos, **Arquiteturas no Brasil: Anos 80**, São Paulo: Projeto, 1988, p.24

<sup>160</sup> SPADONI, Francisco. **Dependência e Resistência, transição na arquitetura brasileira nos anos de 1970 1980**. Arqtextos (São Paulo. Online), v. 1, p. 102, 2008.

### 3.2.2. A premiação de 1985

Diferente de 1983, em 1985 já são notáveis diferenças mais expressivas, e mesmo com a repetição em relação a 1977 de haver novamente uma polêmica envolvendo o não-alinhado Carlos Bratke (descrita no tópico 2.3.3. desse trabalho), nessa ocorre certa inversão em relação ao resultado anterior. A premiação de 1985 teve como corpo de jurados Araken Martino, Carlos Eduardo Zanh, Eduardo Subiratz, Jon A. V. Maitrejean, Ruy Gama, Silvio de Ulhôa Cintra Filho e Sylvia Ficher e veio com uma proposta diferenciada em relação as anteriores, possuindo dois dias de evento. No primeiro dia aconteciam debates sobre os projetos e no segundo dia a premiação propriamente dita. De acordo com o Arquiteto Marcio Mazza, a proposta havia sido realizada objetivando permitir a todos os participantes uma visão geral da premiação e conhecimento de todos os projetos concorrentes, porém tal proposta acabou por resultar em alguns desconfortos. Entre estes é que surge a polêmica envolvendo Bratke que teve seus projetos bastante criticados durante o primeiro dia pelo jurado Eduardo Subiratz, que se referiu as suas obras como *“produto que atende aos ditames do marketing, do consumo e, por conseguinte, é desprovido de arte, de arquitetura”*<sup>161</sup>, fato que fez com que Bratke saísse do evento furioso e não comparecesse no dia seguinte.

O resultado, entretanto, deu a Bratke o prêmio Rino Levi pelo projeto Conjunto Comercial Morumbi Plaza (1985), o que leva a crer que os demais jurados não compartilhavam das mesmas opiniões que Eduardo Subiratz.<sup>162</sup> Estes acontecimentos quando comparados com o resultado da premiação contribuem para o maior entendimento sobre alguns dos aspectos e manifestações das disputas de posição levantadas nas premiações anteriores. Além disso, é importante também apontar a segunda vitória consecutiva do não-alinhado Pitanga do Amparo na categoria de projetos de design de interiores, destacando a continuidade de linguagem dos projetos vitoriosos nas duas premiações, ambos resultantes de experimentações de usos extensivos

---

<sup>161</sup> Eduardo Subirais, apud Hugo Segawa, **“O IAB-SP e Sua Premiação: Anotações Indignadas”**, Projeto, n. 86, abr, 1986, p .73.

<sup>162</sup> O trecho em questão é referenciado na entrevista de Hugo Segawa com Márcio Mazza, **“Frustrações de um premiado”** Projeto, n. 86, abr, 1986, p .74.

do branco, recurso semelhante ao adotado pelo suprematista Malevich no Quadro Branco Sobre Fundo Branco.<sup>163</sup>

Os demais projetos vitoriosos foram:

**Tabela 3.4.**

	<b>Categoria</b>	<b>Projeto Premiado</b>	<b>Autores</b>
1	<b>EDIFICAÇÃO</b>	Agência Banespa	Arq.Ubyrajara Gilioli
2	<b>EDIFICAÇÃO/OBRA CONSTRUÍDA</b>	Residência Djament/Fisberg	Arq.Luiz Fisberg e Arq. Marília Sant'Anna de Almeida
3	Menção Honrosa	Residência Leonel de La Quintana	Arq.Hector Vigliecca
4	<b>ARQUITETURA DE INTERIORES</b>	Apartamento Luciano Nascimento Branco e Preto	Arq.Luiz Antônio Pitanga do Amparo
5	<b>PRÊMIO RINO LEVI</b>	Conjunto Comercial Morumbi Plaza	Arq.Carlos Bratke
6	<b>PRÊMIO CARLOS BARJAS MILLAN</b>	Sesc Nova Iguaçu	Arq.Bruno Roberto Padovano e Arq. Hector Vigliecca
7	<b>COMUNICAÇÃO VISUAL / PROJETO IMPLANTADO</b>	Projeto Sistema de Sinalização para o Centro de Processamento de Dados da Volkswagen	Arq. André Poppovic, Arq. Giovanni Vannucchi e Arq. Ronald Kapaz
8	<b>DESENHO INDUSTRIAL / PROJETO EXECUTADO</b>	Projeto Beton Light's	Arq.Pablo Slemenson, Arq. Paulo Machado Lisboa Filho, Arq. Maria Zarría Dubena e Arq. Sérgio Rubinger
9	<b>TRABALHOS ESCRITOS</b>	Pesquisa Arquitetura a Habitação	Arq.Sylvio de Barros Sawaya, Arq.Marcio Mazza, Arq. Maxim Bucaretschi, Arq. Marcelo Tinoco, Arq. Isabel Tavares e Arq.Nicola Martorano.
10	Menção Honrosa	Trabalho Amazônia Condicionantes da Ocupação e Assentamentos Humanos	Arq.J.L. Fleury de Oliveira
11		Arquitetura do Imigrante Japonês	Arq.Celina Kuniyoshi, Arq.Hugo Segawa, Arq.Walter Pires, Arq. Ana Paula Chaga Furiama, Arq. Gino Barbosa e

<sup>163</sup> O trecho em questão é referenciado em CARRANZA, Edite Galote; CARRANZA, Ricardo . Pitanga do Amparo. Psicodelismo, ecologismo e suprematismo. Arqtextos (São Paulo), v. 2014, p. 14.159-14.159, 2014.



Fig. 31. Alguns dos projetos premiados pelo IAB em 1985. Da esquerda para a direita: Residência Djament/Fisberg, Luiz Fisberg e Marília Sant'Anna de Almeida / Residência Leonel de La Quintana – Hector Vigliecca / Apartamento Luciano Nascimento Branco e Preto – Pitanga do Amparo / Conjunto comercial Morumbi Plaza – Carlos Bratke/ SESC Nova Iguaçu - Bruno Roberto Padovano e Hector Vigliecca.

Estes projetos encontram-se numerados na tabela da página 101 entre os projetos vencedores de 1 a 6, com exclusão do projeto de número 1 (Agência Banespa) do qual não foi possível localizar uma imagem em boas condições.

Após a observação dos projetos premiados cabe aqui algumas constatações. Primeiramente, diferente de 1983, o número de premiados volta a ser reduzido, aproximando-se da quantia de 1977, questão possivelmente provocada pelo intervalo uniforme de apenas 2 anos com a premiação anterior, não necessitando de compensações ou buscas por atingir demandas de anos de ausência, assim como ocorrido entre 1977 e 1983. Entre os autores dos projetos vitoriosos, em comparação com as premiações anteriores, repetem-se nomes como Ubyrajara Gilioli (formado em 1956 na FAUUSP), premiado em 1977, e Marília Sant'Anna de Almeida (formada em 1972 na FAUSP), Bruno Roberto Padovano (formado em 1973 na FAUSP) e Pitanga do Amparo (formada em 1973 na FAUSP), premiados em 1983.

Os projetos construídos possuem maior variação entre si, tanto de técnica construtiva, linguagem, volumetria e gabarito, fato que havia ocorrido em menor quantidade nas premiações anteriores, sendo possível até dizer que esta seria a primeira premiação do IAB-SP em que os projetos vitoriosos em sua maioria não possuiriam vínculo direto e estético com a linguagem da arquitetura da escola paulista. Pegando como exemplo o vencedor do prêmio Carlos Millan, o SESC Nova Iguaçu projetado por Bruno Padovano e Hector Vigliecca, trata-se de um projeto que em sua linguagem e composição há maiores referências a arquitetura pós-moderna e as propostas de Aldo Rossi do que referências ao brutalismo, assim como havia ocorrido nos vencedores deste prêmio nas edições anteriores. Esse projeto é apontado por Ruth Verde Zein como um registro do pensamento da época, sem rompimentos, mas trazendo inovações e atuando “*como marco sinalizador de um novo momento da arquitetura brasileira*”<sup>164</sup>. Além disso, de acordo com o arquiteto Paulo Casé, tal projeto representou “*um legítimo inconformismo com os valores institucionalizados*”<sup>165</sup>, ou seja, novamente um depoimento que caracteriza algumas arquiteturas produzidas nesse período como influenciadas ou conseqüentes a busca de romper dogmas existentes, discurso ou contexto semelhante ao já denunciado pelos não-alinhados.

---

<sup>164</sup> BASTOS e ZEIN, Ruth Verde, Op.cit, p.154.

<sup>165</sup> CASÉ, Paulo, Interpretação de um instante cultural, por Paulo Casé. Arquitetura e Urbanismo, n. 42, p. 31, jun./jul. 1992.

Entre os demais projetos premiados cabe aqui destacar outros que possuem características anteriormente apontadas sobre a Residência para Padres Clarentianos, vitoriosa na premiação anterior. Esses são a Residência Djament/Fisberg, projetada por Luiz Fisberg e Marília Sant'Anna de Almeida (arquiteta também premiada em 1983 na categoria de Edifícios para fins diversos) e a Residência Leonel de La Quintana, projetada por Hector Vigliecca. No caso da Residência Djament, a utilização do protagonismo estrutural por meio de abóbadas de tijolo cerâmico é um elemento expressivo no projeto; já na Residência Leonel de La Quintana a opção pelo uso de certos elementos projetuais é justificado e ao mesmo tempo faz referência às questões simbólicas da arquitetura residencial, estabelecendo vínculo com o lúdico e metafórico.<sup>166</sup>

Após observar essas características é possível uma melhor compreensão dos aspectos políticos relacionados a polêmica envolvendo o projeto vitorioso de Carlos Bratke no prêmio Rino Levi, uma vez que justamente esse edifício é o que mais se aproxima da estética dos projetos vitoriosos nas premiações anteriores, já que faz uso da técnica do concreto armado aparente. Entretanto, tal estética não impediu desaprovação do jurado Eduardo Subiratz, cujo depoimento na verdade deu até a entender que não estava a criticar Bratke pelo projeto enviado a concorrer na premiação propriamente e sim sua obra como um todo, ou mesmo o nicho de mercado ao que sua obra destinava-se. É necessário então destacar o tom político no discurso de Subiratz, criticando a premiação como um todo:

A premiação do IAB-SP não tem esse caráter amplo e abrangente e se limita a destacar aspectos relacionados a práticos profissionais do arquiteto, condicionado por entre outros fatores à realidade do mercado de trabalho com toda a sua carga de contradições sociais e políticas<sup>167</sup>

O depoimento em questão remete as já comentadas disputas de posição entre visões distintas dos ideais fundamentais do fazer arquitetônico, onde de um lado se posicionam os arquitetos que defendem um maior compromisso a

---

<sup>166</sup> A descrição apresentada sobre o projeto da Residência Leonel de La Quintana, projetada por Hector Vigliecca, é referenciada em SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas No Brasil/Anos 80*. SAO PAULO: PROJETO, 1988. 192p.

<sup>167</sup> Eduardo Subirais, apud Hugo Segawa, "O IAB-SP e Sua Premiação: Anotações Indignadas", *Projeto*, n. 86, abr, 1986, p. 73.



questões políticas e sociais, e outro com arquitetos vistos como “de mercado”, que buscam priorizar outras questões. A presença dessa discussão como plano de fundo nas premiações de 1977 e 1985 - que por sinal, possuem quase uma década de distância entre si - contribui para reafirmar a continuidade deste embate e que as premiações e os concursos atuam como instrumentos de representação e legitimação de ideias. Obviamente, como grupos e gerações com ideologias distintas concorrem em premiações, dificilmente os resultados são vistos como satisfatórios por todos. Nessa linha cabe colocar uma opinião pública do arquiteto Marcio Mazza em entrevista a *Projeto* em que diz que o “melhor projeto do concurso não foi premiado, nem com uma mençãozinha”<sup>168</sup> - na sua opinião esse projeto era a Estação Largo 13 de maio feita por João Walter Toscano em 1985.

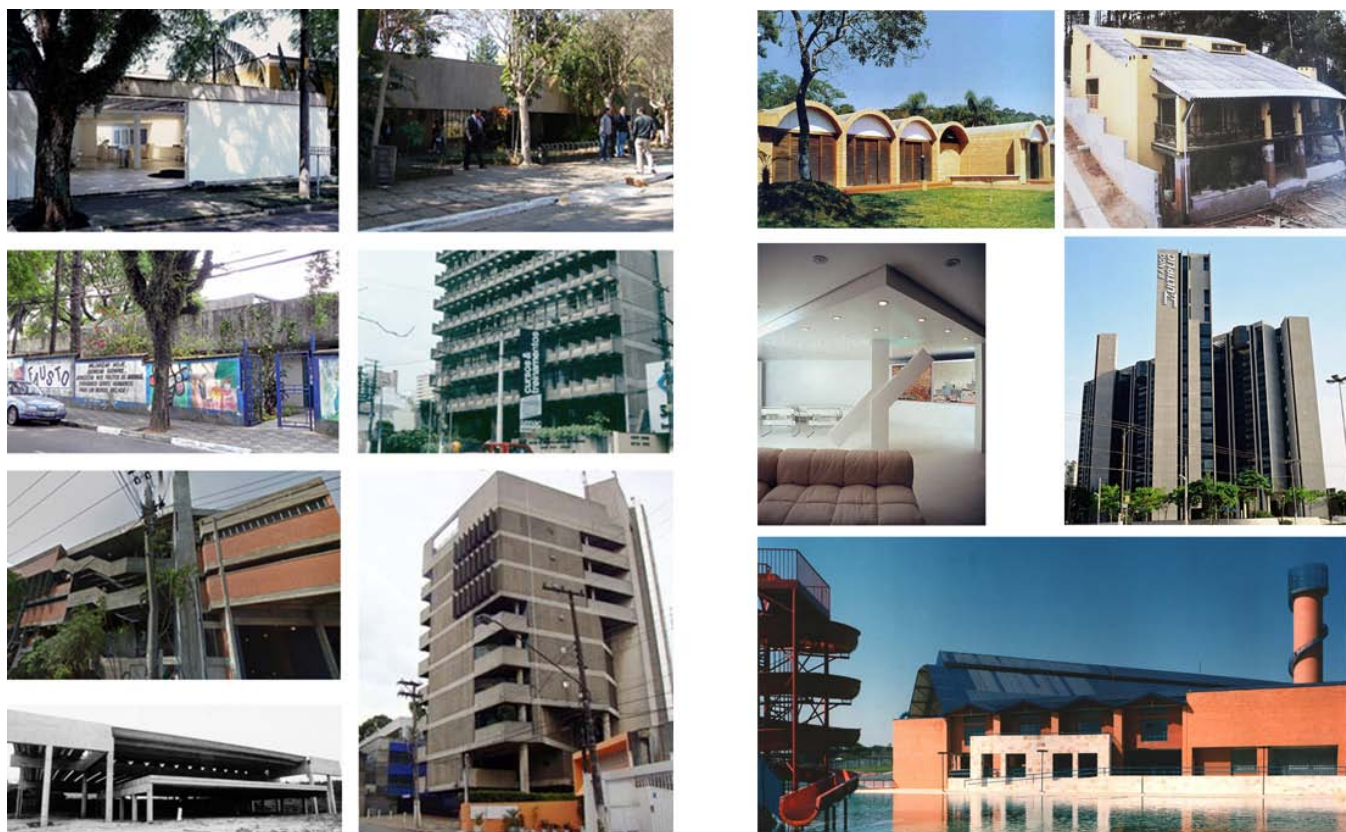


Fig. 32. A esquerda os projetos vitoriosos na premiação do IAB-SP de 1977, cujos nomes, datas, autores e imagens em tamanho ampliado estão disponíveis na página 21. A direita os projetos vitoriosos na premiação de 1985, cujos nomes, datas, autores e imagens em tamanho ampliado estão disponíveis na página 105.

<sup>168</sup> MAZZA, Marcio, “Frustrações de um premiado” *Projeto*, n. 86, abr, 1986, p .74.

Portanto, as críticas aos resultados das premiações, baseadas nos estigmas oriundos ao contexto de conflito entre visões dicotômicas, fortemente relacionadas ao quadro cultural e político da época, estão presentes nas premiações de 1977 e 1985, onde é apenas invertido quem está a ocupar a posição de ser premiado e quem estaria a criticar e desqualificar o resultado com base nessa rivalidade, oscilação comum a passagem do tempo, desgaste e resgate de posturas e estratégias, como durante a história da profissão. Contudo, indiferente das variações ideológicas, observando o resultado das duas premiações é possível facilmente notar diferenças expressivas no quadro geral de cada uma, seguindo o crescimento da aplicação de algumas das posturas já defendidas pelos não-alinhados em 1982, como a maior liberdade para experimentações construtivas, variação de materiais, uso de simbologias, referências historicistas, liberdade a um compromisso político e social, e além de tudo, buscar essas liberdades sem abandonar e ou negar certas conquistas da linguagem da arquitetura paulista.

### **3.3. As discussões da arquitetura pós-moderna no Brasil**

Durante diversas ocasiões no presente trabalho, visando complementar questões vigentes ao contexto e estabelecer relações as discussões levantadas ou associadas aos não-alinhados, foram feitas referências ao movimento conhecido como a arquitetura pós-moderna. Essa vertente não foi aprofundada anteriormente para evitar qualquer mal-entendido cronológico, pois mesmo sendo citada na matéria de 1982, tratou-se de uma pauta mais frequente nos debates arquitetônicos brasileiros tardiamente. A discussão da arquitetura pós-moderna teve início na década de 1970 nos Estados Unidos, obtendo maior repercussão no Brasil durante a década de 1980 durante a revisão da arquitetura moderna como possibilidade de um novo caminho, e de certa forma trazendo pautas internacionais para discussão sobre os rumos da arquitetura nacional.

As discussões sobre essa tendência atraíam certa polêmica seja pela estética associada, pelas discordâncias junto aos valores vigentes ou até mesmo pelo questionamento de sua legitimidade para com o contexto



brasileiro. O termo pós-moderno em muitas ocasiões gerava desconforto tanto pelo tom ambíguo, por um juízo de valores negativos associados ou até pelo fato do termo “pós” dar a entender um fim ao moderno. Os membros do grupo protagonista deste trabalho não possuíam sua produção diretamente associada à arquitetura pós-moderna, mas mesmo não pertencendo ou assumindo esta corrente, possuem afinidade a algumas temáticas e reivindicações, sendo assim necessário levantar alguns aspectos da discussão.

De acordo com Tito Livio, Vasco de Mello e Pitanga do Amparo qualquer proximidade entre suas arquiteturas e o pós-moderno não seriam intencionais, mas sim por ambas reivindicarem certas liberdades em relação a princípios modernos. Nas palavras desses:

O que tem sido apressadamente taxado de pós-modernismo, este entendido como importação de posturas revivalistas que se refletem na decoração, moda, costumes em geral, não é senão o afloramento espontâneo dos anseios de realização de uma outra arquitetura.<sup>169</sup>

Também é importante destacar que mesmo não produzindo uma arquitetura pós-moderna, os não-alinhados citam na matéria de 1982 como algumas de suas referências arquitetos associados a esta vertente, entre eles Charles Moore, Ricardo Bofil, Phillip Johnson, Paolo Portghesi e Aldo Rossi.<sup>170</sup>

O conceito de pós-modernidade teve seu uso e significado aplicado de formas abrangentes, originalmente oriundo da filosofia e da sociologia, e presente nas análises de filósofos como Jean Baudrillard e Jean François Lyotard para abordagens estéticas e de condições culturais do período posterior à Segunda Guerra Mundial. Dentro destes diversos usos as produções culturais pós-modernas mantinham como fator comum manifestações de reação e continuidade ao moderno, valorizando aspectos individuais como consequência e afirmação da falência das meta-narrativas.<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> FRASCINO, T. L.; MELLO, V. PITANGA DO AMPARO, L.A. **Nova Arquitetura, sem nostalgia**. Revista *Projeto*, São Paulo, 1983, n.58, p. 36.

<sup>170</sup> “É preciso sacudir a poeira, criticar, discutir, se encontrar”. In: Revista *Projeto*, n.42, p. 80, 1982.

<sup>171</sup> HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 10. ed. São Paulo: Loyola, 2001, p.19.

Na arquitetura este termo passou a ser associado inicialmente as obras literárias já citadas e projetos de Aldo Rossi e Robert Venturi, porém este cunho passou a ser de fato aplicado e popularmente conhecido após ser utilizado pelo teórico Charles Jencks no livro *A linguagem da arquitetura pós-moderna* (1977) onde, além de apontar mudanças significativas já existentes na arquitetura e artes plásticas, define uma data simbólica como “morte” da arquitetura moderna, sendo esta em 15 de julho de 1972 em *St. Luís*, com a implosão do conjunto modernista *Pruitt-Igoe*. Esta escolha deste momento se pautaria pela força simbólica na implosão, justificada na impossibilidade de uso e degradação de um edifício que manifestava diversas características do pensamento moderno.

Apontar a morte de um movimento de inegável importância e alcance para o século XX como foi o moderno seria controverso, assim como a defesa de uma tendência caracterizada pela ambiguidade, ausência de limites claros e portadora de ações contrárias a seu antecessor. A ambiguidade como partido, ao mesmo tempo em que é fundamento recorrente aos desejos e aspirações gerais do período, também levaria a dificultar sua aceitação, uma vez que a ausência de certos objetivismos contribuiria para dúvidas por parte dos arquitetos. O discurso pós-moderno não nega estes aspectos, mas mantém sua coerência com suas incoerências, não buscando as refutar e esconder, e seja esta sua virtude ou fragilidade, Charles Jencks deixou exposta a contradição como tônica, indicando logo ao início de sua obra literária que “*O termo pós-moderno não é a expressão mais feliz que pode usar em relação à arquitetura recente. É evasivo*”.<sup>172</sup>

Contraditória ou não a arquitetura pós-moderna ficou conhecida por este conjunto de ideias em oposição aos princípios da arquitetura moderna, destacando além da busca pela individualidade já citada, posturas historicistas; ou seja, além da valorização das pré-existentes, a utilização de elementos da arquitetura antiga e clássica na composição das fachadas sob tom de ecletismo e hibridismo é destacada. Conforme já dito anteriormente nesse trabalho é possível citar como característico ao pós-moderno a presença de um tom crítico ou irônico, principalmente utilizado junto a composições lúdicas com

---

<sup>172</sup> JENCKS, Charles A., 1939-. **The language of post-modern architecture**. London: Academy Editions, 1977. P.1.

elementos da cultura popular, estratégia semelhante à utilizada pelos artistas da *pop-art*, questão constantemente associada na arquitetura à obra literária de repercussão de Robert Venturi “*Aprendendo com Las Vegas*” (1972) que levanta através de reflexões sobre a paisagem de *Las Vegas*, questionamentos sobre a comunicação, simbolismos e espontaneidade na arquitetura e urbanismo. De acordo com este os arquitetos teriam a aprender com tal paisagem caótica, seguindo o espírito do que o próprio disse em uma matéria para o *New York Times* (22 de outubro de 1972), que disse “*Disneyworld está mais próxima do que as pessoas querem do que aquilo que os arquitetos já lhes deram*”.

As características apresentadas e discussões teóricas se afirmaram e manifestaram nas produções dos arquitetos e teóricos Robert Venturi e Aldo Rossi, entre outros nomes, destacando aqui como exemplos dessa condição projetos como o Portland Building (1982), projetado por Michael Graves ou a Piazza d’Italia (1978), de Charles Moore, tanto pela estética quanto pela presença dos elementos historicistas recorrentes a arquitetura pós-moderna. Projetos como estes e diversos outros obtiveram repercussão a ponto desta tendência estar presente na Bienal de Veneza em 1980 na polêmica exposição *Strada Nuovissima*<sup>173</sup>.



Fig. 33. Portland Building (1982) e Piazza d’Italia (1978).  
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Portland\\_Building](https://en.wikipedia.org/wiki/Portland_Building) e  
<http://www.aviewoncities.com/gallery/showpicture.htm>

Mesmo que publicada por Charles Jencks em 1977 e exposta na Bienal de Veneza em 1980, a arquitetura pós-moderna viria a ter seu primeiro debate

<sup>173</sup> Informação referenciada em RUBINO, Silvana. Quando o pós-modernismo era uma provocação (2003). Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/02.020/3207>. Acesso: 5/05/2017.

aberto no Brasil apenas em novembro de 1983 durante o Fórum de Arquitetura de Porto Alegre no debate de título “Moderno e pós-moderno no contexto Latino americano”. Este debate teve como participantes nomes como Mariano Ana, Rogelio Salmons, Éolo Maia, Paulo Bicca, Miguel Pereira e Carlos Eduardo Dias Comas, como afirmam Bastos e Zein<sup>174</sup>. Esta diferença cronológica faz presente a lembrança de que não se trataria de um movimento originado no Brasil e, mesmo que alinhado em diversos aspectos a discussões sobre a revisão da arquitetura moderna brasileira, seria necessária maturação e adaptação para as questões locais, assim como dito por Éolo Maia neste Fórum em 1983:

O pós-moderno nasce dessa arquitetura que se exauriu, e não precisa ser um grande choque para nós no Brasil, se assimilarmos essa última corrente tanto quanto o dizemos com as outras, tentando tirar dessas teorias o que é útil a cada região ou momento histórico.<sup>175</sup>

Esta adaptação lidaria com alguns percalços uma vez que a discussão sobre o historicismo, como alega Francisco Spadoni<sup>176</sup>, faz maior sentido para as cidades europeias tanto pela quantidade, idade e localização de seus edifícios históricos e sítios arqueológicos, não desmerecendo a arquitetura colonial brasileira de inegável valor histórico, porém de incidência quantitativamente ínfima em relação aos edifícios históricos europeus. Ainda assim esta discussão possui certo relativismo, pois mesmo que de certa forma anacrônico ao uso de soluções neoclássicas no contexto brasileiro, as reflexões sobre o patrimônio histórico vindas com reflexões historicistas são indispensáveis para a preservação da identidade nacional.

Mesmo a arquitetura pós-moderna possuindo um discurso regionalista, tecnológico ou simplesmente libertário, de possivelmente menores dificuldades de adesão às condicionantes brasileiras, o impacto visual e associação a projetos como a citada Piazza d'Italia manteriam a questão historicista como memória inseparável ao cunho pós-moderno, assim como dito por Éolo Maia, *“todo mundo pensa que arquitetura pós-moderna é botar coluna grega,*

---

<sup>174</sup> BASTOS e ZEIN, Op.cit. p.223.

<sup>175</sup> Ibid, ibidem.

<sup>176</sup> Ibid, ibidem.

*pórticos...não é só isso, pode até ser...mas não é só isso*<sup>177</sup>. A aceitação destes desafios e a adaptação desta tendência à realidade brasileira obteve seus defensores, principalmente arquitetos mineiros, como o citado acima Éolo Maia e outros nomes como Silvio de Podestá e Jô Vasconcellos. O Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães (1992) em Belo Horizonte, projetado por Éolo Maia e Sylvio de Podestá, apelidado pela população como “Rainha da Sucata” é um exemplo desta produção por seus elementos compositivos lúdicos e por sua inserção e leitura dos edifícios pré-existentes próximos, como o Palácio do Governo e suas secretarias.



Fig. 34. A esquerda o edifício do Museu de Mineralogia Professor Djalma Guimarães. Fonte: <https://www.google.com.br/maps>.

A convergência entre a revisão dos dogmas da arquitetura moderna e arquitetura pós-moderna está representada na fala de Maria Junqueira Bastos, onde alega que *“A dificuldade de romper com um repertório tão estabelecido e aprovado entre a classe dos arquitetos, fez com que alguns procurassem apoio nas soluções “pós-modernas”*. O repertório a que ela se refere são os dogmas já apontados da arquitetura moderna paulista, onde neste momento de revisão, assim como dito por Bastos, para alguns seria mais fácil a troca de um modelo para outro, evitando a falta de um conjunto de valores “estilísticos” pré-estabelecidos para auxílio na tomada de decisões. A existência desta postura reafirma o radicalismo do período em questão além de estabelecer as soluções pós-modernas como instrumento para transição, argumento também presente na fala do arquiteto Mário Biselli para revista AU que diz que *“ecletismo, que é o pós mais radical, abriu espaço para uma discussão que não existia mais. A arquitetura estava dominada pelo discurso político.* <sup>178</sup>

<sup>177</sup> Entrevista dada por Éolo Maia a primeira edição da revista Óculum (1985).

<sup>178</sup> BISELLI, Mario. Debatendo - Contemporizar. Revista AU. n.12. 1997.

As discussões relativas a arquitetura pós-moderna eram alvo de curiosidade dos mais jovens que, assim como dito no depoimento do arquiteto Julio Vieira, possuíam interesse *“de alguma forma em entrar no debate internacional e trazer essa discussão para dentro das salas de aula”*<sup>179</sup>. Esse tipo de situação levou até a ocorrer um curso promovido pelo IAB- RJ sobre o cenário internacional do pós-modernismo, “Novas tendências da arquitetura”. O caráter polêmico da arquitetura pós-moderna também viria a contribuir para isso, seu tom de ironia e protesto manifestado em sua estética chamativa atrairia a atenção do público geral, utilizando o exagero no sentido de radicalismo como resposta ao radicalismo. Ainda assim, mesmo como aquela discussão corrente, é incerto afirmar a presença de uma arquitetura pós-moderna brasileira propriamente de forma que esta se afirmou mais como reflexão teórica do que com uma produção prática. As características vindas com esta tendência se difundiram e misturaram com a produção de arquitetos, porém a ambiguidade que atraía a atenção e curiosidade contribuía para uma menor existência de partidários que assumissem a “causa”. Sua composição e seu conflito natural com o moderno serviram como instrumento de contestação, usado quando e quanto pertinente, porém como é notável em depoimentos de arquitetos da época, se desejava espaço e reconhecimento a caminhos variados, uma revisão do moderno e ampliação e não um confronto e cruzada contra este. De acordo com Segawa:

No Brasil, uma reavaliação segundo uma óptica da condição pós-moderna, todavia, não significou a implantação de uma arquitetura pós-moderna. O mal-estar da modernidade é um sintoma não necessariamente compartilhado pelos países não desenvolvidos, como o Brasil. A atual contestação à arquitetura moderna brasileira atinge seus mitos, não seus princípios. Essa crítica tem fundamentos e é precisa em vários aspectos, mas por enquanto caracteriza-se mais como uma atitude de reação a uma precisa modernidade, sem apresentar uma alternativa concreta com essa espessura conceitual consistente.<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> Depoimento do arquiteto Julio Vieira na mesa redonda realizada em 2017 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie com arquitetos formados na década de 1980, disponível de visualização em: <https://www.youtube.com/watch?v=7JdIYGqelp4>.

<sup>180</sup> SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil – 1900 – 1990. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 198.

Assim como dito por Hugo Segawa o pós-moderno contribui como contestação, mas diferente do moderno que era detentor de certa clareza em suas pretensões, o pós-moderno deixava muitas questões em aberto. Além disso, o acompanhou e fundamentou o desenvolvimento de tecnologias em áreas diversas, possuindo ícones da arquitetura em sua defesa e contextos político e econômico favoráveis.

Os não-alinhados não configurariam um grupo pós-moderno diretamente ou propositalmente, principalmente partindo do pressuposto da arquitetura pós-moderna como contida no conjunto de produções e características hoje conhecidas associadas a este cunho. Tal diferença torna-se perceptível ao se comparar os não-alinhados com grupos assumidamente pertencentes a esta vertente, sendo o discurso dos não-alinhados justamente pela liberdade e menor compromisso com qualquer escola ou tendência, seja ela nova ou já estabelecida. Entretanto, certas conexões se manifestaram em algumas propostas ou projetos, assim como dito por Vicente Wissenbach, “*Carlos Bratke de alguma forma se interessou e influenciou pelas propostas de Eolo Maia*”<sup>181</sup>, ou mesmo nas palavras de Hugo Segawa em que refere-se a Éolo Maia como um pós-moderno *hardcore* e Carlos Bratke como a versão *soft*<sup>182</sup>. De um ponto de vista mais abrangente do conceito há certa convergência, afinidade de pautas e referências em muito consequência de serem “*navegantes nas certezas e incertezas dos tempos pós-modernos*”<sup>183</sup>, ou seja, pertencentes a um período de revisão ou transição que de alguma forma se manifesta nas produções do período. Nas palavras de Hugo Segawa:

Esse não-alinhamento se relacionava, em um plano cultural maior, ao emergir da condição pós-moderna no início daquela década; no plano local, às manifestações brasileiras de arquitetura pós-moderna;<sup>184</sup>

Portanto, como conclusão do terceiro capítulo foi possível constatar certas mudanças nas características gerais dos projetos vitoriosos em

---

<sup>181</sup> Informação presente na entrevista realizada com Vicente Wissenbach nos anexos desse trabalho.

<sup>182</sup> SEGAWA, Hugo. A discreta presença de Carlos Bratke no panorama paulista. Drops (São Paulo), v. 1, p. 113.05, 2017.

<sup>183</sup> *Ibidi, ibidem.*

<sup>184</sup> *Ibidi, ibidem.*

premiações do IAB-SP em parte como reflexo das mudanças no panorama da arquitetura paulista da década de 1980. Algumas dessas questões eram já presentes no discurso pro-diversidade defendido pelos não-alinhados em 1982, que veio a se confirmar mais tarde como um acerto em relação aos rumos que a arquitetura brasileira assumiria, seja pelo maior reconhecimento nas premiações de arquitetura e publicações das mídias especializadas, seja pela presença que esses e seus conterrâneos passaram a receber em eventos como a Mostra da Arquitetura Brasileira em Buenos Aires e outros eventos da época, como o *Must* de Arquitetura, realizado em 1985 no auditório da Fundação Getúlio Vargas. Essa defesa pela publicação de arquiteturas de linguagens diversas, entrelaçada a atuação dos não-alinhados como arquitetos e professores, também viria a dar frutos diversos como quando em 1985 sob coordenação de Vasco de Mello há o surgimento do prêmio Ópera Prima de arquitetura que viria a atingir alcance nacional e “*grande prestígio entre os alunos do último ano de graduação*”<sup>185</sup>. Entretanto, o fato de no mesmo ano ser visto algo polêmico como Carlos Bratke receber na premiação do IAB-SP o prêmio Rino Levi é indicativo de que mesmo com algumas conquistas atingidas, certas disputas de posição e ideias permanecem em movimento e mutação.

O recorte temporal deste trabalho se encerra em 1985, sendo importante lembrar que os membros deste grupo por outro lado, continuaram atuando profissionalmente intensamente, e alguns permanecem até os dias atuais, mais de 30 anos depois.

---

<sup>185</sup> SANT'ANNA, Silvio, **Arquitetura Mackenzie 100 anos** - Fau-Mackenzie 70 anos - pioneirismo e atualidade. 2017, São Paulo, p.153.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira conclusão aqui presente refere-se ao aspecto exposto logo no início da matéria de 1982, quando é afirmado que tratava-se de uma discussão “*Sem grandes pretensões teóricas, mas extremamente rica*”, componentes igualmente confirmados no decorrer desta pesquisa. A ausência de uma pretensão teórica foi coerente tanto à ambiência e ao tom que a discussão pretendia atingir, quanto à própria atitude dos arquitetos em tentar expor suas opiniões com grau de espontaneidade semelhante ao que projetam suas obras, exaltando certas liberdades de escolha como prioritárias perante outras preocupações. A riqueza da matéria é igualmente comprovada ao expor com naturalidade diversas condições e contradições; consideradas hoje, pela historiografia da arquitetura brasileira, como consensos sobre o período, o que é paradoxal uma vez que a tônica era justamente a incerteza.

As oscilações de intensidade de certas características nas produções dos membros, tanto comparativamente no grupo, quanto nas próprias produções de cada escritório, não prejudicam o entendimento geral sobre quais buscas estas obras evidenciavam no período em questão. A ausência de padrões absolutos é justamente conseqüente à inquietação e busca constante por aprimoramento. Além do mais, durante o período de desenvolvimento desta pesquisa a matéria de 1982 foi lida e relida muitas de vezes e, mesmo após tal procedimento, cada nova leitura trazia consigo algo antes não visto e expressivo para ilustrar o momento de transição que a arquitetura brasileira vivia.

Os levantamentos e reflexões relacionadas aos resultados das premiações do IAB-SP de 1977 a 1985; e a interpretação das impressões registradas dos envolvidos nessas duas premiações, contribuíram tanto para ilustrar o contexto que os não-alinhados referiam-se, ao denunciar a hegemonia de alguns modelos, quanto ao maior entendimento sobre as características projetuais evidentes dos projetos vitoriosos, e as continuidades e descontinuidades desses padrões de uma premiação para outra. Uma vez que este trabalho não possuía como objetivo principal a análise dos resultados das premiações, e sim o que seria suficiente para exemplificar as mudanças

ocorridas na arquitetura paulista na virada das décadas de 1970 e 1980, esses projetos serviram, em geral, a cumprir tal papel, de modo que tal condição é confirmada ao comparar a mudança de padrões entre os projetos vitoriosos nas premiações. Ademais, confirma-se um crescimento das características pertencentes à geração dos não-alinhados nessas premiações, entre essas a adoção de um repertório maior de materiais, técnicas construtivas, cores, inserção de elementos simbólicos ou históricos, priorização de buscas individuais perante a ideais políticos - características que se repetiam também nos apontamentos do referencial teórico consultado.

Estes atributos passaram a estar mais presentes nos resultados das premiações com o passar da década de 1980, indicando mudanças no quadro geral para o direcionamento a um maior repertório e flexibilidade de soluções, estratégias e técnicas construtivas aceitas. Isto posto, estas mudanças também indicam a confirmação das previsões feitas pelos não-alinhados na matéria de 1982, obtendo a Mostra da Arquitetura Brasileira em Buenos Aires de 1983 como um dos grande acontecimento relacionados à matéria; e, no ano de 1985, resultados de concursos e premiações do IAB-SP como um momento chave para a ampliação da linguagem da arquitetura moderna brasileira. Os eventos, premiações, publicações, exposições - ou seja, quaisquer instrumentos que resultem na ampla divulgação de projetos e ideais arquitetônicos - tiveram um papel fundamental para tal flexibilização, atuando como catalisador de um processo em andamento e instrumento para a percepção de alguns valores aplicados à arquitetura da época, conforme se discutiu ao decorrer deste trabalho.

Dentro deste panorama, observar projetos entregues por Carlos Bratke e os vitoriosos na premiação de 1977, tornou possível notar as semelhanças entre estas arquiteturas, fortalecendo não só a ideia que o não-alinhamento possui forte ligação ao alinhamento, mas que também boa parte da arquitetura alinhada, mesmo com um discurso mais rígido, realizava na prática certas concessões. Essas questões confirmaram-se na premiação de 1985 quando a polêmica recaí sobre Carlos Bratke, onde mesmo que seu projeto fosse, entre os vitoriosos dessa premiação, possivelmente o mais alinhado, acaba por atrair essas discussões justamente pelos estigmas já existentes em sua obra e

tensões contextuais recorrentes, evidenciando a subjetividade muitas vezes presente ao premiar e conseqüentemente comparar projetos de arquitetura.

Usualmente polêmicas não sucedem acontecimentos irrelevantes, pelo contrário, de modo que sua simples presença já manifesta algo. No caso da construção de uma paisagem urbana como ocorreu na Berrini, entre outros problemas, é afirmada sua grande proporção; no caso da matéria dos não-alinhados, é denunciada a urgência deste debate para evidenciar práticas existentes e pouco discutidas, além de renovar as tensões saudáveis que compõem o panorama e movimentam as discussões da profissão.

Entre as polêmicas citadas encontra-se também a discussão sobre a arquitetura pós-moderna que para o grupo em questão não os representava, pelo menos em um sentido estilístico, mas se aproxima em um prisma maior, ou seja, como um pensamento pós-moderno vigente a toda produção da época que buscava novos rumos, não abandonando as conquistas já alcançadas. Além disso é possível supor que ao levantarem questionamentos que reivindicaram certas flexibilizações, de algum modo abriram espaço para discussões diversas, entre elas a arquitetura pós-moderna.

A rivalidade encontrada, composta por dois lados ideologicamente e politicamente opostos, do ponto de vista da linguagem arquitetônica não era distante, havendo em ambos os lados a referência clara e ponto de partida de uma mesma fonte comum que era a escola paulista; sendo a divergência existente mais sobre como proceder e dar continuidade ao conhecimento adquirido. Durante a análise encontrou-se em diversos momentos acusações de diversos lados das disputas hegemônicas na arquitetura paulista sobre um desconhecimento do que seria a realidade. Os apontamentos mais comuns acusam o desconhecimento da realidade política e econômica do país e do papel do arquiteto nesta ou o desconhecimento da realidade prática da profissão, que levaria à defesa de soluções projetuais e materiais impraticáveis ao cotidiano da profissão. O material levantado pelo presente trabalho leva a crer que a dita realidade desse momento seria justamente a coexistência de produções referentes a estas distintas visões, diversidade que caracterizou a produção de arquitetura brasileira da década de 1980.

O projeto de arquitetura, em sua complexidade, é capaz de servir a diversas análises e interpretações, sendo aqui escolhido para ilustrar o

panorama histórico geral, objetivando a leitura dos projetos e acontecimentos para extrair o que estes podem dizer sobre o seu momento de formação. Cabe aqui concluir com uma citação que sintetiza o percurso e acontecimentos descritos, ao apontar ser impossível a transformação da arquitetura brasileira sem uma transição, afinal *“não há ruptura no fazer que seja imediata, pois não se passa de um modo de fazer a outro senão fazendo”*.<sup>186</sup>

O grupo dos não-alinhados, portanto, em sua busca por um “lugar ao sol” e flexibilização de valores ideológicos e práticos aplicados ao projeto de arquitetura moderno paulista exemplificaram em seus projetos o momento de transição e as oscilações e tensões recorrentes a esse. Garantiram seu lugar na história da arquitetura brasileira como contestadores de seus respectivos contextos e defensores do avanço da arquitetura a novos rumos - assim como, guardados as devidas proporções, nomes como Lina Bo Bardi, Sergio Bernardes, Fábio Penteadó, Joaquim Guedes, Sérgio Ferro, Paulo Mendes da Rocha, e por que não, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e muitos dos outros contestadores que ainda virão.

---

<sup>186</sup> ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica**: ensaios oportunos de arquitetura. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001.p.154.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACAYABA, M. M. Vilanova Artigas, amado mestre. **Tendências atuais da arquitetura Brasileira**: Vilanova Artigas 1915/1985, São Paulo, ed.esp. 1985

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995. 246 p.

ARANTES, O. B. F.. Resumo de Lúcio Costa. In: Abílio Guerra. (Org.). **Textos Fundamentais sobre Arquitetura Moderna Brasileira**\_parte 2. 1ed.São Paulo: Romano Guerra, 2010, v. 2, p. 259-278.

ARANTES, Otília. **O sentido da formação**. *Três estudos sobre Antonio Candido, Gilda Mello e Souza e Lucio Costa*. São Paulo, Paz e Terra.

ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura nova: sérgio ferro, flávio império e rodrigo lefèvre, de artigos aos mutirões**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. 4. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 234 p.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **A função social do arquiteto**. São Paulo: Nobel, 1989. 93 p.

**ARQUITETURAS no Brasil / anos 80**. São Paulo: Projeto, 1988. 192 p.

BRATKE, Carlos. **Arquiteto = architect**. São Paulo, SP: Pro Ed., 1995. 200 p.

BARRETO, Júlio Gadelha. **O Exercício da Criação: Arq Joaquim Barretto**. 2011. Dissertação (Mestrado em Pós-Graduação) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Orientador: Eduardo de Jesus Rodrigues.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: arquiteturas após 195** São Paulo: Perspectiva, 2010.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira**; discurso, prática e pensamento. São Paulo: Perspectiva, 2003. 277 p.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Arquitetura Brasileira e Pós-Modernismo**. In: J. Guinsburg; Ana Mae Barbosa. (Org.). **O Pós-modernismo**. 1ªed.São Paulo: Perspectiva, 2005, v. 1

BRATKE, Carlos. **Carlos Bratke: Arquiteto / Architect**. 2. ed. Ampliada, São Paulo: Proeditores, 1999, p.154.

BRUAND, Yves; GOLDBERGER, Ana. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981. 398 p.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 259.

CAMARGO, Mônica Junqueira, **Poéticas da Razão e Construção**. Conversa de Paulista. São Paulo: FAU/USP, 2009. p. 369.

CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. **Eduardo Longo na arquitetura moderna paulista: de 1961 a 2001**. 2004. 398 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2004.

CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. **Arquitetura alternativa: 1956-1979**, São Paulo, 2013. Tese de Doutorado.

COLIN, Sílvio. **Pós-modernismo: repensando a arquitetura**. Rio de Janeiro: Uapê, 2004. 195 p.

“**é preciso sacudir a poeira, criticar, discutir, se encontrar**”. In: Revista Projeto, n.42, pp. 78-89, jul 1982.

**Entrevista com o Arquiteto Carlos Bratke** no portal Archoweb. Disponível em:<https://arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/carlos-bratke-01-10-2005>Acesso em 21 de maio de 2016.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo, SP: Projeto, 1982. 124 p.

FERRO, Sérgio. **A Casa Popular: Arquitetura Nova**, São Paulo: Projeto, Grêmio da Faculdade de arquitetura e Urbanismo – USP, 1979, p.92.

FRASCINO, T. L.; MELLO, V. PITANGA DO AMPARO, L.A. **Nova Arquitetura, sem nostalgia**. Revista *Projeto*, São Paulo, 1983, n.58, p. 36.

GADELHA, Julio Barretto. **O Exercício da Criação: Arq. Joaquim Barretto**. 2011. Dissertação (Mestrado) - FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011

GUERRA, Abilio. **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Romano Guerra, 2010. 2 v

GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea: uma história concisa**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 304 p.

GUEDES, Joaquim. **Arquitetura brasileira após Brasília: depoimentos**. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1978, p.217.

HAJLI, Sandra Maalouli. **Vasco de Mello: percurso, panorama e análise de sua obra**. 2017. 318 f Dissertação (mestrado) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017, p.39.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 11. ed. São Paulo: Loyola, 2002. 349 p.

INSTITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL. **Arquitetura brasileira após Brasília: depoimentos**. Rio de Janeiro: Instituto dos arquitetos do brasil, 1978.

JACOBS, Jane. **The death and life of great american cities**. New york: Random House, 1961. 458 p

JENCKS, Charles. **El lenguaje de la arquitectura posmoderna**. 2. ed. ampl. Barcelona: G. Gili, 1981. 152 p.

JENCKS, Charles. **Movimentos modernos em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 372 p.

LAWSON, Bryan. **Como arquitetos e designers pensam**. São Paulo: Oficina de Textos, 2011, p.217.

LORES, Raul Juste. **São Paulo nas alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960**. Editora Três Estrelas, 2017, p.249.

KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova: Flavio Imperio, Rodrigo Lefevre e Sergio Ferro**. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 25.

MALARD, M. L. **Modernismo e pós-modernismo: o mito das aparências em arquitetura**. 01. ed. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1996. v. 01. 180p.

MARCONDES, Flávio. **Reflexão vivencial sobre a produção arquitetônica na cidade de São Paulo: do moderno ao contemporâneo**. 2012. 122 f.: Tese (doutorado) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

MATTEO SANTI CREMASCO. **Fundamentos da arquitetura pós-moderna:** anotações sobre o pós-modernismo em Minas Gerais. 2011. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo São Paulo.

MAZZA, Marcio, “**Frustrações de um premiado**” Projeto, n. 86, abr, 1986, p .74.

MENDONÇA, Sonia Regina de; Fontes, Virginia Maria. **História do Brasil Recente 1964-1992 - 5ª edição.**

MIELE, Sávio Augusto de Freitas. **Avenida Engenheiro Luiz Carlos Berrini:** a produção do moderno. Geousp (USP), v. 20, p. 145-171, 2006.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno:** arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: G. Gili, 2007.

MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada:** arquitetura, arte e pensamento do século XX. Barcelona. 2001. 220 p.

MONTANER, Josep Maria; MUXI, Zaida. **Arquitetura e política: ensaios para mundos alternativos.** São Paulo: G. Gili, 2014.

MOREIRA, Fernando Diniz. **Arquitetura moderna no norte e nordeste no Brasil:** universalidade e diversidade. Recife: FASA Editora, 2007. 392 p.

MOREIRA, Pedro da Luz Moreira. **Projeto, Ideologia e Hegemonia em busca de uma conceituação operativa para a cidade brasileira,** PROURB UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974):** ponto de partida para uma revisão histórica. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2008. 421 p.

PADOVANO, Bruno, **A Arquitetura Brasileira em busca de Novos Caminhos,** AU, n. 4, fev, 1986, p. 82.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna.** São Paulo, SP: Martins Fontes, 1982. 257 p.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade.** Lisboa: Cosmos, 1977. 260 p.

SAIA, Luís. **A Fase Heróica da Arquitetura Contemporânea Brasileira já foi esgotada há alguns anos.** 1985, Arte em Revista. São Paulo: CEAC, n.4, mar, p. 79.



SERAPIÃO, Fernando. **Sobre bolas e outros projetos**: Eduardo Longo arquiteto = casa bola and other projects : Eduardo Longo architect. São Paulo: Paralaxe, 2013. 191 p.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil – 1900 – 1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

SEGAWA, Hugo. **A discreta presença de Carlos Bratke no panorama paulista**. Drops (São Paulo), v. 1, p. 113.05, 2017.

SEGAWA, Hugo, “**O IAB-SP e Sua Premiação: Anotações Indignadas**”, Projeto, n. 86, abr, 1986, p .73.

SEGAWA, Hugo, SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **Arquiteturas no Brasil: Anos 80**, São Paulo: Projeto, 1988, p.24.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo, Penguin Companhia, (2014).

WAISMAN, Marina. **O interior da história: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 206 p.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1995. 231 p.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 219 p

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira; CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Pini, 1983. 251 p.

ZANETTINI, S. **Arquitetura actual brasileira**. 1983. Revista *Projeto*, São Paulo, 1983, n.58, p. 34.

ZEIN, Ruth Verde. “**As tendências e as discussões pós Brasília**”. In: Revista *Projeto*, n.53, pp. 86-126, jul 1983.

ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica**: ensaios oportunos de arquitetura. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001.p.47.

ZEIN, Ruth Verde. **Breve introdução à Arquitetura da Escola Paulista Brutalista**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 069.01, Vitruvius, fev. 2006. <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/375>

ZEIN, Ruth Verde. **“Nem ordem unida, nem eixo monumental”** Projeto n.86, abril, 1986, p. 71.

## **ANEXOS**

**Depoimento do Arquiteto Tito Lívio coletado na segunda-feira, 27 de março de 2017.**

**M:** Primeiramente, muito obrigado por disponibilizar um pouco de seu tempo.

**Tito:** O prazer é meu, pois estava na origem disso, não só como arquiteto, mas como pessoa que interferiu e entreviu num determinado momento. Há várias maneiras de interpretar essa história. O que ocorreu em largas pinceladas foi que naqueles anos 80 tinha um grupo de arquitetos que por uma razão ou outra não estavam projetando exatamente como manda o figurino da chamada escola paulista. Não era por movimento contrário nem nada, apenas uma tendência. Existiam arquitetos assim em São Paulo, em Minas, e eu verificava isso. Por outro lado, a editora do Vicente estava muito ligada ao boletim do IAB, ao Fábio Penteado, muito amigo meu, então antes desses eventos eu já possuía um contato muito bom com o Vicente.

Naquele grupo, eu era sócio do Vasco e tinha uma convivência com o Roberto Loeb, passei a ter um relacionamento de amizade com o Bratke e ter escritório no mesmo prédio que ele, e ficamos mais próximos. Em uma dessas conversas com o Carlos ele, assim como outros desse grupo, estava com um volume grande de trabalho e comentamos que ainda sim não eram publicados. Passou um tempo após essa conversa e encontrei com o Vicente e eu disse que estava estranhando que haviam diversas obras sendo feitas que, embora possuísem um vínculo com a escola paulista, eram mais soltas. Aí o Vicente me ligou e passou um desafio de juntar um grupo de arquitetos assim. Fui pescando alguns membros que seriam evidentes: o Vasco que era meu sócio; o Carlos; o Pitanga do Amparo que estava desenvolvendo uma arquitetura muito interessante, casas com teto verde; o Navarrete; e o Eduardo Longo que estava fazendo também coisas muito interessantes. Na verdade não foi uma escolha científica, era até um pouco aleatória, mas foi um fator aglutinador e assim pudemos discutir essa condição.

Lembro-me como se fosse hoje. O Vicente marcou esse encontro na Editoria que ficava na Rua Cinderela, em uma casinha que inclusive alugava do filho do Oswaldo de Andrade, que era diretor do Museu de Imagem e Som. O assunto rolou, e daí ele chamou o cartunista que fez a caricatura. Fizemos também algumas reuniões nas casas das pessoas, apresentávamos trabalhos que estávamos fazendo, trocávamos um pouco de informação, pois na época não tínhamos os meios de comunicação de hoje.

Agora, quem deu o nome de arquitetos não-alinhados foi o Vicente em uma jogada jornalística. Ele juntou os depoimentos e deu o colorido da história, que a principio era muito mais assuntos de arquitetura sem qualquer pretensão. No período isso também contribuiu ao Vicente se ligar na arquitetura que estava sendo feita em vários lugares do país e de alguma forma a revista deu um salto nessa época. Tudo meio misturado a outros fenômenos da época, ao trabalho que ele fez em Buenos Aires, e outros.

Paralelo a isso também senti alguma maldade, pessoal que não engoliu essa história, gente que ficou nos chamando de pós-modernos, coisa que nunca imaginamos ou fizemos parte. Mas de fato houveram pessoas que lidaram mal com alguma contestação, gente que via o trabalho de Carlos na Berrini, mas fingia que não existia. Mas a partir daí passamos a ter um destaque maior, começamos a ser mais publicados e éramos jovens arquitetos ainda, sabe, aos 40 anos ainda se é um jovem arquiteto, pois até ganhar algum concurso, e ter obras de alguma forma apreciadas, tomava tempo. Alguns do grupo com um pouco mais ou um pouco menos, mas era um momento que estávamos produzindo bem, um retorno após uma crise pesada como foi aquela do Petróleo. Mas [estávamos] simplesmente fazendo, não tínhamos também tanta consciência ou claramente quanto um era mais não-alinhado ou qualquer coisa assim.

**M:** Sim, de fato, interessante que tocou nisso, pois juntamente, vocês não eram alinhados ao usual, mas também não eram alinhados entre si, não é?

**Tito:** Sem dúvida, mas possuíamos como traço comum que éramos de uma geração que estava se firmando, com uma produção boa, mas mal

reconhecida, assim como você sabe, até hoje há professores que não reconhecem arquiteturas que saem um pouco dos valores que esses se formaram. Existiu e existe uma série de preconceitos.

**M:** Mas essas características, em geral, eram comuns à sua geração?

**Tito:** De alguma forma sim, tanto que muita gente se identificou e após isso Vicente foi buscar expor isso, algo que contribuiu pra abrir os horizontes. Um pouco depois várias coisas aconteceram, surgiu o prêmio Opera Prima na esteira desse pensamento. Aos poucos, essa arquitetura nascente começou a ter maior visibilidade até dentro dos cursos de arquitetura e sem perder o melhor das qualidades e aprendizados da arquitetura paulista. Logicamente essas coisas oscilam e quem faz algo fora do padrão as vezes é premiado, as vezes boicotado... Eu mesmo senti em diversas ocasiões ou mesmo em concursos que fui prejudicado ou estimado por isso. Mas as coisas evoluem assim, hoje em dia temos essa montanha de influências internacionais e nem por isso estamos perdendo nossa identidade.

**M:** Falando nisso, o quanto vocês tinham e como vocês recebiam essa influência internacional na época?

**Tito:** Era mais lentamente que hoje, mas assinávamos muitas revistas americanas, italianas, argentinas e japonesas. Viajamos também; eu, por exemplo, morei um tempo fora e tive esse contato, mas evidentemente no trabalho diário mantínhamos um vínculo à nossa realidade, principalmente do ponto de vista tecnológico, das técnicas construtivas. O contato de fato era bem diferente.

**M:** Pegando alguns textos do Carlos Bratke, ele cita a existência de um patrulhamento ideológico na época. Na sua visão, como isso rolou?

**Tito:** Minha impressão é que o Carlos se referia a um patrulhamento na produção da arquitetura e [a uma] influência da política na arquitetura nos anos 1960, relações que se estabeleceram muito como uma interpretação ao pensamento do Artigas ou relação do partidão à FAU no começo dos anos 60. Havia sim uma certa pressão, quase como uma associação, assim como há

por exemplo alguma associação entre o *Jazz* e arquitetura moderna; as coisas se lembram, não é? Associações sempre existem, sou suspeito pra falar disso, é difícil assimilar esse quadro. Eu sempre tive um posicionamento mais livre, mas o que acontecia era a identificação de que se fulano tem tal pensamento e fez tal arquitetura, essa arquitetura é vista como mais conveniente, e algumas pessoas levavam isso um pouco mais a sério, mas ao mesmo tempo são coisas um pouco relativas. Patrulhamento ideológico, uma resposta na arquitetura a isso ou aquilo, tentamos manter uma distância disso pela nossa visão. Mesmo algumas pessoas falando mal de uma arquitetura ou outra, a gente trabalhava e pagava nossas contas, então cada um com seus problemas, não é? Acho que no Mackenzie havia menos disso, algo que era natural também, nós fomos todos professores aqui e não doutrinamos ninguém, seja para um lado ou outro.

**M:** Observando a bibliografia geral da arquitetura sobre o período fala-se de um momento da revisão ou retomada do debate, de uma abertura da arquitetura após um período de reclusão relacionado ao Governo Militar e a outras questões também. Como você enxerga isso?

**Tito:** Bom, estávamos vivendo uma ditadura, a matéria dos não-alinhados coincide a um período do final dela e de alguma forma há uma relação maior aí. Sinto que havia uma necessidade de externar algumas coisas nesse momento e havia muita curiosidade da sociedade de uma maneira geral, tanto que foi um período de diversas palestras e eventos de arquitetura, principalmente de 1984 a 1990. Participamos de vários eventos desse tipo, as escolas convidavam muitos arquitetos para mostrar obras mesmo fora de Pós-Graduações ou algo assim. Foi uma época muito rica, não me lembro de uma ânsia de debates, mas a curiosidade havia. Na época dos militares contratou-se muito e foi feita muita arquitetura, muitas obras públicas e outras coisas.

**M:** E em relação às premiações?

**Tito:** Bom, eu participei de várias, no final do regime militar a premiação anual do IAB secou, parou. Me lembro que a primeira premiação pós governo militar, participei da organização, foi na gestão do Eurico Prado Lopes e foi um afluxo

fantástico de projetos, pois haviam ficado muito tempo parado. Daí pra frente começaram as premiações, bienais e outras coisas e participamos de todas elas, principalmente uma que foi organizada pelo Ciro Pirondi, chegamos a possuir uma sala nessa Bienal<sup>187</sup>.

Mas voltando, interessante isso que você falou antes, sobre uma retomada de debate, algo que acho que aconteceu sim, não formalmente ou intencionalmente. Não sinto como uma ânsia de debates pós um período de repressão ou algo assim, mas algo como: se pegar e cruzar as informações das coisas que aconteceram, da volta das bienais, das premiações, revistas melhorando o padrão, o cruzamento disso comprova que algo ali rolou, não sei o que é, mas rolou, não algo programado, mas olhando de hoje essa mistura é a cara da época.

**M:** Para terminar, em relação a essa mistura mesmo, ou ao não-alinhamento, tem algum projeto específico que te vem em mente como uma representação ou marca disso?

**Tito:** Olha, teve uma residência premiada pela Bienal, uma bem grande na Rua Holanda que foi construída alguns anos depois, acho que essa segue, ou mesmo uma que fiz junto com o Carlos em Presidente Prudente.



Fig.35. Residência Rua Holanda <http://vmassociados.com.br/projetos.htm>  
Residência Presidente Prudente. <http://www.bratke.com.br/>

<sup>187</sup> A Bienal a que Tito se refere foi a Segunda Bienal de Arquitetura, realizada em 1993.

**Depoimento do Arquiteto Eduardo Longo coletado na segunda-feira, 3 de abril de 2017.**

**M:** Bom, se pudermos, gostaria de começar com um relato de como a história dos não-alinhados chegou para você.

**Eduardo:** Olha, depois da matéria... Acho que também pro resto do pessoal foi o mesmo, nunca tínhamos ouvido esse nome na vida; veio do Vicente, ele que classificou essa turma assim. Não sei exatamente como, mas tenho até a impressão que boa parte do trabalho do grupo era bastante alinhado com toda a arquitetura paulista. A matéria veio para mim como um convite para debate entre arquitetos, o Vicente possuía a revista e convidou e fomos. O Caruso fez um desenho bem bacana, mas em geral não possuo grandes histórias sobre as reuniões.

**M:** Com os outros membros você já possuía contato?

**Eduardo:** Sim, alguns conheci na faculdade, foram meus colegas, éramos de uma geração próxima, contemporâneos na faculdade. Me formei em 1966, mas também não conhecia tão bem o trabalho de todos; acho que o Pitanga talvez também possuísse algumas coisas bem diferentes, mas nossas linhas sempre foram independentes. Eu sempre fui meio *outsider*, acho que não tive uma grande formação e talvez não tinha grandes talentos, tive alguma sorte, com uma família com uma tia meio maluca que me convidou para fazer uma casa de praia. Com uma mistura de timidez, ousadia ou ignorância, fiz uma escultura que deu certo, a partir daí fui me copiando e recriando. Passei a me interessar mais por arquitetura no terceiro ano da faculdade quando surgiu esse projeto. Entrei na profissão na dúvida entre outras [profissões], sem um grande motivo ou conhecer muito antes.

**M:** Em alguns depoimentos levantei questões sobre patrulhamentos ideológicos no período, como você vê isso?



**Eduardo:** Sim, sem dúvida havia, o pensamento de esquerda era bastante difundido na escola, e as pessoas mais interessantes eram de esquerda. Nós que éramos de direita éramos meio alienados ou desinteressados em política. Esse patrulhamento existia sim, mas também não que fosse algo que impedisse mesmo alguém de algo, ou algo muito sério, era mais como tomar certa postura e ficar com receio do que alguns irão pensar disso.

Eu passei o primeiro ano da escola - os primeiros 6 meses - sem aula devido a uma greve pela federalização da escola e não tinha ideia o que era isso. Tanto que acabei indo para Santos procurar alguma vaga de marinho para sair fora, fui na FAAP procurar cursos de artes, de gravura, pra ocupar o tempo, pois na escola não tínhamos aula. E no segundo, terceiro ano fizemos no diretório um partido de oposição a isso que se chamava "Mais arquitetura e Menos política". Bom, de certa forma eu acabava fazendo um meio de campo, pois sempre fui honesto sobre essas questões, nem sabia que era de direita, mas simplesmente não acreditava na ideia de buscar que todo mundo fosse igual, mas na verdade mesmo, não estava muito afim de falar de política na escola, queria aprender arquitetura.

**M:** E para vocês do Mackenzie, como o pensamento do Artigas entrava no meio disso, o que depois ficou conhecido como escola paulista e etc.?

**Eduardo:** Acho que talvez fosse algo até anterior ao Artigas. Algo que o pessoal já chegava na faculdade com esse tipo de pensamento e só adicionava. Cuba era um sucesso naquele tempo, então acreditava-se muito. A discussão entre esquerda e direita era muito viva naquele período, muito mais que hoje de discutir um partido ou outro, mas discutir se seria possível uma sociedade igualitária, pessoas ganhando igual. Agora, tinha essa coisa que a FAU Maranhão era ao lado, conheci a arquitetura do Paulo Mendes da Rocha em uma palestra lá e fiquei fascinado pelo uso que era dado ao concreto, com uma certa leveza, com aquela competência.

Consegui fazer meus primeiros clientes a gostar do concreto aparente, mas era algo de moda, de achar bonito o despojado. Sempre fui muito anti luxo, foi sempre um viés bem presente em meu trabalho, visando uma obra completa pela forma e não pelo acabamento. Fazia obras baratas, as formas

de concreto eram muito baratas naquele momento, estávamos desmatando o Paraná sem nenhuma consciência disso, fui ter essa consciência depois. A casa que projetei no Guarujá era quase como uma forma que queria esconder na terra, algo tímido; queria fazer algo como uma abóbada, mas como era uma forma mais difícil fomos dividindo em triângulos e ficou essa escultura.

**M:** Então foi algo mais espontâneo, livre, não é?

**Eduardo:** Sim, eu era completamente livre, pois não tinha tantas referências. Depois me apaixonei por algumas coisas do Corbusier, Ronchamp, mas [eu] era um artista fazendo arquitetura, virei arquiteto anos depois. Estava fazendo algo meio instintivo somado ao fato que sempre gostei de ser meio diferente. Mas mesmo trabalhando com concreto sempre fui para outros lados que outros arquitetos paulistas, talvez porque também não tinha o conhecimento técnico estrutural, algo assim...

**M:** Nessa pesquisa utilizo, para entender algumas características do período, alguns resultados de premiações. Qual era sua relação com essas?

**Eduardo:** Acho que nenhuma. Nunca participei, enviei nada, ganhei algo ou fui convidado. Quando me formei fui para um congresso em Praga, depois passei em Milão e o Bardi foi um que passou pelo Guarujá e fez uma matéria sobre a casa para uma revista. Nessa viagem que fiz tive projetos publicados na Domus e isso para um recém-formado me fez gostar muito do que estava fazendo, mas não era algo que busquei ou fui atrás, não sabia da importância da revista, nesse tempo estava mais interessado em outras coisas. Era um momento muito rico em 1966 e 1967 quando me formei e viajei, tive contato com hippies usando aquelas roupas esquisitas, com discos dos Beatles no vagão que estava viajando de trem na Rússia.

**M:** E em relação a algo que foi levantado nos outros depoimentos de que, após a matéria dos não-alinhados, alguns foram acusados de pós-modernos; o que você acha disso?

**Eduardo:** Bom, acho cada um recebeu respostas diferentes, nossa arquitetura era muito diferente, tínhamos mais em comum essa coisa da busca individual, cada qual a seu modo, em busca do sucesso ou algo assim. Não que fosse algo feito em grupo. Assim como o Serapião escreveu em um livro “Eduardo não teve mestres ou deixa seguidores”, mas lógico que houveram também algumas produções não influenciadas, mas paralelas. Nomes como Sérgio Prado, que trabalhava com estruturas geodésicas, muito bom arquiteto, fazia parte ou compunha o quadro da diversidade da época.

Você comentou sobre pós-moderno, me lembro que o primeiro contato que tive com isso foi quando conheci o D. R. Horton Tower de Nova York, projetado pelo Paul Rudolph, ou vi algo do Philip Johnson e em geral achei esse decorativismo uma bobagem. Mas como era um período que estava buscando novos rumos ao meu trabalho e buscando algumas referências humorísticas, o pós-moderno da época abriu certas portas, deu algumas liberdades. Achava aquelas coisas do Charles Moore ou do Ricardo Bonfil meio esquisitas, mas bom, era uma libertação.

Comentando agora outros tópicos que me passam em mente são os metabolistas; ou a comparação do Le Corbusier com navios, sobre como eles são tão eficientes; o Mrs. Fuller com a ideia de cobrir Manhattan com uma cúpula; ou mesmo outras propostas do Sérgio Bernardes... Esse sim, era um não alinhado, uma pessoa bem interessante. Ele fez uma casa para meu sogro e pude conhecê-lo antes mesmo de me formar. Uma das casas que fiz, a casa Margarida, o início da obra foi com as fôrmas que ele tinha feito para uma casa ao lado com aquele estilo suspenso, com as telhas que ele havia inventado em tubo e fora tinha uma torre de caixa d'água de concreto, e quando jogaram fora essas fôrmas tinha um outro parente meu querendo fazer uma casa e queria fazer algo barato então eu parti dessa fôrma de concreto. Em geral era um projeto que partia de uma torre de concreto, em volta se desenvolve a casa, tem uma escada dentro e, em cima dela, como havia ficado com a cara de um vaso, coloquei uma margarida no desenho e na realidade acabamos fazendo uma margarida utilizando uma ventoinha de um *Volkswagen*, com as pétalas de madeira. Me lembro que nesse período o Sérgio Ferro era professor da FAU, notou meu trabalho talvez pelo artigo do Bardi e utilizava pra discutir em

classe questões filosóficas, se aquilo era uma atitude maquinicista ou anti-maquinicista, e era só uma brincadeira. (risos)

**M:** Nossa, bem interessante. Acho que isso diz algo sobre o contexto disso, das interpretações que eram feitas das coisas. Em relação a matéria dos não-alinhados, você se recorda também de alguma interpretação estranha, alguma crítica ou estigma?

**Eduardo:** Particularmente não, mais estigmatizado do que eu já era seria difícil. Mas também, eu não frequentava rodas de arquitetos pensantes, era um sujeito bem particular no meu percurso. Apesar que tive um escritório com outros dez arquitetos, lá na rua Augusta, mas nenhum lá era ideólogo, éramos colegas.

**M:** E em relação a algum dos famosos livros de crítica a arquitetura moderna do período, algum te influenciou de alguma forma?

**Eduardo:** Li até alguns desses livros, mas nenhum teve grande impacto, e sim coisas como os metabolistas, a chegada do homem na lua, achar que o concreto ia acabar, que o concreto pelo desperdício de madeira, que essa coisa de tijolo sobre o tijolo... Achávamos que a pré-fabricação, a indústria automobilista, aeronáutica e marítima iam chegar na arquitetura. Era uma época que de alguma forma o concreto estava ficando algo passado e a [casa] Bola surgiu para mim nessa época e foi um rompimento.

Comecei a achar que o que eu fazia não era mais satisfatório, tinha um escritório de sucesso em 1972 com diversos clientes, mas decidi fechar o escritório. Os clientes que chegavam passei a mandar para o Paulo Mendes da Rocha ou para o Ruy Ohtake dependendo do perfil do cliente; cheguei até a passar a diante a esposa do Silvio Santos, clientes que tive de alguma forma por estar na moda, sair em revistas. Para mim o sofrimento que era para fazer cada obra daquelas... E como a obra demorava um tempo, às vezes no final da obra o casal já estava em outra, não era mais aquilo que queriam no começo. Comecei a achar tudo muito hiperdimensionado. Daí rompi com tudo isso e passei um ano e meio em busca de uma nova linguagem, quando encontrei

essa tendência do metabolismo, e a Bola foi fruto disso, o objeto mais leve possível.

Estava procurando limites, pintei um Porsche com látex, entre outras experiências, como até mesmo uma que realizei deixando o térreo da minha casa durante 15 anos como uma passagem pública, totalmente permeável e aberta 24 horas por dia, como passagem de uma rua para outra. Morei em cima disso no primeiro andar nesse tempo e nunca tive problema nenhum.

**M:** Agora uma última pergunta - e estou realizando a todos essa pergunta: Qual seria o primeiro projeto que te vem em mente como uma representação do não-alinhamento ou dessa ideia de ser fora da curva? Tem algum projeto que seja seu ou de outros do grupo?

**Eduardo:** Bom, acho que minha primeira casa que fiz no Guarujá já seria bastante não-alinhada ao período e talvez totalmente alinhada à arquitetura de hoje, a arquitetura escultórica. A Bola também seria não alinhada, talvez alinhada ao *Archigram* e outros como eles, embora eu não soubesse, mas aquilo chegou depois para mim.



Fig.36. Residência do Mar Casado (1964) – Eduardo Longo  
<http://leonardofinotti.com/projects/cmc-house/image/10105-080820-019d>

**Depoimento do Jornalista Vicente Wissenbach coletado na segunda-feira, 29 de maio de 2017.**

**Vicente:** A matéria surgiu na edição de aniversário de 10 anos do Jornal do arquiteto, cinco anos dele e cinco anos da revista Projeto, que foi uma continuação do jornal do arquiteto, um jornal ligado ao sindicato do arquiteto, com o principal foco sobre as relações profissionais, questões de legislação, questões do urbanismo, algo que até o momento os arquitetos tinham uma participação pequena, algo mais visto como o desenho geral.

A matéria veio em 1982 quando a revista, de algum modo, ainda estava começando a publicar projetos. Havia outras revistas como [por exemplo] a Módulo que publicava fundamentalmente projetos modernistas, sendo o grande porta-voz disso, afinal, era do Niemeyer e por si só já traria uma definição da linha. A revista Projeto começou a publicar alternativas a isso, inicialmente era uma revista pequena, com 16 páginas, mas desde o começo deixamos claro que queríamos fazer algo diferente e não uma Módulo versão São Paulo. Então já começamos com um projeto industrial do Zanettini na capa, mostrando arquitetos fazendo projetos para grande indústria. Nos primeiros anos da revista já fomos abrindo a publicação para outro leque, de forma que a Módulo estava mais focada a projetos do Rio e a Projeto abriu muito para São Paulo e outros estados.

Acho que nessa época já se manifestavam algumas coisas do pós-modernismo, a arquitetura italiana começava a exercer uma outra influência aqui. O grupo dos não-alinhados em meio a esse contexto... Eram bastante criticados, em geral, arquitetos que assumiam posturas mais experimentais sofriam disso, Eduardo Longo, por exemplo, era um arquiteto modernista, fazia casas belíssimas, começou a sair para uma linha de pesquisa, não só com a Casa Bola, mas levantando questões urbanas, abrindo outras frentes. O Longo era o mais radical do grupo, saía para uma outra visão e estava ainda sim no meio desse império do concreto, como outros do grupo, e aos poucos foram assumindo novas posturas, testando outros materiais e tudo isso dentro de uma arquitetura moderna. Era um período com algumas controvérsias, que todos tínhamos muita admiração por projetos como as casas feitas pelo Paulo

Mendes da Rocha, mas ao mesmo tempo haviam projetos do Artigas que eram de tijolinho e ninguém falava a respeito.

A edição da revista era um número de reflexão, um balanço de dez anos, com a pesquisa da Ruth, uma edição extensa, quase um livro, falamos do segundo inquérito da arquitetura brasileira que ocorreu no Rio, com depoimentos dos principais arquitetos do Rio e nesse contexto sai essa edição. O grupo era composto de representantes, de coisas que já via de alguma forma em alguns congressos pelo país, coisas distintas que aos poucos foram tomando visibilidade... Como o caso do Carlos que era o membro do grupo com mais visibilidade, filho de um arquiteto moderno que por si só não era tão reconhecido pelo moderno paulista, o Oswaldo que não era muito de publicar e, mesmo em universo menor, não era uma unanimidade, mas era um bom arquiteto de formação moderna. [O Oswaldo] Também tinha certas restrições ao que o Carlos fazia, não que exprimisse isso de forma clara, ou fazia críticas públicas ao filho e de algum modo sua característica de pesquisar muito sobre um material construtivo, acabou influenciado muito o Carlos na busca de novos materiais.

Não lembro ao certo como surgiu o nome dos não-alinhados, um nome meio óbvio que surgiu e, de certo modo, fortaleceu a matéria e fortaleceu a visibilidade do grupo perante a academia. Algo irônico, pois a revista Projeto nunca foi a queridinha da academia, que possuíam muita relação a modelos das revistas francesas e italianas, das quais possuíam um grande número de revistas.

A matéria dos não-alinhados fazia parte de um contexto, assim como outros acontecimentos no ano de 1982, como o congresso que ocorreu na Bahia. Era um momento de descoberta da arquitetura nacional, a descoberta que muitos arquitetos estavam buscando novos rumos, e isso em uma escala nacional. Nesse congresso também que conheci o Jorge Glusberg, que foi o Éolo Maia que nos apresentou, e aí surgiu a ideia da mostra de Buenos Aires de 1983. Essa mostra foi um marco, como a primeira mostra para fora do país que não tinha o interesse em levar os grandes nomes, e sim arquitetos do Amazonas ao Rio Grande do Sul. Essa mostra teve uma pegada crítica da academia, mas foi importante a ponto de sair nos principais suplementos de arquiteturas, jornais de grande porte. Tanto o catálogo quanto a mostra

seguiam ordem alfabética, sendo linear e dando importância semelhante a Paulo Mendes da Rocha, Oscar Niemeyer, ou algum Zé da Silva. E também nessa mostra houve debates com o Paulo Mendes da Rocha e o Severiano Porto, nomes de peso que fizeram um debate para mais de 6.000 pessoas, fazendo um debate muito rico, onde a questão dos materiais, o uso da madeira gerou até momentos bastante acalorados, com acusações do tipo “O Severiano está destruindo Florestas” ou “o concreto usa mais madeira do que eu e joga fora”.

Esta exposição e seu catálogo foram sendo destacados pela imprensa, possuindo como os grandes destaques o Severiano Porto e o Carlos Bratke, nomes que possuíam em seu desenho novidades de acordo com a visão dos críticos argentinos. O brutalismo já possuía seguidores na Argentina, mas lá assim como resto do mundo havia um contexto de revisão do moderno, algo que naquele momento indicava um rompimento, que mais tarde também foi continuidade. Era um momento de ebulição de algo, sabe?

**M:** E a matéria dos não-alinhados fortaleceu isso?

**Vicente:** Sim, a partir dessa matéria e dessa revista que se ganhou força para uma visão da diversidade nacional ou [para] pensar em uma mostra como foi a de Buenos Aires. No meio disso aconteciam diversas particularidades como até um voo com mais de 99 arquitetos no mesmo avião indo para lá. Diversos membros do grupo, como o Pitanga, participaram dos debates nesse evento e a produção mostrada era muito diferente entre si. É possível até dizer que o debate dos não-alinhados estimulou muita gente a mandar material para revista ou material para a mostra em Buenos Aires, gente que antes disso não mandaria seus projetos, não acreditaria. A exposição não foi só de não-alinhados obviamente, mas foi de tudo, seguindo um corte de qualidade, e fortalecendo a visibilidade dessa diversidade, algo que depois mais tarde resultaria em publicações como foi o livro produzido pela equipe de críticos da Projeto, Arquiteturas no Brasil. Isso mostrou a diversidade da arquitetura moderna na Bahia, que não era igual a de outros lugares, e assim por diante, ou mesmo casos como a escola de Arquitetura do Ceará, repleta de influência



da arquitetura moderna Paulista, e com seu grosso de professores sendo paulistas ou formados em São Paulo.

Mas do grupo dos não-alinhados, quem possuía mais uma visão acadêmica ou teórica do que estava acontecendo era o Tito, pois já havia trabalhado com o Fábio Penteadó e outras questões e já vinha dessa de discussão de projeto.

**M:** Também pelo fato que nesse momento, assim como o Vasco ou outros do grupo, já era professor Universitário, não é?

**Vicente:** Sim, eram jovens professores, jovens arquitetos, algo que está no arquiteto até os 40 anos de idade ou algo assim, que permanece nesse até possuir em torno de 20 anos de formado.

**M:** Curioso, que foi algo que justamente o Tito me falou no depoimento dele.

**Vicente:** Na Europa é outro parâmetro também, jovem arquiteto é até os 50 anos de idade. Mas é um dado expressivo, se observar algumas premiações, os jovens arquitetos brasileiros sempre possuíram certos protagonismos.

**M:** Sim, tanto que nessa pesquisa que estou desenvolvendo pego alguns resultados de premiação do IAB-SP como indicadores do momento.

**Vicente:** Sim, mesmo que as premiações do IAB-SP fossem menos expressivas como acontecimento, comparando com as realizadas pelo IAB-RJ, a de São Paulo costuma ser expressiva pelo retrato do momento. E sempre rola aquela situação que muita gente não entra pois acha que não ganharia nada, daí sai o resultado e fica com impressão que teria ganho, algo que faz com que a seguinte seja bem mais competitiva e o nível de qualidade vai pra cima, como uma participação muito mais aberta. Além disso, o IAB premiar não-alinhado era sempre motivo de polêmica.

(...)

**M:** Em alguns dos depoimentos que estou colhendo, foi comentado comigo que alguns dos não-alinhados foram acusados de pós-modernos, entre outras coisas como uma resistência a matéria...

**Vicente:** Sim, a tendência ao momento seria chamar todos de pós-modernos. Olha... O Bratke até realizou alguns projetos com certa proximidade a essa tendência, algo que pegou por influência do Éolo Maia, mas não algo suficiente para o caracterizar como tal. De fato, não eram pós-modernos. Eles eram não-alinhados ao moderno paulista, mas não eram outra coisa. Algo que no movimento moderno mesmo havia certas nuances, como o Fábio Penteadó que possuía diversas posturas já opostas ao Artigas, e o Artigas em si era muito menos radical que os que seus discípulos. Sabe, fui bastante amigo do Artigas e ele me disse uma vez no bar do IAB que toda vez que alguém viesse falar algo em seu nome, que ele não gostou de algo ou não aceitou algo, era para não acreditar. Mas era algo comum, isso também acontecia com o Niemeyer, ele também possuía esse tipo de “porta-voz”, tanto que algumas vezes o Niemeyer, mesmo tendo sua própria revista, entrava em contato com a Projeto e pedia para publicarmos certos projetos que ele achava que se publicasse em sua revista teria gente que iria cair em cima.

Mas em geral o pessoal que fez esse tipo de crítica foi o mesmo que quando organizei a exposição em Buenos Aires alegou que eu estava denegrindo a imagem da arquitetura brasileira no exterior, pois eu não estava expondo o considerado como o “melhor” da arquitetura brasileira.

(...)

**M:** Vicente, agradeço por ter me recebido, como uma última pergunta, estou realizando a todos a pergunta de qual seria o primeiro projeto que te vêm em mente como uma representação desse não-alinhamento?

**Vicente:** Acho que seria algum do Bratke, acho que ele era o que mais representava isso, e também pelo volume de obra que ele teve, uma quantidade de obras nessa linha. E acho que justamente por que o forte dele estava que fazia isso na arquitetura do cotidiano, o edifício residencial e comercial.



Fig.37. Edifício Banespa (1988), projetado por Carlos Bratke e Edifício de Escritórios Software (1984), projetado por Carlos Bratke, Tito Lívio e Vasco de Mello.

Fonte das imagens: <http://www.bratke.com.br/>

**Depoimento do Arquiteto Pitanga do Amparo coletado na segunda-feira, 9 de outubro de 2017.**

**Pitanga:** Quando fui chamado para o grupo até estranhei, pois todos eram de uma geração anterior e eu era o único que não vinha do Mackenzie. Eu era da FAU, então tive uma formação um pouco diferente do resto, mas fiquei muito contente. Já conhecia alguns deles, o Carlos até lembrou de um episódio que quando eu era estudante cheguei a ir ao escritório dele procurando emprego, além disso eu trabalhei com o Arthur Navarrete, fui estagiário dele e ele ficou feliz de ter me visto no debate, algo como “o melhor estagiário, agora aqui”.

**M:** No depoimento do Tito ele comentou que parte da motivação para o seu convite ao grupo foi pela linha de arquitetura que estava desenvolvendo na época, com projetos como a Residência Célio Vieira. Poderia comentar um pouco da repercussão desse projeto?

**Pitanga:** Esse projeto teve um impacto absurdo, pois era uma coisa para época bastante inovadora, era o fato de desenvolver uma arquitetura verde quando ninguém falava nisso. O termo na época era ecologia, tanto que sustentabilidade era muito mais relacionada a questão econômica. Essa residência inicialmente foi publicada no jornal da tarde, que era o jornal mais lido na época, um jornal que muitas vezes esgotava, aí saiu uma matéria falando sobre ela, e a partir daí revistas diversas passaram a publicar esse projeto, revistas até que só publicavam projetos contemporâneos estrangeiros. O primeiro brasileiro que havia sido publicado nessa revista era o Eduardo Longo com a Casa Bola e logo em seguida esse trabalho meu saiu em uma matéria grande, de 8 páginas, até tomei um susto na época. Revistas assim publicavam apenas casas grandes e esta era uma casa de classe média, com terreno padrão de dez por trinta e cinco. Enviei as fotos para a revista, eles comentaram que gostaram muito e pediram para ficar com elas, eram fotos que eu mesmo havia tirado, não imaginava que teria a repercussão que teve.

É interessante o que você comentou há pouco (antes do início da entrevista) sobre a diversidade do grupo e isso a gente até comentava na

época, que era uma característica marcante do grupo, pois a arquitetura da época, do concreto, que para nós era importantíssima, deixamos claro que não estávamos negando, só queríamos também espaço para existir. Cada um de nós tinha uma linguagem, mas todos tínhamos em comum uma abertura para a inovação. Uma coisa que utilizei no período e até comentavam era o uso da cor, que era uma coisa quase proibida - arquiteto não usava cor, apenas o concreto. Como eu fiz reformas também tinha-se poucos elementos, então o que podia-se fazer de boa arquitetura com poucos recursos me levou a esse caminho. Nem todo mundo tinha condições de financiar uma estrutura de concreto bem calculada, então para certas intervenções a alternativa que me apareceu foi essa, algo que optei, mas sem querer doutrinar ninguém ou passar como verdade absoluta. A arquitetura moderna brasileira é um patrimônio impressionante que respeitávamos muito e nossa visão era que isso também não anulava a urgência do nosso discurso. Acho que essa era a força do grupo, algo como “nós somos assim e, assim como vários outros arquitetos, temos nossos pensamentos e visões da arquitetura que não se encaixam ou subordinam a uma única visão da arquitetura moderna até então”. Não cabíamos nesse pensamento de ou é isso ou nada, algo que vejo que vingou e me levou a outros caminhos, às pesquisas acadêmicas que fiz, e que me revelaram que boa parte da arquitetura contemporânea de hoje é influenciada pelas vanguardas russas. Foi algo que a própria Zaha Hadid confirmou quando fez uma amostra sobre o Malevich em Londres e esse tipo de informação acabou sendo obscurecida em um período, afinal, tudo que vinha da URSS era visto como uma ameaça, e de certa forma acho que o Stalin, sem querer, acabou ajudando o Ocidente a não ver isso.

**M:** Interessante, pois isso já leva para a próxima pergunta, que é sobre as patrulhas ideológicas do período, se puder comentar um pouco.

**Pitanga:** Bom, isso é uma coisa que talvez os outros membros do grupo sentissem mais do que eu, pois estavam há mais tempo no mercado. Eu ainda estava começando no período, fazendo algumas casas. Tive muita influência do ponto de vista da estrutura, de professores como o Sérgio Ferro e o Rodrigo Brotero Lefèvre, que foram arquitetos que marcaram muito. As aulas do Sérgio Ferro tinham até algo de *cult*, ele começava avisando que todos

havia passado na matéria com uma nota x, para que ficasse na aula apenas quem queria, e ainda sim ficavam filas de gente, nem tinha carteira para todos. Nas aulas tínhamos contato com uma visão política da arte e ao mesmo tempo uma visão artística, ambas vindas de uma pessoa extremamente culta. Logicamente, cada um acaba se apegando a coisas diferentes da aula e para mim foi essa abordagem da estrutura aparente, acho que o Sérgio Ferro e seu grupo eram uma geração intermediária entre os arquitetos modernos paulistas e nós.

**M:** Algo que faz sentido tanto cronologicamente como em crítica, pois eles também eram formados no pensamento da arquitetura moderna paulista, mas também foram críticos a ela, não?

**Pitanga:** Sim, mas para eles ainda muito agregado politicamente, esse era um fato evidente. Além disso, aquelas casas que eles fizeram com abóbodas influenciaram muitas e muitas gerações, de fato era algo muito interessante e enriquecedor.

Nesse contexto está o que você comentou das patrulhas, algo que se você não viveu, estando dentro a essa arquitetura no momento certo, seria difícil de ter uma aceitação nisso. Uma formação de uma imagem política é um processo longo e demorado e se você não se associou a essa imagem no momento certo, sempre seria alguém que veio depois. Eu me afastei dessas discussões, ainda mais hoje no contexto político que estamos, algo que acho que ninguém poderia supor ou imaginar, que se você for se posicionar, todo mundo tem uma opinião formada, e cada uma diferente da outra não havendo possibilidade de diálogo. Acho que essa tensão existente e essa dicotomia é algo pouco produtivo, portanto, evito comentar sobre essas questões hoje.

**M:** Outra questão que gostaria de perguntar é relativo a Mostra de Buenos Aires em 1983...

**Pitanga:** Foi uma mostra muito interessante acho que para todos, mas principalmente para nós brasileiros, pois fomos muito bem tratados...E depois foi uma mostra que foi vista em todo o Brasil, divulgando assim não só coisas projetadas do nosso grupo, mas também dos mineiros, arquitetos do nordeste

e outros. O Jorge Glusberg a partir do sucesso dessa mostra fez a Bienal de Buenos Aires em 1985, internacionalizando a coisa e trazendo os *superstars* da arquitetura. Nós também participamos, mas de fato já era outra coisa.

Mas voltando um pouco sobre os não-alinhados, tem muitas questões políticas partidárias que são maçantes, portanto, minha visão sempre ficou na arte, a importância da arte e liberdade para se expressar. Se você impede a arte de se expressar toda a sociedade perde, você descoordena até a ciência sem essa liberdade e diversidade que todos defendemos... Provavelmente hoje não estaríamos falando aqui.

**M:** E outra pergunta importante ao contexto da década de 1980: você que estava realizando uma arquitetura já diferenciada, como encarou tendências que vieram depois, como o pós-moderno?

**Pitanga:** Bom, eu particularmente não gosto, pois acho que foi um *revival* de coisas antigas e de forma equivocada. Pessoalmente acho que esse historicismo foi só uma tentativa, talvez um pouco irresponsável em comparação ao legado do modernismo, acho que não era por aí. Arquitetos como Renzo Piano, Zaha Hadid, Rem Koolhaas e outros - lógico que depois, mas em seus respectivos momentos - souberam misturar elementos, fazer usos das tecnologias e realizar propostas muito mais maduras.

**M:** E em relação ao uso de elementos lúdicos, algo semelhante ao mural vermelho em uma das agências?

**Pitanga:** Bom, aquilo era uma atitude de rebeldia, insujeição, coisa da juventude, de contestar valores.

**M:** Como última dúvida, estou perguntando a todos: qual seria o primeiro projeto que te vem em mente como uma representação desse não-alinhamento?

**Pitanga:** Uma síntese seria o fato de utilizar outros materiais, o uso da cor, e ter um diálogo em algum nível com o cliente, sabe, buscar chegar em uma solução conciliadora, uma visão entre ambos os lados. Lógico que muitos clientes você tem que reeducar, pois é uma questão de formação, ele não tem

uma visão clara, mas em outros casos, quando se alinha a um cliente com outro grau de formação, que não quer aquela coisa estilo “sei lá o que”, daí é mais fácil dialogar. Para o primeiro caso, você tem que tentar mostrar caminhos e dificilmente você não vai conseguir o que quer totalmente, você consegue uma parte. Tem gente que é fechada, não dá abertura e o diálogo é isso, ceder dos dois lados, algo que acho que o arquiteto tem que saber também e estar nesse meio de campo. Acho que um projeto que me vem em mente, que pega esse espírito talvez, juntando esses tópicos a outro que esqueci de comentar, que seria a forma mais livre... Bom, a primeira residência que o Eduardo Longo projetou, que acho muito interessante, talvez até mais que a Bola que depois foi construída em cima, gosto bastante daquele projeto.



Fig.38. Residência Eduardo Longo -1970

Fonte: <http://www.arquivo.arq.br/residencia-eduardo-longo>