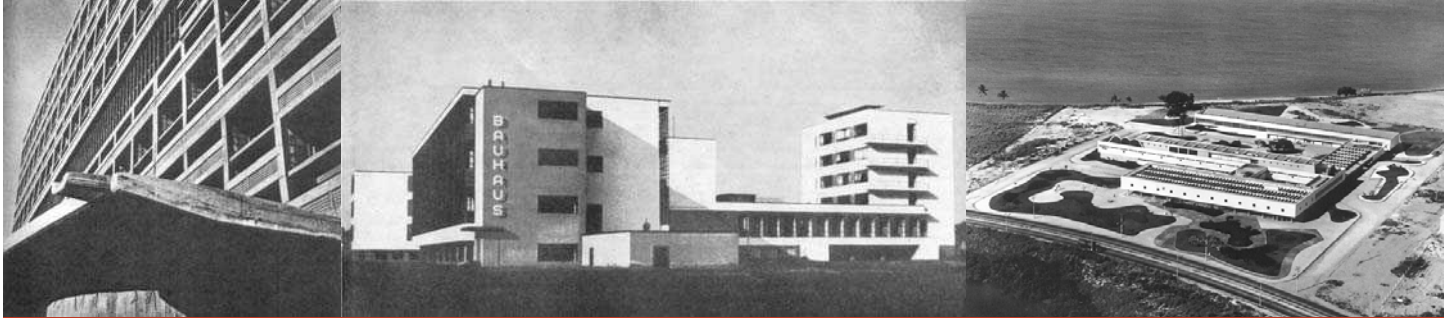
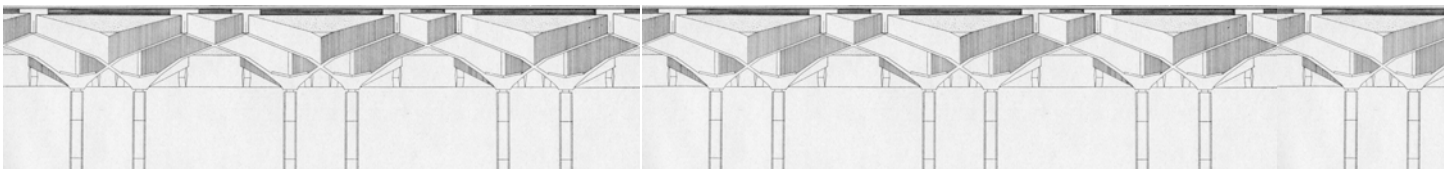


Tese (Doutorado) -Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo



**Arquitetura nas Bienais Internacionais
de São Paulo (1951-1961)**

PAULO DE TARSO AMENDOLA LINS



Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

PAULO DE TARSO AMENDOLA LINS

Arquitetura nas Bienais Internacionais de São Paulo (1951-1961)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo na área de “Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo”.

Orientador: Prof. Titular Carlos Alberto Ferreira Martins

São Carlos
2008

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

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
da Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

L759a Lins, Paulo de Tarso Amendola
Arquitetura nas bienais internacionais de São paulo
(1951-1961) / Paulo de Tarso Amendola Lins ; orientador
Carlos Alberto Ferreira Martins. -- São Carlos, 2008.

Tese (Doutorado-Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria
e História da Arquitetura e do Urbanismo) -- Escola de
Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo,
2008.

1. Arquitetura moderna - Brasil. 2. Arquitetura
moderna - São Paulo. 3. Arquitetura moderna - 1945-1964.
4. Bienal internacional de São Paulo. I. Título.

Agradecimentos e dedicatória

Agradeço a todas as pessoas que direta ou indiretamente auxiliaram na realização deste trabalho, entre elas:

À Luciana, minha esposa, pelo apoio constante e companheirismo em todos esses anos de convívio e dedicação.

À Érica, minha irmã, pelas traduções de textos e pela vibração com o trabalho realizado.

À Camila, pelo cansativo trabalho de organização das imagens e das fichas de obras, e pelos demais trabalhos realizados no escritório.

Ao meu orientador, pela condução das discussões deste trabalho.

À todo o pessoal do Arquivo Histórico Wanda Svevo, particularmente à coordenadora Adriana V. Carneiro e à pesquisadora Renata pela atenção e localização de toda a documentação utilizada neste trabalho.

Ao amigo Marcos Fonseca Emídio, pelo entusiasmo com a arquitetura e pelo companheirismo na carreira docente.

Aos funcionários e professores do Curso de Arquitetura e Urbanismo da EESC, especialmente ao Marcelinho e ao Geraldo, pela atenção e solicitude.

À todos vocês e aos que posso ter omitido por esquecimento, meu muito obrigado, pois, apesar de uma tese ser desenvolvida individualmente, o trabalho de pesquisa é sempre um trabalho coletivo.

*Dedico este trabalho ao “**Maior brasileiro vivo**”, pelo apoio em toda a minha vida acadêmica e especialmente pelos debates intelectuais que poucos pais são capazes de promover com seus filhos. Obrigado pelos ensinamentos (questionamentos) de uma vida.*

“Horas y más horas. Días enteros estudiando los problemas de un edificio. Meses, sabiendo que la solución racional a todos ellos es imposible. Cuando lo he pensado todo, hago un esfuerzo por olvidarme por un tiempo. Hasta que de pronto un día veo claro y entonces comienzo a trabajar sin más preocupaciones que las de orden puramente arquitectónico”. Alvar Aalto (apud BORRAS, 1967, p.38-39)

RESUMO

LINS, P.T.A. (2008). **Arquitetura nas Bienais Internacionais de São Paulo (1951-1961)**. 2008. 270f. Tese (Doutorado)- Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

As Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA) ocorridas nas Bienais Internacionais de São Paulo tem sido pouco estudadas. Este trabalho analisa a contribuição das exposições de 1951 a 1961 para o debate da época. São identificados temas recorrentes nos projetos premiados nacionais e estrangeiros, que refletem as questões debatidas no pós-guerra. Verifica-se o grau de internacionalização da arquitetura moderna brasileira na medida em que esta consegue contribuir para os debates em desenvolvimento, mas adequando-se as condições regionais. Também é analisada a influência da diretoria dos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) nas Exposições Internacionais de Arquitetura, através da composição dos júris de premiação e das conferências e palestras proferidas por Walter Gropius e Alvar Aalto além das contribuições de Sigfried Giedion, Ernesto Rogers, José L. Sert, Phillip Johnson e Kenzo Tange.

Palavras-chave: Arquitetura moderna – Brasil; Arquitetura moderna – São Paulo; Arquitetura moderna – 1945-1964; Bienal Internacional de São Paulo

ABSTRACT

LINS, P.T.A. (2008). **Architecture in the São Paulo International Biennials (1951-1961)**. 2008. 270f. Tese (Doutorado)- São Carlos Engineering School, University of São Paulo, São Carlos, 2008.

Few studies have been made concerning the “International Architecture Exhibitions” occurred in “São Paulo International Biennials”. This research examines, for this reason, the contribution the exhibitions (from 1951 to 1961) gave to the architecture in that time. This research also investigates the recurrent themes in national and international prize-winning architecture projects that reflect the main post-war questions. It is verified the degree of internationalization of the Brazilian modern architecture as well as contributions for the development debate, but adapted to the regional conditions. This work also shows, the influence of the direction of the CIAM (Modern Architecture International Congress) in the International Architecture Exhibitions, by means of the jury prize-winning composition and the conferences and lectures pronounced by Walter Gropius, and Alvar Aalto besides the contribution of Sigfried Giedion, Ernesto Rogers, José L. Sert, Phillip Johnson and Kenzo Tange.

Keywords: Modern architecture: Brazil, Modern architecture: São Paulo, Modern architecture 1945-1964, São Paulo International Biennials.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| Introdução..... | 1 |
| Primeiro capítulo | |
| Os últimos CIAM e as críticas à arquitetura moderna no pós-guerra..... | 1 |
| Contexto cultural em São Paulo nos anos 50..... | 9 |
| Os estudos sobre as Exposições Internacionais de Arquitetura..... | 21 |
| Segundo capítulo: As Exposições Internacionais de Arquitetura: 1951 a 1955 | |
| I EIA – 1951..... | 25 |
| II EIA – 1953/54..... | 108 |
| III EIA – 1955..... | 226 |
| Terceiro capítulo: As Exposições Internacionais de Arquitetura: 1957 a 1961 | |
| IV EIA – 1957..... | 251 |
| V EIA – 1959..... | 305 |
| VI EIA – 1961..... | 332 |
| Quarto capítulo: Confrontando os projetos premiados – temas recorrentes..... | 494 |
| Quinto capítulo: Conclusão..... | 529 |
| Referências Bibliográficas..... | 532 |
| Anexos..... | 542 |

Cap.1. INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa as contribuições das Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA) ocorridas no período de 1951 a 1961, concomitantemente com as Bienais Internacionais de São Paulo, em momento de reavaliação e críticas à arquitetura moderna do pós-guerra. São avaliados os projetos premiados nacionais e estrangeiros e também os Concursos Internacionais para Escolas de Arquitetura, ocorridos dentro das EIA, para tornar explícitos temas recorrentes nas várias edições das Exposições e que representam temas do debate internacional do período. Comprova-se a aproximação dos debates nacionais e estrangeiros e a alta qualidade da arquitetura moderna brasileira, através da premiação freqüente nas exposições analisadas, ao mesmo tempo em que se identificam as contribuições nacionais para o debate internacional.

A análise das Exposições Internacionais de Arquitetura ocorridas de 1951 a 1961 permite ainda comprovar a influência dos membros da diretoria do CIAM nas premiações e a sua contribuição para os debates da época, avaliando a contribuição de Walter Gropius, Alvar Aalto, Le Corbusier, Sigfried Giedion e Ernesto Rogers. A partir da VI EIA observa-se uma diminuição da influência dos CIAM e uma temática mais abrangente, incorporando a vertente “Brutalista”, instituindo finalmente um prêmio específico para o planejamento urbano.

O trabalho procura ainda demonstrar o grau de internacionalidade da arquitetura moderna brasileira, através dos vários prêmios obtidos nas seis edições das Exposições Internacionais de Arquitetura nas Bienais, sendo ela portadora de várias qualidades espaciais, não se restringindo apenas ao aspecto plástico-formal identificado nas obras de Brasília, construída no período e bastante divulgada pela literatura internacional. Assim, comprovam-se as principais contribuições das Exposições Internacionais de Arquitetura ocorridas nas Bienais de São Paulo para os debates da arquitetura internacional e brasileira.

Os últimos CIAM e as críticas à arquitetura moderna no pós-guerra

Frampton (1989)¹ considera os encontros do pós-guerra ocorridos de 1947 a 1959 a terceira e última etapa de discussões dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM). Neste momento as preocupações deixam de ser de cunho puramente funcionalista,

¹ O autor discute as diferentes fases dos CIAM, de acordo com os grupos dominantes e as diversas orientações das discussões para finalmente abordar o surgimento do “Team-X” e as críticas à cidade, no capítulo 3, p.327-339.

não mais se referindo à estruturação puramente física da cidade, voltando-se para o “homem da rua” e suas relações coletivas, que deveriam ser intensificadas pelos vínculos sociais da comunidade. Este é o momento em que a reconstrução das cidades destruídas pela Guerra, força as discussões em duas direções aparentemente opostas: reconstruir, respeitando fielmente as condicionantes históricas, ou construir modelos modernistas, porém mais aptos a serem reconhecidos pelo cidadão comum; e tentar agregar aos edifícios valores simbólicos até então não contemplados pelos conjuntos modernos (que é particularmente a visão de Sert). Esta última etapa dos CIAM coincide também com o momento de ascensão das correntes discordantes do racionalismo, representadas pelos arquitetos mais jovens, em especial o Team-X, que não concordam com a doutrina funcionalista baseada nos princípios da Carta de Atenas (fruto das discussões do CIAM de 1933).

Após a Guerra o conselho dirigente dos CIAM era composto por: Sert como presidente; Le Corbusier e Helena Syrkus como vice-presidentes; Gropius como diretor e Giedion como secretário geral. Com a ida de Sert para os EUA, a gestão dos CIAM ficou muito mais centralizada nas mãos de Corbusier e Giedion. Barone (2002) mostra que os consensos de opinião nos encontros dos CIAM eram forjados pelo conselho diretor que preferia destacar mais os temas debatidos que as divergências ocorridas nos grupos de trabalho. Com as divergências aumentando na Europa tornou-se oportuno buscar apoio nos países que mais recentemente haviam ingressado na defesa da arquitetura moderna, como era o caso do Brasil.

Durante as primeiras edições das Bienais Internacionais de São Paulo, visitaram o Brasil, como convidados das Exposições Internacionais de Arquitetura, os arquitetos Walter Gropius, Ernesto Rogers, Jose Luis Sert, Alvar Aalto, Junzo Sakakura, Mário Pani, o crítico de arquitetura Sigfried Giedion e outros, comprometidos com os pensamentos modernistas e cientes da necessidade de revisão do funcionalismo.

O CIAM 6, realizado na cidade inglesa de Bridgwater em 1947, representou o primeiro encontro após dez anos de separação, dos arquitetos modernos em função da guerra, ficando a organização a cargo do grupo inglês MARS (Grupo de Pesquisa Arquitetônica Moderna).

Como avalia Galvão (2005), este CIAM assume uma atitude de revisão e expansão dos conceitos até então trabalhados pelos encontros, defendendo a participação de jovens arquitetos para ampliar as discussões dos Congressos. São enfatizadas as questões urbanas, em decorrência do momento de reconstrução das cidades no pós-guerra, busca se ainda um maior comprometimento social, a defesa da paz mundial e uma melhor qualidade de vida.

Também é neste encontro que Le Corbusier pela primeira vez sugere a elaboração de uma Grade CIAM, para um estudo comparativo das cidades baseada nas funções da Carta de Atenas.

A discussão dos problemas estéticos nos encontros dos CIAM se fez pela primeira vez em Bridgwater², mas de acordo com dois pontos de vista distintos. Giedion, juntamente com Hans Arp, introduz o tema da **integração das artes**, colocando a questão da colaboração entre o arquiteto, o pintor e o escultor como a condição fundamental para o desenvolvimento da arquitetura. E de outra maneira o grupo MARS, através do texto de J.M. Richards defende a recepção da arquitetura e do urbanismo moderno pelo “homem comum”, isto é a capacidade de entendimento do idioma da arquitetura, pelo transeunte³. As discussões mais estruturadas sobre estes assuntos só aparecerão no CIAM 8.

Giedion e Richards produzem um questionário para ser distribuído aos participantes do CIAM 6 sob o título “The impact of contemporary conditions upon architectural expression”, que é dividido em três partes: o impacto do desenvolvimento técnico, que relaciona a questão estética com a possibilidade de projeto de unidades Standard, pensando nos sistemas de proporção e escalas possíveis para a pré-fabricação. Na segunda parte, o impacto do desenvolvimento social contempla as possibilidades criativas de construção em larga escala e com o **trabalho em equipe**. Finalmente, na terceira parte, o impacto das artes irmãs - relação entre arquitetos, pintores e escultores, é abordada a questão da síntese das artes.

Giedion defende a posição assumida em 1943, quando escreve o manifesto sobre a nova monumentalidade, junto com Leger e Sert⁴, afirmando que “nos dias de hoje há uma solicitação por edifícios públicos com um sentido simbólico e valor emotivo mais pronunciados” ou ainda quando diz “...nós devemos incrementar a linguagem estética da arquitetura, para conferir-lhe um caráter contemporâneo, só assim a população encontrará suas necessidades emocionais satisfeitas.” (GIEDION apud GALVÃO, 2005, p. 35)

Já no texto “Contemporary architecture and the common man”, presente no questionário, Richards afirma ser fundamental a presença do significado simbólico e emocional em edifícios destinados ao uso público, querendo dizer que a arquitetura também deveria ser entendida como arte, extrapolando seu aspecto unicamente funcional. Também

² o relatório oficial do VI CIAM foi publicado em GIEDION, S. **A decade of new architecture**. Zurique, 1951. apud GIEDION (2004)

³ Um resumo dessas discussões é publicado no livro de Giedion, S. **Architecture, you and me**. Harvard University Press, 1958. apud GIEDION (2004). Parte das discussões também é apresentada em GONÇALVES (2006, p. 46-48).

⁴ SERT, J. L.;LEGER, F;GIEDION, S. Nove pontos sobre a Monumentalidade in OKMAN (1993). Anexo D.

alertou sobre o dever do planejador de manter uma posição de preservação e intensificação do caráter local, ao invés de destruí-lo.⁵ Richards também organizara, em maio de 1948, um simpósio para a revista “Architectural Review” sobre o tema da Monumentalidade, em que participaram Giedion, Sert e Lúcio Costa.

No CIAM 7, realizado em Bérghamo em 1949, foi experimentada uma nova forma de trabalho dividida em três grupos de interesses temáticos diferentes: “Casos de aplicação da Carta de Atenas”, “A síntese das artes plásticas” e “O ensino da arquitetura e do urbanismo”. Embora este encontro tenha sido pouco conclusivo em suas sessões de trabalho, devido aos conflitos internos, ele continua a desenvolver a problemática da representatividade do edifício enquanto um problema estético e não apenas funcional.

Galvão comenta a importância atribuída por Giedion ao encontro de Bergamo às questões estéticas, onde se manifesta o grande interesse pela cooperação entre artistas e arquitetos como forma de incremento da expressão arquitetônica. Foi também neste Congresso que ocorreu a polêmica entre Giedion e Helena Syrcus, membro da delegação polonesa que defendia o realismo.

Giedion, assim como Le Corbusier, enaltece a arquitetura como obra eminentemente plástica, enquanto Helena Syrcus defende a relação entre arte e política, argumentando que a arte deveria seguir a realidade e que o espaço público seria o local por excelência do encontro do público com a arte e, portanto, do seu reconhecimento na realidade social. Há um receio de que o homem comum não esteja familiarizado com a linguagem abstrata da arte moderna, assim acredita-se que a melhor maneira de aprendizagem seria no contato do dia-a-dia do povo com os espaços públicos, através da operação conjunta entre pintura, escultura e arquitetura. Esta é a grande justificativa da inserção de murais na arquitetura e de potencialização do papel didático e social da arte. Helena, entretanto, entende o centro cívico como uma unidade humana na escala do pedestre, capaz de eliminar as contradições sem eliminar a diversidade; portanto uma estrutura urbana não monumental e que não necessariamente precisaria ser projetada como uma grande praça.

Ainda no encontro de Bérghamo, Sert enfatizará a importância do Centro Cívico como local para “satisfação do espírito”, um grande local de agregação das artes, onde as pessoas possam passear, olhar ao redor e se apropriar dele. Para ele “não teremos a agregação das artes sem um local de agregação”. As idéias de Sert sobre o Centro Cívico serão colocadas em prática nos projetos que seu escritório, juntamente com Paul Lester Wiener, realizará para

⁵ de acordo com GALVÃO (2005, p. 36).

as cidades da América Latina, onde se inclui o projeto da Cidade dos Motores, no Brasil⁶, obra não realizada.

O oitavo encontro dos CIAM aconteceu em 1951 na cidade inglesa de Hoddeston e foi intitulado “**O coração da cidade: pela humanização da vida urbana**”. Este encontro foi novamente organizado pelo grupo MARS com o apoio de Sert, Giedion e Ernesto Rogers, que mudaram o tema anteriormente proposto por Le Corbusier. Ao invés da Carta do Habitat, Sert e Rogers preferiram discutir os espaços públicos e coletivos, voltando a discussão para as áreas centrais das cidades, incorporando o caso dos centros históricos.

A proposição do tema do núcleo da cidade permitiu que se estendesse a discussão para além do modelo funcionalista, incorporando novas maneiras de entendimento da questão da comunidade. Em outras palavras procurava-se encontrar o que caracterizava uma “Comunidade”, além da definição simplista de um agregado de indivíduos. Estava em discussão o inter-relacionamento e a dependência dos grupos e a sua devida expressão no espaço urbano. Serão discutidas várias perspectivas de entendimento dos Núcleos urbanos ou “Core”, a começar pela matriz abstrata de Le Corbusier.

Segundo Barone (2002), é neste encontro que ficam claras as diferenças na abordagem do Núcleo urbano. Sert e Le Corbusier, mantendo-se fiéis aos princípios funcionalistas, entendem o coração da cidade como um Centro Cívico, um grande espaço para aglomeração das massas, a grande praça cívica, desenhada a partir de uma concepção projetual abstrata, também associada à idéia de centro político e administrativo. Sert busca a justificativa do grande espaço cívico a partir da concepção da *Ágora* grega, como espaço fundamental para a polis. Neste congresso Corbusier apresenta o seu projeto para Chandigarh, onde o centro cívico se compõe de uma praça cívica agregada ao centro político e administrativo da cidade (esta concepção se repete, guardadas as devidas diferenças, no projeto da praça dos três poderes em Brasília).

De modo diferente Aldo Van Eyck defenderá a idéia de um núcleo urbano em termos de espaços públicos que ofereciam proteção e aconchego para a população, trabalhando melhor a escala pequena e o traçado tradicional como no projeto de Nagele de 1949.

Bakema, alternativamente, propunha um núcleo originário das relações humanas criadas a partir dos espaços. O núcleo da cidade traduzia “o momento em que nos tornamos cientes de uma vida mais completa, através da experiência das relações que nós não sabíamos que existiam”⁷. Nesta concepção de núcleo inclui-se a noção de *relação*, que é vista pela nova

⁶ Comentado por Mindlin (1999) e por Cavalcanti (2006, p135-136).

⁷ Citado em Barone (2002).

geração de arquitetos como uma alternativa fundamental para combater o esquematismo do funcionalismo ortodoxo, propondo a discussão da humanização do espaço urbano.

A humanização da arquitetura bem como do urbanismo é uma das grandes questões do pós-guerra, como forma de combate da mecanização da vida, entendida como uma das armadilhas da racionalização excessiva, fruto da industrialização. No Brasil estes termos aparecerão freqüentemente no contexto das Exposições Internacionais de Arquitetura, nas falas dos jurados, dos arquitetos premiados e também nas críticas publicadas em jornais e revistas. Veremos mais adiante como estes arquitetos defendem esta idéia de humanização.

O grupo MARS fez uma leitura do núcleo como lugar onde o sentido de comunidade encontrava sua expressão física; contrapondo a extrema mecanização da vida e as justificativas utilitárias para o desenho da cidade.

A posição de Giedion neste momento é muito importante, pois defende a constituição dos espaços públicos através de um processo histórico que conferia ao núcleo urbano **significado e memória**, qualidades essenciais para o desenvolvimento da sua monumentalidade. A visão de Giedion é partidária da humanização do desenho da cidade, como pediam os arquitetos mais jovens presentes nos CIAM. Giedion se dá conta de que a arquitetura moderna até então considerava muito pouco o elemento humano, dedicando-se a avançar em um raciocínio abstrato e formal na construção inclusive do ambiente urbano.

Para Giedion uma das questões fundamentais do núcleo seria considerar a escala humana, como um “direito do indivíduo contra a tirania do equipamento mecânico”.

Ainda no congresso de Hoddeston as praças italianas são lembradas como símbolo de monumentalidade, de vida pública e de perfeição como solução formal, contrapondo-se ao desenho abstrato da praça cívica moderna, Corbusiana. Em um texto posterior, Rogers defenderá claramente a postura de reconsideração dos elementos pré-existentes, tradicionais, na composição de espaços públicos nas cidades italianas.⁸

Ainda no CIAM 8 Van Eesteren comentará a importância do espaço público como indutor de condutas coletivas e convívio social em conformidade com as peculiaridades de cada sociedade. Com este posicionamento ele apóia a tese do grupo MARS de que o núcleo da cidade poderia ser interpretado em termos de **identidade da comunidade**, por oposição à idéia de centro cívico.

Das diferentes maneiras de entendimento do núcleo da cidade fica claro que o dogmatismo racionalista e a cidade funcional já não mais atendiam as expectativas de todos

⁸ ROGERS, E. A pré-existência ambiental na arquitetura. In ROGERS (1954)b

os participantes dos Congressos. Esta crise interna, que fortalece as opiniões dos arquitetos mais jovens, levará ao fim dos CIAM.

O nono encontro dos CIAM realizado em 1953, em Aix-en-Provence, foi o último assistido por Le Corbusier e Gropius, alguns meses antes da sua premiação em São Paulo na II EIA. Este foi um dos encontros mais conturbados, pois o tema escolhido, “O Habitat”, novamente levou a confrontos com as gerações mais jovens de arquitetos decididos a questionar as funções da carta de Atenas e a Grade CIAM. Estes arquitetos consideravam insuficientes as interpretações funcionalistas da cidade e propunham uma nova hierarquia de “associações humanas” para substituir a Carta de Atenas. Também não aceitavam as revisões propostas pelos arquitetos da geração intermediária como Sert, Rogers e Giedion, questionando as propostas de Centros Cívicos, que consideravam formalistas e muito simplistas. Para eles o Centro Cívico na maneira como era idealizado não conseguiria expressar os anseios de uma comunidade, pois partia de uma proposição formal à priori, para alcançar um caráter simbólico artificial, isto é não legítimo (não advindo da própria comunidade).

Em relação à questão da identidade (que apareceu nos debates da comissão de Urbanismo como um ponto a ser perseguido por arquitetos e urbanistas) a opinião dos jovens arquitetos Van Eyck, Jacob Bakema, Georges Candilis, os Smithson, Shadrach Woods, John Voelcker, William e Jill Howell era de que o modelo de Centro Cívico de Sert, Rogers, Van Eesteren, Le Corbusier, Mayekawa e Gropius era simplista. A identidade só poderia se manifestar em um padrão urbano mais complexo, como cita Frampton:

O homem pode identificar-se de imediato com seu próprio lar, mas não se identifica facilmente com a cidade em que está situado. “Pertencer” é uma necessidade emocional básica – suas associações são da ordem mais simples. Do “pertencer” – identidade – provém o sentido enriquecedor da urbanidade. A ruazinha estreita de subúrbio funciona muito bem exatamente onde fracassa com freqüência o desenvolvimento espaçoso. (apud FRAMPTON, 1997, p.330)

Este é o último encontro em que se discute a questão do Centro Cívico, mostrando que não havia um consenso entre as várias gerações de arquitetos presentes, mostrando também que a referência que se fez no Brasil ao Centro Cívico, na verdade era uma parte das discussões realizadas na Europa e, mais precisamente, formalizava as idéias de Sert, Rogers, Giedion e Le Corbusier.

Os dois últimos encontros marcaram decisivamente o fim dos CIAM. O X CIAM aconteceu em Dubrovnik, na Iugoslávia, em agosto de 1956, e foi organizado pelo Team-X

tendo como tema: “**Projetos para o habitat humano ideal**”, considerando cada realidade específica. Para os jovens arquitetos era preciso discutir o habitat em termos novos, livres de qualquer dogmatismo modernista.

Os arquitetos ingleses Alison e Peter Smithson se posicionaram categoricamente contra a carta de Atenas dizendo que o urbanismo ali proposto tendia a produzir cidades nas quais a associação humana vital é expressa inadequadamente. Ao mesmo tempo se criticava o uso da Grade CIAM no urbanismo e se fazia severas restrições aos critérios funcionais propostos na cidade modernista. Neste encontro Sert praticamente deixou seu cargo de dirigente dos CIAM, reconhecendo as discordâncias entre as várias gerações de arquitetos e a necessidade de reformulação total da organização.

O encontro realizado em Otterlo, na Holanda em setembro de 1959 passou a se chamar “Grupo de pesquisas das inter-relações sociais e plásticas”, substituindo a sigla CIAM e inevitavelmente pondo fim aos encontros.

As críticas e reformulações da doutrina modernista no pós-guerra foram intensas e se apresentaram nas exposições de arquitetura das Bienais Internacionais de São Paulo, onde estiveram presentes membros importantes dos CIAM, que registraram seus pontos de vista em palestras e participações na composição dos júris das várias exposições. OCKMAN (1993) identifica na reformulação dos princípios funcionalistas da arquitetura e das cidades no pós-guerra os seguintes caminhos:

- 1- Uma busca de reconciliação e integração do funcionalismo com princípios mais humanistas: a representação simbólica, orgânica, a expressividade estética, as relações contextuais e sociais, os enfoques antropológicos e psicológicos.
- 2- Uma revisão dos temas pré-modernistas e anti-modernistas, sobretudo a história, a monumentalidade, o pitoresco, a cultura popular, as tradições regionais, as tendências anti-racionalistas, a decoração, etc. evitando a noção de evolução.
- 3- Uma revisão do funcionalismo por outras teorias como o estruturalismo, a semiologia, e sociologia como novas bases para a determinação “científica” da forma.
- 4- Novo Avant-gard: uma reorientação da crítica ou radicalização do modernismo, mas em um contexto mais irônico.
- 5- Uma rejeição categórica da ideologia modernista como fatalmente ligada ao desenvolvimento urbano e a modernização, e como um recurso político ou estético.

Nas Exposições Internacionais de Arquitetura ocorridas entre 1951 e 1961 nota-se, através da análise dos projetos premiados e das discussões e debates encorajados pelos eventos, a predominância dos caminhos expostos nos dois primeiros itens. Em São Paulo

Gropius, Aalto, Sert, Giedion, Rogers, entre outros, puderam expor suas idéias a respeito da arquitetura e do urbanismo sem o conflito com as gerações mais jovens, como se viu no interior dos CIAM.

As Exposições Internacionais de Arquitetura ocorridas a partir de 1951 e neste trabalho, analisadas até o momento da sexta edição em 1961, tiveram a participação dos mestres do funcionalismo no momento final de sua carreira. Algumas das importantes discussões da arquitetura de Mies nos EUA, assim como a de Gropius e de Corbusier, vieram a aparecer durante as Exposições de Arquitetura das Bienais Internacionais de São Paulo e foram importantes para esclarecer detalhes da atuação destes profissionais tanto no meio europeu no período de formulação da arquitetura moderna, quanto no período do pós-guerra, onde se defendeu mudanças nos paradigmas modernistas. O Brasil, independentemente das orientações formuladas para a sua própria arquitetura, teve nas Bienais a oportunidade de aprofundar os conhecimentos sobre a arquitetura moderna estrangeira e os novos caminhos possíveis para a arquitetura da década seguinte.

Contexto Cultural em São Paulo nos anos 50

A arquitetura moderna brasileira na década de 50 apresenta momentos de um feliz relacionamento com as artes plásticas. Em época de muito trabalho para vários arquitetos brasileiros conhecidos aqui e no exterior, como Oscar Niemeyer, Rino Levi, Lúcio Costa, Sérgio Bernardes, Affonso Reidy, Jorge Machado Moreira, Álvaro Vital Brazil, Francisco Bolonha, Eduardo Kneese de Mello, Vilanova Artigas, entre outros, surgem as primeiras Bienais Internacionais de São Paulo e com ela as Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA).

Com a cidade de São Paulo passando por um avassalador crescimento do parque industrial, surgem os grandes eventos culturais e artísticos. São criadas as primeiras galerias de Arte no final da década de 40 e fundam-se os museus MASP e MAM, este último o responsável pelas Bienais a partir de 1951. A arte moderna passa a ser divulgada para o grande público em grandes eventos culturais e também através das revistas especializadas e dos jornais. Aos poucos os ambientes internos se modernizam com o surgimento de fábricas de móveis modernos e com as iniciativas de cursos de design nos recém inaugurados Museus.

Arte e arquitetura andam juntas nos anos 50, completando-se e ao mesmo tempo definindo as suas especificidades. A crítica de arte e de arquitetura aprimora-se, mas ainda arrasta um subjetivismo que por vários momentos não consegue escapar ao favoritismo ou

superficialismo nas abordagens. O tema “Síntese das artes” ganha força no discurso de arquitetos e críticos do período e acirra-se a disputa entre o Abstracionismo e o Realismo. Concomitantemente surge a crítica ao “formalismo” na arquitetura, tendo como principal foco as últimas obras dos mestres do funcionalismo⁹, e no Brasil o trabalho de Oscar Niemeyer. Às soluções formalistas são contrapostas às soluções racionalistas, que se baseiam no binômio forma-função, mas agora admitindo-se soluções regionais e que dialogam com a cultura local, ao invés de adotar soluções universalistas.

Em São Paulo, no final da década de 40, surgem seguidamente o MASP e o MAM. A iniciativa do MASP se deve à união de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, além de Lina Bo Bardi e vários outros envolvidos. Na ocasião, Chateaubriand era dono da rede “Diários Associados”, composta por vários jornais e revistas, e posteriormente também emissoras de televisão. “Chatô” realiza as primeiras compras do acervo do MASP a partir de sua visita a Europa em 1946 e tem o sonho de criar o maior acervo de obras de arte da América Latina, não se prendendo portanto apenas à arte moderna¹⁰. A criação do MAM-SP por outro lado é fruto da iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, porém se tornou realidade pela atuação de vários outros personagens, entre eles Sérgio Milliet, Carlos Pinto Alves, interligados a uma extensa rede de contatos sociais que dividiram funções importantíssimas para iniciar e dar continuidade aos empreendimentos culturais da época. O episódio da criação do MAM-SP, como um exemplo, mostra que a idéia original não partiu apenas de Matarazzo, mas já era latente no meio artístico. Participante dos encontros domingueiros na casa de Franco Zampari, Ciccillo soube aproveitar a oportunidade e dar materialidade a um empreendimento já em gestação desde os tempos de Mário de Andrade¹¹.

A criação do MAM-SP.

Oficializa-se a criação do MAM-SP, em 15 de julho de 1948, com a presença dos primeiros sócios, entre os quais muitos arquitetos: Vilanova Artigas, Warchavchik, Luiz Saia, Rino Levi, Eduardo Kneese de Mello, Salvador Cândia, Roberto Cerqueira César, Carlos Cascaldi e Jacob Ruchti. Quase todos serão envolvidos posteriormente com a organização ou premiações das Exposições Internacionais de Arquitetura das Bienais de São Paulo, exceção

⁹ Charles Jencks considera o formalismo na fase final da carreira de Gropius, Wright e Mies. JENCKS, C. Movimentos Modernos em Arquitetura. Lisboa: Edições 70, 1985. cap.3.

¹⁰ Morais (2003) comenta toda a campanha empreendida por “Chatô” para a criação do MASP e os procedimentos para a compra do acervo.

¹¹ De acordo com Mattos (2002).

feita a Artigas que inicialmente criticará as exposições e participará das EIA apenas em 1957, concorrendo com dois projetos, e em 1967, por ocasião da VIII EIA, fará parte do júri de premiação, além de participar da exposição como convidado “hors concours”.

O MAM-SP passa a funcionar somente em 1949 no mesmo edifício dos *Diários Associados* onde já funcionava também o MASP. O museu conta ainda com um bar que será o ponto de encontro de arquitetos, artistas e da elite paulistana.

Apoio estrangeiro para a criação dos Museus.

Lourenço (1999) comenta na criação do MAM-SP, a relação de Ciccillo com Nelson Rockefeller, e o trabalho de Carlos Pinto Alves (homem da confiança do mecenas que ficou encarregado dos preparativos para a abertura do museu) com Carleton Sprague Smith, diplomata e conselheiro do MoMA que tinha permanência e vínculos profissionais e pessoais em São Paulo. O regulamento do MoMA serve de modelo para a elaboração do regulamento do MAM-SP, ao mesmo tempo em que o museu americano doa importantes obras para iniciar o acervo paulista. Durante o espaço de tempo entre a doação do MoMA e a abertura oficial do MAM as obras ficaram sob a responsabilidade do IAB-SP presidido por Eduardo Kneese de Mello, pelo prestígio da instituição e sua condição de neutralidade na agitada vida cultural da cidade.¹²

Como comenta Deckker (2001), desde 1940 Nelson Rockefeller já atuava no sentido da aproximação dos países americanos através de um rigoroso programa de incentivo cultural, científico e educacional que é apoiado pelo Departamento de Estado Americano e submisso diretamente ao Presidente. O OIAA (**Office of Inter-American Affairs**) dirigido por Rockefeller tem a função de promover a integração americana e mantém ações em várias frentes. São criadas imprensas, rádios e sessões de filmes americanos nos vários países americanos, criam-se novas linhas de navios e vôos e grupos de Ballet e óperas são enviadas para a América Latina, além de se criarem estímulos para exposições em museus externos aos EUA.

O OIAA é um dos principais responsáveis pela montagem da exposição “Brazil Builds” e pela edição do livro de Goodwin sobre a arquitetura brasileira, além de incentivar a realização de outras exposições de artistas americanos no MoMA, como a retrospectiva de

¹² Além de outras fontes que relatam o fato, há uma carta de Ciccillo reconhecendo os serviços prestados por Kneese de Mello ao MAM-SP. Disponível no arquivo W.S. (arquivo histórico Wanda Svevo da Fundação Bial de São Paulo)

Portinari em 1940, com apresentações musicais de Villa-Lobos. Com o final da 2ª. Guerra o OIAA é fechado e a doutrina Truman estabelece o início da Guerra Fria.

A partir de 1952, com a criação do Conselho Internacional no MoMA, será incrementada uma política de penetração cultural que visa sobretudo a difusão da arte abstrata¹³, aparentemente despolitizada para opor-se ao realismo social, ao muralismo e a toda corrente preocupada com a identidade nacional.

A criação do MAM-SP incrementa consideravelmente a polêmica entre a arte Figurativa e a arte Abstrata no Brasil. Tendo o belga Leon Degand como primeiro diretor, o MAM afirma categoricamente a sua vertente abstracionista a partir da sua exposição inaugural “Do figurativismo ao Abstracionismo”. Logo na sua chegada ao Brasil em 1948, Degand realizou uma palestra defendendo a arte abstrata como a vertente mais contemporânea. A palestra eclodiu como uma bomba, pois vários pintores brasileiros de renome defendiam a arte figurativa, como é o caso de Portinari e Di Cavalcanti, que havia proferido palestra dias antes defendendo a pintura realista. Entre os críticos de arte apenas Mário Pedrosa que acabara de retornar ao Brasil defendia a arte abstrata como a manifestação artística mais contemporânea e promissora.

A criação do MASP também contou com a participação de Rockefeller que discursou na sua segunda inauguração em julho de 1950, provavelmente decepcionado por um acervo tão eclético. No discurso, Rockefeller comenta a importância dos museus nas grandes cidades, tidos como lugar oportuno para a difusão dos ideais de liberdade e vida democrática. O diretor do MoMA reconhece o valor humanístico da arte moderna e abstrata pelo seu empenho em conquistar a liberdade e a ordem, e aproveita a situação para criticar a arte soviética e alemã pelo seu realismo, chamado de convencional e saturado de propaganda nacionalista.

O casal Lina Bo e Pietro Bardi na direção do MASP, sabiam das novas tendências dos espaços museológicos e criaram um *Museu Vivo*¹⁴ que objetivava colocar a grande massa em contato com a arte, evitando classificações prévias e preconceituosas, agindo apenas de maneira didática, como ponto de encontro entre o público e a cultura, contando com um amplo espaço que colocava lado a lado obras modernas e antigas. Paralelamente às mostras, o público podia ainda freqüentar palestras, conferências, lições ou espetáculos cinematográficos

¹³ preferencialmente o Expressionismo Abstrato

¹⁴ Expressão utilizada freqüentemente por Lina para se referir ao MASP

realizados nos dois auditórios do museu e se inscrever nos cursos do Instituto de Arte Contemporânea que formaram importantes designers e artistas da década de 50.¹⁵

A atuação dos dois museus, MASP e MAM-SP, serão importantes para o estabelecimento de uma rotina de eventos culturais e para a aproximação do grande público aos eventos artísticos, principalmente após a criação das Bienais por parte do MAM.

Durante as seis primeiras edições das Exposições Internacionais de Arquitetura a Bienal contará com o apoio do MoMA de Nova York para a seleção e organização da representação norte-americana e, coincidentemente, o arquiteto Philip Johnson terá uma participação constante nas exposições, tanto como arquiteto premiado como membro do júri.

Criação do IAB de São Paulo e os Congressos Brasileiros de Arquitetos

Em 1943 se dá a criação do departamento do IAB-SP, com a nomeação do arquiteto Eduardo Kneese de Mello como primeiro presidente, tendo como objetivos “proporcionar aos arquitetos meios de coordenar seus esforços na defesa da profissão e desenvolvimento da Arquitetura” (WILHEIM e FRANCO, 1954, s/n). O IAB-SP terá um importante papel na difusão dos concursos oficiais de projetos, elaborando normas e compondo júris, assim como na organização de eventos profissionais e culturais.

A primeira sede alugada foi o porão do edifício Ester, que se tornou ponto de encontro de intelectuais e artistas. Ali foram realizadas as exposições de Oswald de Andrade Filho, Bonadei, Tarsila e Aldemir Martins entre outros. Também no salão do IAB-SP foram recebidos os arquitetos Paul Lester Wiener e Richard Neutra.

Em 1945 aconteceu em São Paulo o I Congresso Brasileiro de Arquitetos, organizado pelo IAB do Rio de Janeiro contemplando três temas: a função social do arquiteto; assuntos de interesse imediato da profissão; e temas livres, teses e estudos valiosos. O I Congresso de Arquitetos coincidiu com o I Congresso de Escritores, acentuando ainda mais o convívio entre artistas e arquitetos. O primeiro Congresso sugeriu a criação de um centro de estudos de âmbito nacional dos problemas referentes ao urbanismo, que teria a função de coletar dados e divulgá-los nas universidades para conhecimento da realidade brasileira (o Centro só se efetivou em 1951). Também foi no I Congresso Brasileiro de Arquitetos que se debateu o tema da “integração das artes”, através da palestra do arquiteto Carlos da Silva Prado – “Da

¹⁵ Eram ministrados cursos de Desenho, de pintura e escultura, de moda, de gravura e artes industriais entre outros. Maiores detalhes sobre os cursos e as atuações do MASP são fornecidos por BARDI (1992) e BARDI, L. B. & EYCK, A. V. (1997).

boa vizinhança entre as artes plásticas”, sendo o tema muito debatido no contexto brasileiro dos anos cinquenta.

A partir de 1950, em sede própria, o IAB-SP passou a realizar mais cursos, alguns direcionados aos estudantes de arquitetura, como no caso do Curso de extensão universitária; e outros direcionados aos profissionais, como os Cursos de Organização Hospitalar, sendo o primeiro organizado em 1953, e o Curso de Noções de Planejamento, direcionado aos candidatos a cargos eletivos municipais.

A parceria entre o IAB-SP (e também o IAB-RJ) e a Bienal se estabeleceu desde a primeira edição do evento em 1951, como se verá adiante; e até a sexta EIA a influência do IAB será decisiva para a organização das Exposições, para a adequação das normas dos regulamentos, para a indicação de nomes de composição de júris e para a divulgação junto a arquitetos brasileiros e estrangeiros.

Em 1954, novamente o IV Congresso Nacional de Arquitetos será realizado em São Paulo e a organização ficará a cargo do departamento paulista do IAB. O congresso discutirá temas relevantes e aprovará teses que representam as discussões ocorridas no âmbito das Exposições Internacionais de Arquitetura. Contribuindo para os debates o IV Congresso terá a presença de Walter Gropius e Alvar Aalto, que realizam palestras na cerimônia de abertura, levantando temas de discussão para as mesas e os grupos de trabalho.¹⁶

Aalto apresenta na II EIA o projeto do Dormitório de Estudantes do Massachusetts Institute of Technology, e fala ao público brasileiro sobre a “**Humanização da arte de construir**”.

Em um breve pronunciamento Aalto, considera o problema do planejamento de vastas extensões como o primeiro ponto a ser discutido pelos arquitetos, seguido pelo planejamento das cidades e finalmente as habitações. Para o mestre da tendência “orgânica” da arquitetura (ao lado de Wright), o que realmente importa é a humanização da produção da construção, e para isto se deve ter em conta o perigo do planejamento em grande escala que tende a reduzir a liberdade do indivíduo. Para Aalto a função primordial dos arquitetos é criar o que ele chama de *Planejamento Elástico*, isto é uma forma de planejamento que discipline a sociedade e ao mesmo tempo favoreça a **liberdade de grupos menores** e de indivíduos, para proporcionar um padrão de vida mais harmonioso.

Ao comentar o problema da padronização e da racionalização dos pormenores necessários no interior das habitações, Aalto adverte que a padronização extensiva escraviza o

¹⁶ Convém salientar que também foram convidados a participar do IV Congresso, Rogers e Sert, estes porém tiveram que viajar de volta para a Europa, por motivos profissionais.

indivíduo, tornando-o uma espécie de unidade militar, um robô. Novamente surge o arquiteto como responsável por criar condições de padronização mais humanas, uma espécie de *padronização elástica* que utilize métodos industriais sincronizados com possibilidades de criar ricas e variadas formas, humanizando os métodos racionalistas de produção. Aalto é visto como um dos principais nomes da resistência da arquitetura pós-racionalista, e identificado como um dos possíveis caminhos para o desenvolvimento futuro da arquitetura moderna, evitando o formalismo e o academicismo.¹⁷

Os objetivos do IV Congresso eram:

- debater com espírito crítico as realizações da Arquitetura e do Urbanismo no Brasil;
- discutir a influência da cultura popular e das **tradições brasileiras** na criação da Arquitetura nacional;
- propor e debater soluções urbanísticas que focalizassem objetivamente a realidade brasileira;
- analisar o ensino de Arquitetura e Urbanismo, a participação de arquitetos e urbanistas na sociedade brasileira e o exercício da profissão;
- analisar, através de exposição de caráter histórico a evolução da Arquitetura Brasileira.

De todos estes objetivos o único não atingido foi o da Exposição Histórica de fotos que documentassem a evolução da arquitetura no Brasil, por falta de papel fotográfico de grandes dimensões.

Para atingir todos os objetivos propostos, o temário do IV Congresso se dividia em:

1) Arquitetura no Brasil:

- Arquitetura e tradição
- Arquitetura e indústria
- O ensino da arquitetura
- A profissão do arquiteto

2) O Urbanismo no Brasil:

- O urbanismo e a realidade nacional
- O ensino do urbanismo
- A profissão de urbanista

¹⁷ Comentado no artigo publicado pela revista HABITAT (1954) p.14

Dentre estes temas, alguns são diretamente aplicados na discussão dos projetos premiados e discussões mais gerais sobre as duas primeiras Bienais, mesmo porque fazia parte das atividades do IV Congresso uma visita de todos os participantes à II Bienal, no seu término.

A tese “Situação da arquitetura brasileira” de RIBEIRO; SOUZA; RIBEIRO (1954) aprovada pelas Comissões do IV Congresso indica uma crescente preocupação dos arquitetos em torno de uma discussão auto-crítica da arquitetura brasileira, famosa internacionalmente, mas que apresenta deficiências e dificuldades que precisam ser discutidas acima das vaidades pessoais ou profissionais.

A discussão deveria se ater ao aspecto individualista da arquitetura, visto que a formação do arquiteto como artista valoriza a originalidade, o talento individual, a capacidade de criar formas novas como um objetivo em si, e que resulta em ignorar o estudo da realidade social e cultural do meio. Assim, a discussão dos problemas da arquitetura deveria se basear no estudo das relações existentes entre o conjunto das obras de arquitetura e a realidade social brasileira, visto que a grande maioria das obras realizadas até então visa responder aos hábitos de uma minoria que não é representativa da realidade social da grande maioria da população. Quanto à questão estética, a tese discute a posição de criação individual e arbitrária do arquiteto, sem se ater ao caráter social do processo de elaboração e de fixação das formas que definem a arquitetura de uma nação, mas que é decorrência do distanciamento entre o gosto estético do arquiteto e do povo. Por outro lado, quanto à questão da **tradição na arquitetura**, a discussão estabelece novamente o distanciamento entre a tradição arquitetural do passado, que refletia as exigências estéticas reais do povo e o uso atual dos elementos tradicionais através da interpretação individual do arquiteto, fatalmente condicionados ao seu gosto pessoal, deixando em segundo plano a significação humana da forma arquitetônica como produto de um determinado processo social. Em conclusão, propõe-se que a arquitetura brasileira está ameaçada pelo seu distanciamento do povo; que a única possibilidade de desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira está na sua democratização, na **busca das necessidades materiais e espirituais do povo**; e que os conhecimentos teóricos dos arquitetos sobre os problemas sociais, históricos e estéticos são fundamentais para a evolução da arquitetura. Na 3ª Sessão plenária do Congresso é debatida a tese “Da participação dos artistas plásticos na obra de arquitetura e urbanismo”, de MACEDO (1954), onde predominam as idéias de que a pintura e a escultura são partes integrantes da arquitetura e que o arquiteto deve ser o encarregado da direção da participação dos artistas plásticos no edifício. O parecer final da comissão encarregada da apreciação desta tese encarrega o IV Congresso

de recomendar aos órgãos estatais e para-estatais, responsáveis pelas obras públicas, bem como às instituições privadas e aos particulares que possibilitem a execução de trabalhos de pintura, escultura ou de qualquer elemento complementar e integrante da arquitetura, de acordo com o projeto apresentado, ficando a escolha do artista a critério do arquiteto e sem que seja prefixado o valor do trabalho. Este mesmo critério deve ser empregado em praças, jardins e parques. Além disto, ficou estabelecida uma colaboração estreita entre o IAB e as Associações de Artes Plásticas para a inclusão de assuntos de interesse mútuo no temário dos próximos Congressos.

Barata (1954a) em seu texto “O surto e os problemas da atual arquitetura brasileira” anterior ao Congresso já evidenciava a falta de ligação da arquitetura com as necessidades vitais do país e das massas brasileiras apesar da sua fama internacional. O crítico cita os comentários de Lúcio Costa a respeito da inquietação dos mestres europeus frente aos motivos que ocasionaram a erupção da arquitetura moderna no Brasil, 12 anos após o surto europeu, com feições tão peculiares e dona de um vigor tão desconcertante e reafirma que o momento atual, isto é, entre as Bienais, é de valor único para a revisão e estudos dos problemas e da situação histórica e sociológica da arquitetura brasileira.¹⁸

Na tese “Arquitetura tradição e realidade brasileira” aprovada por unanimidade pelas comissões de estudos, BARATA (1954b) assinala novamente a tendência para uma revisão auto-crítica da arquitetura moderna brasileira citando a resposta de Lúcio Costa à entrevista de Max Bill sobre a arquitetura brasileira publicada na revista *Manchete* em 1953. A tese se propõe a um estudo da tradição arquitetônica e da realidade brasileira e dos relacionamentos que devem se estabelecer entre elas. Notadamente, a necessidade de uma auto-crítica séria e criteriosa da forma e das bases da arquitetura moderna se justifica pelo alto custo da arquitetura moderna, pelas queixas dos usuários, pelos defeitos de conservação dos edifícios e pelos excessos formalistas que produzem a forma pela forma, desligados da finalidade do edifício e das possibilidades nacionais. Barata adverte que o caminho da crítica deve ser trilhado pela necessidade de estudos e observações mais sérias e completas sobre a história da

¹⁸ Este momento seria único pois o surto arquitetônico renovador iniciado com a arquitetura moderna encontrava-se ainda mais intenso e generalizado nas capitais mais ricas, contando com obras como o conjunto de Pedregulho, o parque do Ibirapuera, o Teatro de Niemeyer, a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, o Centro Cívico de Curitiba, o Conjunto residencial de Rino Levi para estudantes na Cidade Universitária de São Paulo, os estádios de Londrina e do São Paulo F. C. de Artigas, a Sede central do Banco do Brasil de Garcia Roza, o edifício de Escritórios na Esplanada do Castelo de Alcides da Rocha Miranda, as residências de Sérgio Bernardes e de Lina Bo Bardi, o Instituto de Estudos da Casa Ruy Barbosa e o Internato do Colégio Pedro II de Jorge Ferreira e outros exemplos que demonstravam o clima propício à nova arquitetura, além da proximidade do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos.

arquitetura e da arte em geral no Brasil, respeitando o caráter específico da arte e técnica arquitetônicas. Ao citar os exames críticos mais recentes sobre o **Formalismo**, o crítico adverte que não serão a arquitetura e o urbanismo que resolverão o problema social, mas exatamente o contrário, a resolução das dificuldades sociais, que solucionará os problemas da arquitetura.

Nos anos 50 a necessidade de mais conhecimentos sobre a forma, o conteúdo e a técnica que estão envolvidos na arte da arquitetura foi aumentada com a preocupação pela **construção da tradição nacional**.

Esta nova preocupação se baseava:

- a) na resistência às condições de exagerado cosmopolitismo que levava à perda das raízes da nacionalidade;
- b) na ligação da arquitetura com o homem real do país e suas condições econômicas e psicológicas;
- c) no uso de soluções tradicionais de grande aprovação no passado quanto à sua adaptação ao meio.

Entretanto deveria haver um equilíbrio entre arquitetura, tradição e necessidades do país. Para isso seria necessário um cuidado redobrado com o estudo dos **elementos tradicionais**, evitando a cópia pura e simples e a “desorientação tradicionalista” de um José Mariano, sendo mais adequado o caminho seguido por Lúcio Costa, de integração da arquitetura moderna com a tradição.

Para Mário Barata todos os problemas da arquitetura da época se enquadravam em um grande movimento cultural de **volta ao Realismo**¹⁹, pois a cultura é entendida como uma unidade na qual cada setor pode ter reações diversas, mas sempre interdependentes um do outro. E nesse caso a arquitetura se valeria de uma qualidade única de nunca ter perdido seu contato com os homens e seu aspecto utilitário. Assim, na arquitetura moderna o racionalismo tem a função de manter as ligações da forma com o aspecto utilitário e sua adaptação aos problemas do homem.

Os arquitetos formalistas seriam aqueles que não entenderam isto e partiram para o domínio da forma à priori, partindo da forma do cubo para o edifício e não do edifício para a forma geométrica. Neste sentido também estariam as conquistas da arquitetura eclética onde a importância da forma supera todas as exigências.

¹⁹ Na arte o realismo surgiu no final da 2ª guerra mundial, após a onda abstracionista e ficou caracterizado pela procura de uma forma válida, ampla, maciça e de conteúdo humano, sendo influenciado pela tradição nacional e popular.

Segundo o autor, como a arquitetura é responsável pelo abrigo, o seu princípio realista seria a própria funcionalidade. “O Funcional deve pois estar em contato com a vida, suas contradições, exigências, riqueza e variedade.” (BARATA, 1954, p.66) E mais do que nunca as soluções funcionais devem levar em conta as pressões do ambiente, do meio em que a obra se insere. Assim se objetiva uma arquitetura condizente com a realidade nacional cujas bases são:

- A correspondência entre as novas e as antigas necessidades do homem e da sociedade
- A utilização de novas técnicas e materiais relacionados com as novas condições sociais
- A unidade da arquitetura com a pintura e a escultura, voltando a ser a “mãe” de todas as artes. As pinturas e esculturas não devem ser inseridas “à posteriori” no edifício, mas pensadas em conjunto com os arquitetos, respeitando os problemas de expressão e de programa.
- A concepção formal do edifício não pode prescindir da análise da realidade econômica, técnica, sociológica e psicológica.
- A recusa de soluções aristocráticas e a luta por soluções coletivistas, democráticas, nos prédios de apartamentos, edifícios públicos, conjuntos residenciais, etc.
- A compreensão das facilidades que haverá, para uma boa arquitetura, em regime de organização econômica planejada e coletivista.

Note-se nos comentários de Barata a assimilação dos debates dos CIAM com relação à necessidade de representação simbólica dos edifícios e ao mesmo tempo, presentes no manifesto de Sert, Giedion e Leger, já mencionado.

As comemorações do IV Centenário de São Paulo

Em 1954 São Paulo comemorou seus quatrocentos anos de fundação com Congressos, espetáculos culturais, Exposições, e várias festividades concentradas no Parque do Ibirapuera²⁰, construído especialmente para este fim. Em 1951 foi formada a “Comissão do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo” tendo como seu presidente Francisco Matarazzo Sobrinho. Durante mais de dois anos a comissão planejou as festividades que resultaram no maior evento festivo empreendido por São Paulo, refletindo, como demonstra XAVIER (2007), todo o orgulho da metrópole paulista. Dentre os inúmeros eventos

²⁰ Sobre os projetos do Parque do Ibirapuera têm sido desenvolvidas pesquisas recentes entre as quais se destaca o trabalho de OLIVEIRA (2003).

realizados convém citar para as finalidades deste trabalho, a I Feira da Indústria²¹, com o objetivo de demonstrar a liderança paulista no cenário da indústria nacional, e a II Bienal Internacional de São Paulo que acomodou a II EIA, como se verá adiante, uma das mais importantes exposições de arquitetura realizadas com a presença de Gropius, Giedion, Sert, Rogers, Aalto e outros arquitetos renomados.

A construção de Brasília e os Congressos de Arte e Arquitetura

A construção de Brasília no final da década de 50 assinala o momento de consolidação da arquitetura moderna brasileira no contexto da crítica internacional, sendo amplamente divulgada nas revistas estrangeiras, como discute Bruand (1997) entre outros historiadores.

Além de ser o ápice da exploração dos recursos plástico-estruturais nos edifícios projetados por Niemeyer e do refinamento da forma através de soluções compactas simples e geométricas além da preocupação com a estrutura devidamente integrada na concepção plástica original (como ele mesmo afirma em seu texto depoimento de 1958²²) e da proclamação dos princípios urbanísticos de Lúcio Costa, como um desdobramento dos postulados funcionalistas de Le Corbusier, Brasília ainda se torna um marco decisivo para a discussão das artes. Nela se realizará o I Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA), em 1959, com o tema “Cidade nova, síntese das artes”, organizado pelo crítico de arte e arquitetura Mário Pedrosa, com a participação de vários nomes importantes para a crítica de arte brasileira e estrangeira, entre eles Lúcio Costa, André Bloc, Meyer Shapiro e Gillo Dorfles. O objetivo do Congresso era avaliar a experiência de Brasília em termos da síntese das artes²³, mas acabou explicitando a variedade de pontos de vista sobre o assunto, não sendo conclusivo, favorecendo as críticas à cidade e seu urbanismo.

A última Exposição Internacional de Arquitetura analisada neste trabalho ocorre no mesmo ano em que se realiza o II Congresso Nacional de Críticos de Arte, em São Paulo, em 1961. O congresso aconteceu concomitantemente com a VI Bienal e teve temas que debatiam a controvérsia Figurativismo-Abstracionismo, as Funções e Fases da Crítica de Arte no Brasil

²¹ Walter Gropius aconselhará os organizadores da Feira durante a sua estadia no Brasil, como é mostrado adiante.

²² NIEMEYER, O. Depoimento. **Módulo**, Rio de Janeiro, v.2, n.9, p.3-6, fev.1958.

²³ A literatura sobre o I Congresso de Críticos de Arte é extensa e atualmente tem sido ampliada por trabalhos mais recentes, mas inicialmente o assunto foi tratado por AMARAL (1981) e ARANTES (1991)

além das teses, “A arquitetura moderna no Brasil e seus traços autóctones” (cujos relatores foram Silvio de Vasconcelos e Artigas) e “A crítica de arte na arquitetura moderna” (com os relatores Mário Pedrosa e Eduardo Corona).

Os estudos sobre as Exposições Internacionais de Arquitetura

As Exposições Internacionais de Arquitetura ainda se encontram em fase inicial de estudos. A primeira publicação a respeito da I Exposição Internacional de Arquitetura de 1951 foi feita por Dante Paglia²⁴ cerca de um ano após o término da mostra. O trabalho de Paglia comenta os projetos premiados e as homenagens especiais feitas aos arquitetos, mas se contenta em citar os comentários do júri de premiação a respeito de cada projeto, não emitindo qualquer comentário crítico. São também apresentados no final do catálogo os projetos dos estudantes premiados na Exposição. A grande contribuição do catálogo de Paglia está em reunir um grande material iconográfico sobre os projetos e os comentários do júri, todos em um mesmo volume. A dispersão do material ilustrativo dos projetos é uma das grandes dificuldades encontradas no estudo das demais Exposições Internacionais de Arquitetura.

Após o trabalho de Paglia as premiações obtidas nas Bienais são citadas nos livros da historiografia da arquitetura moderna brasileira, portanto se referindo apenas às premiações nacionais. É o caso do livro de Mindlin²⁵, publicado em 1956, que cita os prêmios obtidos, as categorias e a edição da Bienal em que ocorreu a premiação. Há ainda uma referência as Exposições de arquitetura no capítulo introdutório do livro, onde Mindlin comenta o contexto dos anos cinquenta, a vinda de visitantes internacionais para o Brasil, e reconhece o estreito contato com o movimento internacional promovido pelas Bienais:

Mais tarde , as bienais de São Paulo de 1951, 1953 e 1955 passariam a apresentar, ao lado de grandes mostras internacionais de artes plásticas, exposições de arquitetura moderna e trabalhos de estudantes. A participação de Sigfried Giedion, Junzo Sakakura e Mario Pani no júri da primeira bienal, e de Walter Gropius, Alvar Aalto e Ernesto Rogers no da segunda (a terceira apresentou apenas trabalhos de

²⁴ PAGLIA, D. **Arquitetura na Bienal de São Paulo – Architecture at São Paulo Biennial**. São Paulo: EDIAM, 1952.

²⁵ MINDLIN, H. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro/Brasília: Aeroplano/Iphan, 1999.

estudantes e foi apreciada por um júri local), estabeleceu estreito contato com o movimento internacional. (MINDLIN,1999, p.29).

Obviamente a avaliação de Mindlin se restringiu apenas às três primeiras edições das EIA, e mesmo assim só é feito este comentário em todo o livro não havendo maiores informações sobre os eventos.

Saia (1959), comentando o desenvolvimento da arquitetura em São Paulo na década de 50, cita a iniciativa das Bienais de Arquitetura, mas enfoca principalmente a participação dos estudantes, elogiando as escolas brasileiras premiadas nos Concursos Internacionais para Escolas de Arquitetura e o engajamento estudantil nos debates nacionais. Saia reconhece nas Exposições a oportunidade de uma “reunião volumosa de trabalhos da mais diversa origem”, mas nega qualquer influência dos trabalhos estrangeiros sobre a orientação da arquitetura nacional (já estabelecida nas décadas de 30 e 40) e credita a Giedion a não realização da V Exposição Internacional de Arquitetura,

A Primeira Bienal de Arquitetura, realizada no início da presente década, alcançou um êxito retumbante, capaz de assegurar os sucessos atingidos pelas seguintes bienais. Infelizmente, a atuação nefasta de Giedion, nessa época, fez com que as coisas caminhassem para uma direção que resultou afinal na desistência de sua realização. Para a próxima Bienal, a secção de arquitetura não está programada. Saia (1959 apud XAVIER, 2003, p.117-118).

Saia referia-se à falta da exposição internacional dos arquitetos, mas ainda não sabia da programação das Salas Especiais, que foram a tônica da V EIA. Da pesquisa nos arquivos da Fundação Bienal não foi possível averiguar qual teria sido a situação causada por Giedion durante a organização da referida EIA.

O livro de Bruand²⁶, escrito em 1969, também se contenta em citar as premiações obtidas pelos projetos nas Bienais, mas não faz nenhum comentário à iniciativa das Exposições Internacionais de Arquitetura e aos projetos estrangeiros participantes, entretanto em alguns momentos da sua narrativa cita episódios originados nas Bienais de Arquitetura.²⁷

De maneira análoga, outros livros frequentemente consultados pelos estudiosos da arquitetura moderna no Brasil, como é o caso do catálogo de Alberto Xavier²⁸ sobre a

²⁶ BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 3ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997, 398 p.

²⁷ Por exemplo, o caso da Casa de Canoas de Niemeyer e as críticas sofridas, e o discurso de Jorge Machado Moreira por ocasião da premiação do II Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura, na Bienal de 1955.

²⁸ XAVIER, A.; LEMOS, C.; CORONA, E. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Pini, 1983. 251p. Este livro cita entre outros o edifício João Ramalho, premiado na IV EIA e comentado neste trabalho.

arquitetura paulistana, cita também a premiação obtida pelos edifícios e comenta a edição da Bienal em questão.

Em 1989, Maria Helena Flynn²⁹ elaborou um catálogo sobre as Bienais de Arquitetura de 1951 a 1989, por ocasião da 2ª. Bienal Internacional de Arquitetura. Este trabalho apresenta, para cada Bienal, o júri de seleção e premiação de arquitetura, os arquitetos premiados, os temas dos Concursos Internacionais de Escolas de Arquitetura, as salas especiais e outras informações. Ao que parece foi o primeiro trabalho no sentido de um panorama das Exposições Internacionais de Arquitetura, que muito contribuiu para os estudos posteriores, porém, por se tratar de um material informativo, não houve tempo hábil para a localização e publicação dos projetos premiados de cada arquiteto.

Em 2000 o autor deste trabalho realizou a dissertação de mestrado³⁰ sobre as duas primeiras edições das Exposições Internacionais de Arquitetura, analisando os projetos premiados e a participação dos arquitetos estrangeiros nos júris. Foi um primeiro contato com as Bienais de Arquitetura e o material que viria a ser ampliado e melhor trabalhado nesta tese de doutorado. Naquele momento não foi possível realizar nenhum tipo de agrupamento dos projetos premiados por afinidades temáticas, mas a abundância de material disponível em termos de cartas e outros documentos disponíveis no arquivo histórico Wanda Svevo, levou a considerar a idéia de aprofundar os estudos nas Exposições Internacionais e a sua contribuição para a arquitetura moderna brasileira.

Para a comemoração do cinquentenário das Bienais Fernanda Fernandes da Silva publica o ensaio *Exposições Internacionais de Arquitetura*³¹, que compreende as exposições ocorridas de 1951 a 1971 e também as quatro edições da BIA - Bienal Internacional de Arquitetura, de 1973, 1993, 1997 e 1999. A autora procura traçar as linhas gerais de contribuição das exposições de arquitetura para a modernidade brasileira.

Em 2002 Hélio Herbst conclui a dissertação de mestrado “Promessas e conquistas: arquitetura e modernidade nas bienais 1951-1959”, orientado pela professora Maria Cecília França Lourenço, em que analisa os projetos premiados nas cinco primeiras edições das Exposições Internacionais de Arquitetura, focalizando os projetos brasileiros e construindo uma narrativa que explicita as noções de modernidade em questão.

²⁹ FLYNN, M. H. B. **Bienais de arquitetura: Retrospectiva 1951 – 1989**. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura – Governo do Estado de São Paulo.

³⁰ LINS, P. T. A. **Arquitetura e as primeiras Bienais: 1951-1953**. São Carlos, 2000.

³¹ O trabalho é citado por Herbst (2007, p.106) e se refere a um ensaio no livro organizado por Agnaldo Farias sobre os 50 anos das Bienais. FARIAS, A. (Org.). **Bienal 50 anos 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

O mesmo autor defende em 2007 a tese de doutorado “Pelos salões das Bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas Bienais paulistanas (1951-1959)” onde inclui a discussão de projetos nacionais premiados e recusados nas mostras, opondo à arquitetura moderna brasileira consagrada, restrita aos projetos paulistas e cariocas, uma arquitetura brasileira também de excelente qualidade, mas excluída, por várias razões, dos manuais que consolidaram a historiografia da arquitetura moderna brasileira. O autor ainda constrói uma revisão das grandes exposições internacionais de arte e arquitetura, mostrando a similaridade entre o evento paulista, a Bienal de Veneza e a Trienal de Milão.

O presente trabalho busca explicitar as contribuições mais marcantes nos primeiros dez anos de Exposições Internacionais de Arquitetura, selecionando temas recorrentes nas premiações tanto nacionais como estrangeiras, procurando comprovar a qualidade da arquitetura moderna brasileira quando confrontada com a arquitetura internacional, além dos aspectos já reconhecidos pela historiografia da arquitetura moderna.

Ao final do trabalho se comprova a contribuição das Exposições Internacionais de Arquitetura para os debates internacionais e a sua contribuição para a arquitetura moderna no Brasil, equiparada em termos qualitativos aos projetos internacionais apresentados.

Cap. 2. As Exposições Internacionais de Arquitetura: 1951 a 1955.

I EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA – 1951.

Em meio ao contexto já explicitado no tópico anterior, a primeira Bienal surgiu da vontade de colocar a arte Brasileira com o que havia de mais atual no panorama artístico internacional, contando com a participação de 19 países estrangeiros e tendo ocorrido entre os dias 20 de outubro e 23 de dezembro de 1951. Dentre os artistas brasileiros de renome, participaram da exposição: Di Cavalcanti, Lasar Segall, Portinari, Bruno Giorgi, Lívio Abramo, Goeldi e Brecheret, sendo premiados os dois últimos. A exposição ocorreu no novo Pavilhão do Trianon, construído as pressas pelos arquitetos Luis Saia, Eduardo Kneese de Mello e Jacob Ruchti, totalizando cerca de 5.000 metros quadrados de área construída. O terreno com o prédio antigo foi cedido pela prefeitura municipal de São Paulo com a condição de ser restituído, exatamente como estava, no dia 31 de janeiro de 1952. Além do local, Ciccillo ainda insistiu em um pedido de verba junto à prefeitura municipal para a compra de materiais e para custeio da construção do novo pavilhão, justificando que o evento da I Bienal

Viria a colocar a cidade de São Paulo ao lado daquelas metrópoles européias e norte-americanas – Paris, Milão, Veneza, Londres, São Francisco, Nova York e muitas outras – que, compreendendo a importância de acontecimentos como esses, não só amparam como, às vezes tomam a si a iniciativa de sua promoção.¹

Integrando a Bienal, a primeira Exposição Internacional de Arquitetura foi organizada por Francisco Matarazzo Sobrinho, Lourival Gomes Machado, Luis Saia e Eduardo Kneese de Mello, apresentando 3500 fotografias e plantas que ilustravam cerca de 400 projetos de 150 arquitetos.

De acordo com Paglia (1952) a I EIA deveria mostrar ao povo brasileiro o que se estava fazendo em termos de arquitetura por todo o mundo e ao mesmo tempo deveria mostrar a já famosa arquitetura moderna brasileira, no âmbito das revistas e dos manuais internacionais, para o grande público.

¹ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho ao prefeito de São Paulo, Dr. Armando de Arruda Pereira, datada de 27/02/1951. Disponível no arquivo Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo. Também está disponível no arquivo a cópia do Termo de Cessão do prédio municipal do Trianon, assinada pelo Sr. José de Oliveira Andrade, chefe da Divisão do Patrimônio e Almoxarifado da Prefeitura Municipal de São Paulo.

O regulamento publicado em maio de 1951 condicionava a participação dos arquitetos do mundo todo ao preenchimento de uma ficha de inscrição e ao envio de fotos no tamanho de 24X30 cm. Os arquitetos poderiam ser oficialmente convidados (no máximo dois por país) ou se inscreverem espontaneamente e neste caso deveriam submeter os projetos a um júri de seleção formado pelo Presidente da I Bienal e, no mínimo, por mais dois elementos de reconhecida competência. Cada arquiteto podia apresentar até três trabalhos e embora não fosse limitado o número de fotografias, o júri de seleção se reservou ao direito de escolher aquelas que melhor representassem as obras enviadas².

Foram distribuídos os seguintes prêmios:

- Grande Prêmio Internacional de Arquitetura
- Prêmio para Projeto de Habitação Individual
- Prêmio para Habitação Coletiva
- Prêmio para Edifício de uso público (casas de espetáculos, estações, estádios, hospitais, escolas, estabelecimentos comerciais, repartições públicas, etc.)
- Prêmio para edifício de uso Técnico ou Industrial (fábricas, armazéns, hangares, etc.)
- Prêmio para projeto de organização de Grandes Áreas.
- Prêmio para melhor solução estrutural.
- Prêmio para estrangeiro não residente no Brasil
- Prêmio para projeto elaborado por Estudantes de Arquitetura

Pelo Regulamento, os prêmios só poderiam ser disputados pelos arquitetos nacionais, ou estrangeiros residentes no Brasil, com exceção do Grande Prêmio Internacional de Arquitetura que poderia ser disputado também por arquitetos estrangeiros, em igualdade de condições. Como esta reserva da premiação não condizia com as proposições de um evento internacional foi criado por último o Prêmio para estrangeiro não residente no Brasil, conferido ao engenheiro Píer Luigi Nervi.

A importância da Exposição Internacional de Arquitetura no contexto da I Bienal Internacional de São Paulo era muito grande. Desde a década de 40, após o trabalho de Goodwin, organizando a exposição e publicando o catálogo “Brazil Builds”, a arquitetura moderna

² BECK (1951) comenta que a diretoria da Bienal havia considerado a possibilidade da aceitação de fotos coloridas e diapositivos, apesar do regulamento determinar que as fotos deveriam ser em preto e branco. As maquetes não poderiam ser aceitas, pois acarretavam maiores riscos e despesas de envio.

brasileira crescia em prestígio internacional com projetos de arquitetos paulistas e cariocas sendo publicados em revistas estrangeiras. Ao mesmo tempo em que se concluía a construção do prédio do MESP, no Rio de Janeiro, a Bienal constituía uma ótima oportunidade para firmar o prestígio da arquitetura brasileira no cenário internacional.

Francisco Beck, delegado do IAB junto à Bienal confirma a importância da arquitetura moderna brasileira no período, “Hoje a arquitetura moderna brasileira é de ser considerada, sem dúvida, integrada no grupo de primeiro plano, pelo critério e pelo valor demonstrados” (BECK, 1951, p.92).

A diretoria da Bienal, almejando o maior êxito possível da exposição, decidiu custear a viagem do arquiteto Eduardo Kneese de Mello aos países da Europa e da América. Tendo viajado por mais de dois meses, Kneese de Mello conseguiu estabelecer uma série de contatos com as maiores entidades de arquitetos e com os profissionais de países como Portugal, Espanha, Itália, França, Suíça, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suécia, Finlândia, Noruega, Inglaterra, México, Cuba, Venezuela, Colômbia e Peru. Em suas viagens, Kneese de Mello proferiu palestras sobre a arquitetura brasileira contemporânea, com projeção de imagens e discussão de projetos, para despertar o interesse do maior número possível de arquitetos do mundo todo. Entretanto, a viagem precisou ser interrompida, por motivos particulares, em Lima, faltando ainda visitar o Chile, a Argentina e o Uruguai. Alguns contratempos como a falta de tempo hábil para a participação no evento e a coincidência do período de férias de vários arquitetos europeus com a visita de Kneese de Mello, foram contornados pelo trabalho das embaixadas do Brasil no exterior³.

Júri de Premiação

Para compor o júri de premiação da I Exposição Internacional de Arquitetura, a Bienal convidou o crítico suíço Sigfried Giedion, os arquitetos Junzo Sakakura (do Japão) e Mário Pani (do México), além do representante do IAB de São Paulo, Francisco Beck, e o representante do MAM-SP, Kneese de Mello. Para julgamento dos trabalhos dos estudantes de arquitetura foram

³ A viagem de Kneese de Mello e os preparativos para a I Bienal foram noticiados pela revista Acrópole em várias edições, sendo importantes os artigos publicados em: BECK (1951), I BIENAL (1951) n.162.

acrescentados ao júri os arquitetos Zenon Lotufo e Plínio Croce, pelo seu conhecimento da situação do ensino de arquitetura no país.⁴

Kneese de Mello, que na ocasião era o presidente do IAB de São Paulo, já havia auxiliado Ciccillo em situações de interesse do MAM⁵ e era, junto com Luis Saia, sócio fundador do Museu e membro do Conselho Administrativo. O projeto do pavilhão do Trianon, onde ocorreu a I Bienal, de autoria de Kneese de Mello e Luis Saia, foi comentado por Herbst (2007, p.82-85) junto com as críticas feitas na ocasião, devido ao aspecto ascético do edifício.

Sigfried Giedion vinha desempenhando um papel importante, como secretário dos CIAM após a 2ª. Guerra, defendendo a reavaliação crítica da arquitetura moderna, no caminho de uma reorientação estética, que já havia defendido junto com Sert e Leger no seu Manifesto pela Monumentalidade, em 1943. Em 1951 Giedion encontrava-se como professor na Universidade de Zurique, na cadeira de História e Teoria da Arquitetura, tendo proferido várias palestras na universidade de Harvard a convite de Gropius e sendo autor dos livros “Space, time and architecture – the growth of the new tradition” e “Mechanization takes command”.

Junzo Sakakura era considerado uma das personalidades pioneiras na divulgação da arquitetura moderna no Japão, junto com Kunio Maekawa. Autor do projeto do pavilhão do Japão na Exposição Internacional de Paris de 1937, Sakakura desenvolveu importantes trabalhos de reconstrução urbanística no Japão após a Guerra. Trabalhou no atelier de Le Corbusier, de 1929 a 1936, e mantinha grande entusiasmo em conhecer o Brasil. Pouco antes de receber o convite da Bienal, Sakakura elogiou a técnica construtiva da arquitetura moderna brasileira em entrevista publicada na imprensa de Tóquio. Durante a I Bienal, Sakakura permaneceu cerca de um mês no Brasil estabelecendo contatos com os arquitetos brasileiros.

O arquiteto Mario Pani foi indicado pelo IAB de São Paulo para compor o júri. No México o arquiteto havia elaborado junto com uma equipe o plano geral para a UNAM (Universidade Nacional Autônoma do México) em 1947, uma das principais construções da arquitetura moderna mexicana, onde predominam edifícios funcionalistas, de influência corbusiana, mas com forte apelo à cultura mexicana tradicional, graças ao extenso trabalho

⁴ A revista ACRÓPOLE, n. 162, out, 1951, publica os prêmios atribuídos na I EIA e um currículo resumido de cada um dos componentes do júri.

⁵ Como no caso da guarda dos quadros cedidos pelo MoMA de Nova York para o acervo do MAM-SP, que ficou sob a responsabilidade de Kneese de Mello, até o museu ter sua sede definitiva. Confirmado através de carta de Ciccillo disponível no arquivo da Fundação Bienal – Arquivo histórico Wanda Svevo (aqui representado pela abreviação W.S.).

realizado pelos muralistas mexicanos, destacando-se o edifício da biblioteca central todo revestido por símbolos da cultura dos povos pré-hispânicos.

PROJETOS PREMIADOS – I EIA - 1951

Grande Prêmio Internacional de Arquitetura:.....Le Corbusier

Projetos: Unidade de Habitação de Marselha

Capela de Ronchamp

Museu do Conhecimento

O Prêmio Atílio Corrêa Lima, Instituído pelo Governo do Estado, no valor de Cr\$ 100.000,00 foi concedido ao arquiteto Le Corbusier “em consideração à significação mundial da sua obra, relativamente ao desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira” (PAGLIA, 1952, s./n.). Le Corbusier apresentou na exposição as fotos da maquete, perspectiva e planta do Museu do Conhecimento para o centro cívico de Saint-Die em realização em Ahmedabad, na Índia; fotos da unidade de habitação de Marselha com os detalhes do edifício e pormenores estruturais; e fotos da maquete, planta e pormenores estruturais da capela de Ronchamp. Ao todo foram enviadas à Bienal 39 fotografias da Unidade de Marselha e mais o número do “Le Point” em que é comentado o projeto; 59 fotografias da capela de Ronchamp; e sete fotografias do Museu do Conhecimento, além das fotografias e plantas de Saint Dié. O catálogo de Paglia faz a observação de que as fotos selecionadas reproduzem detalhes que valorizam o aspecto plástico e poético da obra de Le Corbusier, seguindo a mesma orientação adotada pelo júri no julgamento dos trabalhos.

Prêmio Museu de Arte Moderna de S. Paulo: Prêmio para projeto apresentado por estrangeiro não residente no Brasil:.....Eng. Pier Luigi Nervi

Projetos: Palácio de Exposições em Turim

Hangar em Orbetello

Este prêmio foi concedido a Pier Luigi Nervi, pois de acordo com a ata do júri: “O Júri considera de maior importância o encorajamento do trabalho do engenheiro e tributa merecida

homenagem à grande obra daquele artista italiano”. (PAGLIA, 1952, s/n.) Os projetos apresentados para a exposição foram: o detalhe estrutural do Palácio de Exposição de Turim, projetado em 1947 e construído em 1948, e o projeto de Hangar para Orbetello (Itália), mostrando detalhes da estrutura, a vista do conjunto e detalhe da porta.

Por ocasião da premiação de suas obras, Pier Luigi Nervi esteve em São Paulo onde proferiu uma palestra no Museu de Arte de São Paulo. BARDI (1951) salienta o aspecto filosófico das considerações de Nervi em torno dos resultados mais recentes das suas experiências construtivas, evidenciando a sua capacidade de conhecimento das qualidades estáticas e expressivas do concreto, salientando no engenheiro o seu entendimento da arquitetura como uma atitude nobre do trabalho humano.

O tema desenvolvido por Nervi demonstrou a sua grande preocupação com os usos e as potencialidades técnicas das estruturas ditas “resistentes pela forma”, que na época estavam no seu início, ressaltando o enfoque arquitetônico e expressivo do material e, ao mesmo tempo, duvidando da capacidade de *intuição estática* do homem. Nervi discute os exemplos da natureza para as formas resistentes (folhas, cálices de flores, invólucros de insetos), deixando claro a inadequação destes exemplos à discussão da forma arquitetônica, que possui dimensões muito maiores. Mesmo os grandes cascos dos navios seriam completamente inadequados para pensar o comportamento das grandes estruturas do campo construtivo-arquitetônico: “Não somos ainda acostumados a pensar estaticamente pela forma” (NERVI, 1951, p.18). O conceito de distribuir as nervuras de sistemas resistentes superficiais, espaciais ou planos ao longo das isoestáticas das tensões ou dos momentos principais, tão bem explorados por Nervi e seus colaboradores, cria uma nova expressividade para as estruturas de grandes dimensões, como se estas resultassem de um requintado trabalho decorativo. Nervi conclui que a grande libertação formal-arquitetônica do concreto armado só será efetiva na medida em que se libertar das formas de madeira, defendendo a pré-fabricação de elementos moldados em formas de ferro-cimento. A respeito do Brasil, Nervi comenta: “Aqui o concreto armado encontrará a sua fortuna, o seu futuro; na América do Sul existe muito ferro, muita areia e ótimos cimentos; não existe escravidão, há o senso da **arquitetura, não embebida de tradições falsas**”. (NERVI, 1951, p.17)

Em artigo publicado na revista *L’Architecture d’Aujourd’hui* (1953) Nervi retoma o tema das possibilidades técnicas do concreto armado, altamente condicionadas pelas características das formas. As estruturas pré-fabricadas são consideradas as novas vedetes para a cobertura dos

grandes vãos. Nervi discute suas mais recentes pesquisas no sentido da pré-fabricação, comentando os projetos para o Palácio de exposições de Turim e as estruturas de hangares, além dos processos de formas de argamassa armada.

Prêmio para Habitação Coletiva.....Lúcio Costa
Projeto: Parque Guinle – Edifício Bristol

O prêmio para habitação coletiva foi entregue ao arquiteto Lúcio Costa pelo projeto do conjunto do Parque Guinle. As plantas dos apartamentos são do edifício “Bristol”, em construção na época. O conjunto previa a implantação de seis edifícios ao longo de uma rua de acesso curva (R. Paulo César de Andrade), que contornava uma área comunitária (parque com um pequeno lago e área de jogos). A ata do júri de premiação deixa claras as qualidades observadas no conjunto: “Concedendo o prêmio para projeto de habitação ao arq. Lúcio Costa, o Júri tencionou relevar a simplicidade do plano, o uso prudente e eficaz da cor e a integração do ambiente” (PAGLIA, 1952, s./n.). O material gráfico apresenta em primeiro plano a escada de serviço, famosa na discussão da historiografia pelo seu aspecto transparente e pelo seu volume destacado do bloco residencial, como o elemento vertical mais marcante. Nota-se ainda nesta imagem do edifício, as janelas cercadas por cobogós e os painéis de brises verticais, característicos da preocupação do arquiteto com a questão da insolação ideal, e que de outra maneira compõem o aspecto “colorido”, de texturas variadas, com vinculações ao elemento tradicional da arquitetura brasileira, avaliados pelo júri como uma das grandes qualidades da obra.

Quanto aos espaços internos, predominam as dimensões generosas bem ao gosto de uma construção que não se restringe às classes sociais menos favorecidas, possuindo requintes de salas de vários ambientes (em todos os tipos de apartamentos), varandas interligadas às salas de estar, e varandas privativas dos quartos, uma grande aliada na ambientação dos espaços internos e que estabelece o diálogo com o ambiente externo. As fachadas livres e a estrutura em pilotis reafirmam o parentesco com a arquitetura moderna europeia e a flexibilidade da compartimentação das salas se verifica com o uso de divisórias, retas e curvas (no caso dos apartamentos do tipo A e B). É digna de nota a galeria do apartamento tipo A, que coloca em contato o interior da habitação com uma ampla varanda interna, permeável ao exterior através da

vedação de cobogós. O percurso de quem entra no ambiente é sutilmente indicado pela forma curva da divisória da sala de jantar, que convida para os espaços de estar ou para a varanda.

Em visita ao Brasil em 1954, Walter Grópius visitou esta obra e declarou: “O arquiteto do Parque Guinle já não tem o direito de parar. O sr. Lúcio Costa tem a obrigação moral de participar e orientar o movimento arquitetônico do Brasil” (ARQUITETURA E ENGENHARIA, 1954, p.8)

Prêmio para Habitação Individual.....Henrique Mindlin
Projeto: Residência do arquiteto em Nogueira

O prêmio para habitação individual da I Bienal foi conferido ao arquiteto Henrique Mindlin pelo projeto de uma residência de campo em Nogueira (Bonclima) próximo a Petrópolis, no Rio de Janeiro. A ata de premiação destaca: “No projeto de habitação individual do arquiteto Henrique E. Mindlin, o Júri apreciou a solução dos diversos níveis, de acordo com a natureza e o prolongar-se do espaço externo através do terraço coberto”. (PAGLIA, 1952, s./n.)

A entrada da casa se faz pelo nível intermediário diretamente no hall de distribuição dos níveis da casa. A sala de estar é integrada a uma varanda e a um amplo salão no piso inferior, utilizado para jogos e como sala de estar, que se comunica diretamente com o terraço coberto. Nota-se na fachada dos quartos o jogo de janelas contínuas, utilizado pelo arquiteto, valorizando a horizontalidade da construção e dando um tratamento igual às aberturas tanto dos quartos quanto dos banheiros. A disposição dos blocos que compõem a volumetria deixa clara a divisão interna em três setores distintos: o de serviços, o de estar (setor social) e o setor dos quartos (íntimo), sendo o setor social o maior deles em área. A distribuição da estrutura em pilotis acompanha a mesma modulação no piso dos quartos, sendo a estrutura oculta nas paredes. O módulo da estrutura é subdividido pela caixilharia, que cria um efeito de maior dinamismo na fachada do corredor de acesso aos quartos.

A preocupação com o uso de materiais diferenciados, desde a pedra até o vidro, também é uma das grandes qualidades de ambientação da casa de Mindlin, além da idéia de continuidade conseguida em vários momentos, como é o caso do espaço de entrada da sala (2) passando pela

varanda, que integra o jardim externo com a vegetação do interior da construção (além do terraço coberto em continuidade da sala 21).

O projeto se preocupa ainda com a ventilação cruzada nos quartos, criando uma abertura no alto da parede do corredor de circulação, que possui um telhado mais baixo, evitando assim a temperatura excessiva da cobertura em cimento-amianto.

Prêmio para Hospitais.....Rino Levi, F. A. Pestalozzi e Roberto C. César
Projeto: Maternidade Universitária de São Paulo

“[...] o júri tencionou reconhecer a solução do complexo problema hospitalar, levando em consideração ainda, a correta e eficaz solução realizada pelo mesmo arquiteto, no caso do Hospital do Câncer.” (PAGLIA, 1952, s./n.).

O projeto do arquiteto Rino Levi e colaboradores foi o mesmo que ganhou o concurso instituído pela Universidade de São Paulo, em janeiro de 1945, sendo um dos projetos brasileiros da I Bienal de maior repercussão internacional. O projeto foi utilizado em 1956 como capa do “Handbuch fuer den neuen krankenhausbau”, uma obra de referência para a construção hospitalar, escrito por Paul Vogler e Gustav Hassenpflug e editado por Urban & Schwarzenberg, de Munique.

Em 1946 o projeto da Maternidade foi publicado em um artigo de Richard Neutra para a revista *Progressive Architecture*⁶ que se dedicava ao estudo das várias soluções para o controle do sol nas edificações. O artigo chama a atenção para a crescente preocupação com as condições de insolação das edificações e principalmente para o estudo dos mecanismos de controle, que surge desde a proposta de habitação de Le Corbusier em Algier e se desenvolve rapidamente nas regiões onde o sol é bastante intenso. Neutra, junto com G. E. Kidder Smith é responsável pelas fotos de exemplos da América do Sul, destacando os projetos dos arquitetos: Kneese de Mello, irmãos Roberto, Oscar Niemeyer, Álvaro Vital Brazil e Gregori Warchavichik, entre outros. No edifício da Maternidade Universitária, Neutra chama a atenção para a fachada norte, que apresenta essencialmente uma composição de vários mecanismos de controle do sol: pequenas aberturas, varandas profundas, balcões e uma grelha de brises verticais que pode ser ajustada de

⁶ NEUTRA, R. Sun control devices. *Progressive Architecture*, p.88-91, out., 1946

acordo com a necessidade de iluminação e insolação. Os brises verticais móveis são considerados os mecanismos mais intrigantes pelo arquiteto, que admite ter se dedicado ao estudo destes elementos há vários anos, sem ter conseguido chegar a uma opinião conclusiva sobre a sua eficiência e aplicabilidade.

Um dos pontos de maior interesse neste projeto é a metodologia racional e analítica adotada pelo arquiteto na consideração dos diversos problemas envolvidos na arquitetura hospitalar. O projeto definitivo é elaborado por Rino Levi a partir das considerações de uma equipe de médicos de diversas especialidades, com o objetivo de atender tanto às necessidades de atendimento ao público, como as atividades de ensino, principalmente na área de obstetrícia e puericultura néonatal. A defesa do trabalho em equipe, onde participam médicos, administradores hospitalares, enfermeiros, engenheiro, além do arquiteto, é um dos pontos levantados por Levi (1965) em seu texto sobre o planejamento de hospitais, e está em concordância com o pensamento de Gropius, como será visto na II EIA.

O primeiro passo para o projeto de um hospital é o trabalho de organização do programa funcional, que se faz com uma minuciosa pesquisa técnica em que os objetivos esperados de cada seção devem ser expressos com completa clareza para que se consiga obter, no final do processo, uma boa economia de construção e de instalações. Só após a definição completa do programa é que o arquiteto se lança ao problema da concepção plástica do edifício que deve considerar as particularidades da topografia do terreno, da sua situação e orientação, das restrições sanitárias e municipais. Assim, a concepção plástica é o fruto de um estudo funcional e técnico do problema, livre de outras interferências previamente estabelecidas (como formas convencionadas ou estabelecidas à priori).

Levi considera o problema do hospital sob três fatores principais: o agrupamento de serviços afins, o estudo adequado da circulação e a flexibilidade do plano. A própria volumetria do conjunto refletirá estes fatores. A forma arquitetônica funcional e técnica ainda devem considerar a posição do observador em relação ao edifício, apresentando ritmos no exterior e no interior que se completem e se fundem em uma harmonia.

No caso específico da Maternidade Universitária, o terreno apresenta um forte declive que atinge 21 m de desnível, o que levou à adoção de vias de acesso separadas em diferentes níveis, facilitando a localização racional dos serviços gerais e evitando grandes movimentações de terra.

O uso dos pilotis permitiu a adequação do conjunto ao perfil do terreno e à continuidade da área ajardinada do exterior (solução semelhante à do conjunto Pedregulho).

O acesso principal pela Avenida das Clínicas comunica-se diretamente com o 4º pavimento do hospital. No Primeiro pavimento ficam as instalações do necrotério com a sala de necropsopia próxima dos elevadores para facilitar o transporte de cadáveres. As câmaras mortuárias são isoladas e possuem circulação externa própria, com saída para a Av. Rebouças.

O estudo da implantação procurou evitar os ventos frios e úmidos da face sudeste e a sombra do Hospital das Clínicas, que cobria boa parte do terreno nos meses de inverno. A localização das enfermarias foi estratégica, voltando as aberturas para a face de maior insolação e, ao mesmo tempo, evitando os ventos dominantes.

O estudo das linhas de circulação considerou a conveniência de percursos independentes, claros e fáceis, e a vantagem da centralização do controle. Assim, os acessos externos foram separados pelas várias funções: acesso ao auditório, acesso ao pronto-socorro, entrada principal, acesso ao ambulatório, acesso de serviço e acesso ao necrotério. Os elevadores e os tubos de queda estão localizados no encontro das várias alas, sendo o eixo central de circulação vertical do edifício a partir de onde se irradiam as circulações horizontais. Cada grupo de elevadores possui, em cada pavimento, hall próprio, com ligações independentes evitando cruzamento de fluxos.

A organização dos serviços médicos do hospital foi dividida em enfermarias e berçários, ambulatório, serviço de cirurgia e partos, serviços técnico-científicos, laboratórios e necrotério. A organização funcional interna foi pensada de maneira a flexibilizar o uso dos ambientes (pela utilização de divisórias leves), revelada exteriormente por diferentes formas e volumetrias, sendo o bloco principal ocupado pelas enfermarias e berçários.

Prêmio para Estabelecimento Comercial.....Álvaro Vital Brasil
Projeto: Edifício para o Banco da Lavoura de Minas Gerais – Belo Horizonte

O edifício do Banco da Lavoura (Edifício Clemente de Faria) de Minas Gerais se implanta em um terreno de forma triangular, típico da região central de Belo Horizonte, resultado do plano de Aarão Reis de 1903, que corta um plano retangular com grandes avenidas diagonais. O terreno considerado se situa entre a Av. Afonso Pena e a Rua Rio de Janeiro e não se pode dizer que seja um terreno de fácil implantação para um banco destinado parcialmente ao atendimento público e

parcialmente ao uso de salas para escritórios. Contando com vinte e dois pavimentos, além de dois subsolos e do térreo com pé-direito de 6 m, o Banco da Lavoura se apresenta como um prisma triangular de linhas puras, onde predominam as horizontais das janelas e das fileiras de brises móveis. O último andar é ocupado por uma ampla sala de conferências e, para um melhor aproveitamento do terreno, o arquiteto preferiu localizar no centro da construção, os sanitários e o poço de ventilação, circundados pelo corredor que dá acesso aos escritórios, aos elevadores e escadas, localizados na parede cega do edifício que se confronta com o lote vizinho. Com esta medida as salas de escritórios ficam dispostas nas fachadas principais, aproveitando melhor as condições de ventilação e iluminação.

O tratamento dado à esquina é também bastante interessante, aproveitando a pequena dimensão com uma parede curva (a única parede externa que dialoga com as curvas do interior da construção) que vai, do primeiro pavimento ao último, sem nenhuma abertura arrematando a volumetria triangular do edifício, acentuando o seu caráter monolítico e criando o recuo suficiente para a porta de entrada principal do banco. Esta parede foi aproveitada, segundo o próprio arquiteto, para conferir o caráter simbólico da obra.

Vital Brasil deixou a cargo de Alfredo Ceschiatti as esculturas distribuídas no salão principal e na fachada, que deveriam criar uma emblemática para o Banco, considerado como um tipo especial de estabelecimento comercial, entretanto o júri da I Bienal criticou severamente o motivo ornamental preso à fachada do edifício:

“O prêmio para o projeto de estabelecimento comercial, conferido ao arquiteto Álvaro Vital Brazil(Rio), pelo projeto da sede do Banco da Lavoura de Minas Gerais S.A., Belo Horizonte, reconhece a engenhosa solução do plano, assim como a pureza da expressão plástica. Entretanto o júri critica severamente o motivo da fachada que contraria o espírito da construção.” (PAGLIA, 1952, s./n.)

Claramente, esta escultura torna-se ainda mais marcante no edifício devido ao seu tamanho, contrastando fortemente com a parede lisa em que se encontra.

Além das distribuições internas do edifício, que recebeu merecido destaque pelo júri da Bienal, o edifício do Banco da Lavoura se destaca sob mais um aspecto: a grande preocupação com as condições de ventilação e iluminação dos ambientes. Esta preocupação que aparecerá em vários edifícios da época, e que já aparece como uma recorrência dentre os projetos premiados,

no trabalho de Vital Brazil se reafirma pelo exaustivo estudo dos brises que cobrem a fachada norte do edifício de forma contínua e uniforme.

Os elementos que compõem o brise vertical móvel foram estudados pelo arquiteto e testados pela empresa construtora para verificar principalmente a sua resistência ao vento. Compõe-se de chapas de cimento-amianto de 3 m de comprimento, com o perfil arredondado nas bordas tornando-o perfeitamente rígido e descartando a necessidade da armação metálica em torno da peça que evita o aspecto “pesado” de outros brises. Os brises são apoiados em mancais de bronze fixos nas lajes dos pisos e cobrem todo o espaço da janela deixando uma distância de cerca de 50 cm até a caixilharia. As lajes são vazadas entre o brise e a janela favorecendo a circulação do ar e criando um efeito de exaustão contínua do ar quente. Além do aspecto técnico, a grande fachada de brises também oferece um jogo de texturas variadas, conforme o posicionamento dos brises a cada hora do dia. Após a inauguração do edifício, este tipo de brise foi bastante difundido, sendo utilizado no conjunto Kubitschek, no hospital da Universidade federal de M.G., entre outros.

Prêmio para Edifício de uso técnico ou industrial.....Oscar Niemeyer e Hélio Uchoa (colaborador)

Projeto: Fábrica de biscoitos “Duchen”

Engenheiro estrutural: Joaquim Cardozo

A fábrica “Duchen” situa-se na rodovia Presidente Dutra, de ligação entre o Rio e São Paulo, e é a sua concepção um conjunto de quatro edifícios, isto é, além do edifício da fábrica propriamente dita, foram previstos o laboratório, o restaurante e a administração em blocos distintos. Além do edifício para fabricação de biscoitos, seria construído futuramente o anexo das indústrias “Peixe” e “Sul América” (o anexo se situa entre a caixa d’água e o bloco longitudinal).

O bloco principal da fábrica possui 300 m de comprimento e constitui-se de pórticos de concreto de forma curva, distribuídos a cada 10 m, criando uma volumetria própria para a distribuição da luz no interior do edifício e aproveitando a potencialidade plástica do concreto.

Bardi (1951) discute a expressividade da forma da fábrica de Niemeyer, recorrendo ao termo “forma desabrochada” que, segundo a autora, foi primeiramente mencionado por Frank Lloyd Wright em suas conferências de 1939. Os primeiros usos do concreto armado se basearam nos mesmos princípios de tração e compressão, presentes em estruturas tradicionais do tipo pilares

interligados por elementos horizontais (lajes ou vigas), criando o que Wright chamou de “arquitetura de caixas”, característica da primeira etapa da arquitetura racionalista. A etapa seguinte na exploração dos recursos técnicos do concreto, (definida por Lina como “post-racionalista”) seria assinalada pela exploração das potencialidades plásticas do material, criando formas humanizadas expressivas da civilização contemporânea.

Bardi retoma as conferências de Pier Luigi Nervi no Museu de Arte (já mencionadas neste trabalho) para confirmar a necessidade de se explorar as grandes possibilidades plásticas do concreto armado na descoberta das “superfícies resistentes enrugadas” e associa a descoberta das formas plasticamente resistentes como no projeto de Mendelsohn para a “Torre Einstein”.

O trabalho formal de Niemeyer, desde a Igreja Pampulha, estaria instintivamente procurando a “forma desabrochada”, afastando-se das estruturas do tipo “gaiola” e procurando nas formas livres a perfeita expressão plástica para a arquitetura contemporânea. Contudo, Lina coloca apropriadamente o comentário de que a plástica de Niemeyer não é uma recorrência do espírito barroco, pois ela não se baseia na estética do artesanato, e sim, na procura da perfeição da máquina. A discussão iniciada por Lina parece antecipar a polêmica que será criada por Max Bill em 1953 a respeito da gratuidade da forma orgânica, livre. Lina coloca também o problema da arbitrariedade da forma livre quando tomada como referência a forma geométrica definida, mas que, no universo das possibilidades da forma livre como referencial, cabe-nos julgar apenas a adequação da forma à liberdade de criação do artista e, neste caso, o potencial inventivo de Niemeyer é plenamente justificado.

Quanto ao programa, a fábrica comporta no seu bloco principal, não só a função de produção dos alimentos, mas também os serviços de empacotamento, carpintaria, o armazém, os vestiários dos funcionários e um posto de primeiros socorros. O uso de dois arcos desencontrados na cobertura criou a condição de iluminação ideal para o interior e ao mesmo tempo a disposição do mezanino envidraçado criou uma condição de ótima visibilidade de todo o ambiente da fábrica, facilitando o controle das atividades de produção.

O bloco administrativo é dividido em dois pavimentos, contendo o hall, diversas salas de trabalho, uma sala de exposições e um restaurante, além de um amplo terraço no pavimento térreo. A iluminação do piso superior é feita através dos “sheds” da cobertura.

Niemeyer também se preocupou com as horas de descanso dos operários, criando um amplo espaço sob marquises que interliga o salão de jogos, o salão de refeições, a creche e os espaços externos, com uma piscina e amplos jardins.

O bloco dos laboratórios é coberto por sete lajes abobadadas e compreende o gabinete de física e de análise, o escritório, a biblioteca e salas de amostras.

Prêmio para Organização de grandes áreas.....Affonso Eduardo Reidy
Projeto: Conjunto residencial “Pedregulho”

O conjunto de Pedregulho foi amplamente divulgado nas revistas especializadas da época, sendo considerado mundialmente um dos melhores exemplos de arquitetura com fins sociais, elogiado por Max Bill quando criticou severamente os princípios da arquitetura moderna no Brasil, desencadeando a polêmica contra o formalismo na arquitetura.

O projeto foi realizado em colaboração com o arquiteto Francisco Bolonha, Carmem Portinho, Sidney Santos, David Astracan, Francisco Lopes, Gabriel Souza Aguiar (engenheiros) e Roberto Burle Marx (paisagismo). Os painéis são de autoria de Burle Marx e Portinari. O conjunto foi construído para proporcionar habitações aos funcionários de baixa renda da prefeitura do Rio de Janeiro, e parte da premissa de que a função habitar não se restringe à vida dentro da casa, estendendo-se às atividades externas necessárias à vida cotidiana. A localização do conjunto residencial procurou considerar a dificuldade e o gasto envolvidos nos deslocamentos dos funcionários da sua habitação para o local de trabalho, sendo utilizado um amplo terreno, no bairro de São Cristóvão, situado na encosta do morro do Pedregulho, em uma área cercada de importantes fábricas e estabelecimentos industriais.

O programa foi estabelecido juntamente com os futuros moradores, através de questionários realizados pelo Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal.

O terreno fortemente acidentado (cerca de 50 m de desnível) oferecia uma vista privilegiada da baía de Guanabara, embora tivesse uma orientação inadequada, com excesso de insolação na parte da tarde. O partido adotado optou pela disposição de quatro blocos de habitação, sendo o bloco A o mais extenso (260 m), acompanhando a forma sinuosa da encosta e dispondo de várias tipologias. No seu interior, possuía um pavimento parcialmente livre, ocupado apenas pelo Serviço Social e de Administração, pela escola maternal, pelo jardim de infância e pelo teatro

infantil, liberando o resto da área para lazer. Os blocos B1 e B2 (80 m cada) possuíam duas tipologias de apartamentos duplex, de 2, 3 e 4 dormitórios. O bloco C seria o único com elevadores, pois teria 12 pavimentos, dispondo também de unidades de 2, 3 e 4 dormitórios.

A escola primária constitui um dos pontos principais das preocupações do arquiteto, entendida como o centro formador de caráter e local onde as crianças aprendem a conviver em sociedade, desenvolvendo o respeito mútuo e levando os seus conhecimentos para a casa. A escola foi planejada para 200 crianças, seguindo os princípios de estímulo à cooperatividade e à formação da individualidade, pela liberdade de desenvolvimento das aptidões ao longo de um corredor de circulação, protegido por elementos vazados cerâmicos. Cada sala se prolonga por uma varanda para atividades nos dias mais quentes. Uma ampla rampa integra as salas de aula ao pavimento térreo, com o pátio coberto e o ginásio.

O conjunto do ginásio, piscina, vestiários e campos de jogos ao ar-livre foi criado devido à distância que separa Pedregulho das praias de banho e constitui um conjunto de equipamentos integrados, principalmente pela união da quadra coberta com o espaço externo pela abertura das grandes portas do ginásio.

O posto de saúde foi destinado principalmente aos serviços de profilaxia da população do conjunto, contando com consultórios médico e dentário, salas de espera e de prótese, enfermarias e sala para pequenas intervenções, entre outras instalações.

A lavanderia e a cooperativa têm como elemento marcante a parede da fachada norte coberta por brises horizontais, e a preocupação com a ventilação levou ao rebaixamento da laje da parte central, permitindo a saída do ar quente ao longo de todo o edifício. A instalação de uma ampla lavanderia coletiva permitiu a extinção das áreas de serviços nos apartamentos, o que barateou o custo da construção, além de liberar a dona de casa desse trabalho e de criar um novo e poderoso hábito de higiene.

No plano geral do conjunto foi mantido o princípio de separação entre a circulação de automóveis e de pedestres, sendo que estes têm acesso facilitado a todos os blocos e aos serviços comuns.

A questão da ventilação e da insolação foi resolvida através do uso de variados dispositivos de controle assegurando, sempre que possível, a ventilação cruzada. A pintura foi entregue a Burle Marx (além do paisagismo), Anísio Medeiros e Portinari.

O conjunto de Pedregulho dispunha ainda de uma regulamentação interna que assegurava o aluguel das moradias aos trabalhadores da prefeitura municipal, limitava o serviço de lavagem de roupas (2 K por pessoa residente) e assegurava ao Departamento de Habitação Popular o acesso aos apartamentos para eventuais inspeções. O Serviço Social do conjunto se incumbia ainda da resolução dos problemas individuais, familiares, escolares, médicos e da organização social da comunidade.

Prêmio para Melhor solução estrutural.....Eng. Joaquim Cardozo

A premiação de Joaquim Cardozo pode ser justificada por seu intenso trabalho junto aos arquitetos mais importantes do período, sempre orientado no sentido de uma busca aprimorada do recurso plástico aliado à capacidade estrutural.

Ao comentar a premiação dos estudantes na I Bienal, a revista Brasil Arquitetura Contemporânea (1953/54) comenta em breve histórico sobre o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, a influência dos engenheiros estruturais, que permitiram que a nossa arquitetura tomasse rumos diferentes da prática mundial. A revista atribui esta originalidade da arquitetura brasileira à capacidade dos nossos engenheiros de procurar conciliar a **plasticidade** característica do concreto armado com a **ousadia formal** e as **condições de desenvolvimento local**.

Menção Especial:.....Osvaldo Arthur Bratke
Projeto: Residência do arquiteto em Morumbi.

A única menção especial distribuída na I Bienal foi ao arquiteto Osvaldo Arthur Bratke, pelo projeto de sua residência no Morumbi.

O partido adotado para a implantação preservou o declive natural do terreno, distribuindo a construção em dois níveis principais: o pavimento térreo contendo a maior parte da construção e abaixo deste, o terraço, a garagem e a parte de serviços.

A forma da construção obedece a um esquema retangular interrompido pelos espaços abertos do pátio interior e da galeria coberta que se estende pela fachada principal. Externamente, a estrutura se apresenta através do uso de pilares quadrados, distribuídos uniformemente em torno

de toda a construção, permitindo o aparecimento de grandes áreas envidraçadas, como nas salas de jantar e de estar e dos grandes painéis de elementos vazados. A laje de concreto que serve de cobertura apóia-se totalmente nos pilares tornando-se independente das paredes.

O programa da residência reserva mais de metade da área construída para ambientes de estar, como salas, o terraço coberto (interligado à sala por escada interna) e o pátio com jardim. A integração dos espaços internos e externos também foi uma das principais preocupações do arquiteto.

Menção Honrosa:.....Paulo Antunes Ribeiro
Projeto: Edifício Caramuru na Bahia (para a “Prudência Capitalização”)

O edifício possui oito pavimentos além do térreo com sobreloja, sendo todos destinados aos escritórios da firma “Prudência Capitalização”, motivo pelo qual, em alguns artigos, o edifício é chamado de Prudência ao invés de Caramuru. O projeto se iniciou em 1946 e a sua construção durou cerca de 2 anos.

Interiormente o edifício apresenta a disposição central dos aparelhos sanitários liberando a maior área possível para a distribuição dos escritórios. A condição de implantação do edifício oferecia uma bela vista da cidade, mas, por outro lado, impunha uma situação desfavorável, pelo excesso de controle da insolação nas duas fachadas principais. O resultado foi um estudo apurado de mecanismos de controle da insolação que cobrem completamente as duas fachadas voltadas para as ruas circundantes.

A partir do segundo piso foi utilizado um recuo em relação aos limites do lote, para oferecer boas condições de iluminação e de ventilação, mesmo com possíveis construções nas divisas.

O último piso é utilizado pelos diretores da empresa nas suas viagens de inspeção, contendo dois apartamentos e um terraço onde se encontra a escultura em ferro de Mário Cravo. Note-se que esta escultura não foi comentada pelo júri, o que reforça o pensamento de que o fator desagradável da escultura do Banco da Lavoura mencionado anteriormente, é a infelicidade de sua carga simbólica ornamental.

A característica principal do edifício é a grelha que cobre as duas fachadas contendo os painéis de controle da insolação realizados em estrutura metálica modulada em 2x3 m destacados

da fachada e dispostos em 2 planos intercalados. Cada painel individual é espaçado do anterior em 25 cm e recoberto por uma espécie de tela de bronze sendo finalmente preso aos pontaletes de concreto que saem das lajes do piso. Este recurso permite o controle da insolação, ao mesmo tempo em que não impede a vista, criando um recurso plástico original que rompe a monotonia do conjunto.

A habilidade de Paulo Antunes Ribeiro em conceber soluções para o excesso de insolação já havia sido observado pela revista ARCHITECTURAL FORUM (1947) em seu projeto para o Hospital dos Estrangeiros, que utiliza um tipo específico de “brise-soleil” inventado pelo arquiteto para a proteção dos quartos. O sistema de brises consiste em uma “parede” de brises verticais construída para fora da parede estrutural que contém as venezianas de vidro, criando um “corredor” de ventilação entre as duas.

Menção Honrosa:.....Jorge Ferreira

Projeto: Refeitório do Pavilhão de Manguinhos

O Pavilhão de Manguinhos foi projetado para servir, com eficiência e rapidez, cerca de 700 funcionários do Instituto Oswaldo Cruz. Dividido em dois amplos salões de refeições, uma cantina e uma cozinha central, serve, de forma independente, funcionários administrativos, técnicos e auxiliares. O projeto aproveita o desnível do terreno para a implantação em dois pisos de acessos distintos, criando amplos espaços de espera nas varandas que circundam o edifício e no pátio de pilotis sob os salões. Internamente, há uma subdivisão do espaço em três ambientes, obtida pela localização central da cozinha e pelos grupos de sanitários. No pavimento térreo foram colocados a casa de máquinas, a caldeira, os vestiários dos funcionários e os depósitos, que se comunicam com o pavimento superior através de escada privativa.

O prédio possuía um painel de azulejos, com acabamento brilhante, coberto com esmalte transparente, formando desenhos geométricos de tons azulados, e retratando os animais utilizados nas pesquisas do Instituto, executado pela firma Osirarte.

Menção Honrosa:.....Ícaro de Castro Mello

Projeto: Ginásio de Esportes de Sorocaba.

O projeto de Ícaro de Castro Mello foi realizado para a prefeitura municipal de Sorocaba por ocasião dos Jogos Abertos do Interior de 1950, podendo acomodar um público de 7.500 pessoas, sendo considerado na época o maior ginásio coberto do continente.

O partido adota a distribuição dos equipamentos em dois blocos, sendo um bloco destinado à quadra poliesportiva para realização de partidas de bola ao cesto, voleibol, hóquei sobre patins e ainda espetáculos de luta - livre, boxe, concertos e espetáculos circenses; e outro bloco destinado às acomodações das delegações esportivas, vestiários e administração.

Externamente, a quadra deixa à mostra a sua estrutura de cobertura, composta por arcos de madeira contraplacada de interior oco apoiados sobre pórticos de concreto armado. As revistas de época comentam entusiasmadamente o feito técnico: um vão de 58 m livre, considerado o máximo em demonstração de eficiência estrutural, economia e leveza, associado a uma qualidade estética digna das maiores obras. Internamente a estrutura de cobertura se apresenta de forma monumental, exibindo integralmente os sete arcos, sendo dois duplos nas extremidades, onde são atirantadas as vigas da cobertura das arquibancadas. As arquibancadas laterais em concreto armado possuem dois corredores de acesso, o mesmo ocorrendo com as “gerais” (que se distribuem em 26 patamares, exatamente o dobro das arquibancadas), localizadas nos extremos da quadra. Assim a circulação do público foi facilitada por um total de 8 entradas, distribuídas pelas quatro ruas de acesso ao ginásio.

A planta das arquibancadas, entretanto, nos apresenta uma distribuição altamente simétrica dos ambientes destinados aos bares e sanitário. Esta mesma disposição simétrica se nota no desenho da fachada, rompida apenas pelo bloco dos vestiários. A racionalidade na disposição dos espaços se evidencia por este rigor quase que matemático na adequação do programa à simetria da forma. Note-se que o número de pórticos para sustentação das arquibancadas, mostrado nesta imagem e na maquete do conjunto é exatamente o mesmo dos arcos de madeira da estrutura principal, mas a foto do ginásio, o número de pórticos foi aumentado para onze.

A idéia de simetria ainda é claramente observada nas plantas do pavilhão destinado aos atletas. Os ambientes são criados em função da modulação da estrutura, e distribuídos simetricamente a partir do eixo da escada. Este bloco se interliga ao ginásio por um túnel coberto, o que permite maior flexibilidade de uso dos dois edifícios. Em ocasiões em que o ginásio fosse ocupado para outros eventos, como conferências, festas etc., não se perturbaria a concentração dos atletas no bloco administrativo, e vice-versa.

A preocupação com a iluminação fez o arquiteto dotar de dois grandes painéis envidraçados nas laterais, criando um efeito de maior liberdade para os arcos das estruturas. Para favorecer a ventilação cruzada, foram colocados elementos vazados em torno dos painéis de vidro e sobre as arquibancadas. A iluminação noturna foi pensada em torno de pares de refletores dispostos simetricamente nos arcos da estrutura e sobre as arquibancadas laterais. O problema do excesso de insolação na fase do bloco de vestiários voltada para o poente foi solucionado pela disposição de duas faixas contínuas de brises verticais fixos mantendo a horizontalidade da fachada.

PREMIAÇÃO DE ESTUDANTES

Na I EIA não houve um concurso de escolas de arquitetura, mas apenas a premiação de projetos de estudantes, nos moldes da premiação dos profissionais já formados. A atuação dos estudantes e dos Grêmios Acadêmicos, com especial referência ao GFAU, junto aos arquitetos profissionais e a participação das escolas nas Bienais será importante para o fortalecimento da iniciativa e também para o desenvolvimento da arquitetura no país.

A boa relação entre os estudantes e os arquitetos foi notada por Saia (apud XAVIER, 2003, p.106-107) pela necessidade dos primeiros de complementar os estudos com a prática nos escritórios de arquitetura, onde se estabeleciam os primeiros contatos profissionais.

A I Bienal premiará o projeto dos estudantes Sidney S. Fonseca, Carlos B. Millan e Luis Roberto, de uma residência, além dos outros prêmios conferidos (ver anexo – tabela de premiação de estudantes) como forma de incentivar a participação dos futuros arquitetos. A partir da II EIA será instituído o Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura, que terá grande participação dos estudantes do mundo todo até a última edição da primeira fase das Exposições Internacionais de Arquitetura em 1971 (a XI EIA – 1971 é dedicada apenas ao Concurso Latino Americano de Escolas de Arquitetura).

REPERCUSSÃO E CRÍTICA

A exposição das fotografias de arquitetura da Bienal foi solicitada logo após o término do evento, tanto por entidades nacionais como internacionais para formarem novas exposições

itinerantes e torná-la acessível ao público em geral que não pôde comparecer em São Paulo. A exposição viajou para o 8º Congresso Pan-Americano realizado no México (1952), para Bruxelas, França, Itália, Inglaterra, Japão, Índia, etc., confirmando o sucesso do empreendimento e elevando o Brasil à posição de porta-voz da produção arquitetônica da época.

O momento das primeiras Bienais foi muito importante para a afirmação da arquitetura brasileira nos meios internacionais e justificou a publicação pela revista *L'Architecture D'Aujourd'hui* do segundo exemplar todo dedicado à arquitetura brasileira publicado em 1952 (o primeiro número dedicado ao Brasil foi publicado em 1947). Atualmente a Fundação Bienal está procurando organizar um sistema de pastas com toda a documentação disponível sobre as Exposições de Arquitetura. No entanto, este trabalho ainda está no início, tendo sido realizada a sistematização da documentação das primeiras E.I.A. O material reunido é muito extenso, principalmente o da II Bienal, e se compõe de cartas enviadas à diretoria da Bienal, recibos diversos, fichas de inscrições dos arquitetos, cartões de visitas, credenciais, memoriais descritivos de projetos, listagens de arquitetos aceitos e recusados, listagens de fotografias expostas, listagens de arquitetos participantes por países e algumas fotos. Pelo regulamento das Exposições Internacionais de Arquitetura as fotos expostas deveriam ficar pertencendo ao acervo do MAM para montagem de exposições itinerantes, no entanto a maioria delas está desaparecida. A partir da IV EIA alguns projetos que compunham a exposição foram remetidos de volta para os países de origem, conforme indicam as correspondências existentes no arquivo Wanda Svevo.

Em carta enviada a Francisco Matarazzo Sobrinho, Walter Grópius elogia intensamente a iniciativa da I Bienal apoiando o pioneirismo do evento e comentando o entusiasmo de Giedion em se deslocar para São Paulo. Segundo Grópius, Giedion se mostrou bastante motivado pelo grande serviço prestado por Matarazzo para a arquitetura moderna.

Ernesto Rogers em carta enviada à diretoria da Bienal também se manifesta elogiando o evento e colocando-se à disposição para futuros contatos.

Várias revistas estrangeiras iniciam contatos com a Diretoria da Bienal, com o interesse de publicar matérias referentes ao evento, como é o caso das revistas *Architectural Review* e da *Architectural Record*, que ao ser informada do evento por Giedion demonstrava a intenção de dedicar o número de março de 1952 à publicação da exposição de arquitetura.

A revista *L'Architecture D'aujourd'hui* no.47/48, de 1953 divulga o Catálogo de Dante Paglia sobre a I Exposição de Arquitetura da Bienal de São Paulo.

Em dezembro de 1953, a revista *L'Architecture D'aujourd'hui* publicou um pequeno comentário sobre a Exposição de Arquitetura Brasileira Contemporânea que se realizou no Museu de Arte Moderna de Paris. As obras presentes na exposição são dos arquitetos brasileiros presentes na primeira Bienal de São Paulo e a exposição foi organizada pelo embaixador do Brasil em Paris, M. Matarazzo e pelo crítico Mário Pedrosa. Na cerimônia de inauguração Mário Pedrosa fez uma conferência sobre a “Arquitetura Moderna no Brasil”, organizada segundo os temas: origens, condições sociais e políticas, tendências, os jardins e a integração dos espaços exterior/interior. A conferência também foi publicada na revista. O artigo esclarece ainda os objetivos da Bienal de São Paulo e comunica que serão publicados nos próximos números os resultados (as premiações) da II Bienal.

Conselhos para a II EIA:

Ao divulgar a premiação da 1ª Bienal, a revista *Acrópole* de outubro de 1951, publicou uma lista de propostas para a próxima Bienal. No prefácio do seu livro sobre Grópius, publicado por ocasião da II Bienal, GIEDION (1954) deixa claro que estas propostas surgiram do balanço realizado por ele, Mario Pani e Sakakura, em reunião na casa do casal Matarazzo, e das discussões com Kneese de Mello e Francisco Beck. As propostas dos jurados que acompanham a ata oficial dos seus trabalhos recomenda:

1 - Que se instituisse o **Grande Prêmio Internacional de Arquitetura**, o qual deveria se destinar a um arquiteto de grande mérito pela sua atividade criadora, sendo premiado pela sua obra completa e não por trabalhos isolados. O objetivo deste prêmio seria se equiparar a um prêmio Nobel para a Arquitetura e poderia ser conferido a um arquiteto mesmo que ele não tivesse participado da exposição. O premiado deveria ser convidado a vir a São Paulo para receber o prêmio.

- O júri do Grande Prêmio Internacional de Arquitetura, deveria ser composto por no máximo cinco membros que defendessem o espírito da arquitetura contemporânea (da época).

2 - Que se instituisse um **Prêmio para Jovem Arquiteto**, que deveria ser conferido a um arquiteto de idade inferior a 35 anos, pela sua atividade profissional, com o intuito de encorajar as gerações em formação. O premiado também deveria vir a São Paulo para receber o prêmio.

3 - Que se criasse um **Concurso Internacional para as Escolas de Arquitetura**, com o intuito de encorajar os métodos contemporâneos de ensino de arquitetura.

Neste caso a Bienal escolheria um tema de interesse geral no campo do urbanismo para cada edição da exposição de arquitetura, sendo proposto para a II EIA um Centro Cívico de um conjunto residencial de 10.000 habitantes. Cada país deveria resolver o problema de acordo com suas condições regionais.⁷

4 - Que se criasse **Prêmios para Problemas Específicos**, para facilitar o julgamento das soluções arquitetônicas comprando projetos similares.

Por último o júri da I Bienal faz uma observação importante: a de que todos estes prêmios deveriam ser **internacionais**, visto que a arquitetura brasileira não precisaria de nenhum tipo de proteção, o que não excluiria a instituição de alguns prêmios especiais para arquitetos brasileiros.

Com estas medidas estariam as Exposições Internacionais de Arquitetura realmente inseridas no panorama das exposições internacionais, sem protecionismos, e poderiam ser consideradas mostras idôneas das tendências internacionais.

A II EIA incorpora todas as recomendações de Giedion e cria o primeiro Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura, além do Grande Prêmio São Paulo, instituído com a finalidade de se tornar o prêmio Nobel da arquitetura.

COMENTÁRIOS FINAIS:

Homenagem a Le Corbusier

A premiação de Le Corbusier na I Exposição Internacional de Arquitetura representou uma justa homenagem do Brasil, através da Bienal de São Paulo, ao mestre franco-suíço responsável pela grande renovação da arquitetura brasileira.

⁷ As sugestões para a II EIA feitas pelo júri liderado por Giedion foram publicadas na revista Acrópole, de outubro de 1951.

Convidado por Ciccillo a participar da I Exposição, Le Corbusier entrega o material no último dia do prazo estipulado pela Bienal. As fotos e plantas dos projetos foram acompanhados de uma carta a Matarazzo comentando as suas intenções com relação aos trabalhos enviados⁸.

Todos os três projetos seriam aplicações diretas do “sistema Modulor”, desenvolvido por Corbusier anos antes, e levariam em conta:

O ponto de vista social

O ponto de vista técnico

O ponto de vista arquitetônico (as formas e os materiais)

A proporção

Os trabalhos em série e a pré-fabricação.

Nos comentários das fotografias enviadas, o arquiteto adverte que algumas têm o caráter apenas documental, enquanto outras têm por objetivo:

Fazer com que se possa sentir e apreciar certas coisas, particularmente o espírito das formas e a intervenção do material bruto. ...o fotógrafo, preocupando-se com o espírito das formas, soube mostrar o quanto uma obra arquitetônica é um organismo perfeitamente homogêneo, em suas partes e em seus aspectos interiores e exteriores, e como, fora do pathos tradicional acadêmico, é possível fazer explodir a emoção arquitetônica por todo lado, em todo instante, nos lugares mais inesperados e também nos mais recônditos. (LE CORBUSIER, apud SILVA, et. al, p.204)

Esta citação demonstra a grande preocupação de Le Corbusier com a expressão da arquitetura moderna, utilizando termos de significados quase míticos como o “espírito das formas” buscando acrescentar elementos emocionais para aumentar a significação da obra arquitetônica, a ponto de transformar a aparição do edifício em um fenômeno emocional, visto por todos os lados e a todo instante. A referência ao material bruto como mediador desta emocionalidade é clara e antecede as publicações iniciais de Banham sobre o Novo- Brutalismo, o que significa que o Brasil, através da I Exposição Internacional de Arquitetura, teve o primeiro contato com esta tendência muito antes do seu reconhecimento na Europa.

Completando a sua explicação, Corbusier continua:

⁸ A carta é transcrita em SILVA et al 1985, p.204-205.

No que concerne à matéria, o fotógrafo mostra que o arquiteto soube remontar às causas mesmas da emoção arquitetônica através da matéria trabalhada normalmente, e esta matéria é aqui a mais modesta possível, a saber:

- 1) Marselha, o concreto bruto.
- 2) Capela de Ronchamp, cimento bruto projetado pelo “cement gun” e embranquecido com cal. Eloquência das formas devida à expressão de um sentimento de natureza psico-fisiológica; o local tendo sido levado em conta por um acontecimento que se pode qualificar de “acústico-visual” (fenômeno muito importante de solidariedade entre o ambiente e a obra ela mesma)⁹.

Museu do Conhecimento, de crescimento ilimitado e sem fachada, móvel e transformável, execução em chapas dobradas a partir de elementos fabricados absolutamente em série, aplicação aguda do Modulor. (Le Corbusier, apud SILVA, et. al, p.205)

Destes projetos, a Unidade de Habitação de Marselha e a Capela de Ronchamp são obras paradigmáticas na carreira de Le Corbusier, no momento do pós-guerra. O esforço de recuperar a capacidade de expressão plástica do edifício, tão presente em Marselha, pelo uso de sistemas de aberturas com elementos vazados intercalados, a presença alternada das cores e o uso do concreto bruto é reforçado pela presença massiva dos pilares de concreto no térreo, com as formas de cunha mostrando claramente as marcas dos moldes em madeira, e disso tirando proveito plástico. Se aqui ainda a necessidade de modulação se impõe pela multiplicação dos alojamentos e pela característica de uma obra de poucos recursos financeiros, que de certa maneira impõe também limites para a elaboração plástica do edifício, o mesmo não se estabelece em Ronchamp, onde o programa e a condição do relevo propiciam uma busca plástica intensa. É neste último edifício que o jogo de volumes, o acurado estudo dos efeitos da luz no interior, a elaboração plástica-volumétrica é completada por um trabalho de superfície marcante, o que foi interpretado como um retorno à arquitetura vernacular mediterrânea. É necessário que se diga que Le Corbusier, assim como Oscar Niemeyer consideram a arquitetura como obra de arte plástica, isto é, os elementos de leitura formal e estética da arquitetura devem ser trabalhados em qualquer edifício e sob qualquer circunstância.

E coincidentemente, a I Bienal confere o prêmio de Organização de Grandes Áreas ao Conjunto Residencial Pedregulho, que é no momento a melhor interpretação brasileira do

⁹ Le Corbusier voltará a discutir o fenômeno “acústico-visual” na arquitetura por ocasião do prefácio escrito para o livro de Paul Damaz, sobre a síntese das artes. Ver DAMAZ (1956).

conceito de unidade de habitação de Le Corbusier, e também um reconhecido exemplo nacional e internacional da arquitetura com finalidade social.¹⁰

A capela de Ronchamp inspirará um grande debate internacional sobre a crise do racionalismo, tendo o projeto sido publicado em quase todas as revistas internacionais, mas este debate se iniciará posteriormente a I Bienal de São Paulo. Desta maneira o impulso de Le Corbusier de, além de fotografias, exteriorizar o seu pensamento sobre Ronchamp, incluído na carta enviada a Bienal, era a antecipação de um debate que só se realizou anos depois, que evidenciou a importância deste projeto para a historiografia do movimento moderno e que o público e principalmente os arquitetos brasileiros tiveram a oportunidade vivenciar em 1951. A imprensa brasileira só se manifestou sobre Ronchamp, entretanto, após o debate internacional adquirir vulto, publicando artigos em que compara inclusive as inovações de Le Corbusier com as de Oscar Niemeyer, no projeto para a Catedral de Brasília.

A influência do CIAM na I Exposição Internacional de Arquitetura.

Na euforia da atribuição do Grande Prêmio a Le Corbusier, os jurados Giedion, Pani e Sakakura, juntamente com os arquitetos brasileiros, escreveram um bilhete comentando a constituição do CIAM em São Paulo e cumprimentando o arquiteto pelo prêmio obtido¹¹.

A partir da primeira Bienal as Exposições Internacionais de Arquitetura insistiram em manter uma discussão de arquitetura moderna nos moldes dos CIAM mesmo nesse momento em que o choque de opiniões se tornava inevitável na Europa e o fim dos Congressos se aproximava. Esta influência é mais presente até a quarta edição das Exposições realizadas em 1957. Giedion indiretamente participará da organização e dos trabalhos das Exposições Internacionais de Arquitetura até a quinta edição, em 1959, tornando-se o maior entusiasta da arquitetura moderna no Brasil.

As premiações da I EIA demonstraram a contribuição brasileira para a arquitetura funcionalista, tão evidente no projeto da Maternidade Universitária de Rino Levi e equipe, ou no

¹⁰ Vários arquitetos brasileiros além de Max Bill, Giedion e Ernesto Rogers consideraram o conjunto de Pedregulho uma das melhores realizações da arquitetura com finalidade social.

¹¹ O bilhete foi assinado por Giedion, Sakakura, Oswaldo Bratke, Ícaro de Castro Mello, Rino Levi, Roberto Cerqueira César, Marina de Cerqueira César e Eduardo Kneese de Mello, apud SILVA et al 1985, p.

projeto do Banco da Lavoura, de Álvaro Vital Brazil, que além do racionalismo das plantas, avançam sobre os temas da adequação à topografia, da preocupação com a ventilação e os mecanismos de sombreamento, da relação de continuidade dos espaços interno e externo e da síntese das artes. Estes temas serão melhor abordados no quarto capítulo.

A premiação de Nervi, por outro lado trilha um caminho de busca da expressão da estrutura de concreto que será continuado nas próximas Bienais, pela premiação de projetos semelhantes.

Nota-se ainda a participação de Giedion no direcionamento das discussões sobre o ensino de arquitetura e a busca de uma discussão urbanística que deveria ser fomentada pelos Concursos Internacionais para Estudantes de Arquitetura. Esta discussão acompanhava a tendência dos debates no interior dos encontros dos CIAM.

I - E.I.A.
1951

LE CORBUSIER
Museu do Conhecimento e
Unidade de Habitação de Marselha

GRANDE PRÊMIO
INTERNACIONAL
DE ARQUITETURA

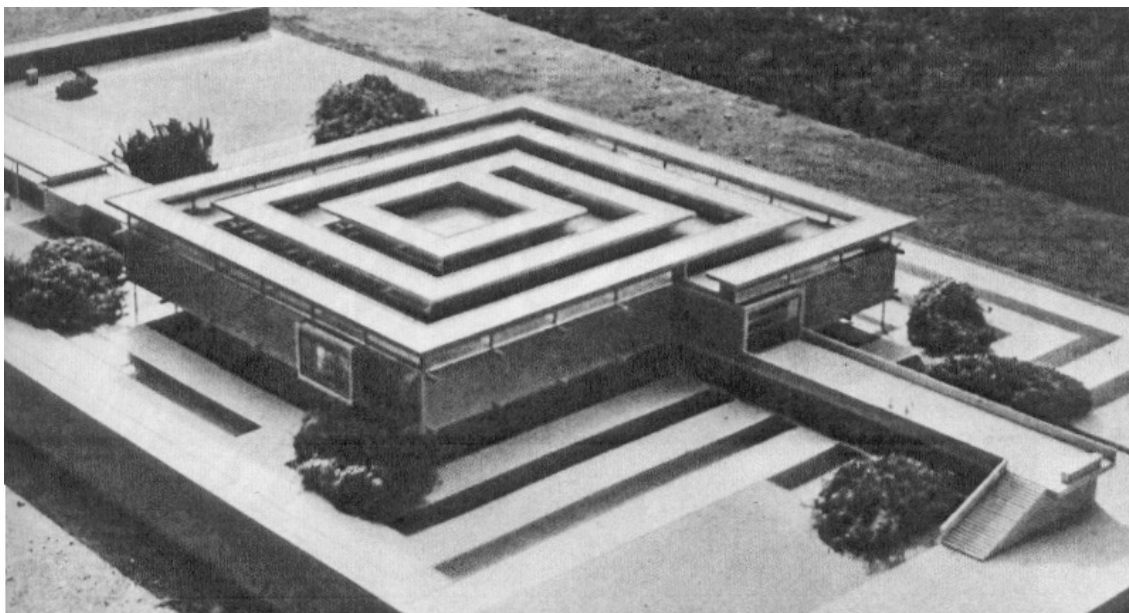


Fig.01: Museu do Conhecimento – Maquete.



Fig.02: Escada externa.

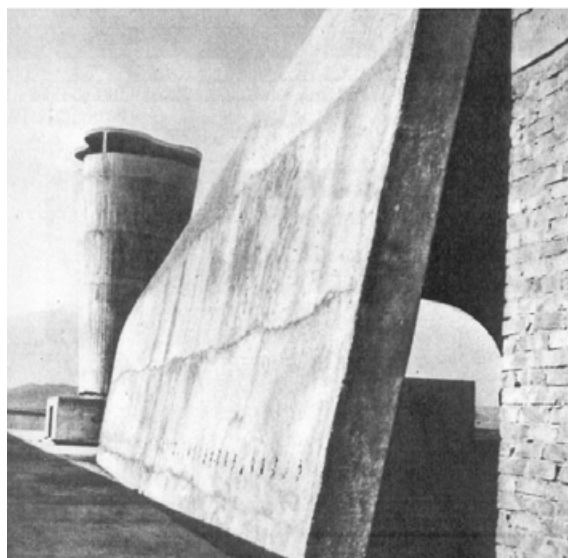


Fig.03: Unidade de Habitação de Marselha – Terraço.

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.

1951

LE CORBUSIER

Unidade de Habitação de
Marselha

GRANDE PRÊMIO
INTERNACIONAL
DE ARQUITETURA

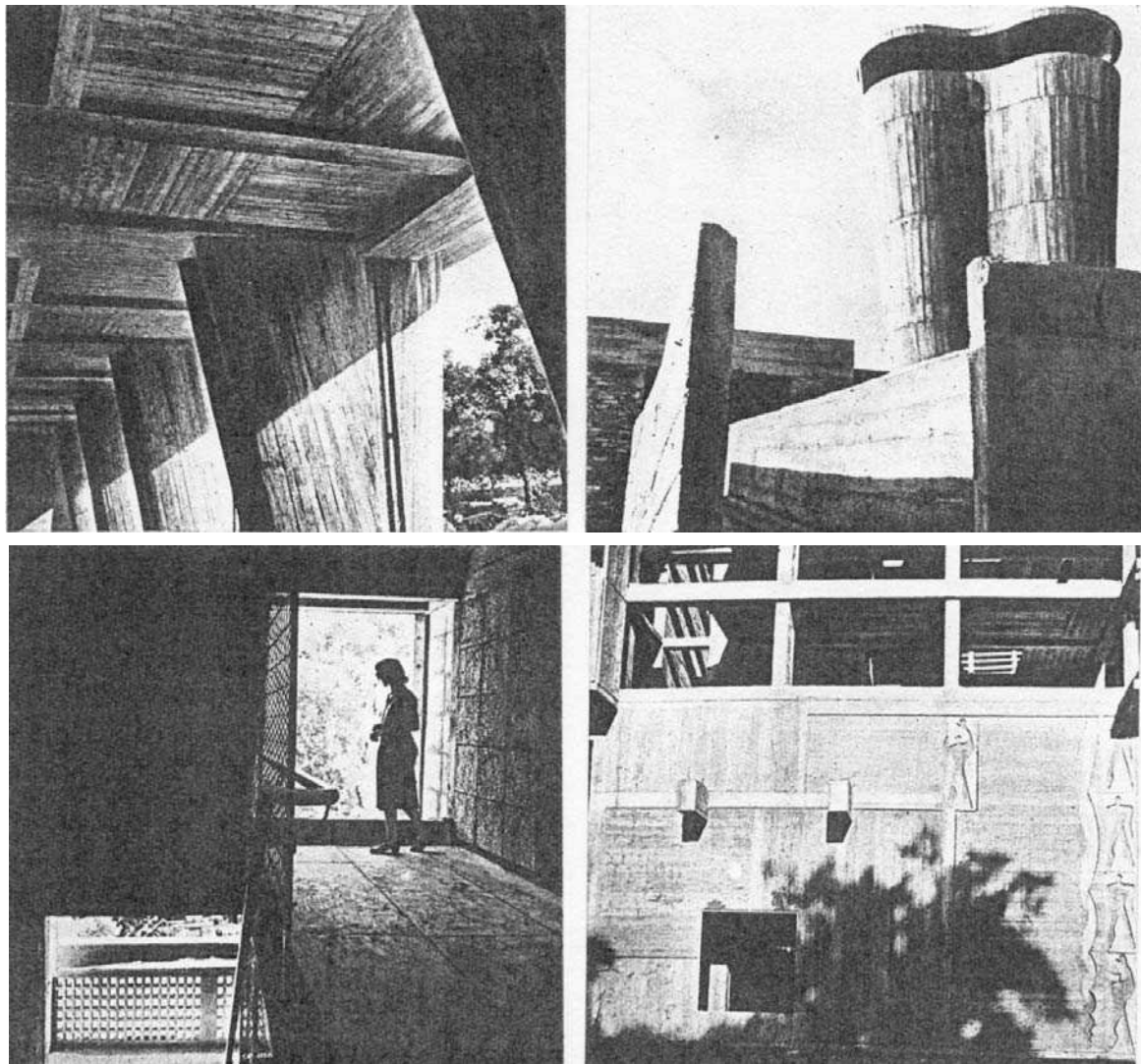


Fig.04: Unidade de Habitação de Marselha.

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

LE CORBUSIER
Unidade de Habitação de
Marselha

GRANDE PRÊMIO
INTERNACIONAL
DE ARQUITETURA

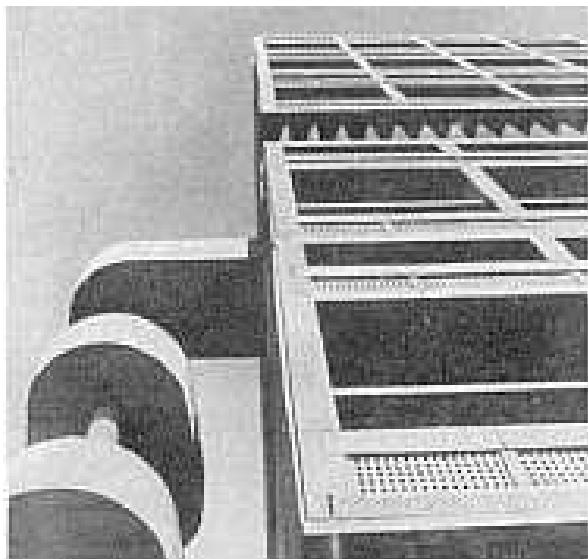


Fig.05: Escada externa – acesso pavimento de serviços.



Fig.06: Detalhes da textura do “concreto bruto”.

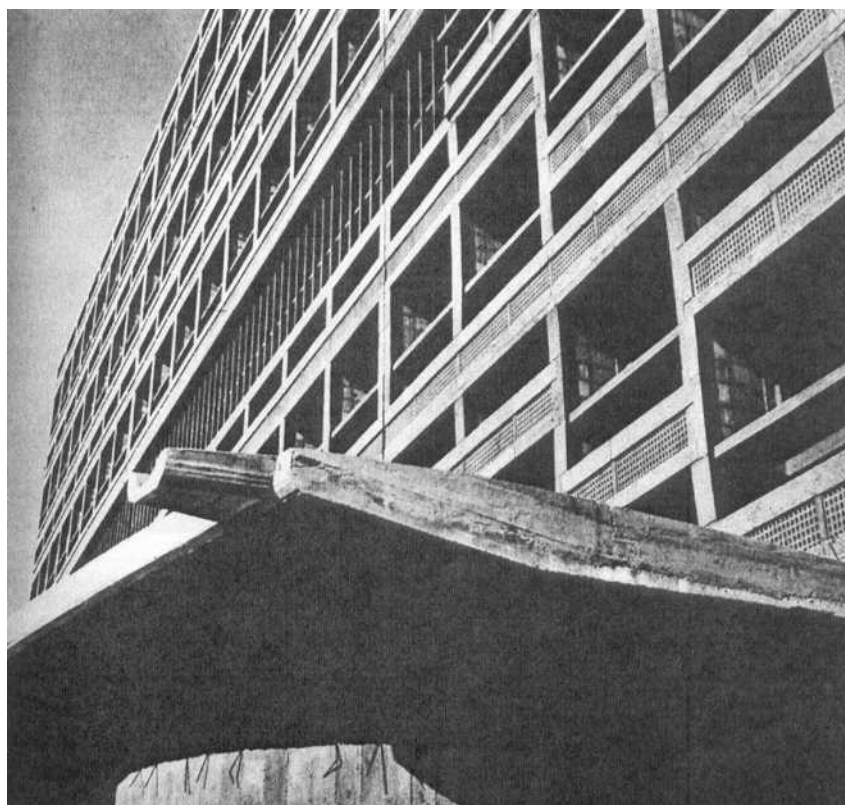


Fig.07: Unidade de Habitação de Marselha – Marquise.

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

LE CORBUSIER
Capela de Ronchamp

GRANDE PRÊMIO
INTERNACIONAL
DE ARQUITETURA

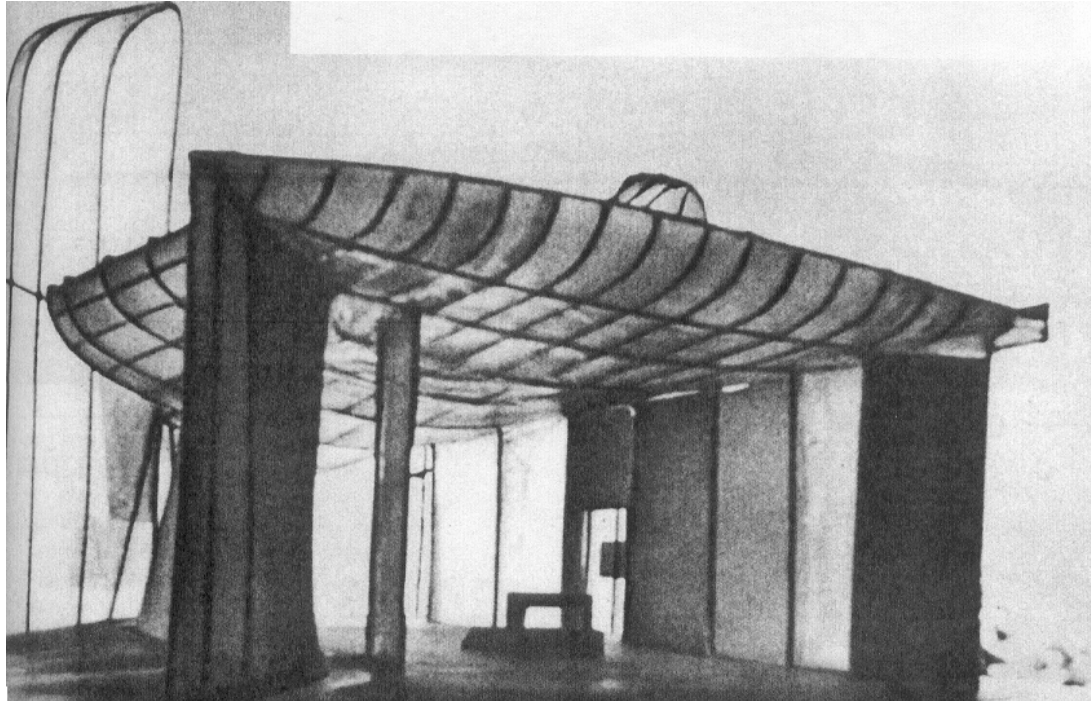


Fig.08: Capela Ronchamp – Detalhe Estrutural.

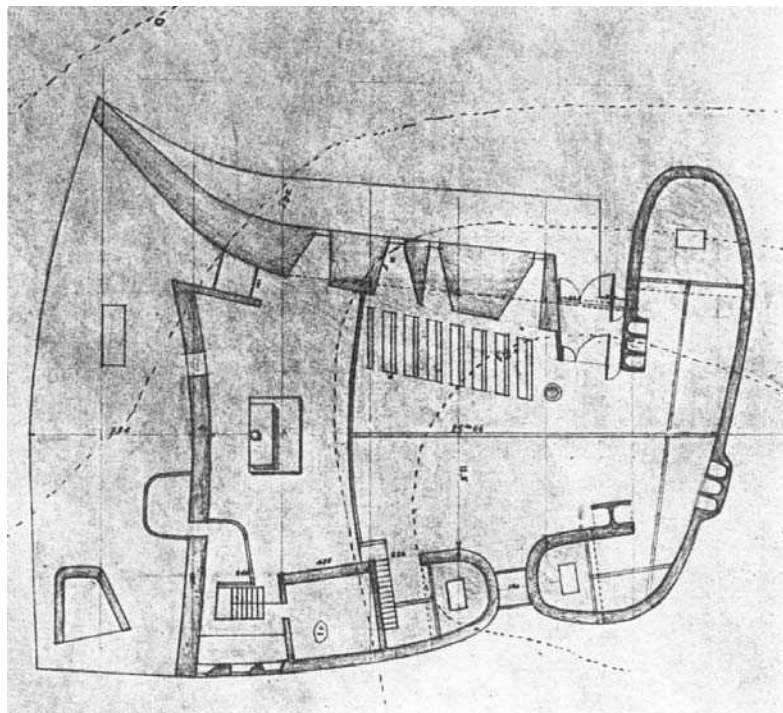


Fig.09: Capela Ronchamp – Planta.

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

LE CORBUSIER
Capela de Ronchamp

GRANDE PRÊMIO
INTERNACIONAL
DE ARQUITETURA

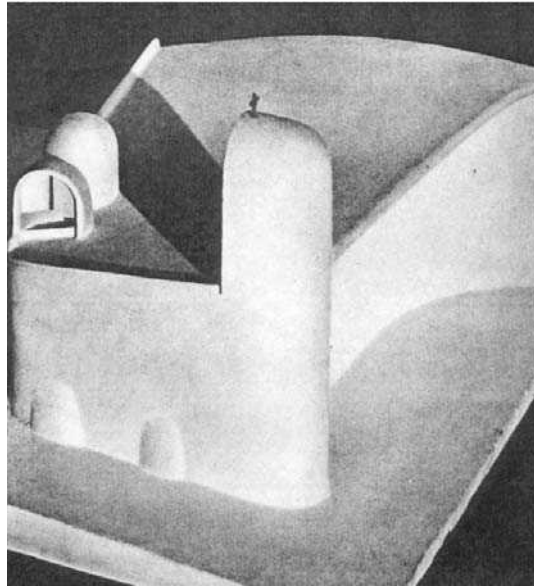


Fig.10: Maquete.

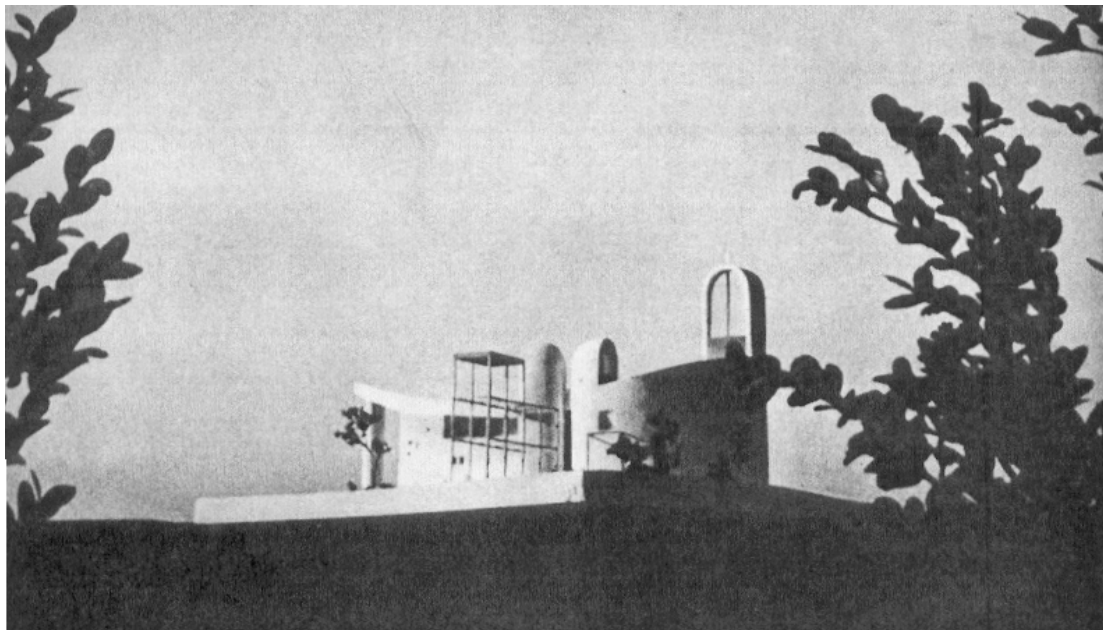


Fig.11: Capela Ronchamp – Fotomontagem.

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

PÍER LUIGI NERVI
Projeto de Hangar

ESTRANGEIRO
NÃO RESIDENTE
NO BRASIL

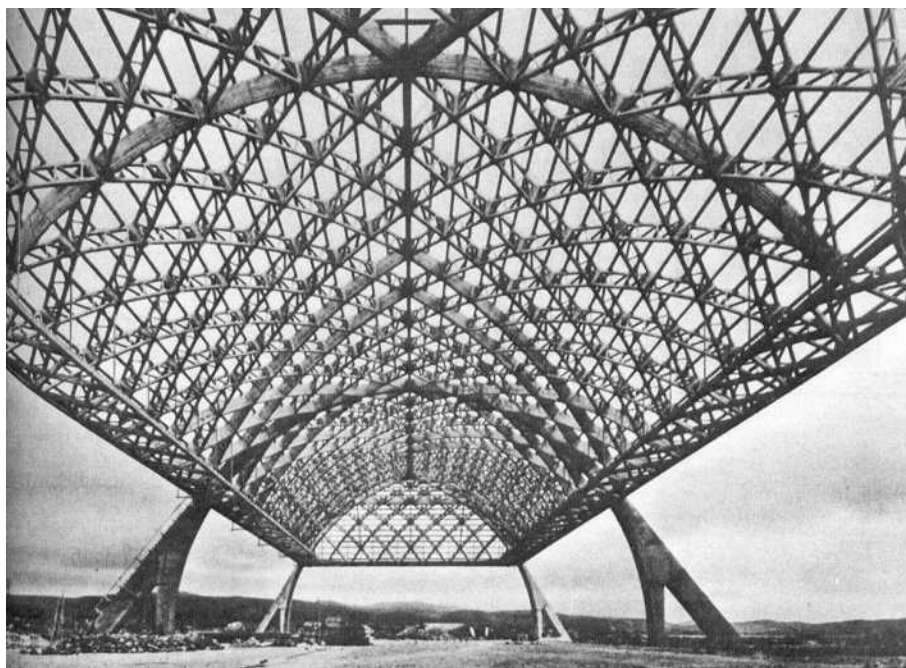


Fig.12: Projeto de Hangar – Estrutura

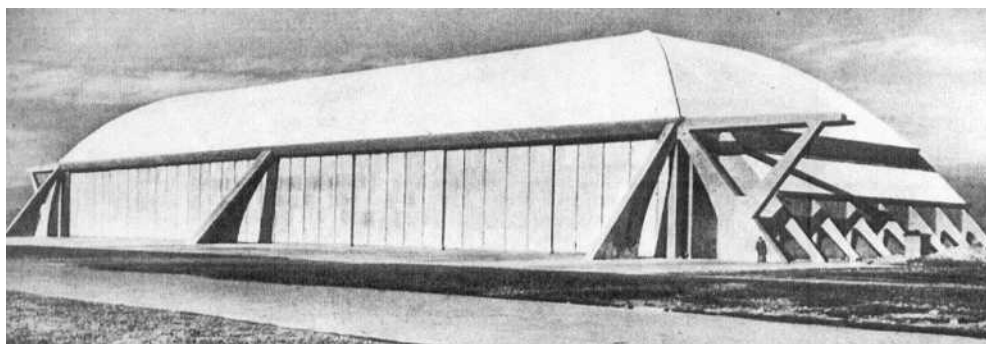


Fig.13: Projeto de Hangar - Orbetelho

FONTE:
PAGLIA (1952)

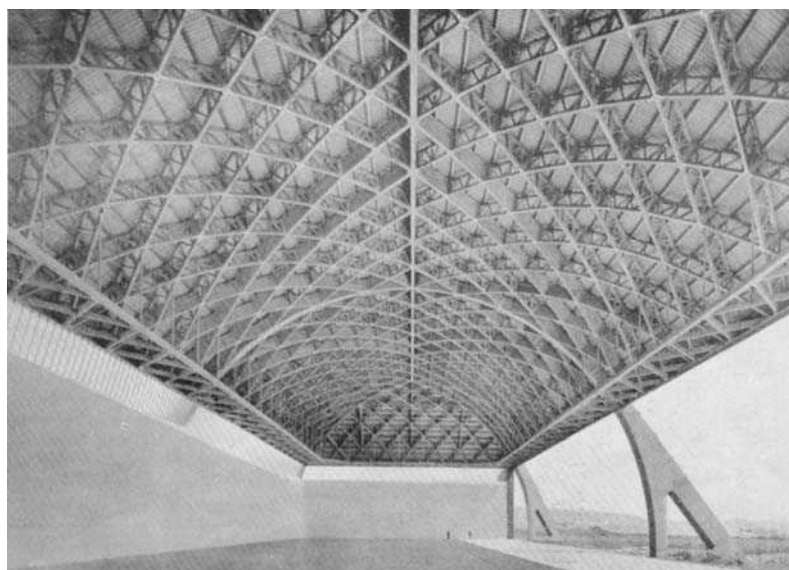


Fig.14: Vista interna.

I - E.I.A.
1951

PÍER LUIGI NERVI
Palácio de Exposições
De Turim

ESTRANGEIRO
NÃO RESIDENTE
NO BRASIL

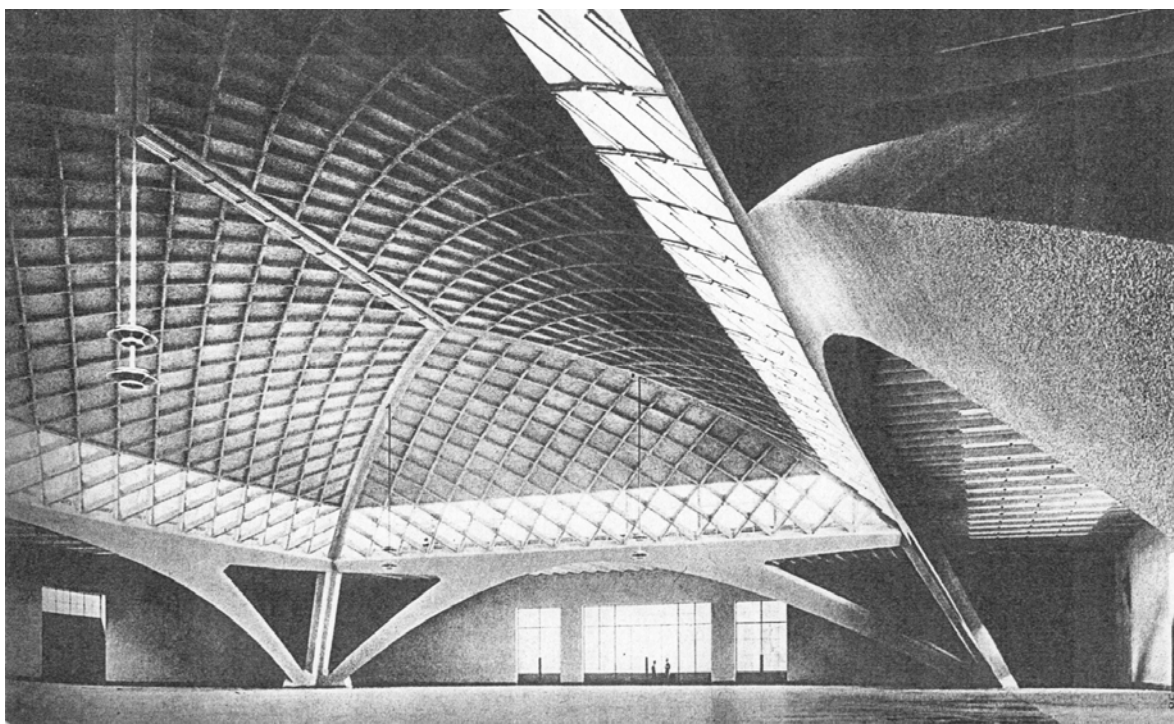


Fig.15: Palácio de Exposições de Turim – Detalhe Estrutural



Fig.16: Palácio de Exposições de Turim -
Estrutura

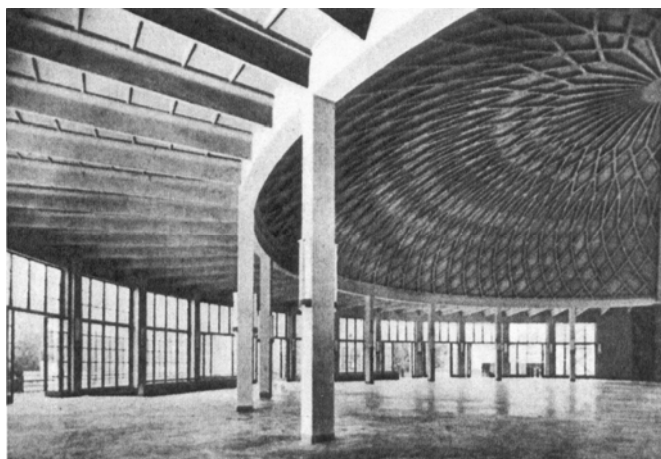


Fig.17: Palácio de Exposições de Turim

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

LÚCIO COSTA
Parque Guinle – Edifício
Bristol

HABITAÇÃO
COLETIVA

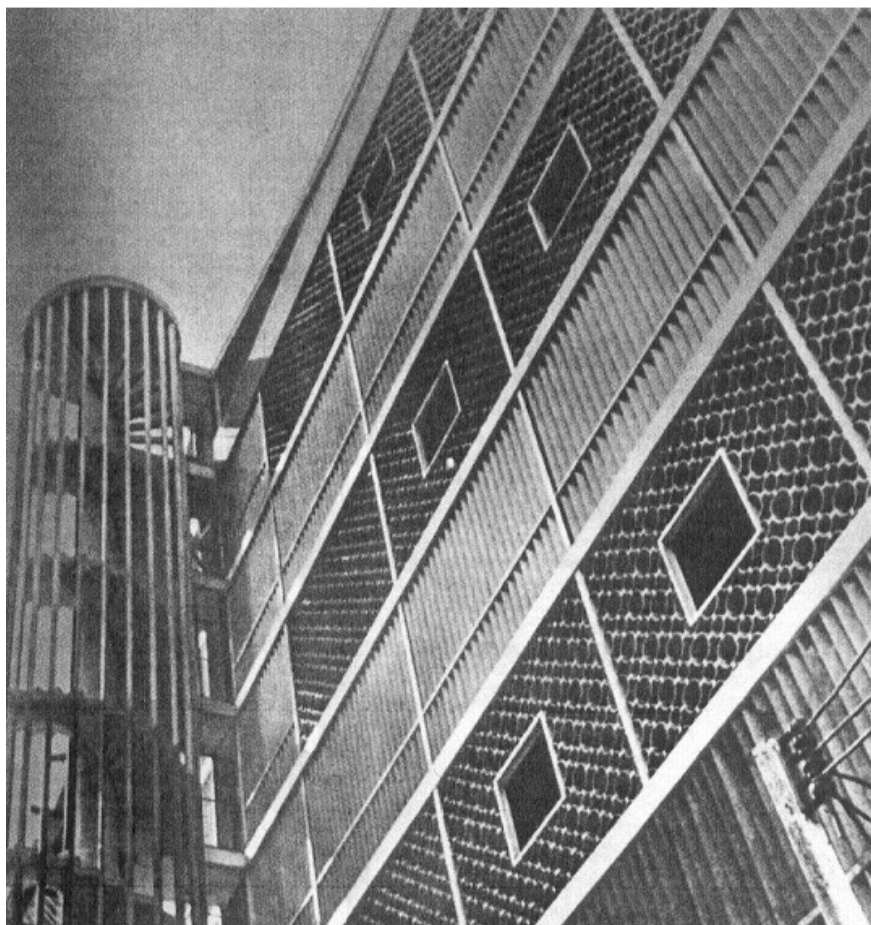


Fig.18: Parque Guinle – Fachada e escada de serviço.

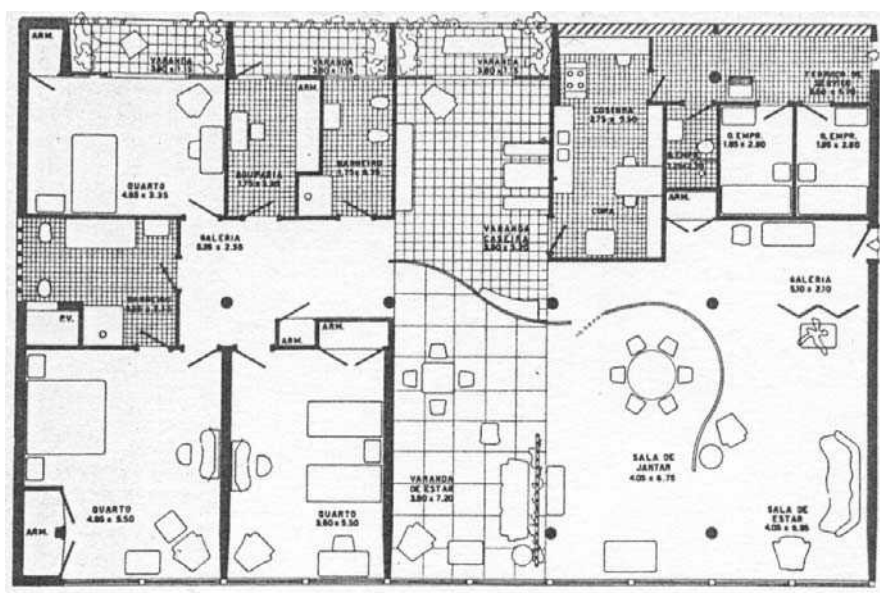


Fig.19: Edifício Bristol – Planta apartamento tipo A

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

LÚCIO COSTA
Parque Guinle - Edifício
Bristol

HABITAÇÃO
COLETIVA

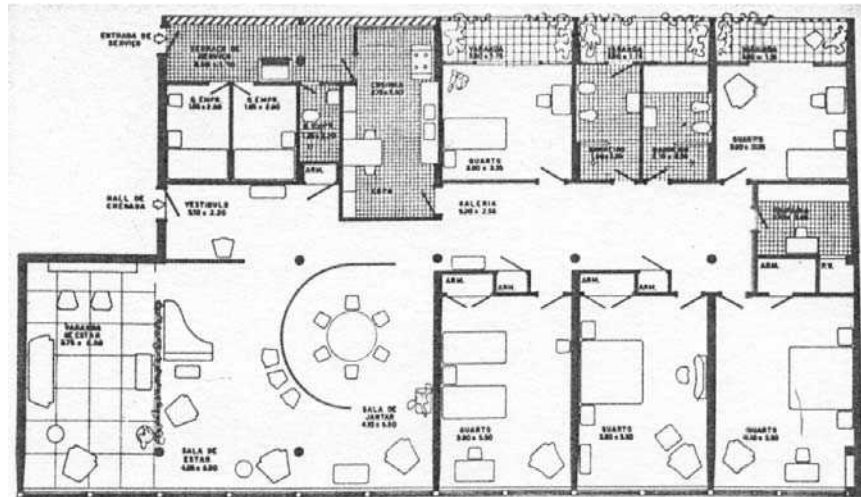


Fig.20: Edifício Bristol – Planta apartamento tipo B

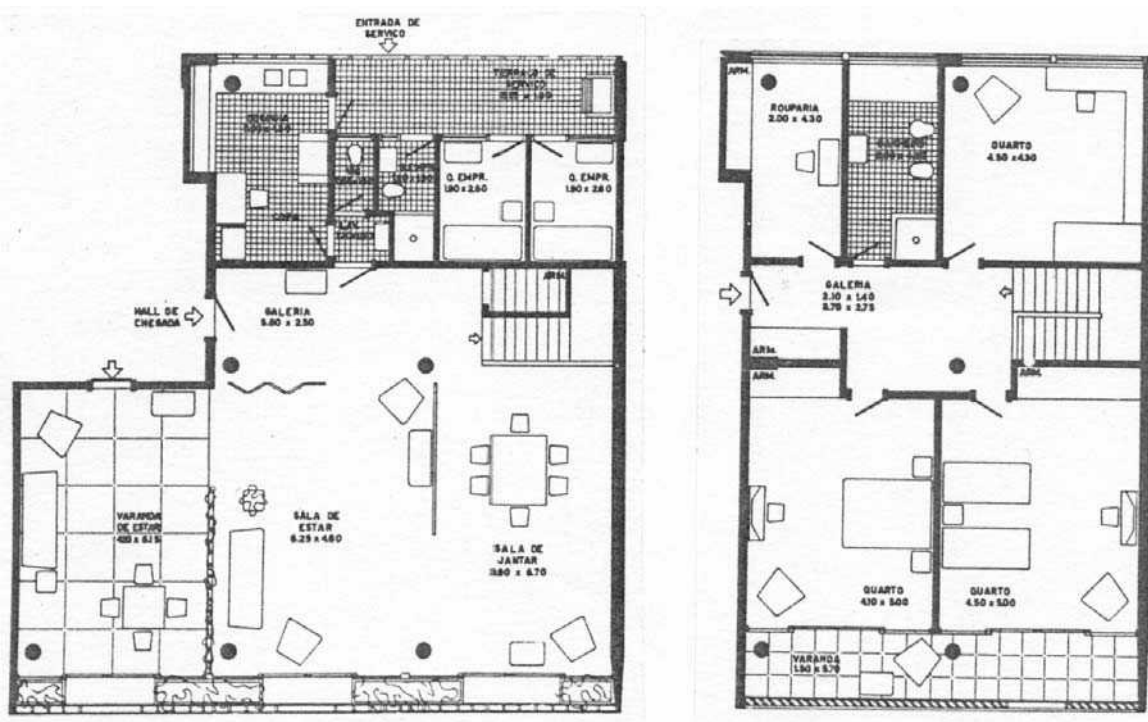


Fig.21: Edifício Bristol – Planta apartamento duplex

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

HENRIQUE MINDLIN

Casa de Campo em
Nogueira

HABITAÇÃO
INDIVIDUAL



Fig.22: Casa de Campo em Nogueira - Terraço

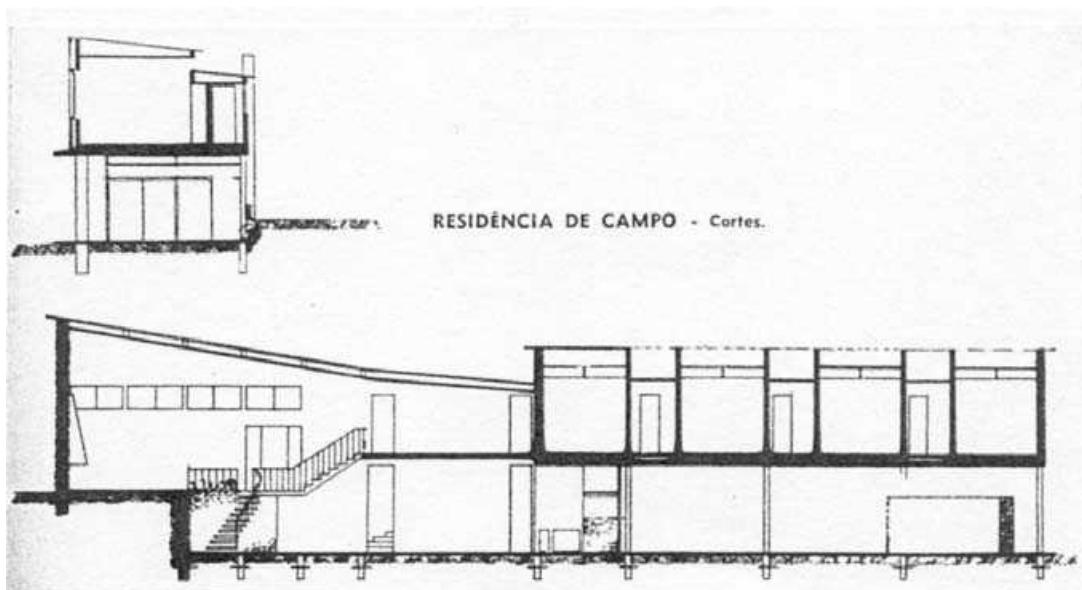


Fig.23: Casa de Campo em Nogueira - Cortes

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

HENRIQUE MINDLIN

Casa de Campo em
Nogueira

HABITAÇÃO
INDIVIDUAL

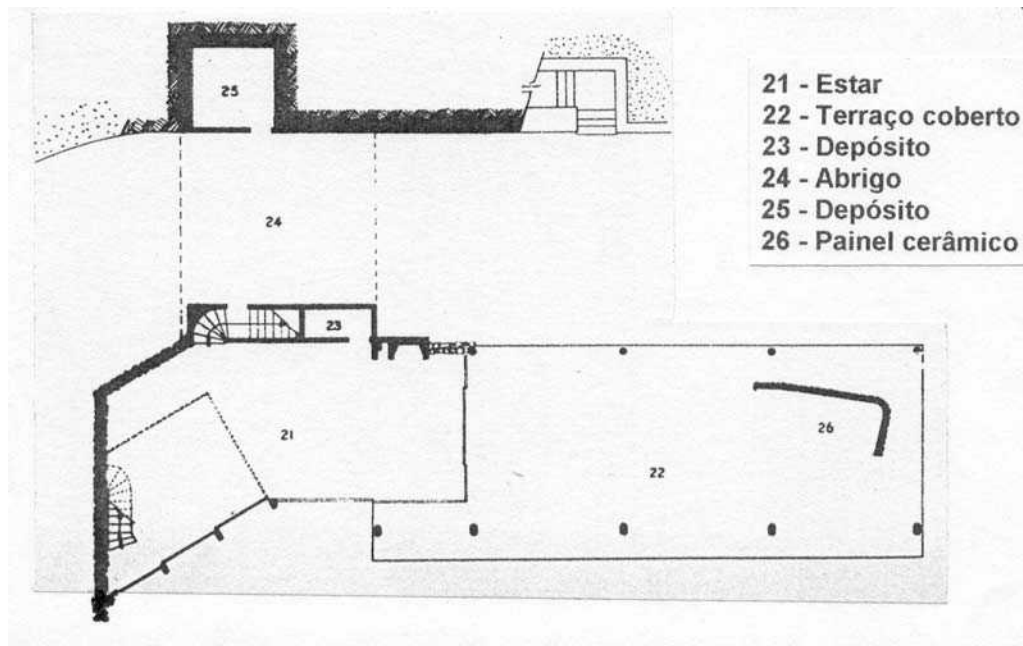


Fig.24: Casa de Campo em Nogueira – Pavimento inferior

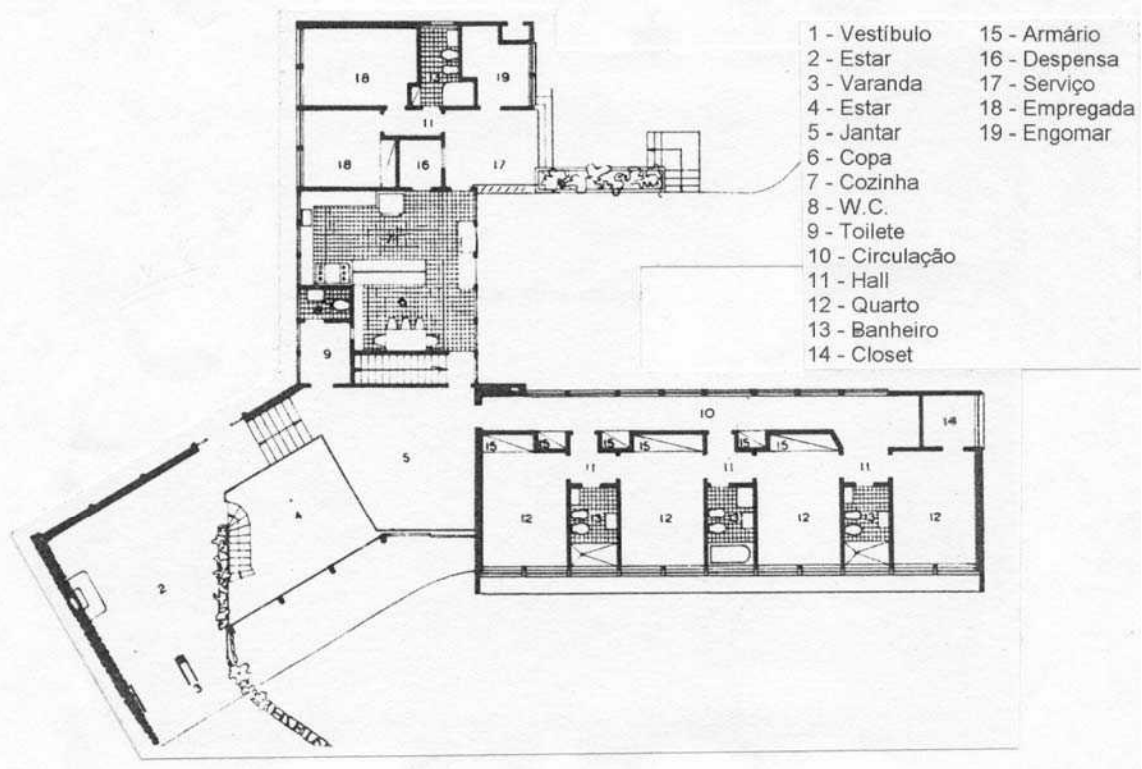


Fig.25: Casa de Campo em Nogueira – Pavimento superior

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

HENRIQUE MINDLIN

Casa de Campo em
Nogueira

HABITAÇÃO
INDIVIDUAL

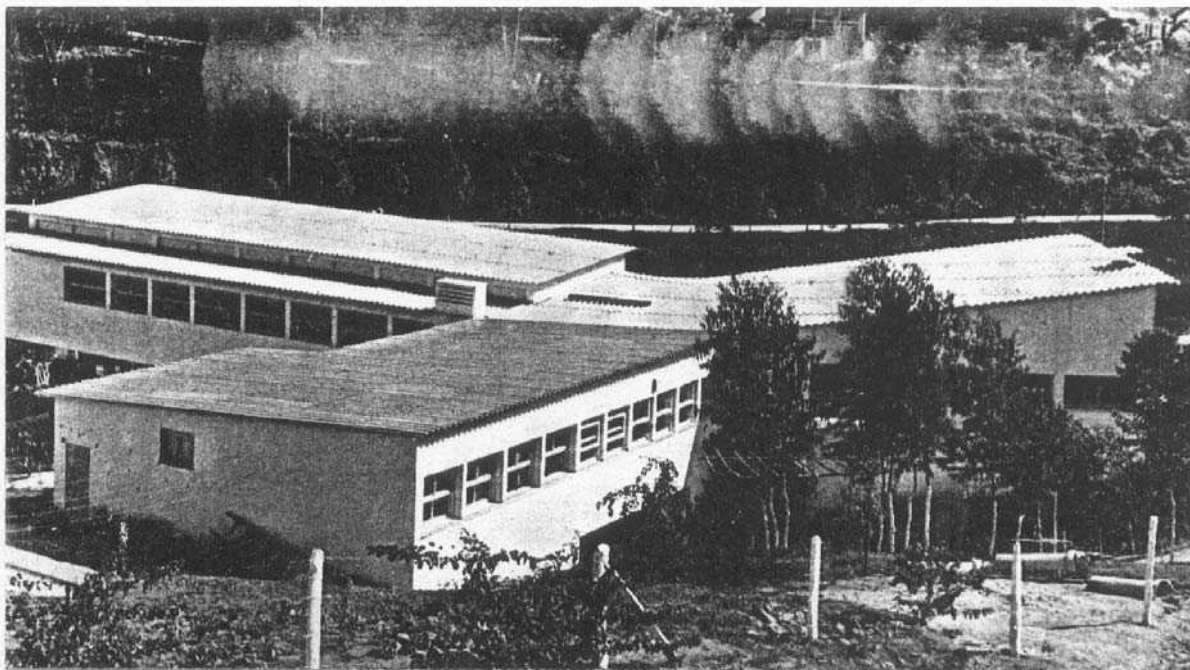


Fig.26: Casa de Campo em Nogueira – Vista externa

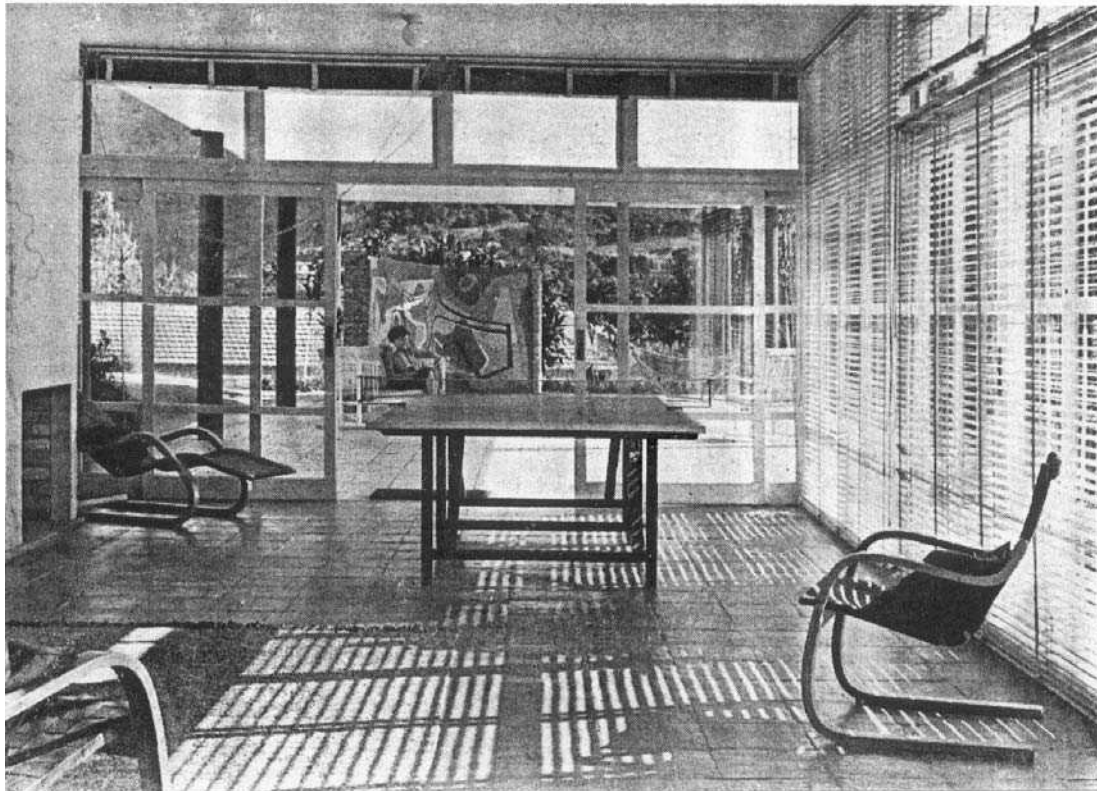


Fig.27: Casa de Campo em Nogueira – Vista da sala de estar e do terraço com painel de Burle Marx

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUDJOURD'HUI (1952)



Fig.28: Casa de Campo em Nogueira –
Painel de Burle Marx

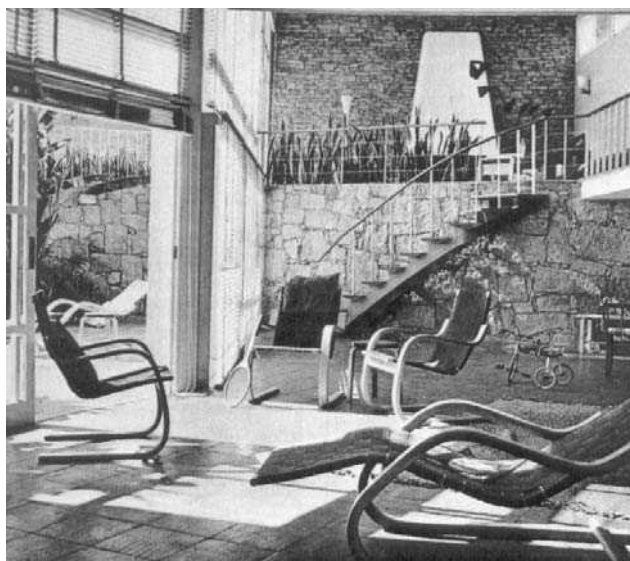


Fig.29: Vista do Interior



Fig.30: Casa de Campo em Nogueira – Terraço

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUDJOURD'HUI (1952)

I - E.I.A.
1951

RINO LEVI
Maternidade Universitária
de São Paulo

**EDIFÍCIO DE USO
PÚBLICO**



Fig.31: Maternidade Universitária de São Paulo – Maquete – Fachada nordeste – entrada principal

FONTE:
PAGLIA (1952)



Fig.32: Maternidade Universitária de São Paulo – Maquete – Fachada leste

FONTE:
ARQUITETURA E ENGENHARIA (1952)

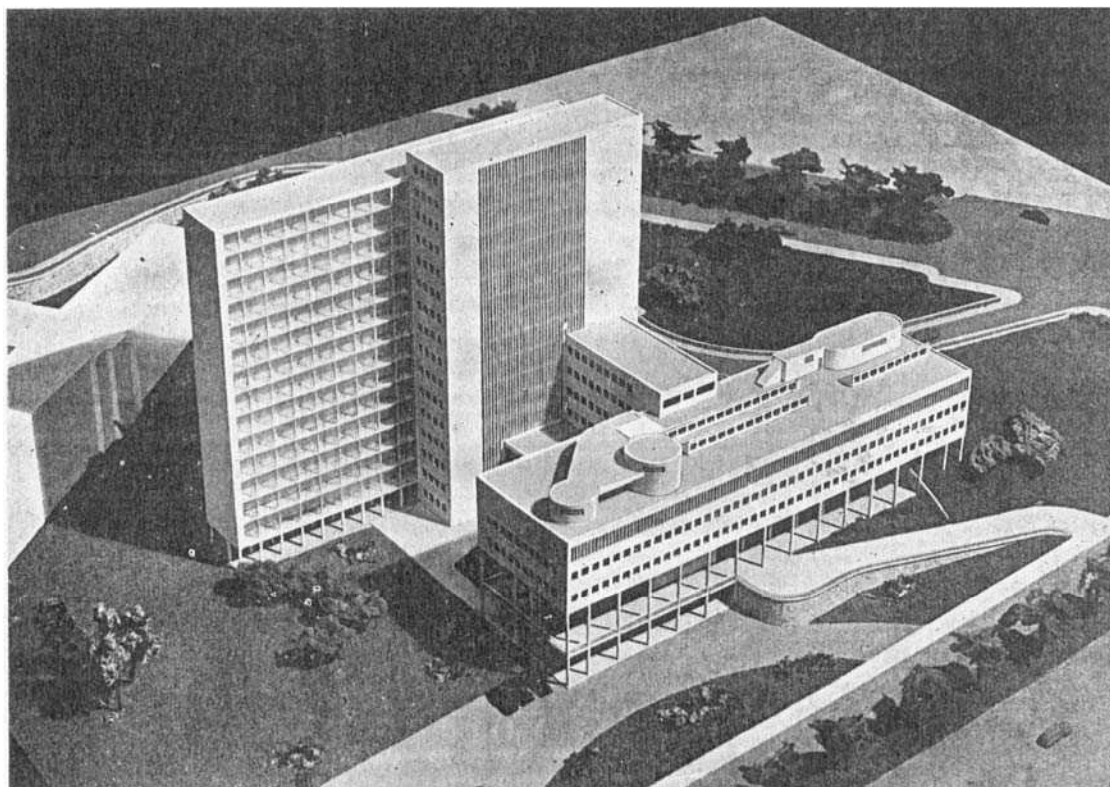


Fig.33: Maternidade Universitária de São Paulo – Maquete – Fachada sudeste

FONTE:
ARQUITETURA E ENGENHARIA (1952)



Fig.34: Maternidade Universitária de São Paulo –
Maquete – Fachada noroeste
FONTE:
ARQUITETURA E ENGENHARIA (1952)

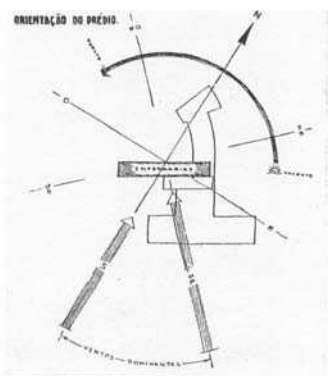


Fig.36: Orientação do prédio - Insolação

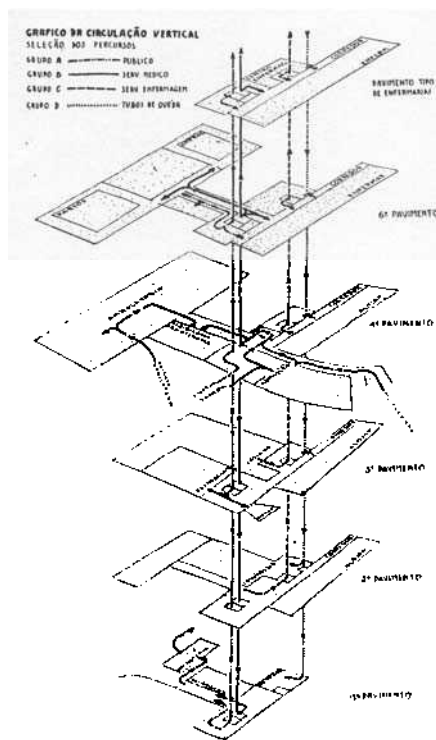


Fig.35: Esquema da circulação vertical

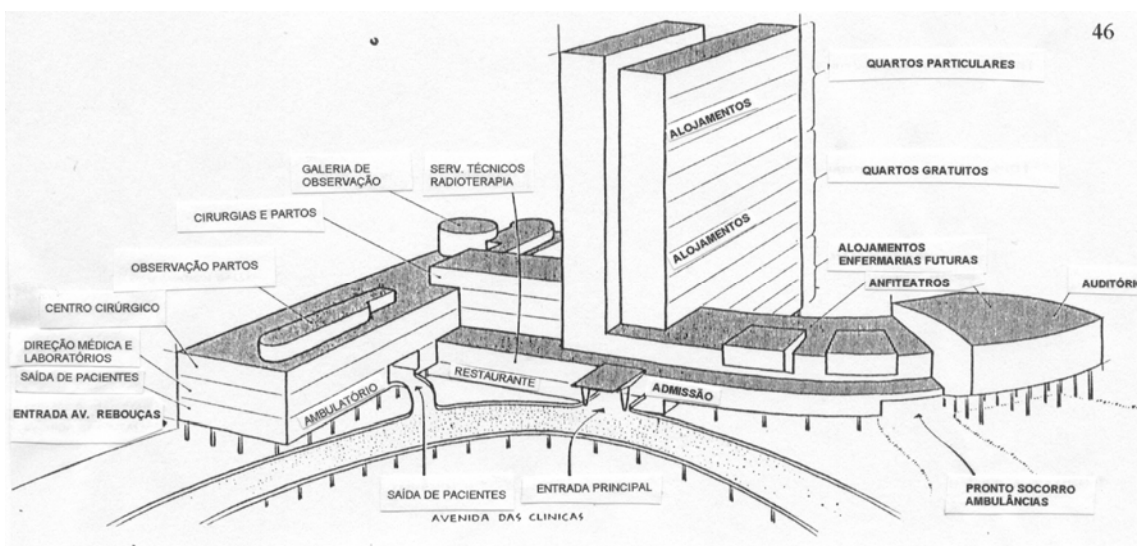


Fig.37: Maternidade Universitária de São Paulo – Esquema de distribuição do programa nos blocos
FONTE:
PROGRESSIVE ARCHITECTURE (1949). Desenho modificado

I - E.I.A.
1951

RINO LEVI
Maternidade Universitária
de São Paulo

EDIFÍCIO DE USO
PÚBLICO

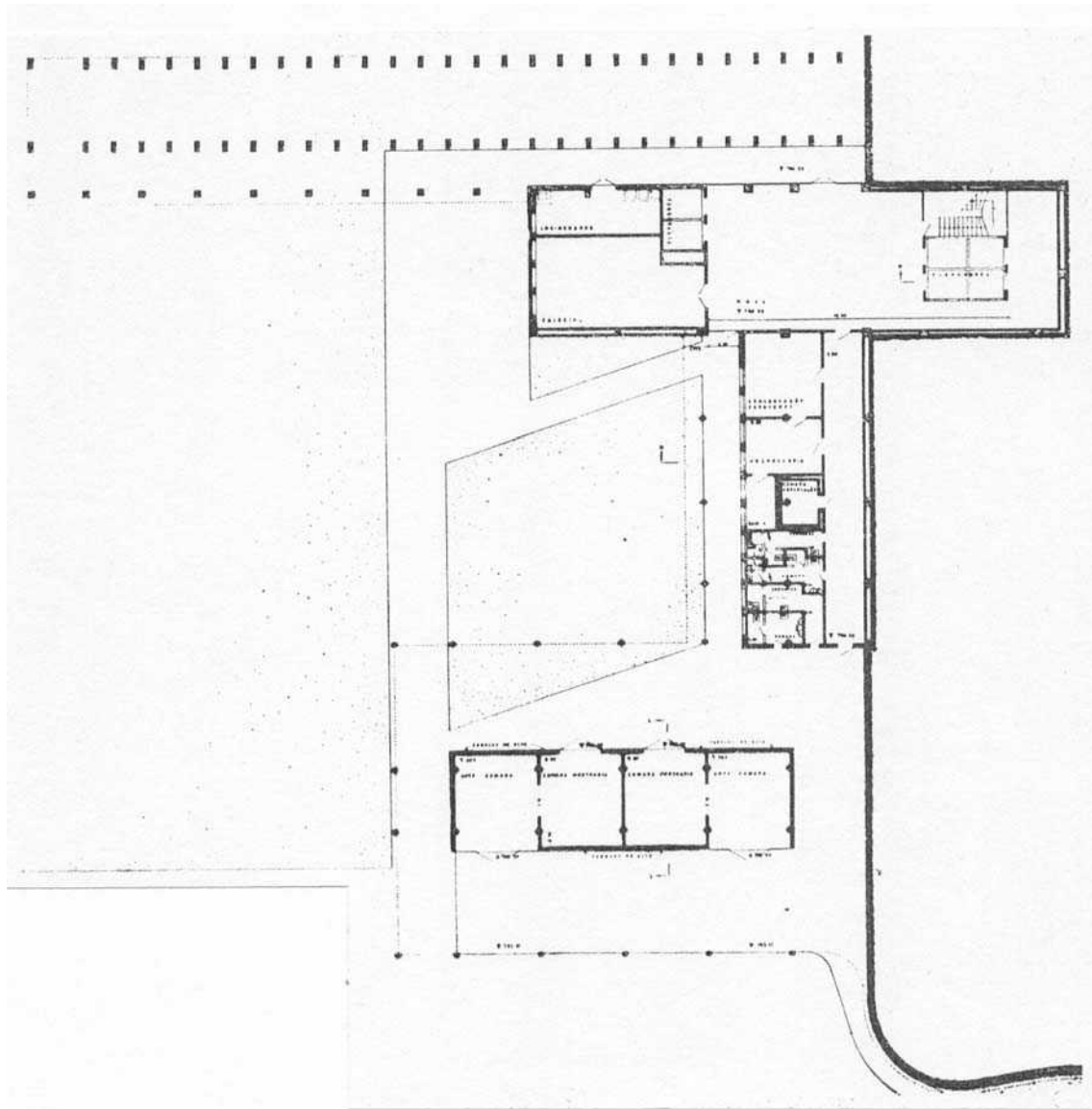


Fig.40: Planta 1º Pavimento

FONTE:
ARQUITETURA E ENGENHARIA (1952)

I - E.I.A.
1951

RINO LEVI
Maternidade Universitária
de São Paulo

EDIFÍCIO DE USO
PÚBLICO

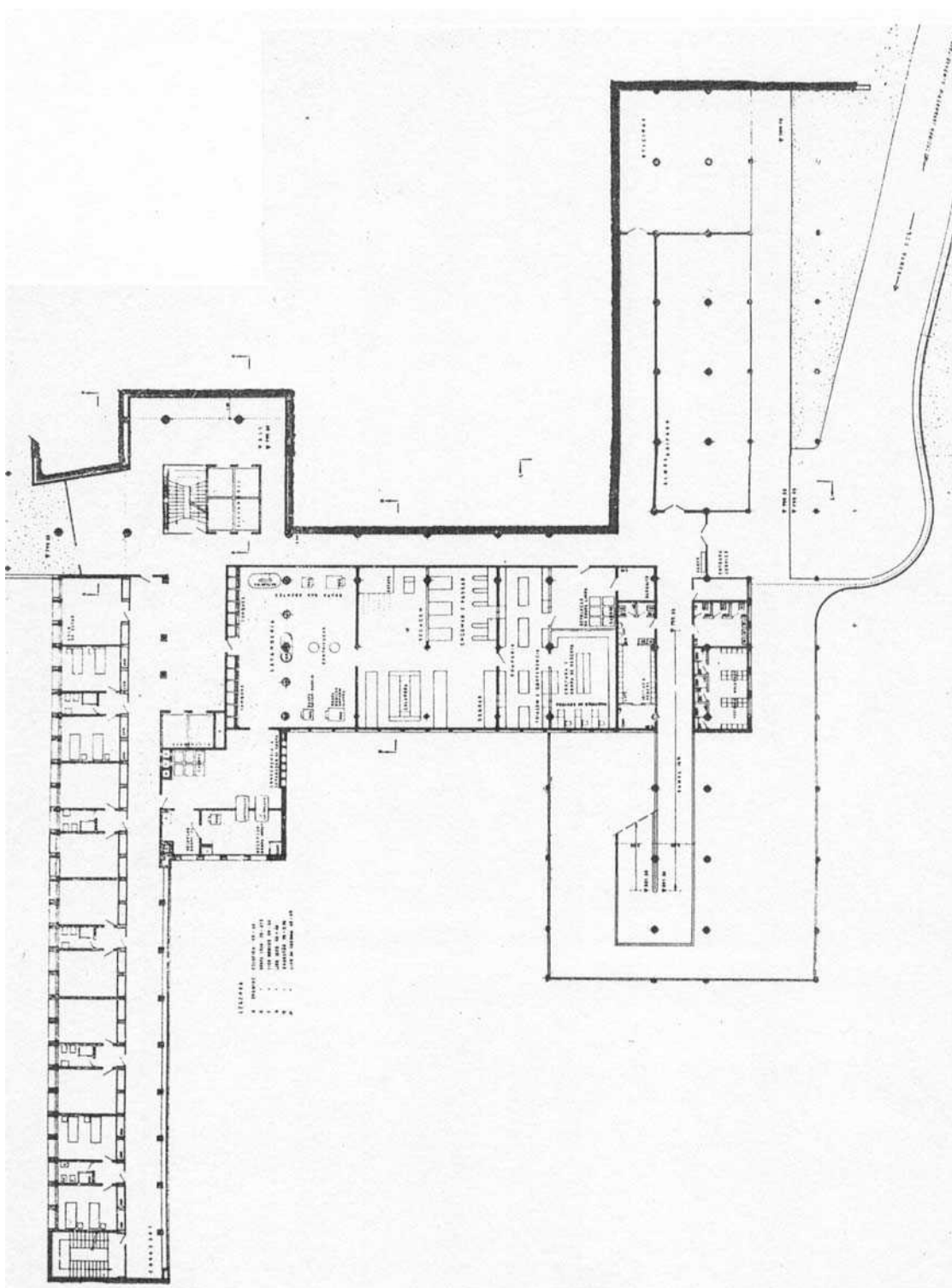


Fig. 41: Planta 2º Pavimento

FONTE:
ARQUITETURA E ENGENHARIA (1952)

I - E.I.A.
1951

RINO LEVI
Maternidade Universitária
de São Paulo

EDIFÍCIO DE USO
PÚBLICO

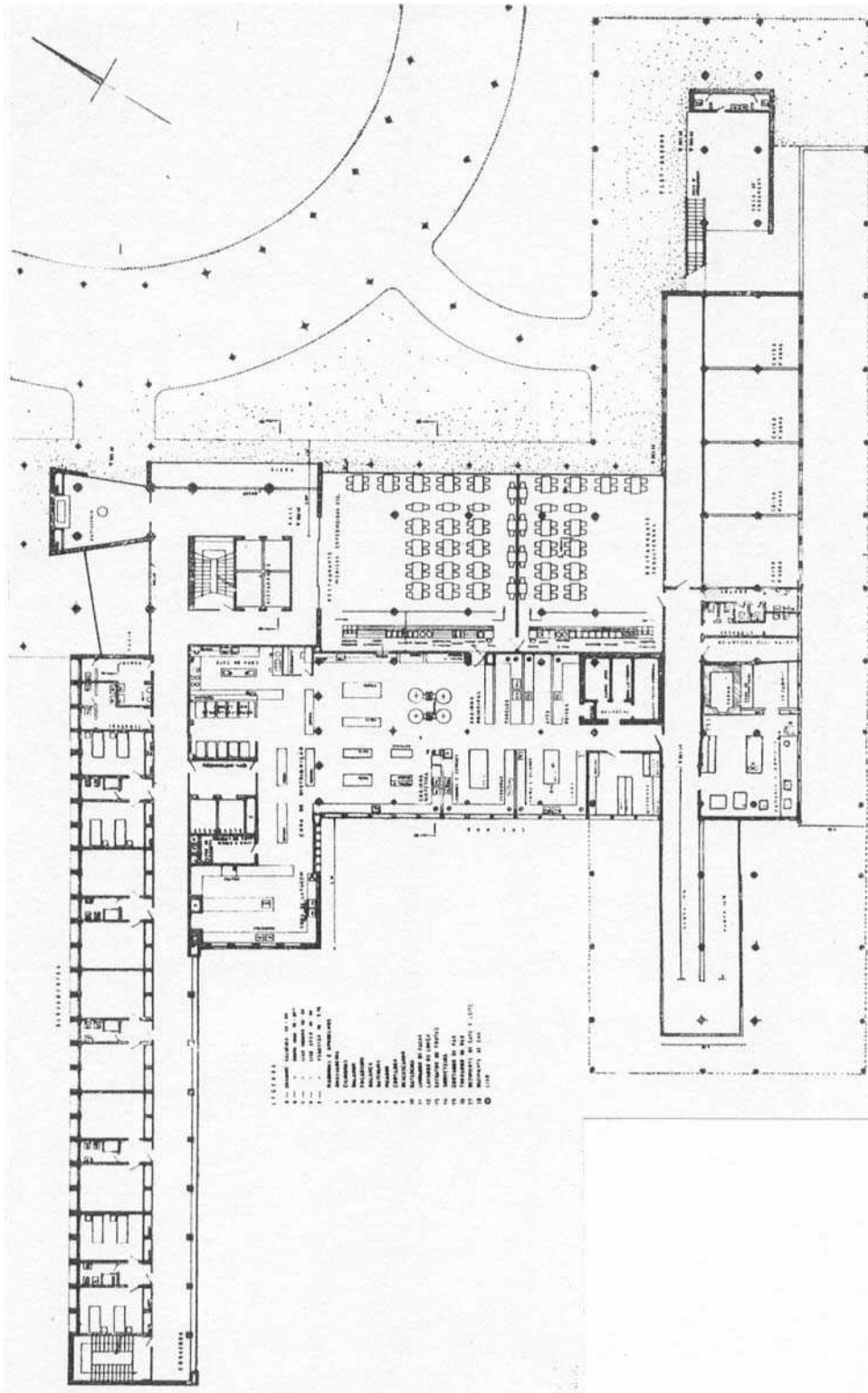


Fig.42: Planta 3º Pavimento

FONTE:
ARQUITETURA E ENGENHARIA (1952)

I - E.I.A.
1951

RINO LEVI
Maternidade Universitária
de São Paulo

EDIFÍCIO DE USO
PÚBLICO

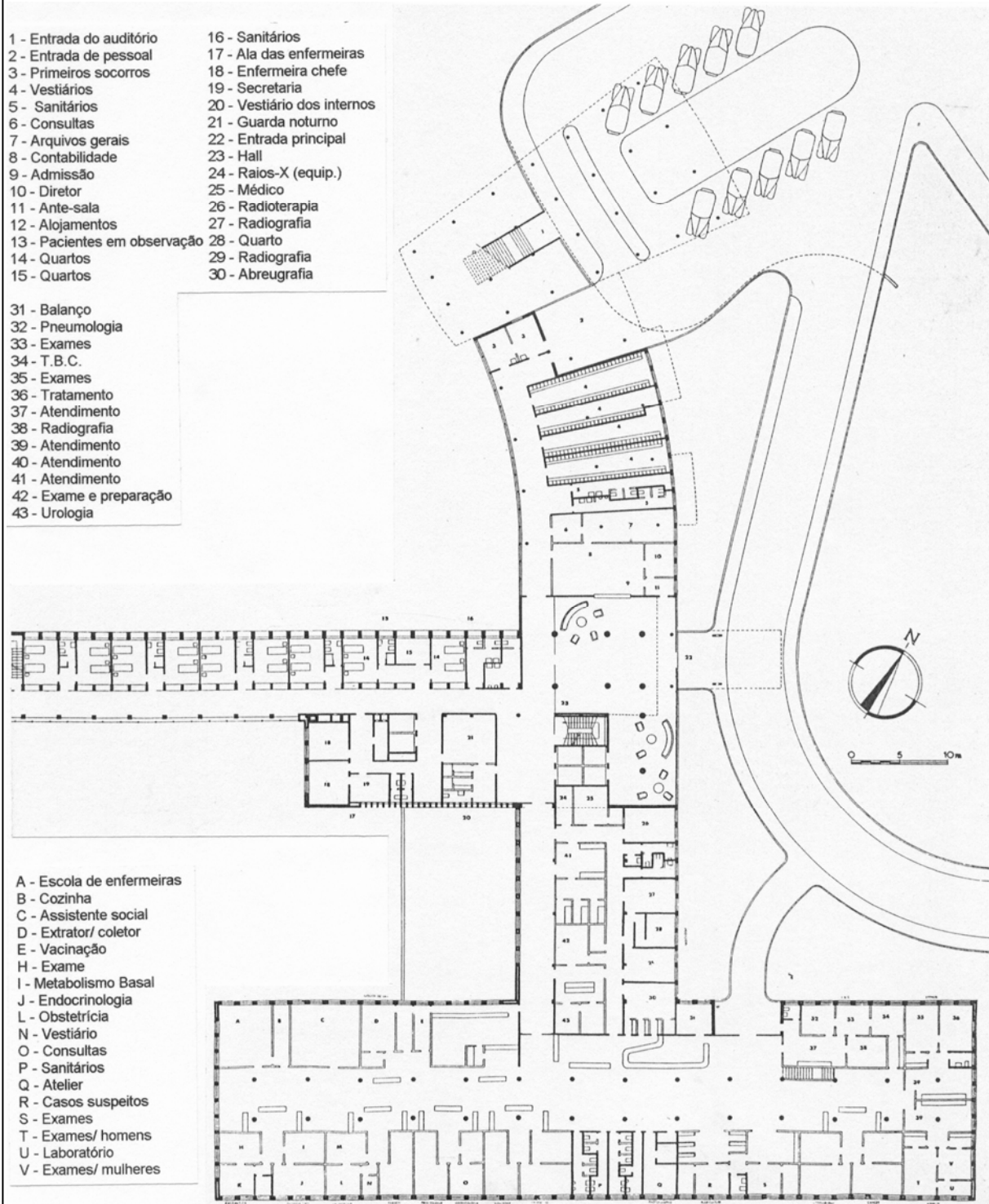


Fig.43: Planta 4º Pavimento

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOUR'HUI (1948)

I - E.I.A.
1951

RINO LEVI
Maternidade Universitária
de São Paulo

EDIFÍCIO DE USO
PÚBLICO

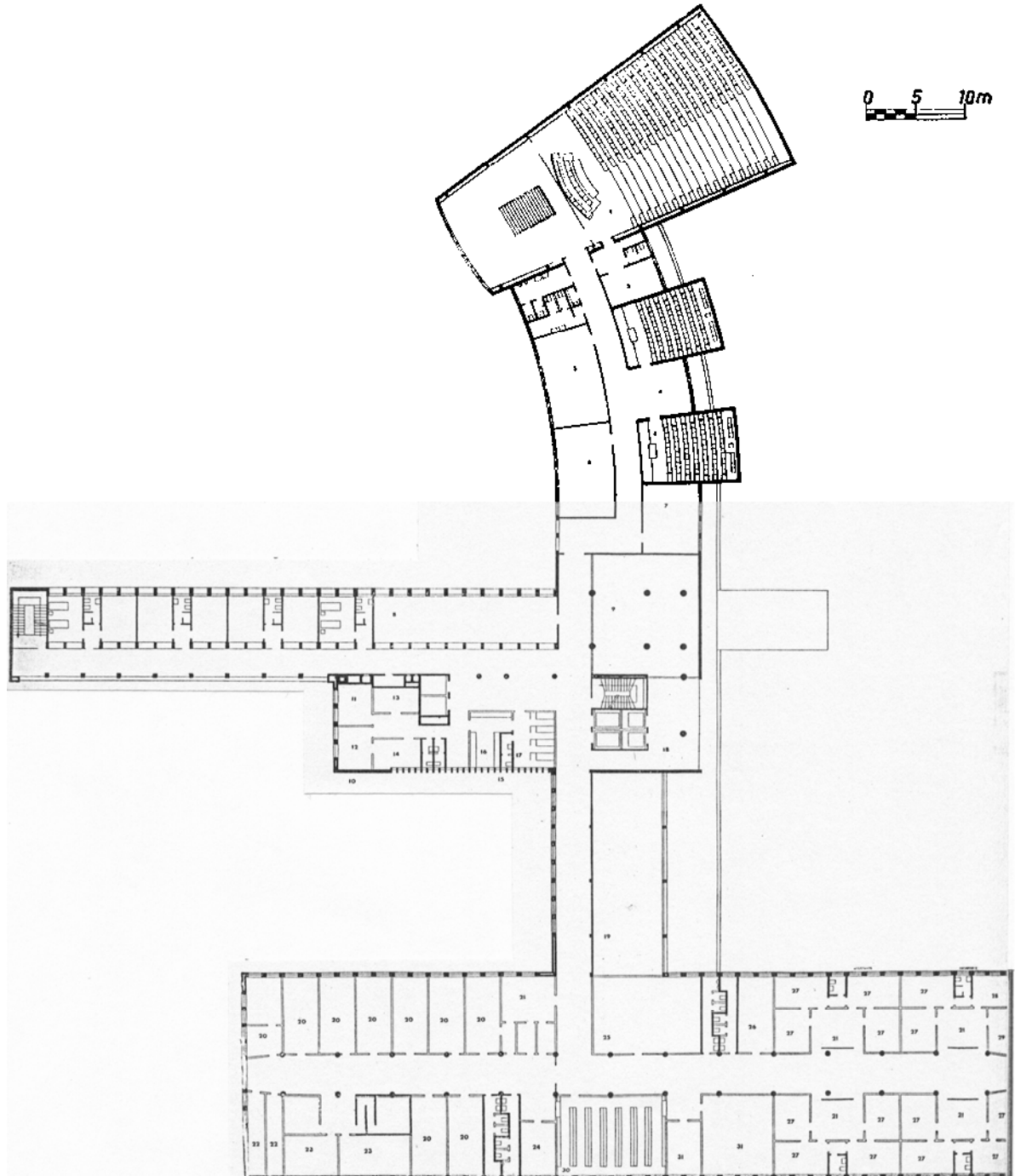


Fig.44: Planta 5º Pavimento

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1948)

I - E.I.A.
1951

RINO LEVI
Maternidade Universitária
de São Paulo

EDIFÍCIO DE USO
PÚBLICO

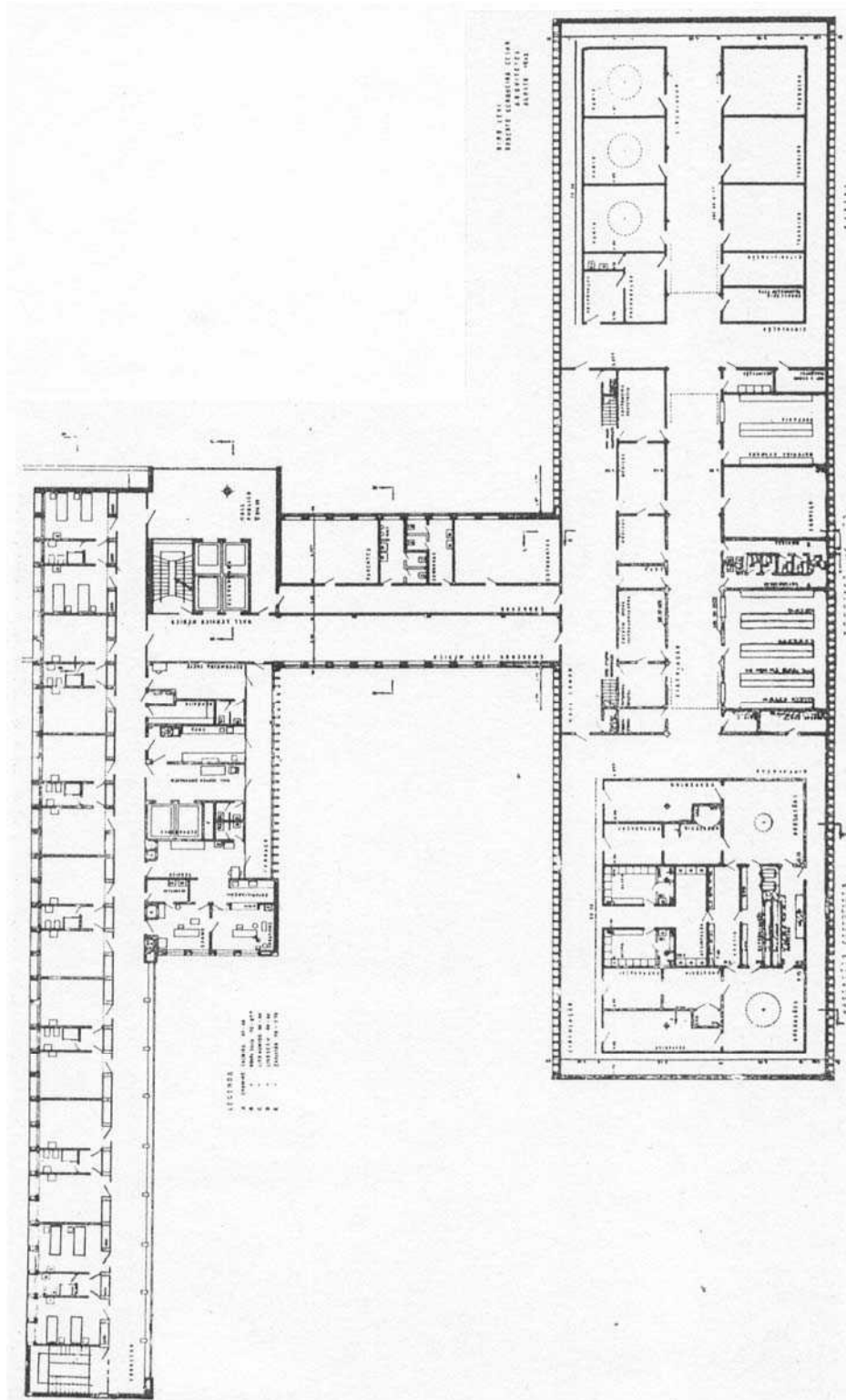


Fig.45: Planta 6º Pavimento

FONTE:
ARQUITETURA E ENGENHARIA (1952)

I - E.I.A.
1951

RINO LEVI
Maternidade Universitária
de São Paulo

EDIFÍCIO DE USO
PÚBLICO

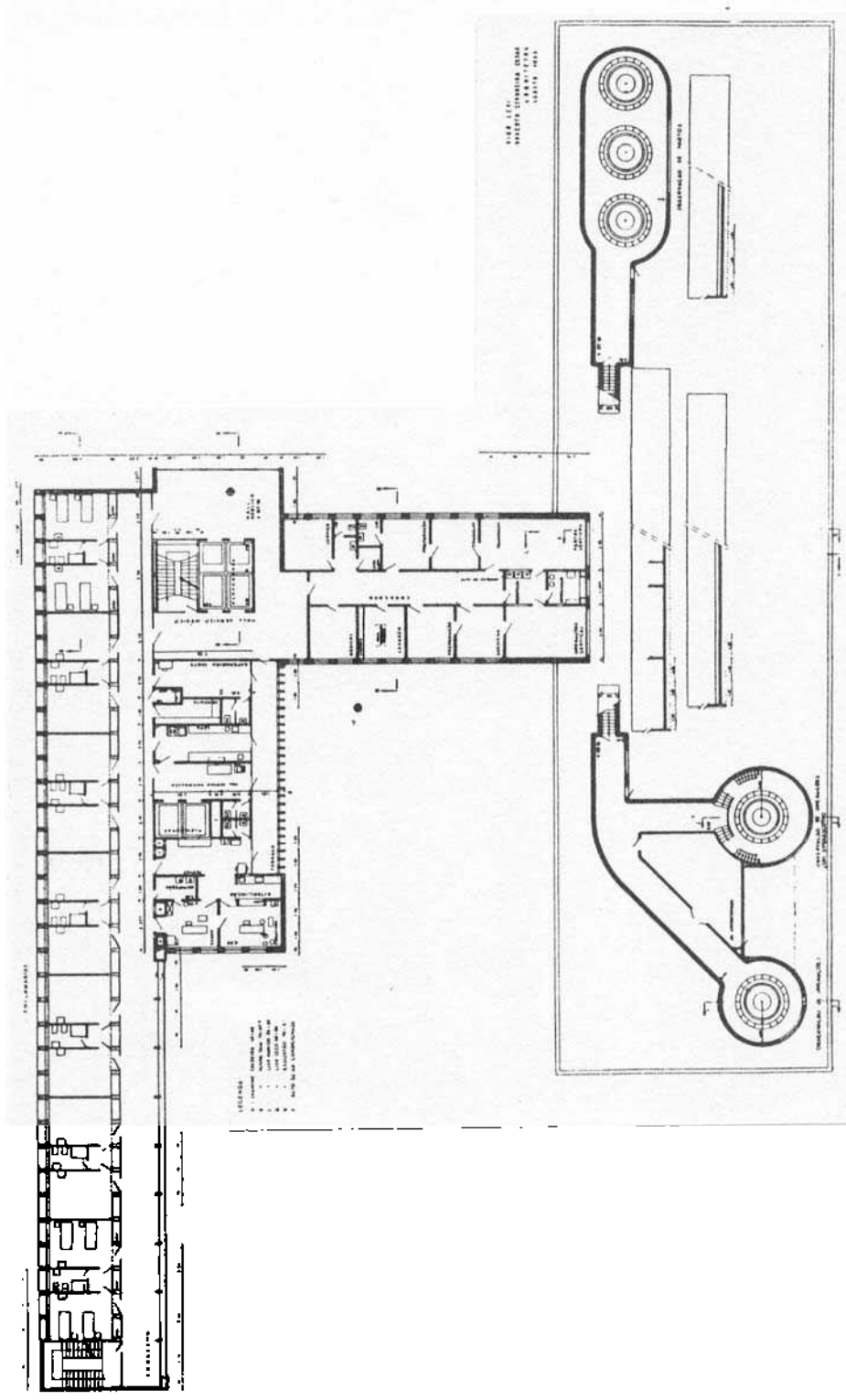


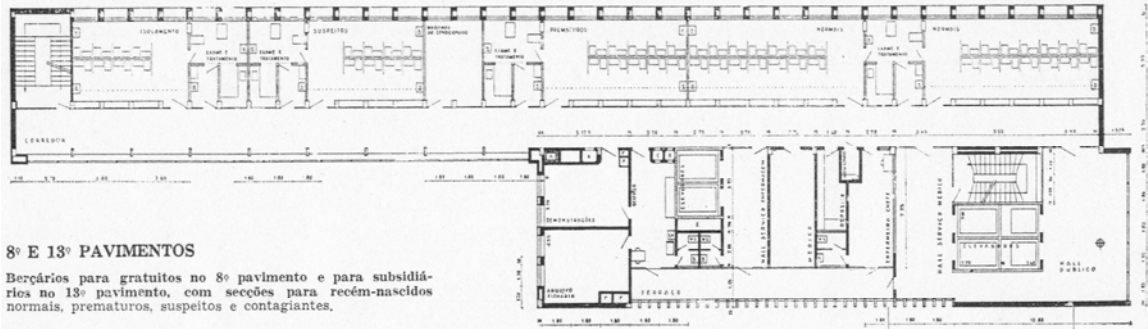
Fig.46: Planta 7º Pavimento

FONTE:
ARQUITETURA E ENGENHARIA (1952)

I - E.I.A.
1951

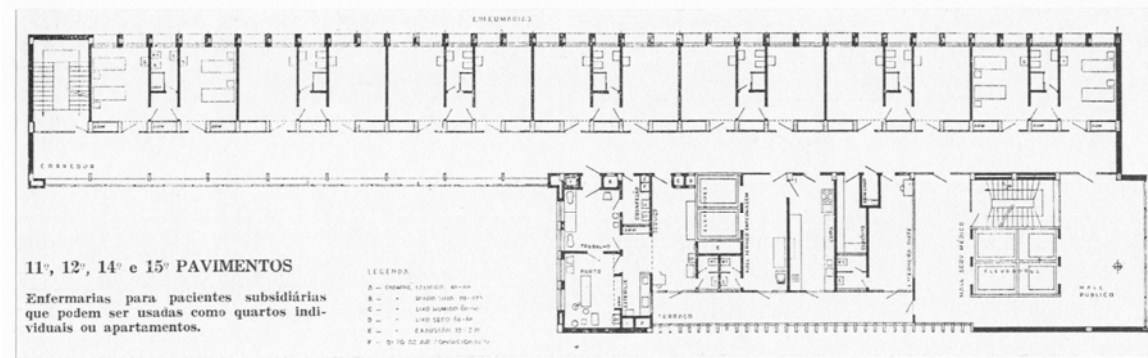
RINO LEVI
Maternidade Universitária
de São Paulo

EDIFÍCIO DE USO
PÚBLICO



8º E 13º PAVIMENTOS

Berçários para gratuitos no 8º pavimento e para subsidiários no 13º pavimento, com seções para recém-nascidos normais, prematuros, suspeitos e contagiantes.



11º, 12º, 14º e 15º PAVIMENTOS

Enfermarias para pacientes subsidiárias que podem ser usadas como quartos individuais ou apartamentos.

- LEGENDA
- A - ONDULAÇÃO ALUMÍNIO 30x30
 - B - ONDULAÇÃO CIMENTO 30x30
 - C - ONDULAÇÃO FERRO 30x30
 - D - ONDULAÇÃO CIMENTO 30x30
 - E - ONDULAÇÃO CIMENTO 30x30
 - F - ONDULAÇÃO CIMENTO 30x30

Fig.47: Planta 8º-15º Pavimento

FONTE:
ARQUITETURA E ENGENHARIA (1952)

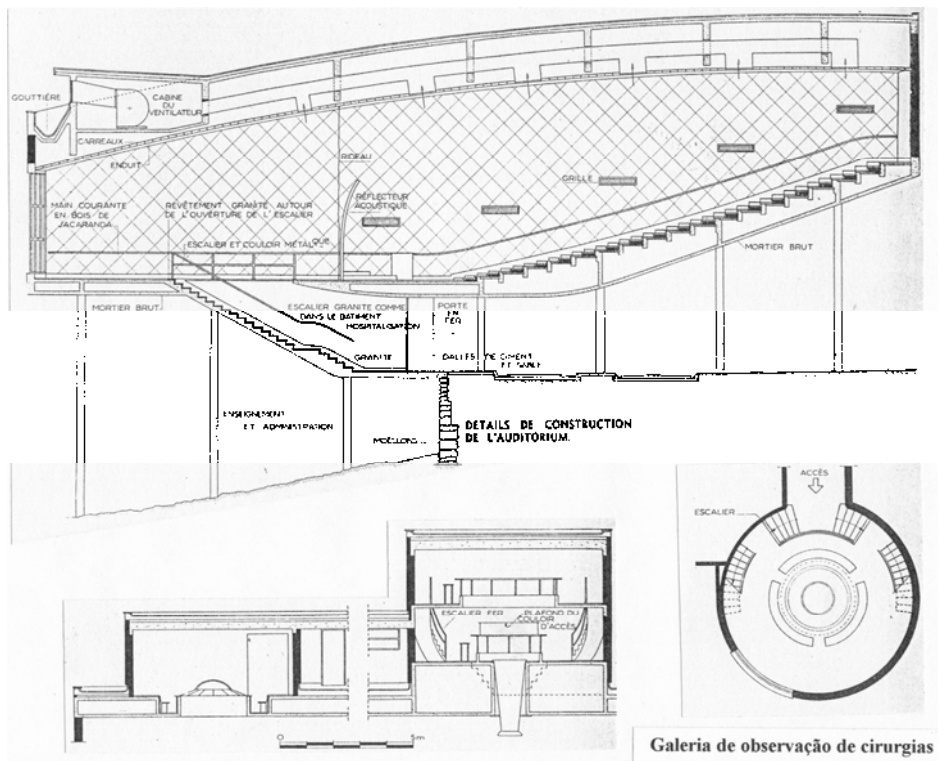


Fig.48: Cortes – Auditório e Galeria de Observação de operações

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1948)

I - E.I.A.
1951

ÁLVARO VITAL
BRASIL

Banco da Lavoura

EDIFÍCIO
COMERCIAL



Fig.50: Detalhe do painel de brises da fachada Norte

FONTE:
MINDLIN (1999)

Fig.49: Fachada frontal com motivo decorativo em destaque

FONTE:
PAGLIA (1952)

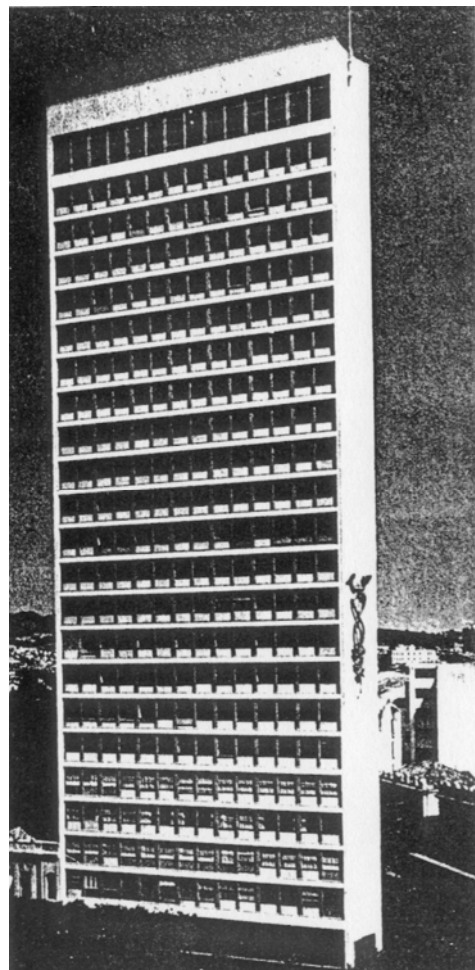
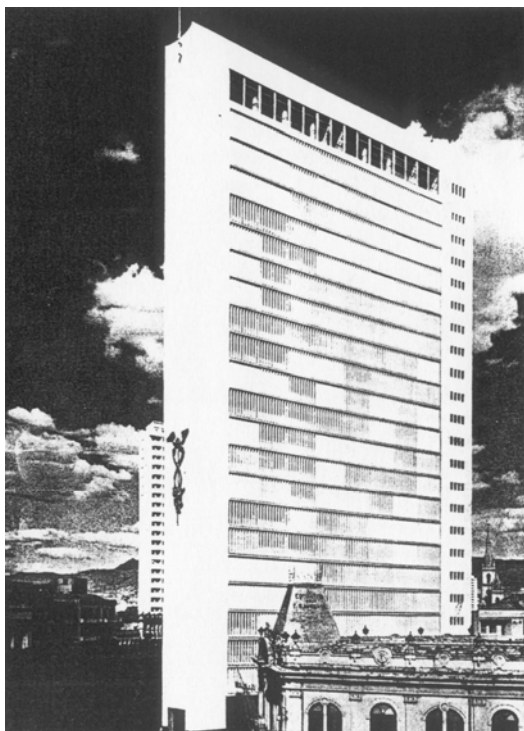


Fig.51: Fachadas Sul e Norte

FONTE:
MINDLIN (1999)

I - E.I.A.
1951

ÁLVARO VITAL
BRASIL

Banco da Lavoura

EDIFÍCIO
COMERCIAL

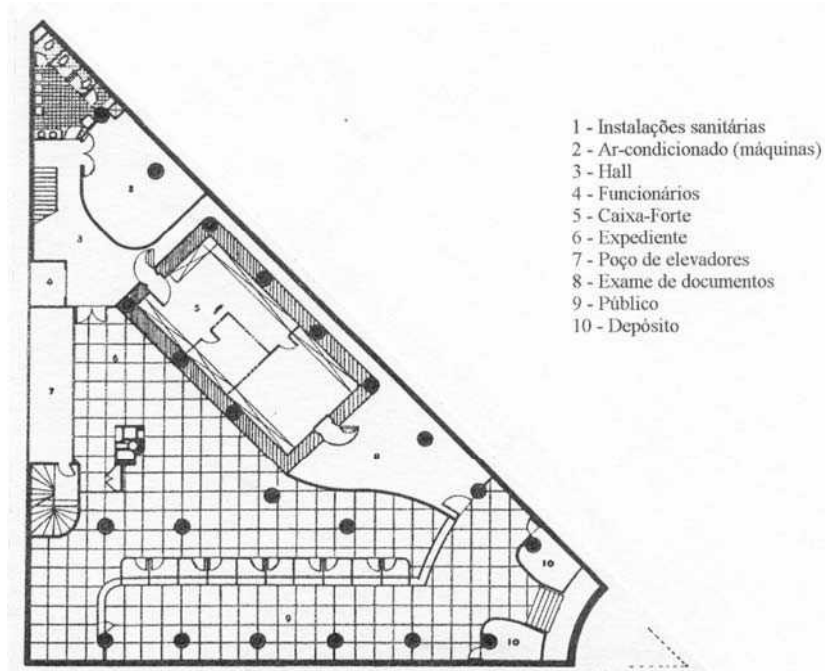


Fig.52: Planta Sub-solo

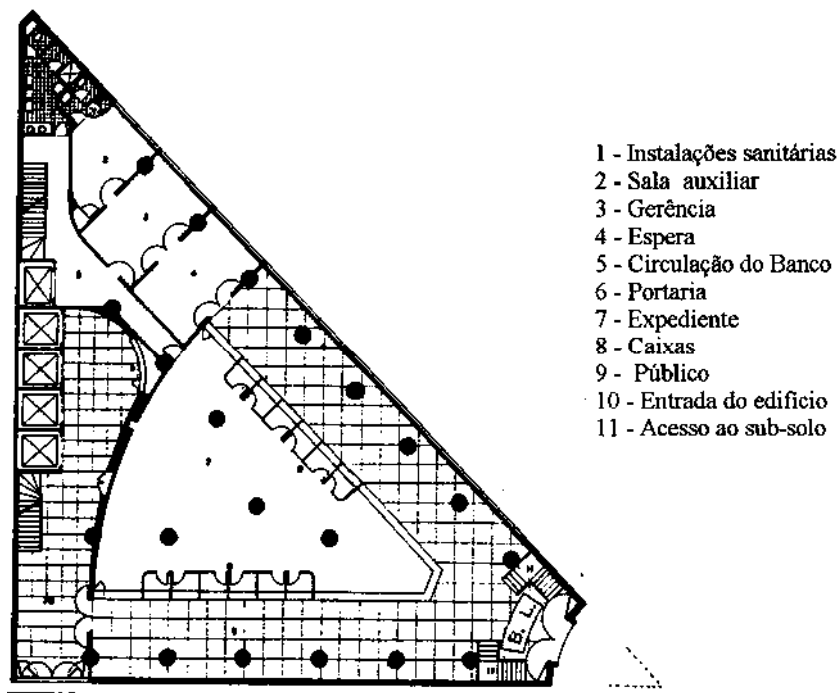
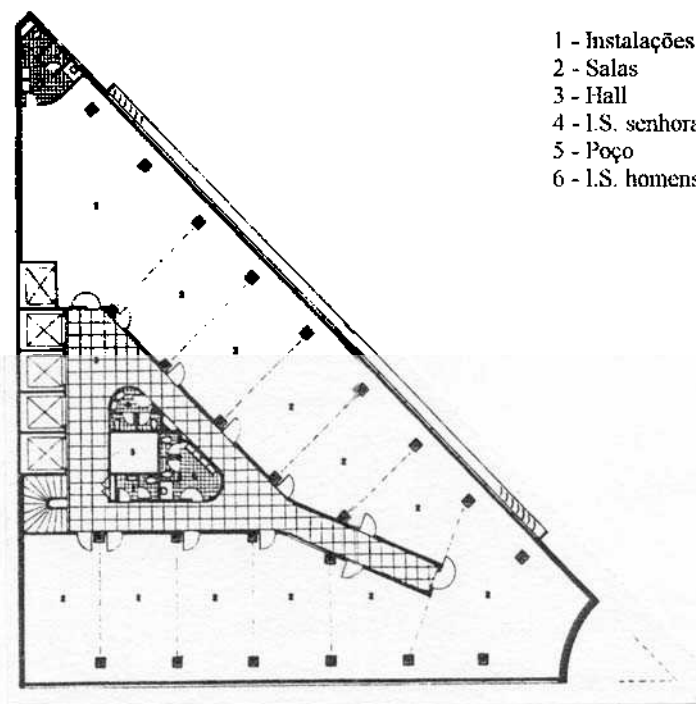


Fig.53: Planta 1º Pavimento

FONTE:
PAGLIA (1952)



- 1 - Instalações sanitárias
- 2 - Salas
- 3 - Hall
- 4 - I.S. senhoras
- 5 - Poço
- 6 - I.S. homens

Fig.54: Pavimento tipo

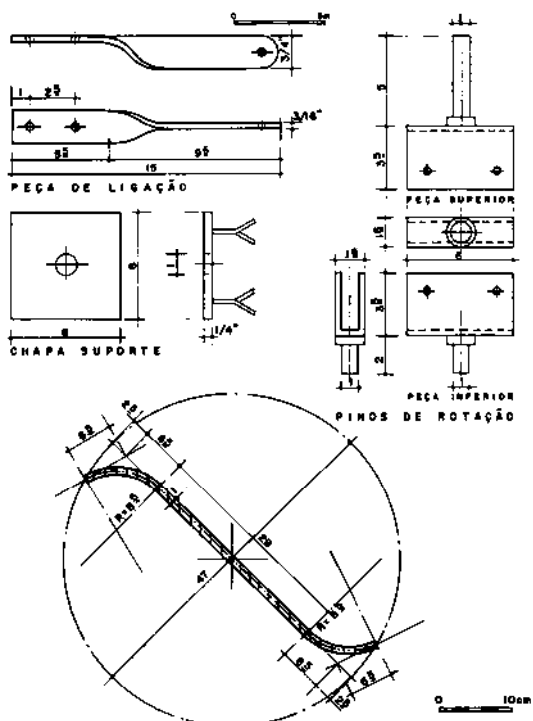


Fig.55: Perfil do quebra-sol e detalhamento das peças de montagem

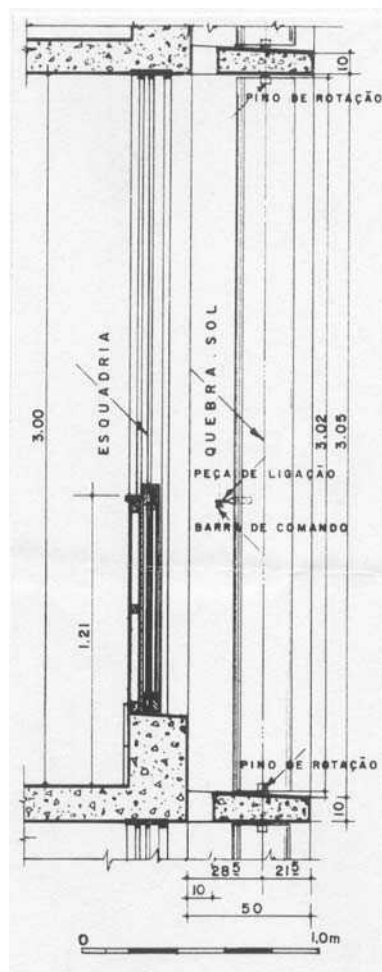


Fig.56: Corte da Esquadria e do quebra-sol (brise-soleil)

I - E.I.A.
1951

OSCAR NIEMEYER

Fábrica de Biscoitos
Duchen

EDIFÍCIO PARA
USO COMERCIAL

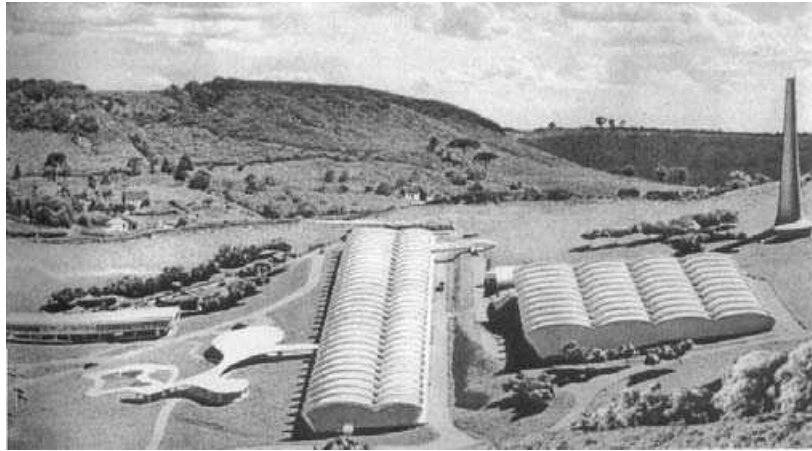
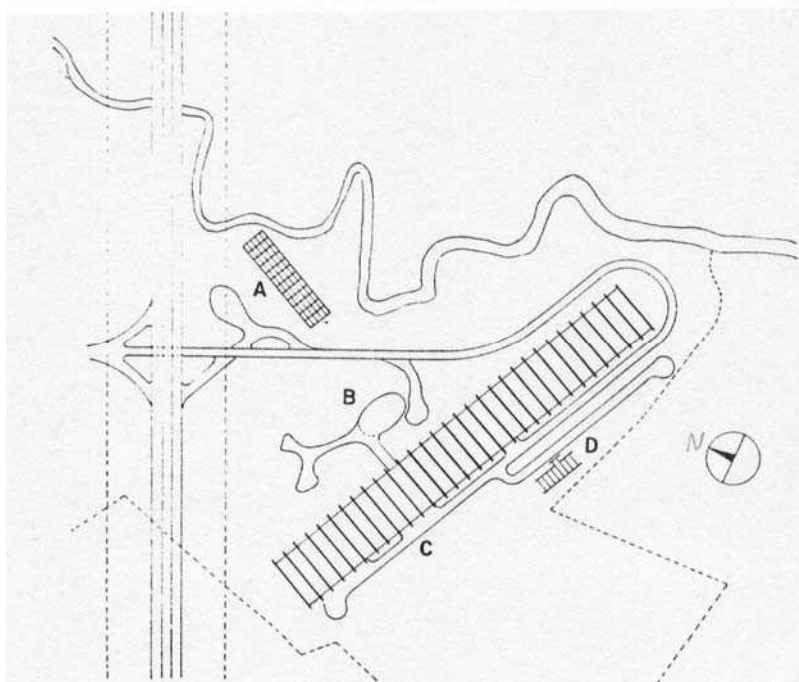


Fig.57: Maquete – Vista do Conjunto



FONTE:
PAGLIA (1952)

Fig.58: Vista Externa



A - Administração
B - Restaurante
C - Fábrica
D - Laboratório

FONTE:
MINDLIN(1999)

Fig.59: Planta de situação

I - E.I.A.
1951

OSCAR NIEMEYER

Fábrica de Biscoitos
Duchen

EDIFÍCIO PARA
USO COMERCIAL

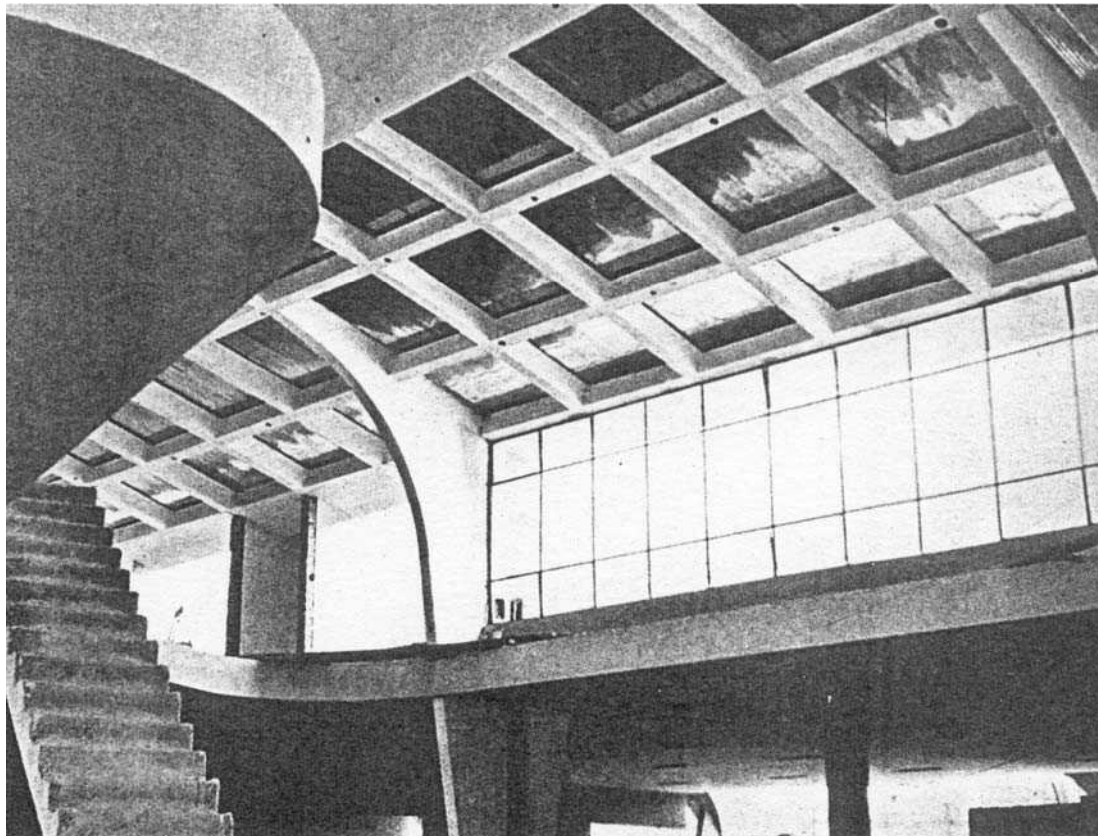


Fig.60: Vista Interna

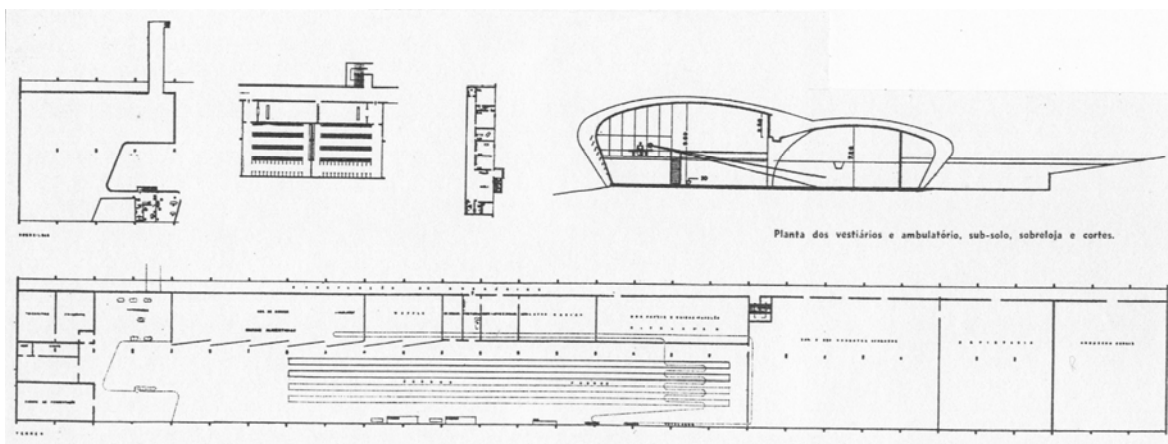


Fig.61: Plantas dos vestiários e ambulatórios, sub-solo, sobreloja e estudo de visibilidade

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

OSCAR NIEMEYER

Fábrica de Biscoitos
Duchen

EDIFÍCIO PARA
USO COMERCIAL

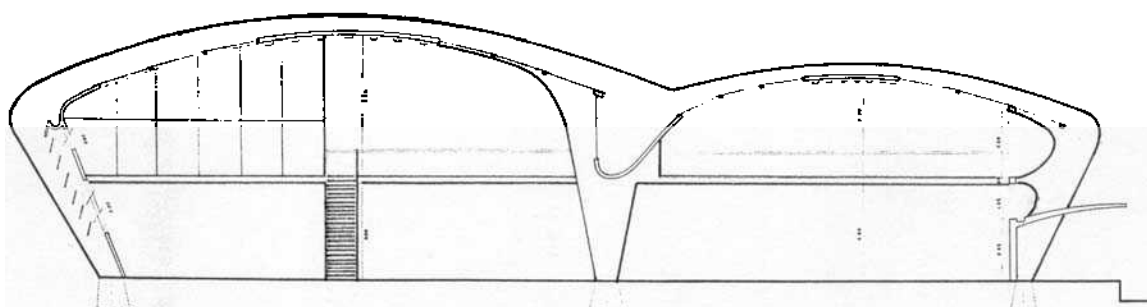
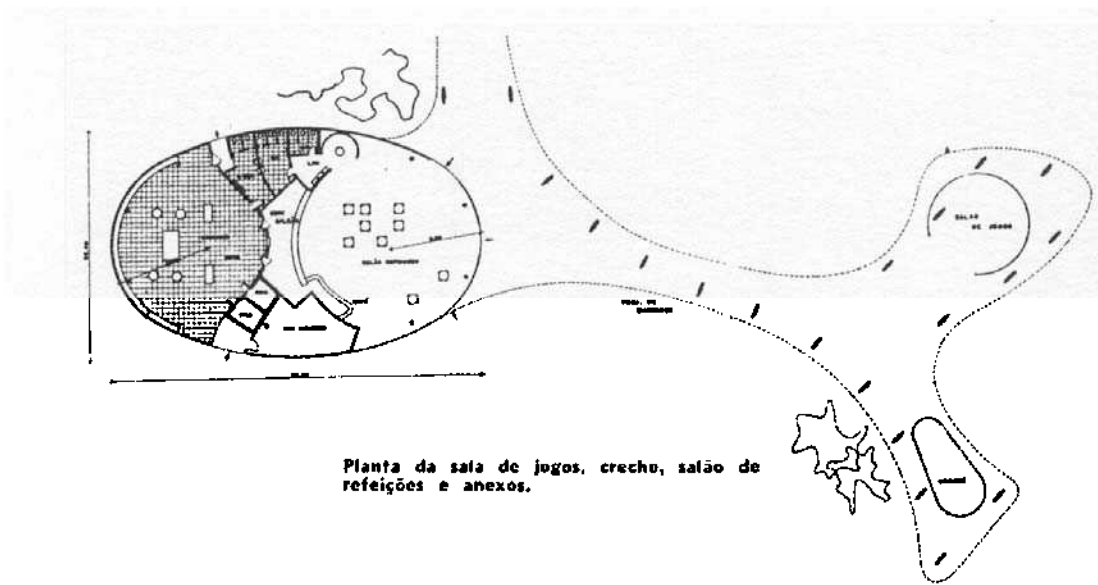


Fig.62: Corte e estrutura dos pórticos

FONTE:
HABITAT (1951)



Planta da sala de jogos, creche, salão de refeições e anexos.

Fig.63: Planta da sala de jogos, creche, salão de refeições e anexos

FONTE:
HABITAT (1951)

I - E.I.A.
1951

OSCAR NIEMEYER

Fábrica de Biscoitos
Duchen

EDIFÍCIO PARA
USO COMERCIAL

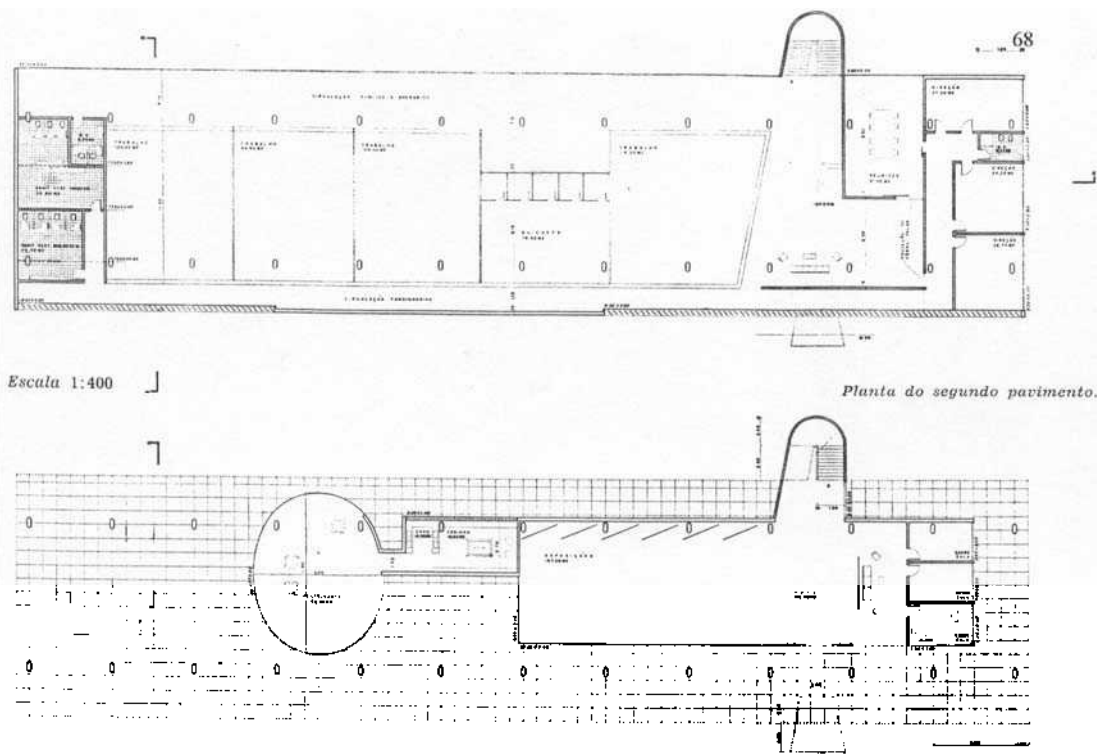
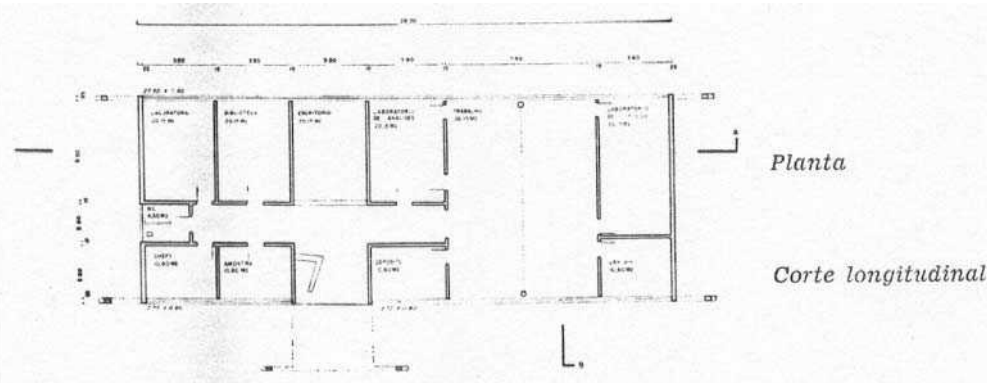


Fig.64: Planta do bloco administrativo – 1º e 2º Pavimentos



Escala: 1:400

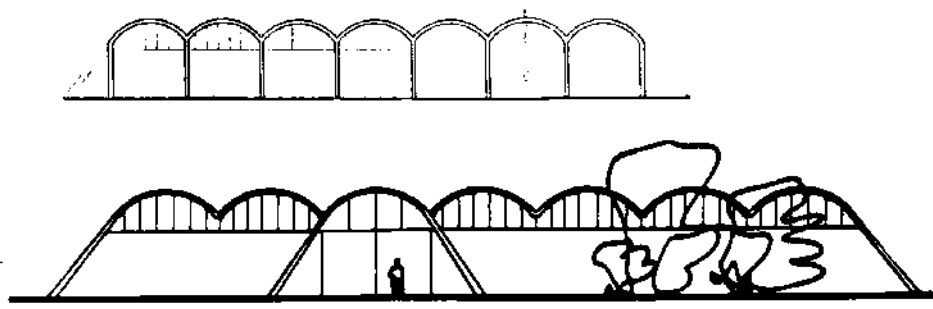


Fig.65: Planta do laboratório – corte - fachada

FONTE:
HABITAT (1951)

I - E.I.A.
1951

AFFONSO E. REIDY
Conjunto Residencial
Pedregulho

PROJETO DE
ORGANIZAÇÃO DE
GRANDES ÁREAS



Fig.67: Vista do prédio principal

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1955)

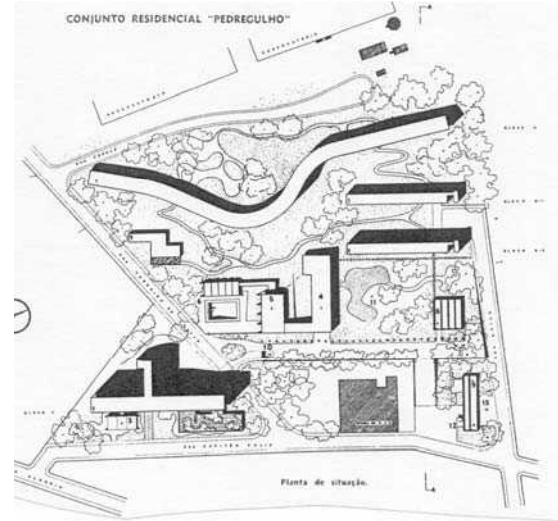


Fig.68: Planta de Situação

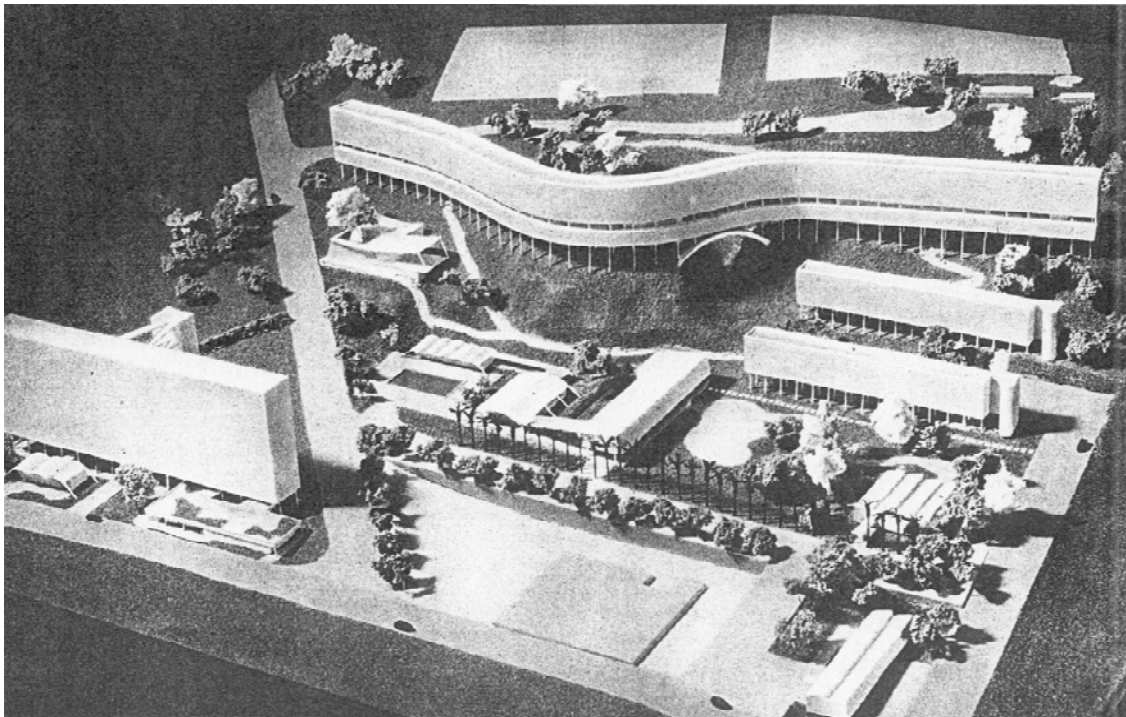


Fig.69: Maquete – Vista geral do conjunto

FONTE:
PAGLIA (1952)

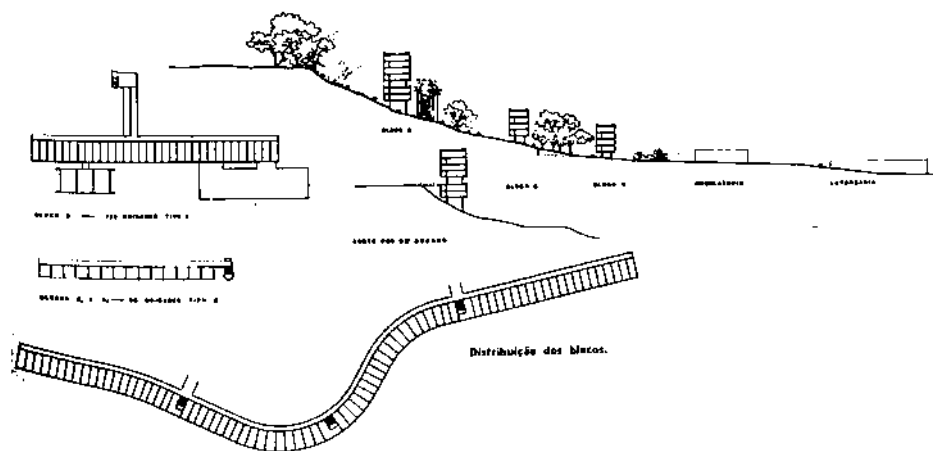
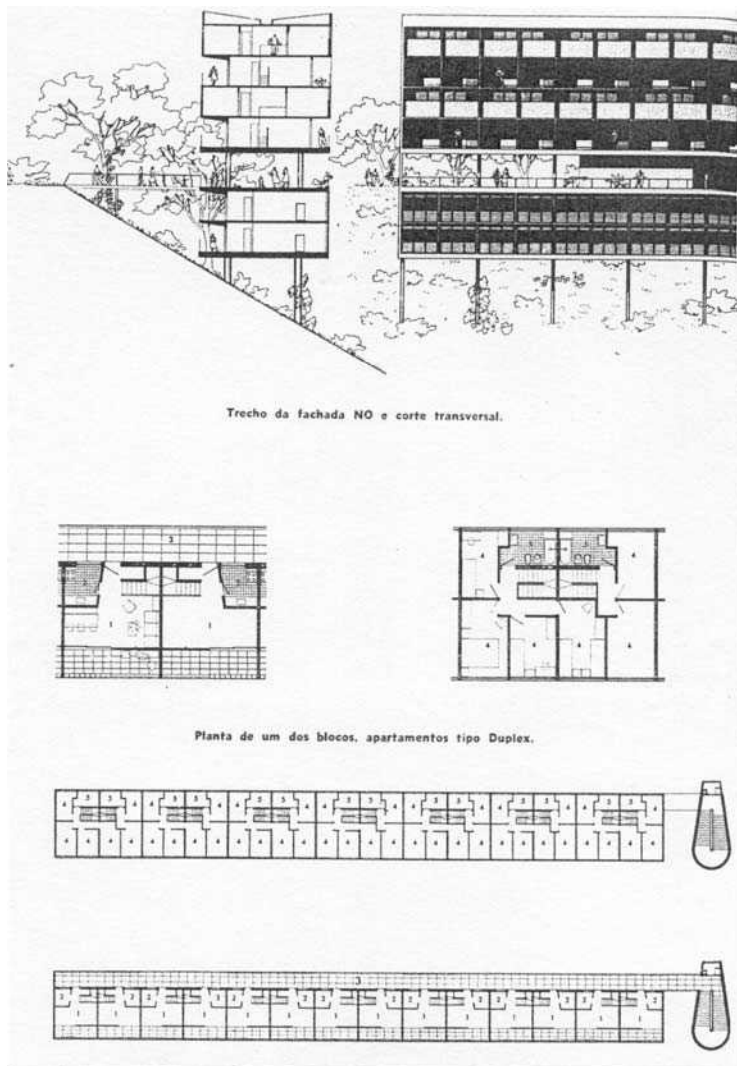


Fig.70: Corte e distribuição geral dos blocos



FONTE:
PAGLIA (1952)

Fig.71: Fachada Noroeste – corte transversal – Planta de um dos blocos e planta dos aptos. Duplex

I - E.I.A.
1951

AFFONSO E. REIDY
Conjunto Residencial
Pedregulho

PROJETO DE
ORGANIZAÇÃO DE
GRANDES ÁREAS

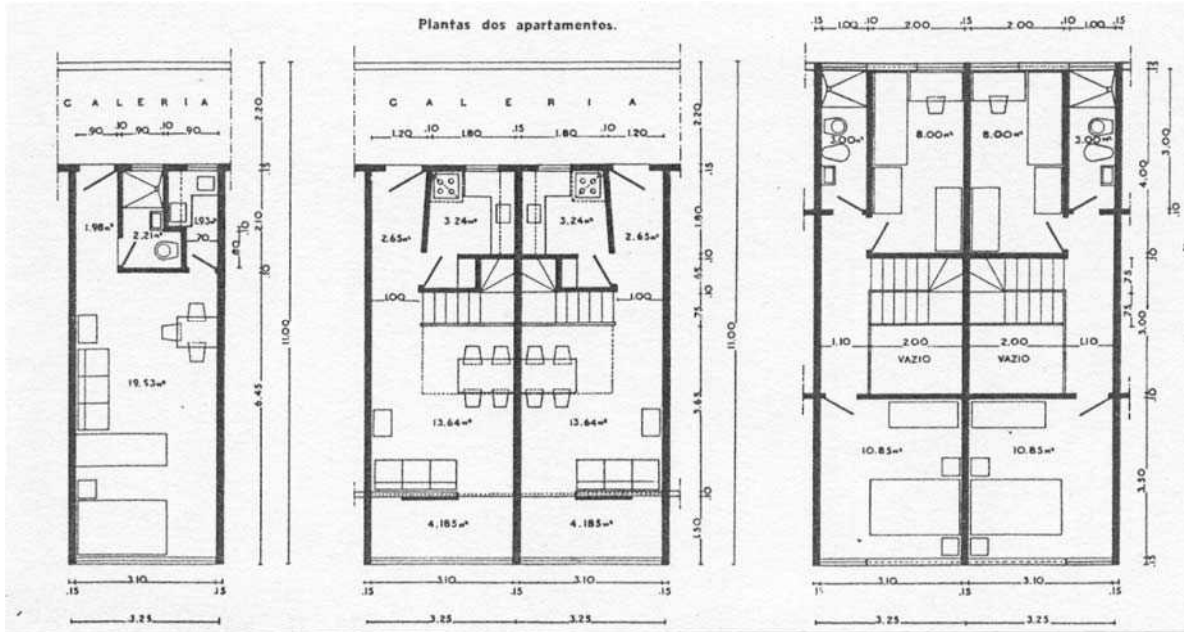


Fig.72: Plantas dos apartamentos

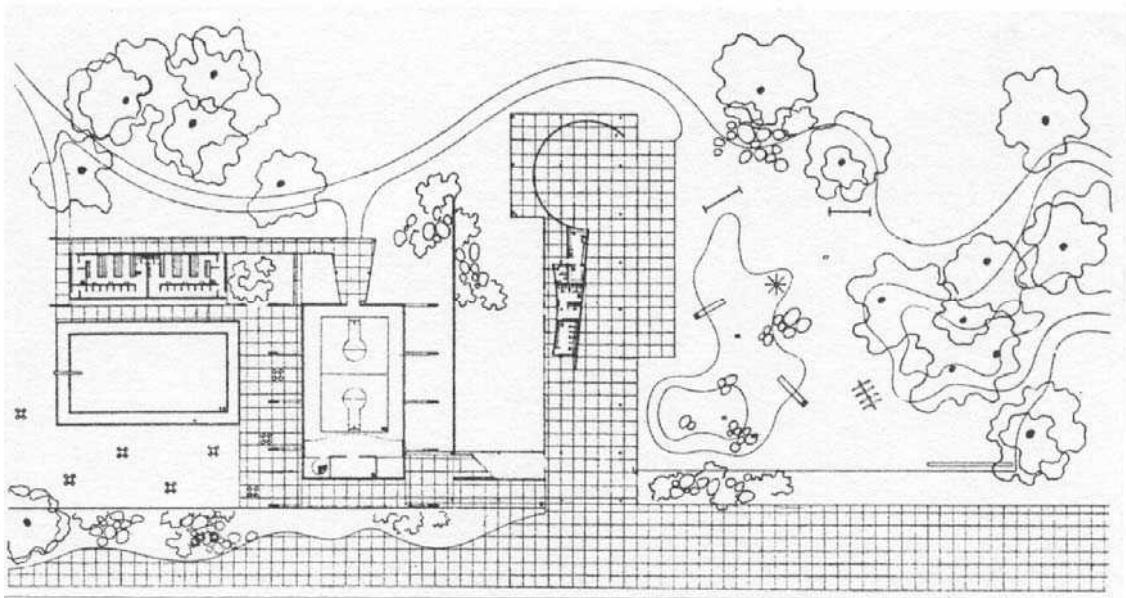


Fig.73: Planta do pavimento térreo da escola primária com ginásio

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

AFFONSO E. REIDY
Conjunto Residencial
Pedregulho

PROJETO DE
ORGANIZAÇÃO DE
GRANDES ÁREAS

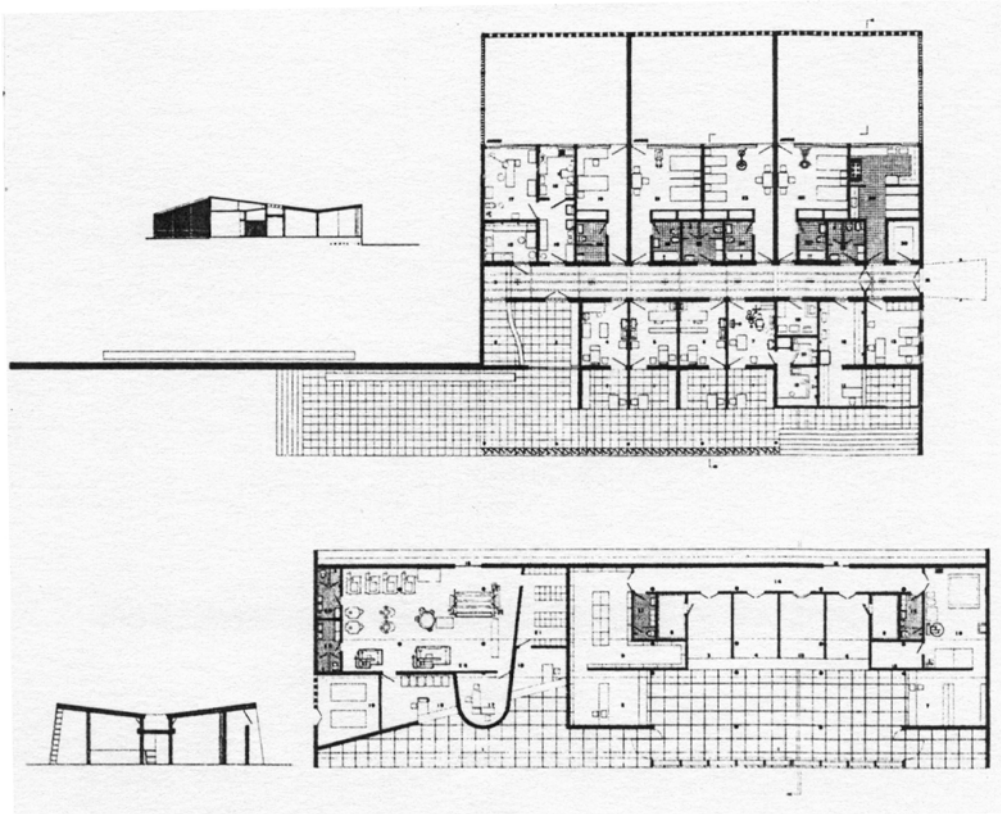


Fig.74: Plantas e cortes – Posto médico – Lavanderia e Cooperativa

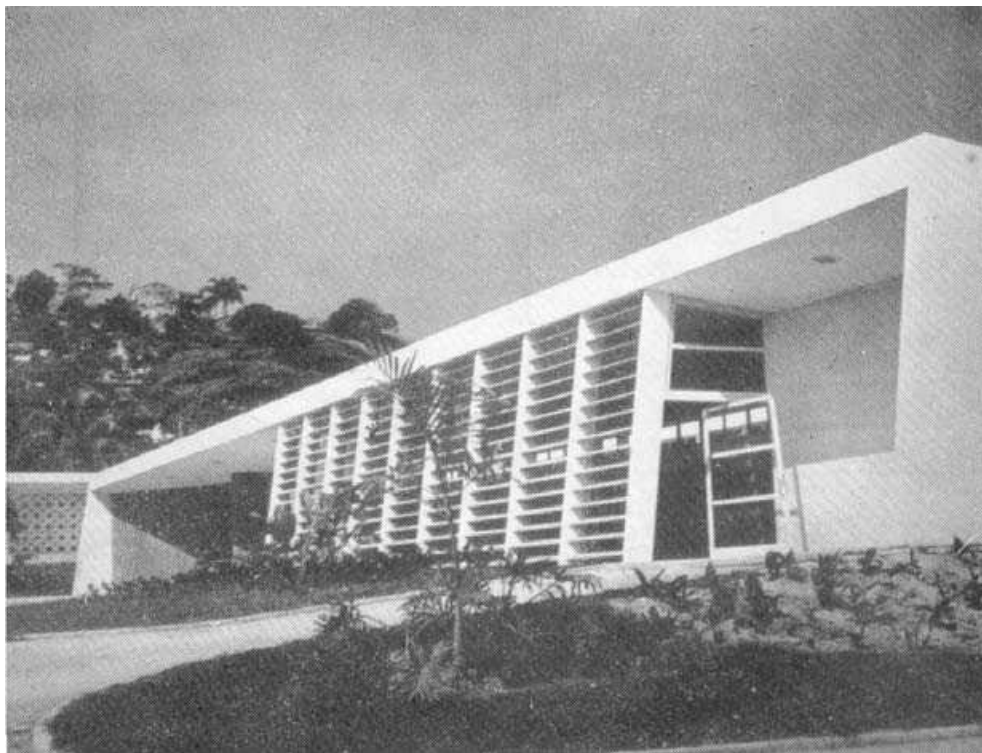


Fig.75: Fachada lavanderia e cooperativa

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

AFFONSO E. REIDY
Conjunto Residencial
Pedregulho

PROJETO DE
ORGANIZAÇÃO DE
GRANDES ÁREAS

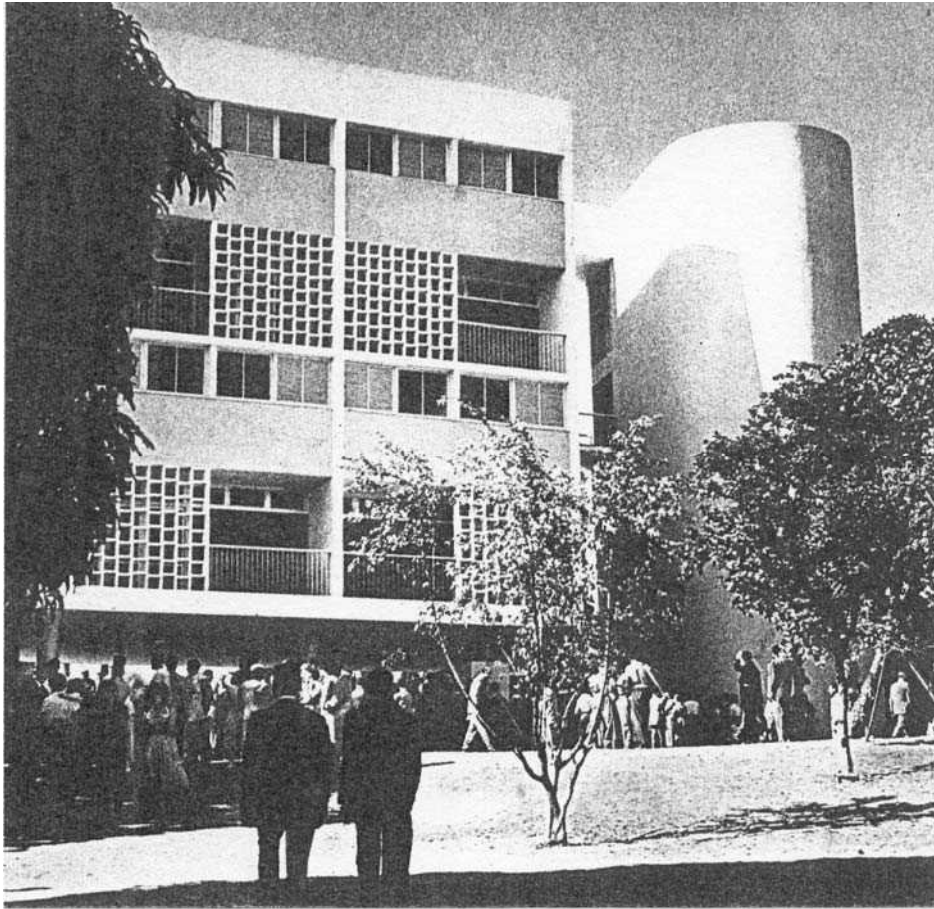


Fig.76: Detalhe da fachada de um dos blocos

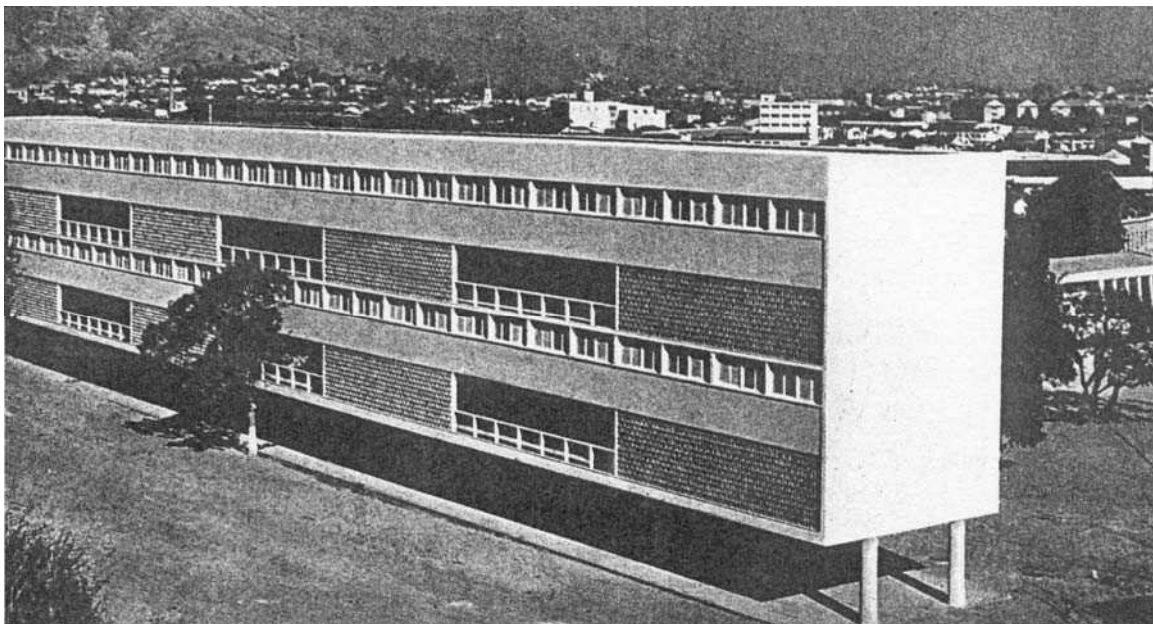


Fig.77: Fachada de outro bloco

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

AFFONSO E. REIDY
Conjunto Residencial
Pedregulho

PROJETO DE
ORGANIZAÇÃO DE
GRANDES ÁREAS

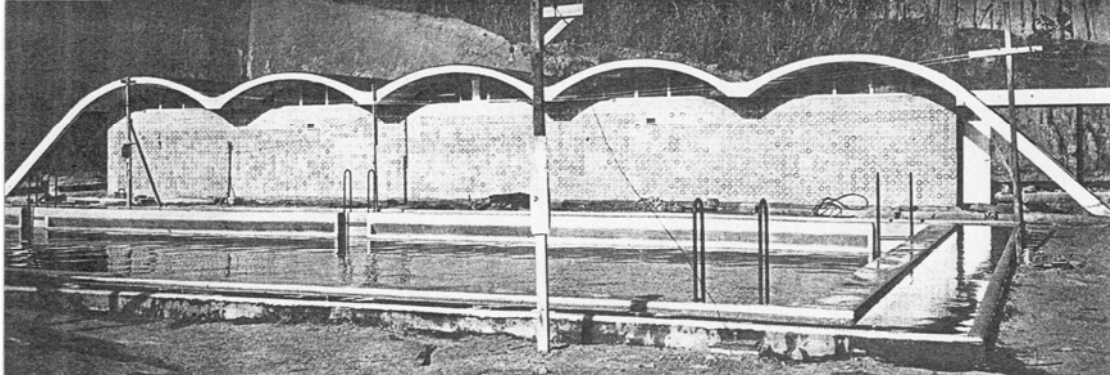


Fig.78: Piscina e posto médico

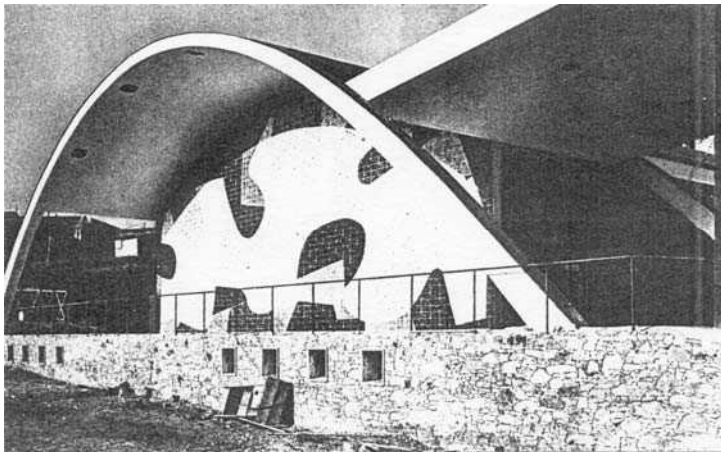


Fig.79: Fachada do ginásio

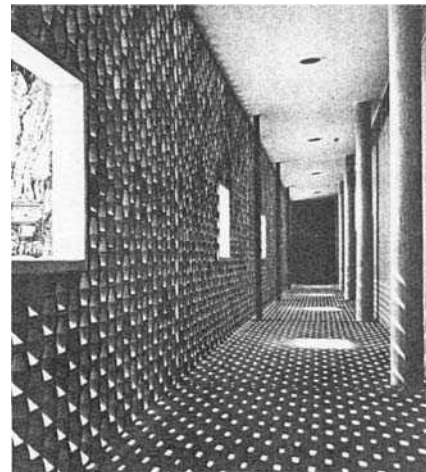


Fig.80: Detalhe do corredor da escola,
com destaque para a parede de “cobogós”

FONTE:
PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

AFFONSO E. REIDY
Conjunto Residencial
Pedregulho

PROJETO DE
ORGANIZAÇÃO DE
GRANDES ÁREAS



Fig.81: Estudo em guache para o painel de mosaico de Burle Marx.

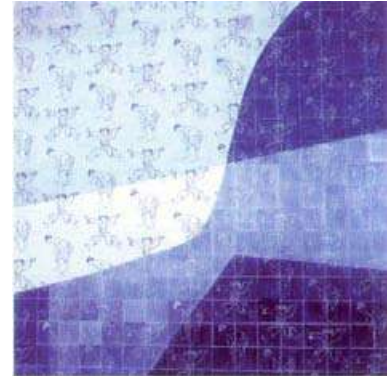


Fig.82: Detalhe do painel de azulejo - Portinari.



Fig.83: Painel de azulejos - Portinari.

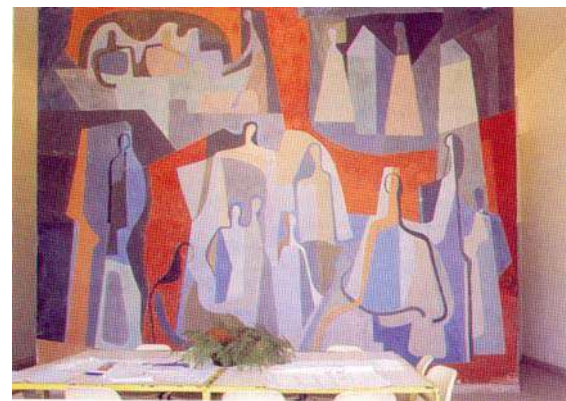


Fig.84: Painel de Burle Marx na sala da diretoria da escola.



Fig.85: Detalhe do painel de mosaico de Burle Marx



Fig.86: Conjunto Pedregulho - Painel de mosaico de Burle Marx

FONTE:
(1952)

I - E.I.A.
1951

OSWALDO A. BRATKE
Residência no Morumbi

**MENÇÃO
ESPECIAL**

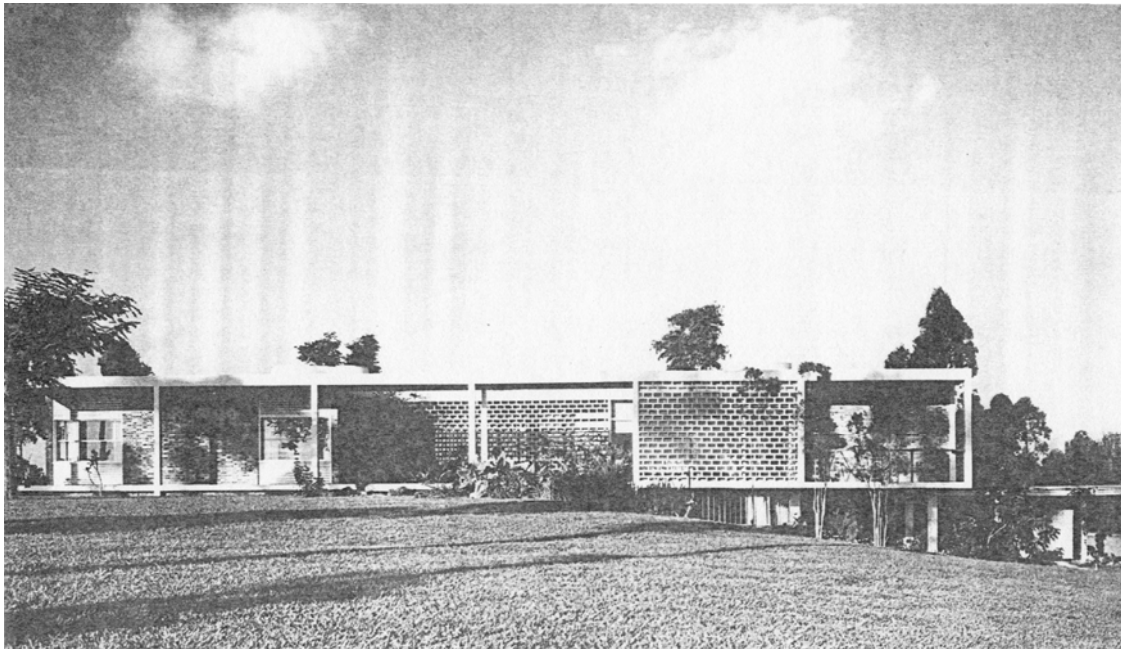


Fig.87: Vista Frontal



Fig.88: Perspectiva de situação

FONTE:
SEGAWA; DOURADO (1997)

I - E.I.A.
1951

OSWALDO A. BRATKE
Residência no Morumbi

MENÇÃO
ESPECIAL

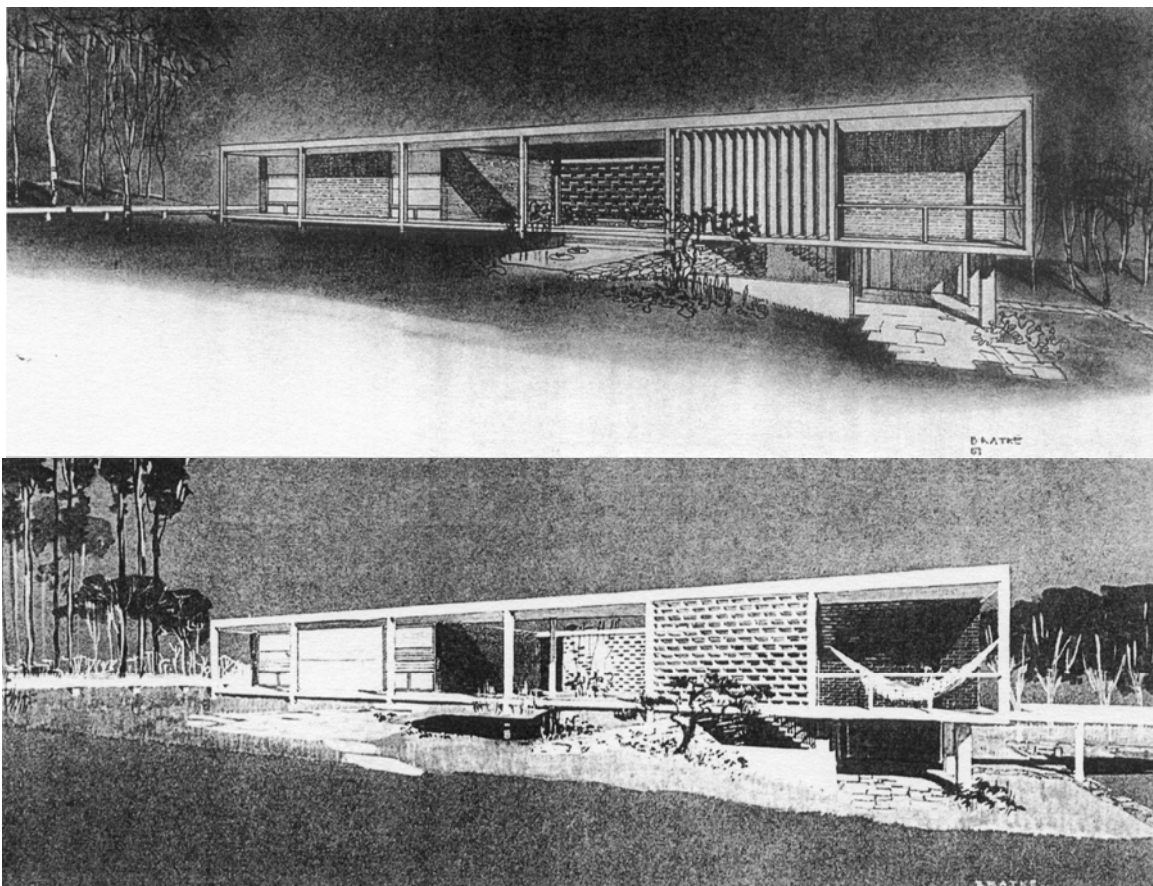


Fig.89: Dois estudos de composição da fachada frontal

FONTE:

SEGAWA; DOURADO (1997)



Fig.90: Cozinha (pav. superior) e terraço

FONTE:

PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

OSWALDO A. BRATKE
Residência no Morumbi

MENÇÃO
ESPECIAL

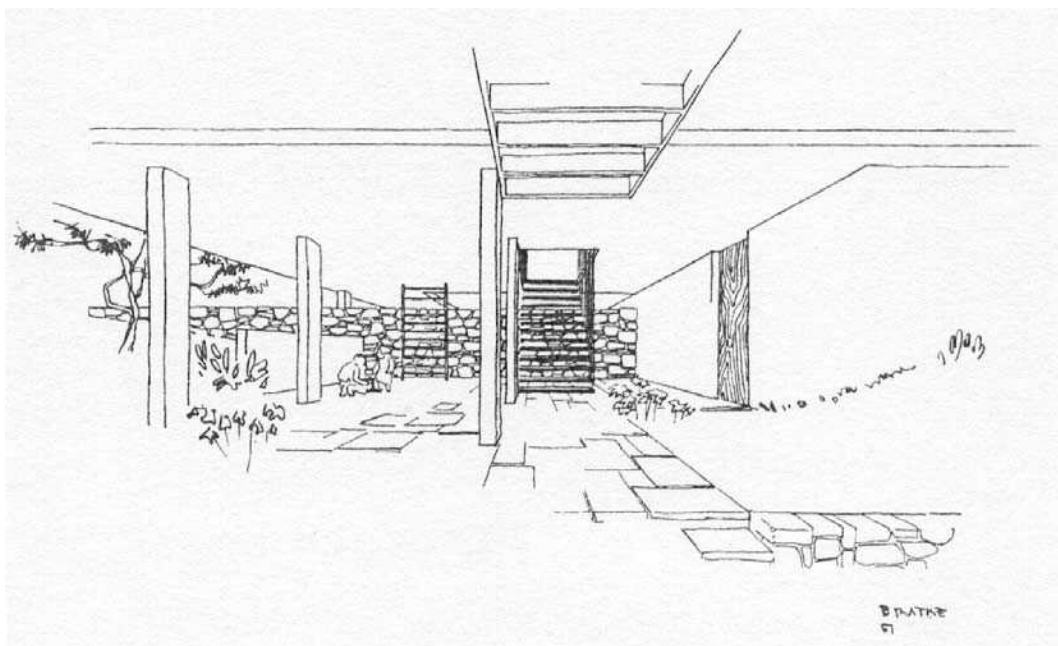


Fig.91: Perspectiva da escada de acesso a partir do terraço

FONTE:

SEGAWA; DOURADO (1997)

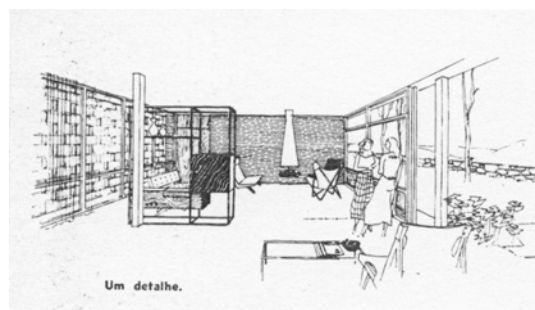
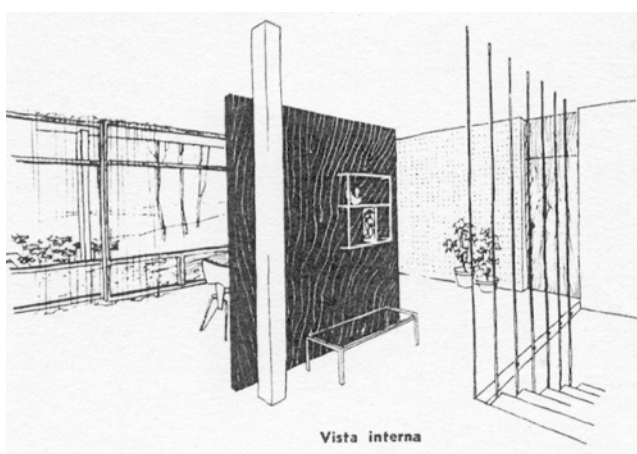


Fig.92: Perspectivas internas

FONTE:

PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

OSWALDO A. BRATKE
Residência no Morumbi

MENÇÃO
ESPECIAL

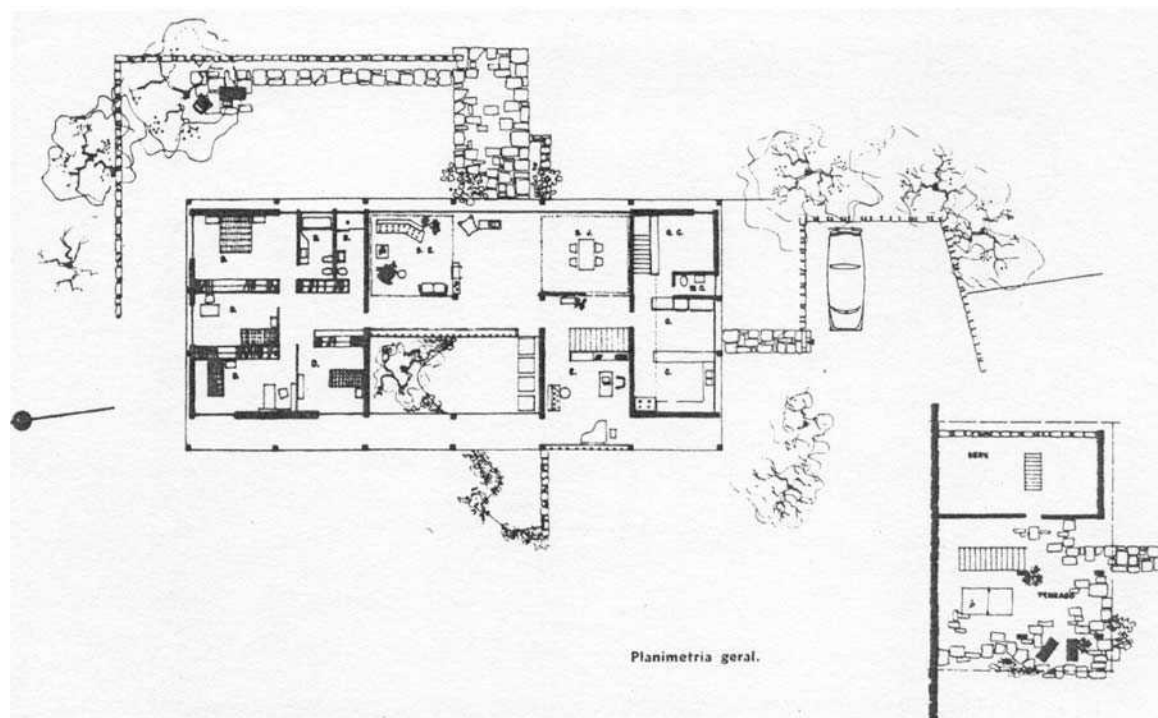


Fig.93: Plantas dos pavimentos – Térreo e rez do chão

FONTE:
PAGLIA (1952)

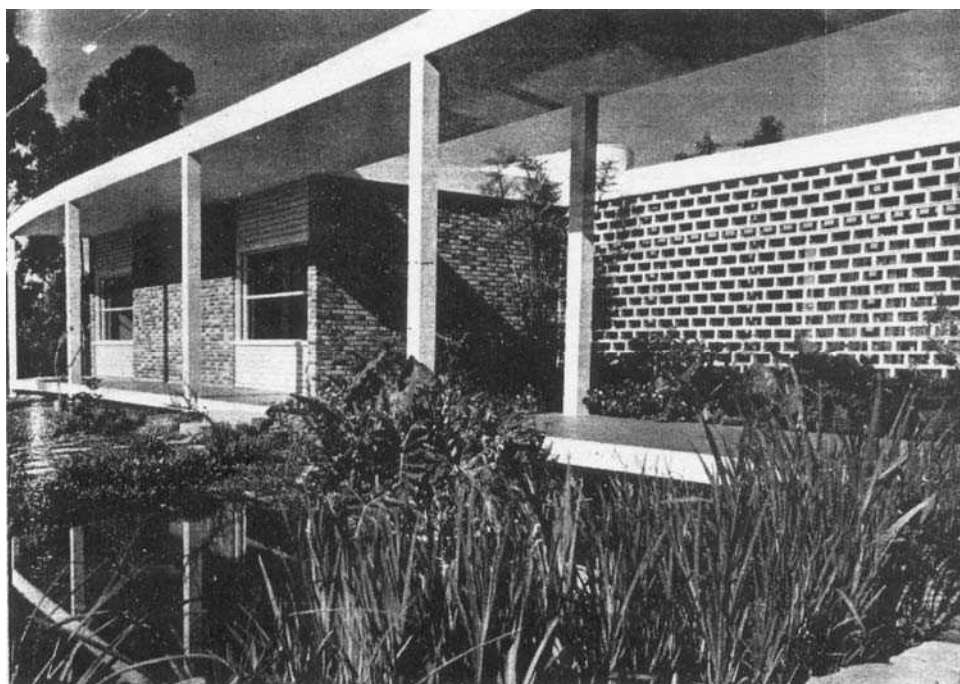


Fig.94: Vista dos quartos

FONTE:
ARQUITETURA E ENGENHARIA (1955)

I - E.I.A.
1951

OSWALDO A. BRATKE
Residência no Morumbi

MENÇÃO
ESPECIAL



Fig.95: Fachada posterior

FONTE:
ARQUITETURA E ENGENHARIA (1955)

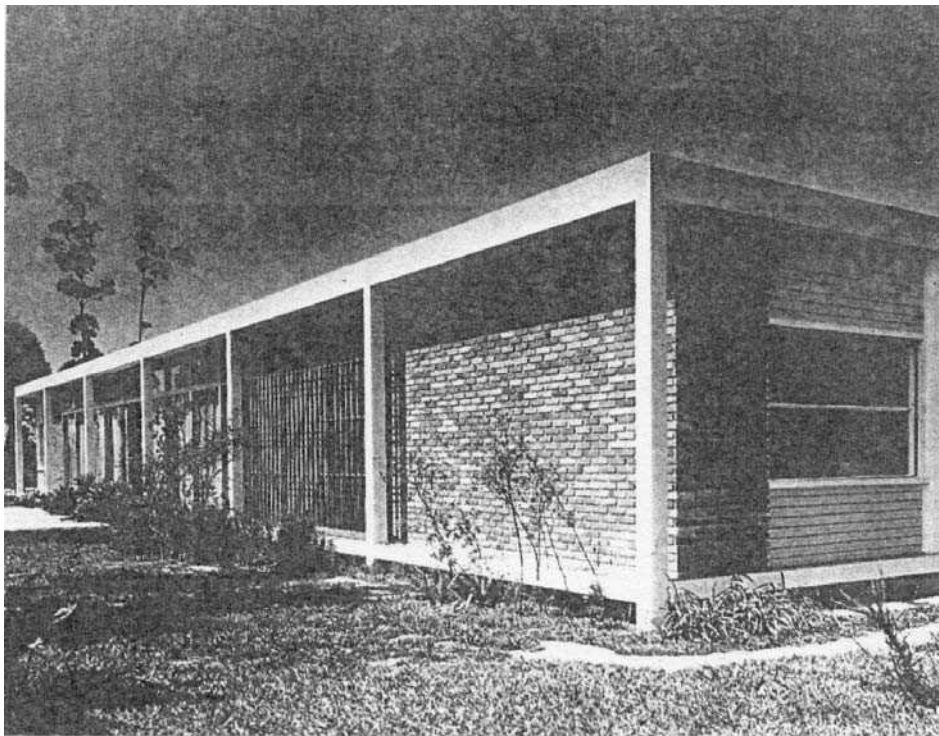


Fig.96: Fachada posterior

FONTE:
SEGAWA; DOURADO (1997)

I - E.I.A.
1951

PAULO A. RIBEIRO

Edifício Caramuru/
Prudência

MENÇÃO
HONROSA

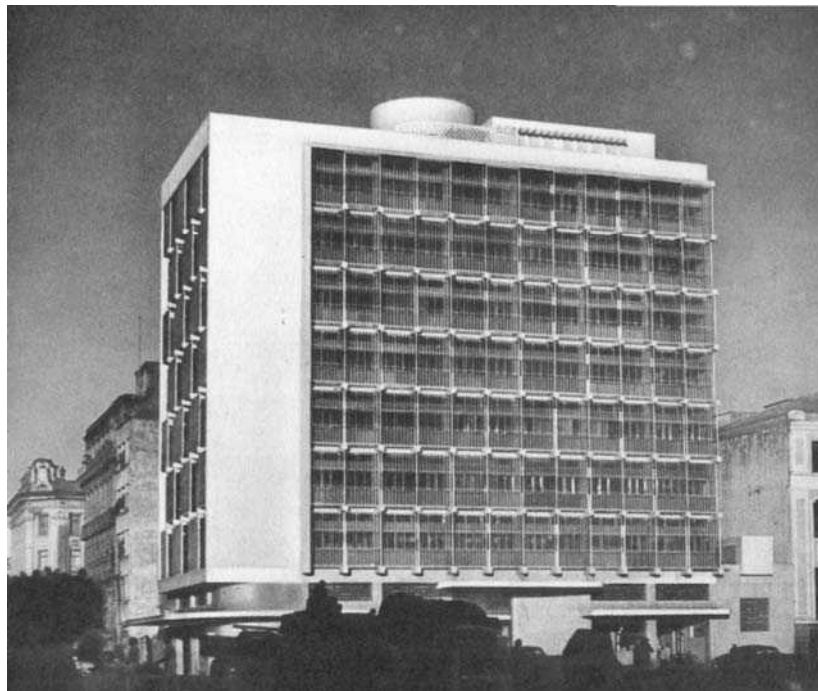


Fig.97: Fachada principal

FONTE:
PAGLIA (1952)

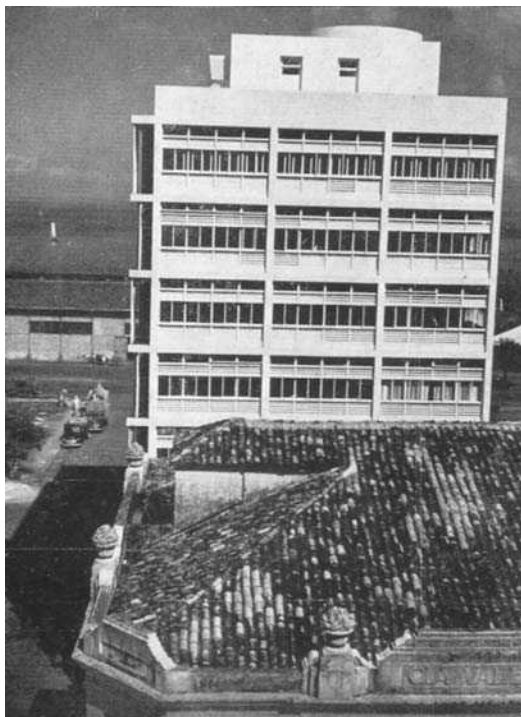


Fig.98: Fachada Lateral



Fig.99: Vista de duas fachadas

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1952)

I - E.I.A.
1951

PAULO A. RIBEIRO

Edifício Caramuru/
Prudência

MENÇÃO
HONROSA

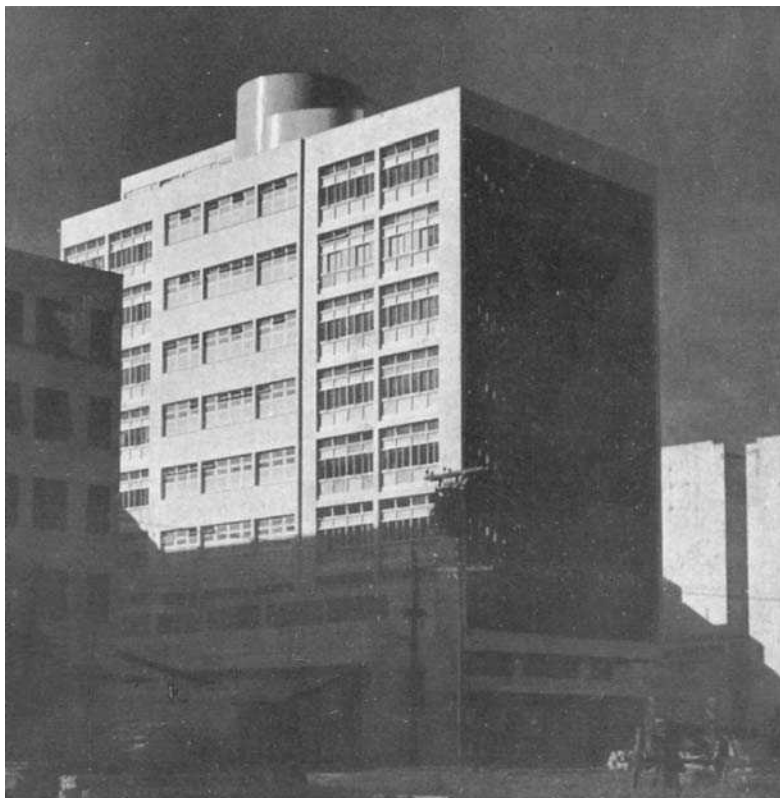


Fig.100: Fachada Posterior

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1952)

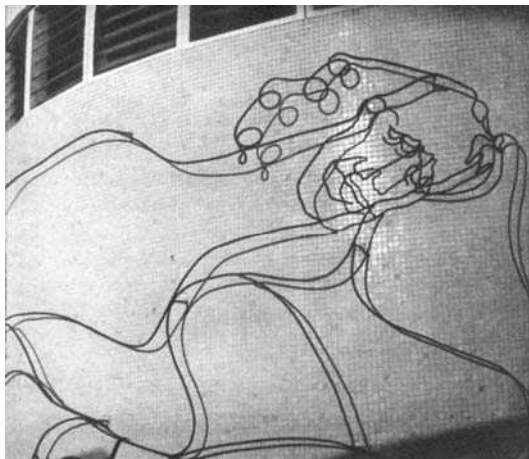


Fig.101: Edifício Caramuru - Escultura de ferro de Mário Cravo

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1952)



Fig.102: Marquise de entrada

FONTE:

PAGLIA (1952)

I - E.I.A.
1951

PAULO A. RIBEIRO

Edifício Caramuru/
Prudência

MENÇÃO
HONROSA

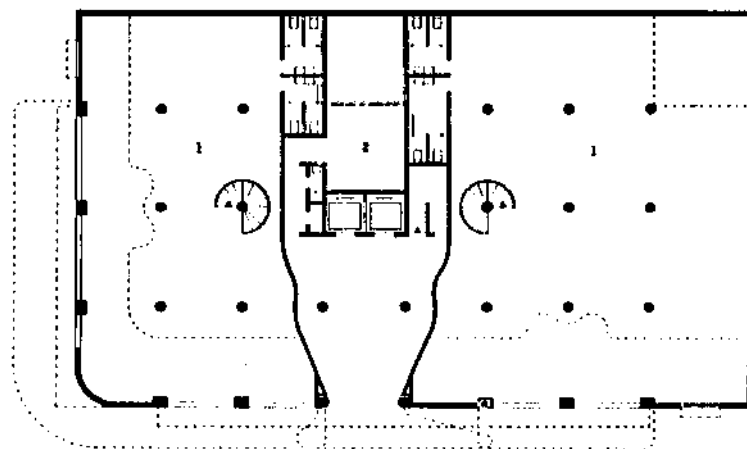
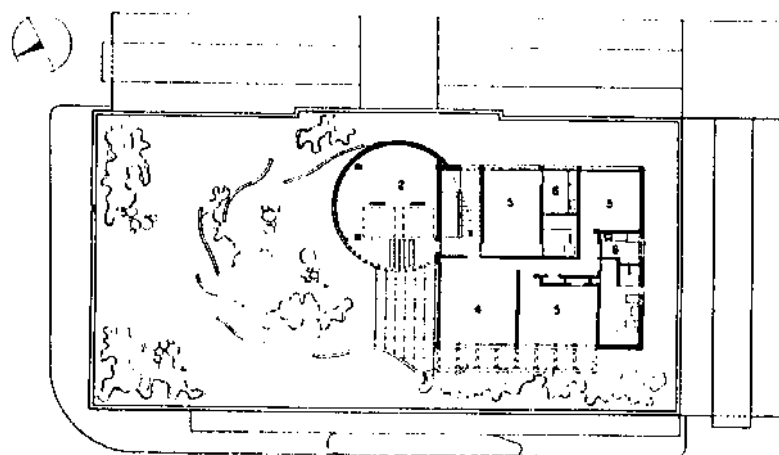


Fig.103: Planta do pavimento térreo



- 1 – Lojas
- 2 – Sala de máquinas
- 3 – Escritório
- 4 – Refeitório
- 5 – Quarto
- 6 – Cozinha

Fig.104: Planta do terraço do último piso

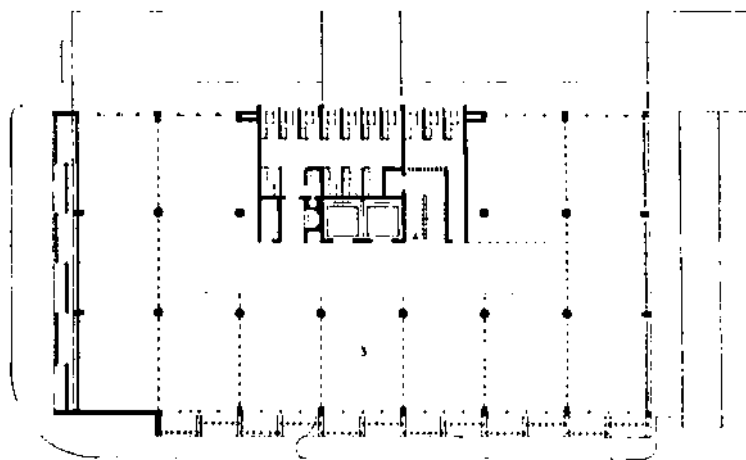


Fig.105: Planta do andar-tipo

FONTE:
MINDLIN(1999)

I - E.I.A.
1951

PAULO A. RIBEIRO

Edifício Caramuru/
Prudência

MENÇÃO
HONROSA

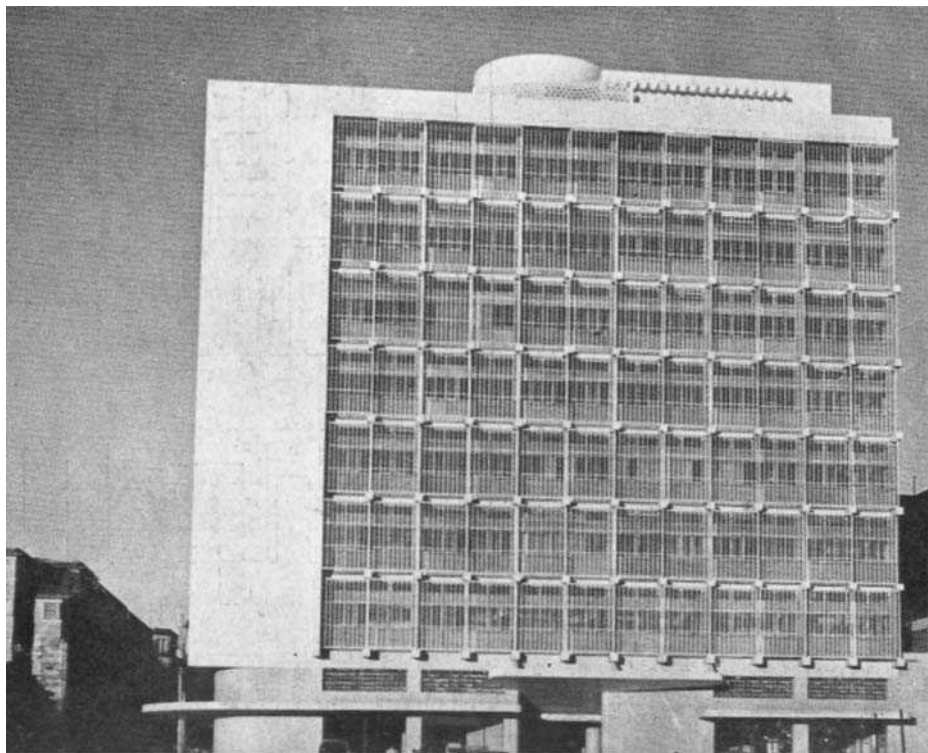


Fig.106: Pannel de brises

FONTE:
PAGLIA (1952)

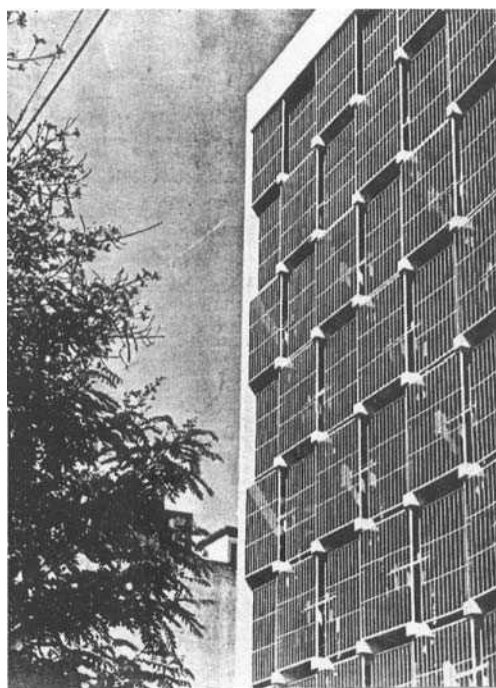


Fig.107: Detalhe do pannel de brises

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1952)

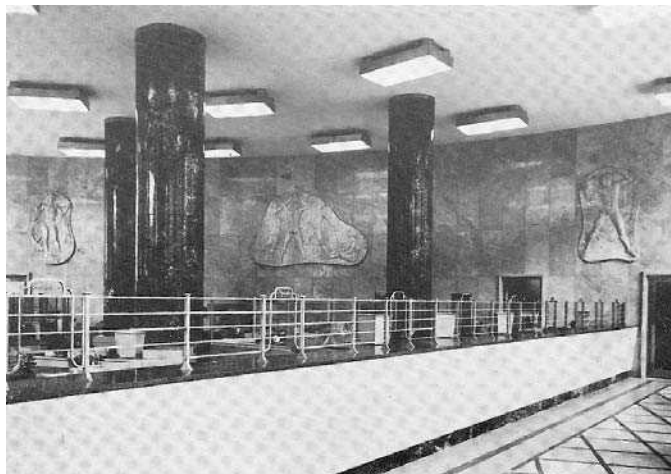


Fig.108: Sobreloja – Painéis Alfredo Ceschiati

I - E.I.A.
1951

JORGE FERREIRA
Refeitório em Manguinhos

MENÇÃO
HONROSA

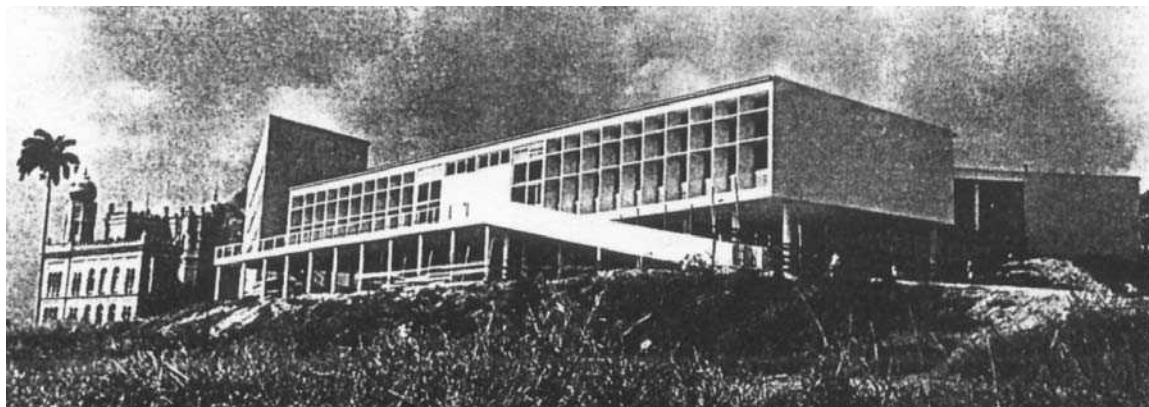


Fig.109: Fachada principal

FONTE:
MINDLIN

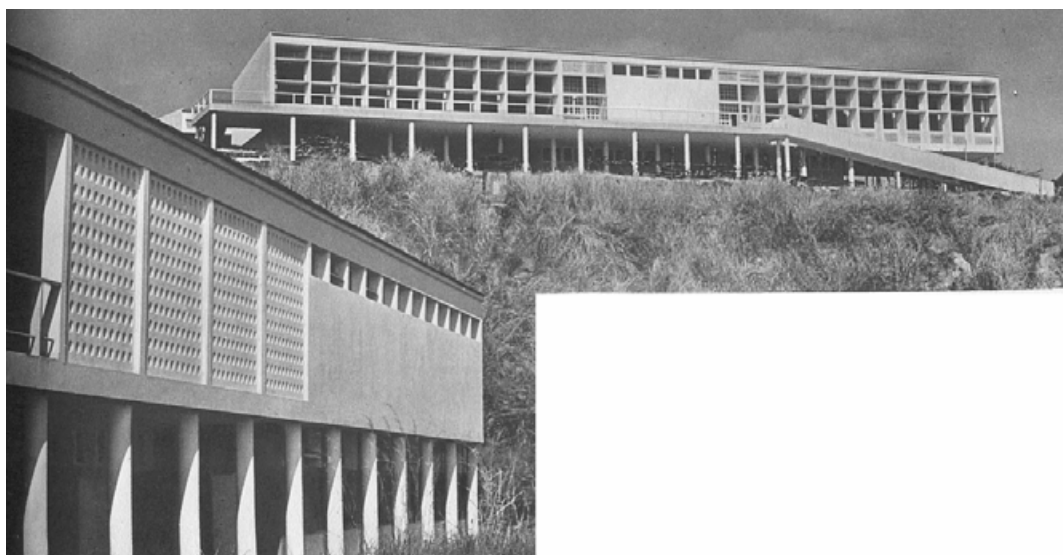


Fig.110: Fachada principal

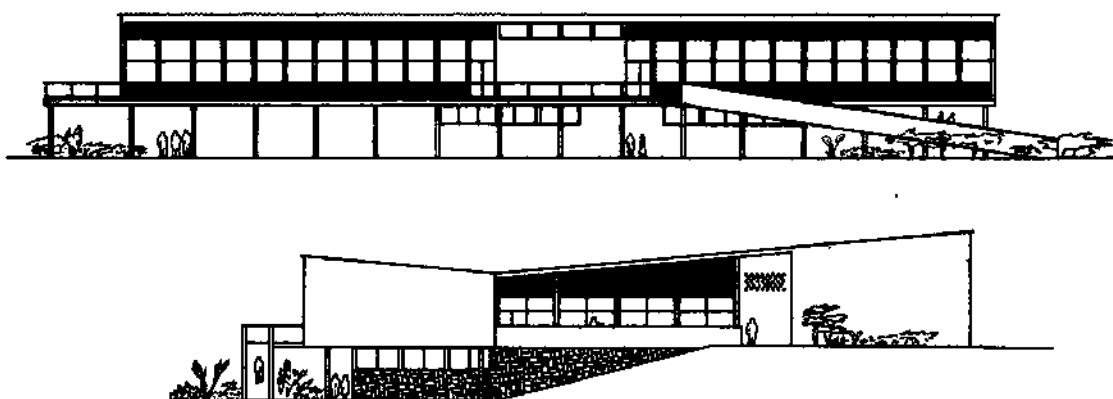


Fig.111: Fachadas: frontal e lateral

FONTE:
PAGLIA (1952)

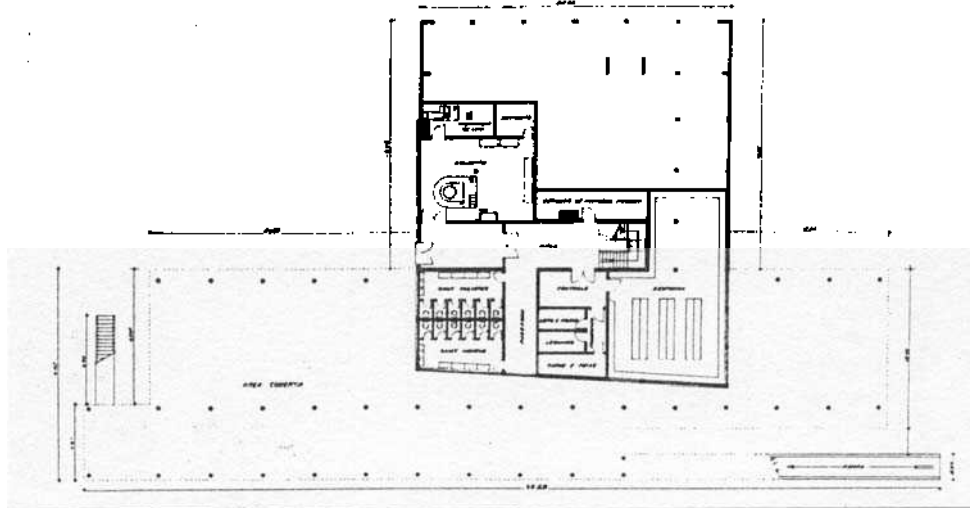


Fig.112: Planta do 1º pavimento

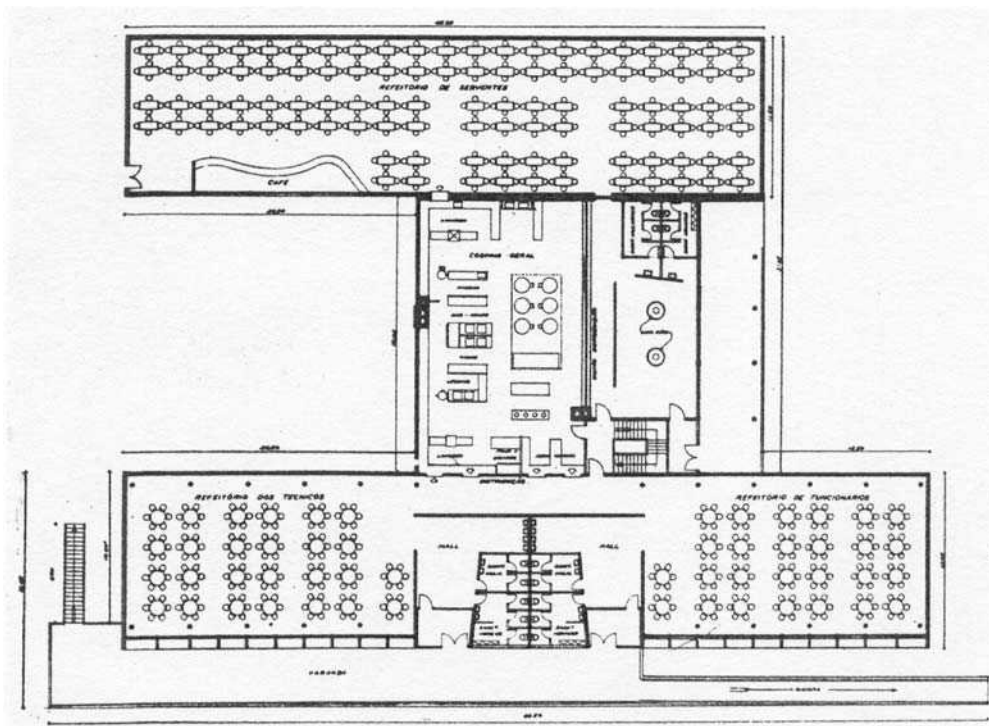


Fig.113: Planta do 2º pavimento

I - E.I.A.
1951

ÍCARO C. MELLO
Ginásio de Esportes
De Sorocaba

MENÇÃO
HONROSA

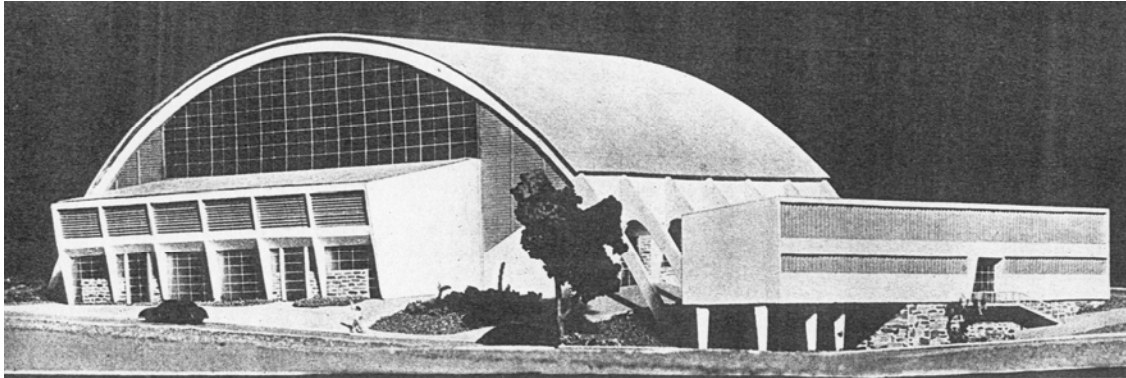


Fig.114: Vista da Maquete

FONTE:
PAGLIA (1952)

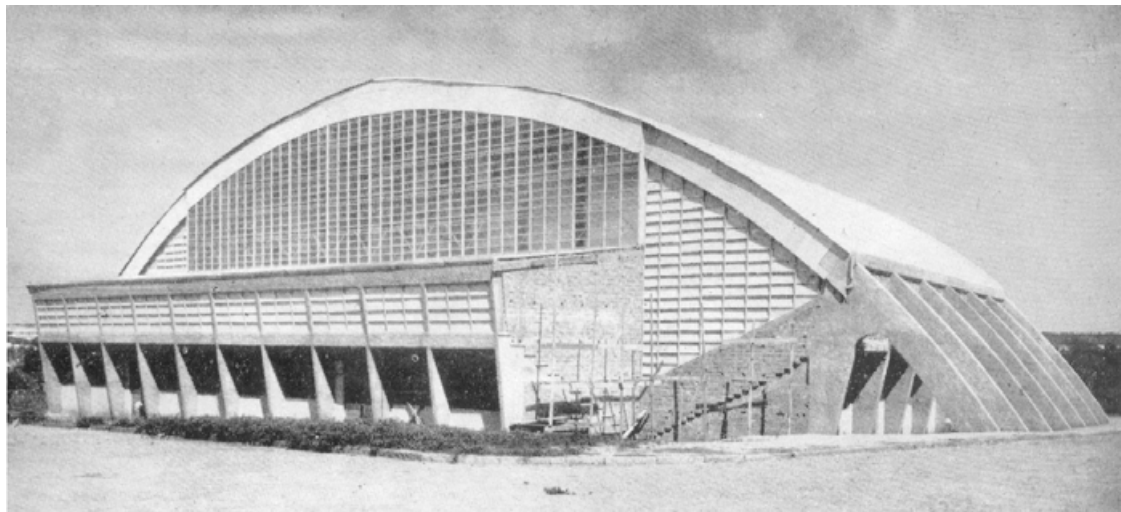


Fig.115: Vista externa

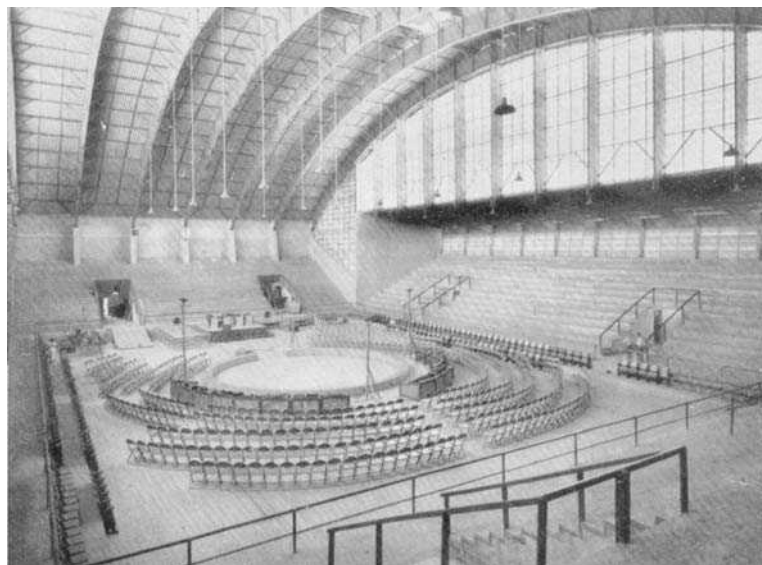


Fig.116: Vista do interior

FONTE:
ACRÓPOLE (1951)

I - E.I.A.
1951

ÍCARO C. MELLO
Ginásio de Esportes
De Sorocaba

MENÇÃO
HONROSA

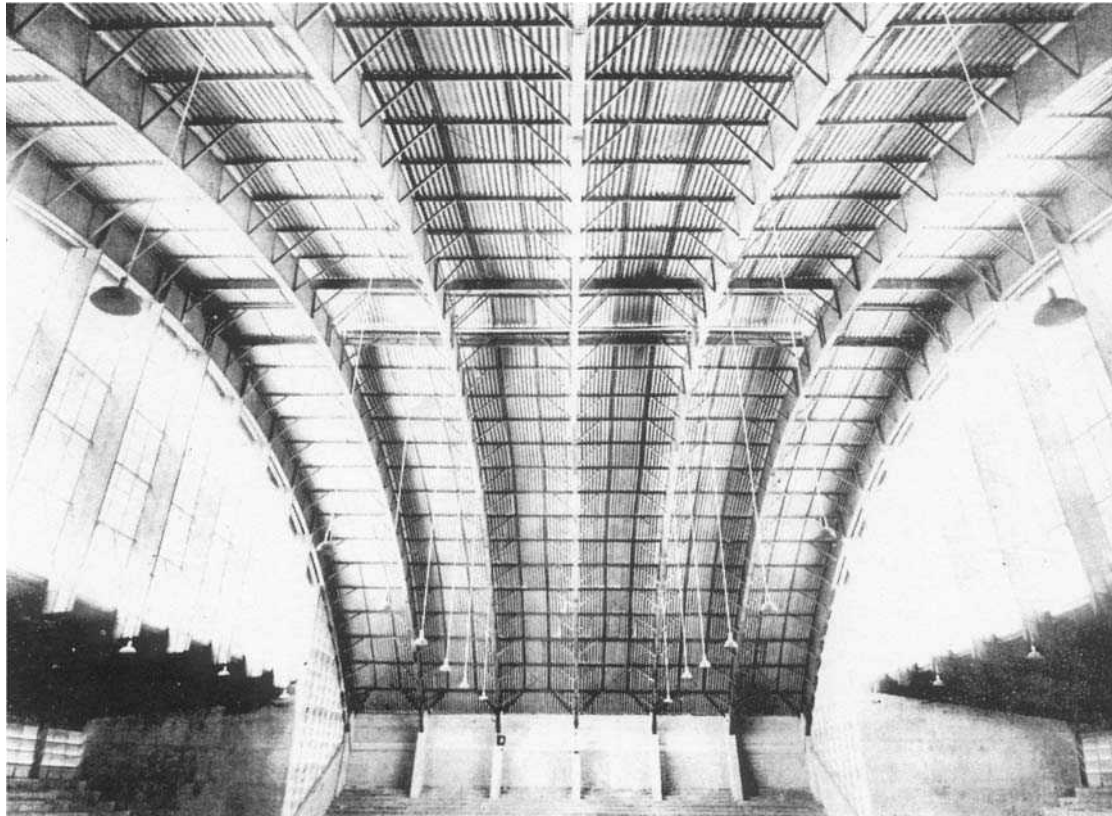


Fig.117: Vista interna – Arcos de madeira contraplacada

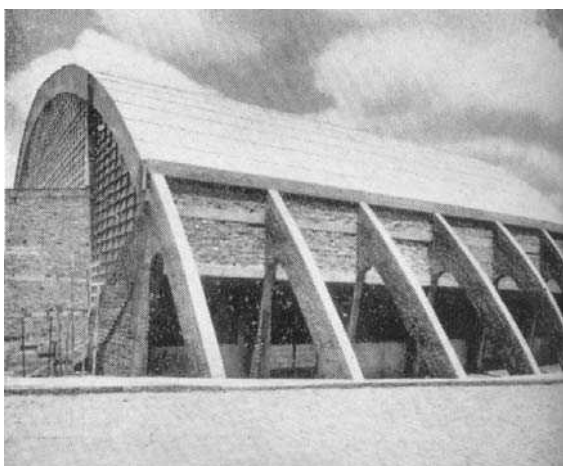


Fig.118: Detalhes da estrutura em concreto

FONTE:
ACRÓPOLE (1951)

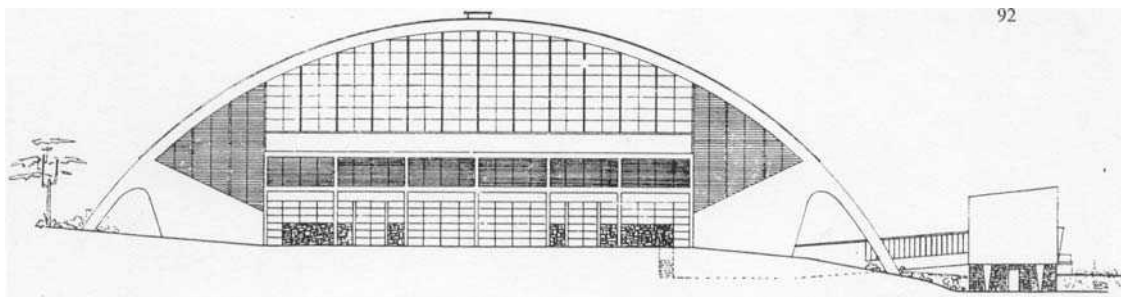


Fig.119: Fachada principal – R. Ruy Barbosa

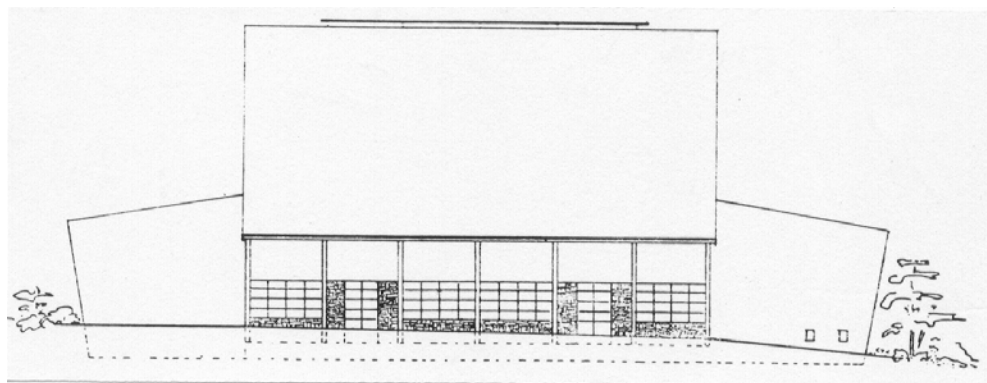


Fig.120: Fachada da R. Duarte da Costa

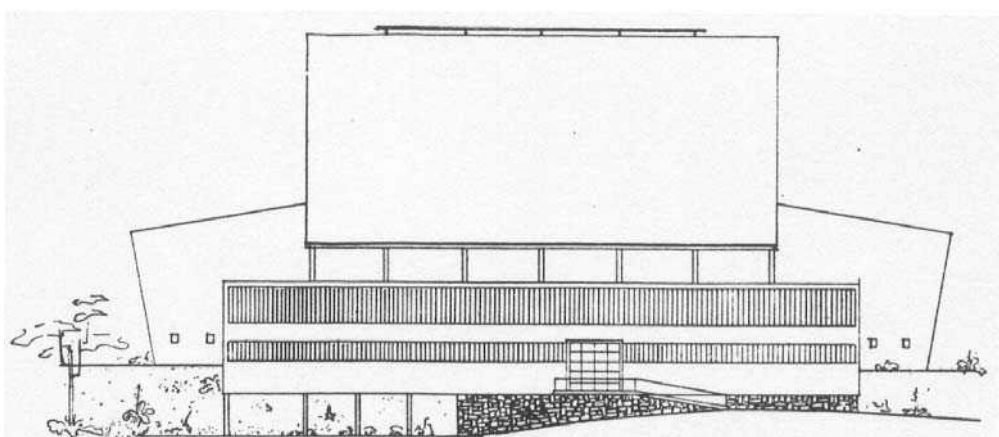


Fig.121: Fachada da R. Newton Prado

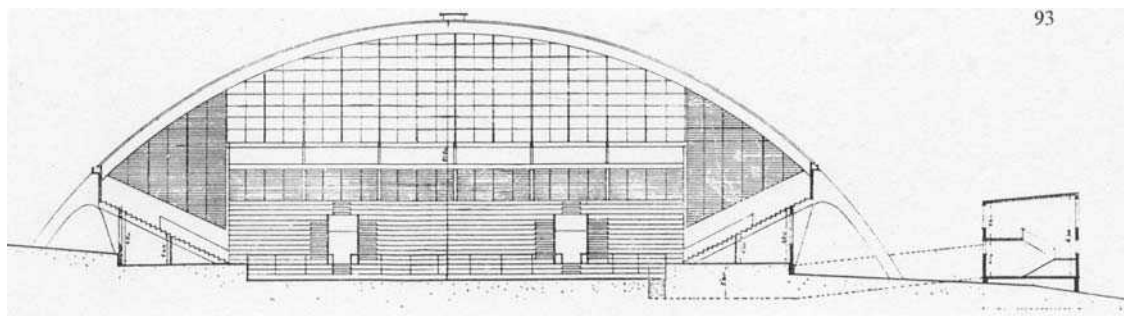


Fig.122: Corte Longitudinal

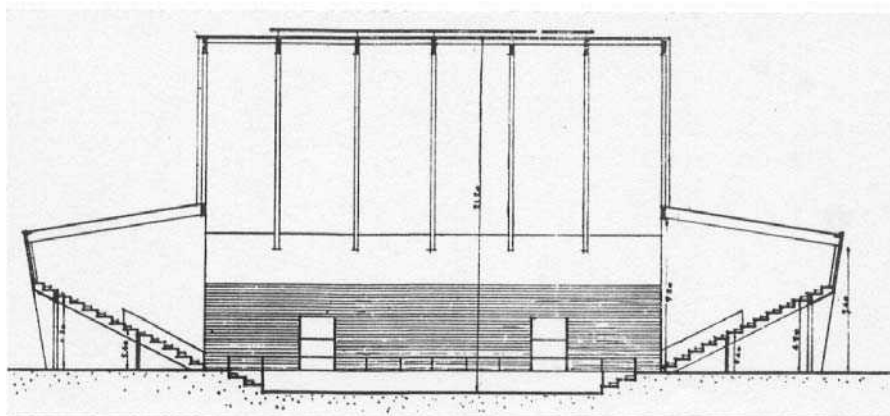


Fig.123: Corte Transversal

FONTE:
ACRÓPOLE (1951)

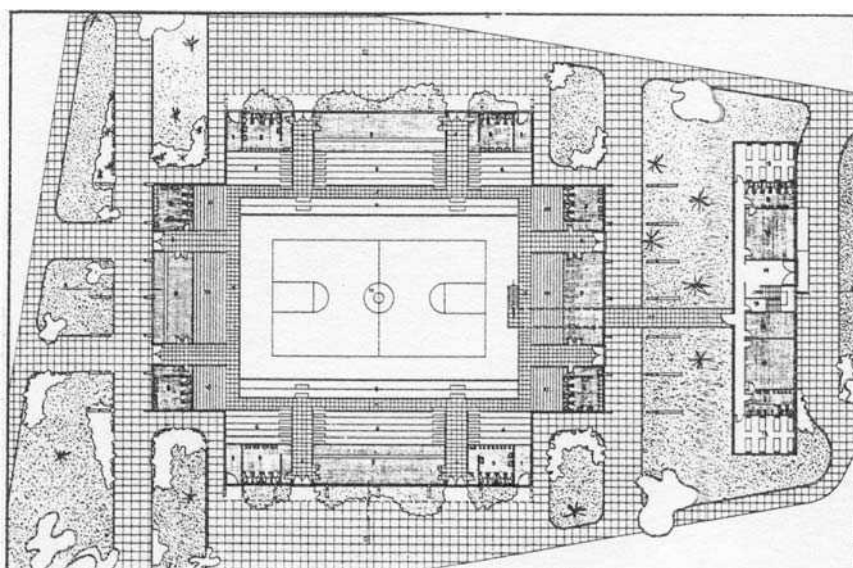


Fig.124: Planta com paisagismo

FONTE:
PAGLIA (1952)

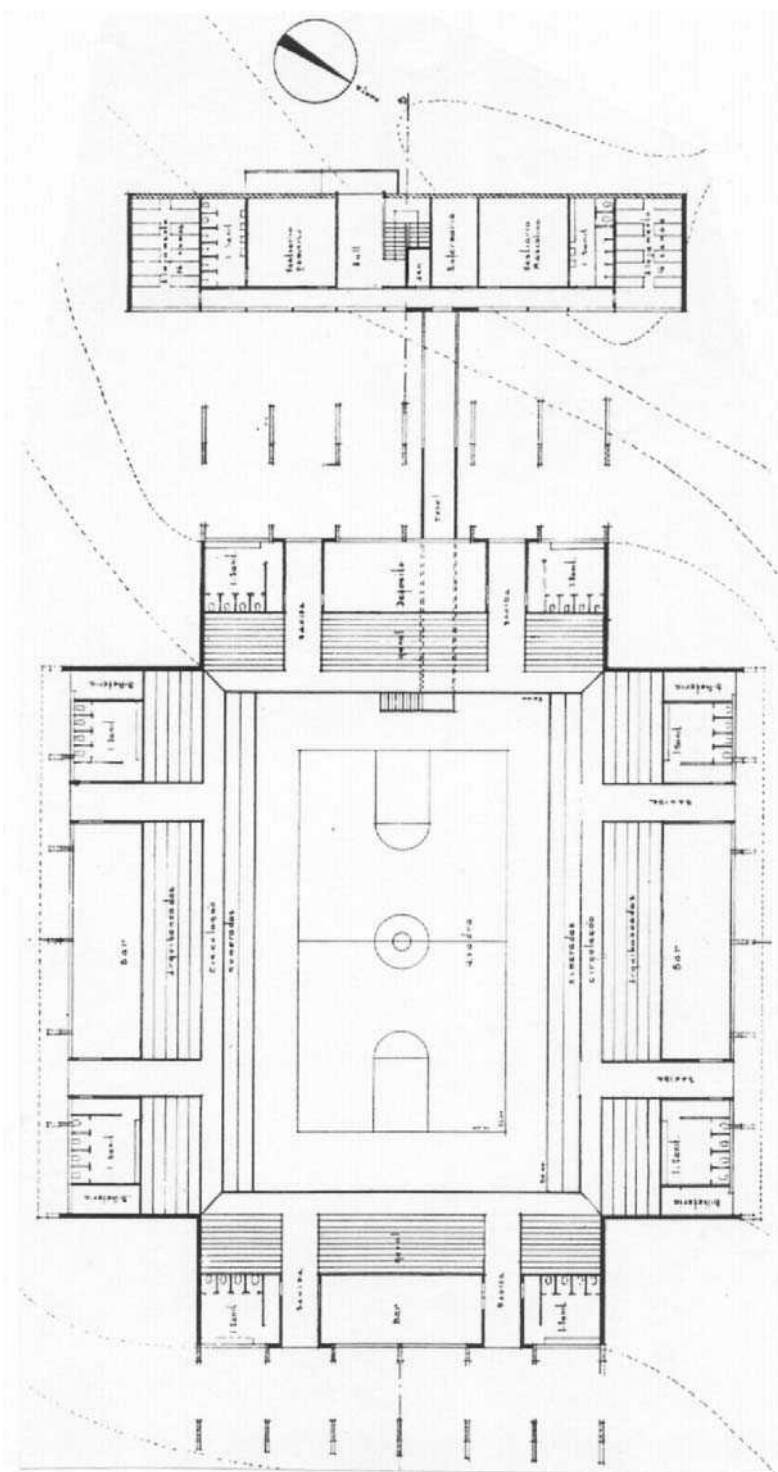


Fig.125: Planta do pavimento térreo

I - E.I.A.
1951

ÍCARO C. MELLO
Ginásio de Esportes
De Sorocaba

MENÇÃO
HONROSA

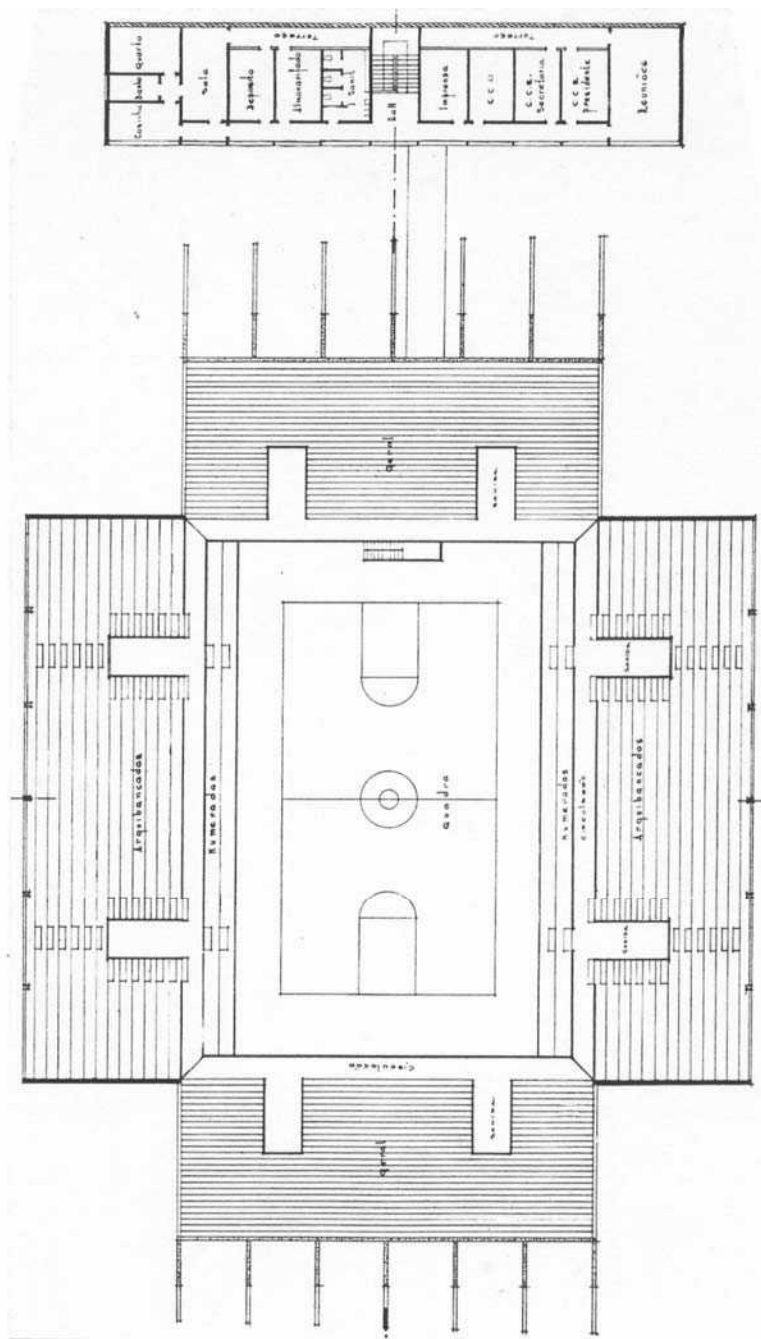


Fig.126: Planta do arquibancada

FONTE:
ACRÓPOLE (1951)

II EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA – 1953/1954

A II Bienal de São Paulo foi realizada entre os dias 8 de dezembro de 1953 e 12 de janeiro de 1954. A data da exposição foi propositalmente adiada para coincidir com o calendário comemorativo do IV Centenário da cidade, sendo a exposição montada no Palácio das Nações e dos Estados, ocupando uma área total de 24.000 m² no recém inaugurado Parque do Ibirapuera.

Participaram da II Bienal 39 nações, reunindo 4.000 obras de artes plásticas e 300 de arquitetura. A exposição internacional de arquitetura foi instalada no Palácio das Nações, junto com as obras de artistas plásticos latino-americanos e do Canadá, contando com as salas especiais de Walter Grópius (prêmio São Paulo), Estados Unidos, Holanda e Alemanha. A exposição de artes plásticas e arquitetura foram consideradas o evento cultural mais importante empreendido por Francisco Matarazzo Sobrinho na direção das atividades comemorativas da cidade.

Organização e Regulamento:

A organização da II Exposição Internacional de Arquitetura ficou a cargo do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Instituto de Arquitetos do Brasil. Desde o início dos preparativos foi pedido que se organizasse uma exposição de qualidade indiscutível, com grande preocupação na seleção e organização das salas e dos projetos participantes, com a finalidade de manter o padrão de renome internacional obtido pela arquitetura moderna brasileira e rivalizar com as expectativas das demais salas da II Bienal, francamente apoiadas nos grandes nomes das vanguardas modernistas.

As inscrições do Rio de Janeiro ficaram a cargo do Instituto de Arquitetos do Brasil sob a responsabilidade da arquiteta Giuseppina Pirro, importante delegado junto à Bienal. A secretaria da Bienal e todos os departamentos do IAB funcionaram como órgãos de divulgação da exposição, estabelecendo contatos com escolas de arquitetura do país e do exterior, além de arquitetos e sociedades de arquitetura do mundo todo.

A divulgação da II Bienal de São Paulo foi intensa durante todo o primeiro semestre de 1953, tanto na esfera artística quanto na da arquitetura, sendo distribuídas fichas de inscrição a cerca de 4.000 arquitetos e a 75 escolas de arquitetura de todo o mundo. Os materiais informativos foram veiculados em mais de 500 órgãos de imprensa nacional e internacional. O

jornal “Times” classificou o evento como “uma das maiores iniciativas internacionais”, colocando São Paulo em um lugar de destaque no cenário artístico internacional.

Tanto esforço acabou compensando, pois a II Exposição Internacional de Arquitetura contou com um número maior de países participantes do que a primeira e com um júri de qualidade indiscutível, reunindo os maiores nomes da Arquitetura moderna nas suas várias tendências.

Regulamento:

As novidades do regulamento da II Exposição de arquitetura em relação à exposição anterior foram: a ausência de convites especiais, a premiação dos arquitetos estrangeiros, a exigência de comprovado estágio de execução dos trabalhos de arquitetura, o Concurso para Escolas de arquitetura, a liberdade de escolha do tamanho e da quantidade de fotografias ilustrativas dos trabalhos, e a disponibilidade de um espaço de exposição de 3 m² para cada trabalho.

O regulamento da II Exposição Internacional de Arquitetura (EIA) estabeleceu inicialmente os seguintes prêmios:

Prêmio para Problemas Específicos: compreendendo as seguintes categorias:

- habitação individual
- habitação coletiva
- edifícios para fins religiosos
- casa de espetáculo
- edifício para fins esportivos
- edifício para fins comerciais
- edifício para fins industriais
- edifício público
- hospitais
- escolas
- problemas urbanísticos (levada em conta a solução dos vários problemas de uma comunidade ou zona urbana)
- problemas vários (seriam aceitos os trabalhos que não se enquadrassem em qualquer uma das categorias anteriores)

- **Prêmio para um jovem arquiteto:** Atribuído a um arquiteto que, no ato da inscrição não tivesse completado 35 anos, por um trabalho ou conjunto de trabalhos expostos.
- **Prêmio à Escola de Arquitetura:** Atribuídos ao melhor trabalho dois prêmios: um diploma para a escola e um prêmio em dinheiro para o autor ou autores do trabalho.

Salas especiais:

As salas especiais ocuparam quase um terço da área reservada para a arquitetura na II Bienal. A sala da Holanda, montada com cinquenta painéis, organizada pelo Sindicato dos Arquitetos Holandeses, ocupando uma área de 250 m². A sala dos Estados Unidos, organizada pelo arquiteto **Philip C. Johnson**, na qualidade de diretor do **Departamento de Arquitetura do M.O.M.A.** A sala de Grópius contou com uma ampla documentação, exibindo a retrospectiva completa de suas obras, desde a fábrica Fagus, até os últimos projetos de urbanismo. As exposições da Alemanha e da Holanda não participaram da II Exposição Internacional de Arquitetura. As pranchas da arquitetura holandesa apresentaram uma visão panorâmica das realizações do país evidenciando os seus esforços construtivos. Destacaram-se na mostra os tratamentos com materiais como o tijolo, e a facilidade dos arquitetos na composição de fachadas, sem recorrer a artifícios.

A sala dos Estados Unidos, nomeada Arquitetura de Após-Guerra, foi a que mais se destacou pela clareza na apresentação dos projetos. Foram utilizadas fotografias em tamanho grande e de qualidade que valorizaram a apresentação. O público apreciou obras de altíssima qualidade, como os projetos de Marcel Breuer, o secretariado da O.N.U., a torre dos laboratórios Johnson Wax, de Frank. L. Wright e as soluções projetuais de Soriano, entre outros. O conjunto da exposição norte americana, no entanto, chamou a atenção de críticos brasileiros pela característica de uma arquitetura de custo elevado e de muito luxo, devido a perfeição mecânica exigida para o seu funcionamento, e o custo elevado de manutenção de equipamentos como cúpulas móveis de vidro, complicados sistemas de ar-condicionado, grandes superfícies de vidro, etc. No entanto, apesar de todas as críticas, a sala da exposição americana recebeu do júri da II Bienal uma menção especial e o lamento pela falta de algumas peças gráficas mais detalhadas em alguns projetos para que pudessem concorrer aos prêmios.

A exposição das obras de Grópius ocupou 500 m² de painéis montados por uma equipe de arquitetos no andar superior do Palácio dos Estados. O material exposto foi enviado por Grópius e pelo Institute of Contemporary Art de Boston e, apesar do caráter de homenagem, a sala parece não ter causado boa impressão. A exposição era dividida em quatro partes: as primeiras construções, 1911-1924; construções de 1925-1949; construções pré-fabricadas e formas industriais; conjuntos residenciais e planificações urbanísticas. No número de fevereiro a revista ACRÓPOLE (1954) comentou a “pobreza da instalação” da Sala de Grópius que, à primeira vista, desagradou pela dificuldade na leitura da seqüência das obras. Contudo, foi um momento único para o público brasileiro que pode apreciar de uma só vez os projetos da Fábrica Fagus, da Bauhaus, das residências realizadas com Breuer e com o Arquitetcts Collaborative, do Teatro Integral, da Universidade de Hua Tung e do conjunto de Harvard Graduate Center, além de outras obras.

Sala Grópius:

- As primeiras construções 1911-1924:
 - Fábrica Fagus (1911), com Adolph Meyer
 - A Exposição do Werkbund, Colônia, 1914
 - Projeto para o concurso da “Chicago Tribune”, 1922
 - O Teatro Municipal de Jena (1924), com Adolph Meyer
 - Projeto para uma Academia de Filosofia em Erlangen (1924)

- Construções 1925-1949:
 - Bauhaus, Dessau (1925)
 - Residência para os professores da Bauhaus, Dessau (1925)
 - O Teatro Universal, projeto (1927)
 - Centro Cívico do Município de Halle, projeto (1927)
 - Departamento de Trabalho, Dessau (1928)
 - Impington College (1937) com Maxwell Fry
 - Exposição de Metais Não Ferrosos (1924) com Joost Schmidt, Berlim
 - Exposição Mundial de New York (1939)
 - Projeto para a Universidade Hua Tung
 - Escola “Peter Tacher”, Attleboro, Massachussets, 1950

- Prédio para Escritórios da Sociedade Americana para o Progresso Científico, Washington (1952)
- Harvard Graduate Center – The Architects Collaborative 1949, Cambridge, Massachusetts, U.S.A.
- Construções Pré-fabricadas e formas industriais:
 - Stuttgart, construção com elementos pré-fabricados no conjunto Weissenhof (1927)
 - A Casa de Cobre (1931)
 - General Panel Corporation, 1943
 - Automóveis Adler 1929-1933
 - Móveis em série, 1929
 - Móveis para salas de aulas e dormitórios das Indústrias Thonet Inc.
 - Clarabóia semi-esférica em plexiglas para a Wasco Flashing Co. 1948-1952
- Conjuntos residenciais e planificações urbanísticas:
 - Törten Dessau, 1928.
 - Conjunto residencial de Dammerstock, 1926.
 - Conjunto residencial para o Instituto de Pesquisas em Törten-Dessau, 1926.
 - Conjunto residencial da Siemensstadt, 1929, Berlim.
 - Edifícios de apartamentos à margem de um rio ou lago.
 - Exposição do Werkbund em Paris, 1930, com Moholy-Nagy.
 - Exposição de Arquitetura, Berlim, 1931.
 - New Kensington Defense Housing Development, 1943, com Marcel Breuer.
 - Vista aérea da parte meridional de Cheigado.
 - Residência Frank, Pittsburgh, Pa., 1940, com Marcel Breuer.
 - Residência Ford, Lincoln, Mass., 1939, com Marcel Breuer.
 - Residência Abele, Frammingham, Massachusetts, 1939.
 - Residência Grópius, 1939, com Marcel Breuer.

O Prêmio São Paulo:

O prêmio mais importante da II Exposição da Bienal de São Paulo foi instituído pela Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo, criada em 1943 e transformada em Fundação no ano de

1949. No início de suas atividades, a Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo realizou obras de beneficência e pesquisas científicas, principalmente vinculadas ao hospital da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo. Em 1952, o presidente da Fundação, Francisco Matarazzo Sobrinho, conseguiu a aprovação de um projeto que ampliou a atuação da entidade a diversas áreas, dentre as quais a arquitetura. O projeto previa também a criação de centros de estudos, de exposições e de trabalho; a organização de manifestações que se transformassem em encontros de valores e em oportunidades de intercâmbio; o desenvolvimento de cursos e conferências relacionados a problemas tanto da esfera técnica quanto cultural e artística; e a instituição periódica de bolsas de estudos, prêmios de viagem e prêmios especiais.

Nesse sentido, a Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo criou o **Grande Prêmio Internacional (Prêmio São Paulo)** para arquitetura, no valor de Cr\$ 300.000,00 (US\$ 10.000,00) que deveria ser dado a um arquiteto de qualquer nacionalidade, que tivesse contribuído decisivamente para o progresso da arquitetura, através de sua obra. O Prêmio São Paulo foi decisivo para o destaque da arquitetura dentro das Bienais, pois representou um estímulo financeiro e moral nunca antes instituído para a esfera das artes, sendo comparado ao Prêmio Nobel em importância e significado.

A iniciativa do Prêmio São Paulo foi recebida no estrangeiro com grande simpatia, com elogios à Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo, tanto pela importância do prêmio em si, como pela sua influência e estímulo às novas gerações de arquitetos. A nota publicada na revista *L'Architecture D'aujourd'Hui* classifica o Prêmio São Paulo como uma homenagem indiscutível no mundo inteiro, e reforça a idéia de considerá-lo o Prêmio Nobel da arquitetura.

O Prêmio São Paulo conferido na II Exposição Internacional de Arquitetura em 1953/54, não foi distribuído na III Bienal por esta edição ser dedicada apenas ao Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura e deixou de ser oferecido oficialmente a partir da IV Bienal de 1957. Em texto sobre a VI Bienal, Geraldo Ferraz comentou a iniciativa e lastimou a extinção do Prêmio São Paulo.

Este trabalho também acrescenta que o Prêmio São Paulo, atribuído ao arquiteto Walter Gropius na II EIA, a sua posterior estadia no Brasil, com as palestras proferidas, visitas a obras de arquitetura brasileira em constante contato e orientação a arquitetos brasileiros, além da posterior publicação do livro de Giedion sobre o arquiteto, foi uma das maiores contribuições da

Bienal Internacional de São Paulo, tanto para a arquitetura no Brasil, como para a arquitetura mundial.

O Júri do Prêmio São Paulo.

Para o Prêmio São Paulo foi composto um júri especial formado pelos arquitetos **José Luis Sert**, presidente do CIAM; **Le Corbusier**, convocado pela sua premiação na I Bienal; **Ernesto N. Rogers**; **Max Bill**; **Affonso Eduardo Reidy**, representando o Instituto de Arquitetos do Brasil; **Gregory Warchavchik**, designado pelo MAM de São Paulo e **um representante** da “Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo”¹. O júri se reuniu enquanto ainda se realizavam os preparativos para a abertura da grande exposição, decidindo por unanimidade, premiar o arquiteto **Walter Grópius**.

A premiação de Grópius já era discutida por Ernesto Rogers desde fevereiro de 1953, por carta, com os outros jurados do Prêmio São Paulo. Inicialmente, como comprova a carta de Rogers, pretendia-se que além dos nomes acima mencionados, também fizessem parte do júri, Lúcio Costa e Alvar Aalto. Rogers atua como o articulador dos jurados, comentando a espontaneidade com que o nome de Grópius surge como o grande favorito para o Prêmio, e confidenciando que não precisou fazer nenhum esforço particular para justificar a sua indicação. Max Bill é um dos primeiros a reconhecer prontamente a indicação de Grópius, faltando, na época, a resposta de Aalto. Na mesma carta, Rogers elogia a iniciativa de Matarazzo e comenta que o peso da premiação de Grópius é muito importante para assegurar ao Prêmio São Paulo a sua qualificação como Prêmio Nobel de Arquitetura. Rogers também foi o responsável pelo convite de Giedion para escrever o livro sobre Grópius (que foi previamente consultado a respeito de seu biógrafo), e finaliza sua carta pedindo urgência no envio dos desenhos do Pavilhão da Bienal, agradecendo a oportunidade de trabalhar em evento de tamanha importância.

¹ Ainda durante a divulgação internacional do Prêmio São Paulo, e do regulamento da II EIA, a revista *L'Architecte d'Aujourd'hui* n. 45/46 publicou a notícia (não divulgada da mesma forma pela imprensa brasileira) de que o júri seria composto por um membro do Conselho diretor da Fundação Andréa e Virginia Matarazzo, pelo presidente do MAM-SP, pelos arquitetos laureados nas outras edições da EIA, e pelo **presidente do CIAM**, ou uma pessoa por ele nomeada. A participação de Sert se deve a este artigo do regulamento e a participação de Le Corbusier foi garantida por um parágrafo único que indicava seu nome em função da homenagem obtida na I EIA. Assim fica clara a vontade de vinculação da EIA às orientações dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna.

Ao que parece o próprio Grópius já havia tomado conhecimento de sua premiação antes do término do 1º semestre de 1953, pois, a revista ACRÓPOLE (1953) de maio/junho, já comunicava a sua intenção de visitar o Brasil no princípio de 1954. De acordo com o regimento do Prêmio São Paulo, Grópius veio ao Brasil para receber o prêmio e ao mesmo tempo proferir palestra sobre sua obra completa, ilustrada pelas peças expostas na Sala Especial da II Bienal.

Com o apoio da Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo foi organizado pelo professor Siegfried Giedion, jurado da I Bienal, um livro sobre a obra e a personalidade de Walter Grópius, edificado em francês, alemão, inglês e italiano, contendo o material mais atual e mais completo reunido por Giedion e pelo próprio Grópius nos Estados Unidos e na Europa. O livro deveria ser distribuído ao mundo inteiro por ocasião da II Bienal, principalmente nas universidades; centros técnicos, profissionais e artísticos; e bibliotecas, mas, só chegou ao Brasil em 1955. O livro *Walter Grópius – O homem e a Obra* foi o trabalho editorial mais competente da época, reunindo Albert Morancé (França), Arthur Niggli & Willy Verkauf (Suíça), Gerd Hatje (Alemanha), Reinold Publishing Corporation (USA), Architectural Press Ltd. (Inglaterra) e Edizioni di Comunità (Itália). Uma obra magnífica e imprescindível, instigada pela Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo, para encerrar as comemorações do Prêmio São Paulo, mas que passou em “brancas nuvens” pela nossa crítica de arte e arquitetura. O crítico Geraldo Ferraz, mostra-se perplexo pela falta de interesse dos críticos brasileiros em comentar o que, para ele, foi o mais notável estudo da vida e da trajetória projetual do ganhador do Prêmio Nobel da arquitetura e ainda mais, um dos trabalhos mais competentes de Giedion.

Júri da Exposição Internacional de Arquitetura:

O júri internacional que julgou os trabalhos da II E.I.A. foi composto por **José L. Sert, Alvar Aalto, Ernesto Rogers, Oswaldo A. Bratke, Affonso E. Reidy e Lourival Gomes Machado.**

Walter Grópius foi convidado a tomar parte nos trabalhos do júri, mas alegando a presença de colaboradores seus entre os concorrentes, participou apenas do julgamento dos projetos de **Jovens Arquitetos** e do **Concurso para Escolas de Arquitetura.**

As categorias em que não foram distribuídos prêmios não apresentaram obras inscritas que justificassem a sua distinção. Os prêmios destas categorias foram redistribuídos entre o novo

prêmio criado para a categoria 12, para Jovem Arquiteto Brasileiro, os dois prêmios de 2º lugar, concedidos para as Escolas de Arquitetura, e para as menções concedidas à D'Authouguia e Sanchez e à Pozgay.

No final da ata de premiação o júri ainda achou oportuno “[...] manifestar que buscou a escolha das obras premiadas na síntese arquitetônica das qualidades sociais, técnicas e estéticas, dando preferência às soluções criadoras, evitando o formalismo que está penetrando perigosamente na arquitetura moderna.” (ARQUITETURA E ENGENHARIA, 1954, s/n)

PROJETOS PREMIADOS

Grande Prêmio de Arquitetura – Prêmio São Paulo:

Walter Grópius – Pelo conjunto de sua obra.

“O júri sente-se feliz em tributar, com voto unânime, o seu reconhecimento e a sua homenagem a um arquiteto cuja contribuição à arquitetura de nosso tempo é universalmente reconhecida, não só no seu aspecto técnico, mas também como admirável e significativo exemplo de sentido ético, social e educativo.” Ata do júri.

O conjunto completo da obra de Grópius, exposto durante a II Bienal, permitiu que o público brasileiro tivesse contato com os projetos principais da carreira do mestre do racionalismo europeu. O pensamento de Grópius foi amplamente difundido através de uma série de palestras.

Categoria 1 – Habitação Individual:

Philip C. Johnson: - Residência Richard Hodgson

“Notável exemplo de dignidade e bom uso dos materiais. Aponta um caminho, que merece ser continuado, no sentido da possibilidade de fazer-se uma bela casa com elementos simples, acrescentando que o seu plano se presta à repetição, com ligeiras variantes, para construir a base do desenvolvimento de todo bairro. O pátio apresenta grandes vantagens, quando se impõe conformar-se com a limitação de espaço.” Ata do júri.

O projeto de Johson para a Casa de Vidro em New Cannan, exposto na I Bienal de 1951, já fazia alusão aos elementos estruturais obscurecidos, usados com a finalidade de criar o que FRAMPTON (1997) chama de monumentalidade americana, destacando o tratamento das superfícies (neste projeto o vidro) e não se preocupando (como no caso de Mies) apenas com a expressão da lógica estrutural. Os componentes “secundários” da obra são transformados em elementos principais com a continuidade da superfície de vidro como uma membrana que envolve todo o aparato estrutural.

No projeto da Residência Hodgson, permanecem as grandes áreas envidraçadas, contrapostas a paredes cegas de tijolo aparente, com uma distribuição dos ambientes em torno do pátio central, mantendo o mesmo rigor geométrico da “Casa de Vidro”. A concepção da casa se baseia na pureza formal e na simplicidade dos projetos de Mies, ressaltando a horizontalidade da laje de cobertura que se contrapõe aos elementos verticais da caixilharia. A preocupação com o equilíbrio dos ambientes se reflete em uma planta classicamente proporcionada em 3 segmentos distintos. O hall de entrada se alinha com o pátio central através de uma superfície integralmente envidraçada, favorecendo o sentido de transparência no eixo principal da residência, sendo o pátio principal elemento de união entre os espaços interno e externo. (o pátio interno também está presente no projeto da Casa de Cidade em New York, projeto apresentado na I Bienal). O uso freqüente do vidro produziu uma completa integração visual dos ambientes que se voltam para dentro, ao contrário da “Casa de Vidro”, com exceção da sala de estar, que também se comunica com o exterior através de uma ampla abertura envidraçada.

A revista L’Architecture D’aujourd’hui n. 50/51 comenta que o pátio interno desta casa recupera o princípio das casas mediterrâneas, podendo ser pensado como uma interpretação moderna de um antigo tema. A ata de premiação destaca o valor do pátio interno em terrenos limitados, mas é preciso acrescentar que esta não é a situação da residência Hodgson, que se encontra em terreno desimpedido em todas as direções.

Categoria 2 – Habitação Coletiva:

Craig Ellwood: - Projeto de casas de apartamentos em Hollywood

“Notável solução para casas em fila dentro de um plano compacto. A solução do pátio de entrada que estabelece um paravento ente a casa e a rua dá um espaço interior e outro no exterior. O estudo de pormenores é digno de atenção.” Ata do júri.

O arquiteto Craig Ellwood realizou, desde a década de 50 até o final de sua vida, em 1977, vários projetos residenciais que demonstram a origem da sua experimentação em arquitetura, compondo uma trajetória projetual ampla, que atualmente tem sido revista. O número 12 da revista 2G é todo dedicado aos projetos residências de Craig Ellwood, na região de Los Angeles nos anos 50 e 60, com textos de Norman Foster, Lívio Vacchini e Richard Ingersoll, e artigos do próprio arquiteto.

Formado pela University of Califórnia at Los Angeles Extension Division, Ellwood começou sua vida profissional um ano após terminar o curso de arquitetura, fundando a Craig Ellwood Associates em Los Angeles. Ellwood aprendeu a construir com aço e chapas de plástico, antes mesmo de estudar a teoria da arquitetura, o que o distinguiu da sua geração de arquitetos. Em seus projetos incorporava o uso do aço com cuidadoso detalhamento e alguns motivos artesanais.

No projeto das residências em Hollywood, a articulação da planta promove um interessante jogo de ambientes de estar, bastante abertos, com grandes áreas envidraçadas comunicando-se com pequenos pátios, o que consegue aliviar a sensação de opressão pelo reduzido espaço do lote, e a necessidade de um corredor de circulação independente para as unidades 2 e 4 (nos fundos do lote). Entretanto, é perceptível uma grande homogeneidade de habitação, pois todos os apartamentos são idênticos e obedecem a uma rigorosa simetria no sentido da distribuição dos ambientes, deixando poucas possibilidades de flexibilização do uso.

Foi no projeto das residências em Hollywood que Ellwood utilizou pela primeira vez o vigamento metálico (que atravessa toda a extensão da casa) aparente na fachada.

A premiação de Ellwood foi divulgada no jornal “Hollywood Californian Citizen News”, que comentou a II Bienal e o júri composto para a Exposição de Arquitetura. O jornal destaca o “estilo Hollywoodiano” do projeto, construído para Mr. Ray Maypole em 1953. O interior é destacado pelo seu “design moderno” em que as salas e cozinhas se comunicam com o pátio exterior através de grandes planos de vidro e portas deslizantes presas à estrutura metálica pintada em cor escura. O espaço da lareira se repete nas quatro unidades, qualificando a sala de estar, sendo os quartos e sanitários localizados no piso superior. Externamente o artigo chama a atenção para a viga metálica que une toda a estrutura e que se integra ao projeto (design) da fachada.

Categoria 2 – Habitação Coletiva: Menção

Jorge Machado Moreira:

- Edifício Antônio Cepas

“A planta foi seguramente imposta pôr condições locais deficientes, mas, não obstante, dá uma notável solução de fachada, utilizando elementos variados para as janelas e para ventilação, que resultou numa expressão arquitetônica original e agradável”. Ata do júri.

O Edifício Antônio Cepas foi construído em 1952, no Jardim Botânico, em um terreno de forte inclinação, com vista para a Lagoa Rodrigo de Freitas. O edifício de oito pavimentos aproveitou a declividade para a implantação da garagem no subsolo, liberando o pavimento térreo para um amplo hall de entrada, com entrada de serviço independente sendo feita pela escada lateral. No hall social, a parede que esconde a caixa de escadas e os elevadores é totalmente revestida por um painel de Burle Marx, com motivos abstratos. Ainda no piso térreo ficam a moradia do porteiro, um pequeno lago e um playground. Os jardins interno e externo e os painéis têm a função de abrandar a massividade das paredes cegas do hall e dos pilotis. A variação de materiais, como pedra “ferruginosa” nas muretas, muros de tijolo aparente, pilotis revestidos com marmorite, revestimentos de canjiquinha, mosaico e ladrilho hidráulico, mármore e paredes de tijolo de vidro, calçamento de pedra portuguesa branca, reta e vermelha, auxiliam no incremento da qualidade plástica do conjunto.

Nos seus pavimentos de moradia a distribuição é a mesma, comportando quatro unidades residenciais por pavimento. Os apartamentos seguem o mesmo padrão de distribuição interna com variações apenas no número de ambientes e na presença ou não de varandas nos quartos. Basicamente, são células de três quartos, que podem ser transformados em um escritório ou uma nova sala e 2 quartos. A fachada principal tem uma ampla vista para a Reserva Florestal da Prefeitura. A iluminação e ventilação das cozinhas e das áreas de serviço são feitas através de dois grandes poços de ventilação e iluminação, com comunicação com pavimento térreo. A diagramação das partes molhadas dos edifícios se estabelece como um grande “H” em torno dos poços de ventilação, explicitando o princípio de organização das demais salas dos apartamentos e criando uma circulação interna em “L”, das salas para os quartos.

Quanto à condição de iluminação e ventilação, existem algumas dúvidas. O recurso utilizado pelo arquiteto e valorizado pelo júri como o ponto principal do edifício, é o jogo de texturas e de vários mecanismos de controle da iluminação e ventilação presentes principalmente na fachada principal. As janelas das salas são compostas por sistemas de venezianas móveis na sua parte de baixo, por lâminas de vidro na parte central, e por treliças de madeira na sua parte superior. O conjunto dos quartos é composto por uma “falsa” parede de treliça de madeira com uma abertura e, internamente, afastada mais de um metro, a verdadeira parede do quarto, com porta envidraçada e um sistema de persianas móveis na vertical. O conjunto da sala e dos quartos, externamente, apresenta uma grande variação de texturas, aberturas e recuos, que agradam visualmente e acabam por incrementar a concepção plástica do edifício, que não é nada mais do que um grande bloco retangular. A grande originalidade dos elementos para ventilação e controle da luz é digna de nota; no entanto, é difícil dizer que estes elementos sejam verdadeiramente eficazes. De início, nota-se que as aberturas localizam-se em apenas uma das paredes dos ambientes, o que dificulta a circulação do ar por todo o ambiente. A menos que as portas fiquem sempre abertas, ou que existam no interior dos ambientes outras aberturas, por exemplo na parte de cima das paredes, como no projeto de Mindlin. A questão da insolação é mais delicada, pois os recursos de iluminação, em apenas uma das paredes de ambientes profundos, como as salas de estar dos apartamentos, ocasiona gradientes de iluminação e nichos escuros. Por outro lado, o recurso das venezianas oferece a vista praticamente total da Lagoa, quando estas se encontram abertas, mas não é tão eficaz para a proteção da insolação direta, como atestam as persianas presas nas partes envidraçadas.

O recurso das varandas nos quartos pode ser vantajoso na questão da proteção contra o excesso de insolação, mas é adequado para uma fachada sudeste? E por que, não utilizar nenhum tipo de proteção nas fachadas laterais e posterior? (sudoeste e noroeste respectivamente)

Categoria 2 – Habitação Coletiva: Menção

Ruy d’Athouguia e Formosinho Sanchez: - Projeto para blocos de Habitação

“O projeto, que não é interessante do ponto de vista do plano geral, é contudo digno de atenção pela solução de certo tipo de apartamentos que transformam pequenos grupos de casas de baixo custo em um conjunto agradável do ponto de vista arquitetônico e do uso de materiais locais”. Ata do júri.

O projeto dos blocos de habitação contou com a colaboração dos arquitetos F. Cartro, A. Alexiades, E. Hilário, L. Amaral e M. Vasconcellos e do engenheiro M. Gaspar, tendo sido realizado por iniciativa da prefeitura de Lisboa, com instalações de recreação para as crianças, lojas e habitações de vários tipos.

A implantação do conjunto dos edifícios é, na verdade, altamente simétrica, privilegiando o passeio do pedestre por entre os edifícios e sua malha de pilotis. Os espaços centrais, entre os blocos de habitação, são destinados ao lazer, contando com amplos jardins.

Dentro dos blocos de habitação, dos tipos A e B, temos no primeiro e segundo pavimentos, a distribuição das unidades residenciais menores, com uma resolução simétrica da planta em torno do eixo de circulação vertical. No terceiro e quarto pavimentos, se distribuem as unidades duplex. Assim, as unidades do tipo A podem acomodar facilmente famílias menores, com apenas dois quartos; e as unidades do tipo B podem acomodar famílias maiores, com três quartos. A flexibilidade dos ambientes internos permite que alguns ambientes menores sejam transformados em ambientes maiores e apesar da ata do júri ter elogiado a solução dos apartamentos, é digna de nota a ventilação e iluminação dos sanitários que se faz apenas por uma abertura que se comunica diretamente com o quarto ao lado, e não diretamente com o exterior. Como não é provável que haja algum tipo de duto de ventilação, a condição de ventilação torna-se, no mínimo, curiosa, o mesmo acontecendo com a iluminação do ambiente.

A ventilação e iluminação dos espaços de estar e dos quartos se fazem através de amplas áreas envidraçadas, protegidas pela ampla varanda. As áreas de serviço são protegidas por paredes inteiras de elementos vazados, repetindo uma solução muito conhecida dos arquitetos brasileiros.

Externamente, a forma dos blocos se vale da grande horizontalidade dos parapeitos das varandas e dos espaços vazios, intercalados por grelhas inteiriças de elementos vazados, criando uma composição ritmada e simétrica.

Categoria 3 – Edifícios para fins religiosos: Não houve premiação.

Categoria 4 – Casas de espetáculos: Não houve premiação.

Categoria 5 – Edifícios para uso esportivo:

Zvanomir Pozgay: - Projeto de Estabelecimento para Banhos de Mar.

“O projeto do estabelecimento balneário de Pozgay, apresenta-se bem pelo plano geral e também pela separação conseguida entre os elementos da estrutura e as cabines dos banhistas.” Ata do júri.

Infelizmente não foi localizada nenhuma outra referência do projeto de Pozgay, e sua apresentação nas revistas que divulgam a premiação da Bienal não é clara o suficiente para que se possa fazer maiores considerações a respeito do projeto. Apenas fica evidente o aspecto plástico da estrutura da cobertura em abóbadas, possivelmente de concreto, que se destaca como elemento central e distinto das paredes de vedação.

O estabelecimento para Banhos de Mar é, entretanto, um exemplo da arquitetura de temática social, que será recorrente nas premiações até a sexta edição das EIA.

Categoria 6 – Edifícios para fins comerciais:

- Mercado de Flores em Pescia -

Emilio Brizzi, Enzo Gori, Giuseppe Gori, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli

“Gori e seus colaboradores dão-nos para a estrutura simples um mercado de flores, notável exemplo da qualidade arquitetônica conseguida com uma estrutura nua. A forma, bem concebida para o clima, tira grande partido do jogo de sombra e luz. Muito acertado se mostra o sistema de pátios laterais conseguidos entre os suportes da estrutura”. Ata do júri.

O crescimento do comércio de flores na região da Pescia ocasionou a necessidade da construção de um novo mercado para atender aos atacadistas e produtores locais. A partir da Pescia a produção de flores era rapidamente enviada para os consumidores finais através da ferrovia ou de caminhões, para as localidades mais próximas. O comércio de flores, entretanto ocorria principalmente nos meses de maio a novembro, sendo necessário que a nova construção permitisse outros usos fora deste período.

O projeto do mercado de flores da Pescia foi vencedor em um concurso nacional realizado em 1948. O programa impunha uma cobertura livre de 2.000 m², 50 boxes para os

vendedores e serviços necessários. A construção deveria ainda ser econômica e o projeto de Gori venceu com a unanimidade do júri.

A solução encontrada pelos arquitetos foi de uma grande abóbada a apoiar-se nos contrafortes de concreto, construída em secções pré-fabricadas (arcos de concreto armado) que foram interligadas durante a construção. Um generoso espaço coberto e ao mesmo tempo aberto pelas laterais configura a praça de comércio das flores. Nas laterais de ambos os lados estão dispostas as tendas dos vendedores, que são utilizadas para a embalagem das flores que são posteriormente carregadas nos caminhões pelos acessos externos (laterais).

O projeto acomoda ainda duas praças menores nas extremidades da abóbada, utilizadas pelos vendedores para triagem das plantas e despacho da mercadoria comercializada. As funções distintas que se processam no mercado ocorrem em horários distintos, das 5:00 as 8:30, as flores chegam e são separadas na praça de entrada. A partir das 8:30 até as 10:00 são realizadas as transações entre os produtores e os distribuidores. Após as 10:00 as flores são embaladas nos pátios laterais e enviadas aos seus destinos finais, como é mostrado nos esquemas de fluxos elaborados pelos arquitetos.

A estrutura da abóbada de concreto armado descarrega as cargas nos pilares em formato de lâminas triangulares que absorvem os esforços tanto perpendiculares quanto diagonais em relação ao solo. O concreto aparente com sua textura característica dá o aspecto plástico da edificação. Este hall coberto tira proveito da iluminação natural, direta e indireta, e pode eventualmente abrigar espetáculos para a comunidade formada na sua maioria por camponeses.

A cobertura, no seu ponto mais alto, atinge 11,50 m de altura e é suportada por duas fileiras de arranques laterais colocados a 14,40 m de distância um do outro. O vão da abóbada é de 24,0 m. O travamento dos pilares é feito por arcos colocados em planos oblíquos, que também recebem o peso da laje curva. O equilíbrio de toda a estrutura é feito por quatro pilares em planos oblíquos colocados nos quatro cantos externos. A forma destes pilares configura o espaço das praças externas e ao mesmo tempo as salas da lanchonete, caixa e administração. Os planos em concreto aparente dos pilares e lajes, com sua forma dialogam com a curvatura da laje de cobertura e conferem o aspecto plástico da construção.

A área das lojas (boxes), nas laterais da praça coberta, acomoda também os serviços gerais (sanitários, depósito, lanchonete, administração, etc.). As lojas foram estudadas para

permitir a subdivisão em tamanhos variados, através de divisórias leves, o que flexibiliza o uso destes espaços.

A clareza da concepção chamou a atenção de Rogers, que publicou o projeto do Mercado de Flores na revista *Casabella*² dois anos após a sua premiação na II Bienal.

Rogers relata ter conhecido o projeto de Gori na ocasião da Bienal Internacional de São Paulo, quando, junto com um júri de extrema competência, teria premiado, por unanimidade, o projeto do Mercado de Flores como o melhor da categoria. Rogers elogia a abordagem do projeto como um problema prático que gerou um espaço simples, tão claro como a concepção estrutural do edifício. A simplicidade da concepção espacial é vista na planta, simétrica e extremamente racional, que organiza, pela sua distribuição, os fluxos de mercadorias (plantas que serão carregadas nos veículos) separados do percurso das pessoas que freqüentam o mercado.

Categoria 7 – Edifícios para fins industriais:

Arne Jacobsen: - Usina Massey-Harris.

“Valendo-se dos princípios de uma arquitetura muito simples e severa aplicadas a sua sala de montagem, oferece-nos bom exemplo das possibilidades da arquitetura industrial”. Ata do júri.

O projeto de Arne Jacobsen foi posteriormente publicado na revista *CASABELLA* (1954) de agosto/setembro, junto com o projeto de Piero Bottoni e Mario Pucci. A revista chamava a atenção para a necessidade de se repensar o modo de organização do espaço fabril e a sua forma, que ainda possuía como referências modelos velhos e ultrapassados. Os dois projetos foram apresentados como exemplos da liberdade de que o arquiteto dispunha frente à prática do rigoroso funcionalismo requerido para uma construção tão utilitária como uma indústria.

O projeto da Usina Massey-Harris previa uma ampla galeria de exposições das máquinas e equipamentos agrícolas, totalmente envidraçada com estrutura de concreto armado e tirantes em “X” para contraventamento da fachada. Externamente, a horizontalidade é a marca fundamental do conjunto, com acentuado caráter rítmico fornecido pela estrutura e pelas janelas horizontais. A riqueza da forma externa se revela em volumetrias simples, com elementos claros

² ROGERS, E. N. Il mercato dei fiori a Pescia. *Casabella – continuidade*, n.209, jan/fev, 1956, p.28-33.

e bem distintos entre si, como as empenas compostas por várias matérias (madeira, tijolo, vidro, aço), rompendo a possível monotonia de um edifício extenso, prismático e de pequena altura e que cria texturas visuais variáveis.

O aspecto cristalino e nítido das fachadas revela uma planta bem organizada em torno de uma grelha, rigorosamente modulada por pilares que se estendem por todo o espaço dos depósitos e oficinas, se rompendo na galeria de exposição e no bloco administrativo.

Categoria 8 – Edifícios Públicos: Não houve premiação.

Categoria 9 – Hospitais:

Jorge Machado Moreira e equipe: - Instituto de Puericultura da Universidade do Brasil

“O Instituto é bem conhecido na localização do conjunto, estabelecendo entre as formas simples do hospital, belo contraste com o conjunto do jardim, permitindo a iluminação pelo teto e uma utilização flexível dos espaços interiores. A escala do edifício é muito agradável para as crianças e dá devida consideração à natureza do problema”. Ata do júri.

O projeto do Instituto de Puericultura resultou do trabalho de uma equipe de arquitetos, engenheiros, médicos e laboratoristas especializados, sob a supervisão do professor Martagão Gesteira. Destina-se à realização de estudos, pesquisas e ensino de natureza biológica e social referentes ao desenvolvimento físico e mental da criança. A sua localização em uma das extremidades da cidade universitária levou em conta a facilidade de movimentação dos doentes externos. O conjunto fica próximo ao Hospital das Clínicas e da futura Maternidade e consta de quatro blocos: A) Ambulatório; B) Hospital; C) Pupileira e Abrigo maternal e D) Banco de Leite. A composição volumétrica do conjunto é bastante equilibrada, prevalecendo um gabarito baixo e uma disposição em duplo “U”, criando generosas áreas abertas entre os blocos. O bloco do ambulatório é o de aparência mais introspectiva, de paredes cegas com pequenas aberturas de forma prismática rígida, que fornece o contraponto ideal ao conjunto do hospital onde se destaca a forma curva da abertura em abóbadas do terraço-jardim.

O **ambulatório** (4.000 m²) se distribui em dois pavimentos, contando no térreo, com: Serviço social, consultórios de triagem e serviços gerais, além de uma ampla área livre coberta.

Ainda no pavimento térreo foi instalada uma cantina para distribuição de alimento para as crianças. O acesso ao segundo piso é feito de maneira independente para as crianças com doenças contagiosas e não-contagiosas. No segundo piso estão localizados os consultórios de Puericultura, clínica pediátrica, cardiologia, otorrino, odontologia, entre outros, além de salas de raios-X e laboratórios.

O **Hospital** (7.222 m²) construído em três pavimentos, tem capacidade para cento e setenta leitos, distribuídos em cinco enfermarias.

A **Pupileira** (3.490 m²) construída em dois pavimentos tem como finalidade o internamento de setenta e duas crianças sadias, das quais, doze com suas mães, para o estudo da dietética e do desenvolvimento infantis.

No bloco que liga o Hospital à Pupileira foram instalados o **Banco do Leite e o Biotério**.

Os trabalhos desenvolvidos pelo Instituto estão distribuídos em:

- Divisão de ensino – com a função de ministrar cursos de formação, de extensão e de especialização em Puericultura e Primeira Infância e de auxiliares de Puericultura.
- Divisão de pesquisa – que compreende os serviços técnicos de enfermagem, dietética, farmácia e fotografia; serviços médicos de puericultura, clínica pediátrica, cardiológica, otorrínica, odontológica, psico-neuro-psiquiátrica, fisioterápica, etc.
- Divisão administrativa – que subdivide-se em: expediente e comunicações, contabilidade, pessoal, material, rouparia e limpeza.

Os painéis são de Roberto Burle Marx, autor também do projeto paisagístico junto com Ailton Sá Rego e Yvanildo da Silva Gusmão. Os grandes espaços ajardinados em forma orgânica contrastam com a volumetria rigorosa do conjunto e são responsáveis pelo aspecto regional da obra.

Um dos aspectos mais cuidadosos do conjunto são os elementos de controle da insolação profundamente estudados, e comportando soluções distintas para cada fachada dos diferentes Blocos. O ambulatório dispõe de proteções por elementos vazados de cerâmica que compõem parte da fachada sudoeste. O mesmo recurso é utilizado na Pupileira a partir do 2º pavimento, cobrindo uma longa faixa horizontal e criando um interessante efeito visual.

No hospital foram utilizadas venezianas de madeira que protegem a fachada da insolação do final de tarde. Também foi levada em consideração a sombra do bloco vizinho. As

enfermeiras e os alojamentos recebem o sol da manhã, no verão; e o sol da manhã e da tarde, no inverno.

O ambulatório e o Banco de Leite contam com sistemas de “sheds” que são orientados para Sul-sudeste, recebendo o sol da manhã no verão, e dispendo de um dispositivo que impede a incidência do sol mais forte.

A fachada Norte-noroeste do Banco de Leite é protegida com a própria circulação.

Categoria 10 – Escolas:

Donald Barthelme:

Escola Elementar em West Columbia

“A Escola de Barthelme, bem concebida à volta dos pátios, mostra uma estrutura simples e painéis-janelas flexíveis e agradáveis. O caráter geral dessa escola oferece um exemplo de arquitetura alegre, que toma em conta as necessidades espirituais e físicas das crianças. As abóbadas da marquise de entrada mostram um caráter diferente que o júri acredita não pertencer ao restante do prédio”. Ata do júri.

A escola de West Columbia foi construída em terreno plano para alunos do maternal e do primário. Na sua concepção, o projeto evidencia a estrutura metálica combinando elementos de treliça metálica com pilares rigorosamente dispostos de acordo com a modulação pré-estabelecida.

A planta segue a distribuição dos ambientes ao longo dos eixos ortogonais, sendo que as salas de aula se dividem em dois blocos distintos cercados de vários pátios. Um deles, para as crianças pequenas, e o outro para as crianças maiores. A sala de apresentações, com capacidade para 600 pessoas, e o pátio coberto, ficam no eixo comum das duas faixas etárias. As distinções entre as duas alas ficam muito evidentes na planta, sendo possível a ampliação do conjunto, pois, inicialmente, a escola deveria atender à demanda de uma população de apenas 3.500 habitantes, com grandes perspectivas de crescimento. A flexibilidade do programa previu uma possibilidade de ampliação das 14 salas de aula iniciais para até 32 classes.

Os pátios internos foram concebidos em função do estudo das condições do clima local, sendo um dos equipamentos necessários para a boa ventilação do conjunto que conta ainda com um engenhoso sistema de circulação do ar frio dentro das salas, através de um sistema forçado de ventilação oculto acima da grade do forro, que tem a função de distribuir o ar frio.

Categoria 11 – Problemas urbanísticos: Não houve premiação.

Categoria 12 – Problemas vários:

Burle Marx: - Conjunto da sua obra – arquitetura paisagística.

“Burle Marx merece a mais sincera aprovação do júri, pois a arquitetura paisagística que tem grande importância não só nos jardins particulares, mas para o urbanismo, vem sendo muito negligenciada nas escolas e em quase todos os grandes projetos de nossos dias. A obra de Burle Marx, que criou uma arquitetura paisagística para os climas tropicais, deve se encorajada e seu conhecimento levado a todas as escolas da América Latina”. Ata do júri.

Burle Marx participa da exposição da II Bienal com os projetos do Jardim Residência Walter Moreira Salles, 1948, no Rio de Janeiro, e o do Jardim Residência Odete Monteiro, 1946, em Petrópolis. É destacadamente o nome mais famoso na arte do jardim e do paisagismo de grande áreas, como atestam a quantidade de exposições de que participa no exterior e a quantidade de trabalhos realizados no conjunto de sua obra, que são publicados nas revistas especializadas. Burle Marx é reconhecido pelo seu talento como artista plástico capaz de traduzir composições abstratas de harmonia indiscutível para painéis e variadíssimas soluções de paisagismo. Destacam-se nas suas obras o agrupamento de plantas, levando em conta o porte, as cores, a adaptação ao clima e demais variáveis que compõem os segredos da arquitetura paisagística.

A grande inovação de Burle Marx, reconhecida na época, é a utilização de espécies da flora brasileira valorizadas pela sua disposição de acordo com a melhor composição visual em relação ao conjunto, adquirindo um “status” até então desconhecido. Elementos auxiliares, como painéis, calçadas, muro, etc. são manipulados com facilidade por Burle Marx, para extrair de cada elemento da vegetação seu “melhor partido”. O resultado final é um conjunto realmente orgânico de massas e cores, que produz aos olhos do observador a sensação de beleza aprazível que encanta pela sua sutil harmonia.

Para Giedion (1957), o mérito de Burle Marx é a sua capacidade de transpor para o jardim o domínio da superfície plana, da cor pura e da forma, que é decorrência da sua

experiência como pintor abstrato. No paisagismo do século vinte não existiria espaço para plantas dispostas como uma natureza morta do século 17, como pensam alguns paisagistas. Burle Marx não pensa assim, ele coloca tapetes de cor em grandes áreas verdes circundados com curvas macias e reproduz formas como um Miro, Arp ou Kandinsky, criando uma nova concepção de jardim.

O próprio Burle Marx admite esta característica do seu trabalho em texto de 1954, “Conceitos de Composição em Paisagismo”: “Em grande parte, posso explicar, através do que houve em relação à minha geração, quando os pintores recebiam o impacto do cubismo e do abstracionismo. A justaposição dos atributos plásticos desses movimentos estéticos aos elementos naturais constituiu a atração para uma nova experiência. Decidi-me a usar a topografia natural como uma superfície para a composição, e os elementos da natureza encontrada – minerais, vegetais – como materiais de organização plástica, tanto e quanto qualquer outro artista procura fazer sua composição com a tela, tintas e pincéis.” (MARX, 1987, p.11)

Giedion considera a originalidade de escolha das plantas por Burle Marx, que não se baseia nos exemplares raros nem exóticos, mas sim, naqueles que crescem na região, as plantas silvestres e alguns exemplos da floresta Amazônica, que são profundamente estudados. Estas plantas para o observador comum totalmente insignificantes, são reunidas, como na casa de Mindlin, criando um conjunto compacto que tira sua força da massa de cor.

A busca de Burle Marx, da força nas plantas que a natureza produz espontaneamente em grande quantidade é, para Giedion, o equivalente da busca das formas primitivas pelos artistas, essência da arte moderna. Ambos os processos se baseiam em dar a um fragmento aparentemente banal, através da compreensão de sua estrutura interna e de seu inter-relacionamento numa escala maior, um valor muito mais elevado.

Categoria 12 – Problemas vários: Projetos de exposições

Renzo Zanvella: - Projeto da “Pensilina OM” na feira de Milão

“O abrigo de Zanvella, construído com elementos leves e desmontáveis é exemplo de desenho imaginativo e utiliza bem os meios técnicos simples.” Ata do júri.

O pavilhão de Zanvella é constituído por estruturas metálicas leves, atirantadas, o que confere ao conjunto da plataforma um carácter particular, com um dinâmico jogo de linhas

inclinadas. A leveza da estrutura pênsl, que pode ser facilmente desmontada ou ampliada, é recorrente nos trabalhos do arquiteto para as plataformas apresentadas na II Bienal, para as exposições de 1948 e 1953, e torna-se um bom exemplo de utilização da estrutura leve, facilmente produzida, e de amplas possibilidades de montagem, refletindo um novo e equilibrado uso da técnica industrial. Zanvella diversifica a sua atuação com o projeto de locomotivas e interiores de vagões, como o modelo apresentado na exposição.

Prêmio para jovem arquiteto:

Paul Rudolph: - pelos projetos apresentados

“As obras de Paul Rudolph são as mais notáveis entre as dos jovens arquitetos. São bons exemplos de graça e imaginação, lançando mão de elementos econômicos e simples que tem em conta a natureza dos materiais e as condições locais. O júri crê que Rudolph lançou-se por um caminho que apresenta grandes promessas de ulterior desenvolvimento.” Ata do júri.

Paul Rudolph apresentou os projetos da Casa Cocoon, do Cabana Club e da Casa de Hóspedes em Sanil Island, Flórida. DORFLES (1986) cita este arquiteto como a contraposição a Louis Kahn, ambos personalidades de significativa importância para o desenvolvimento da arquitetura americana na década de 60. As construções de Paul Rudolph demonstram muita sensibilidade e imaginação, sendo o projeto para o Yale Art and Architecture Building em New Haven (1963), considerado a obra mais significativa da sua fase “brutalista”, onde a

“...diferente articulação entre as estruturas internas e externas do edifício, a abertura e o fechamento dos espaços e o sabor até demasiado refinado de algumas intuições formais criam uma linguagem completamente diferente da que é habitual nas construções norte-americanas.” (DORFLES, 1986, p.93).

O arquiteto Paul Rudolph é considerado um dos mais talentosos da “nova geração” americana, tendo estudado em Harvard e sendo um dos principais discípulos de Grópius, admitindo ainda as influências de Mies Van der Rohe e Le Corbusier. A revista CASABELLA (1954) produz um texto todo dedicado à Paul Rudolph após a sua premiação em São Paulo, divulgando, entre outros, os projetos premiados na II E.I.A.

O projeto da **Casa “Cocoon”** foi primeiramente publicado no número de junho da revista ARCHITECTURAL FORUM (1951), dedicado exclusivamente aos jovens arquitetos. Realizados com a colaboração de Ralph S. Twitchell, este projeto é pensado a partir de um processo usado pela marinha americana para a proteção de navios, recobrando suas partes com uma resina chama de “Cocoon”. Rudolph adapta este processo para a confecção de uma cobertura “elástica”, que é o elemento responsável pela característica plástica do conjunto, junto com a estrutura. A estrutura é prontamente reconhecida externamente, e se baseia em cabos de aço que tencionam toda a cobertura ligeiramente inclinada para o escoamento da água. A coesão do conjunto estrutura-cobertura é o definidor da forma da residência. Os demais elementos são confeccionados em madeira e grandes superfícies de vidro, que liberam a vista de toda a paisagem circundante. O processo de projeção de Rudolph usa da sua grande capacidade inventiva, baseada no uso das últimas inovações técnicas, dos novos materiais industrializados e da beleza da estrutura em si, compondo tudo isso com uma grande preocupação com o espaço contínuo, derivado das lições de Wright e Mies. A forma plástica e bela é uma decorrência do uso inovador de materiais os mais variados, produzidos pela indústria; da adequação da estrutura e da ambientação interna em espaços aconchegantes que se relacionam diretamente com o exterior.

O experimentalismo deste arquiteto na casa “Cocoon” ainda foi justificado por um custo relativamente barato da construção. Da mesma forma, no projeto do “Cabana Club”, a obsessão por uma experimentação com a estrutura e a cobertura resultou em uma forma plástica agradável e harmoniosa do conjunto.

O “Cabana Club” foi construído para servir como uma vila de férias na praia de Siesta Key, constituído por cerca de quarenta pequenos apartamentos para estadias curtas, agrupados em cinco grupos. A distribuição previu a autonomia de cada bloco de apartamentos e uma piscina comum. No centro do conjunto fica uma plataforma elevada utilizada para observação do oceano, que é o elemento plástico responsável pela quebra da monotonia do conjunto. Um dos problemas de Rudolph era a limitação de custo do conjunto, que resultou em utilizar uma estrutura simples de madeira para cada apartamento, contraventada com tirantes metálicos, que foi valorizada plasticamente por uma cobertura ligeiramente curva, de compensado colado, impermeabilizada com material sintético e com uma camada de isolante térmico no seu interior. Cada detalhe de encaixe e sobreposição dos elementos da estrutura, bem como da cobertura, foi minuciosamente estudado.

A casa “Walker” representa uma experiência quanto à luminosidade e à transparência. É uma pequena residência, localizada na Flórida, em meio à uma exuberante vegetação e um clima muito propício para a vida ao ar-livre. O sistema construtivo utilizado foi a madeira disposta em pórticos ao redor de um núcleo quadrado, que constitui a residência em si. São utilizados grandes painéis de madeira sobrepostos às aberturas envidraçadas que tomam todo o pé-direito. Os painéis são móveis e podem ficar totalmente abertos, isolando o ambiente da vista externa. As posições intermediárias ajudam a controlar a luminosidade e são permitidas por um sistema de contra-peso que facilita a manobra de abrir e fechar os painéis. Posteriormente Rudolph não insistirá no caminho experimental exemplificado pelas obras expostas na II EIA, embora se destaque como um dos mais importantes arquitetos americanos do período.

Prêmio para jovem arquiteto brasileiro:

Sérgio Bernardes:

- Residência Carlota Macedo Soares

“Sérgio Bernardes dá, na residência de M. Carlota Macedo, o que nos parece bom exemplo de combinação dos espaços abertos, cobertos e fechados, e um bom uso dos elementos leves do teto, muito aplicável às condições do clima local. O júri gostaria de encorajar Sérgio Bernardes a seguir nessa via de simplicidade e abordagem direta do problema que melhor corresponde à arquitetura das habitações, do que o caminho adotado nos demais projetos.” Ata do júri.

A residência Carlota Macedo Soares se implanta em um terreno amplo, em meio a uma natureza praticamente intocada pelo homem. A implantação tira proveito do desnível do terreno, criando ambientes em vários patamares e utilizando tanto materiais locais, como a pedra abundante na região, quanto uma estrutura de pilares e treliças metálicos que apóiam a cobertura de telhas onduladas. O recurso expressivo de cada material, em contraposição aos outros, dá um aspecto bastante característico aos ambientes. A planta se distribui ao longo do eixo longitudinal da galeria, criando a ala de hóspedes em um dos seus extremos, e a ala dos residentes no extremo oposto, com sala de estar própria, que dá maior liberdade aos ocupantes. O território comum entre as duas alas é preenchido pelos espaços de jantar, copa-cozinha, galeria e uma ampla sala de estar que descortina a vista da paisagem local. Toda a casa é cercada de amplos espaços abertos cobertos, que facilita a ventilação e a vista das montanhas.

Predomina neste trabalho de Bernardes, um aspecto experimental, no sentido da união da técnica industrializada dos elementos metálicos, pré-fabricados, com os materiais e técnicas locais, artesanais e tradicionais.

Os demais projetos apresentados por Sérgio Bernardes são: a residência do Dr. Jadir Gomes de Souza, no Rio de Janeiro, e a residência Paulo Sampaio, em Petrópolis. Ambas as residências apresentam soluções plástico-formais bastante evidentes, sendo a primeira disposta longitudinalmente no lote, dividindo-o em duas partes distintas, criando um amplo jardim interno abrigado da rua (de tráfego intenso nesta parte da cidade) que intera todo o pavimento térreo. A segunda residência representa uma busca plástica que não atinge a “leveza” obtida na residência de Lotta Macedo Soares (a cobertura do primeiro bloco confere uma sensação de peso sobre as fachadas envidraçadas) e possui uma divisão muito acentuada entre a parte social, diurna; e a parte íntima da casa, noturna.

I Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura:

Tema: Projetar um Centro Cívico para núcleo residencial de 10.000 habitantes

O objetivo do I Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura era formar uma idéia mais precisa do nível de educação dos futuros arquitetos, evidenciando a técnica de ensino em cada universidade, as tendências e condições de cada país e os princípios filosóficos que permeavam seu sistema de ensino. Além, é claro, de fornecer um estímulo aos alunos de arquitetura do mundo todo.

A proposta de um Centro Cívico como tema, abria a possibilidade de verificar as diferentes interpretações do problema dos centros das cidades, dando condições para o surgimento de concepções acadêmicas e concepções modernas que especulavam com o Centro como resultado dos fatos cívicos, do civismo e da própria evolução do conceito de civilização. Era pedido aos alunos que desenvolvessem o plano geral do centro, o projeto do edifício principal e a integração do centro no grupo residencial.

O júri de premiação, composto pelos mesmos elementos do júri da Exposição Internacional de Arquitetura e mais o arquiteto Walter Gropius, premiou apenas três projetos:

1º Prêmio: Escola de Arquitetura da Universidade de Waseda – Tóquio.

Naibo Akashi, Keizo Arashida, Shoichi Atarashi, Nobuo Hozumi, Gako Ito, Setsuo Ito, Hideyuki Lioka, Nobuo Ishida, Seizo Kimura, Tetsuo Kodzu e Kinji Takizawa.

“O projeto apresentado pelos estudantes da Universidade de Waseda (Tóquio) destaca-se dos demais do mesmo grupo pela clareza de concepção e habilidade no projeto. Mostra-nos que os autores estudaram cuidadosamente o programa do ponto de vista social, econômico, estrutural e estético. O resultado é um projeto bem equilibrado e que, ao mesmo tempo, é no bom sentido, tradicional e contemporâneo. Sua forma é tipicamente japonesa embora se exprima pelos meios técnicos modernos de nossa era industrial. A atraente simplicidade da disposição geral do centro, assim como a simplicidade estrutural dos seus edifícios indica que o plano atende perfeitamente ao poder aquisitivo de uma comunidade de dez mil pessoas. Reconhecendo a maturidade conceitual e a harmonia deste projeto para um Centro Cívico, o júri, por unanimidade, conferiu a este grupo de projetistas o primeiro prêmio.” Ata do júri.

O conjunto proposto pela Universidade de Waseda incluiu uma estação de ônibus, um pequeno hospital, um centro esportivo e uma escola secundária. No edifício central localizam-se o cinema e uma estação ferroviária. No seu entorno localizam-se o clube do quarteirão, um edifício administrativo e uma grande sala de reuniões. Esta sala pode acomodar vários usos, podendo servir como cinema, sala de conferências, teatro e mesmo local de eventos esportivos, tendo a possibilidade de se adaptar a alturas diferentes pela articulação da estrutura.

2º Prêmio: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Ariaki Kato, Leo Quanji Nishikwa e Vittorio Moise Corinaldi.

O centro cívico proposto pela FAUUSP incluía três edifícios interligados, circundando um grande espaço aberto onde está o marco vertical do conjunto, e delimitado em um dos lados por um grande espelho d'água.

O projeto elaborado teve como proposta a reformulação urbana de Atibaia, no interior do estado de São Paulo, enfrentando as dificuldades inerentes a um plano diretor e renovação urbana de uma cidade real.

O edifício principal situa-se ao lado do espelho d'água, sendo construído sobre pilotis, liberando todo o pavimento térreo para a integração com a praça.

O caráter moderno é fruto da apurada pesquisa historiográfica e sociológica e não uma mera adequação à aparência como resultado de um capricho estético. No edifício principal encontramos um auditório, um teatro ao ar-livre e local para exposições.

2º Prêmio: Faculdade de Arquitetura da Escola Politécnica de Milão

Raffaella Crespi, Vittorio Garati, Rosanna Monzini, Fulvio Raboni, Ermínia Sain, Nathan Shapira e Emílio Terragni

O projeto da escola italiana foi concebido para o vale do rio Olona próximo a Milão. Foi planejado um centro para dois pequenos vilarejos aproveitando a tendência de junção dos dois. A partir disso foi estudado o centro, na área de junção das duas vilas. Contribuíram para o estabelecimento do partido adotado, a topografia do terreno, a forma do vale e a abundante vegetação da região. A forma alongada do Centro se deve às características do vale e ao desejo de unir as duas vilas.

“[...]Ambos se mostram particularmente, bons no que respeita a escala humana e foram cuidadosamente estudados para a vida da comunidade. Embora o projeto de Milão apresente algumas falhas de equilíbrio, o júri unanimemente decidiu conceder a cada um destes projetos um segundo prêmio.” Ata do júri.

Rogers, comentando o Concurso para Escolas de Arquitetura, ressalta o perigo do formalismo, das formas sem justificativa presentes em vários projetos, e acrescenta que as formas livres também são preocupantes na Europa. Enaltece a atenção à documentação historiográfica e sociológica, presentes em alguns projetos.

Segundo Rogers (1954), o projeto de Waseda é atual e contemporâneo, coerentemente inserido nos termos da cultura japonesa, oferecendo um contraponto entre o “espírito geométrico” e o “espírito de fineza” (a delicadeza, esbelteza das estruturas). A mesma atenção ao universo cultural local se verifica nos projetos de São Paulo e da Politécnica de Milão, sem, no entanto, recair nos revisionismos e revivalismos folclóricos.

Entrega do Prêmio aos estudantes de Arquitetura

A entrega do prêmio aos estudantes vencedores do I Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura aconteceu no início de fevereiro de 1954, na sede da Comissão do IV Centenário, em solenidade que contou com a participação dos alunos premiados da escola de São Paulo e com o representante da universidade de Waseda, Naibu Akashi, além de autoridades, artistas e dos arquitetos Oswaldo Arthur Bratke e Eduardo Kneese de Mello.

Além de Francisco Matarazzo Sobrinho, que presidiu a sessão e discursou comentando o sucesso do concurso, também estiveram presentes o Cônsul do Japão e o arquiteto Oswaldo Arthur Bratke. O cônsul do Japão aproveitou a oportunidade para incentivar o intercâmbio entre os dois países e frisou o bom relacionamento existente e a repercussão positiva da participação japonesa desde a primeira Bienal, com Sakakura, e agora a premiação dos jovens estudantes da universidade de Waseda.

O discurso de Akashi foi traduzido simultaneamente pelo aluno da Escola de São Paulo Ariaki Kato e, além de agradecimentos ao prêmio conquistado, nos revela as preocupações da equipe japonesa.

Para Akashi a arquitetura brasileira foi um importante referencial para os estudantes japoneses:

Nós, estudantes de arquitetura, sempre fomos admiradores da técnica de construção deste país e do seu grande espírito de desenvolvimento neste setor. Por esta razão e encorajados pelos resultados da participação dos mestres Sakakura e Take na Bienal passada, foi que resolvemos, bastante animados participar do concurso de escolas...(FOLHA DA MANHÃ, 06/02/1954)

Os estudantes ainda consideraram a grande quantidade de imigrantes japoneses no Brasil como um dos motivadores para a participação efetiva no concurso da II Bienal. Para realizar o projeto apresentado à equipe toda, composta por cerca de dez integrantes, teve que trabalhar por três meses, mas a premiação valeu todo este esforço, pois não significou apenas um prêmio de arquitetura e sim um reconhecimento para o Japão.

Quando fomos cientificados da premiação não somente nós, mas todos os japoneses se orgulharam do acontecido e reconheceram ainda mais o valor e o alcance desta instituição, que é a Bienal de São Paulo.

Esperamos ainda que este acontecimento marque uma nova era para fomentar as relações entre os estudantes dos dois países amigos.(idem)

De fato, as relações entre o Brasil e o Japão vão bem e a premiação da universidade de Waseda se repetirá em mais dois Concursos Internacionais para Escolas de Arquitetura, como podemos ver nas tabelas em anexo. Além do mais havia uma proposta, sugerida por Rogers³, de que para o próximo concurso em 1955 se estudasse a possibilidade dos vencedores conseguirem uma bolsa de estudos no Brasil.

Após a solenidade, Akashi conversou com os repórteres e deu mais informações sobre a situação atual do Japão:

A reconstrução do país, após o término da última guerra, passou a sofrer forte influência da arquitetura ocidental. Essa influência, porém, só é muito sentida na parte funcional, continuando a forma a se bandear para o sentido do Oriente.(idem)

Isto seria facilmente explicável na situação do Japão, de cultura milenar, onde os hábitos e as tradições fortemente estabelecidas impediriam a total ocidentalização da construção.

O que procuramos atualmente é difundir numa só obra as vantagens materiais do funcional do mundo ocidental e o pensamento oriental herdado pelo povo de seus seculares antepassados.

O nosso projeto premiado aqui em São Paulo é um exemplo vivo dessa reunião de duas formas de viver e que, entrosadas com sabedoria, levam o japonês a enfrentar a atualidade sem contudo abandonar o passado.(idem)

Esta postura de conciliação entre o moderno e o passado revelava uma perspectiva muito interessante para a arquitetura, em especial a italiana que se confrontava com o problema de reconstrução das cidades em meio a vários centros históricos. A questão da tradição também era muito importante naquele momento para os arquitetos brasileiros, o que complementa o contexto da premiação da universidade de Waseda.

³ Feita no texto introdutório sobre a premiação do I Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura in: INTERNATIONAL competition for architectural Schools in São Paulo. **Casabella**, n.201, p.viii, 1954.

Walter Gropius e a II Bienal

O vencedor do Prêmio São Paulo, Walter Gropius, chegou ao Brasil com a sua esposa no início de janeiro de 1954 e aqui permaneceu até o final do mês. A visita de Gropius iniciou uma importante colaboração com os arquitetos e intelectuais brasileiros e também com a Bienal de São Paulo.

Gropius neste momento estava encarregado da direção da Escola de Arquitetura de Harvard e havia projetado com seus colaboradores do TAC o complexo de pós-graduação da escola. Responsável pelas palestras freqüentes de Giedion em Harvard, que posteriormente seriam a base de seus livros: *Mecanization takes command e Space, time and Architecture*, Gropius ainda se mantinha em contato com o grupo de arquitetos e artistas plásticos de Nova York, no qual se incluíam Sert, Neutra, Calder, Henri Moore, Mondrian e outros.

No Brasil, Gropius inicialmente se encontra com Sert, Alvar Aalto e Ernesto Rogers, membros do júri que o premiou na II Bienal, e inicia uma temporada de palestras, entrevistas e conselhos. Como de costume, os organizadores da Bienal ofereceram um jantar às personalidades estrangeiras, que ocorreu antes das palestras de Gropius. Eram comuns as festas, jantares e reuniões em homenagem aos convidados, cercados por jornalistas, artistas plásticos e arquitetos brasileiros, além de políticos e figuras de expressão na sociedade, estes acontecimentos eram amplamente divulgados na imprensa paulista e carioca e constituíam momentos de deleite para a elite intelectual brasileira, ao mesmo tempo em que se discutiam informalmente temas e teorias importantes para a arquitetura no Brasil.

No dia 10 de setembro o arquiteto José Luis Sert embarcou para os EUA, passando antes pelo Rio de Janeiro. Gropius se dirigiu para Ouro Preto e outras cidades históricas de Minas Gerais e depois retornou a São Paulo, onde com Aalto e Rogers participou do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos⁴.

Em São Paulo Gropius participou de uma entrevista coletiva à imprensa, sendo perguntado por vários assuntos, e tendo indicado seus principais temas, que seriam desenvolvidos mais detalhadamente nas palestras que se seguiram.

⁴ Notícia divulgada pela Folha da Manhã de 10/01/1954. *Homenagem aos arquitetos Gropius, Sert, Rogers e Aalto.*

Em entrevista ao jornalista Luiz Ernesto na Tribuna Imprensa⁵, o arquiteto demonstra toda a sua preocupação com a reorientação da arquitetura moderna fugindo do funcionalismo restrito e colocando o homem como foco de todas as preocupações,

A arquitetura moderna tem que devolver ao homem a sua humanidade...

O homem deve ser o foco para toda a composição – É preciso encontrar nova proteção para o individual. (GROPIUS apud ERNESTO, 1954, p.3)

Para que isso se realize Gropius defende um melhor nível intelectual das massas, um melhor urbanismo, e uma arquitetura com a participação do artista e da arte abstrata na vida cotidiana, compartilhando este mesmo ideal com o arquiteto Lúcio Costa.

Gropius em entrevista a Waldemar Cordeiro⁶ explica o trabalho desenvolvido na direção da Bauhaus, considerado um dos programas mais audaciosos da história da cultura artística, e um dos mais aptos instrumentos a inserir as conquistas fundamentais da arte de vanguarda no mundo da produção industrial, baseado no trinômio racionalismo-sociedade-internacionalismo. Contudo, a partir do pós-guerra, esta discussão focaliza mais propriamente o homem, o que é rotulado pela imprensa da época como um novo humanismo.

A função essencial da arquitetura é, por sua vez, situar o homem no meio social harmônico. O homem é, portanto, ponto de partida e objeto último da arquitetura.

(GROPIUS apud CORDEIRO, 1954)

Gropius condena o individualismo, encarando a cultura como problemática da coletividade, no entanto adverte que o artista não deve se deixar levar pelas solicitações demagógicas oriundas do contato com as massas.

A entrevista ainda avança sobre o espaço-tempo na arte contemporânea e a função da arte na sociedade, trazendo a discussão para a área da arquitetura, pois esta, juntamente com o desenho industrial, pela natureza utilitária dos dois, seria responsável por uma nova simbiose entre os artistas e as massas.

Na arquitetura o novo espaço artístico possibilita uma interpenetração do exterior com o interior. Os volumes e os vazios funcionam num desdobramento orquestrado, que é apreendido mediante a circulação do exterior para o interior e vice-versa.(idem)

⁵ GROPIUS, o maior arquiteto do mundo. **Tribuna Imprensa**, 08/01/54. Disponível no arquivo W.S.

⁶ CORDEIRO, Waldemar. O Humanismo da Máquina. **Correio Paulistano**, 10 jan. 1954. Arquivo W.S.

Esta nova concepção de espaço-tempo na arquitetura, em que as formas, os volumes e os vazios são apreendidos pelo caminhar de fora para dentro, ao redor e de dentro para fora, também será defendida por Le Corbusier e outros arquitetos e é uma das questões chave para a nova maneira de entendimento do espaço arquitetônico.⁷

Sobre a pré-fabricação, Gropius se posiciona contra:

Sou contrário à pré-fabricação, porque esta constitui um nivelamento medíocre e inócuo diante dos problemas concretos da construção, além de ineficiente e monótono do ponto de vista estético. O problema quantitativo da produção industrial ligada à arquitetura poderá ser solucionado pela adoção de “elementos-tipos”. Elemento-tipo, sim; nunca, porém “casa-tipo”.(idem)

Gropius ainda comenta o seu período na Bauhaus e reconhece a escola de Ulm como a legítima herdeira daquela escola, porém organizada sobre bases mais amplas e atuais.

Falando sobre planejamento, Gropius enfatiza as noções adequadas de escala, usando como exemplo as novas cidades inglesas em construção naquele momento, com o devido respeito ao pedestre e evitando os espaços monumentais. Uma destas cidades será premiada posteriormente na VI EIA.

Planejar quer dizer: limitar a extensão, tendo por critério a escala humana. Vejam-se as grandes praças do México e da Europa: não foram panificadas em função da escala humana. Nelas o homem não circula, ele se isola.(idem)

O planejamento antigo só reconhecia o problema da sistematização dos volumes, ignorando a devida harmonia que deve reinar entre os volumes e os espaços vazios.

Cordeiro aproveita para perguntar sobre os problemas do irracionalismo da industrialização e da produção massificante e como humanizar e espiritualizar o trabalho, ao que a resposta de Gropius é no sentido de recolocar o artista no ambiente de trabalho, na produção industrial, para alcançar novamente aquela síntese Homem-Artista que já existiu na produção artesanal.

Discurso na entrega do Prêmio São Paulo

⁷ No Brasil a questão da apreensão do espaço arquitetônico será debatida em várias ocasiões, destacando-se o texto de BARATA, M. Arquitetura e escultura como formas no espaço.

A solenidade de entrega dos prêmios da II Bienal ocorreu no Pavilhão dos Estados, no dia 25 de janeiro de 1954, com a presença do presidente da República e de autoridades civis e militares⁸. Em agradecimento ao prêmio São Paulo, Gropius proferiu um discurso em que enaltece as belezas do país (Brasil) e elogia a iniciativa da Bienal de São Paulo, além do Grande Prêmio instituído pela Fundação Andréa e Virginia Matarazzo.

Nesta minha primeira visita ao Brasil, fiquei fascinado pela enorme vitalidade de sua população, pela fertilidade de sua terra, pelas suas imensas e ainda não exploradas riquezas, pela sua maneira de viver em amizade e paz com os vizinhos, tanto ao Norte como ao Sul. Tudo isso prenuncia para o Brasil um futuro extremamente promissor. (GROPIUS, O Estado de São Paulo, 26/01/1954)⁹.

Na seqüência Gropius esclarece as suas impressões como arquiteto e comenta a iniciativa do Governo brasileiro de vincular-se à arquitetura moderna, fato praticamente inédito no mundo.

Como arquiteto, fiquei enormemente impressionado com as vastas atividades construtivas em São Paulo e no Rio, muito mais vastas do que vi em qualquer outra cidade, em qualquer outro país. Isso, em si, é uma viva demonstração do tremendo vigor e da pujança da vida produtiva no Brasil.(idem)

Este comentário de Gropius contraria um dos depoimentos utilizados na reportagem sobre o Brasil, divulgada posteriormente pela revista *Architectural Review*, que diz que a produção de arquitetura de qualidade no Brasil era pequena... Sabe-se que na década de 50 a construção civil tanto no Rio como em São Paulo atravessava uma fase de produção impressionante, de edifícios de boa e má qualidade, mas que ajudou a aumentar consideravelmente a produção da arquitetura moderna brasileira, superando a produção de outros pólos já conhecidos mundialmente.

Estou particularmente impressionado com a prudência de vosso Governo – o primeiro governo no mundo que assim procede – em adotar arquitetura moderna para a construção de seus edifícios públicos. O próximo passo que poderia ser dado, no caminho para a consecução de uma unidade orgânica de vossas cidades é a elaboração de planos mestres e a designação de comissões de planejadores e arquitetos, com

⁸ Entre as autoridades encontravam-se: o governador do estado de São Paulo, Lucas Nogueira Garcez, o presidente da comissão do IV Centenário Francisco Matarazzo Sobrinho, os governadores: de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, do Paraná, Munhoz da Rocha, da Bahia, Regis Pacheco, do Mato Grosso, Fernando Corrêa Costa, do Rio de Janeiro, Amaral Peixoto, de Santa Catarina, Irineu Boruhausen, o general Caiado de Castro, chefe da Casa Militar do presidente da República, e Ruy Bloem presidente em exercício do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

⁹ O discurso de Gropius é publicado em: ENTREGUES os prêmios da Bienal de Arquitetura e Bandas Civis. **O Estado de São Paulo**, 26 jan. 1954. Arquivo W.S.

poderes legislativos para executá-los. Assim e de nenhuma outra maneira, moldareis e regularéis o crescimento irreprimível de vossas cidades.(idem)

Não se pode ignorar o fato de que em apenas alguns anos o concurso para Brasília será realizado e o então governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, presente nesta solenidade, dará início à construção da cidade. O fato identificado e elogiado por Gropius na II Bienal será ainda mais intensificado com o episódio de Brasília, urbanismo e arquitetura moderna como legitimadores da capital nacional e associados ao poder público em nível federal.

Um lindo exemplo de harmonia e unidade de aparência é o grupo dos edifícios para a Bienal. Quando estiver completado, quando o edifício central, que agora ainda falta – o importante auditório – tiver sido construído, e o jardim estiver instalado, será objeto de admiração do mundo, tenho certeza.(idem)

A respeito da Bienal, Gropius reconhece o pioneirismo de Francisco Matarazzo Sobrinho e considera que a exposição estimularia o interesse do público brasileiro pelas artes e aumentaria os laços culturais do Brasil com o resto do mundo.

Sobre o Prêmio São Paulo, os comentários identificam o pioneirismo da proposta e a magnitude da iniciativa, que reforça a centralidade cultural pretendida pela cidade de São Paulo.

A fundação Matarazzo elevou, pelo oferecimento do Prêmio São Paulo, a arquitetura e o planejamento modernos a um nível de significação internacional. Os que se dedicam à profissão de arquiteto no mundo todo receberão esse fato com a mais alta satisfação.(idem)

Fica clara a distinção criada no Brasil: um prêmio de significação mundial, atribuído ao conjunto da obra de um arquiteto de reconhecida importância, com a finalidade de trocar, durante a sua estadia, informações sobre a arquitetura internacional, vencendo o isolamento e definitivamente, pela função primordial das Exposições Internacionais de Arquitetura, colocando São Paulo e o Brasil à frente dos grandes eventos da arquitetura e do urbanismo modernos.

As críticas a São Paulo

Embora a cidade de São Paulo tenha causado boa impressão em Gropius pelo seu crescimento industrial e pela vontade de renovação da sua arquitetura, graças à variedade de

construções modernas, ela não escapou às severas críticas, principalmente com relação ao crescimento descontrolado.

A importância do planejamento urbano e regional é repetida várias vezes como a principal solução para os problemas das cidades. O caso de São Paulo tornava-se crônico pela falta de leis que controlassem a sua expansão, o que levou a um crescimento “explosivo” sem considerar os aspectos da organização necessária para a arquitetura e os espaços livres.

O crescimento de cidades como São Paulo, Belo Horizonte e outras metrópoles brasileiras é selvagem. Pode mesmo ser fatal para elas, no ritmo em que vai, porque emergem problemas insolúveis na realidade cidadã. São Paulo e outros grandes centros necessitam de uma Comissão do Plano Diretor da Cidade com bastante autoridade. Mas autoridade para decidir e não para opinar simplesmente. (GROPIUS, Última hora, 1954)

Na ocasião, o plano diretor de São Paulo era um assunto freqüente nas revistas de arquitetura, mas encontrava muitos obstáculos para a sua aprovação, sendo muito defendido pelos arquitetos, que viam na sua aprovação uma chance de lutar contra a especulação indiscriminada e a falta de critérios urbanísticos adequados.

Em visita ao parque do Ibirapuera em companhia de Francisco Matarazzo Sobrinho e dos arquitetos Zenon Lotufo e Eduardo Kneese de Melo, Walter Gropius aproveitou para elogiar as obras em andamento:

Estou visitando este conjunto pela primeira vez. Acho, todavia que o auditório é indispensável a fim de que tenhamos uma visão total. Apesar disso, posso adiantar que nunca tive tão grande impressão de conjunto, não obstante as inúmeras exposições de que participei. (idem)

Com relação ao trânsito de São Paulo, Gropius advertiu:

O trânsito é infernal. Se vocês já têm tantos problemas com uma cidade de dois milhões e meio de habitantes e cento e cinquenta mil veículos, o que será quando o número de automóveis for maior, ou maior a população? (idem)

Gropius mais uma vez elogia a arquitetura brasileira e identifica as características que a tornam singular dentro do movimento moderno: a singeleza, simplicidade que a caracteriza, a leveza de estrutura, as formas, o plano geral e os jardins. O apreço de Gropius pelos jardins foi notado pelos jornalistas que o acompanhavam, na medida em que tentava guardar o nome de cada nova espécie que lhe era apresentada.

Com relação à Exposição Industrial que seria montada no Ibirapuera foram emitidos vários conselhos principalmente no sentido de buscar a qualidade ao invés da quantidade de peças expostas:

Há uns tantos pontos que os organizadores da Exposição Industrial precisam levar em conta; mais vale uma boa seleção do que uma grande apresentação do ponto de vista quantitativo. Escolham bem; não se preocupem com a quantidade.

Se esta exposição for organizada propriamente com uma comissão de seleção que evite os estandes apinhados de produtos, poderá levar aos quatro cantos do globo o nome do Brasil no campo industrial. Mas para isso é necessário que haja unidade de conjunto.(idem)

Viagem ao Rio de Janeiro

Após a cerimônia de instalação do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, Gropius acompanhado da esposa, viajou com Burle Marx e sua pequena equipe para o Rio de Janeiro, com a finalidade de conhecer os jardins de Petrópolis.

No caminho avistou Pedregulho, que visitaria com Reidy posteriormente, e ao longe identificou as estruturas da Cidade Universitária. Ao saber que o arquiteto era Jorge Machado Moreira que com sua equipe ganhara o prêmio com o Instituto de Puericultura, Gropius se lançou a falar sobre o trabalho em equipe no TAC:

Uma equipe não é um grupo escolhido por um governo, um chefe. É uma parceria lentamente formada, até encontrar elementos com as mesmas idéias, sem perderem a própria personalidade. Durante oito anos o TAC se foi formando.(GROPIUS, apud VINCENT, 1954)

No TAC o colaborador que recebia uma nova encomenda a levava para as reuniões semanais onde era amplamente discutida. Quem tinha tempo e qualificações para o assunto era nomeado “job captain” (chefe do trabalho). Nas próximas reuniões o chefe traria o projeto básico, que seria debatido na equipe sem que ninguém impusesse seu estilo pessoal, ao contrário, os parceiros ajudariam a desenvolver a idéia central, sincronizando todos os esforços individuais por meio do intercâmbio contínuo. Este processo de dar para receber elevava o trabalho a um potencial mais alto do que o que comumente é alcançado pelo processo de criação individual.

Há tão alto grau de colaboração neste intercambio estimulante que no fim ninguém mais se lembra quem contribuiu com isto ou aquilo.(idem)

Esta troca de idéias era, entretanto, obtida com o tempo. Para isso era preciso um alto grau de força moral. Se alguém desejasse se destacar, a equipe estaria perdida.

O trabalho em equipe estava presente também nas Corporações Medievais e era o segredo da grande unidade entre arquiteto, o contra-mestre, o obreiro e todos que participavam da obra. Para Gropius o problema do arquiteto na época industrial seria resgatar a sua ligação com a construção, uma vez que o engenheiro, o técnico, o homem de negócios e outros teriam tomado a sua dianteira.

Nesta altura da viagem o assunto muda de direção e Gropius mais uma vez volta a falar sobre a escala humana na arquitetura e o perigo de perder as dimensões corretas nos ambientes. O arquiteto Wit-Olav-Prochnik, que os acompanhava na viagem, pergunta a Gropius qual seria a escala correta:

Tenho pensado muito nisso. Em todos os países há uma tendência a construir fora desta escala. A esplêndida, monumental, cujos edifícios foram louvados por nós, dá, no entanto, a impressão, mesmo quando há muita gente, de nunca ser muito freqüentada, porque os espaços livres são muito grandes. A mesma coisa acontece na Plaza da Cidade Universitária do México, praça esta na qual caberia seis vezes e meio a Praça San Marco de Veneza! Ora a Plaza, com a Praça San Marco, deveria ser o coração da cidade, de onde irradia a atividade humana; mas é tão gigantesca que os homens ali se sentem perdidos. Planejar na escala humana seria projetar um lugar que, quando a aglomeração atingisse o “peak” (máximo) este lugar pareceria cheio.(idem)

Este pensamento demonstra o quanto o preocupava o espaço livre nos centros urbanos e, mais ainda, mostra o quanto a sua opinião era clara em relação à monumentalidade enquanto espaço grandioso, para aparição dos edifícios: a escala da cidade também deveria ser a escala do pedestre, e não uma medida da imponência da arquitetura. Encontramos este mesmo pensamento contrário à grandiosidade das praças e espaços livres nos projetos de Aalto neste período, principalmente no caso da Câmara Municipal de Säynatsalo, em Jyväskylä, que foi concluída em 1952. Pensado como um centro cívico o conjunto de edifícios se organiza em torno de uma praça interna, um espaço de reunião democrático e simbólico, entretanto nem os edifícios nem as dimensões da praça são grandiosos ou demasiadamente imponentes. Muito pelo contrário Aalto

se esforça por conseguir uma escala ideal para a pequena cidade e um jogo de volumes e materiais que integram os edifícios com a natureza ao redor.

Gropius comentou o projeto do TAC para o Back Bay Center em Boston, em que a urbanização de uma enorme área estava sendo feita em função do pedestre. O nível principal de circulação era dedicado a ele, enquanto os veículos circulavam acima ou abaixo, indo até estacionamentos para 5.000 carros ou para motéis.

Falando com Burle Marx sobre o curso de paisagismo (que seria ministrado na Faculdade de Arquitetura), Gropius o aconselha a estimular no aluno o amor à planta, à árvore e à matéria. Assim ele estudaria por si mesmo.

Ensine-lhe os princípios básicos de construção, e não a “maneira”. Seria terrível para mim, ver surgir milhares de jovens Gropius, e, no caso de um jardim, o indivíduo terá de projetar para climas diferentes...(idem)

Vemos aqui novamente a observação sobre as qualidades inerentes a cada lugar, e a busca deste diferencial já na formação do futuro arquiteto paisagista. Para Gropius a consideração com o lugar era fundamental também na arquitetura. Em Correa ele explica porque o **estilo internacional** não lhe agrada: porque não leva em conta a região, fazendo tábula rasa das coisas que os arquitetos utilizaram porque são úteis para o distrito, para a região.

Gropius admira o jardim da residência Odete Monteiro e observa a maneira pela qual a paisagem se liga a casa, indicando lugares ricos em formas, volumes, cores e texturas. E novamente volta a comentar os condicionantes regionais:

Para a melhor expressão de uma planta, é essencial que esteja plantada no seu habitat. Se ela estiver utilizada ecologicamente, sua cor, sua forma, sua vitalidade chegam a uma expressão máxima. É a mesma coisa com a arquitetura. É preciso estudar o local onde se constrói. Quando fiz a minha casa em Massachusetts, não podia por de lado as características da região. Se ninguém encontrou solução psicológica melhor que a lareira para aquecimento, mesmo se o calor se perde setenta e cinco por cento, por que não manter a lareira?(idem)

Adiante Gropius comentará a importância do vidro para o sentido de ligação exterior-interior, mas adverte que “As características regionais não devem ser eliminadas: há uma ecologia para a casa, como para o jardim; devem ser estudadas as condições climáticas, a situação, etc.”

Carta de despedida da Sra. Gropius

De maneira menos formal, e tocada pelo entusiasmo, a esposa de Gropius em carta enviada ao casal Matarazzo fala sobre a Bienal e sobre a arquitetura brasileira, elogiando a obra de Niemeyer, pois o casal acabara de visitar a casa de Canoas, entre outras obras no Rio de Janeiro:

Nossas mentes e corações estão cheios de novas visões, novos sons, novos contatos; um mundo completamente novo uniu-se a nossa experiência graças a vocês e lhe agradecemos sinceramente por isso. Nossa viagem ao Rio nos foi muito valiosa porque sentimos que grande parte da arquitetura brasileira – especialmente aquela de Niemeyer não pode ser bem compreendida, senão a conhecermos de perto.

Ali a natureza é de tal grandiosidade que qualquer obra feita pelo homem torna-se praticamente anã e descrição alguma poderá atingir uma semelhante realidade.¹⁰

A esposa de Gropius esteve doente durante a viagem e mal pode acompanhar o marido na noite de premiação da Bienal, deixando inclusive de assistir as suas últimas conferências, entretanto não deixou de comentar a Bienal:

Infelizmente esta gripe me impediu de visitar mais vezes a Bienal e sinto não ter podido gozá-la por mais algum tempo. Raramente veremos uma manifestação de tal esplendor nos Estados Unidos.(IDEM)

A Bienal apesar de contar com o apoio americano desde sua primeira edição, através do convênio assinado entre Ciccillo e Rockefeller, havia tomado um rumo próprio no continente, em relação às artes e a cultura, e agora o evento crescia em participação nacional e estrangeira, atraindo a atenção mundial. Em rumo diverso a política americana se afastava do caminho trilhado durante os anos do pan-americanismo e da política da boa vizinhança, estabelecendo o comunismo como o principal adversário e perseguindo quaisquer pessoas que tivessem relações consideradas suspeitas. Deste modo qualquer segmento da arte moderna que mantivesse tendências socialistas encontrava a desaprovação do governo americano.

A carta da Sra. Gropius também comenta isto:

Espero que tenham lido o longo artigo no qual Mrs. Louchheim, no New York Times Magazine, ataca várias vezes a política norte-americana por se desassociar

¹⁰ Carta da Sra. Gropius enviada para o casal Matarazzo, datada de 29/01/1954. A carta original e a tradução estão disponíveis no arquivo W.S.

completamente de todas as atividades culturais de caráter moderno. A Console americana nem sequer cumprimentou meu marido depois da cerimônia do prêmio porque arquitetura moderna é vista com maus olhos pela atual administração.(IDEM)

Ainda com respeito ao Rio de Janeiro a carta comenta:

Fomos tratados com uma irresistível hospitalidade e amizade e parece-nos estranho e extremamente agradável termos podido alcançar tanta boa vontade e genuíno interesse num lugar onde nunca havíamos estado anteriormente. Atualmente ali parece existir um centro mundial e conhecê-lo torna-se uma experiência sensacional.(IDEM)

Considerando o restante da carta, a Sra. Gropius ainda agradece aos Matarazzo a oportunidade de conhecer o Brasil e ter participado de uma manifestação tão ampla como a Bienal. A amizade que se iniciou neste momento de premiações e homenagens perdurará por anos e logo após a morte de Gropius, sua esposa enviará outra carta à Ciccillo¹¹, onde comenta o trabalho que está realizando de uma exposição itinerante das obras de Gropius, que já havia sido exposta nos EUA, no Japão, na Alemanha, França, Suíça e outros países, e aproveita a ocasião para oferecer o material para uma exposição no Brasil.

As palestras realizadas

Ao receber o Prêmio São Paulo, Gropius proferiu, no Museu de Arte Moderna, a palestra **“O Arquiteto e nosso ambiente visual”**¹², que deveria ser traduzida em diversas línguas e ter divulgação mundial¹³. Inicialmente suas considerações são sobre as contradições do mundo do pós guerra, com uma fragmentação da vida devido aos extremos da especialização. A sociedade pré-industrial é vista como possuidora de um clima mental coerente, que é o elemento essencial para a produção de uma arte e arquitetura orgânicas. O impacto da revolução industrial traz para o homem uma necessidade de reformulação dos seus valores, mas a velocidade do desenvolvimento, na era da máquina, acabou em uma concepção mecanicista que se apoia na quantidade e não na qualidade, na memória e não nas idéias, e faz o homem perder o equilíbrio. O mesmo acontece com o artista que se sente esquecido e ridicularizado por ser parte de um luxo supérfluo da sociedade.

¹¹ Carta de Mrs. Walter Gropius a Francisco Matarazzo Sobrinho, datada de 13/04/1974. disponível no arquivo W.S.

¹² GROPIUS (1954^a)

¹³ Há pelo menos a certeza de que a palestra foi bastante divulgada nos meios brasileiros, pois além das reportagens em jornais e artigos nas revistas especializadas, o texto da palestra de Gropius foi mimeografado e distribuído gratuitamente pelo IAB-SP.

Para Gropius a sociedade precisa se voltar novamente para as artes como contrapeso essencial à ciência, readquirindo a unidade do ambiente. É necessário uma nova forma de educação que provoque hábitos criadores, que una as experiências intelectuais e as experiências práticas. A tarefa do arquiteto, neste novo sistema consiste em controlar o nosso ambiente físico, com todas as manifestações visuais da sociedade. O trabalho do artista, visto como protótipo do homem completo consiste numa busca livre das formas que simbolizem a vida e a sua intuição é o antídoto da supermecanização.

Não se trata de abandonar por completo a mecanização, mas de corrigir o seu excesso, que reduz o ser humano a um mero instrumento industrial, deixando de lado o seu princípio biológico e as suas exigências emocionais. Trata-se, de re-equilibrar a vida da comunidade, humanizando o impacto da máquina.

O problema da perda do espírito de comunidade se apresenta mais gravemente nas grandes cidades, na sua confusão de estilos, matérias e cores encorajando o homem a uma atitude de indiferença social que afrouxa as relações mútuas e leva ao isolamento e à falta de responsabilidade. O pedestre se encontra acuado pelos carros, perdendo o seu direito de uso das ruas e do espaço público.

A saída para esta situação é uma verdadeira reabilitação da comunidade que começaria pela humanização da estrutura administrativa, criando-se **pequenos núcleos** capazes de reanimar o intercâmbio social normal, concentrando a autoridade básica e responsabilidade econômica e resgatando a participação do cidadão na vida da comunidade. Estas “**unidades comunais**” deveriam ser auto-suficientes, possuindo centros industriais e de negócios, centro comercial e administrativo e meios para a educação, arte e religião. Gropius defende a idéia de que o processo de reabilitação partiria da construção, em primeiro lugar, dos **centros da comunidade** antes das moradias, pois esses núcleos representam os campos culturais da educação, constituem os focos vitais capazes de criar a fisionomia do lugar e que induzem o indivíduo à sua desejável atuação na comunidade, desenvolvendo os seus sentimentos de lealdade social. As moradias viriam em seguida, num lento processo adicional ao núcleo urbano.

Quanto ao automóvel, Gropius censura a sua supervalorização, que destroça a comunidade, e propõe a criação de vias especiais para pedestres, protegidas dos carros, que deveriam ter como ponto inicial e final, belas praças, feitas à escala humana, com seus objetivos sociais centralizados. As praças seriam para os habitantes motivo de orgulho (como é por

exemplo a Praça S. Marcos em Veneza), que os conduziria à participação na vida comunal e à efetivação, através do voto consciente e interessado, do processo democrático. Um justo orgulho local é o que levaria ao declínio da criminalidade da delinquência e do pauperismo.

Tão importantes quanto a recuperação da praça são a recuperação da vegetação nativa, as irregularidades naturais da topografia e os demais aspectos que compõem o habitat natural das comunidades, cabendo ao arquiteto usá-lo como **fonte de satisfação emocional** para uma nova maneira de viver que aprenda a amar e respeitar a terra. A natureza pode fornecer ao homem de espírito perturbado da sociedade contemporânea o conforto e as “[...] bênçãos de um interlúdio fecundador”. (GROPIUS, 1954a, p.35)

A partir deste momento Gropius passa a exemplificar a atuação desastrosa do empreendedor nas grandes cidades e indica a inexistência de leis que canalizem os projetos de construção - particulares e públicas - para o organismo comunal bem equilibrado.

Nos comentários sobre o conjunto de sua obra, ele aproveita para discorrer mais especificamente sobre o problema da moradia nestes núcleos. A escolha do tipo ideal de moradia deveria levar em consideração o valor dos terrenos e a densidade da população. Edifícios de muitos andares, com sistemas de elevadores, seriam indicados para regiões de alto preço dos terrenos em áreas urbanas de densidades altas, pois permitiriam maiores espaços verdes entre os blocos e melhores ângulos de insolação. A distância entre estes blocos deveria obedecer à relação entre o conteúdo cúbico dos prédios e a área do terreno, e não apenas limitar a altura do edifício. Conjuntos habitacionais mais baixos seriam mais indicados para locais em que o preço dos terrenos e a densidade populacional fossem baixos. A residência unifamiliar, com jardim, seria adequada para subúrbios e zonas semi-rurais, pois favoreceria um sentido de posse completa e de comunicação direta com o jardim. É o caso das casas de New Kensington, para trabalhadores, realizadas junto com Marcel Breuer em 1941.

A pré-fabricação não é vista com tanto entusiasmo por Gropius, que após vários anos de experiência com este tipo de construção acredita mais na **pré-fabricação de partes** da construção, ao invés da casa completa. A própria tendência do homem em não aceitar totalmente a mecanização, leva a uma rejeição de padrões de casas completamente iguais; entretanto, o acerto entre as diversas firmas fabricantes para uma padronização de tamanhos mínimos e partes componentes da habitação levariam a uma situação interessante para o projetista, que disporia de variados tipos de peças que poderiam ser trocadas, alterando o produto final. Os produtos feitos

na Bauhaus, no atelier de cerâmica, com partes componentes permutáveis, seriam bons exemplos deste raciocínio. A forma padrão, no entanto, não é fruto da sociedade industrial. Gropius utiliza a imagem de uma rua antiga, em Hamburgo, com casas de vários pavimentos alinhadas por um gabarito comum para mostrar que a padronização era bem aceita, mesmo antes da era da máquina, pois representa uma feliz fusão da técnica com a imaginação, um denominador comum das características expressivas da época e da região, mas também com variantes individuais que tornam cada casa distinta e viva dentro do conjunto.

A estandarização pode, no entanto, ser muito mal utilizada pela falta de imaginação que tende torná-la um fim em si mesma, uma repetição constante de motivos distantes da comunidade e do povo. Por este motivo, a nova filosofia da arquitetura deveria **reconhecer o predomínio das necessidades humanas e sociais**, aceitando a máquina como o veículo moderno da forma, e utilizando a repetição de elementos simples e a pré-fabricação para servir ao aspecto utilitário e estético, evitando a estagnação dos padrões.

Finalizando sua palestra Grópius caracteriza a arquitetura da época, utilizando a Fábrica Fagus para comentar a dissolução da parede e a necessidade do arquiteto trabalhar com as novas técnicas estruturais (balanços, lajes suspensas) para obter a **completa integração do espaço interior com o exterior** através de grandes aberturas, criando o “espaço flutuante”.

Grópius acha um absurdo rotular a arquitetura moderna de mero movimento racional, dizendo que a tentativa dos seus iniciadores sempre foi no sentido de fundir a emoção e a técnica, tomando muitas vezes, atalhos muito inspirados. **A expressão dos edifícios do pós-guerra, no entanto, estaria fortemente influenciada por uma engenharia criadora.** Esta nova arquitetura surgiria da **própria ossatura do edifício, como nos trabalhos de Nervi**, de Freyssinet, onde os próprios elementos constituintes da estrutura do edifício nos trariam a satisfação física sem prescindir de mais nada.

A definição de funcionalismo estaria erroneamente vinculada à mecanização, obedecendo apenas a considerações práticas e racionais. Os pioneiros da arquitetura moderna sempre se preocuparam com o homem e sua psique. O método funcional deve satisfazer tanto as exigências psicológicas do homem quanto as práticas para poder alcançar o orgânico, a arquitetura deve exprimir a aspiração do homem ao sonho e à vida espiritual para além do seu conforto físico e é isto que se entende por arquitetura total.

Por último ele agradece a oportunidade, elogiando o Brasil, um país “... que, mais que qualquer outro, no mundo, soube expressar com audácia, nos seus belos e numerosos edifícios modernos, o novo espírito do homem do século vinte.”(GROPIUS, 1954a, p.43)

Falando sobre a instrução de um arquiteto, GROPIUS (1954b), em palestra pronunciada na Sociedade Gotheana critica a postura de ensino da arte que valoriza demais o conhecimento em detrimento das próprias experiências práticas que permitem aos jovens enfrentarem-se a si mesmos e a recriar a própria arte. O arquiteto elogia a atitude de pioneirismo comum na sociedade americana e o seu desprezo pelos “Standards” do passado. A maneira como é ensinada a arte e o desenho não fornece aos jovens a condição de enfrentar os problemas da sociedade contemporânea dividida entre o velho e o novo que ainda se encontra em formação. Isto justificaria o total isolamento do artista que decorre da sua total incapacidade de representar o novo conteúdo espiritual da sociedade da época.

O fazer seria o único método realmente válido para a aquisição dos conhecimentos necessários ao jovem arquiteto. O treino das habilidades manuais em oficinas experimentais deveria ser combinado com o ensino dos fundamentos da superfície, do volume e do espaço além da composição para que em seguida se passasse ao processo de **trabalho em equipe**. O tema do trabalho em equipe será posteriormente discutido no artigo publicado na revista Casabella, logo após a premiação de Gropius no Brasil.

Repercussão e Crítica:

A premiação de Grópius foi recebida com entusiasmo pela crítica internacional. A revista Brasil Arquitetura Contemporânea (2/3) publicou um pequeno texto de Le Corbusier, escrito em outubro de 1953, em Paris, que explicita a dignidade, lealdade, generosidade, sentimento, inteligência e talento de Grópius. Para Corbusier, a grande capacidade de acreditar nos valores positivos da vida e no próprio homem, são a marca indiscutível de Gropius que na América encontrou o apoio necessário para passar seus conhecimentos a estudantes de todas as partes do mundo. Ainda na mesma revista, foi publicado o laudo redigido por Sert em 12 de novembro de 1953, justificando a atribuição do Prêmio São Paulo a Walter Grópius. Sert comenta o início da carreira de Grópius, a partir de 1912, já com os princípios filosóficos de ensino e trabalho que permearão toda a sua obra, valoriza também o lado humano do arquiteto,

sua crença no homem e a fé no trabalho em equipe. Comenta a variedade do trabalho arquitetônico de Grópius e a sua capacidade de investigação, tanto dos programas pequenos, quanto dos grandes empreendimentos. Sert evidencia a importância do trabalho de Grópius, na Escola Superior de Desenho de Harvard, durante os anos de 1937 a 1951, tendo sido responsável pela formação de toda uma nova geração de arquitetos dos Estados Unidos e influenciado diretamente o ensino das demais faculdades de arquitetura americanas. Para ele, Grópius defende a arquitetura derivada dos avanços da técnica e sensível ao clima e aos problemas de cada país, convencido da necessidade de aproximação entre o homem e a arquitetura.

Os textos das palestras publicadas na sessão solene de entrega do Prêmio São Paulo e na abertura do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, foram integralmente publicados nas revistas especializadas, além de outros textos de suporte para a compreensão dos assuntos levantados pelo arquiteto.

Apesar do sucesso da Exposição de Arquitetura da II Bienal, a revista Brasil Arquitetura Contemporânea criticou a pouca participação de arquitetos brasileiros de renome, creditando a esse fato a pequena parcela dos prêmios distribuídos aos arquitetos nacionais.

Críticas de Jorge Machado Moreira

Jorge Machado Moreira, o arquiteto brasileiro premiado com duas obras na II Exposição Internacional de Arquitetura, foi entrevistado pelos jornais Última Hora e Diário da Noite¹⁴, e comentou vários aspectos positivos e negativos da II Bienal.

Jorge Moreira observa o baixo número de visitantes da exposição de Arquitetura em relação ao fluxo de pessoas na área de pintura e escultura, e formula alguns comentários. O baixo interesse do público pela arquitetura se deveria em primeiro lugar à falta de propaganda do evento e à falta de instrução sobre as questões da arquitetura. Não era fornecido ao público em geral um estudo comparativo sobre a arquitetura e os projetos expostos, tornando difícil a interação com a Exposição. Esta falta de interesse era identificada em boa parte dos críticos de arte brasileiros, que se dedicavam em páginas e páginas de jornal aos louros e glórias da pintura e da escultura, mas não dedicavam seus comentários à arquitetura.

¹⁴ ARQUITETO Premiado. **Diário da Noite**, 05 fev. 1954. São Paulo e DEVE a arquitetura atender às necessidades coletivas. **Última Hora**, 24 fev. 1954.

Havia ainda alguns problemas de ordem técnica que dificultavam a visita à Exposição: a disposição monótona e repetitiva dos painéis, não convidando o visitante a percorrer todo o pavilhão, e a falta de iluminação adequada, que só era ligada às 18:00, deixando boa parte dos painéis e principalmente a Sala Grópius escura durante boa parte do dia. Moreira observa ainda o pequeno número de maquetes, que talvez fosse um ponto a considerar para as próximas exposições além da projeção de filmes e diapositivos, como havia sido sugerido pelo próprio Grópius.

Opinando sobre os problemas da manutenção na arquitetura moderna, Moreira chama a atenção para a necessidade de participação do arquiteto no processo de construção, não se restringindo apenas à etapa de projeto, para que com isso pudesse facilitar a relação entre a arquitetura e a indústria da construção civil, objetivando a melhoria da qualidade de produtos e edifícios. Também seria importante o desenvolvimento das escolas profissionais, que contribuíssem com melhores técnicos, melhorando o nível da mão-de-obra especializada.

Sobre as tendências da arquitetura contemporânea Moreira valoriza as soluções formais simples, em que após todas as análises de programas e fatores técnicos, considerados em toda a sua complexidade, a resolução formal do edifício ainda manifestasse simplicidade:

Tivemos ainda agora, na II Exposição Internacional de Arquitetura, pelas conclusões de um júri indiscutivelmente de altos valores, a prova de que se esse caminho da simplicidade não é o único, é pelo menos um daqueles que poderá levar a solução que todos buscamos, incansavelmente, qual seja o de estabelecer pela arquitetura racional condições plásticas que correspondem à sensibilidade do homem de nossa época na ordenação do espaço.

O júri em todos os seus pareceres deixou sempre manifestada a sua predileção pelas formas simplificadas e quando, em referência ao Concurso para Escolas de Arquitetura, estudou os projetos e premiou justamente aqueles em que mais se acentua a simplicidade dos meios, na complexidade do problema. Isto indica aos estudantes de arquitetura o caminho a trilhar. (MOREIRA, 1954)

As soluções simples a que o arquiteto se refere serão também evidentes nas premiações de outras edições das Exposições Internacionais de Arquitetura, o que revela não apenas uma busca particular, mas um caminho seguido por vários arquitetos do período. Vemos esta simplicidade na casa Richard Hodgson de Philip Johnson, nos projetos do arquiteto Paul Rudolph e nos

projetos de Craig Elwood, o que também identifica esta tendência com a arquitetura americana daquele momento, em clara busca da simplicidade de forma e estrutura.

Jorge Moreira defende ainda a total reformulação do ensino de arquitetura no Brasil, para criar currículos mais objetivos e atualizados com relação à profissão. Defende as medidas aprovadas no IV Congresso Internacional de Arquitetos no sentido de criar um amplo debate nacional para conseguir a renovação desejada dos cursos de Arquitetura e Urbanismo¹⁵. Em nome do IAB, Moreira chegou a convidar Walter Grópius para atuar em um curso de orientação pedagógica para o ensino de arquitetura, que se realizaria ainda em 1954, juntamente com as palestras da Jornada de Habitação programada pelo IAB. Não foi possível, no âmbito desta pesquisa, confirmar a presença de Grópius nestes eventos.

Na entrevista concedida ao jornal Última Hora, Moreira deixa clara a sua inclinação por uma arquitetura moderna universalista, quando afirma que “A arquitetura de hoje é mais universal. As aspirações do homem moderno e seus problemas sociais são semelhantes em qualquer lugar do globo”.(MOREIRA, 1954)

E da mesma maneira assegura que, “É evidente que a arquitetura que fazemos aqui pode ser chamada de brasileira, mas como designação de procedência e não pelas suas características fundamentais, que essas verdadeiramente ainda não existem como expressão regionalista”.

Este trecho pode ser entendido como uma crítica velada ao trabalho de Lúcio Costa, o grande estudioso da arquitetura colonial brasileira e defensor de uma arquitetura moderna que respeitasse e utilizasse os elementos tradicionais de forma nova.

Esta tensão entre a arquitetura moderna de princípios universalistas, e os aspectos regionais que refletissem as condições sociais, políticas, econômicas e técnicas de regiões diferenciadas, será uma questão amplamente discutida no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, e caracterizará o trabalho de vários arquitetos na década de 50. O arquiteto Jorge Moreira é conhecido pela sua perseverança nos princípios universalistas aprendidos com Le Corbusier durante o episódio do Ministério da Educação e Saúde Pública, embora, em suas obras premiadas nas Bienais, surjam elementos de proteção solar como cobogós e outros elementos arquitetônicos com apelos regionalistas.

¹⁵ O III Congresso Brasileiro de Arquitetos realizado em Belo Horizonte já havia discutido a questão do ensino universitário dos cursos de Arquitetura e Urbanismo em que defendia a necessidade de padronização dos cursos e programas das Escolas de Arquitetura. Defendia também o equilíbrio entre os conhecimentos técnicos e artísticos nos cursos, o entrosamento racional das matérias e a realização de provas de habilitação através de trabalhos práticos.

II - E.I.A.
1953/54

WALTER GRÓPIUS
Fábrica Fagus e Bauhaus
de Dessau

**PRÊMIO
SÃO PAULO**

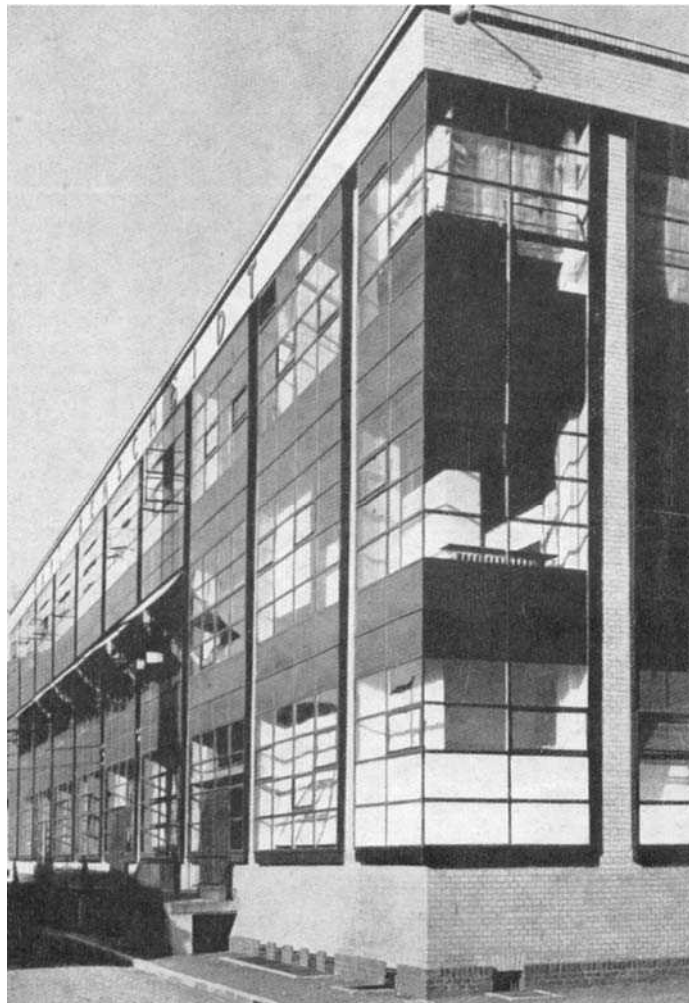


Fig.127: Fábrica Fagus – Colaboração com Adolfo Meyer

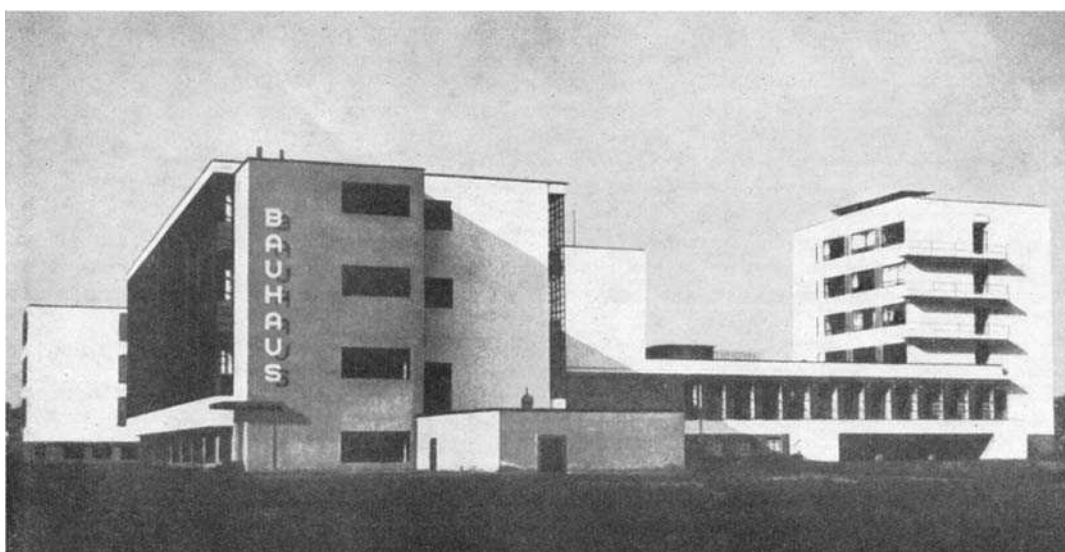


Fig.128: Bauhaus de Dessau

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.2/3

II - E.I.A.
1953/54

WALTER GRÓPIUS
Siemens e Residência
Grópius

**PRÊMIO
SÃO PAULO**



Fig.129: Siemens - Berlim

FONTE:

BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.2/3

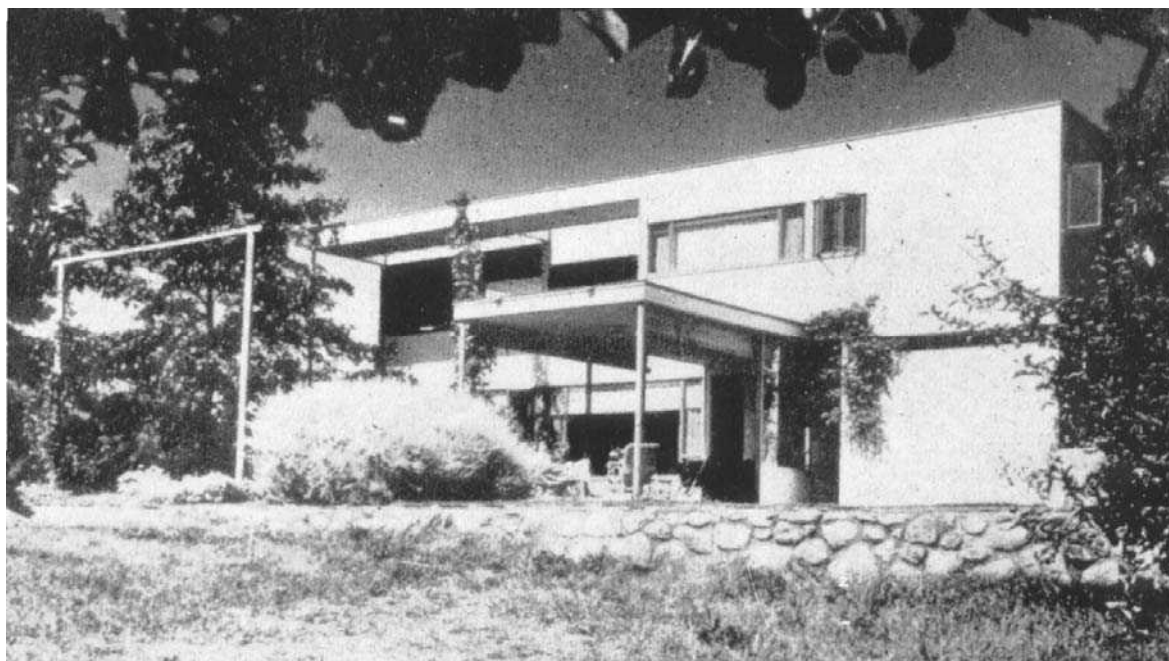


Fig.130: Residência Grópius – Lincoln – Colaboração com Marcel Breuer

FONTE:

BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

II - E.I.A.
1953/54

WALTER GRÓPIUS
Back Bay Center e
Harvard Graduate Center

**PRÊMIO
SÃO PAULO**

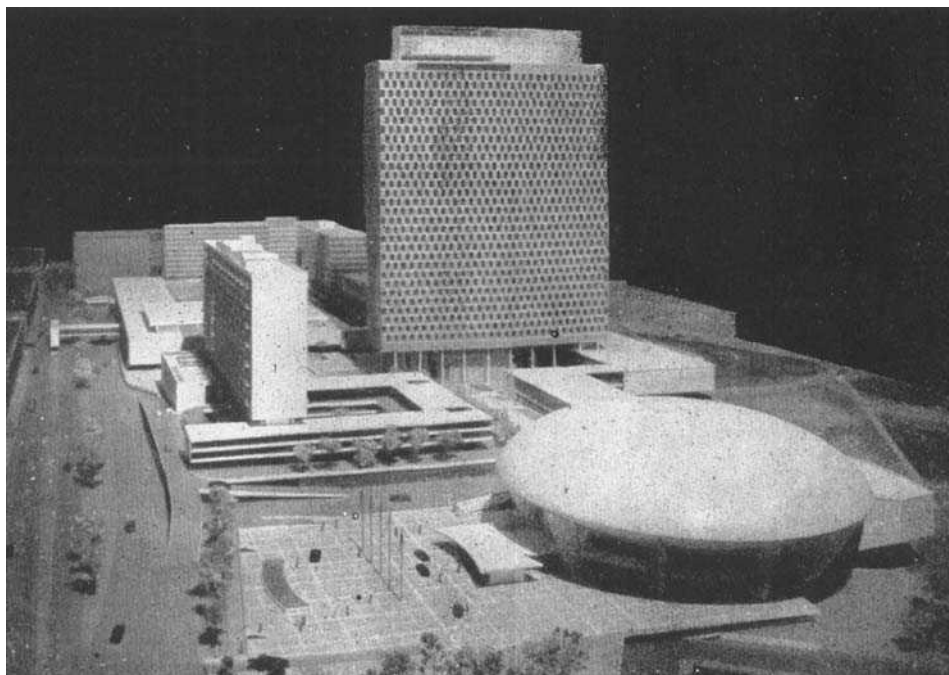


Fig.131: Back Center – Boston – “The Architects Collaborative”



Fig.132: Harvard Graduate Center – Cambridge – “The Architects Collaborative”

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

II - E.I.A.
1953/54

WALTER GRÓPIUS
Habitações em New
Kensington

PRÊMIO
SÃO PAULO

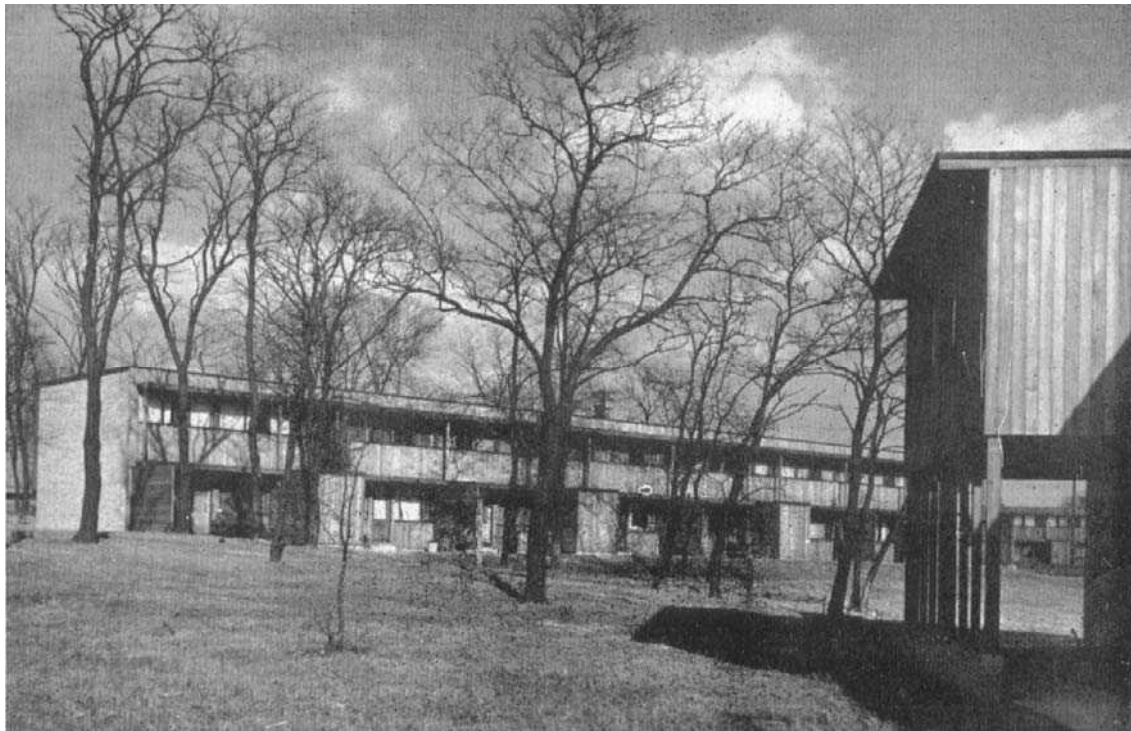


Fig.133: Habitações construídas durante a guerra em New Kensington - Pensilvânia

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

II - E.I.A.
1953/54

PHILIP JOHNSON

Residência Richard
Hodgson

HABITAÇÃO
INDIVIDUAL

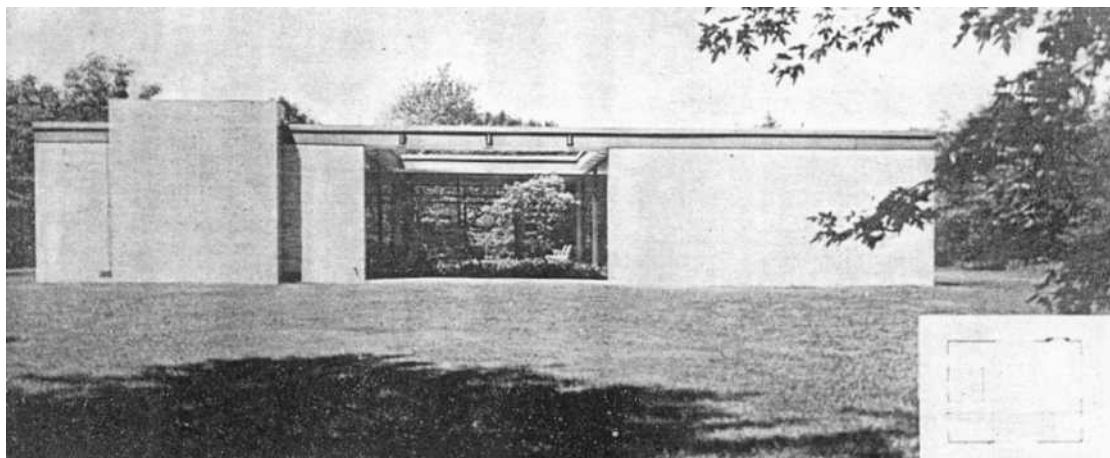


Fig.134: Fachada Sul

FONTE:

ACRÓPOLE (1954) N.185



Fig.135: Fachada Norte

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1953) n.50-51

II - E.I.A.
1953/54

PHILIP JOHNSON

Residência Richard
Hodgson

HABITAÇÃO
INDIVIDUAL



Fig.136: Fachada Oeste

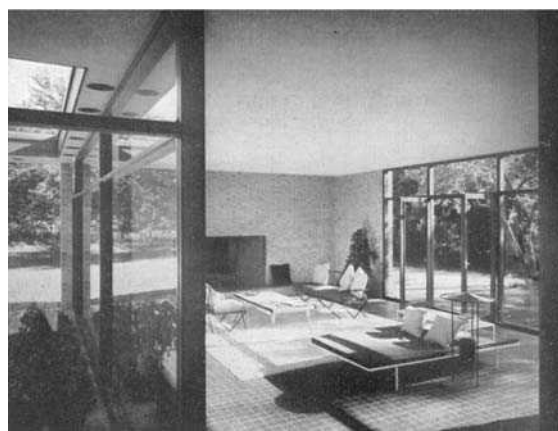


Fig.137: Vista do interior



Fig.138: Vista do Interior - Pátio

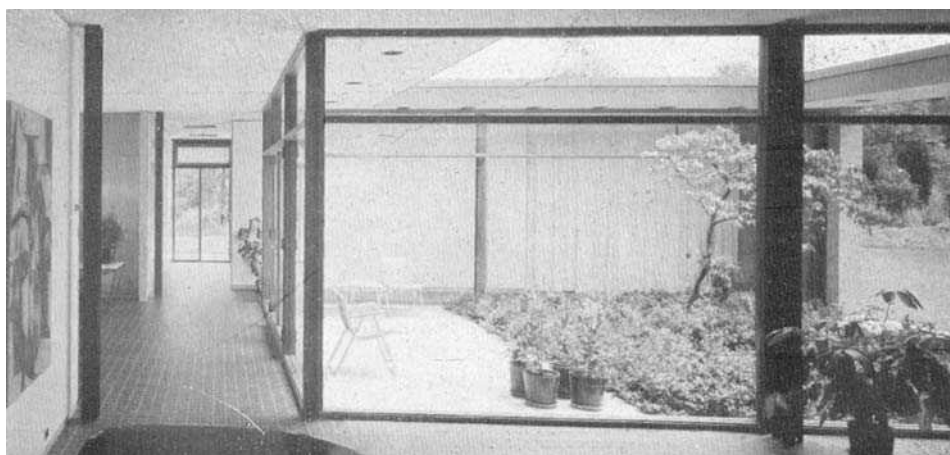


Fig.139: Vista do interior - Pátio

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1953) n.50-51

II - E.I.A.
1953/54

PHILIP JOHNSON

Residência Richard
Hodgson

HABITAÇÃO
INDIVIDUAL

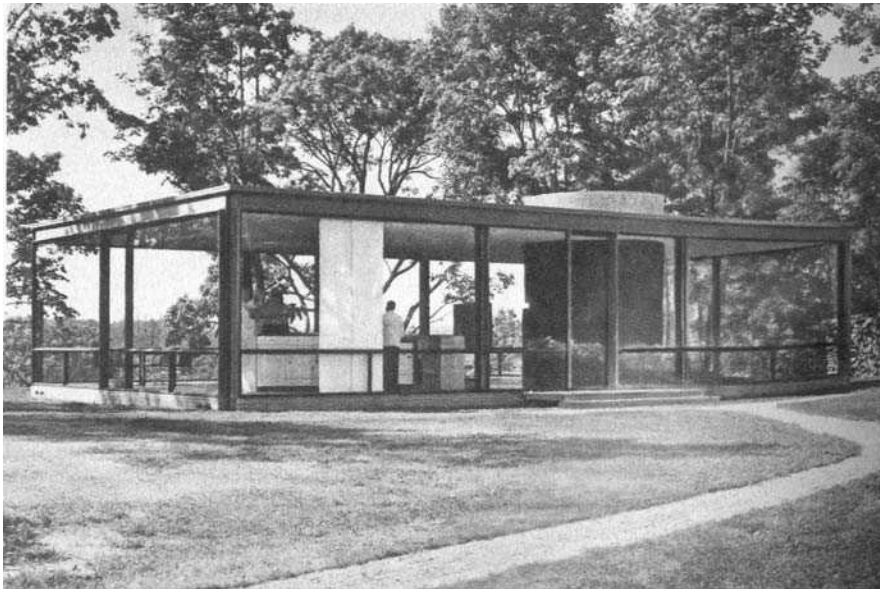


Fig.140: “Casa de Vidro”

FONTE:
PAGLIA (1952)

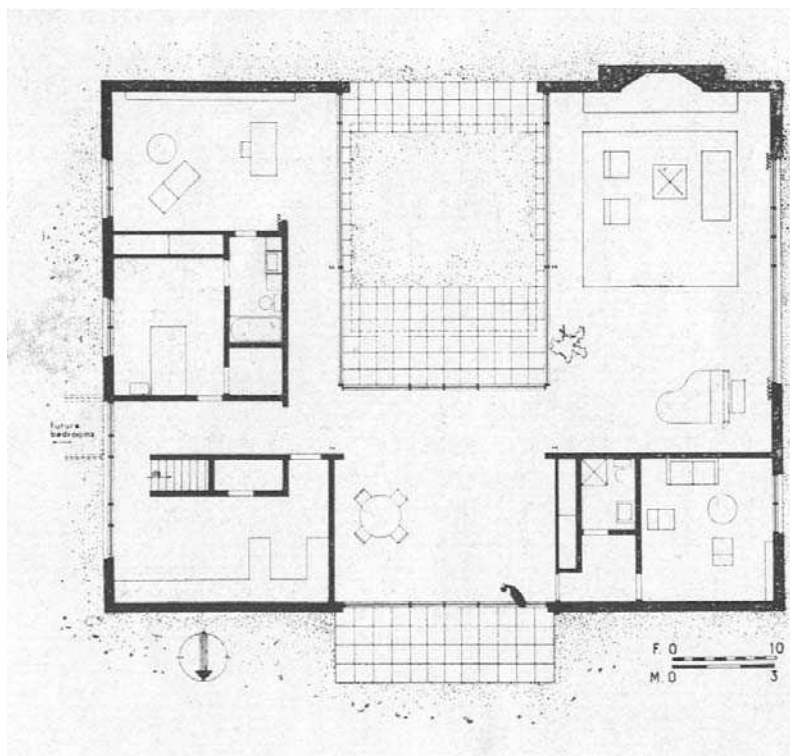


Fig.141: Planta

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1953) n.50-51

II - E.I.A.
1953/54

GRAIG ELLWOOD
Casas de Apartamento
em Hollywood

HABITAÇÃO
COLETIVA



Fig.142: Fachada frontal.



Fig.143: Pátios de entrada.

FONTE:
ZODIAC n.4, 1959.

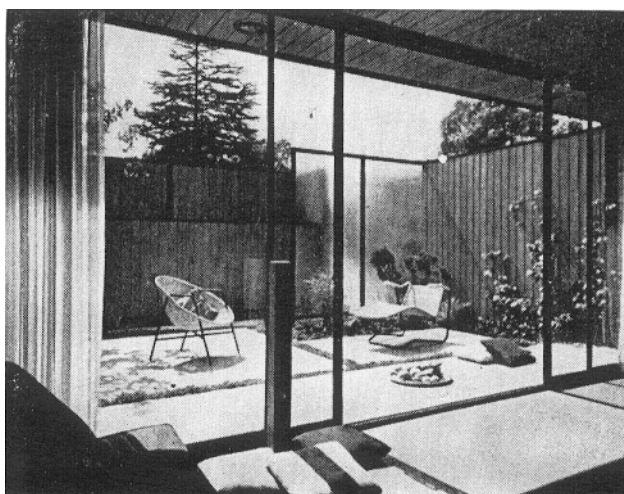
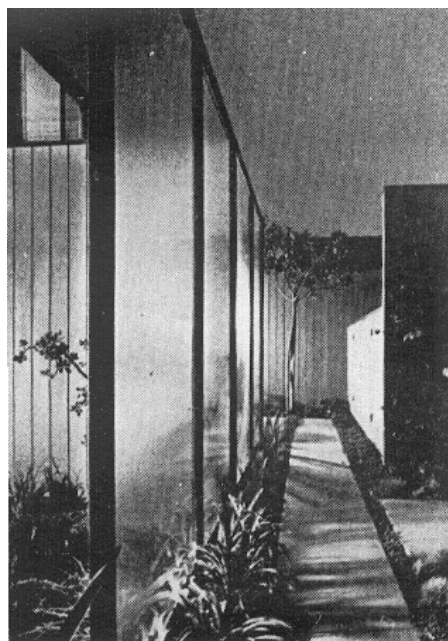


Fig.144: Fotos do Interior

FONTE:
ARTS & ARCHITECTURE (1954)

II - E.I.A.
1953/54

GRAIG ELLWOOD

Casas de Apartamento
em Hollywood

HABITAÇÃO
COLETIVA

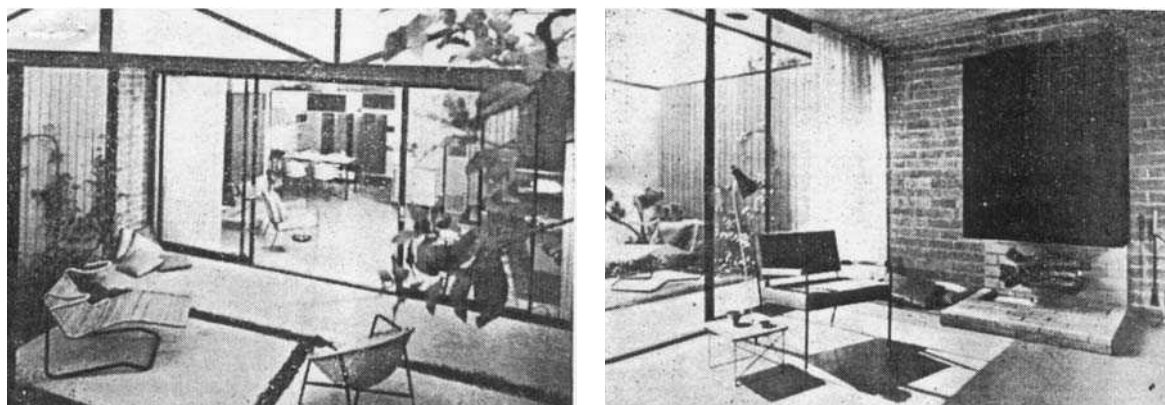
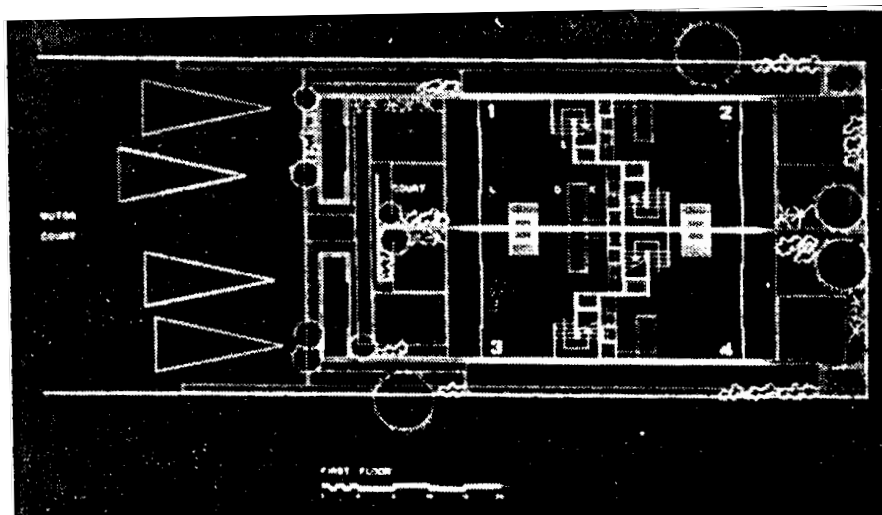
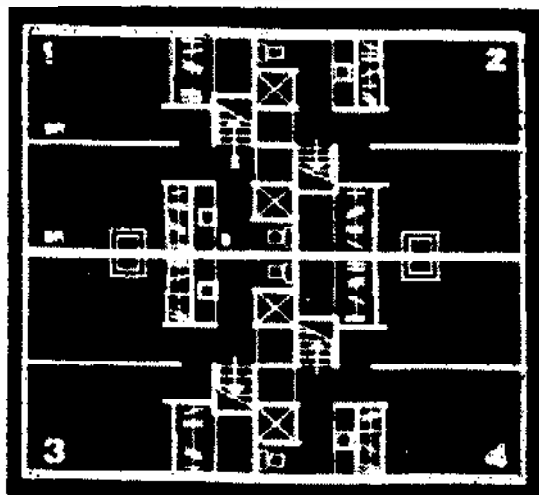


Fig.145: Vista do interior - Pátio



Pav. térreo



Pav. superior

Fig.146: 1, 2, 3 e 4 são moradias individuais

FONTE:
ACRÓPOLE (1954) n.185

II - E.I.A.
1953/54

**JORGE MACHADO
MOREIRA**
Edifício Antônio Cepas

HABITAÇÃO
COLETIVA:
MENÇÃO

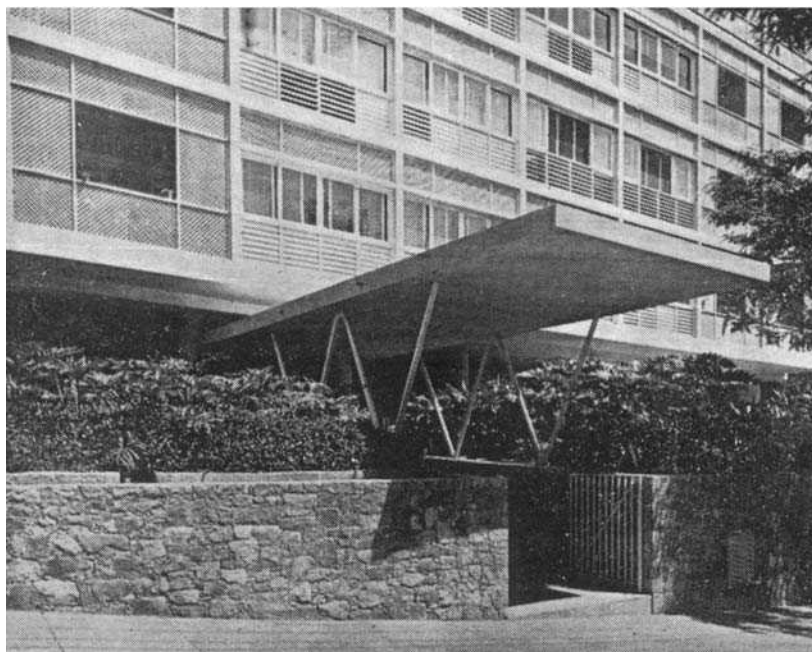


Fig.147: Fotos do Interior



Fig.148: Hall de entrada

FONTE:
ACRÓPOLE (1954) n.185



Fig.149: Vista do interior - Pátio

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

II - E.I.A.
1953/54

JORGE MACHADO
MOREIRA
Edifício Antônio Cepas

HABITAÇÃO
COLETIVA:
MENÇÃO

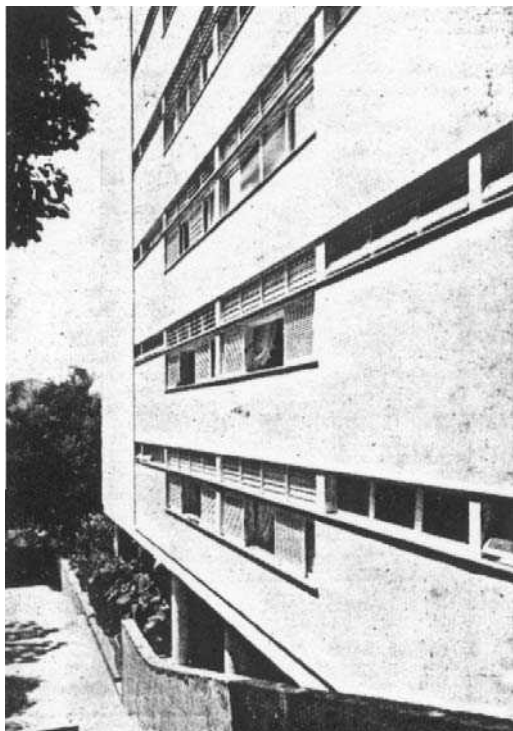


Fig.150: Fachada lateral – janelas dos quartos e acesso de serviço

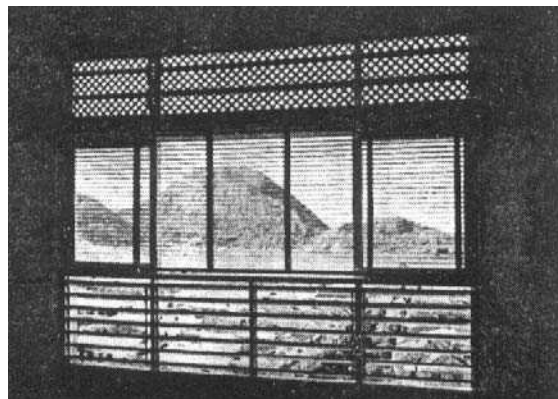


Fig.151: Janela da sala e vista do interior



Fig.152: Vista das fachadas frontal e lateral – Volumetria do edifício

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

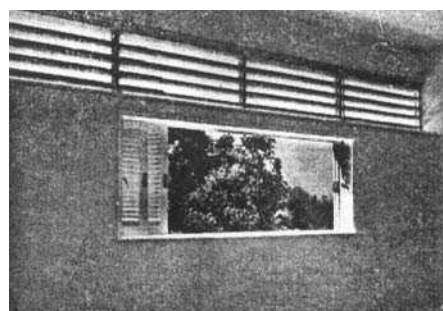
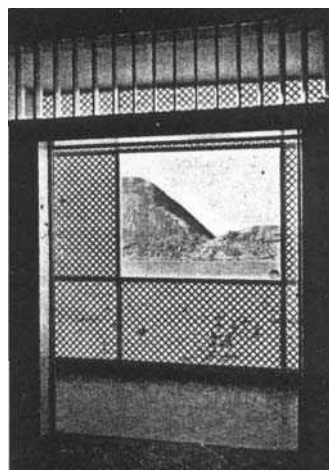


Fig.153: Janela dos Quartos

II - E.I.A.
1953/54

**JORGE MACHADO
MOREIRA**
Edifício Antônio Cepas

HABITAÇÃO
COLETIVA:
MENÇÃO



Fig.154: Fachada principal e entrada social



Fig.155: Fachada principal e entrada social

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

II - E.I.A.
1953/54

JORGE MACHADO
MOREIRA
Edifício Antônio Cepas

HABITAÇÃO
COLETIVA:
MENÇÃO

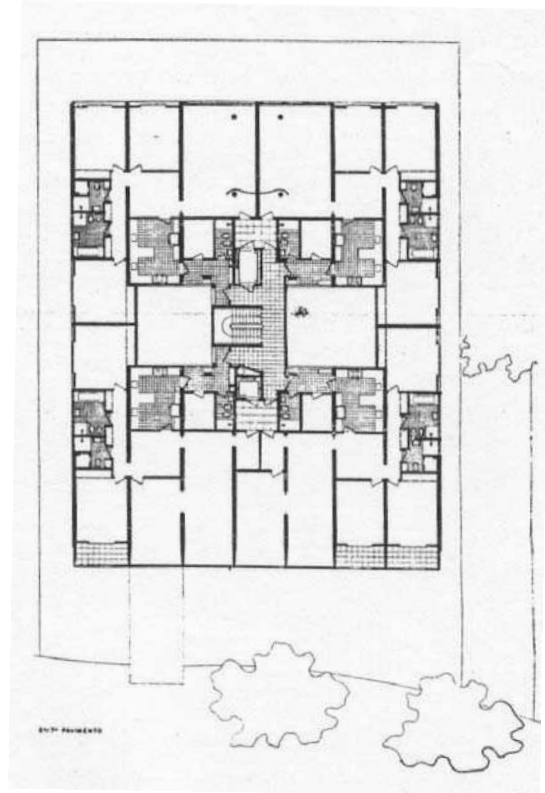
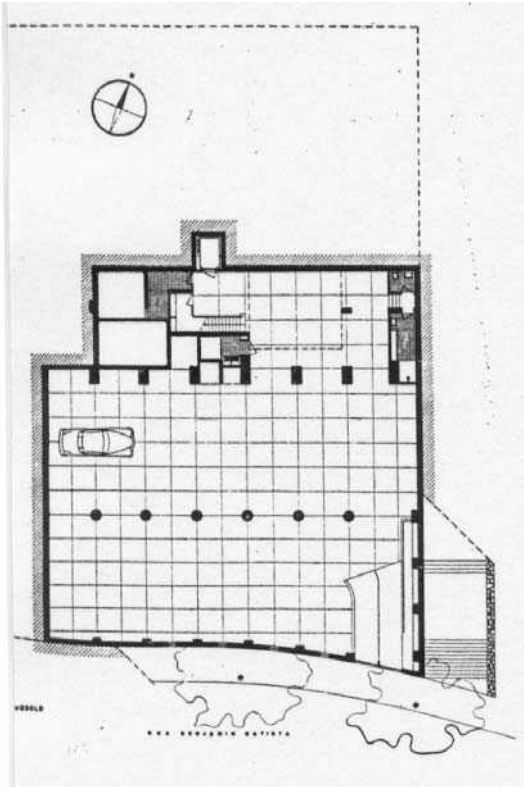


Fig.156: Planta do pavimento-tipo

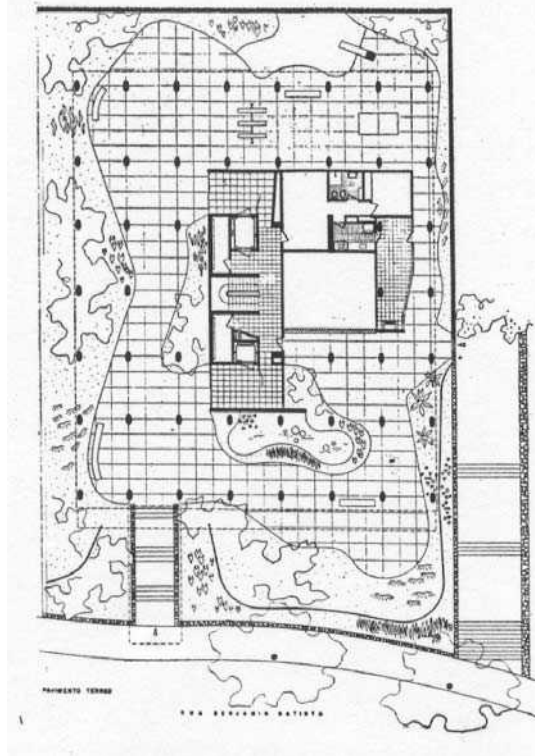


Fig.157: Planta do subsolo e do pavimento térreo

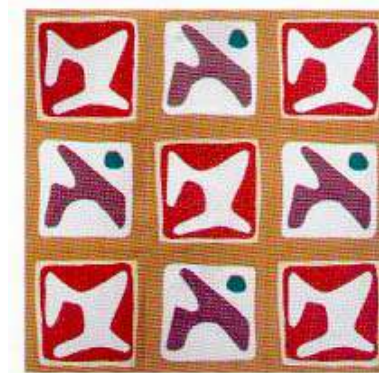


Fig.158: Peça do Mosaico do hall de entrada – Desenho de Burle Marx

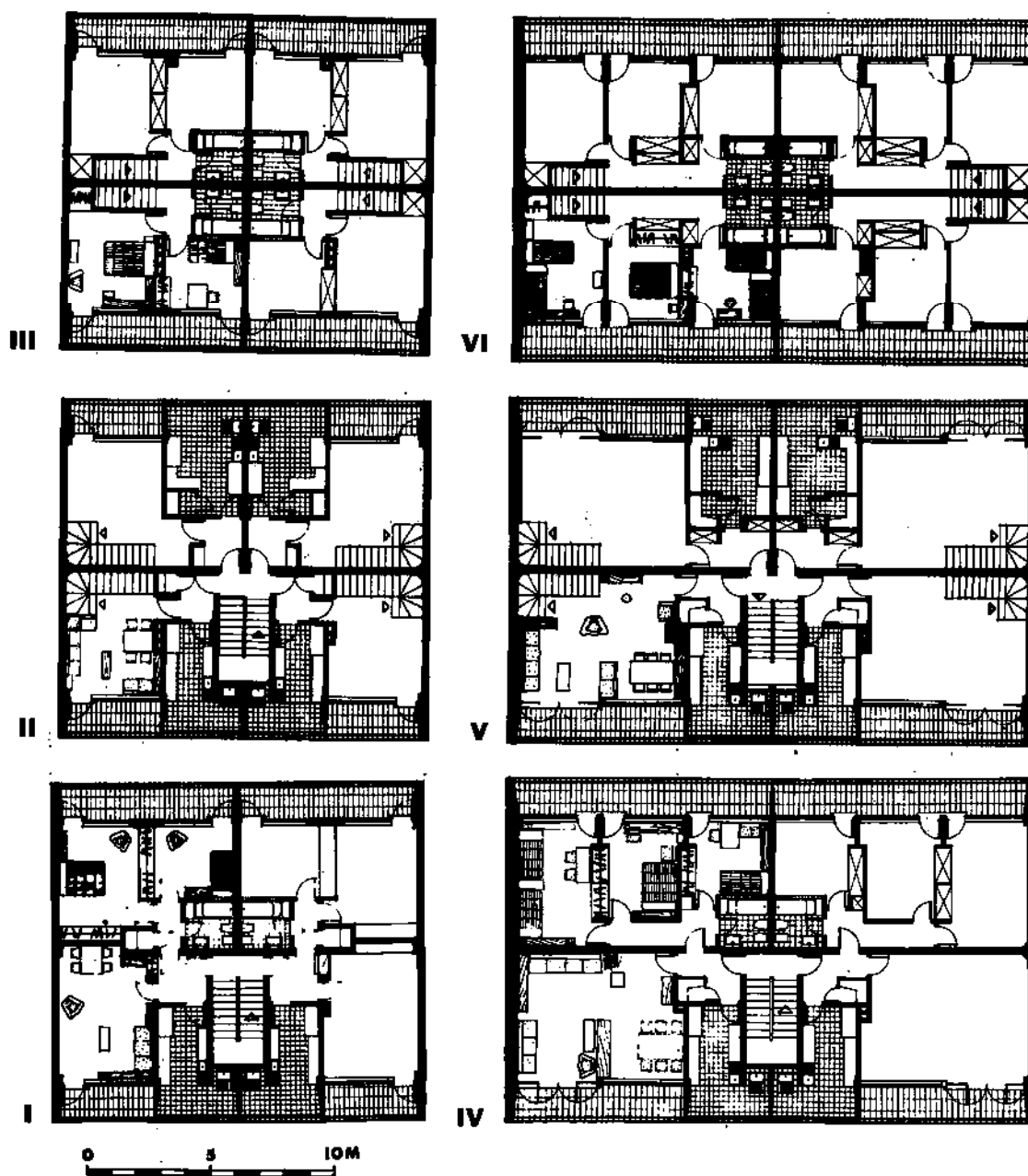
FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

II - E.I.A.
1953/54

RUY D'ATHOUGUIA E
FORMOSINHO SANCHEZ

Blocos de Habitação

HABITAÇÃO
COLETIVA:
MENÇÃO



Apartamento tipo A

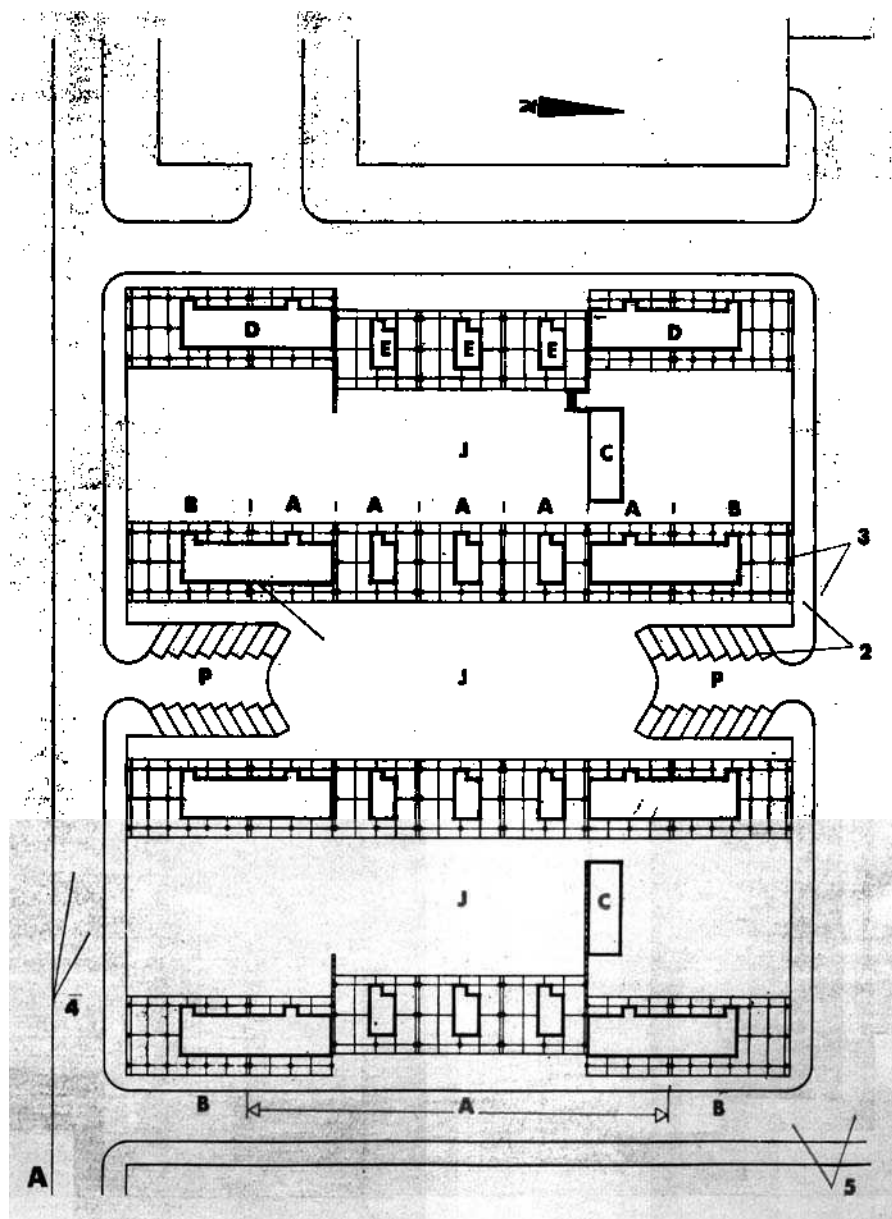
- I – Apartamentos do 1º e 2º andares
- II – Apartamentos do 3º andar
- III – Apartamentos do 4º andar

Apartamento tipo B

- IV – Apartamentos do 1º e 2º andares
- V – Apartamentos do 3º andar
- VI – Apartamentos do 4º andar

Fig.159: Blocos de habitação em Lisboa - Plantas das unidades residenciais

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.57



Implantação Geral:

- A - Apartamentos do tipo A
- B - Apartamentos do tipo B
- C - Sala de recreação
- D - Lojas
- E - Hall de entrada
- J - Jardim
- P - Estacionamento

Fig.160: Blocos de habitação em Lisboa - Implantação geral

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.57

II - E.I.A.
1953/54

RUY D'ATHOUGUIA E
FORMOSINHO SANCHEZ

Blocos de Habitação

HABITAÇÃO
COLETIVA:
MENÇÃO

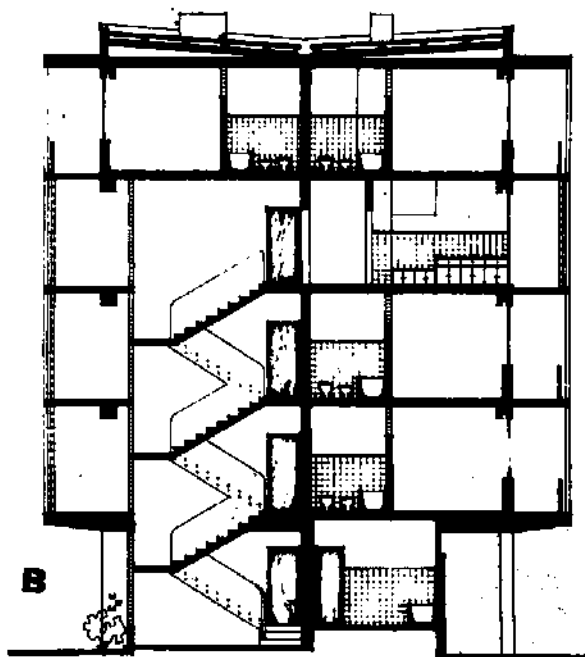


Fig.161: Blocos de habitação em Lisboa – Corte Transversal



Fig.162: Blocos de habitação em Lisboa – Vista dos blocos de habitação

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.57

II - E.I.A.
1953/54

**RUY D'ATHOUGUIA E
FORMOSINHO SANCHEZ**

Blocos de Habitação

HABITAÇÃO
COLETIVA:
MENÇÃO



Fig.163: Blocos de habitação em Lisboa – Fachada oeste de um dos blocos

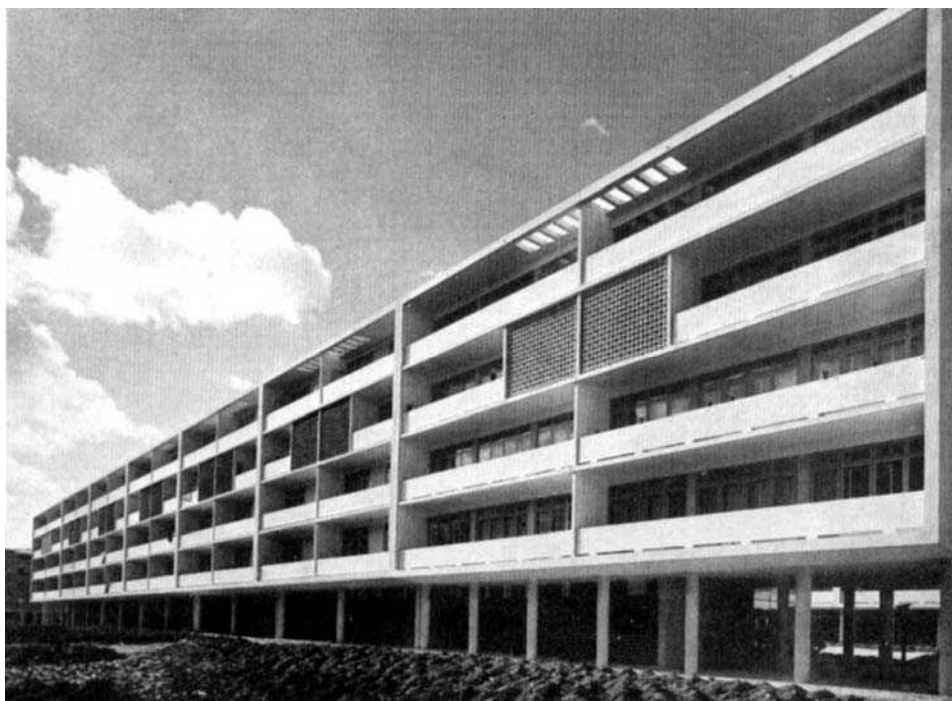


Fig.164: Blocos de habitação em Lisboa – Fachada Leste

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.57

II - E.I.A.
1953/54

ZVANOMIR POZGAY
Projeto de Estabelecimentos
para Banhos de Mar

**EDIFÍCIO
PARA USO
ESPORTIVO**

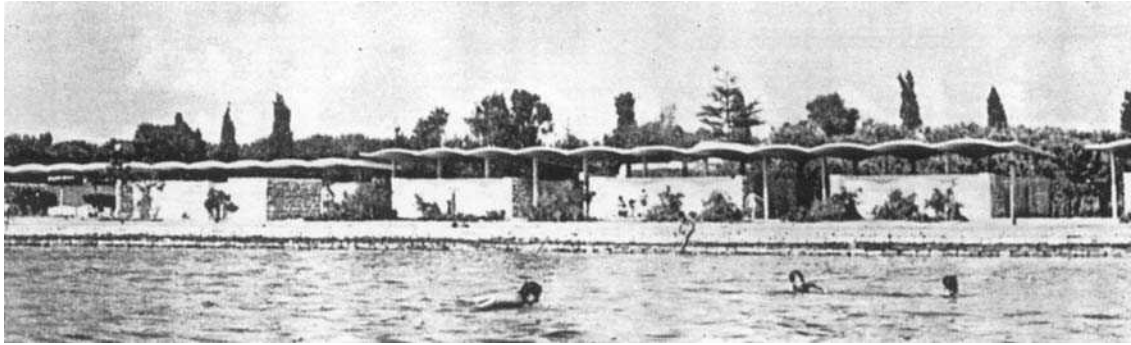


Fig.165: Vista do Conjunto



Fig.166: Vista do sistema de cobertura

FONTE:
ACRÓPOLE (1954) n.186

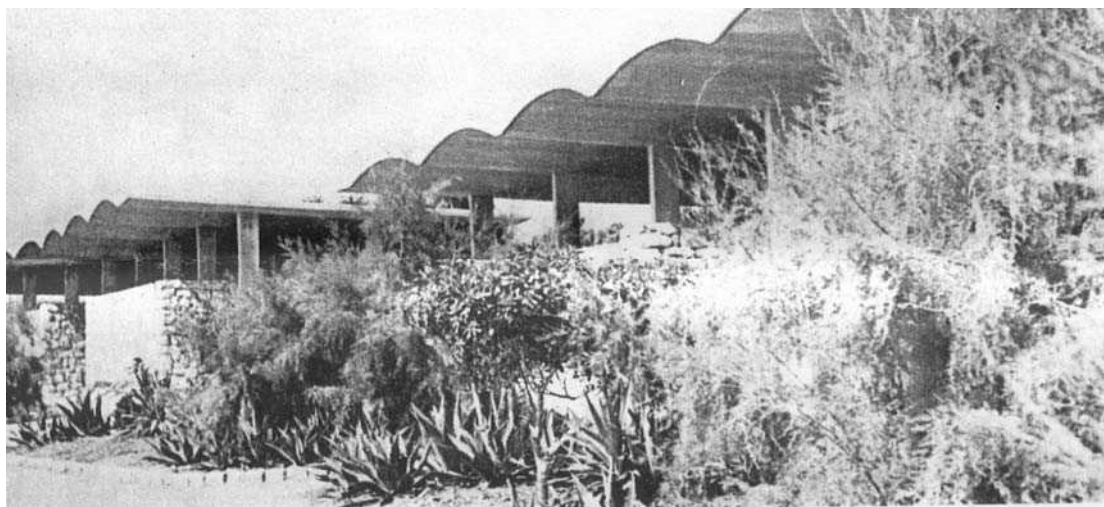


Fig.167: Vista do conjunto

FONTE:
ARTS & ARCHITECTURE (1954) n.03, v.17

II - E.I.A.
1953/54

**E. GORI, G. GORI,
L. RICCI E L. SAVIOLI**
Mercado de Flores em Pesca

**EDIFÍCIO
PARA FINS
COMERCIAIS**

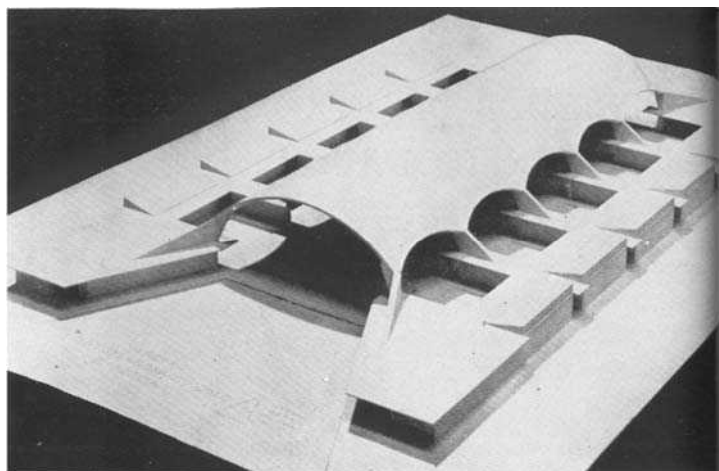


Fig.168: Vista da maquete

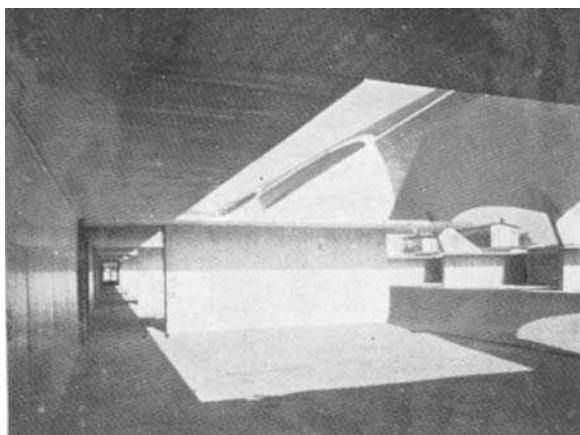


Fig.169: Vista da do interior

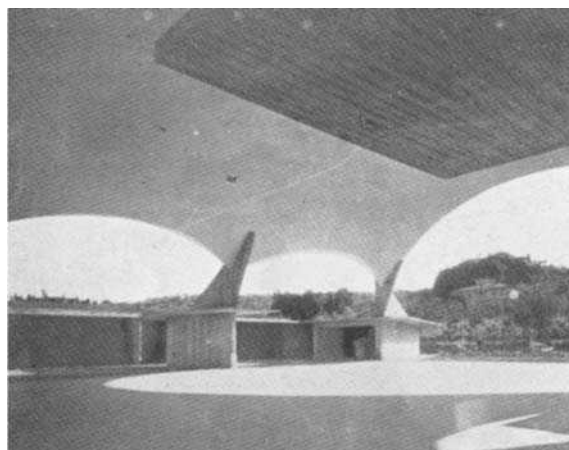


Fig.170: Vista da do interior da cobertura

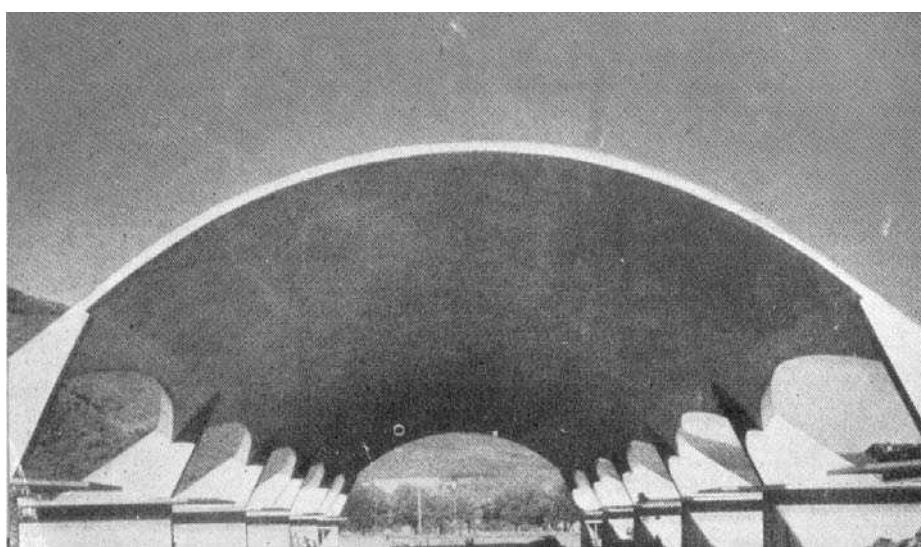


Fig.171: Vista da laje curva de cobertura.

FONTE:
ACRÓPOLE (1954) n.186

II - E.I.A.
1953/54

**E. GORI, G. GORI,
L. RICCI E L. SAVIOLI**
Mercado de Flores em Pescaia

**EDIFÍCIO
PARA FINS
COMERCIAIS**



Fig.172: Vista lateral dos pilares

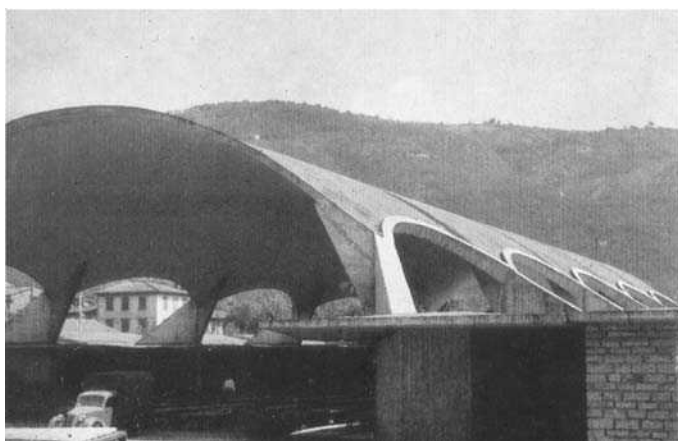


Fig.173: Vista da praça de entrada

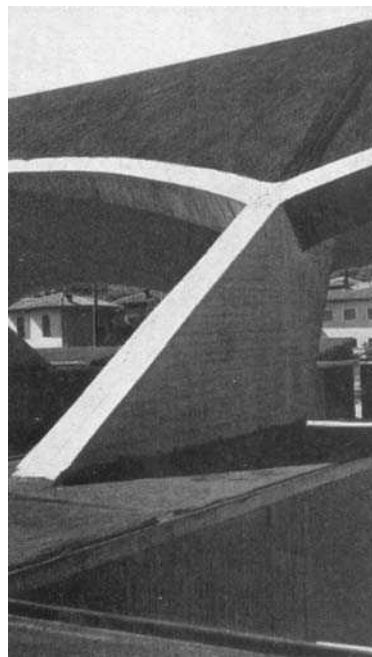


Fig.174: Detalhe do pilar e laje

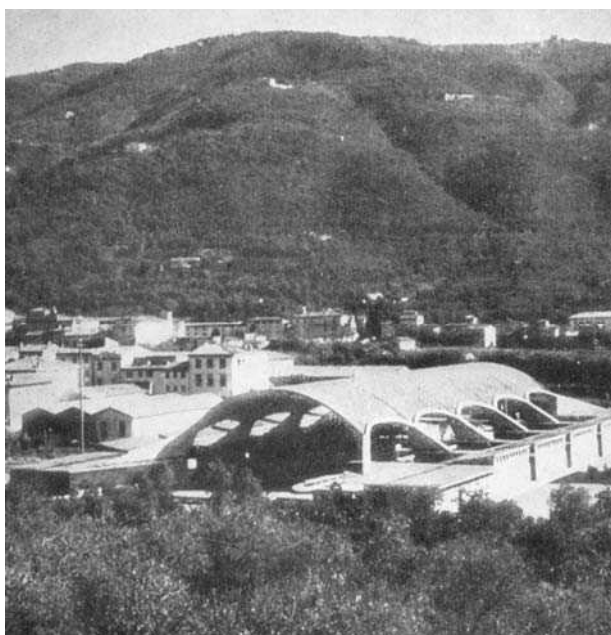


Fig.175: O pavilhão e a paisagem

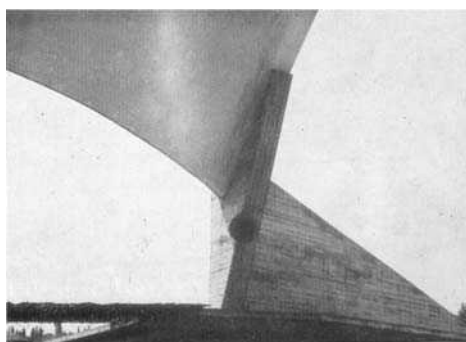


Fig.176: O pilar da extremidade

FONTE: CASABELLA (1956) n.201

II - E.I.A.
1953/54

**E. GORI, G. GORI,
L. RICCI E L. SAVIOLI**
Mercado de Flores em Pescia

**EDIFÍCIO
PARA FINS
COMERCIAIS**

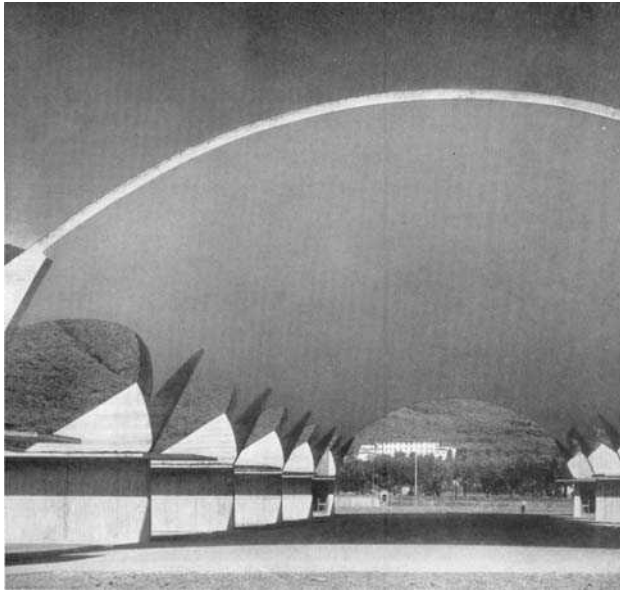


Fig.177: Interior da praça coberta



Fig.178: As entradas laterais servem para o carregamento das flores

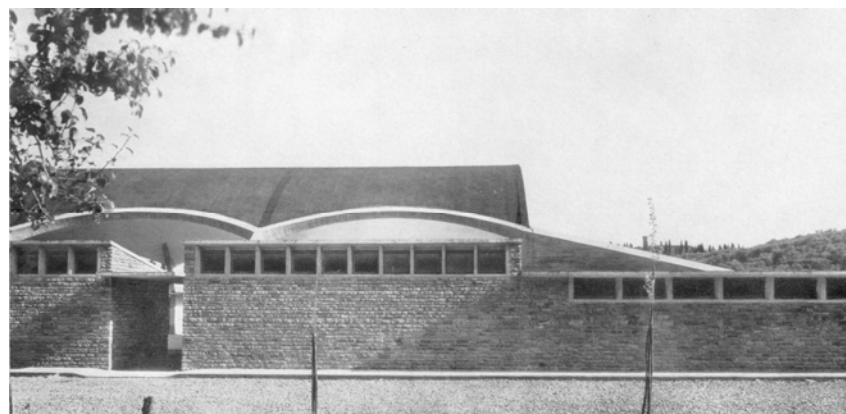


Fig.179: Vista das entradas laterais e das lojas

FONTE: Casabella (1956) n.201

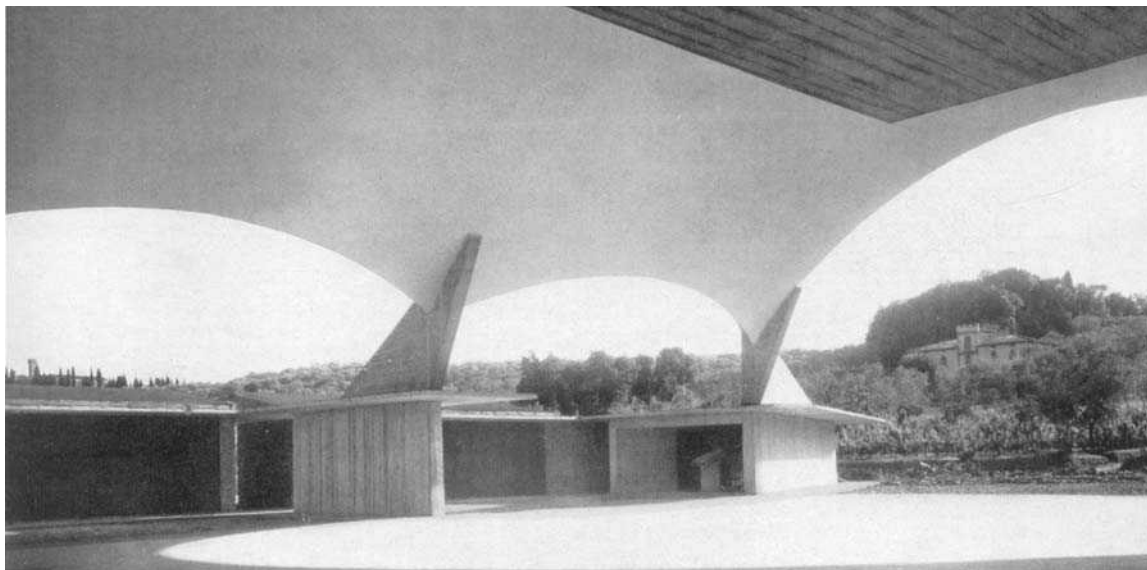


Fig.180: Vista interna das grandes aberturas na abóbada.

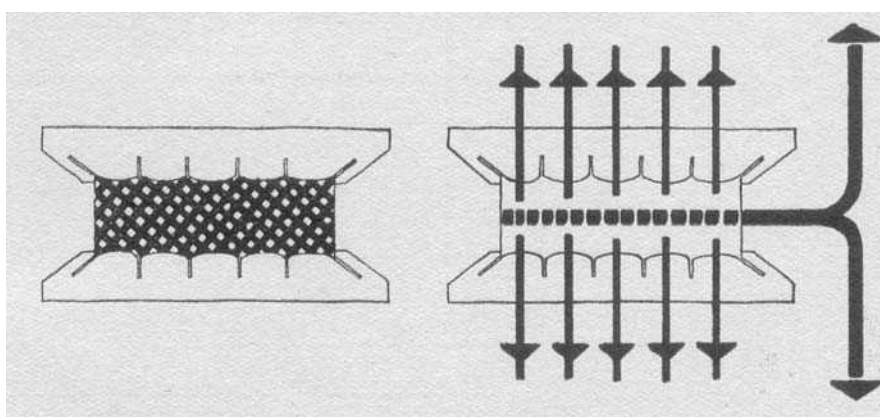


Fig.181: Esquemas de distribuição das flores

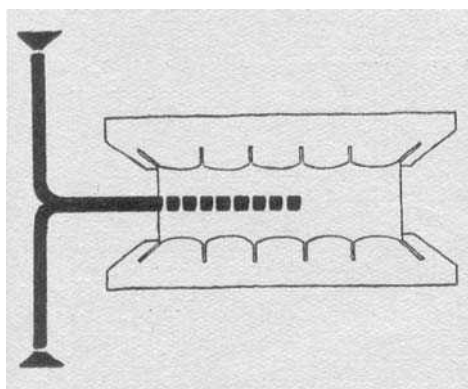


Fig.182:Esquema de chegada das flores

II - E.I.A.
1953/54

E. GORI, G. GORI,
L. RICCI E L. SAVIOLI
Mercado de Flores em Pesca

EDIFÍCIO
PARA FINS
COMERCIAIS

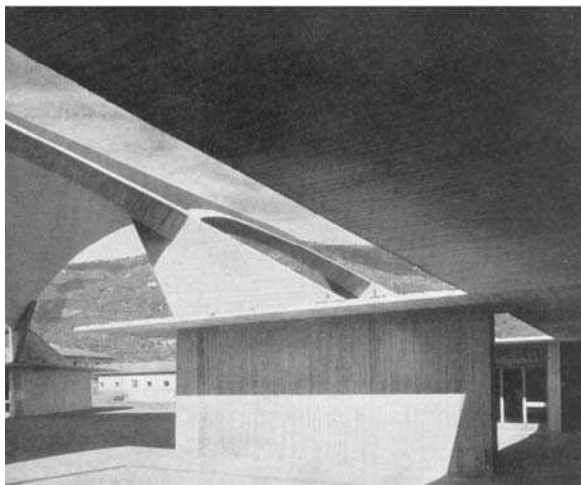


Fig.183: Detalhe da laje de cobertura no pilar

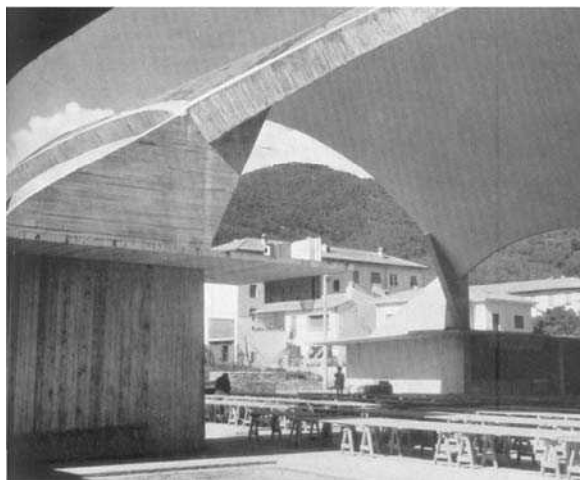


Fig.184: As bancadas de mercadorias

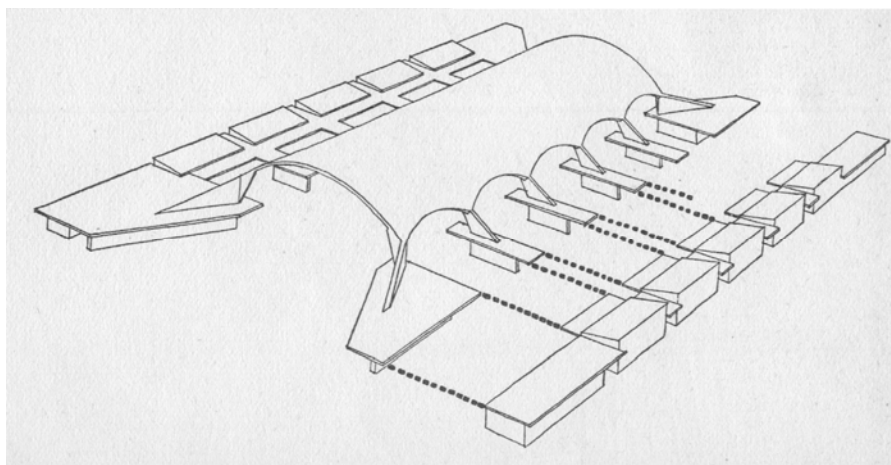


Fig.185: Perspectiva da construção. As lojas se encaixam na cobertura maior.

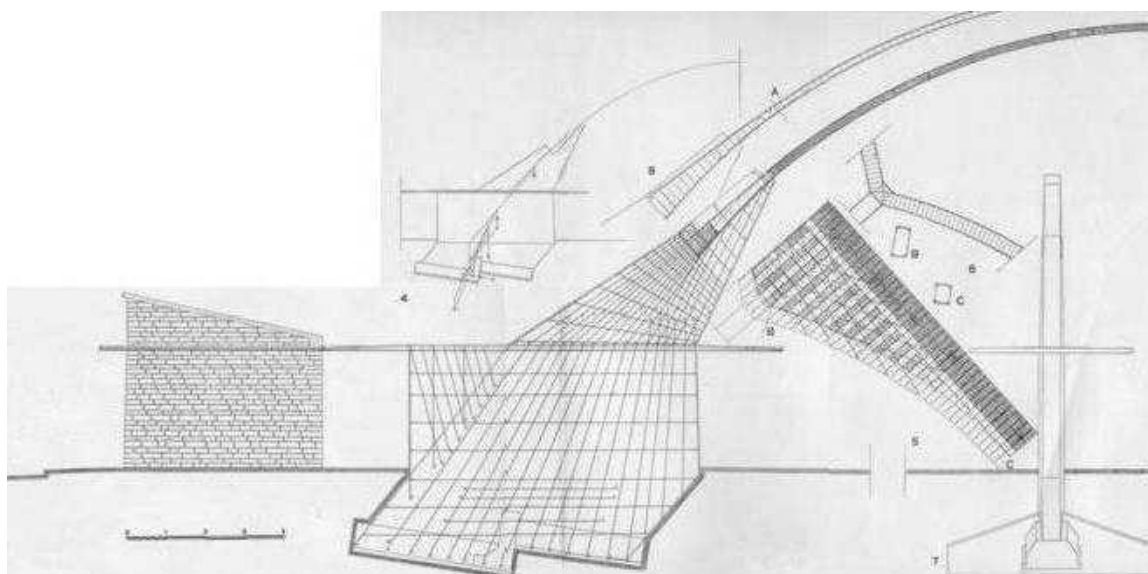


Fig.186: Detalhes da armação

FONTE: Casabella (1956) n.201

II - E.I.A.
1953/54

**E. GORI, G. GORI,
L. RICCI E L. SAVIOLI**
Mercado de Flores em Pesca

**EDIFÍCIO
PARA FINS
COMERCIAIS**

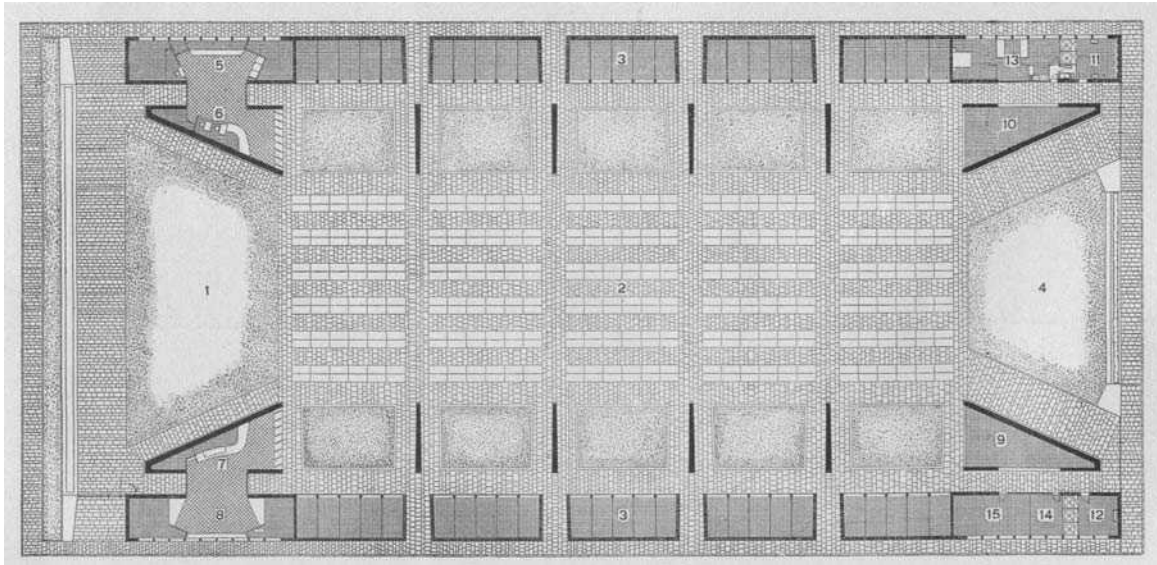


Fig.187: Planta

- | | | |
|----------------------|------------------|---------------|
| 1- praça de entrada | 5- caixa | 9- depósito |
| 2- praça coberta | 6- administração | 10- sala |
| 3- lojas | 7- lanchonete | 11- sanitário |
| 4- praça de despacho | 8- administração | 12- sanitário |

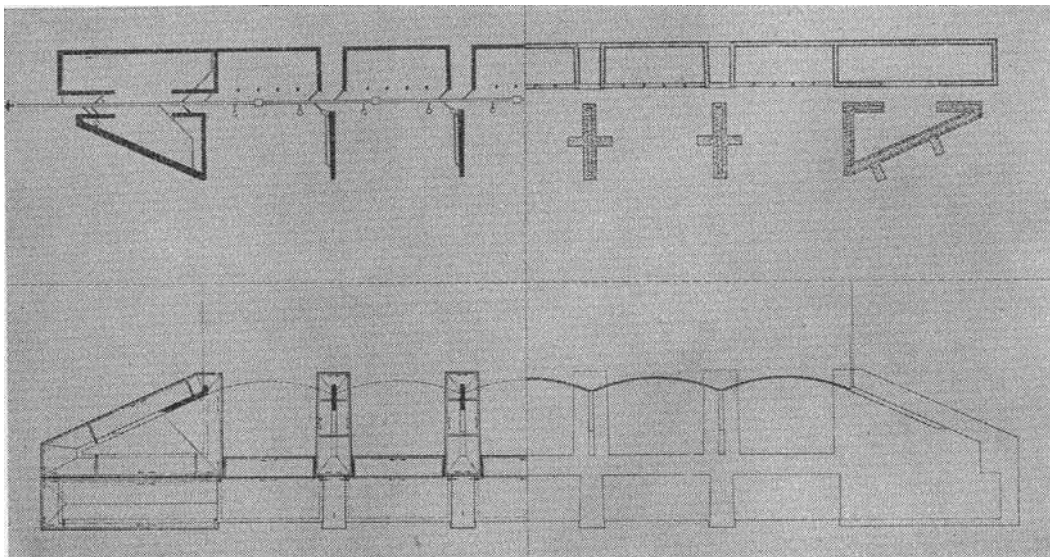


Fig.188: Esquema das fundações

II - E.I.A.
1953/54

E. GORI, G. GORI,
L. RICCI E L. SAVIOLI
Mercado de Flores em Pesca

EDIFÍCIO
PARA FINS
COMERCIAIS

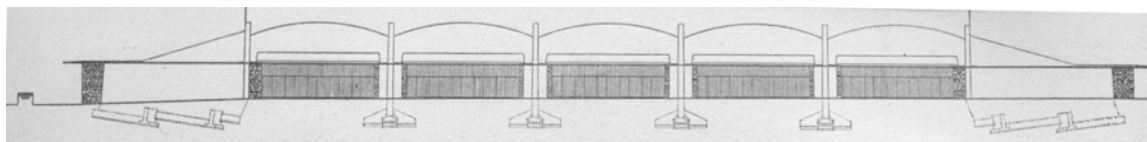
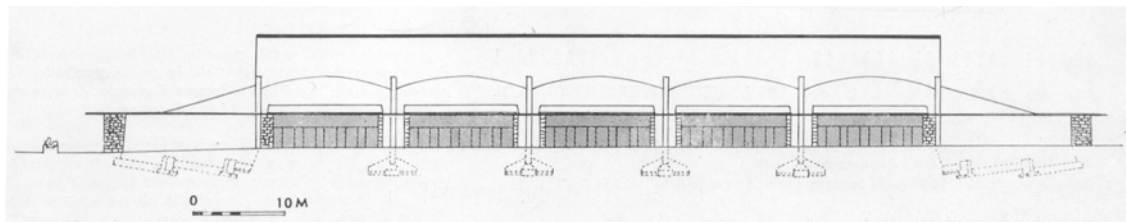


Fig.189: Vistas laterais

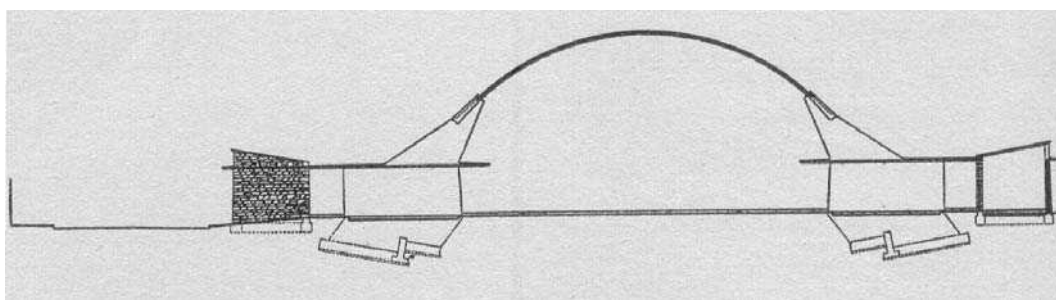


Fig.190: Corte transversal

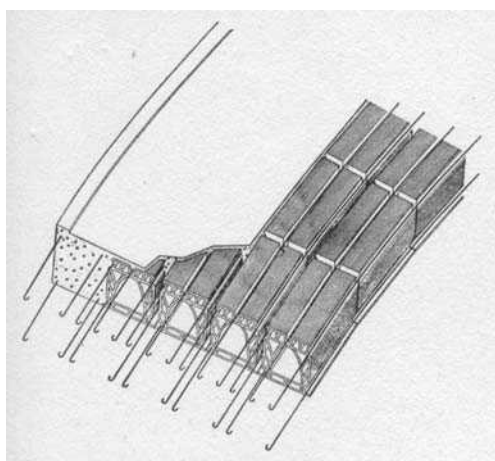


Fig.191: Detalhe construtivo

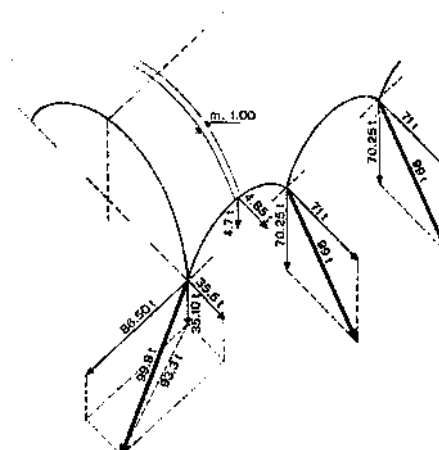


Fig.192: Esquema das cargas resultantes

II - E.I.A.
1953/54

**E. GORI, G. GORI,
L. RICCI E L. SAVIOLI**
Mercado de Flores em Pescaia

**EDIFÍCIO
PARA FINS
COMERCIAIS**



Fig.193: Fotos do funcionamento do mercado

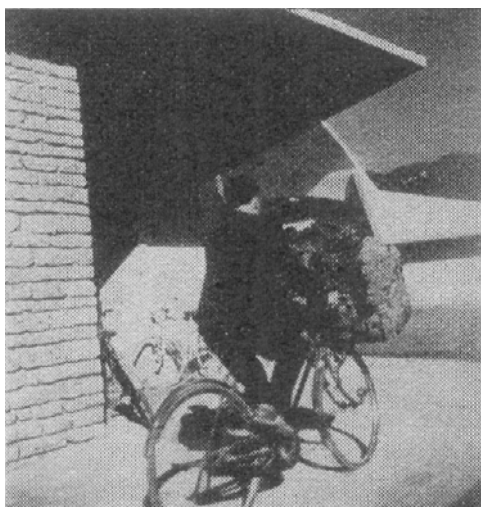
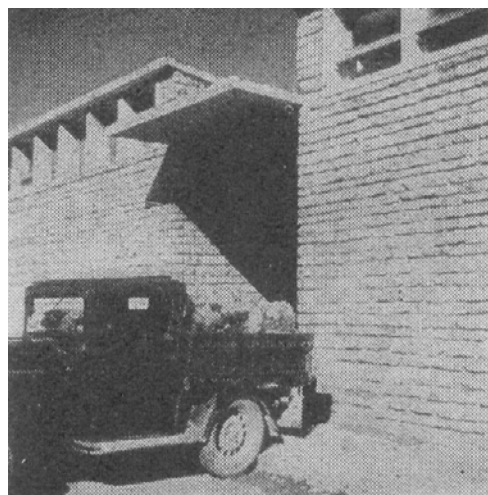


Fig.194: O despacho das flores

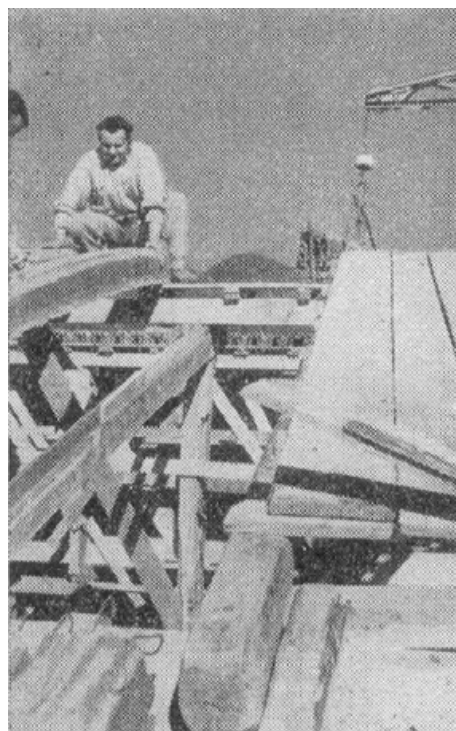


Fig.195: A montagem das peças pré-fabricadas

FONTE: Casabella (1956) n.201

II - E.I.A.
1953/54

AARNE JACOBSEN
Usina Massey-Harris

**EDIFÍCIO
PARA FINS
INDUSTRIAIS**

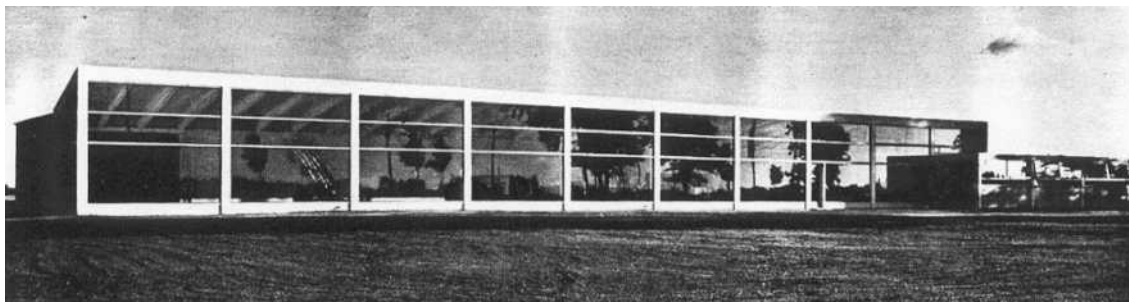


Fig.196: Vista da galeria de exposições

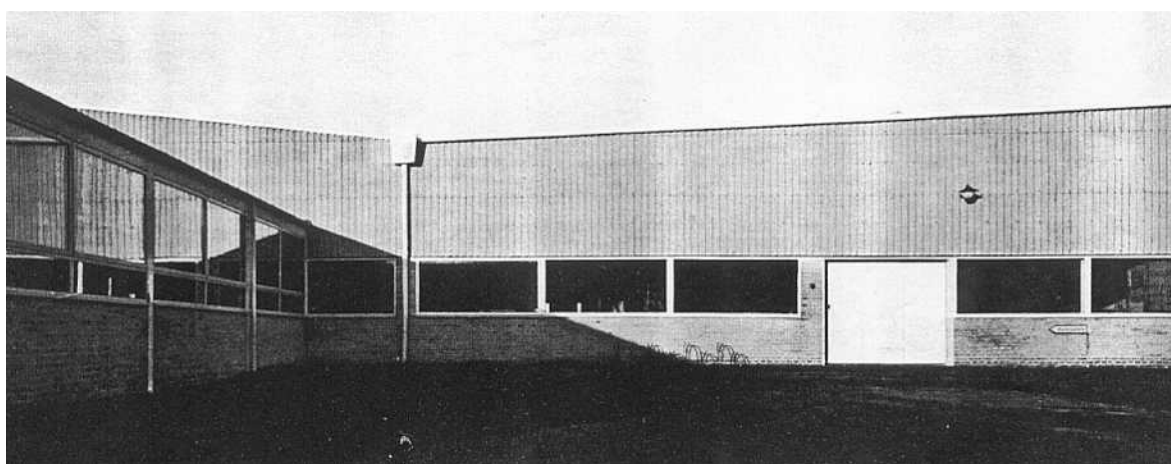


Fig.197: Vista da fachada sul

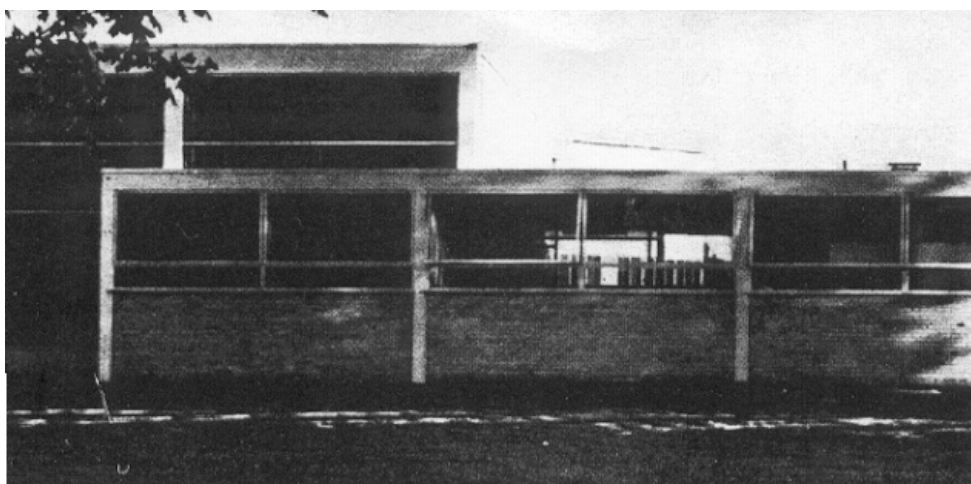


Fig.198: Fachada oeste

FONTE:
CASADELLA (1954) n.202

II - E.I.A.
1953/54

AARNE JACOBSEN
Usina Massey-Harris

**EDIFÍCIO
PARA FINS
INDUSTRIAIS**

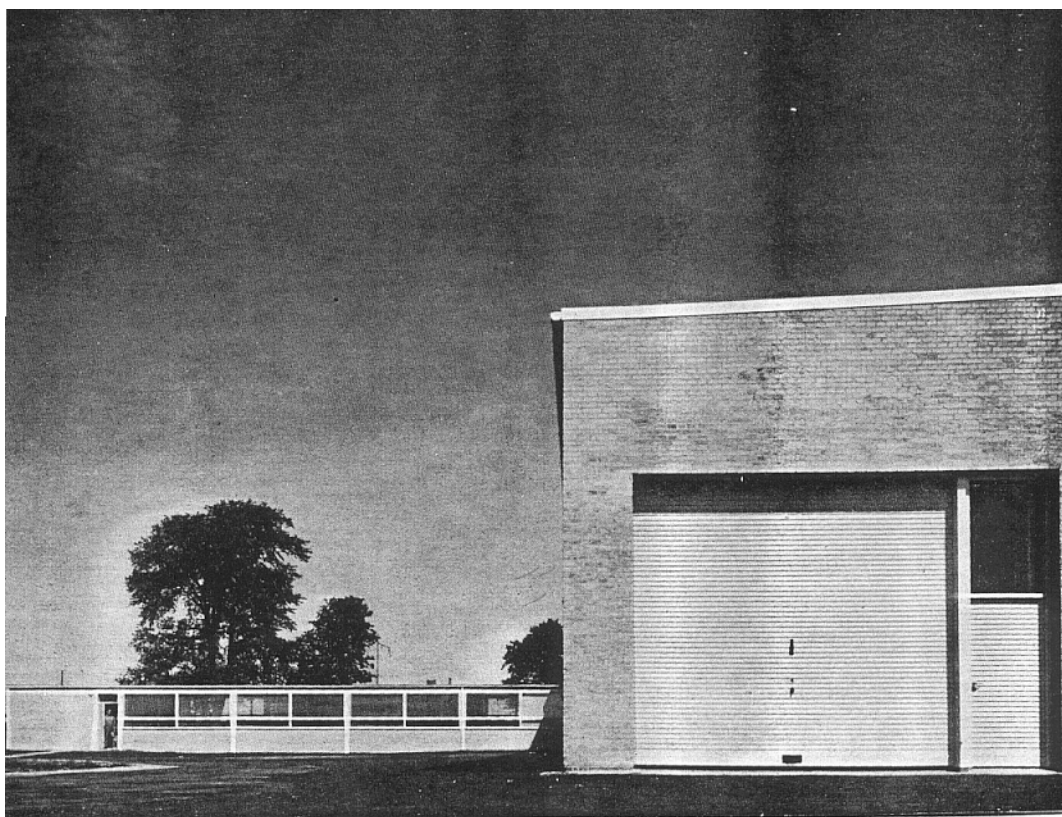


Fig.199: Fachada leste

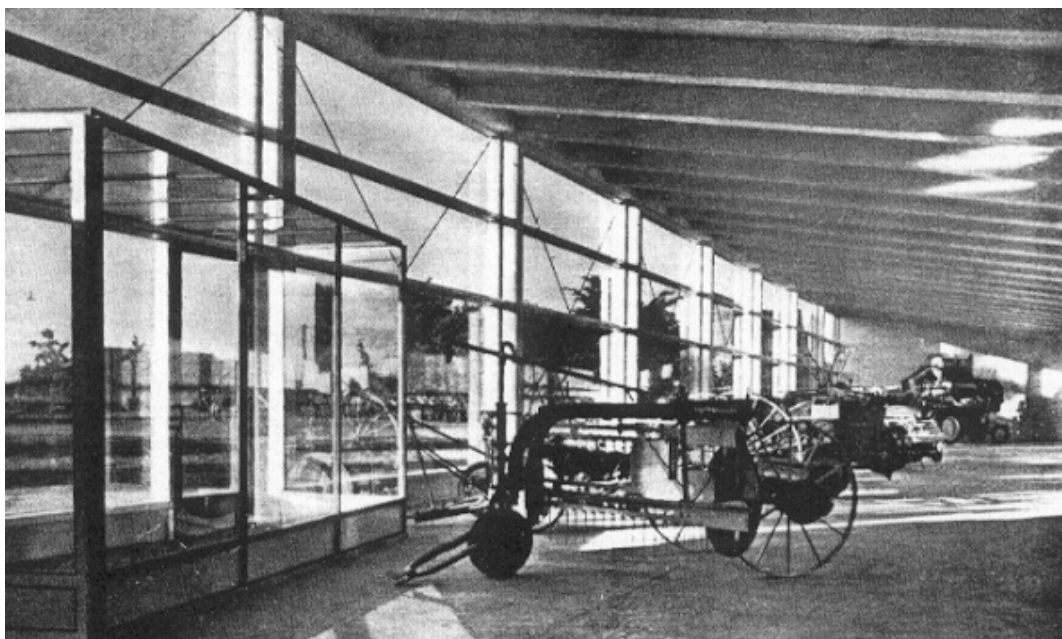


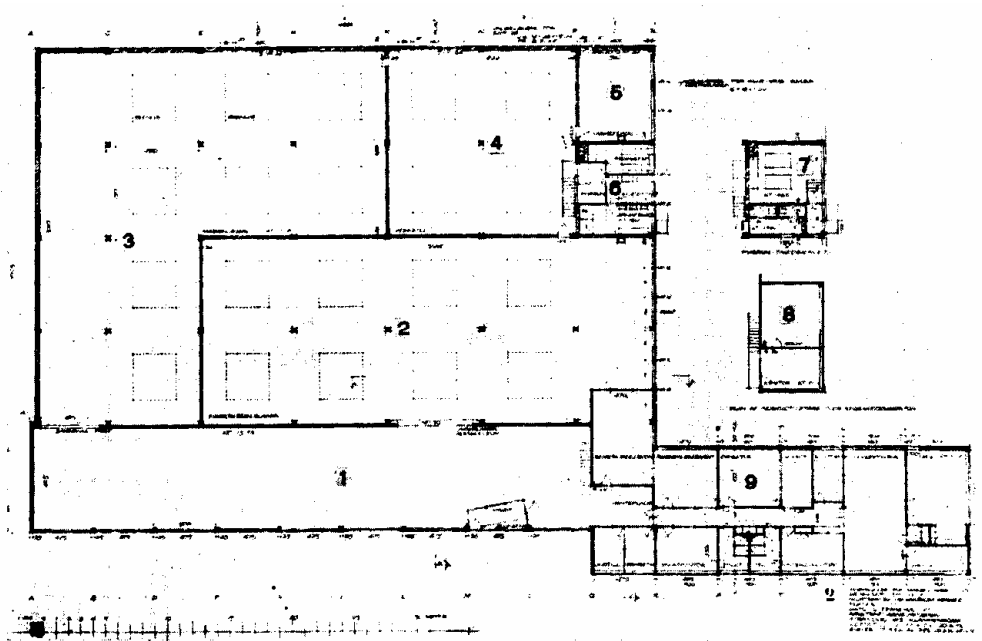
Fig.200: Interior da galeria de exposições

FONTE:
CASADELLA (1954) n.202

II - E.I.A.
1953/54

AARNE JACOBSEN
Usina Massey-Harris

EDIFÍCIO
PARA FINS
INDUSTRIAIS



- 1- Galeria de Exposição
- 2- Depósito
- 3- Máquinas
- 4- Laboratório
- 5- Lavagem

- 6- Serviços
- 7- Rescaldamento
- 8- Arquivo
- 9- Escritórios

Fig.201: Planta

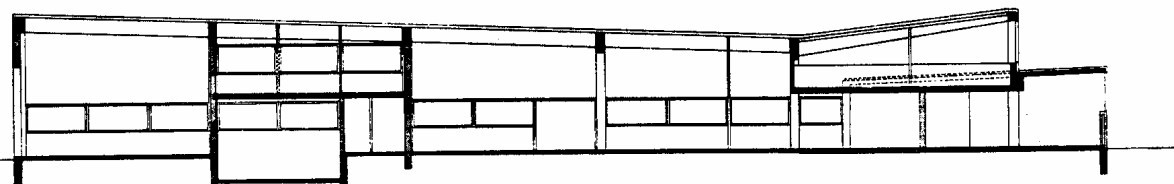


Fig.202: Corte Transversal

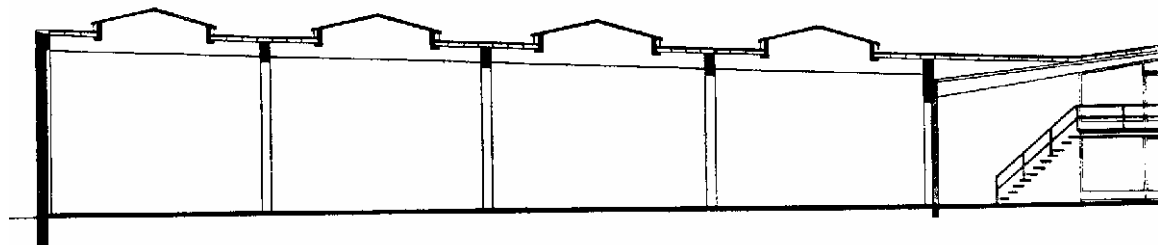


Fig.203: Corte Transversal do laboratório

FONTE:
CASADELLA (1954) n.202

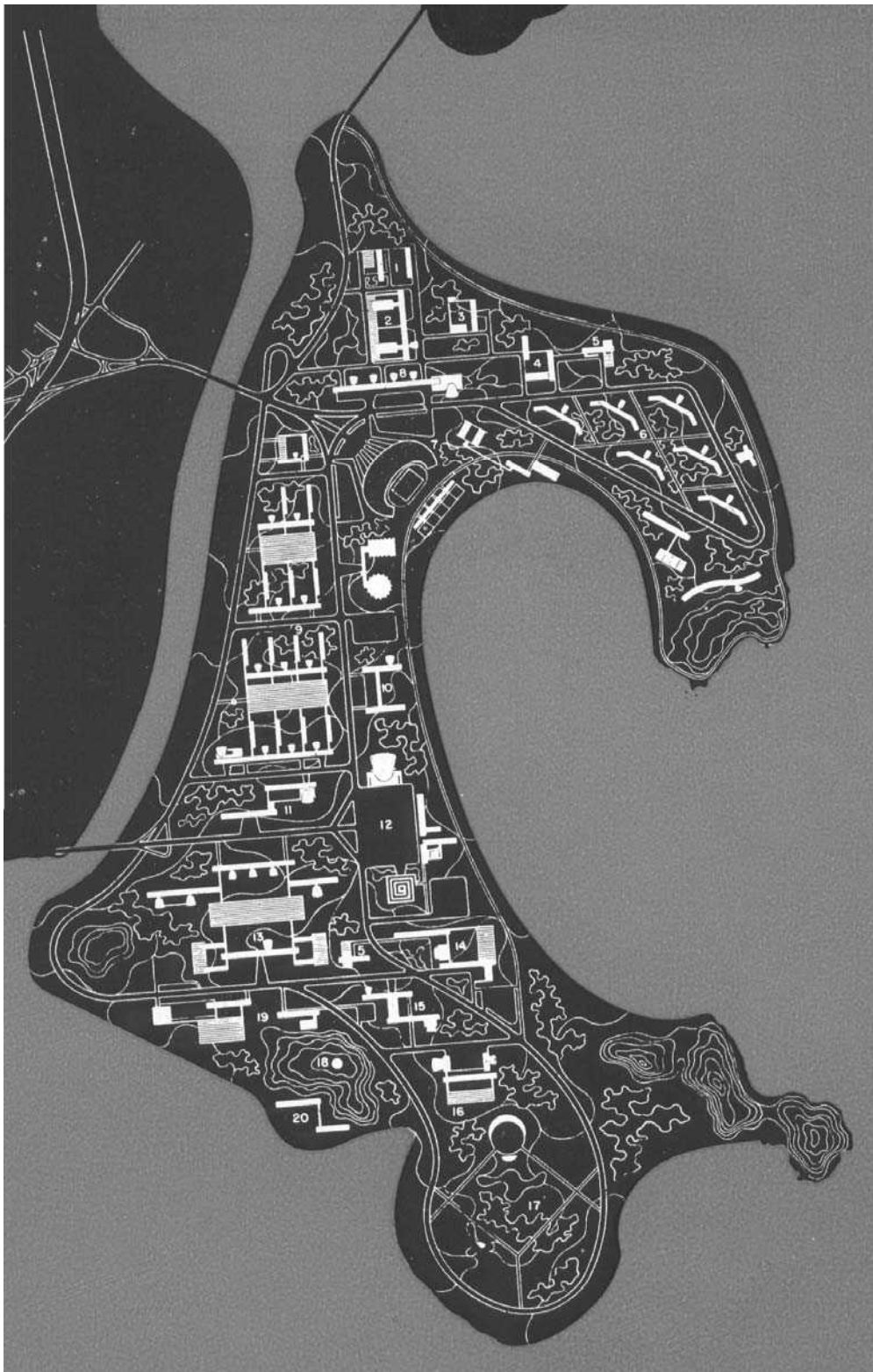


Fig.204: Instituto de Puericultura da Universidade do Brasil – Planta da Cidade Universitária

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.53

II - E.I.A.
1953/54

**JORGE MACHADO
MOREIRA E EQUIPE**

Instituto de Puericultura

HOSPITAIS

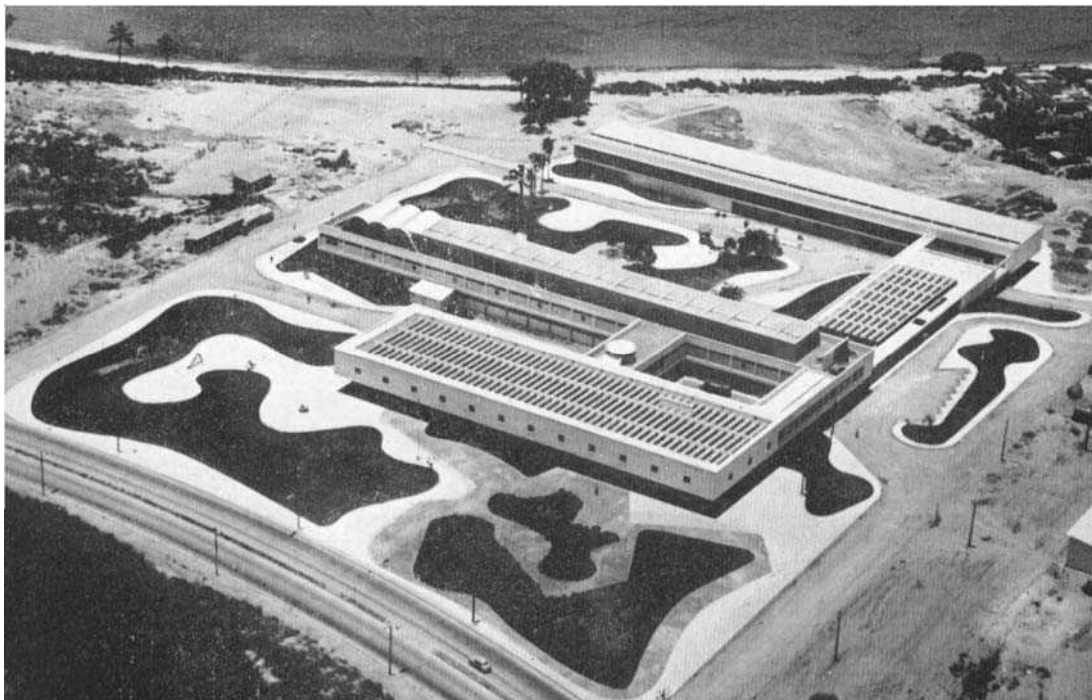


Fig.205: Instituto de Puericultura

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954)

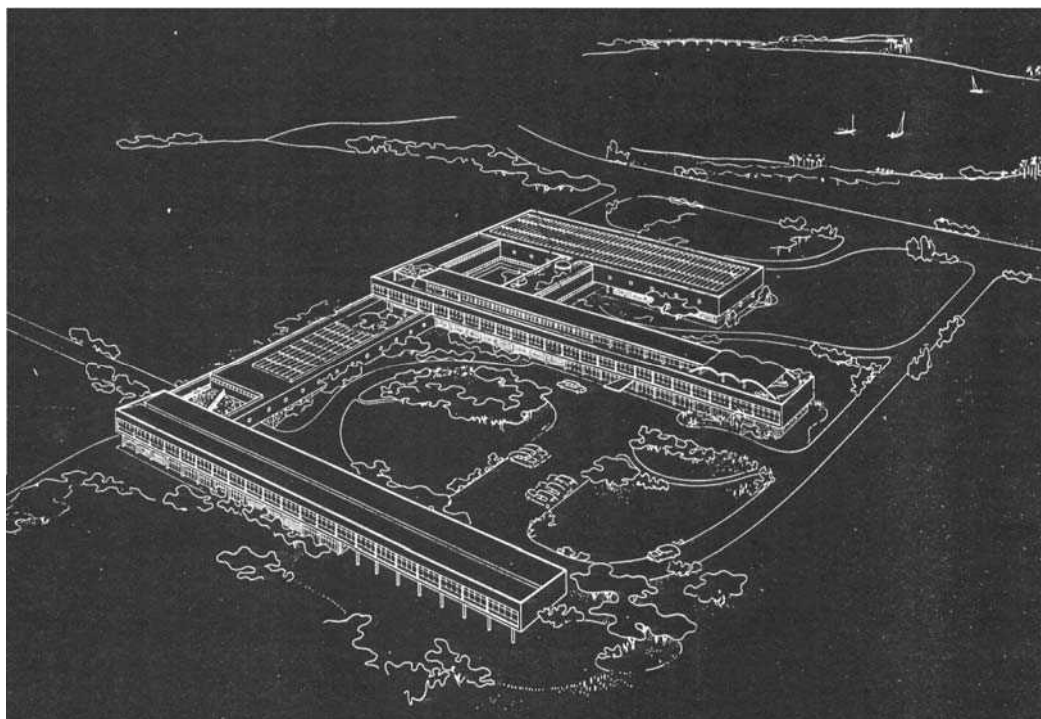


Fig.206: Perspectiva do conjunto

FONTE:
ARQUITETURA E ENGENHARIA (1952) n.21



Fig.207: Fachada sudoeste protegida com elementos vazados de cerâmica



Fig.208: Entrada principal do conjunto

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4



Fig.209: Vista do ambulatório – Entrada principal – Fachada sudoeste

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954)

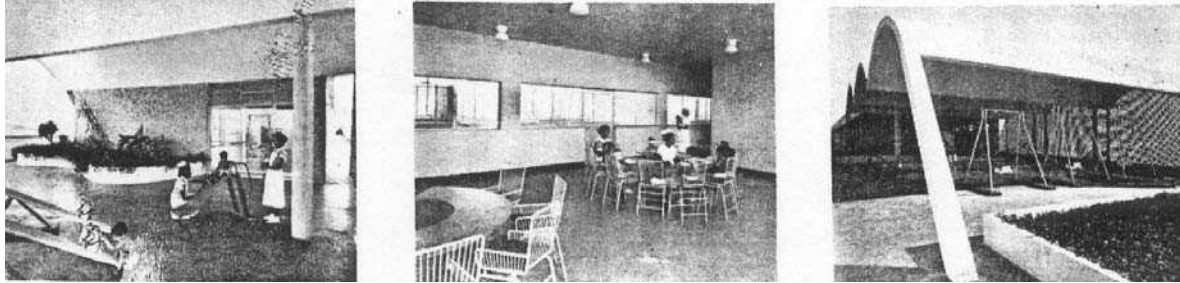


Fig.210: Terraço jardim para as crianças – Refeitório das enfermeiras – Play Ground

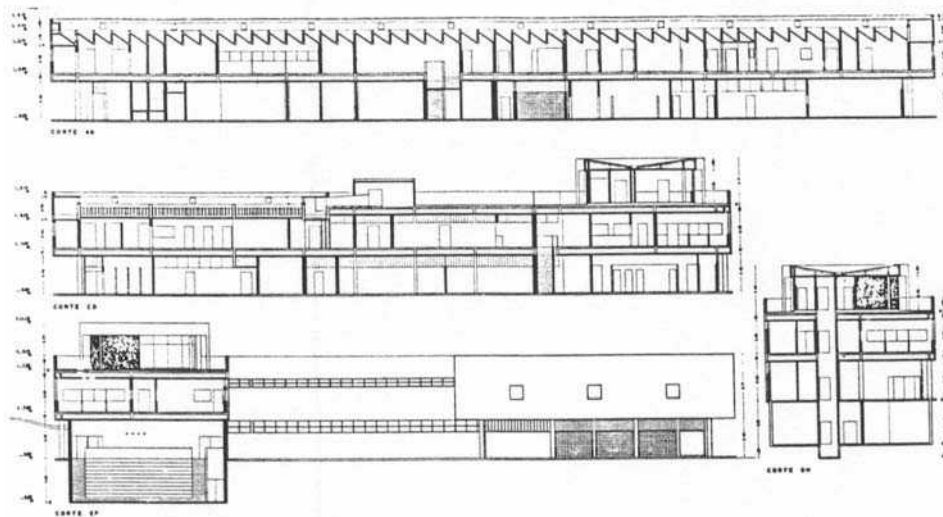


Fig.211: Hospital: Corte AB – Hospital corte transversal – Hospital corte transversal e fachada noroeste do ambulatório

FONTE:
HABITAT (1954) n.15

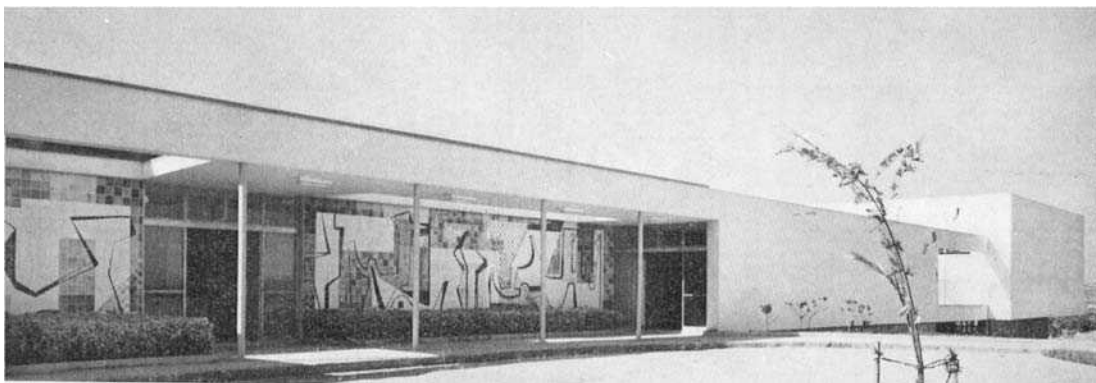
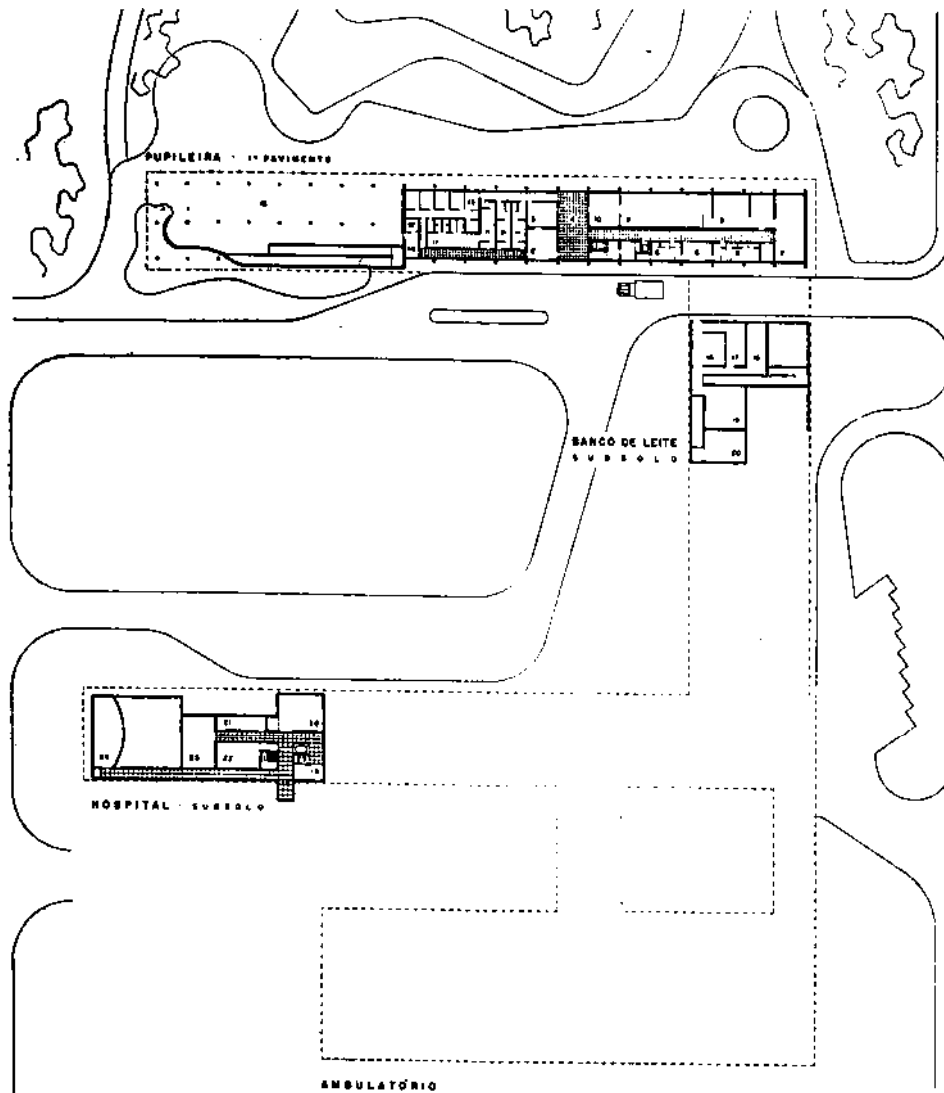
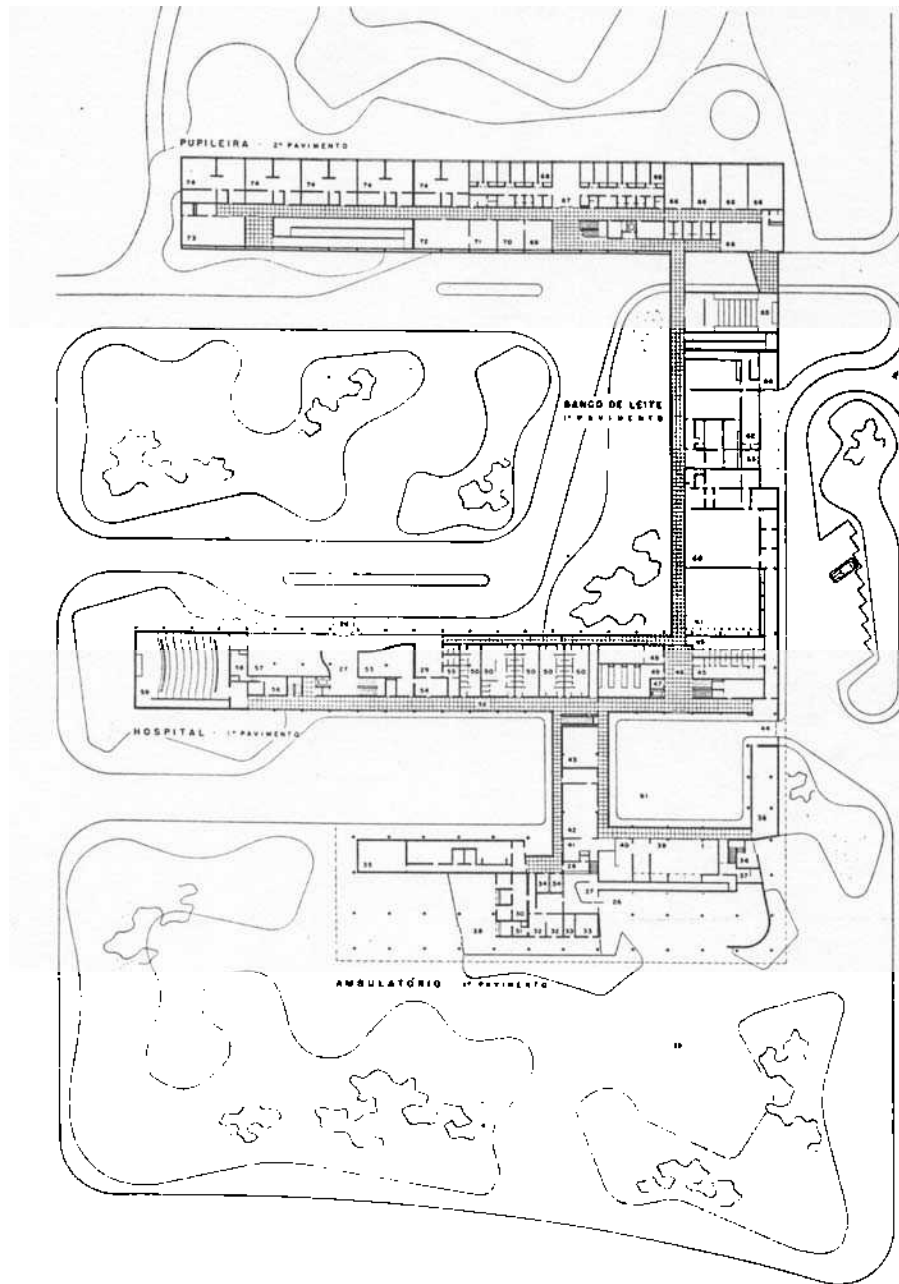


Fig.212: Instituto de Puericultura - Banco de leite – Entrada – Painel de Burle Marx



- | | | |
|--------------------------------|-----------------------------|----------------------------|
| 1 - Entrada | 9 - Refeitório de graduados | 17 - Lixo lata limpa |
| 2 - Hall principal | 10 - Sala de estar | 18 - Lavagem de carros |
| 3 - Portaria | 11 - Vestiário de graduados | 19 - Subestação hidráulica |
| 4 - Hall de serviço | 12 - Filtro | 20 - Subestação elétrica |
| 5 - Entrada de funcionários | 13 - Posto de enfermeira | 21 - Desinfecção |
| 6 - Vestiário | 14 - Sanitário de crianças | 22 - Arquivo morto |
| 7 - Refeitório de funcionários | 15 - Play-ground | 23 - Ar condicionado |
| 8 - Copa de distribuição | 16 - Lixo lata suja | 24 - Anfiteatro |
| | 25 - Casa de máquinas | |

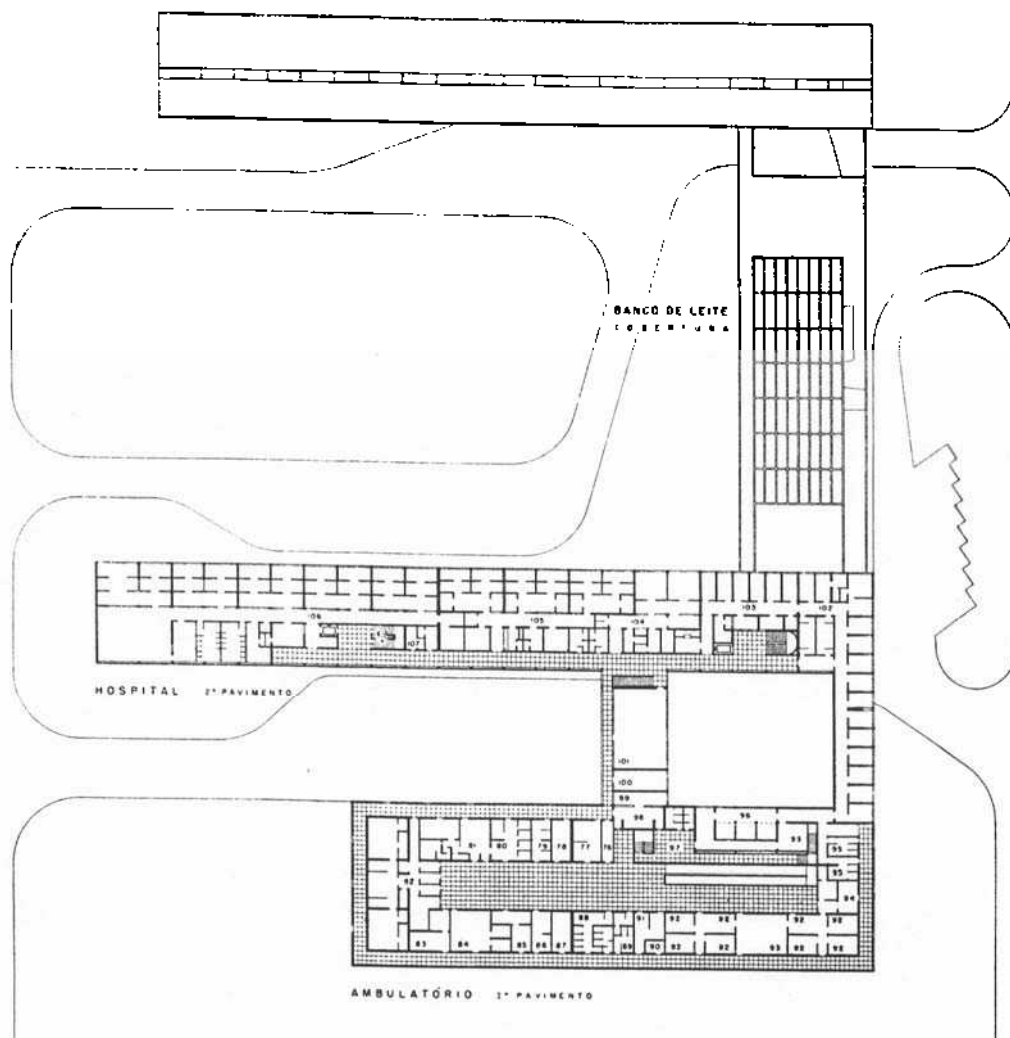
Fig.213: Planta – Pupileira: 1º Pavimento – Hospital: Subsolo



- | | | | |
|--------------------------|-------------------------|--------------------|-----------------------------|
| 25- Jardim | 38- Depósito de gêneros | 51- Circul. Suja | 64- Hall de doadoras |
| 26- Entrada principal | 39- Cozinha geral | 52- Circul. limpa | 65- Aula de atendentes |
| 27- Hall principal | 40- Copa geral | 53- Secretaria | 66- Aloj. atendentes |
| 28- Informações | 41- Copa de leite | 54- Administrador | 67- Abrigo maternal |
| 29- Espera | 42- Cozinha de leite | 55- Internamento | 68- Binômio |
| 30- Serviço social | 43- Refeitório | 56- Fotografia | 69- Administração |
| 31- Fichário médico | 44- Entrada serviço | 57- Museu | 70- Médicos |
| 32- Triagem | 45- Vestiário func. | 58- Projeção | 71- Copa |
| 33- Sanitário público | 46- Hall serviço | 59- Anfiteatro | 72- Refeitório crianças |
| 34- Sanitário de médicos | 47- Máquinas | 60- Biotério | 73- Estar de crianças |
| 35- Anatomia patológica | 48- Rouparia | 61- Pátio | 74- Alojamento da pupileira |
| 36- Hall dos infectados | 49- Almoxarifado | 62- Banco de leite | |
| 37- Cantina | 50- Vestiário | 63- Hall de venda | |

Fig.214: Planta – Pupileira: 1º Pavimento – Hospital: Subsolo

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4



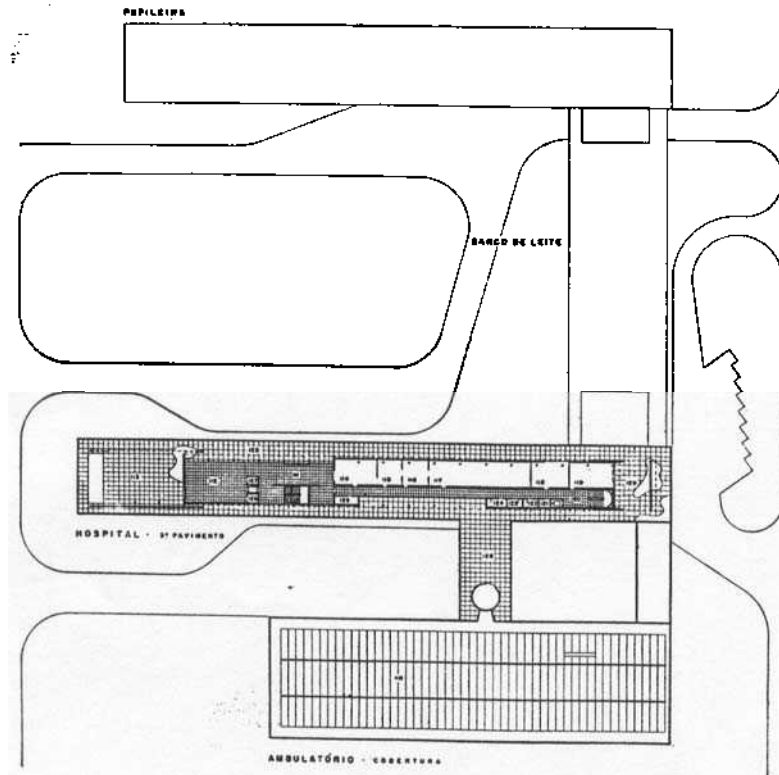
75- Espera de público
76- Limpeza
77- Cardiologia
78- Biometria
79- Alergia
80- Fisioterapia
81- Raio-X
82- Laboratório de análises
83- Neuro-psiquiatria
84- Otorrinolaringologia
85- Oftalmologia

86- Odontologia
87- Arquivo
88- Sanitário público
89- Sanitário médicos
90- Sanitário serventes
91- Injeções
92- Consultórios
93- Aula
94- Curativos
95- Filtro
96- Consultório de infectados

97- Espera
98- Farmácia
99- Laboratório
100- Esterilização
101- Refeitório
102- Enfermaria de infectados
103- Enfermaria de observação
104- Enferm. De débeis e prematuros
105- Enfermaria de lactentes
106- Enfermaria de 2 a 7 anos
107- Plantão

Fig.215: Planta

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4



- | | | |
|-------------------------|---------------------------|-------------------------------|
| 110- Shed | 117- Biblioteca e arquivo | 124- Sanitário de serventes |
| 111- Hall principal | 118- Ensino e pesquisa | 125- Sanitário de professores |
| 112- Sala de brinquedos | 119- Estar dos médicos | 126- Sanitário de crianças |
| 113- Recreio coberto | 120- Hall de serviço | 127- Sanitário de enfermeiras |
| 114- Sala de reuniões | 121- Copa | 128- Terraço |
| 115- Sala do professor | 122- Sanitário feminino | 129- Pérgola |
| 116- Secretaria | 123- Sanitário masculino | |

Fig.216: Planta

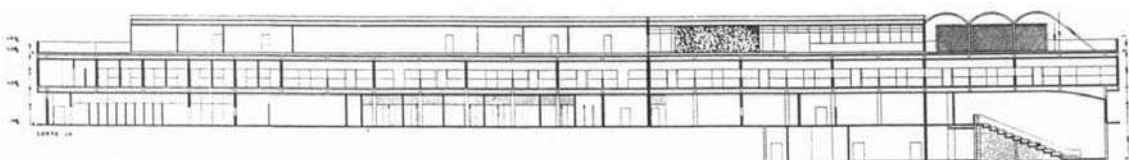


Fig.217: Hospital - Corte longitudinal

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

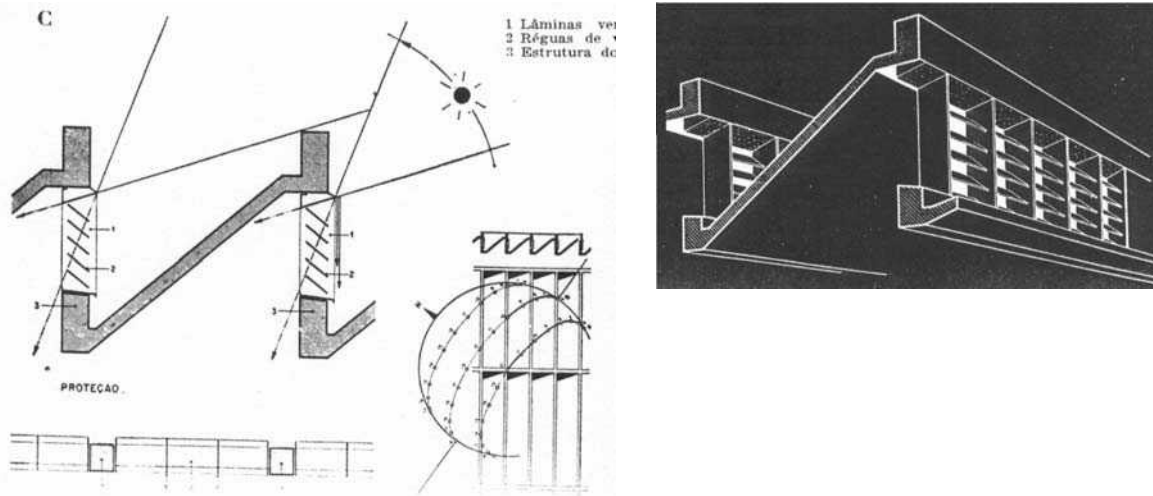


Fig.218: Ambulatório e Banco de leite – estudo dos sheds

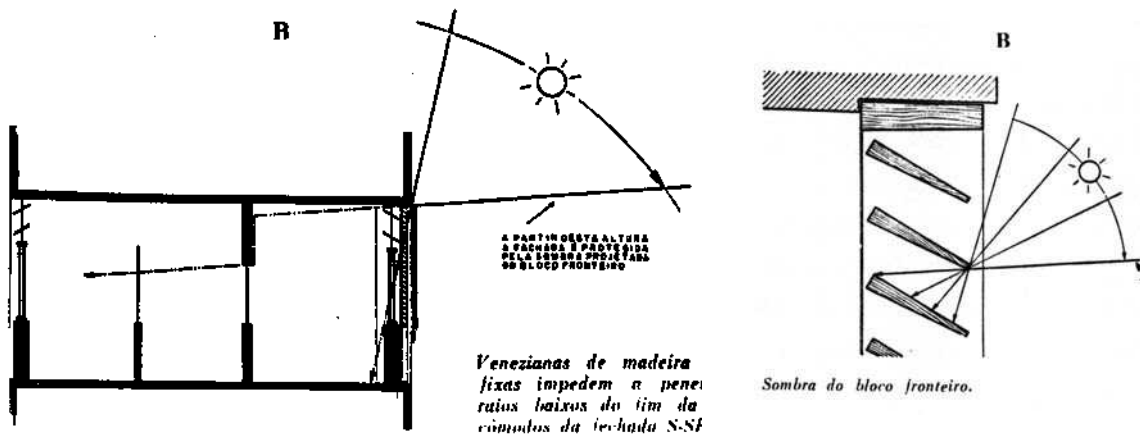
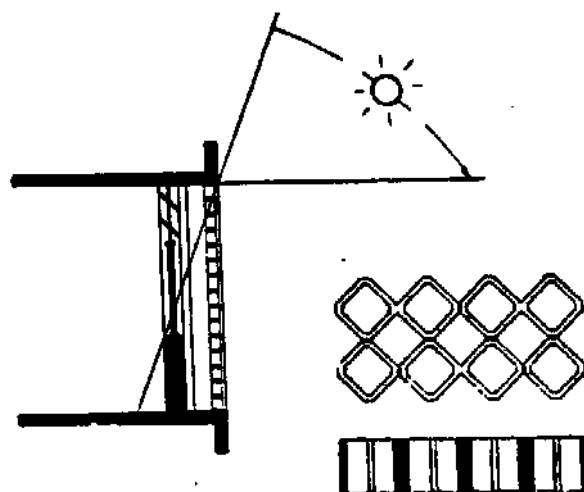


Fig.219: Estudo das venezianas de proteção



Proteção, parede de cerâmica vazada cedendo toda a luz natural.

Fig.220: Estudo do mecanismo de controle da fachada sudoeste da Pupileira

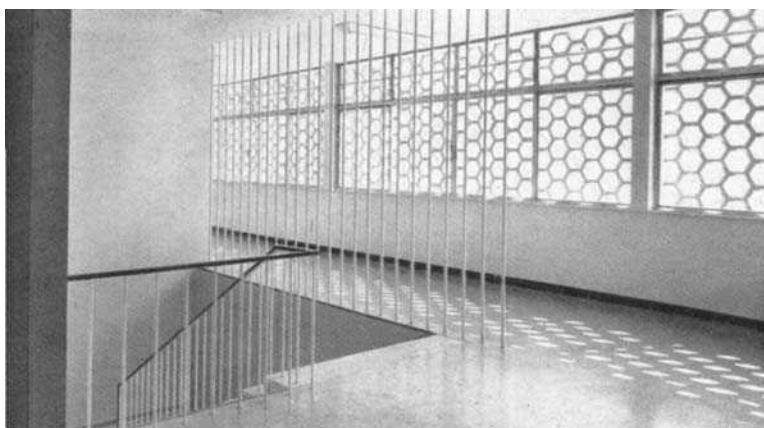


Fig.221: Pupileira: Hall do 2º pavimento – Proteção com o painel de cerâmica vazada



Fig.222: Ambulatório: Fachada sudoeste – Elemento vazado cerâmico – Painel de azulejo de Aylton Sá Rego

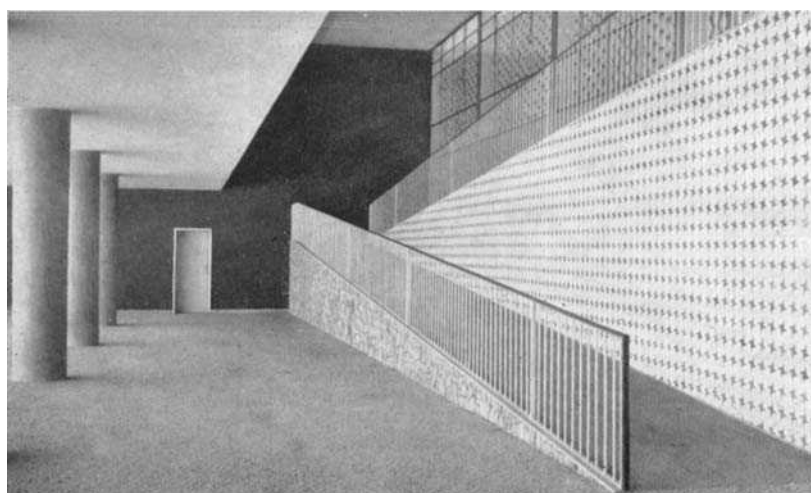


Fig.223: Pupileira: Rampa de ligação com o recreio coberto – Painel de Yvanilda da Silva Gusmão

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

II - E.I.A.
1953/54

DONALD BARTHELME
Escola Elementar em West
Columbia

ESCOLAS

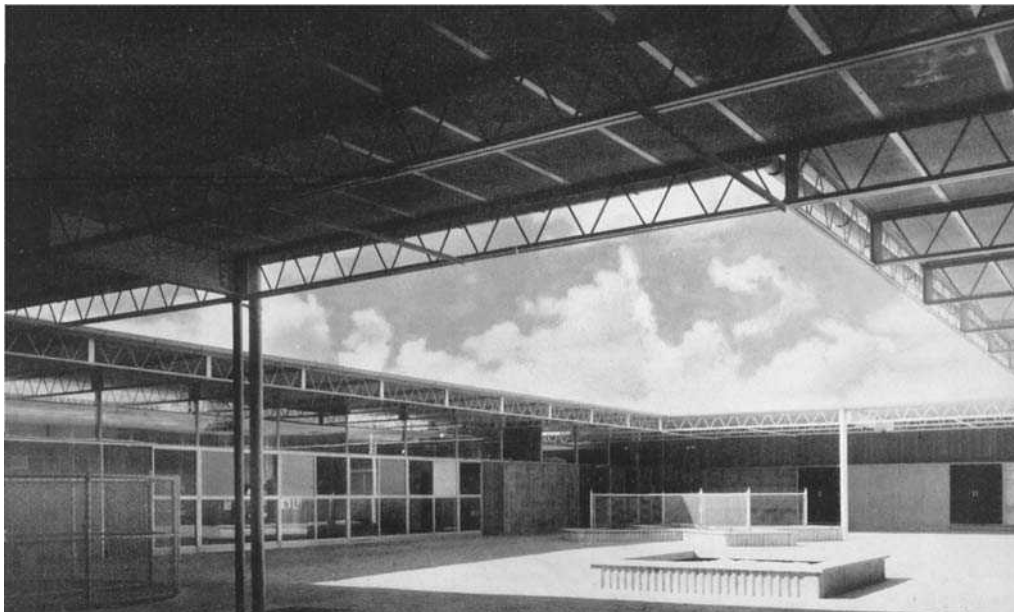


Fig.224: Vista do pátio das crianças menores

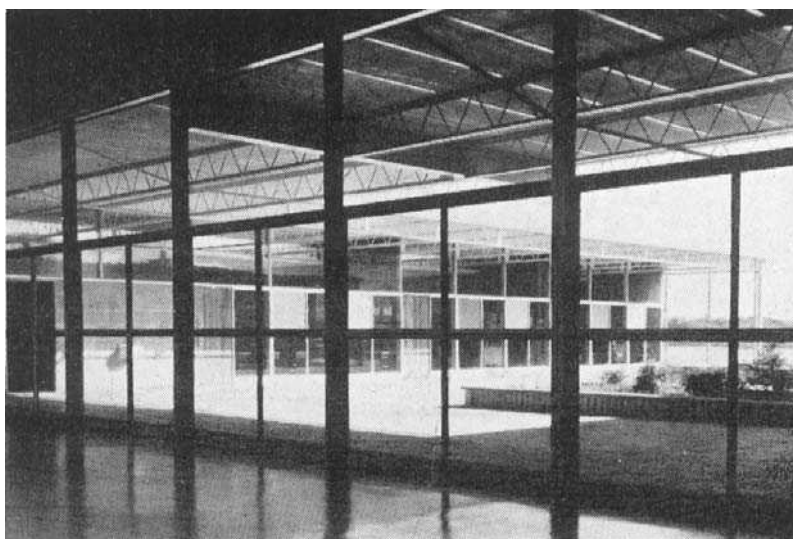


Fig.225: Vista do pátio

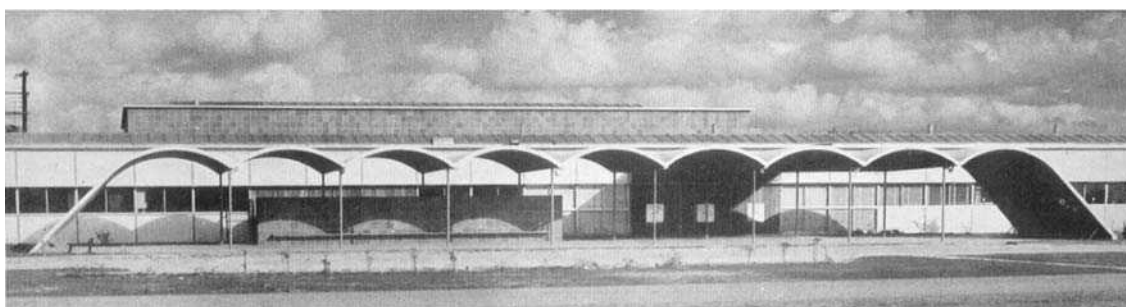


Fig.226: Vista da cobertura do ponto de ônibus

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.53

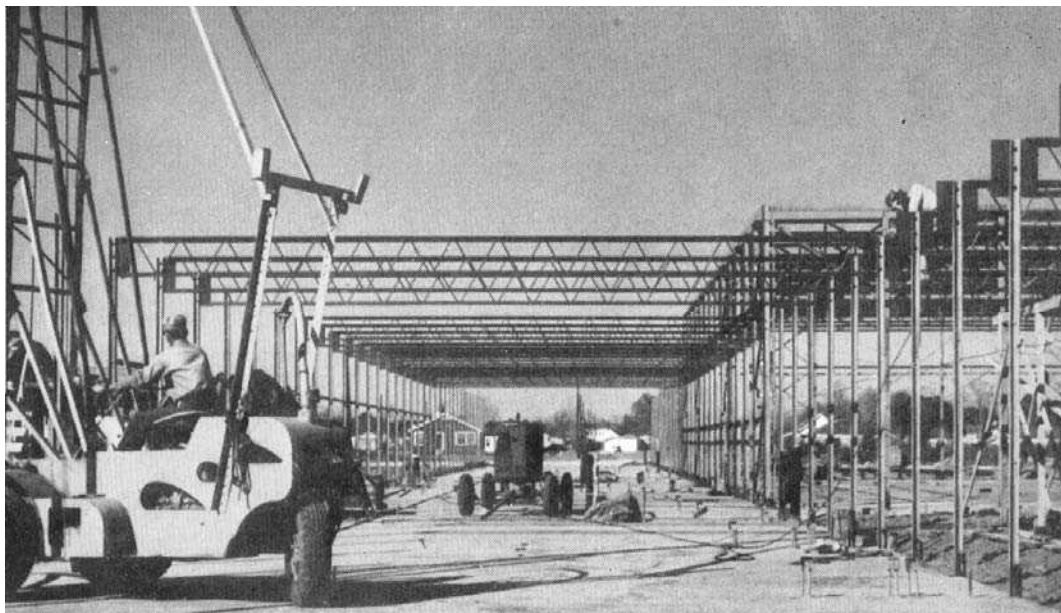


Fig.227: Vista da estrutura em construção

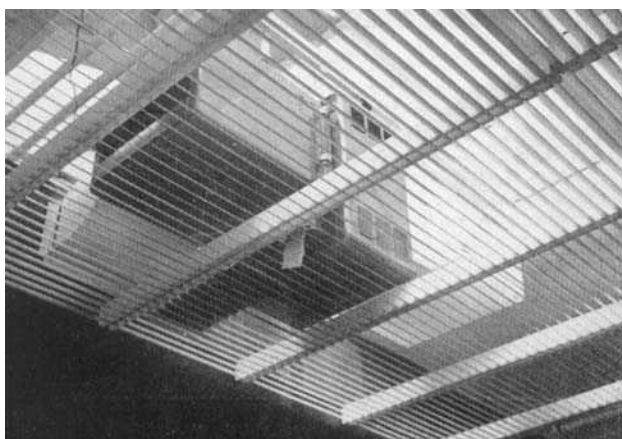


Fig.228: Aparelho de refrigeração acima da grelha

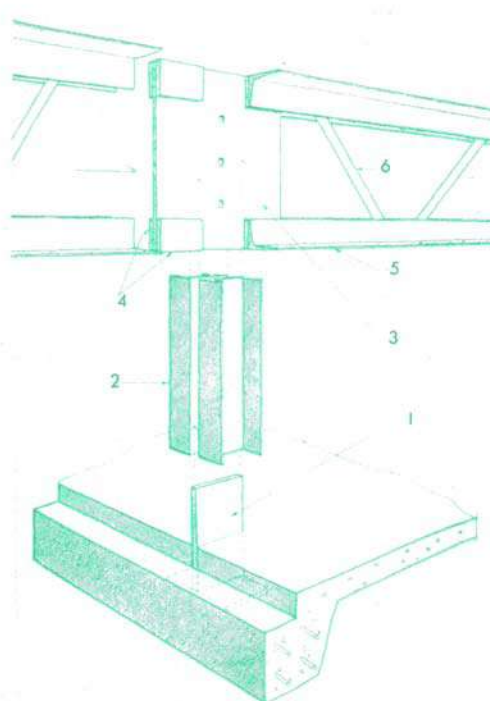


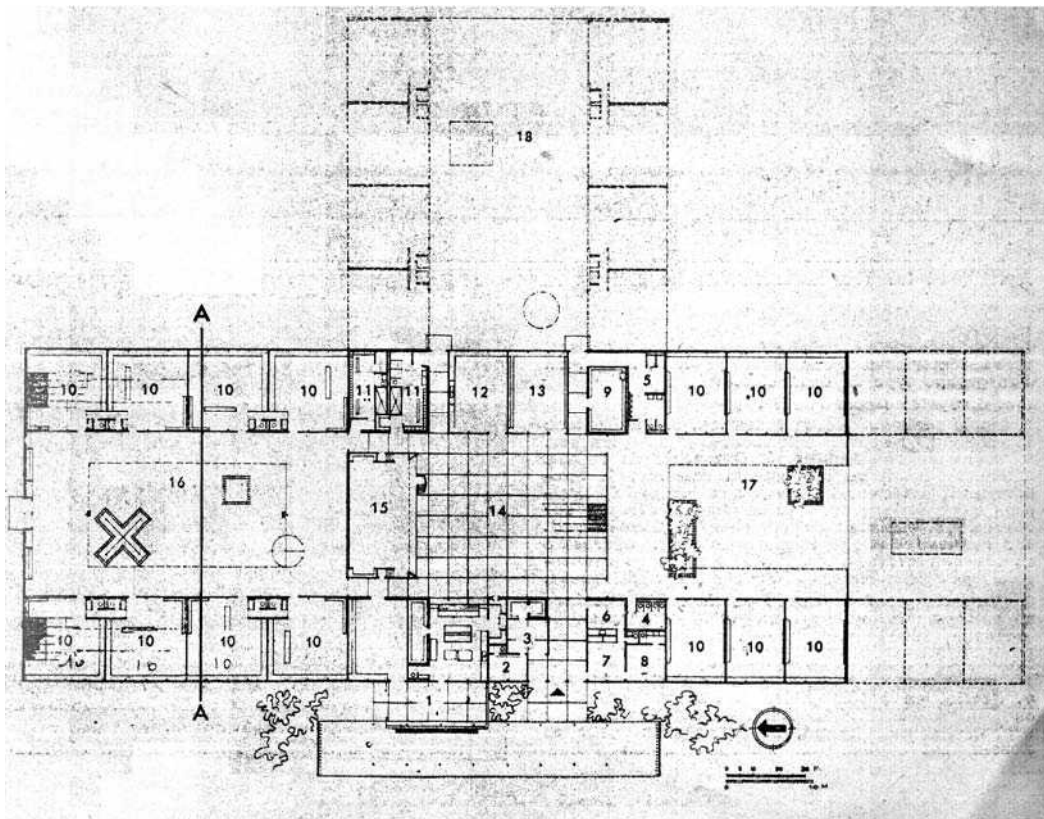
Fig.229: Detalhe das peças da estrutura

II - E.I.A.
1953/54

DONALD BARTHELME

Escola Elementar em West
Columbia

ESCOLAS



1- Entrada de serviço
2- Diretoria
3- Escritório
4- Banheiro
5- Banheiro
6- Enfermaria

7- Atelier
8- Depósito
9- Lavatório
10- Salas de aula
11- Vestiários
12- Artes

13- Biblioteca
14- Sala comum (auditório)
15- Palco
16- Pátio das crianças menores
17- Pátio das crianças maiores
18- Futura extensão

Fig.230: Planta

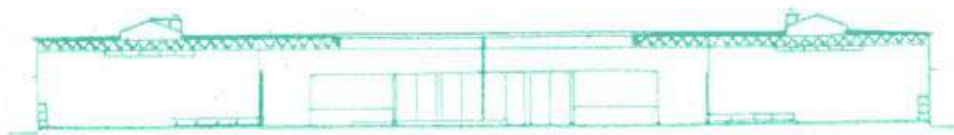


Fig.231: Corte AA

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.53

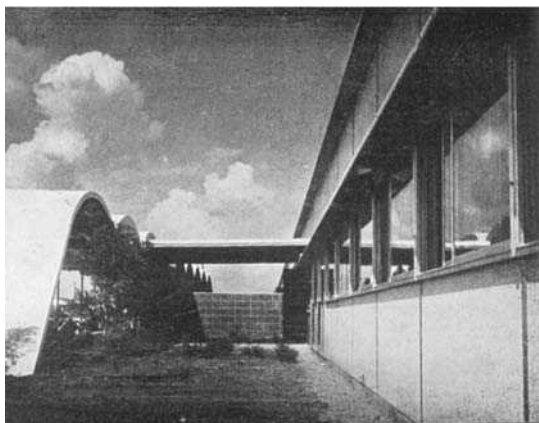


Fig.232: Vista do ponto de ônibus e entrada principal

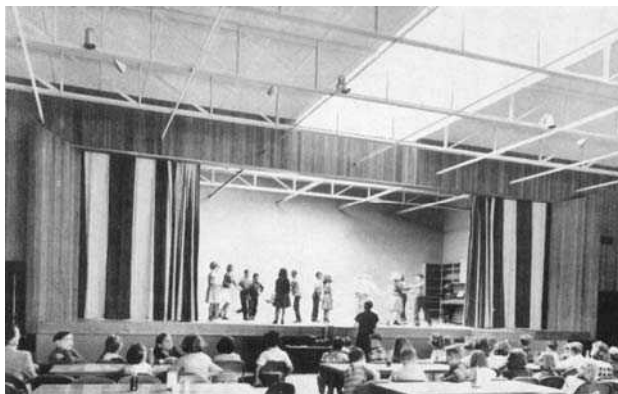


Fig.233: Vista da sala comum (auditório)



Fig.234: Interior de uma das salas

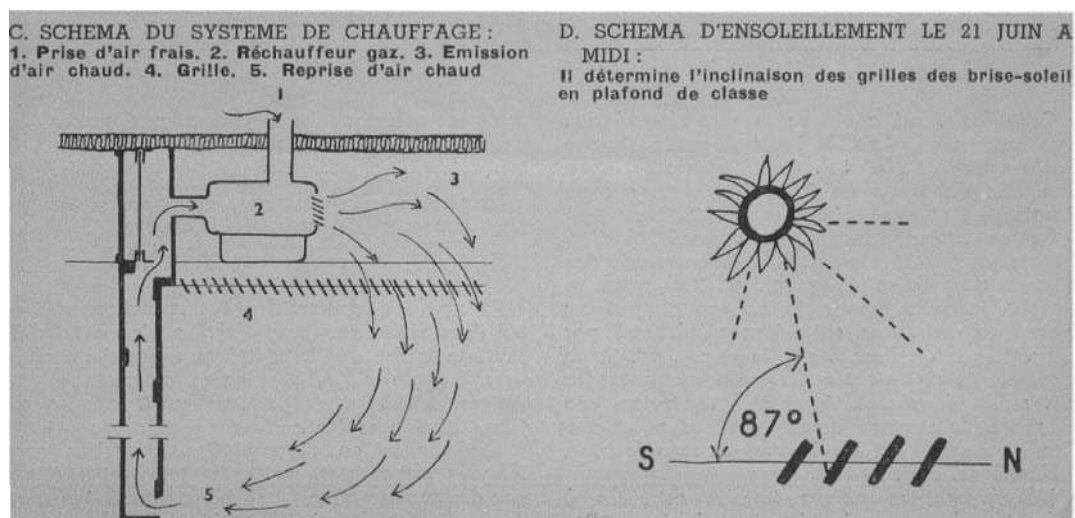


Fig.235: Estudo do sistema de ventilação e insolação

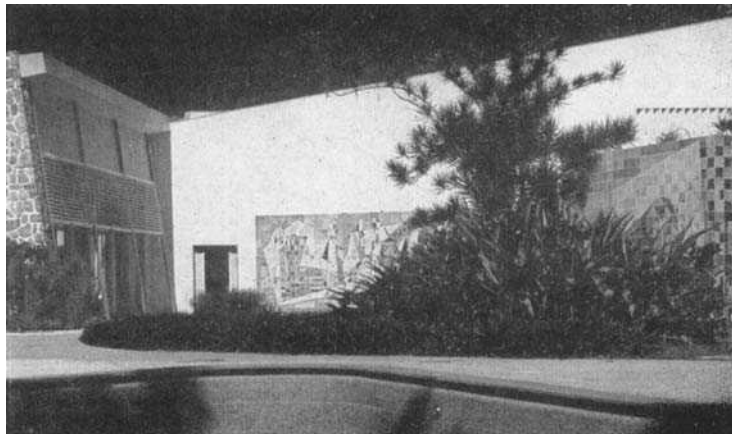


Fig.236: Residência Walter Moreira Salles – Paineis e jardim

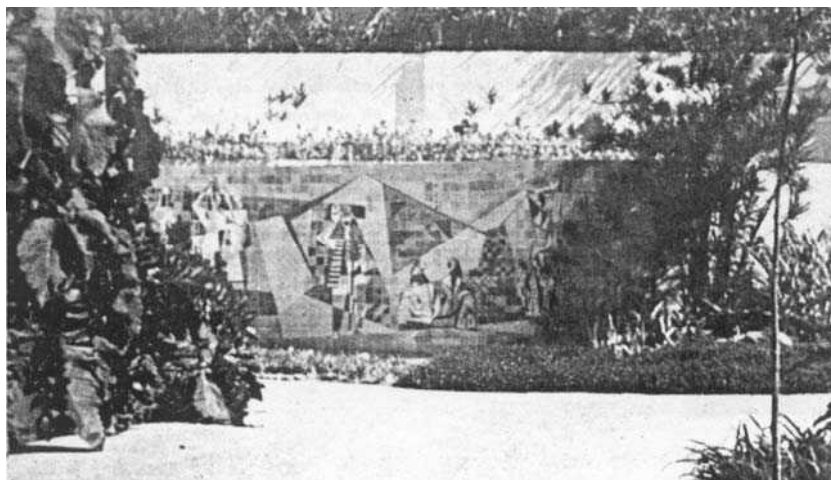


Fig.237: Residência Walter Moreira Salles – Paineis e jardim de Burle Marx.

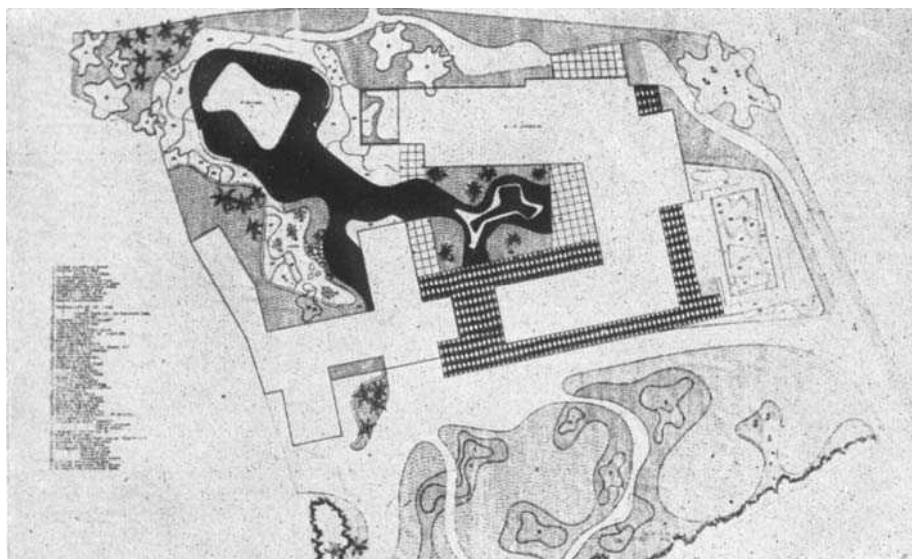


Fig.238: Residência Walter Moreira Salles – Planta paisagismo

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

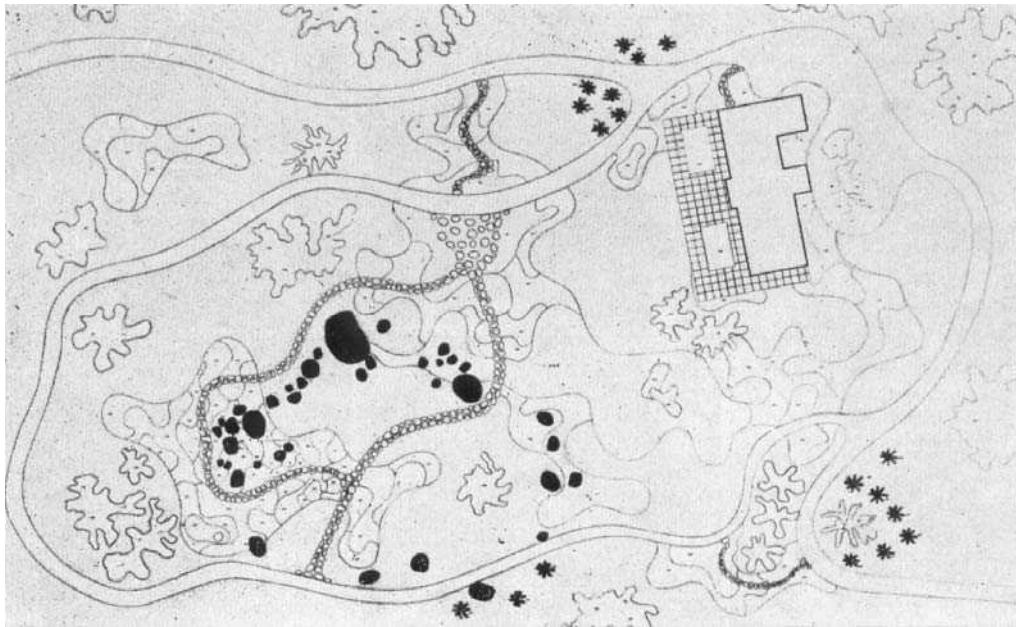


Fig.239: Residência Odete Monteiro - Planta



Fig.240: Residência Odete Monteiro - Jardim

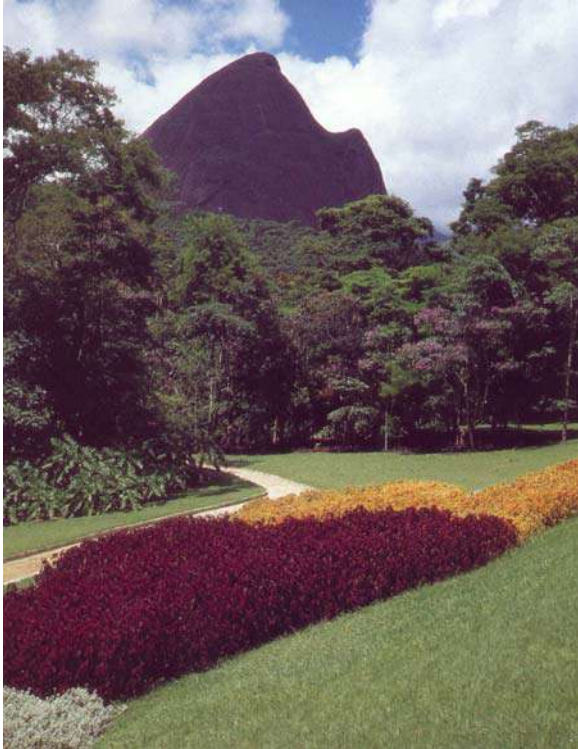


Fig.241: Residência Odete Monteiro - Jardim

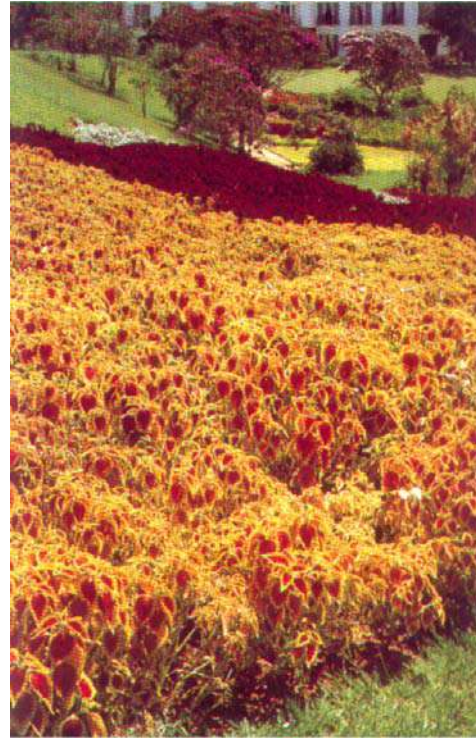


Fig.242: Residência Odete Monteiro - Jardim



Fig.243: Residência Odete Monteiro - Jardim

FONTE:
ADAMS (1991)



Fig.244: Residência Odete Monteiro - Jardim

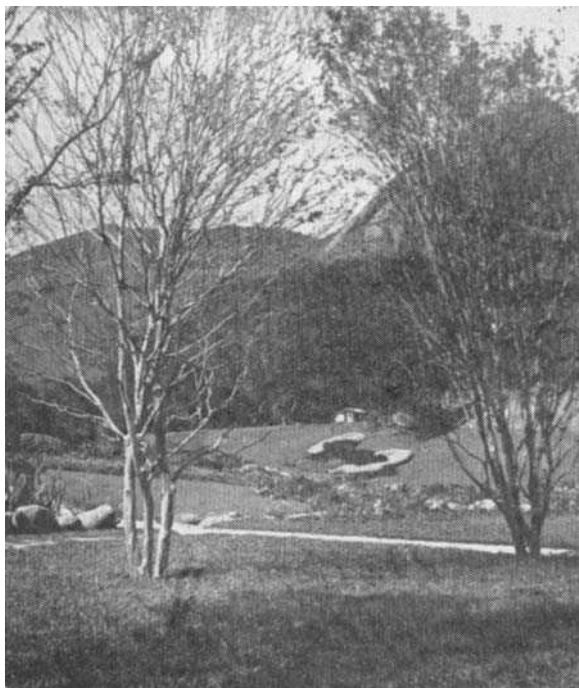


Fig.245: Residência Odete Monteiro - Jardim



Fig.246: Residência Walter Moreira Salles – Jardim



Fig.247: Residência Odete Monteiro - Lago

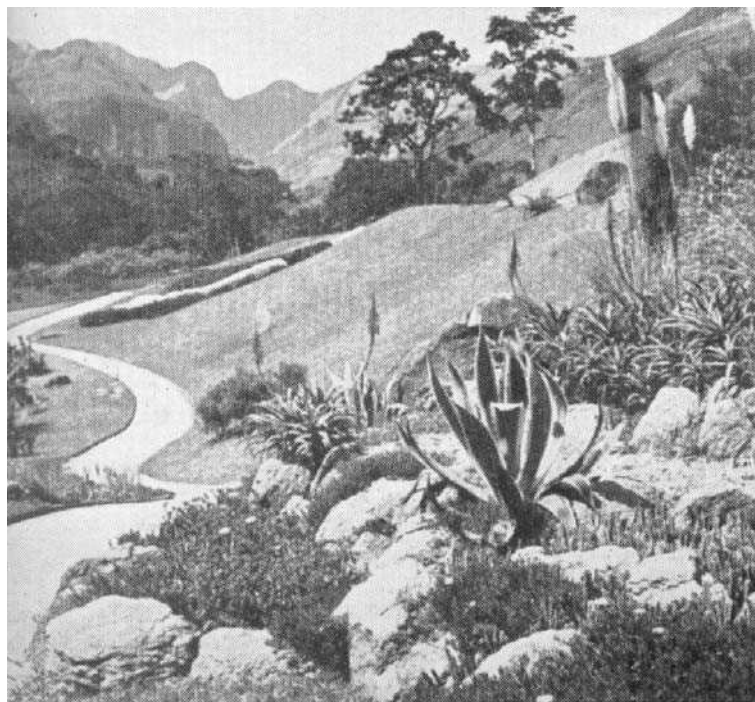


Fig.248: Residência Odete Monteiro - Jardim

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

II - E.I.A.
1953/54

RENZO ZAVANELLA
Projeto da “Pensilina OM”
na feira de Milão

**PROBLEMAS
VÁRIOS:
PROJETO DE
EXPOSIÇÃO**

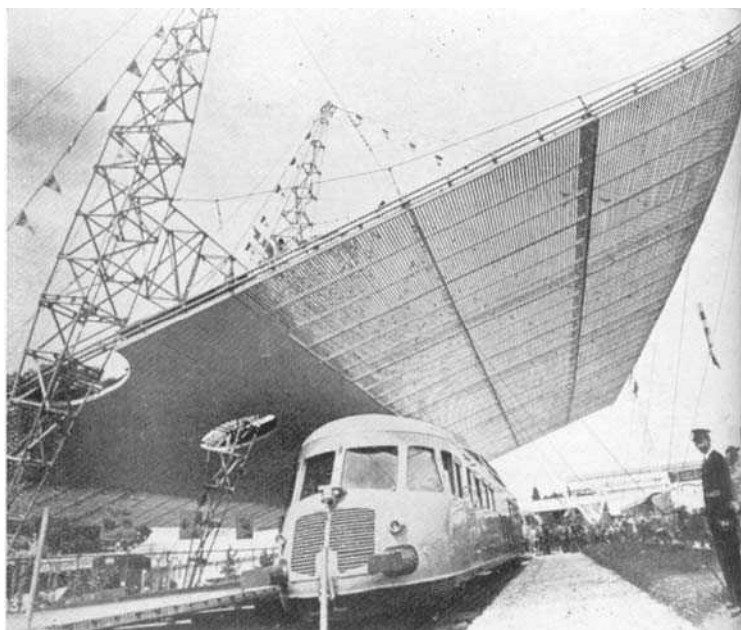


Fig.249: Vista lateral da plataforma

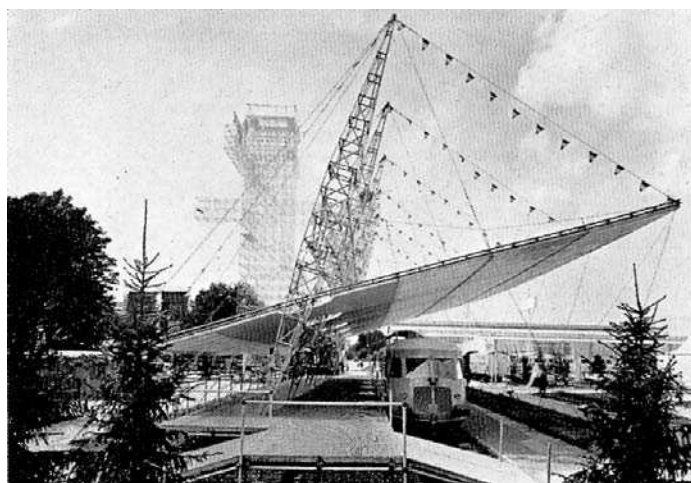


Fig.250: Vista da plataforma



Fig.251: Vista da Plataforma

FONTE:
ACRÓPOLE (1954) n.186

II - E.I.A.
1953/54

RENZO ZAVANELLA
Projeto da “Pensilina OM”
na feira de Milão

**PROBLEMAS
VÁRIOS:
PROJETO DE
EXPOSIÇÃO**



Fig.252:

FONTE:

ACRÓPOLE (1954) n.186

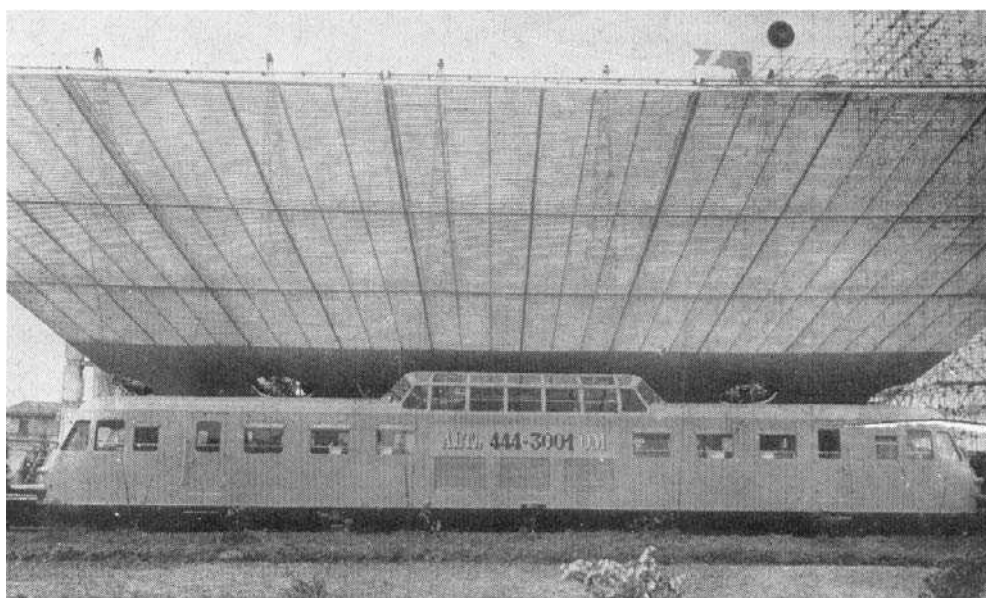


Fig.253: Vista frontal da plataforma

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.52

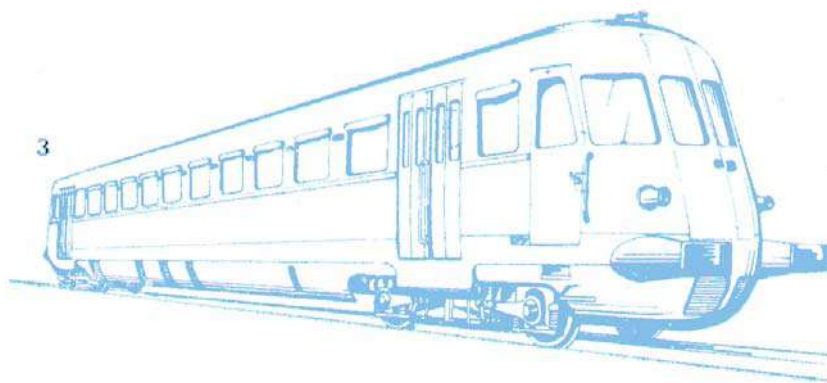


Fig.254: Locomotiva desenvolvida por Zavarella

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.48



Fig.255: Vista da plataforma

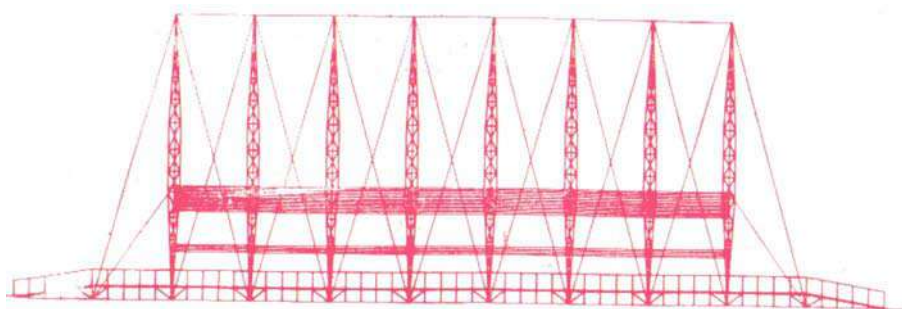


Fig.256: Elevação da plataforma

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.48

II - E.I.A.
1953/54

RENZO ZAVANELLA
Projeto da “Pensilina OM”
na feira de Milão

PROBLEMAS
VÁRIOS:
PROJETO DE
EXPOSIÇÃO



Fig.257: Interior de um vagão - Zavarella



Fig.258: Interior de um vagão

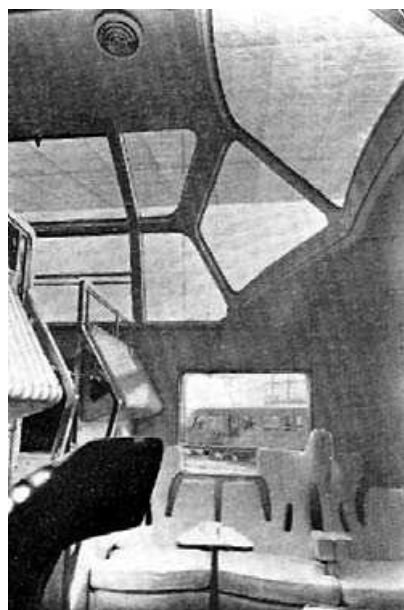


Fig.259: Interior de um vagão

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.48

II - E.I.A.
1953/54

RENZO ZAVANELLA
Projeto da "Pensilina OM"
na feira de Milão

PROBLEMAS
VÁRIOS:
PROJETO DE
EXPOSIÇÃO

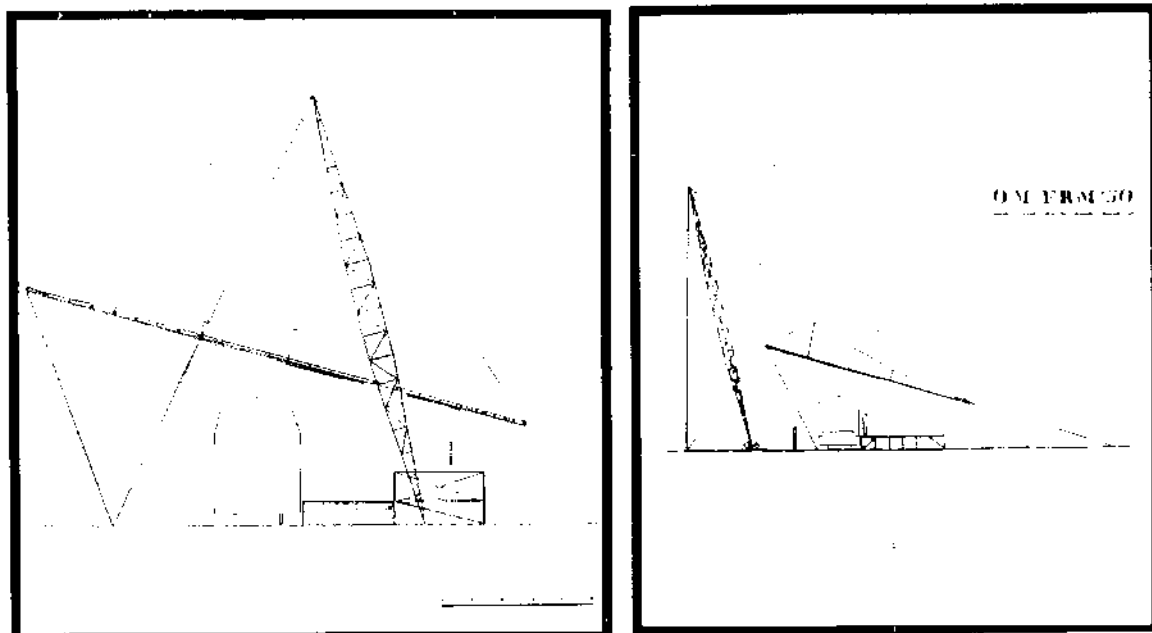


Fig.260: Cortes das pensilinas

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.48

II - E.I.A.
1953/54

PAUL RUDOLPH
Casa "Cocoon"

PRÊMIO PARA
JOVEM
ARQUITETO



Fig.261: Vista da fachada sul

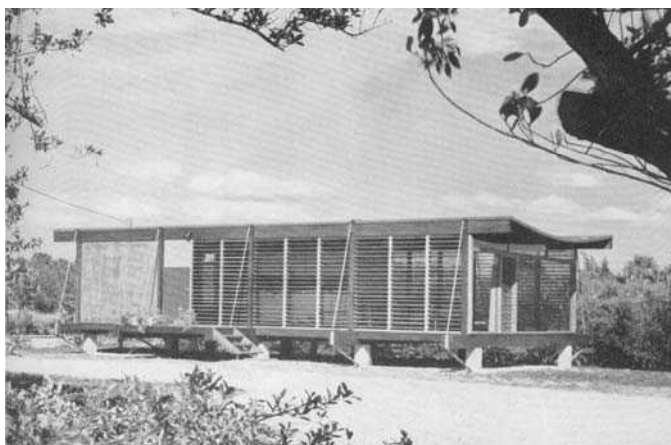


Fig.262: Vista da fachada oeste



Fig.263: Vista do deck

FONTE:
THE ARCHITECTURAL FORUM (1951) n.6

II - E.I.A.
1953/54

PAUL RUDOLPH
Casa "Cocoon"

PRÊMIO PARA
JOVEM
ARQUITETO

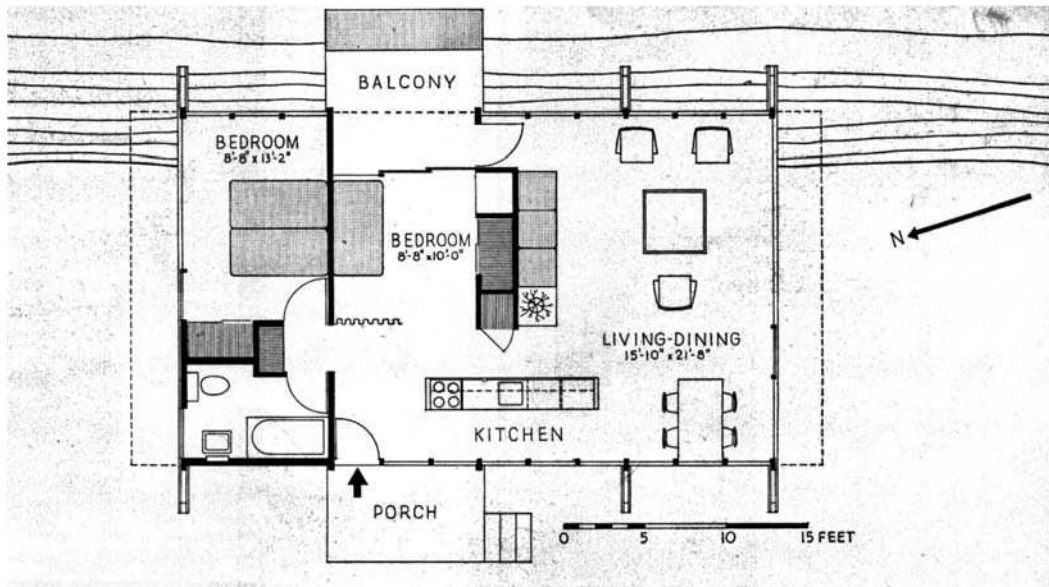


Fig.264: Planta

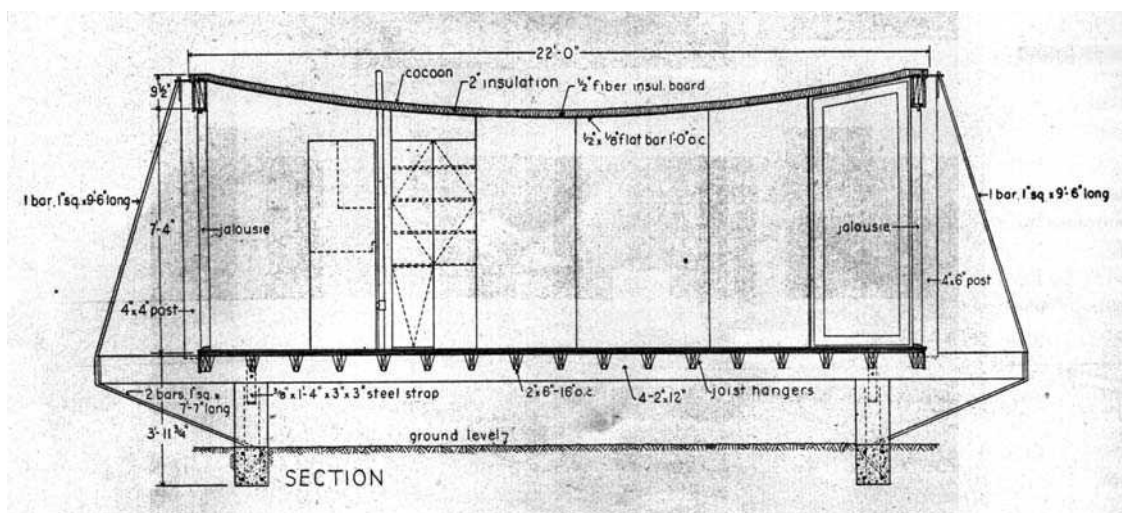


Fig.265: Corte Transversal

FONTE:
THE ARCHITECTURAL FORUM (1951) n.6

II - E.I.A.
1953/54

PAUL RUDOLPH
Casa "Cocoon"/ casa Walker

**PRÊMIO PARA
JOVEM
ARQUITETO**

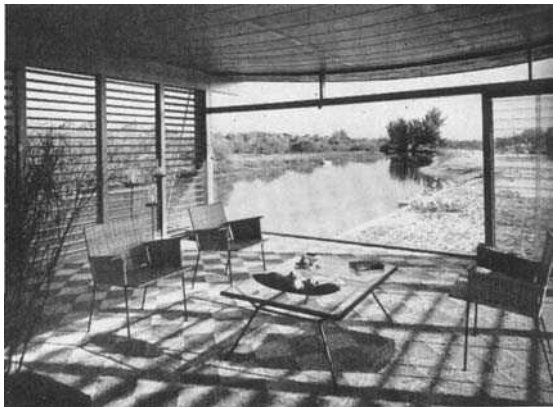


Fig.266: Vista do interior

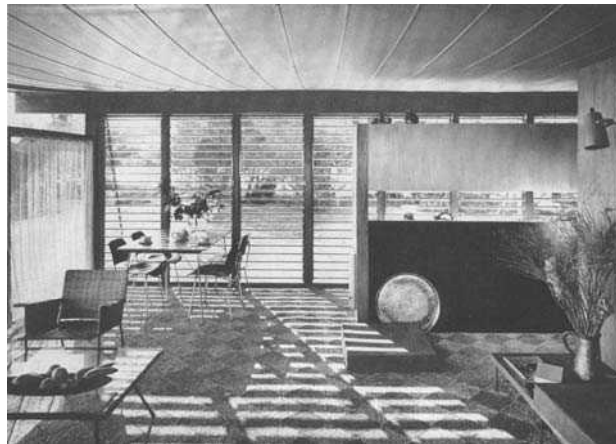


Fig.267: Vista do interior

FONTE:
THE ARCHITECTURAL FORUM (1951) n.6

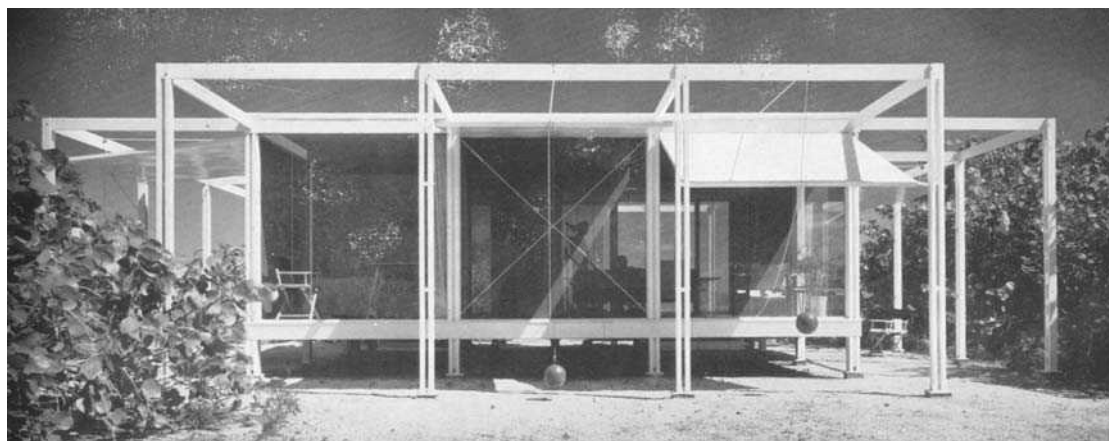


Fig.268: Casa Walker - Fachada frontal

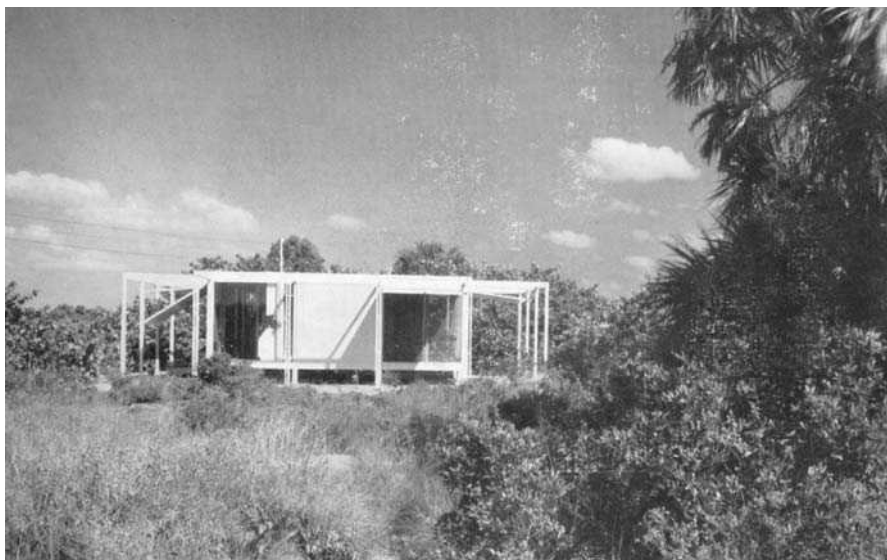


Fig.269: Casa Walker - Vista do local

FONTE:
CASABELLA (1954) n.204

II - E.I.A.
1953/54

PAUL RUDOLPH
Casa Walker

PRÊMIO PARA
JOVEM
ARQUITETO

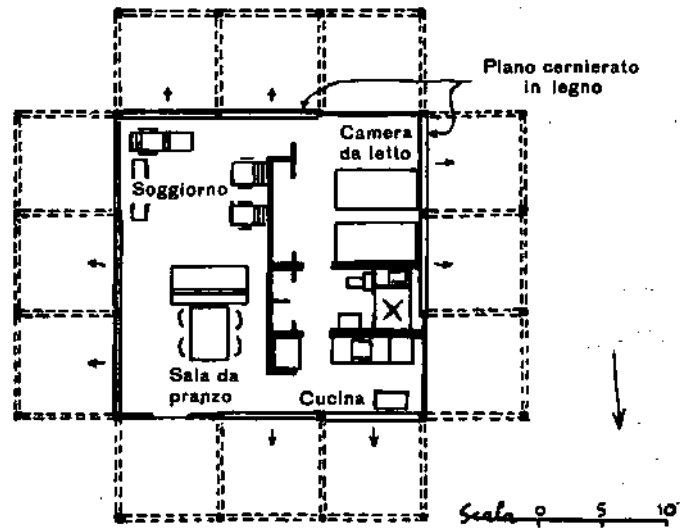


Fig.270: Planta

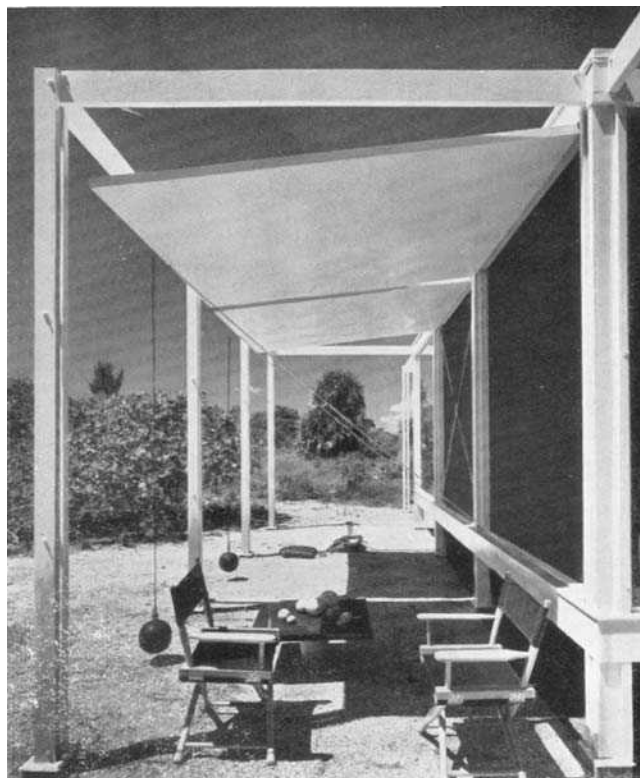


Fig.271: Varanda e sistema de painéis

FONTE:
CASABELLA (1954) n.204

II - E.I.A.
1953/54

PAUL RUDOLPH
Cabana Club

PRÊMIO PARA
JOVEM
ARQUITETO



Fig.272: Vista do Conjunto



FONTE:
CASABELLA (1954) n.204

Fig.273: Belvedere

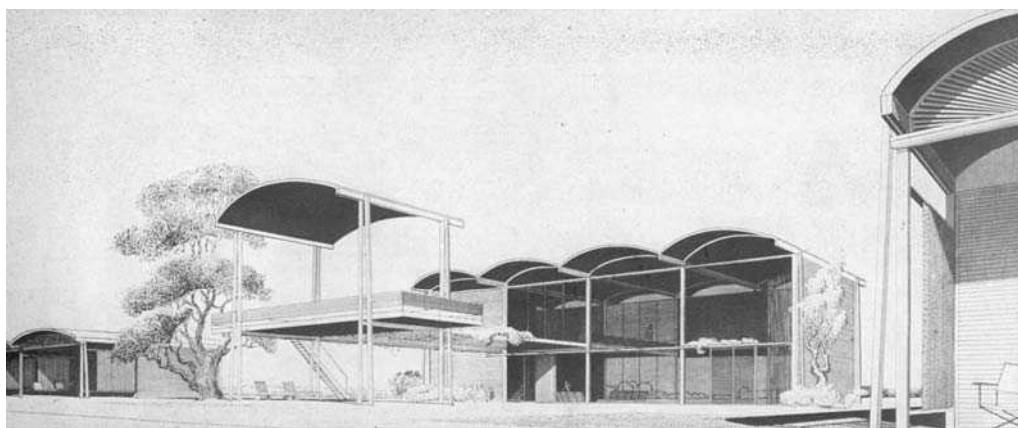


Fig.274: Perspectiva das cabanas

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.50/51

II - E.I.A.
1953/54

PAUL RUDOLPH
Cabana Club

PRÊMIO PARA
JOVEM
ARQUITETO

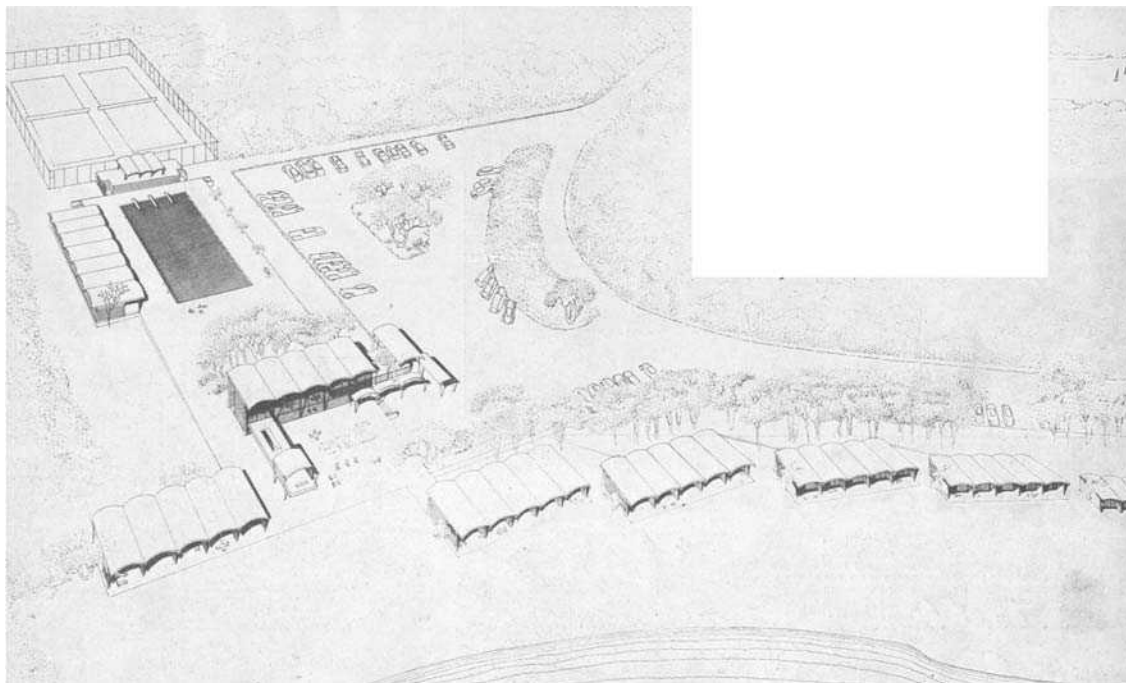


Fig.275: Perspectiva do conjunto

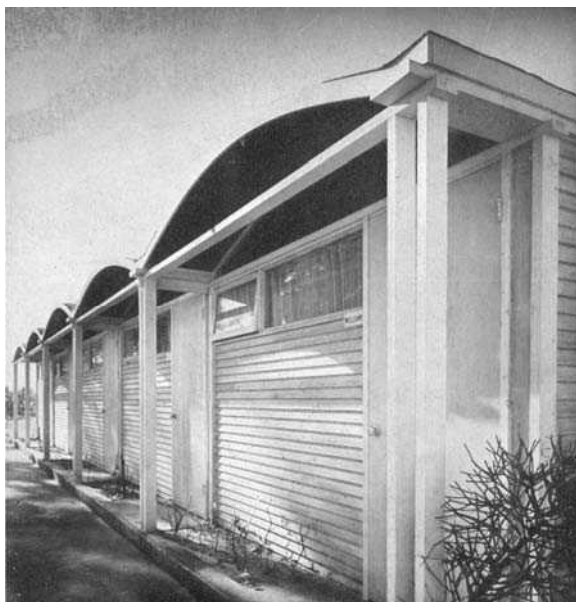


Fig.276: Cabanas

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1954) n.50/51

II - E.I.A.
1953/54

SÉRGIO BERNARDES
Residência Carlota Macedo
Soares

PRÊMIO PARA
JOVEM
ARQUITETO
BRASILEIRO



Fig.277: Vista da ponte



Fig.278: Vista da ponte

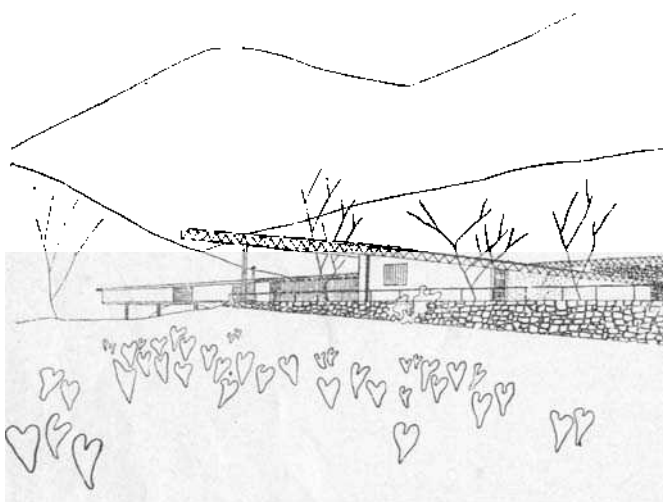


Fig.279: Croqui

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

II - E.I.A.
1953/54

SÉRGIO BERNARDES
Residência Carlota Macedo
Soares

PRÊMIO PARA
JOVEM
ARQUITETO
BRASILEIRO

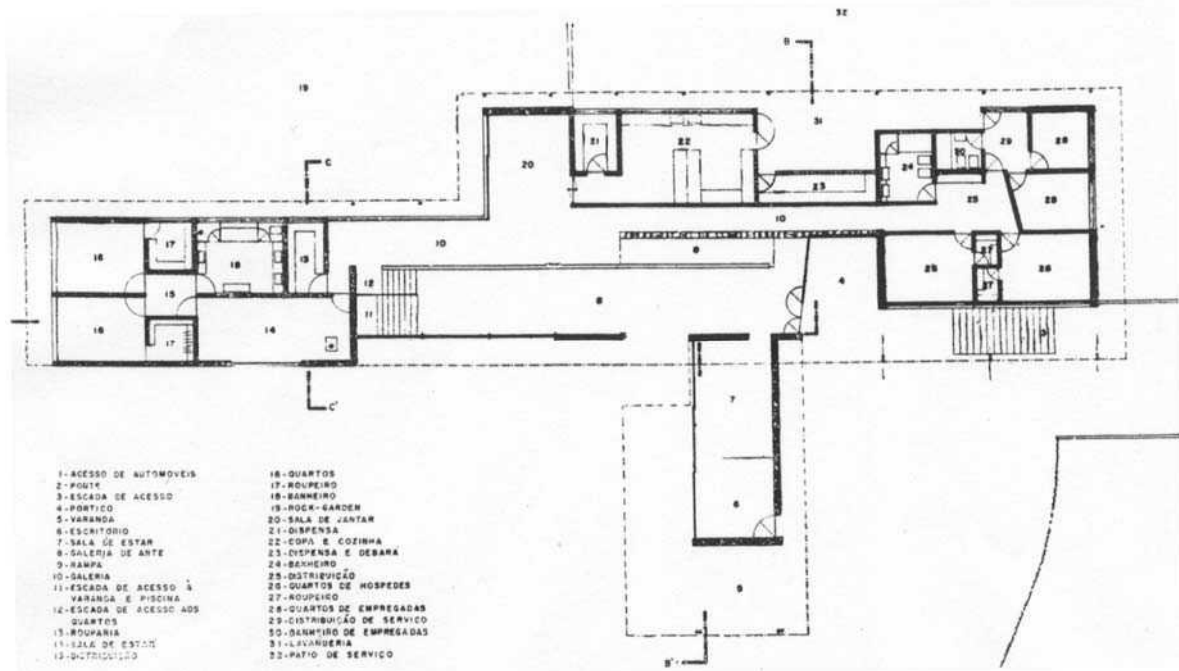


Fig.280: Planta

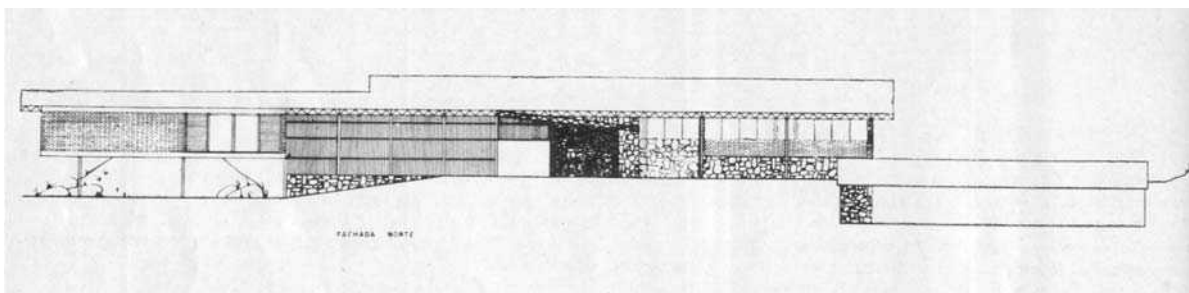


Fig.281: Fachada norte

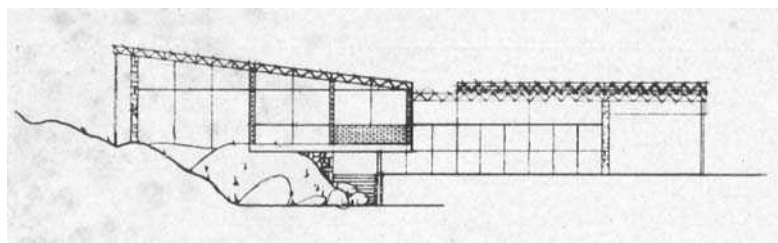


Fig.282: Fachada leste

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

II - E.I.A.
1953/54

SÉRGIO BERNARDES
Residência Carlota Macedo
Soares

PRÊMIO PARA
JOVEM
ARQUITETO
BRASILEIRO

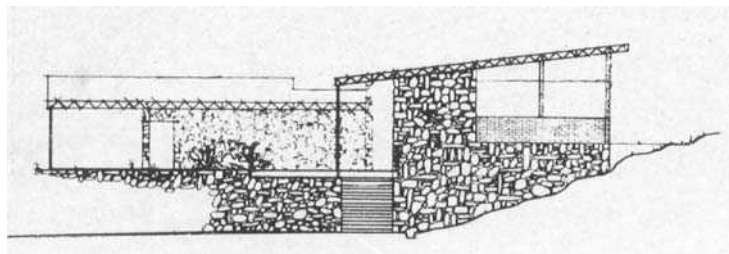


Fig.283: Fachada oeste

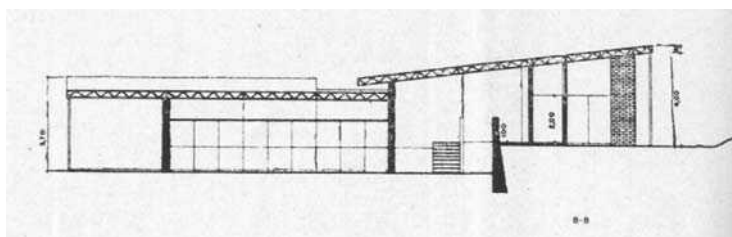


Fig.284: Corte BB

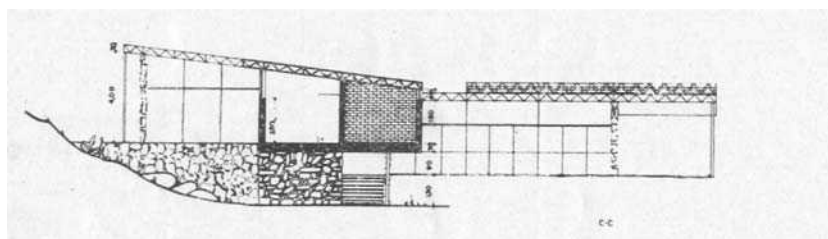


Fig.285: Corte CC



Fig.286: Vista lateral

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

II - E.I.A.
1953/54

SÉRGIO BERNARDES
Residência Carlota Macedo
Soares

PRÊMIO PARA
JOVEM
ARQUITETO
BRASILEIRO

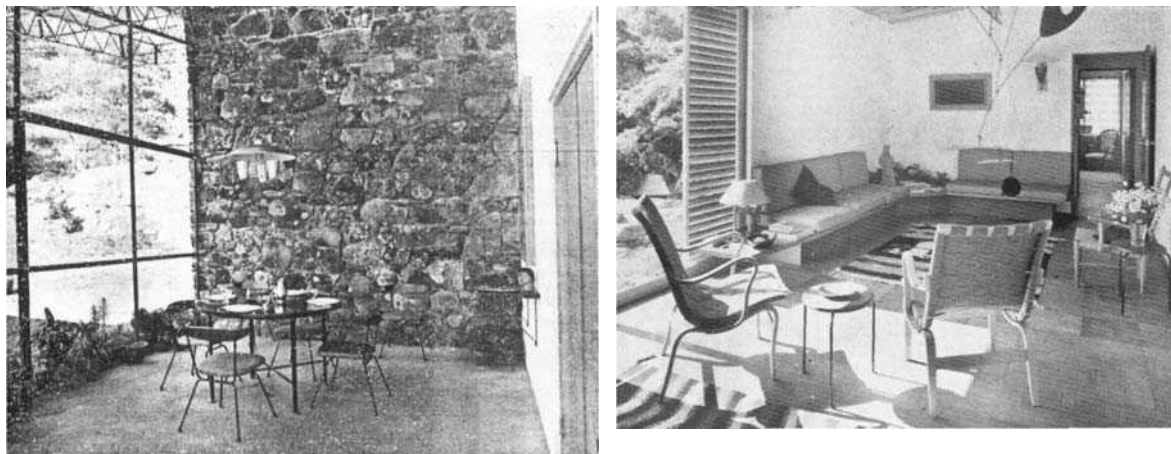


Fig.287: Interior – Sala de jantar

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

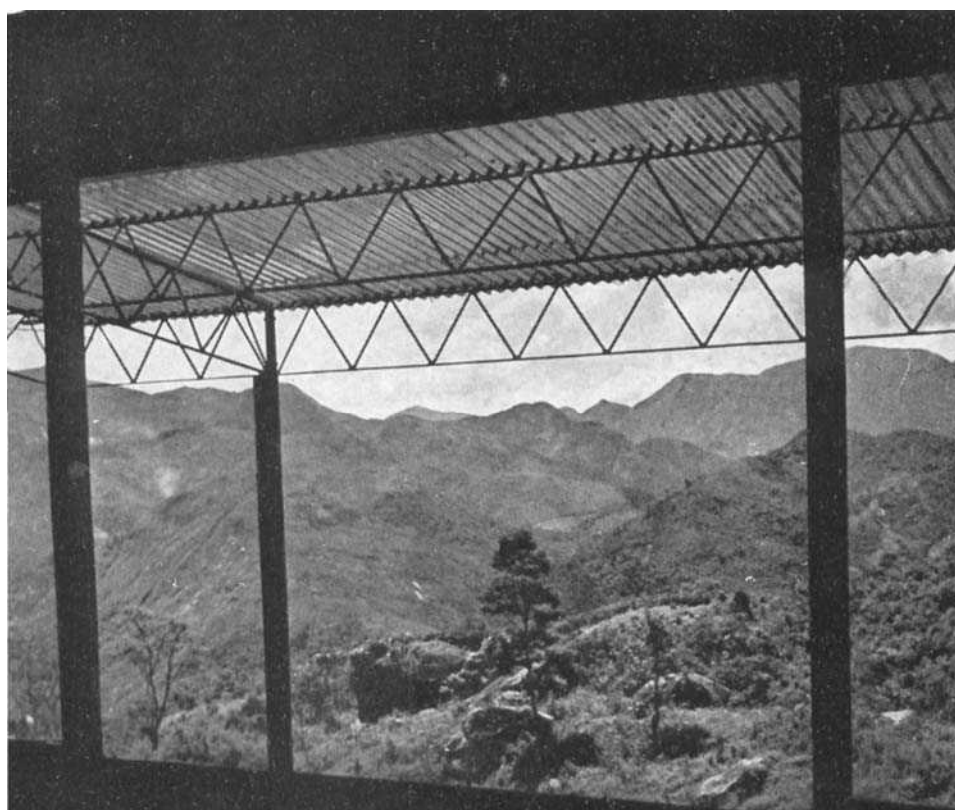


Fig.288: Vista da paisagem local

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.42/43

II - E.I.A.
1953/54

SÉRGIO BERNARDES
Residência Paulo Sampaio

PRÊMIO PARA
JOVEM
ARQUITETO
BRASILEIRO

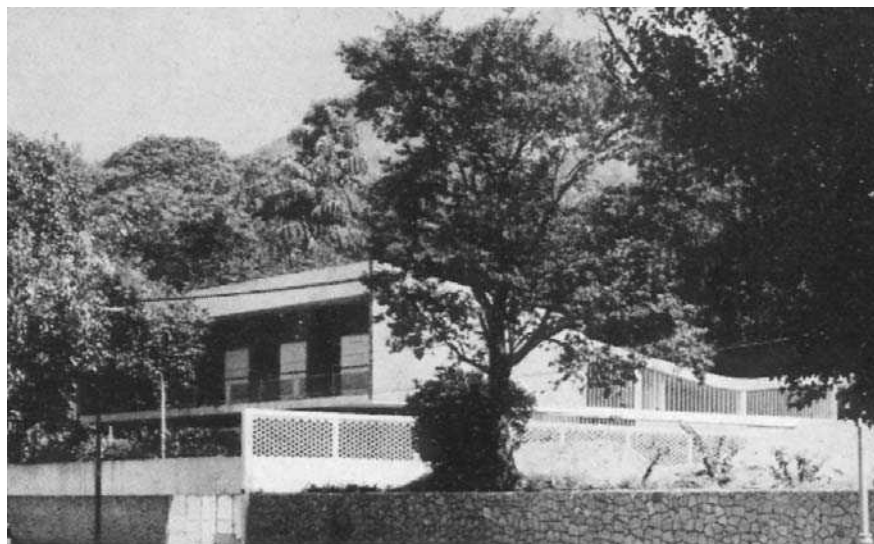


Fig.289: Vista da rua – Fachada dos quartos



Fig.290: Vista posterior

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.4

II - E.I.A.
1953/54

UNIVERSIDADE DE WASEDA

N. Akashi, K. Arashida, S. Atarashi, N.
Hozumi, G. Ito, S. Ito, H. Lioka, N. Ishida, S.
Kimura, T. Kodzu e K. Takizawa

**CONCURSO
INTERNACIONAL
PARA ESCOLAS
DE ARQUITETURA**

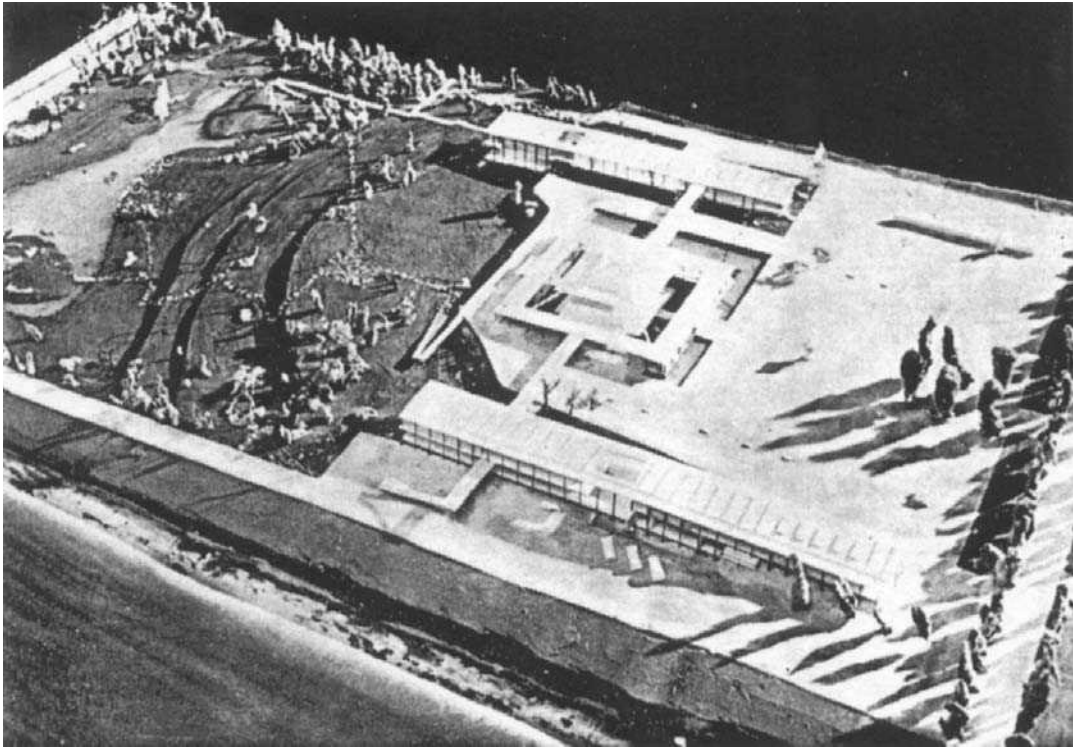


Fig.291: Vista da maquete. O primeiro bloco inclui estação de ônibus, um pequeno alojamento, uma área para esportes e uma escola secundária.

FONTE:

ACRÓPOLE (1954) n.188

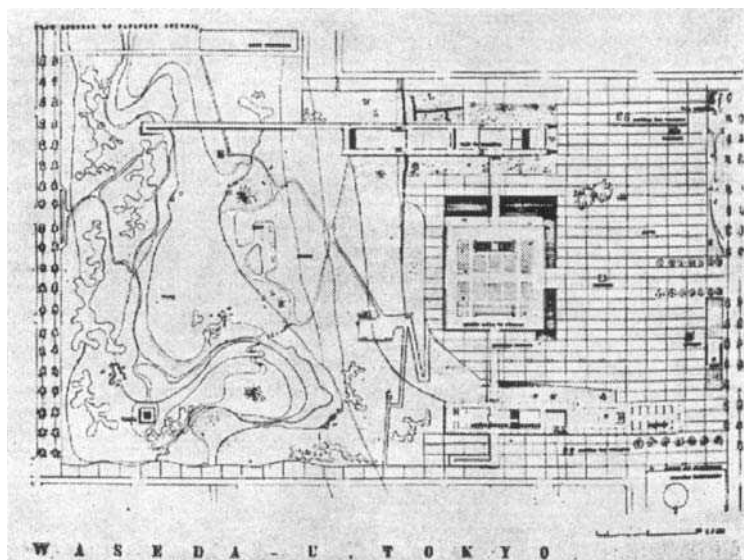


Fig.292: Implantação Geral. Ao lado do edifício central (parte de cima da figura) existe um cinema e uma estação ferroviária.

FONTE:

CASABELLA (1954) n.201

II - E.I.A.
1953/54

UNIVERSIDADE DE WASEDA

N. Akashi, K. Arashida, S. Atarashi, N.
Hozumi, G. Ito, S. Ito, H. Lioka, N. Ishida, S.
Kimura, T. Kodzu e K. Takizawa

CONCURSO
INTERNACIONAL
PARA ESCOLAS
DE ARQUITETURA

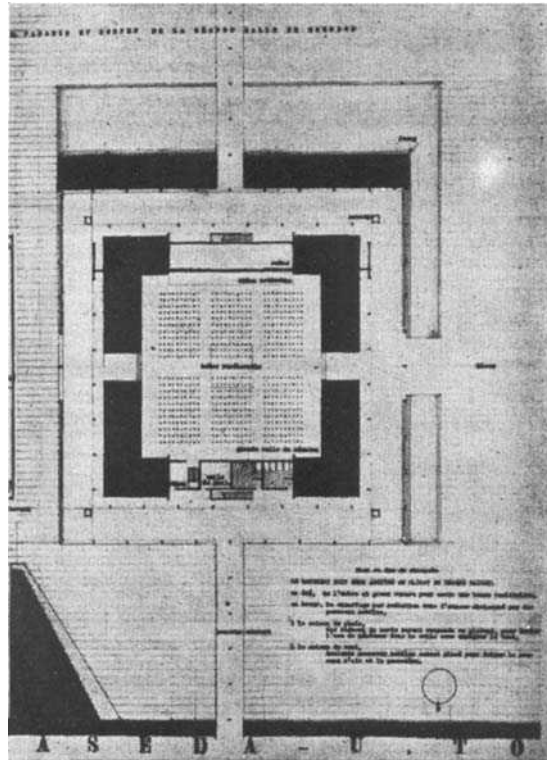


Fig.293: Planta do edifício principal. Ao redor inclui-se um clube do quarteirão, um edifício administrativo. Ao centro a grande sala de reuniões.

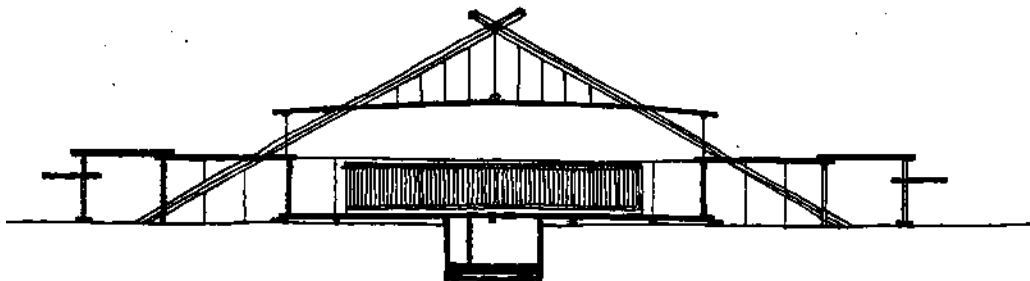


Fig.294: Edifício principal – Corte esquemático. A sala de reuniões possui pé-direito ajustável conforme o uso. Pode ser utilizada como cinema, como sala de conferência, como teatro ou como salão esportivo.

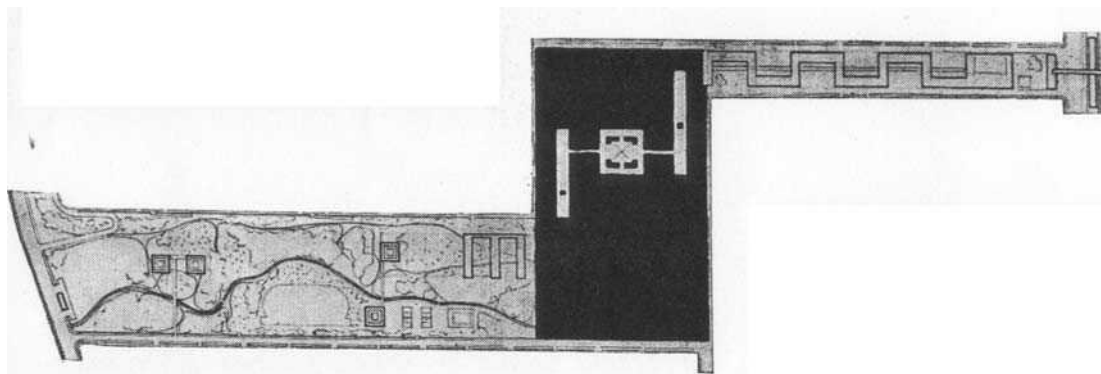


Fig.295: Implantação geral

FONTE:
CASABELLA (1954) n.201

II - E.I.A.
1953/54

**UNIVERSIDADE DE SÃO
PAULO**
A. Kato, L. Q. Nishikwa,
V. M. Corinaldi

**CONCURSO
INTERNACIONAL
PARA ESCOLAS
DE ARQUITETURA**

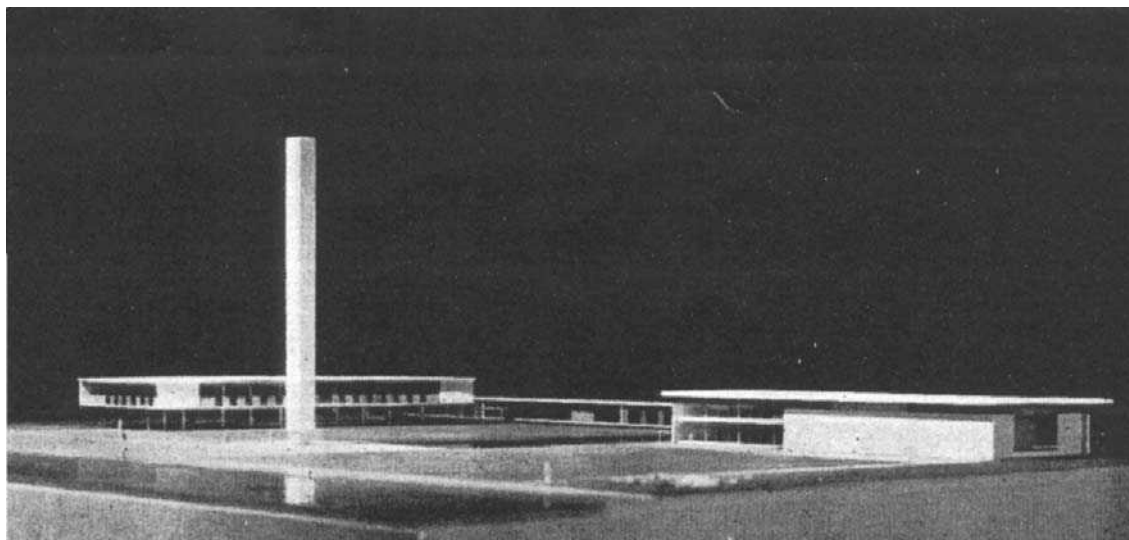


Fig.296: Vista da maquete. O projeto inclui três edifícios em torno de uma praça central.



Fig.297: Edifício principal – Maquete. O edifício é construído sobre pilotis para liberar o acesso a praça.

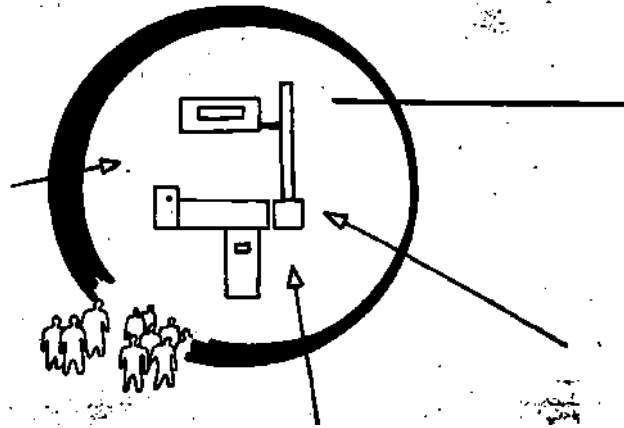


Fig.298: Esquema geral. Os acessos à praça central.

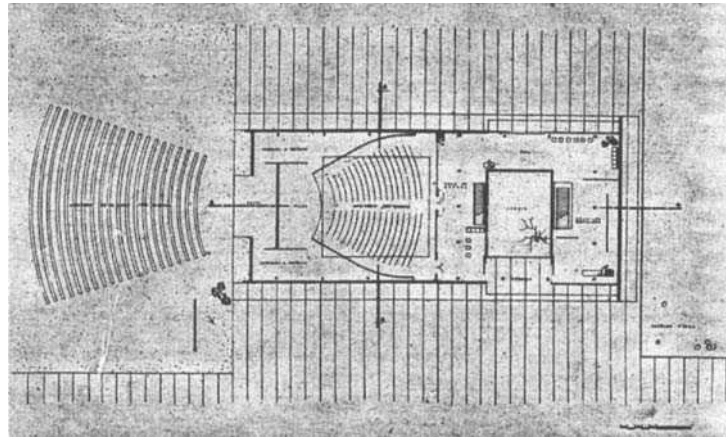


Fig.299: Edifício principal - Planta

FONTE:
CASABELLA (1954) n.201

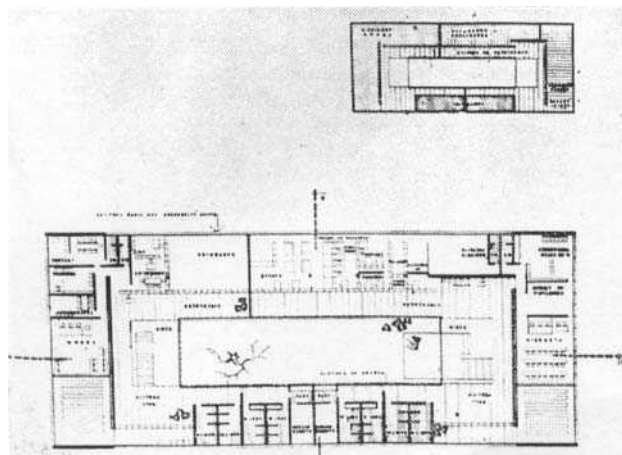


Fig.300: Plantas

FONTE:
ACRÓPOLE (1954) n.188

II - E.I.A.
1953/54

UNIVERSIDADE DE MILÃO

R. Crespi, V. Garati, R. Monzini, F.
Raboni, E. Sain, N. Shapira e G.
Wisckermann

CONCURSO
INTERNACIONAL
PARA ESCOLAS
DE ARQUITETURA

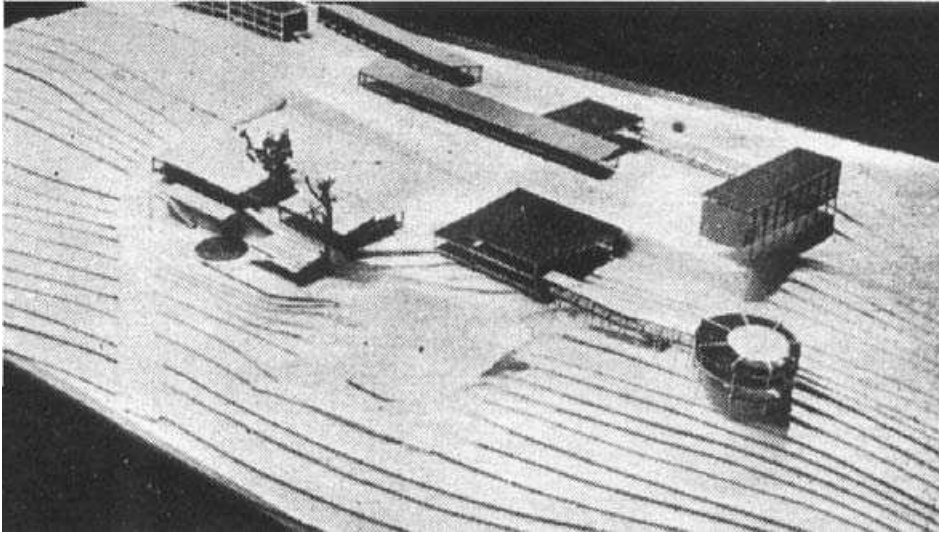


Fig.301: Maquete do conjunto.



Fig.302: Maquete – Edifício principal.

FONTE:
CASABELLA (1954) n.201

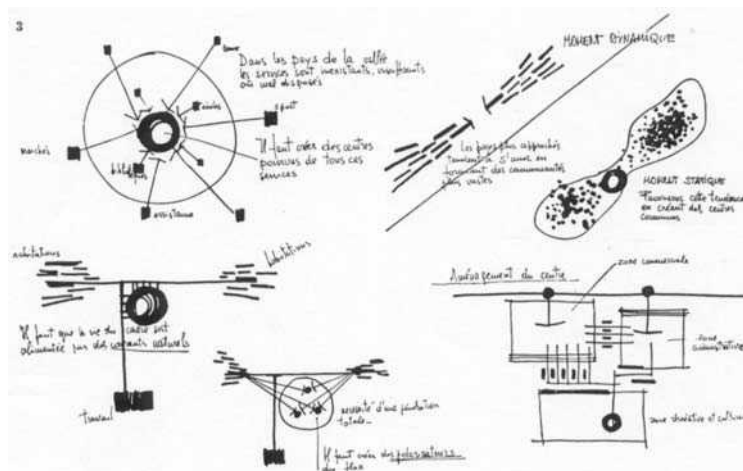


Fig.303: Esquema geral

FONTE:
BRASIL ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA (1954) n.2/3

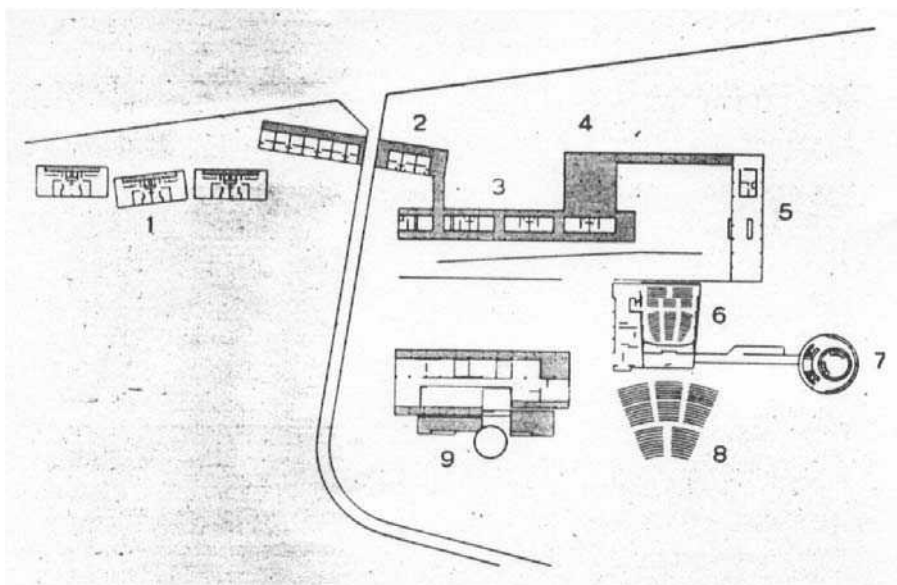


Fig.304: Implantação geral - 1. Habitações - 2. Laboratório - 3. Galeria - 4. Mercado Coberto - 5. Município - 6. Cinema / Auditório - 7. Biblioteca - 8. Teatro ao ar livre - 9. Clube recreativo.

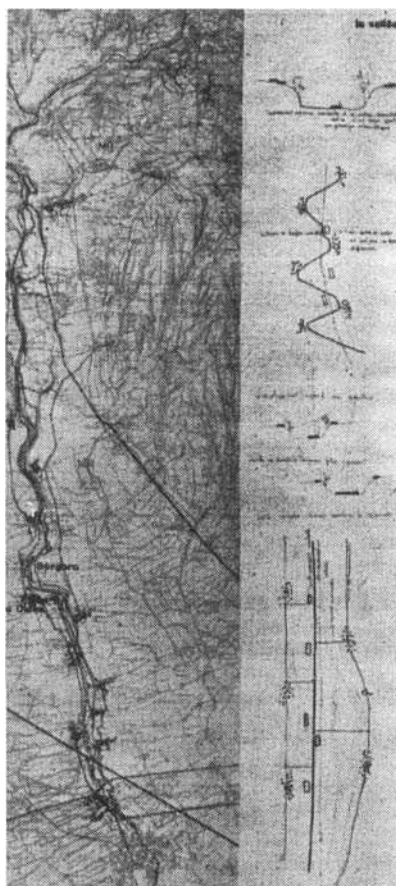


Fig.305: Esquema geral de implantação.

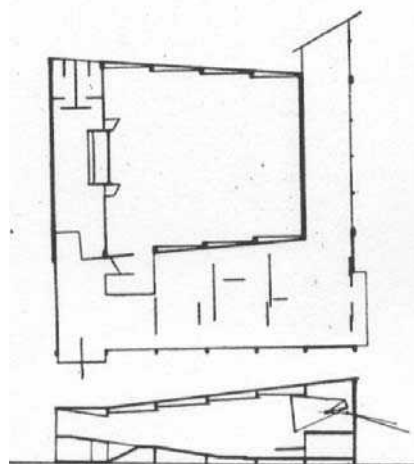


Fig.306: Planta e Corte da sala de cinema / auditório

III EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA – 1955

A terceira edição da Exposição Internacional de Arquitetura aconteceu entre agosto e outubro de 1955, no Palácio dos Estados, contando com a participação de 38 escolas de arquitetura. A diretoria Executiva da Exposição, tendo em vista as dificuldades de organização e divulgação do evento no exterior, e considerando que a II EIA havia acontecido em janeiro de 1954, ou seja, há apenas 18 meses, decidiu dedicar a III EIA apenas ao Concurso Internacional das Escolas de Arquitetura.

Lourival Gomes Machado critica esta decisão da Diretoria da Bienal no catálogo geral da exposição.

Já nos primeiros trabalhos preparatórios, os arquitetos reclamaram contra a escassez de tempo resultante do ajuste do calendário da II Bienal ao das Comemorações do IV Centenário de São Paulo, do que resultaram, na prática, apenas dezoito meses de intervalo entre aquela e a atual manifestação – propuseram, em conseqüência, que o setor da arquitetura se resumisse, desta feita, tão só à Competição entre as escolas. Muitos reparos podem, sem dúvida, ser levantados a essa decisão dos arquitetos brasileiros, sobretudo por fundar-se na generalização de sua situação particular. (MACHADO apud EDIAM, 1955, p.280)

De fato a organização das Exposições de Arquitetura desde sua segunda edição, já indicava que o tempo de dois anos era escasso para que houvesse a renovação do panorama de obras produzidas. Como a exposição de arquitetura exigia a participação exclusivamente de obras em avançado estágio de construção, era praticamente impossível igualar o intervalo das exposições de artes plásticas, cujo processo de produção era totalmente distinto e mais rápido do que a arquitetura.

Entretanto ao dedicar a III EIA apenas ao Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura, a Bienal se afastava da sua função de promover o contato entre as tendências e os debates mais recentes da arquitetura internacional e o público brasileiro.

Regulamento e escolha do Tema do II Concurso para Escolas de Arquitetura

O regulamento para a III Exposição de Internacional de Arquitetura começou a ser estudado logo após o término da II Bienal, nos primeiros meses de 1954, mas foi aprovado

somente em setembro, após muitas consultas a arquitetos nacionais e estrangeiros. Era fundamental para a diretoria da Bienal a consolidação do Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura, por isso a escolha do tema revelava-se extremamente importante. Também era preciso corrigir os desacertos da edição anterior e para isso optou-se pelo aconselhamento dos arquitetos estrangeiros com experiência no ensino de arquitetura, como era o caso de Grópius.

A secretaria da Bienal inicialmente pediu aos arquitetos do Museu de Arte Moderna que fizessem um estudo do tema para o II Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura. O relatório com o tema sugerido pelos arquitetos foi entregue por Salvador Candia em maio de 1954, e à partir deste, foi criado o primeiro esquema de regulamento pela secretaria da Bienal, que posteriormente foi enviado a vários arquitetos para avaliação e comentários.

Uma cópia do regulamento foi enviada para o arquiteto Mário Henrique Glicério Torres¹, da divisão de obras do I.A.P.I., do Rio de Janeiro, para avaliação e sugestões. Na carta enviada é mencionado o 2º. Prêmio São Paulo, que deveria mudar sua denominação para “Prêmio Matarazzo”, ainda sob a responsabilidade da Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo.

Walter Grópius foi consultado a respeito do tema e do regulamento para a III Bienal e ao que parece respondeu à Secretaria da Bienal acrescentando modificações e fazendo algumas sugestões sobre o evento². Também foi pedida a contribuição dos outros arquitetos estrangeiros que participaram do Júri da II Exposição Internacional de Arquitetura.

Grópius ainda enviou uma carta particular a Profili, onde indica nomes para o júri do concurso para Escolas de Arquitetura e inclui várias anotações sobre o “Prêmio Matarazzo”. O 2º. Prêmio São Paulo, contudo, não foi conferido na III Bienal e posteriormente também não será entregue em nenhuma outra edição das Bienais, sendo a sua extinção lamentada pelos arquitetos e críticos de arte e arquitetura da época.

Sigfried Giedion também enviou sugestões para o regulamento do 2º. Concurso, após ter feito contato com os arquitetos Sert, Le Corbusier e Rogers, com quem dividiu os planos e as sugestões para a III Bienal³. Posteriormente também foi enviada pela Bienal uma carta a Giedion

¹ Carta de Arturo Profili a Mário Henrique Glicério Torres, da divisão de Obras do I.A.P.I. do Rio de Janeiro, datada de 28 mai. 1954.

² Esta hipótese é baseada na carta resposta de Arturo Profili a Walter Grópius, datada de 14 jul. 1954, agradecendo a sua orientação com respeito a III Bienal. Disponível no arquivo W.S.

³ Baseado em carta resposta de Profili a Giedion, datada de 2 jul. 1954. Disponível no arquivo W.S.

agradecendo a colaboração do Grupo CIAM de Paris que decidiu incentivar a participação das escolas de arquitetura, em função da importância do Concurso.⁴

Assim o regulamento e o tema do 2º. Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura foi finalmente aprovado pela equipe de arquitetos da Bienal, tendo se baseado nos comentários dos arquitetos brasileiros e dos arquitetos estrangeiros que já haviam dado sua contribuição como jurados na II Bienal, e mantinha a orientação do grupo dirigente dos CIAM praticamente em extinção.

O regulamento aprovado⁵ estabelecia que o Júri de Premiação seria constituído por elementos nacionais e estrangeiros, de renome internacional, que seriam indicados pela Diretoria da EIA, mas isto não se cumpriu, ficando a avaliação dos trabalhos a cargo de uma comissão de arquitetos exclusivamente brasileiros.

O regulamento ainda estabelecia que cada Escola participasse com apenas um trabalho que deveria ser escolhido através de voto direto dos professores e alunos. Os trabalhos teriam um espaço de exposição de dez metros quadrados, sendo as fotografias expostas em painéis de 2,50x,30 m.

Cada Escola deveria desenvolver o tema proposto pelo regulamento, de acordo com as tendências e condições regionais de cada país e seguindo a orientação adotada pela escola. Neste item do regulamento percebe-se a influência do pensamento de Grópius e da tendência de adaptação da arquitetura moderna as condicionantes regionais. Torna-se clara a necessidade de reformulação das bases funcionalistas e a especulação com as diferentes maneiras de enfoque deste problema nos diversos países. O Concurso Internacional de Escolas era um momento oportuno para investigar como os diversos cantos do mundo estavam redefinindo sua arquitetura e mais do que isso, o que estava sendo considerado importante em termos de ensino de arquitetura. Como o ensino trabalha em bases conceituais que se realizam no futuro profissional, era instigante descobrir quais os alicerces conceituais das escolas de arquitetura, o que poderia ser bem assinalado pelas propostas enviadas ao 2º. Concurso. Assim, de certa forma, e isto fica latente nos comentários feitos na premiação, objetivava-se reafirmar os caminhos corretos de definição do ensino de arquitetura pensado para o futuro.

⁴ PROFILI, A. Carta a Sigfried Giedion, 3 out. 1954. Disponível no arquivo W.S.

⁵ Divulgado no catálogo geral da exposição realizado pela Ediam – Edições Americanas de Arte e Arquitetura, sob a direção de Dante Paglia, encerrado em 25 de junho de 1955.

A diretoria da III EIA orientou os participantes a remeterem o material desmontado, como um simples pacote de fotografias e desenhos, acompanhado de croquis que orientasse a montagem das pranchas.

Novamente o regulamento estabelece que o material enviado para a Exposição ficaria de propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que poderia utilizá-lo para publicações documentais e para exposições itinerantes no País e no Exterior, ou apenas como parte do acervo disponível como material didático. Infelizmente não há nenhum destes documentos no arquivo histórico da Fundação Bienal, o que se encontra disponível são somente algumas fotos de instrução para a montagem dos painéis, mostradas no anexo de imagens.

O tema:

De acordo com o regulamento da III Bienal o tema para o II Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura era de um Centro de Férias para 3.000 trabalhadores, considerando:

- Situação: à margem de lago, rio ou mar. Afastado de qualquer outro centro urbano.
- Abastecimento: O centro deverá ser, tanto quanto possível, auto-suficiente.
- Acessos: deverão ser indicados no projeto os meios de ligação com outros centros.
- Permanência: cada grupo permanecerá no centro em período de férias de um mês.
- Acomodações: deverão ser previstas acomodações para trabalhadores solteiros (homens e mulheres) e também para famílias.
- Recreação: será dada especial importância ao estudo da parte recreativa do centro. O estudo deverá prever entretenimento e distração em número, quantidade, e variedades tais que os hóspedes possam tirar o proveito necessário à uma temporada de férias sem se aperceberem do aborrecimento que o simples descanso físico usualmente provoca.

Júri do II Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura

O júri de premiação do II Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura foi composto pelos arquitetos: Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Sérgio Bernardes, Oswaldo

Arthur Bratke, Eduardo Kneese de Mello, Francisco Beck, Salvador Candia e pelo professor Lourival Gomes Machado e avaliou os projetos do dia 22 aos 28 de julho de 1955 no Palácio dos Estados, no Ibirapuera.

Após a análise dos 38 projetos inscritos, o júri reconheceu o nítido destaque dos trabalhos da universidade de Waseda (Japão) e da Universidade de Havana (Cuba) sobre os demais concorrentes, embora deixando claro na ata que se tratava de trabalhos de características diferentes, de acordo com as condições peculiares de cada país, apresentando altas qualidades técnicas e funcionais, além de um harmonioso sentido plástico. Assim, foi decidido unificar os prêmios em apenas dois, de igual valor (Cr\$ 100.000,00), reunindo em um só os quatro prêmios menores que deveriam ser atribuídos inicialmente.

Em nota comunicando a premiação das Escolas de Havana e Waseda, o Museu de Arte Moderna afirma que, devido à finalidade didática dos Concursos para Escolas, estava o júri elaborando um estudo crítico pormenorizado de cada um dos trabalhos, que seria apresentado na solenidade de entrega da premiação às escolas vencedoras.

Este documento foi uma forma de satisfação dada às escolas participantes, pois houve uma crítica severa aos critérios adotados pelo júri de premiação, divulgada na imprensa da época. O documento elaborado pela Bienal foi divulgado apenas aos participantes do Concurso, evitando assim a ampliação da polêmica. O arquivo da Fundação Bienal (arquivo histórico Wanda Svevo) mantém uma cópia do documento de apreciação dos trabalhos feita pelo júri e nele se pode verificar a severidade do julgamento dos trabalhos e as críticas ao baixo nível da maioria dos projetos apresentados.

Os projetos premiados

Departamento de Arquitetura da Universidade de Waseda, Tóquio, Japão

A ata do júri:

Funda-se esse trabalho numa inspiração tradicional. Trata-se, contudo, de uma tradição viva que, colhendo e analisando os elementos que lhes lega o passado, consegue sustenta-los e amplia-los no que tem de sadios do ponto de vista humano e de funcionais do ponto de vista social, como se evidencia no caso do teatro, das lutas, do banho coletivo. Toda essa atenção aos elementos da tradição não perturba a análise da

realidade presente nos seus aspectos geo-físicos, econômicos e psico-sociais. Por isso mesmo são pontos altos do projeto os meticolosos estudos da distribuição horária dos períodos de trabalho, repouso e recreação na vida do trabalhador e dos membros de sua família, bem como a análise da variação das recreações e atividades esportivas, segundo as estações do ano. Assim recolhidos os dados básicos de que depende a correta formulação do problema proposto, sem perder-se em conclusões apressadas ou sugestões fantasiosas, os autores habilitaram-se a propor as soluções, sem repúdio da imaginação criadora onde e como ela se impõe. Daí resulta um plano que, no conjunto e nos detalhes, nas formas e nas estruturas, na urbanização e na arquitetura, é coerente, legítimo e belo. Aqui novamente ressurgem o tradicional, mas de tal sorte ligado ao moderno que o projeto tanto escapa a qualquer saudosismo de “neos”, quanto a qualquer pretensão de “ismos”. Tudo se sintetiza num excelente exemplo de integração do natural, do humano e do arquitetônico. A apresentação é clara e elegante, embora não atenda completamente pelo tamanho das pranchas, às exigências de uma exposição de arquitetura. (Ata do júri)⁶

De acordo com o texto da equipe japonesa, após a realização de vários estudos para saber qual seria o tipo de diversão adequado ao trabalhador, concluíram que a concentração e a densidade existente em torno de Tóquio, implicavam na construção de um centro de férias e recreações nas proximidades. O projeto foi encarado como um protótipo de colônia de férias que poderia ser utilizado em outras regiões e adaptado a outros sítios do país, uma vez que existia a tendência de copiar os modelos criados para Tóquio. Os estudos se basearam em dados fornecidos pelos escritórios das companhias de estradas de ferro do Japão.

Com base nestes levantamentos, a equipe escolheu o Parque Nacional de Nikkô, um dos quatro parques ao redor de Tóquio, para realizar o seu projeto. O parque de Nikkô possuía vários elementos que se encaixavam na proposta do Centro de Férias: a presença de lago, rio ou mar; a possibilidade de criação de um banho termal; o clima agradável; espaço suficiente para abrigar os equipamentos necessários para uma colônia de férias; facilidade de acesso para trabalhadores de Tóquio; possibilidade de contar com atrações diferentes para cada estação do ano e a existência de paisagem variada e outros atrativos.

O trabalho da Universidade de Waseda foi considerado, em vários artigos da época, o melhor projeto, pela qualidade da apresentação, que corretamente conseguia mostrar todos os pormenores do projeto. Infelizmente as fotos divulgadas nas revistas de arquitetura não

⁶ A ata do júri foi publicada em II CONCURSO Internacional para Escolas de Arquitetura da III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, São Paulo, n.204, out. 1955. Boletim mensal do IAB São Paulo.

conseguiram repetir este êxito, sendo difícil avaliar o projeto com base exclusivamente nas peças gráficas divulgadas, desta maneira a explicação se baseou integralmente nos comentários dos críticos.

Para Almeida (apud FERRAZ, 1955) o trabalho da equipe japonesa era um dos melhores, pois atendia a grupos coletivos para férias, apresentava um equilibrado e completo estudo dos seus elementos constituintes, tinha uma planificação geral que fugia do esquematismo convencional, porém apresentava a desvantagem de ter separado as habitações em individuais e familiares.

O relatório de apreciação dos trabalhos realizados pelo júri ressalta que o texto da equipe japonesa é o único honesto, justificado e necessário para a explicação do projeto, havendo a mesma qualidade nas fotografias utilizadas para explicação do local. É reconhecida a sincera e inteligente vontade de aproveitamento dos tradicionais hábitos de vida do povo japonês, bem como a vantagem da exploração do Centro durante as quatro estações do ano.

A solução arquitetônica dos edifícios conseguiu ser tradicional e moderna ao mesmo tempo, livre de qualquer influência de “escolas” e “ismos” de arquitetura moderna, sendo, porém, contemporânea nas resoluções apresentadas, na exploração de materiais, no aproveitamento da tradição, e constituindo ótimo exemplo de integração do homem com a natureza e a arquitetura.

Escola de Arquitetura da Universidade de Havana – Cuba

Sucinta e correta análise do problema. O plano do centro é ótimo na disposição das partes: suas interligações revelam boa noção de distância com bem estudadas circulações seja de veículos como de pedestres. Inteligente sub-divisão do zoneamento em núcleos de residências cada uma com seu “clube-comedor” embora o refeitório não tenha a devida capacidade. As plantas dos edifícios assim como as das vivendas, cujos projetos são inteiramente modulados, definem de forma clara e proporcional os espaços, estabelecem equilíbrio entre zonas verdes e zonas construídas, assim como coordenam bem coberturas planas e abóbadas. Agradável plasticamente, a “plaza” relaciona e distribui de forma segura e harmoniosa os edifícios componentes, perfeitamente adaptáveis ao clima do local. Louvável a idéia de criação do núcleo para auto-suficiência do centro, bem disposto e resolvido dentro do zoneamento geral. Apresentação gráfica de primeira ordem, clara e bonita, havendo a lamentar, porém a inclusão de vinhetas humorísticas de mau gosto. (Ata do júri)

O projeto dos estudantes de Cuba se desenvolve em uma área de 120 hectares, próximo ao mar, estabelecendo uma densidade média de 25 hab/hectare.

O partido de implantação do conjunto obedeceu ao critério de unir as unidades residenciais a centros de convívio onde o principal edifício era o restaurante-clube. As casas foram diferenciadas de acordo com o número de pessoas da família, dividindo-se em casas para casais (cerca de 20% do total) e casas para casais com filhos ou adultos. Configuraram-se grupos de casas em torno de pátios e áreas verdes comuns.

Para desenvolvimento da proposta, a equipe se baseou em três fatores primordiais: o fator humano, o fator econômico e o fator climático.

O fator humano foi o primeiro a ser considerado e buscou levar o trabalhador a um ambiente diferente, reabilitando-o física e mentalmente.

O fator econômico foi também muito importante para a definição do projeto. A equipe realizou um estudo comparativo entre os vários tipos de materiais e sistemas construtivos, e optou por uma modulação de todos os espaços, tanto abertos como fechados, as áreas de carpintaria, os pontais e panos de paredes, com um módulo de 0,85 m. Isto facilitaria a mudança de casas e praças e tornaria a construção mais rápida.

O fator climático, considerando o clima tropical, levou ao estudo de sistemas de ventilação e iluminação adequados a cada edifício.

Os núcleos menores formados pelas casas e o restaurante, têm forte influência no desenvolvimento da comunidade através dos fatores de relação social, circulação, recreação e vegetação. No núcleo foi intensificada a relação social entre os membros da comunidade pelo contato entre os diferentes tipos de famílias nas relações que se estabelecem pela proximidade das casas e no restaurante-clube.

A circulação de pedestres é feita através de áreas verdes e parques, em passeios projetados exclusivamente para isto, enquanto os veículos, relegados a segundo plano, circulam por poucas ruas que levam aos restaurantes ou a grupos de casas.

As áreas de esportes são fragmentadas em equipamentos que rodeiam os núcleos de casas e se encontram isoladas das ruas por alamedas arborizadas. Os jogos infantis acontecem em locais específicos que rodeiam os restaurantes-clubes, e os parques circundam todas as zonas. A vegetação natural é abundante, chegando até a área das praias.

O centro principal de todo o complexo da colônia é formado pela praça central (plaza) e pelos edifícios que a circundam, incluindo o auditório, como os exemplos de Core implantados por Sert no plano da Cidade dos Motores no Brasil e em Bogotá. A praça é o centro principal de todas as atividades e o coração do projeto.

Além destes fatores a equipe cubana ainda propôs uma área para auto-suficiência do Centro, com casas para empregados e oficinas de manutenção, e local para o cultivo de cereais, vegetais e frutas, além de uma área para criação de gado.

Os comentários do Júri.

O júri comenta inicialmente nos trabalhos apresentados a disposição geral dos edifícios e as inter-relações estabelecidas entre eles. Neste item são avaliados os acessos, a volumetria do conjunto de edifícios, os espaços abertos resultantes, e as calçadas, ruas internas e outras formas de ligação entre os blocos. São consideradas as distâncias entre os alojamentos e os equipamentos do complexo de lazer, fato que não foi devidamente tratado por várias escolas.

De uma maneira geral foram preferidos os projetos que trataram de subdividir a colônia em vários grupos de edificações cada uma com seu próprio centro cívico, e esportivo, ao contrário daquelas propostas que trataram o problema a partir da concentração em torno de um único edifício. O tema do Centro cívico é trabalhado em muitas das propostas como o coração do centro de férias, representando o local de encontro, de convívio comunitário; e em outros projetos é entendido como o centro esportivo, de lazer e recreação.

Por outro lado, o júri questiona as soluções monumentais que tratam os espaços livres e as construções fora da escala do pedestre, originando perspectivas grandiosas dos edifícios ao invés da paisagem.

A relação dos Centros com a paisagem, deveria ressaltar os aspectos pitorescos da região escolhida para o trabalho. A paisagem reconfortante, seria um dos principais elementos a proporcionar o lazer exigido pelo programa de um centro de férias. As soluções que não se preocuparam com este aspecto e que concentraram o Centro em torno de unidades verticais foram consideradas “cidadinas” e, portanto, desconsideradas para efeito de premiação.

Discurso de Jorge Machado Moreira

Como presidente do júri do 2º. Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura, Jorge Machado Moreira proferiu o discurso na cerimônia de premiação dos estudantes⁷. Foi um discurso de críticas importantes direcionadas para os jovens, mas que caracteriza o momento, os debates vigentes, e a posição defendida pelo arquiteto na luta contra o Formalismo.

Moreira adverte que o julgamento dos trabalhos foi muito criterioso por se tratar de trabalhos de alunos, o que acrescentava uma preocupação a mais, a de colaborar para a formação dos futuros arquitetos, incorporando o aspecto didático proposto pela Bienal.

Assim sendo, o presidente do júri adverte aos estudantes brasileiros que considerem os problemas da arquitetura de maneira mais séria e elevada, abandonando a constante e generalizada preocupação inventiva. Esta obsessão pela invenção estava causando a utilização de formas em que faltavam a espontaneidade, objetividade e mesmo a justificativa, não respondendo aos critérios funcionais nem estéticos. Este conselho é, em palavras comuns na época, uma advertência ao formalismo e um apelo ao racionalismo na arquitetura, ou a preocupação primordial com a funcionalidade, antes de qualquer preocupação formal ou estética.

No prosseguimento do discurso, Moreira deixará implícita uma crítica a Niemeyer, ou pelo menos ao caminho de uma arquitetura eminentemente plástica.

Ninguém se torna gênio por determinação expressa de um programa. E quando não se tem dom criador é mais acertado procurar inspiração nas obras já feitas e nas boas idéias alheias, do que insistir em esquecer que a arquitetura é uma arte utilitária, indissolúvelmente ligada a problemas econômicos e sociais. Não pode, por conseqüência, ser encarada simplesmente como um problema de ordem plástica capaz de ser resolvida, satisfatoriamente, desde que atendido o pendor estético de cada um (MOREIRA, apud ACRÓPOLE, 1955).

Moreira concorda em desenvolver o potencial criativo de cada aluno, mas adverte que este desenvolvimento deve ser obtido espontaneamente, sem o “estímulo de excitantes artificiais”.

Esta crítica às formas arbitrárias na arquitetura resgata os comentários de Max Bill sobre a arquitetura moderna brasileira, quando da II Bienal, e alinha-se à crítica ao formalismo que era feita também no panorama internacional. Entretanto, a busca da plasticidade na arquitetura,

⁷ PALAVRAS do arquiteto Jorge Machado Moreira na cerimônia da distribuição dos prêmios e de encerramento da III Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal de São Paulo. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, p.62.

entendida como busca de novas qualidades estéticas, inclusive ressaltando os efeitos do material aparente, é um dos caminhos explorados pela arquitetura moderna na década de 50, que almeja se tornar mais significativa e menos impessoal. Moreira, como já pode ser visto nos projetos premiados, é defensor de uma volumetria ortogonal rigorosa, sendo a arquitetura complementada pela presença de painéis e esculturas, na idéia de integração das artes, porém as formas livres, onduladas e os volumes de formas complexas e curvas são duramente criticados pelo arquiteto.

Analisando os projetos apresentados, Moreira salienta as tendências comuns e as várias deficiências encontradas mesmo em países tão distantes, o que refletiria uma criticável orientação didática. O júri se sentia recompensado em poder comentar as qualidades e deficiências dos projetos, contribuindo assim para a melhoria do ensino da arquitetura, profundamente ligada aos progressos da sociedade.

Novamente Moreira salienta ser esta relação da arquitetura a serviço da sociedade a sua verdadeira função social, e vê nos jovens estudantes esta propensão para analisar os problemas humanos, e reconhece os reflexos desta atitude na maioria dos estudos, embora ainda não totalmente conscientes das necessidades peculiares de repouso e recreação.

Nesse sentido é impressionante o número de projetos que de início – pretendendo analisar as condições de recuperação periódica, tanto física como psíquica do trabalhador, acabaram por idealizar ambientes em que grandes blocos residenciais, divididos em apartamentos ou densos grupos de unidades residenciais parecem reconstituir obsessivamente no ambiente de férias, as más condições de iluminação e aeração, tranqüilidade e conforto das grandes cidades. (idem)

Moreira também critica a quantidade de projetos que propõem a separação das crianças dos pais por muitas horas do dia, não conseguindo superar os problemas impostos pela realidade sócio-econômica.

Outro ponto criticado foi a tendência de certos projetos em atender às contribuições da tradição local, utilizando elementos superados do passado em situações atuais totalmente distintas.

Assim soluções como a distribuição circular das malocas na aldeia indígena do Brasil, a forma típica do teto de palha do mexicano, a choça do índio da América do Norte, as estruturas campestres da Europa Central que traduzem fiel e eficazmente padrões de organização social e, pois, necessidades, aspirações, costumes, convenções,

instituições – refletem mentalidades que inutilmente se buscava assemelhar às da chamada cultura ocidental moderna e, muito menos, com elas mesclar.(idem)

Este é mais um dos momentos em que a discussão da relação da arquitetura moderna com o passado e a tradição construtiva e cultural, se mostra, de maneira não resolvida e por outro lado, como uma das grandes preocupações dos arquitetos. As discussões sobre a verdadeira tradição construtiva brasileira, o passado histórico e a construção de uma arquitetura nacional já haviam sido abordadas no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, mas estavam longe de um consenso.

Há que se notar a posição de Moreira, quase doutrinária, no sentido da defesa de uma cultura e arquiteturas modernas, com pouco espaço para qualquer manifestação do passado, considerando alegóricas as tentativas de unir a cultura local com a arquitetura. O casamento entre as diferentes épocas deveria ser cuidadoso, como forma de respeitar as conquistas de cada momento (o que só é reconhecido no projeto da Universidade de Waseda).

Qualquer transposição de elementos de tal ordem constitui, nesse sentido, uma dupla violação que tanto despreza as solicitações presentes a que finge atender, quanto despreza as culturas anteriores a que pretende reverenciar.(idem)

Este grave erro só seria comparado à grande quantidade de formas estranhamente elaboradas e sem melhor explicação do que o livre arbítrio de seus criadores, isto é novamente a menção ao perigo do Formalismo, que pretendia forçar o homem a qualquer ambiente de vida, apenas para atender ao desejo de originalidade.

O balanço do II Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura foi, na perspectiva de Moreira, um fracasso, pois os estudantes desperdiçaram seu tempo na busca de soluções equivocadas, graças à falta de orientação da maioria das escolas. Assim se justificaria a premiação de apenas dois projetos, o de Waseda que coerentemente articulava a arquitetura atual com a tradição milenar oriental, e o de Havana, que elaborava soluções corretas, de elevado padrão técnico.

As críticas e os critérios avaliados nas premiações

Salvador Candia, comentando os trabalhos do júri, esclareceu que para premiação foram escolhidos trabalhos que atendessem ao programa de uma maneira urbanística e arquitetônica e que explorassem de uma maneira inteligente o aspecto pitoresco dos locais escolhidos e

permitidos pelo tema. O júri evitou os trabalhos que forçavam soluções monumentais, procurando soluções corretas e que atingissem uma contribuição superior na organização e planificação do projeto.

As soluções desarticuladas e os trabalhos fracos e pretensiosos foram excluídos logo no início dos trabalhos e representaram uma grande parte dos trabalhos enviados.

No trabalho da Universidade de Waseda, Candia reconhece a qualidade poética do projeto e a característica da solução adotada ser ao mesmo tempo contemporânea e tradicional, além da habilidade de relacionar o homem com a natureza e a arquitetura.

O trabalho cubano tem uma orientação escolar segura e bem coordenada, sendo bem planejado e agradável nas soluções projetuais.

Geraldo Ferraz⁸, entretanto, discorda da atitude do júri de concentrar os três prêmios restantes (além do primeiro) para criar dois primeiros prêmios. Para ele a premiação de Cuba era merecida, mas bastaria receber o 2º. Lugar, deixando os outros prêmios para distinções a trabalhos que apresentavam também grandes qualidades⁹.

Ferraz vê no trabalho cubano apenas uma boa esquematização do plano de implantação e reconhece o bom funcionamento da circulação de carros e pedestres, mas questiona a qualidade arquitetônica dos edifícios e acha que ele não revela nenhum valor a mais do que um bom nível de aprendizado.

O critério de preferir soluções de habitações horizontais e não verticais também incomoda o crítico que defende a necessidade de aplicação de soluções de acordo com a realidade de cada projeto. Para Ferraz a unidade de habitação vertical poderia ser utilizada em determinados casos desde que se dedicasse atenção redobrada à parte recreativa do centro.

Mas de maneira alguma as habitações – moradia transitória essencialmente e não habitações permanentes – discordam da unidade residencial vertical ou só admitem a unidade residencial horizontal. Depende de uma infinidade de condições.(FERRAZ, 1955, p.7)

Ferraz pede ao júri que explicita os critérios utilizados no julgamento do trabalho, para que fossem completamente entendidos os resultados obtidos.

⁸ FERRAZ, G. Arquitetura e urbanismo na 3ª. Bienal de São Paulo. **Habitat**, n.23, p.7, ago, 1955.

⁹ Ferraz considera digno de nota os trabalhos das escolas de Madrid, da Finlândia,

Almeida (1955) faz um minucioso comentário dos trabalhos, utilizando como critérios; a análise do programa, a análise social, a forma de apresentação dos trabalhos, o financiamento para funcionamento do centro, as finalidades do projeto proposto, a escala humana e adaptação à paisagem, os fatores climáticos, os fatores estruturais e a composição.

Destes critérios vale comentar a qualidade de apresentação considerada insuficiente pela falta de desenhos e principalmente do texto justificativo da proposta, em vários trabalhos.

A análise social refletiu as diferentes situações econômico-sociais dos diversos países. Assim os EUA apresentaram uma proposta para trabalhadores proprietários de casas e automóveis, devido ao elevado nível econômico observado no país. A Europa apresentou soluções para trabalhadores de elevado nível cultural, enquanto a América do Sul, Índia, Filipinas e outros apresentaram soluções para trabalhadores de baixo nível cultural e econômico.

No critério das finalidades do Centro, Almeida destaca a falta de estudos para a conveniente recuperação física e emocional dos trabalhadores. Na maioria das propostas o problema é resolvido como um centro de diversões, excetuando-se a proposta mexicana que,

[...] pensou no estabelecimento de uma rede de centros de férias, em nível nacional, proporcionando o entendimento entre os diferentes tipos de homens e considerando o descanso como uma troca de atividades e não como inatividade que conduz ao tédio. Essa mudança de atividades é aproveitada para a auto-suficiência do núcleo como resultado do trabalho dos que estão de férias.(ALMEIDA, 1955, s/n)

O autor também reconhece o amplo estudo sociológico realizado pelos alunos da Universidade de São Paulo.

Quanto à escala humana e adaptação à paisagem, Almeida conclui que a maioria das escolas ignorou este aspecto. Corpos edificadas monumentais, impondo sua massa na paisagem, agoniando o homem e dando um caráter cosmopolita ao núcleo, estavam presentes nos projetos de Madri, Berlim, Bélgica, Harvard, Finlândia, Áustria, e outros.

Oportunidade para as Escolas Nacionais

A grande oportunidade para as Escolas de arquitetura brasileiras seria o contato com os trabalhos internacionais, momento oportuno para estudar, comparar e julgar os projetos apresentados. Entretanto, como avalia Ferraz, faltavam aos trabalhos nacionais a unidade, a

coordenação e orientação adequada, aparecendo a desorganização e a esquematização simplista das soluções, que refletiam a fraqueza das escolas de arquitetura do país, mais do que a falta de domínio dos alunos.

O tema escolhido, de um centro de lazer e recreação, teve ainda muita importância, de acordo com notícia publicada na ocasião¹⁰, em chamar a atenção dos governos municipais, estaduais, sindicatos e outras grandes entidades, para a realização deste tipo de projeto urbano, urgente em várias cidades brasileiras.

Geraldo Ferraz aproveita o término da III Bienal para criticar a postura dos órgãos de governo que não se interessavam pela questão do repouso dos trabalhadores, elogiando a iniciativa da Bienal com o Concurso para Escolas de Arquitetura. Comenta o caso do município de Santos, no litoral paulista, que era na época um importante centro de recreação para todo o estado, e que poderia ter aprendido muito com as soluções encontradas pelos estudantes do mundo todo.

Ferraz comenta ainda que, o Concurso de Estudantes, não teve o merecido destaque em termos de divulgação, até mesmo por parte dos organizadores que trataram a arquitetura como uma exposição secundária, ao contrário do que foi feito durante a II Bienal, com a visita de Grópius, e o I Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura. Mesmo com essa falha, a prioridade dos Concursos entre estudantes era totalmente justificada para a renovação da mentalidade dos futuros arquitetos que aos poucos iam se aprofundando nos problemas da profissão e para as necessárias modificações no sistema pedagógico vigente Brasil.

¹⁰ HOJE a entrega dos prêmios do II Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura. **Folha da Manhã**, 12 out. 1955.

III - E.I.A.
1955

**MATSHITA KAZUYUKI
E EQUIPE**

Universidade de Waseda

CONCURSO
INTERNACIONAL
PARA ESCOLAS DE
ARQUITETURA
1º PRÊMIO

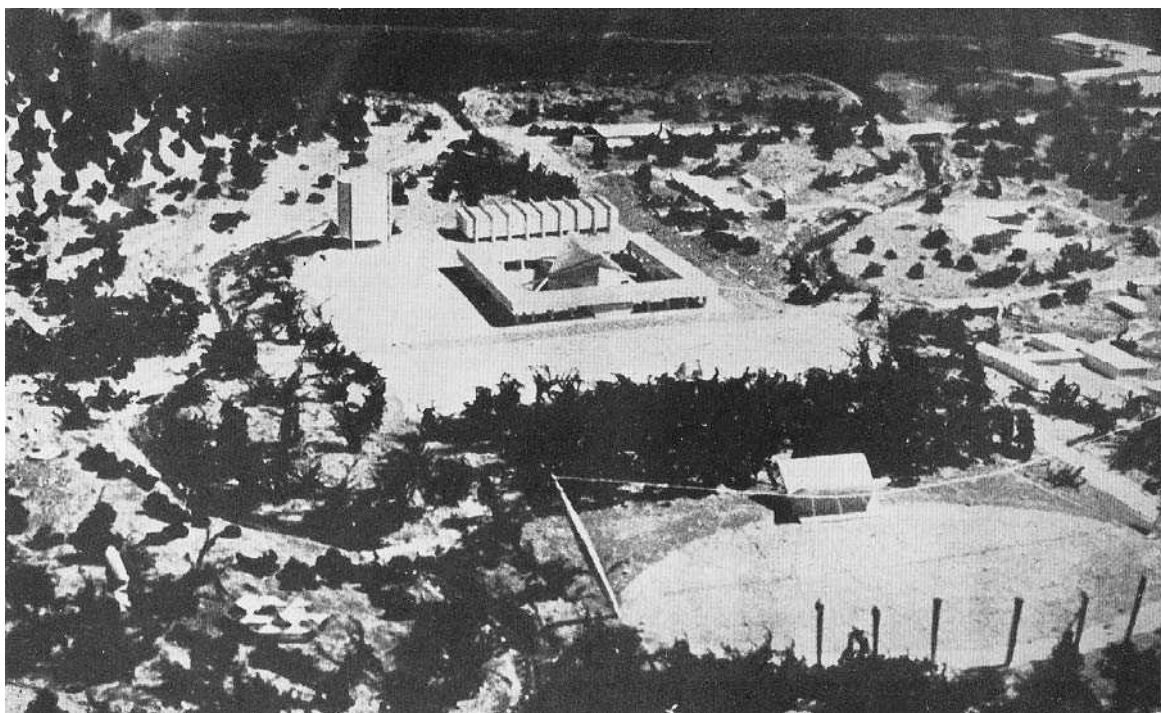


Fig.307: Maquete do projeto. Abaixo a direita área esportiva.

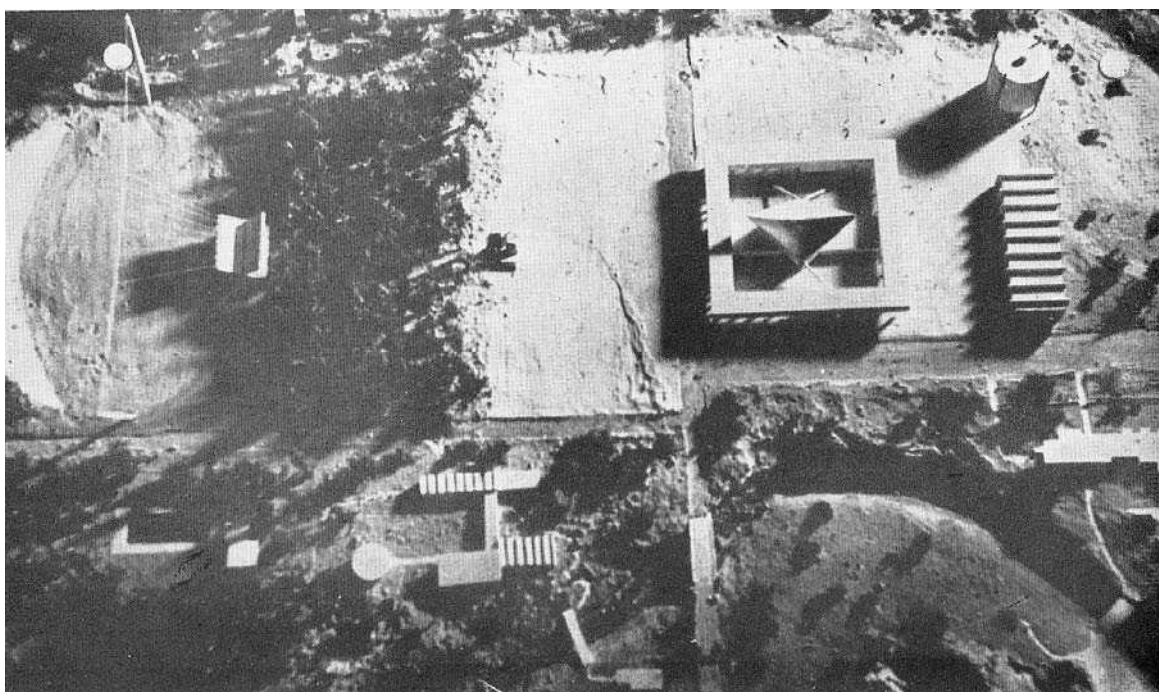


Fig.308: Maquete praça principal.

FONTE:
HABITAT n.23, 1955.

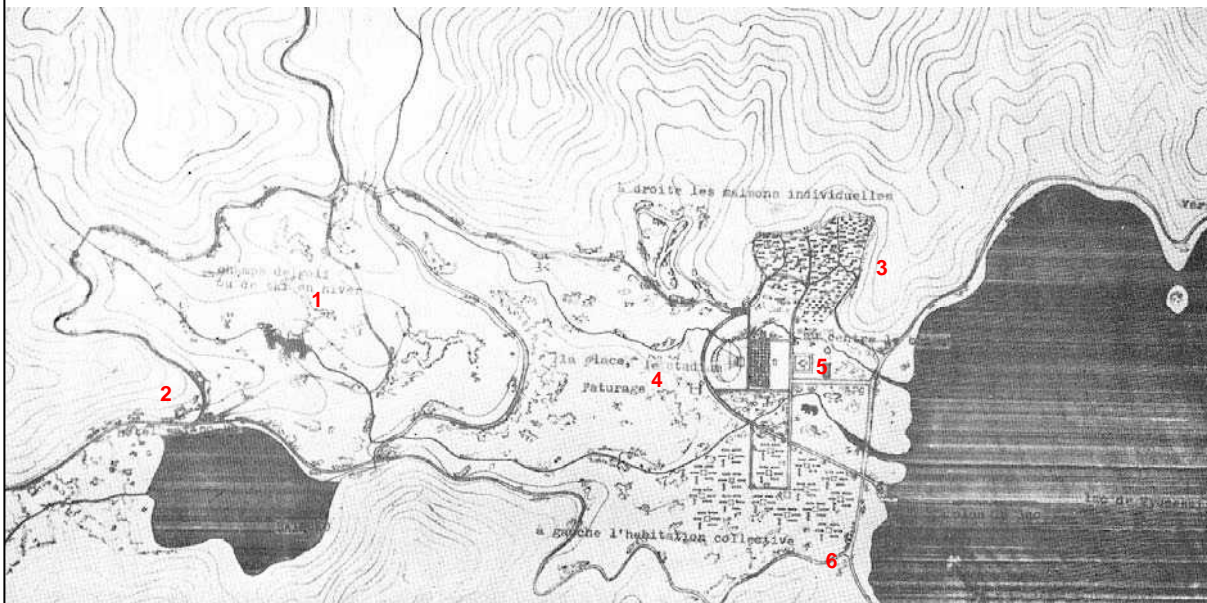


Fig.309: Plano geral do projeto e relação dos estabelecimentos de uma colônia de férias.

1. Campos de Golf – 2. Hotéis – 3. Habitações individuais – 4. Praça Principal – 5. Banhos – 6. Habitações coletivas.

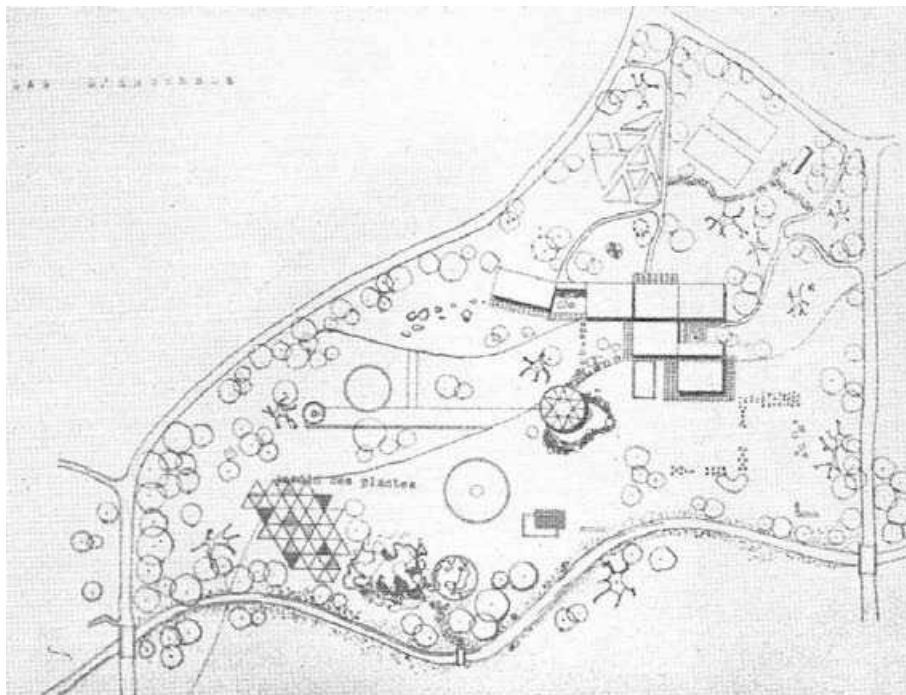


Fig.310: Projeto da colônia de férias. Área de recreação.

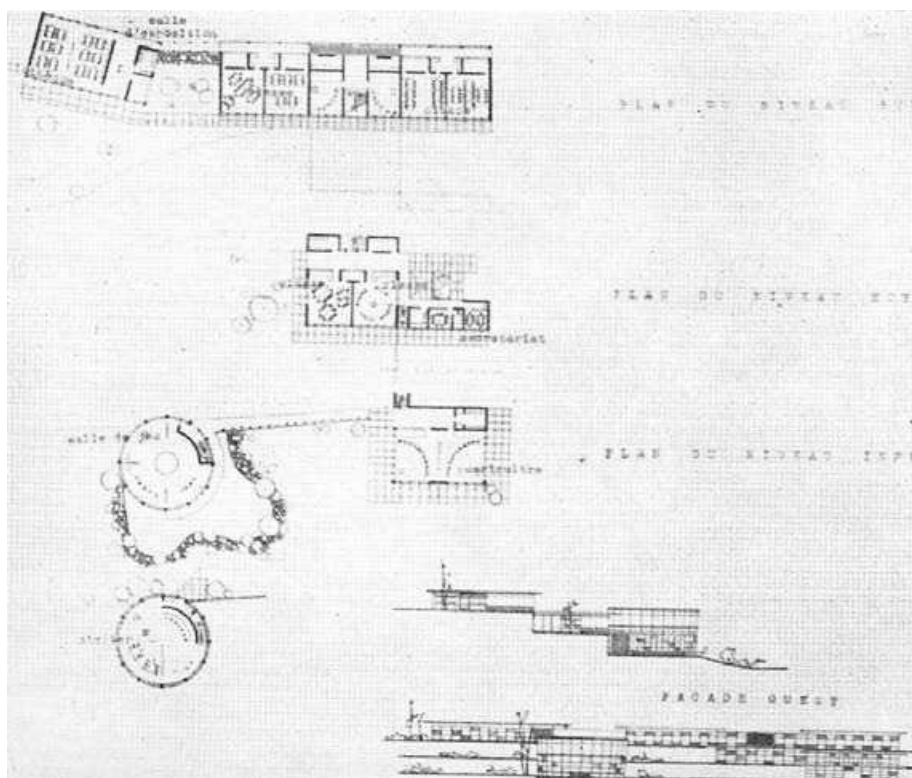


Fig.311: Projeto da colônia de férias. Área de recreação. Em cima salas de exposição e reuniões, embaixo salão de jogos e atelier.

III - E.I.A.
1955

MÁRIO LENS ALONSO
E EQUIPE

Universidade de Havana

CONCURSO
INTERNACIONAL
PARA ESCOLAS DE
ARQUITETURA
1º PRÊMIO

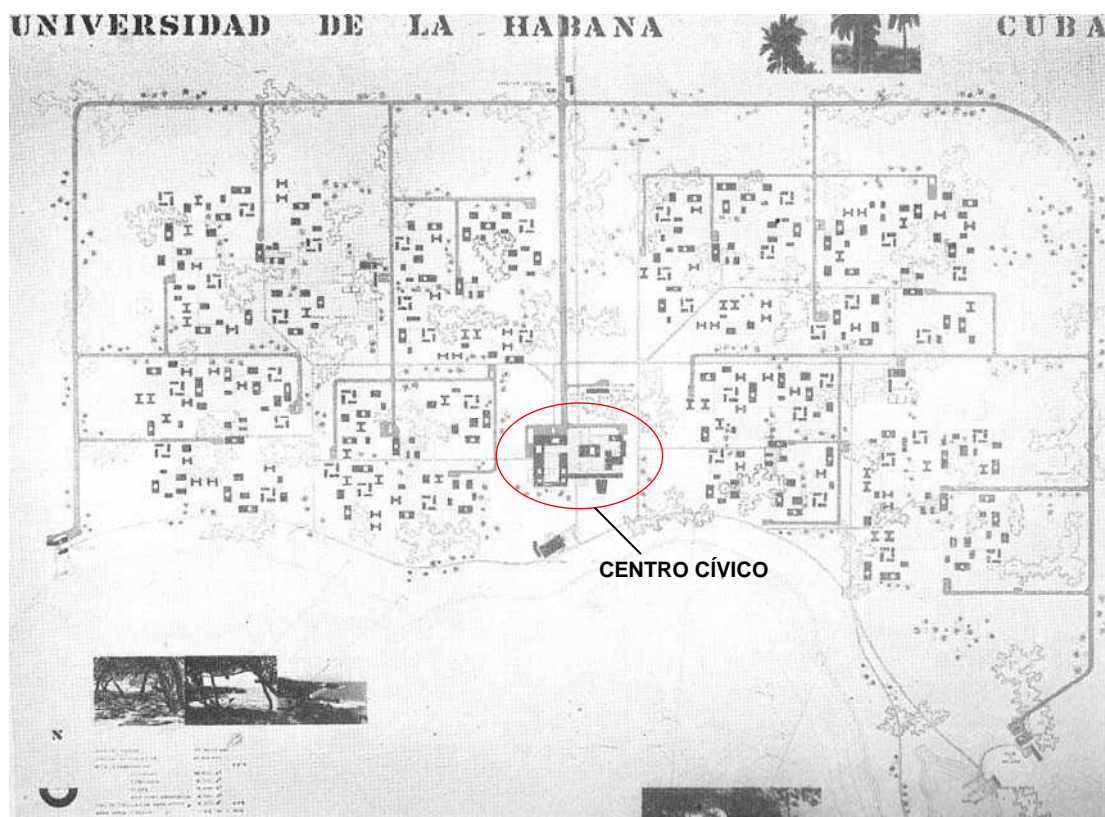


Fig.312: Universidade de La Habana, Cuba. Projeto de uma colônia de férias. Implantação geral. As vias de acesso de veículos levam aos restaurantes. A circulação de pedestres é feita por ruas internas.

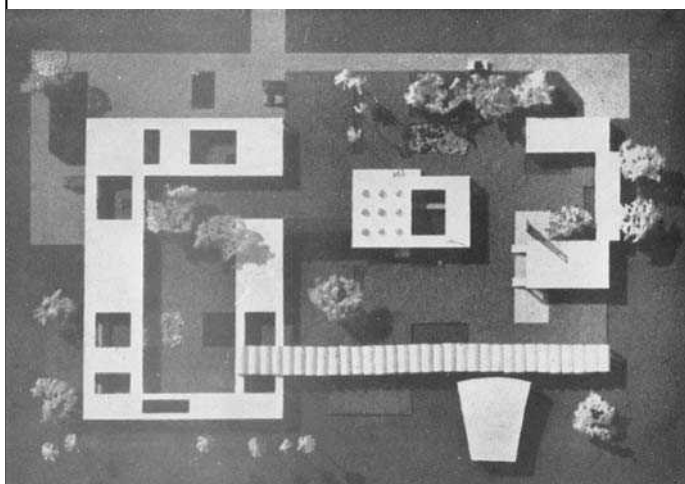


Fig.313: Vista da maquete. Praça Central e Centro Cívico.

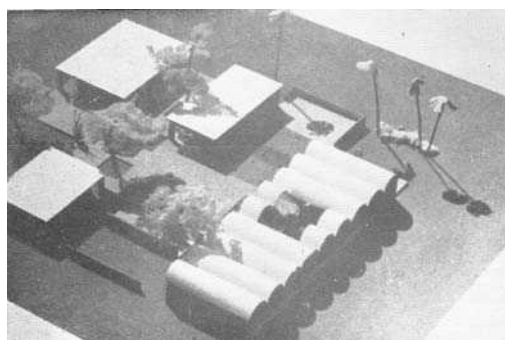


Fig.314: Restaurante - Clube

FONTE:
HABITAT n.23, 1955.

III - E.I.A.
1955

MÁRIO LENS ALONSO
E EQUIPE

Universidade de Havana

CONCURSO
INTERNACIONAL
PARA ESCOLAS DE
ARQUITETURA
1º PRÊMIO

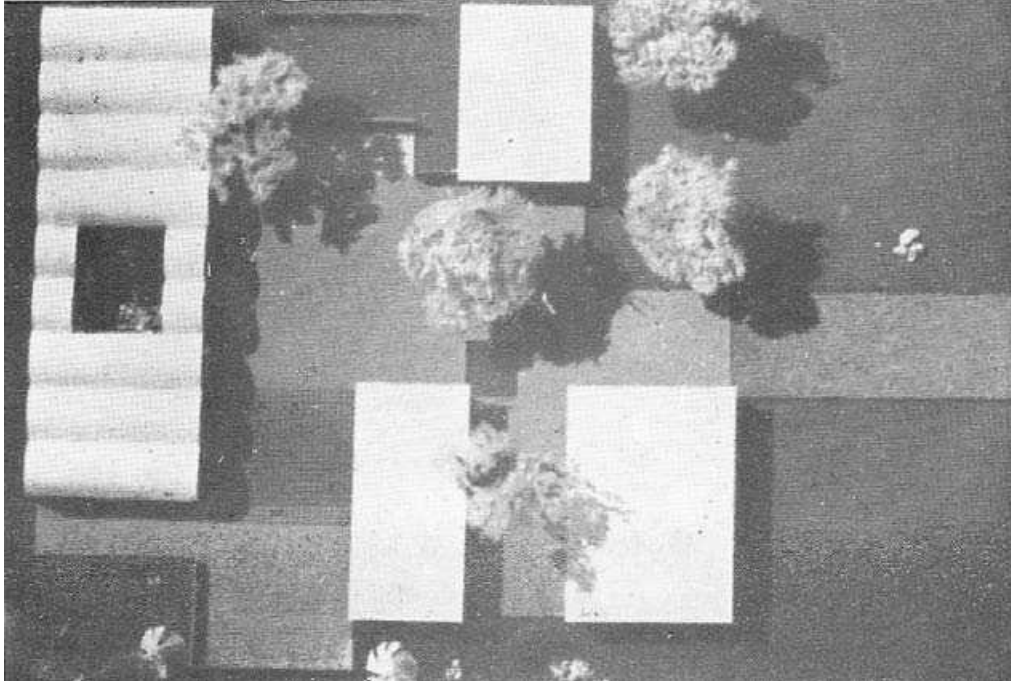


Fig.315: Restaurante – Clube.

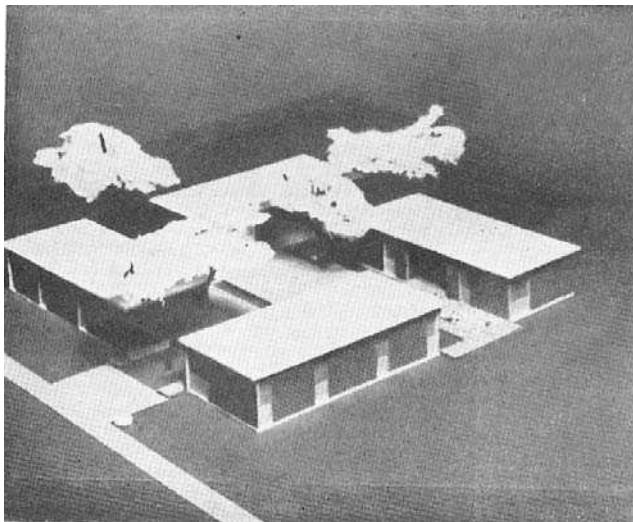


Fig.316: Casa para Casais: 40 unidades.

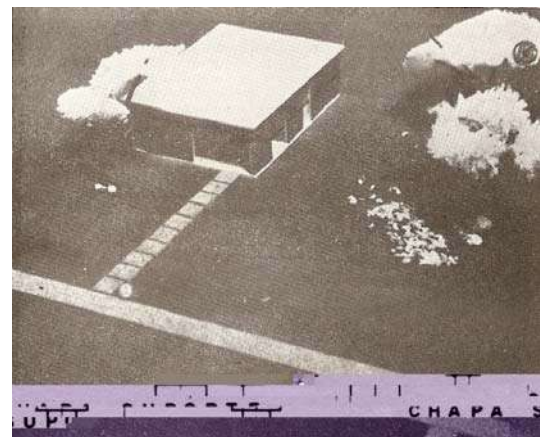


Fig.317: Casa para Casal com filhos ou para adultos.

FONTE:
HABITAT n.23, 1955.

III - E.I.A.
1955

MÁRIO LENS ALONSO
E EQUIPE

Universidade de Havana

CONCURSO
INTERNACIONAL
PARA ESCOLAS DE
ARQUITETURA
1º PRÊMIO

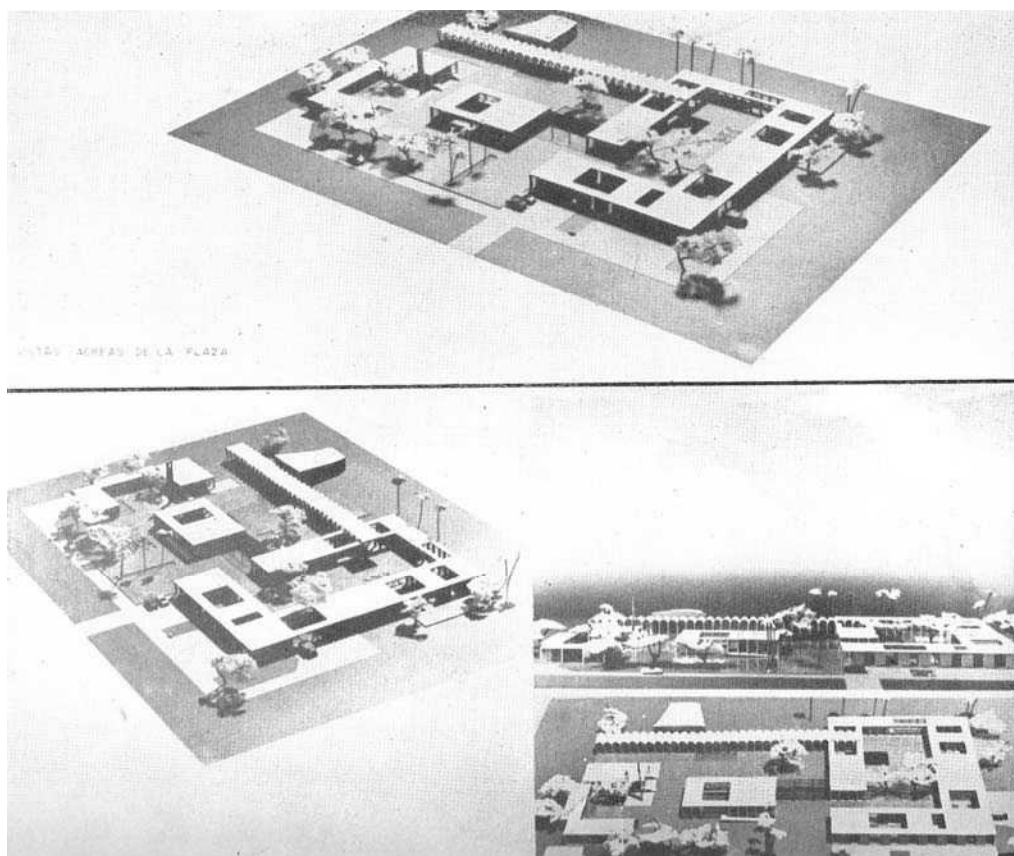


Fig.318: Vistas da praça principal.

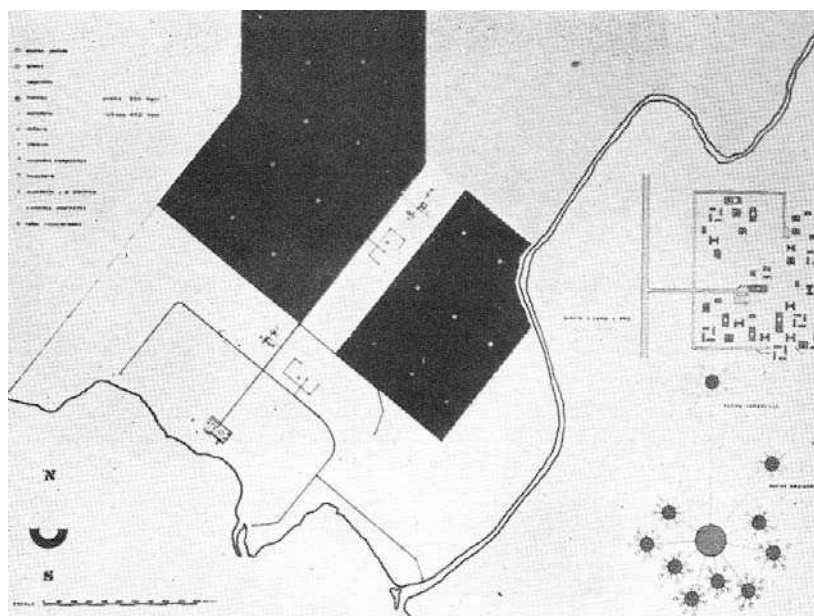


Fig.319: Conjunto para auto-suficiência do centro. Inclui: Matadouro, leiteria, armazém, casas de camponeses, lavanderia, aqueduto e energia elétrica, casas de empregados e oficinas de manutenção.

FONTE:
HABITAT n.23, 1955.

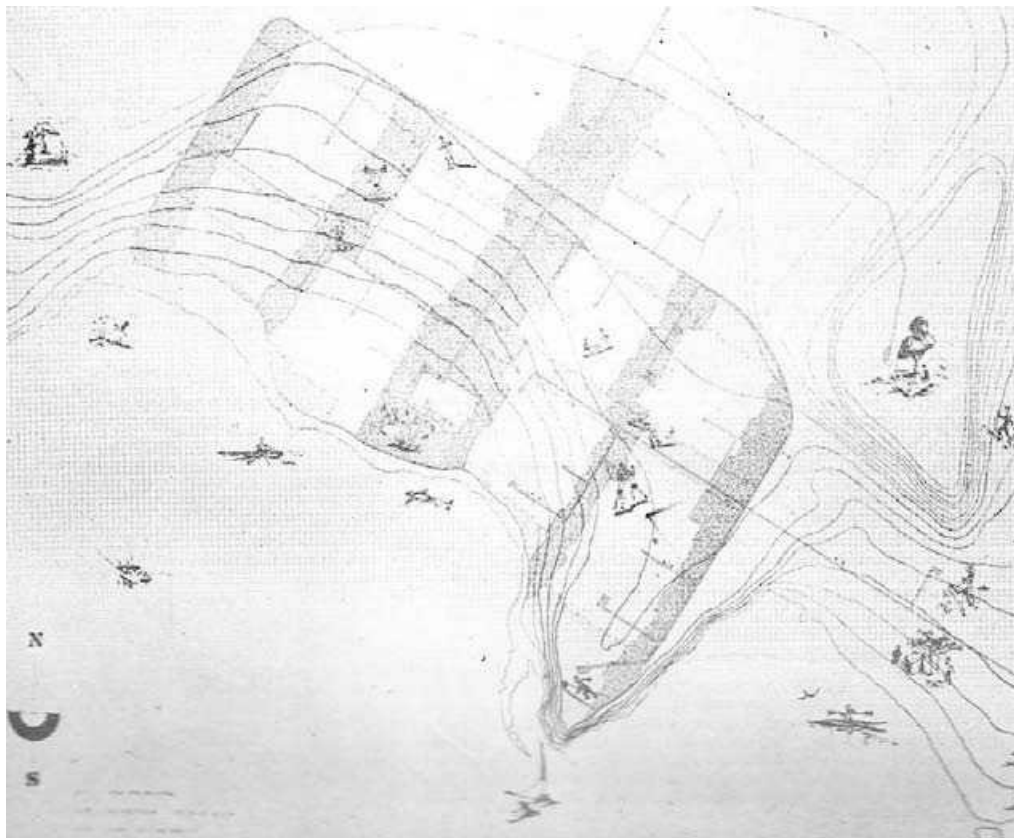


Fig.320: Vias secundária e principal e estrada de circulação.

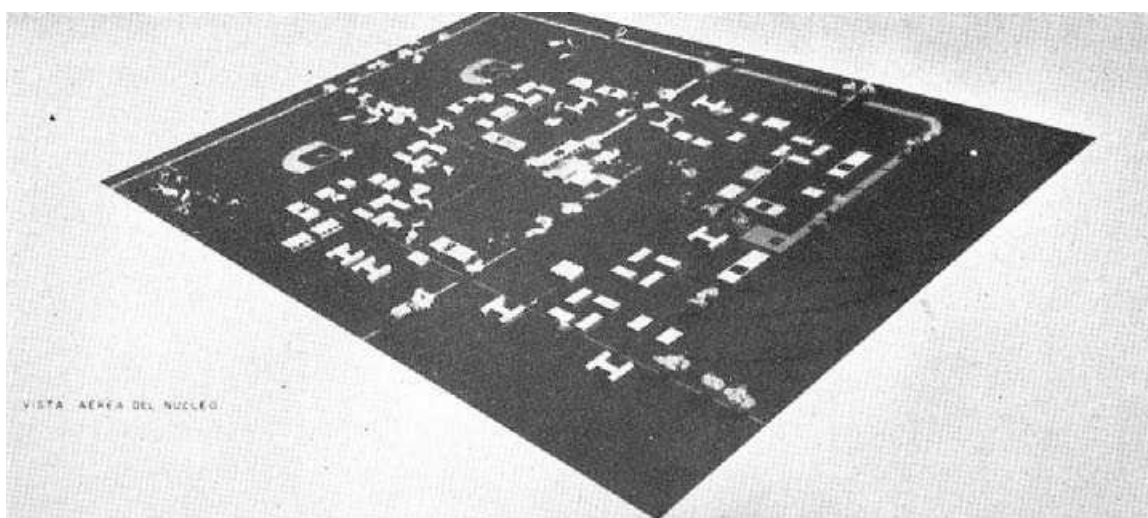


Fig.321: Vista aérea do centro de férias – Maquete.

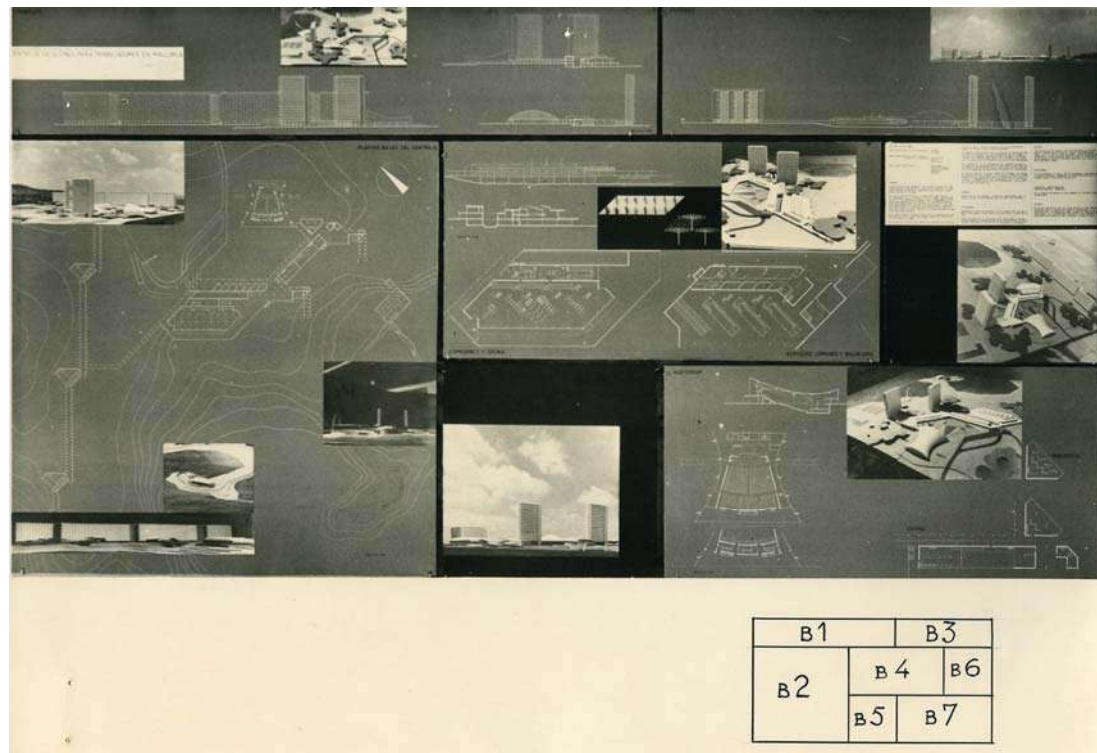
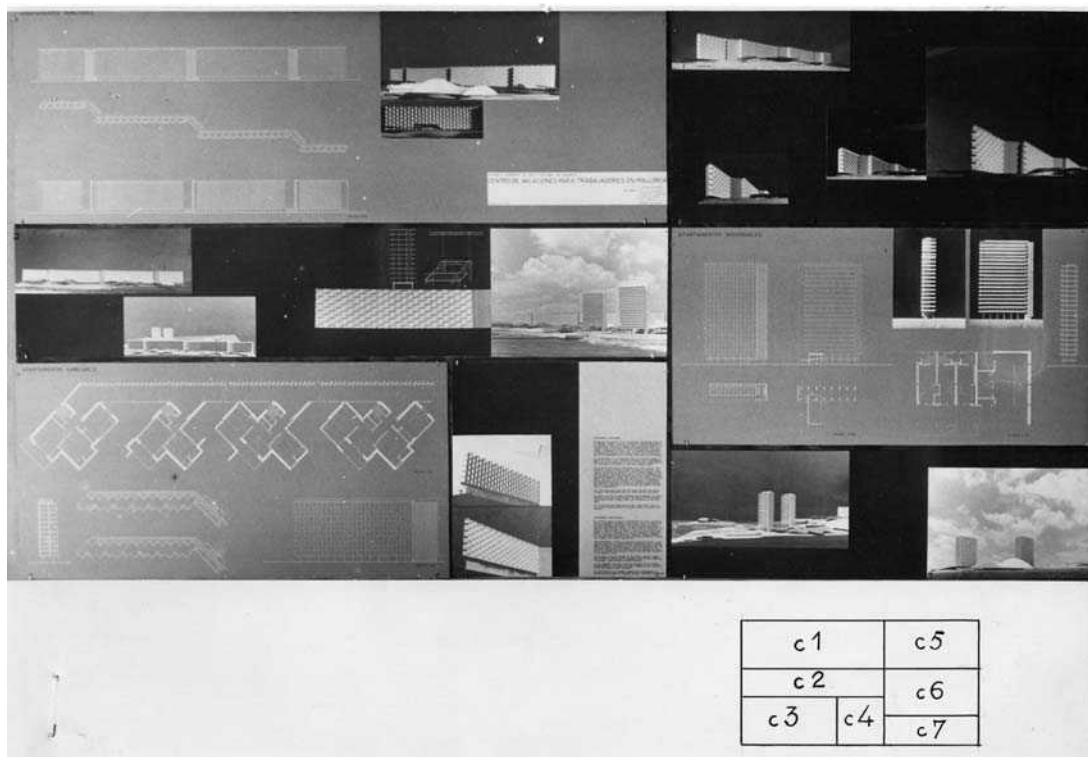


Fig.322: Escola superior de Arquitetura de Madrid – Centro de férias para trabalhadores em Mallorca. Prancha 1 e 2.

FONTE:
Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

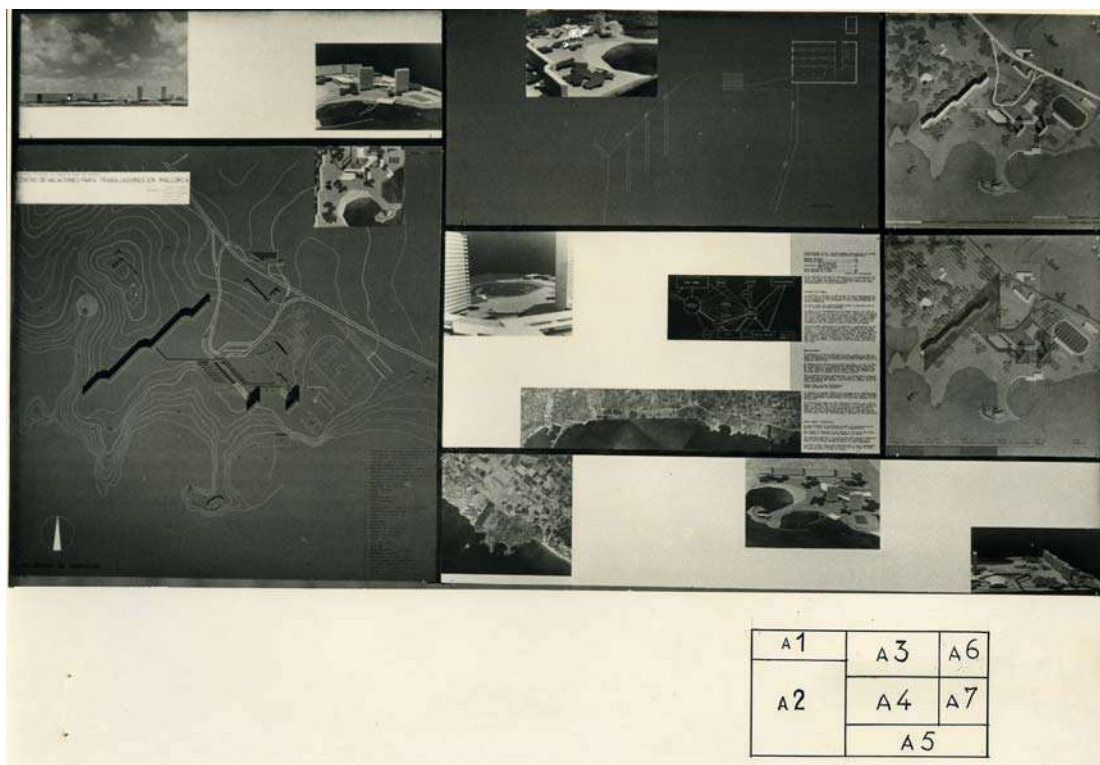


Fig.323: Escola superior de Arquitetura de Madrid – Centro de férias para trabalhadores em Mallorca. Prancha 3.

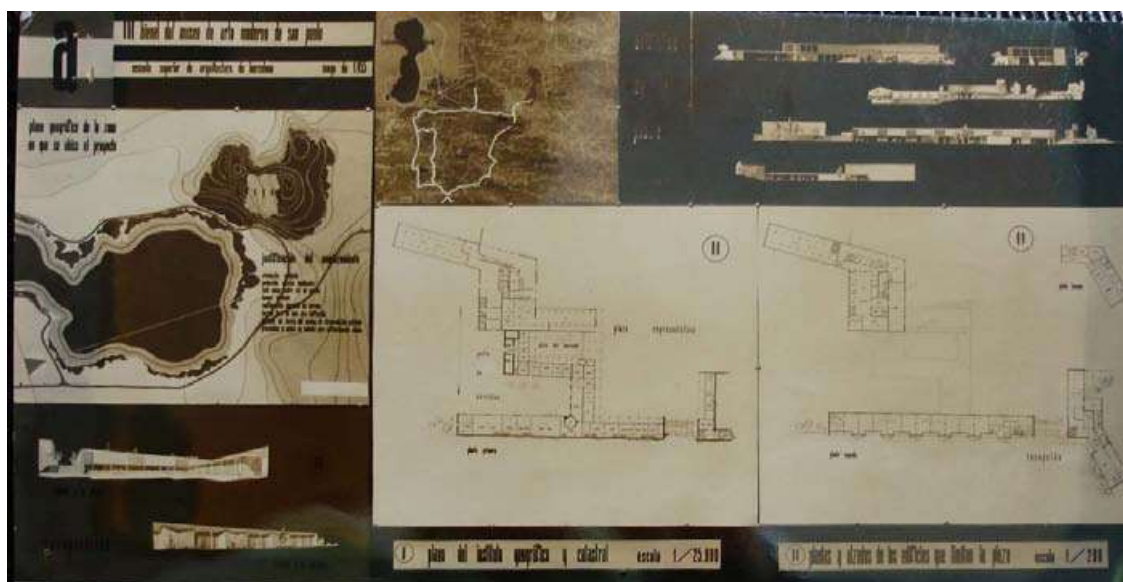


Fig.324: Escola superior de Arquitetura de Barcelona – Centro de férias. Prancha 1.

FONTE:

Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

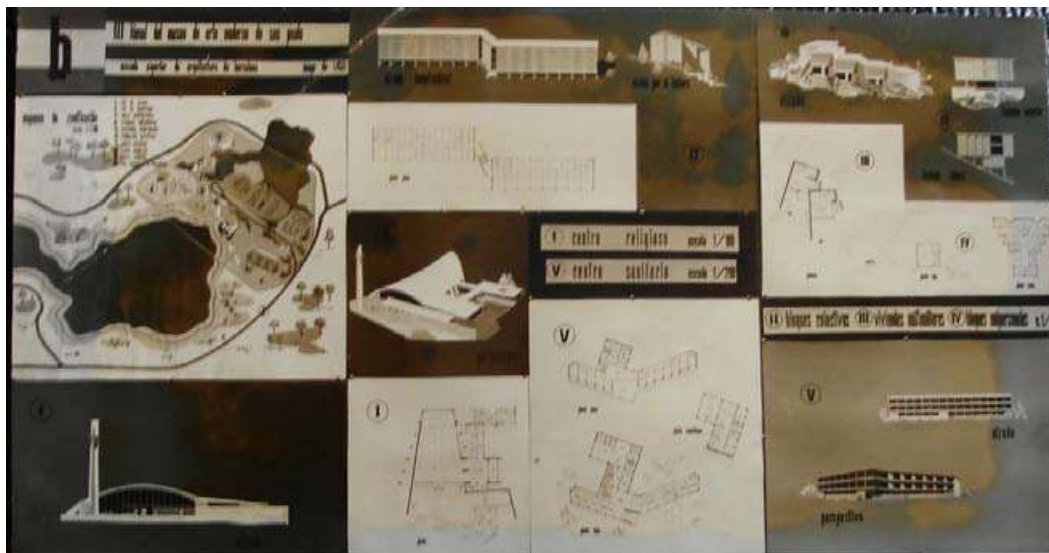


Fig.325: Escola superior de Arquitectura de Barcelona – Centro de férias. Prancha 2 e 3.

Capítulo 3. EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS DE ARQUITETURA: 1957 a 1961.

IV EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA – 1957

A quarta edição da Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal, que aconteceu de setembro a dezembro de 1957, já surgiu com uma difícil tarefa, a de se aproximar da exposição de 1953/54, última vez em que houve a premiação de arquitetos estrangeiros. Nesta exposição a representação brasileira foi numerosa, chegando a um quarto do número total de projetos selecionados.

Comentando a Bienal, Machado (1957) chama a atenção para as incertezas da primeira exposição e agora para o prestígio que a instituição adquiriu ao chegar à sua quarta edição, fruto da ousadia de Francisco Matarazzo Sobrinho e da maturidade artística de São Paulo. A Bienal não era mais apenas de São Paulo, mas consolidava-se como um evento internacional. “A Bienal alcança as fronteiras do mundo e nesta extensão alcança o seu habitat”.(MACHADO, 1957, p.11).

A IV Bienal trouxe como novidade, dentro das exposições programadas a **I Exposição Internacional de Artes Plásticas do Teatro**, incluindo arquitetura, cenografia e indumentária¹.

Francisco Beck no texto de abertura do catálogo da IV E.I.A. explica a idéia de síntese das artes que permeia as Exposições Internacionais de Arquitetura inseridas dentro das Bienais,

[...] a arquitetura, com suas ilimitadas possibilidades artísticas, nunca poderá ser separada da pintura e da escultura. Ademais, sendo os arquitetos, escultores e pintores que formam, pela plástica, o ambiente necessário à evolução harmônica das atividades humanas, uma síntese das artes, como é a Bienal de São Paulo, prepara e promove efetivamente a colaboração de todos esses artistas, visando a integração sólida das artes plásticas. Beck (1957 apud MAM-SP, 1957, p.605).

Como se discute no último capítulo, a “Síntese das Artes”, embora o termo mais apropriado segundo Costa (1952) seja o de Integração das Artes, é um assunto que mobiliza os artistas, críticos de arte e arquitetos nos anos 50. Neste caso, Beck está considerando a proposição de uma integração e comunhão das artes para um determinado fim, o de construir um ambiente

¹ A Bienal do Teatro já havia sido anunciada por Ciccillo em 1955, mas o evento só se realizou pela primeira vez na IV Bienal de 1957.

necessário para as atividades humanas, que no caso é entendido como o ambiente moderno. A Bienal teria a função de colaborar para esta comunhão das artes.

Beck comenta ainda a dificuldade de se realizar as Exposições Internacionais de Arquitetura no intervalo de dois anos, pois o ritmo de evolução da civilização no mundo industrial, trazendo orientações técnicas novas em vários setores exigia da arquitetura um maior tempo para dar cristalização às formas. Os arquitetos precisavam de mais tempo para peneirar os excessos, entender melhor a mais racional utilização dos materiais novos, para utilizarem os melhores métodos e aplicá-los às necessidades artísticas, sociais e econômicas da sociedade.

O maior espaçamento entre as Exposições de Arquitetura é admitido, o que explicaria parcialmente a realização de panoramas expositivos tão inconstantes:

Foi baseado nessas considerações que a Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo resolveu dilatar o prazo decorrente entre duas exposições, dando assim aos arquitetos maior facilidade para exercerem sua auto crítica e escolherem o material de exposição entre as suas realizações dos últimos anos. Beck (1957 apud MAM-SP, 1957, p.605-606)

Finalizando seus comentários, o arquiteto comenta as influências regionais identificadas nos projetos vindos de países distintos, sujeitos a climas, hábitos e necessidades diferentes. Destacam-se os Estados Unidos, com uma arquitetura mais subordinada aos progressos industriais, enquanto na Europa se verificava uma maior liberdade de expressão da “imaginação e da fantasia”, o que é uma maneira sutil de indicar os formalismos já intensamente observados e criticados pelos racionalistas mais convictos. Beck ainda observa o desenvolvimento das estruturas metálicas nos Estados Unidos, enquanto na Europa e no Brasil se desenvolvia a técnica construtiva do concreto armado, que assegurava maiores possibilidades plásticas. Lamentavelmente conclui que existiam poucos projetos na área de urbanismo.

Salas Especiais

A quarta Bienal contou com três salas especiais: A sala especial Brasília, A sala da Holanda – O progresso da arquitetura no país e a Sala do Canadá.

A sala especial Brasília foi montada logo no início da Exposição Internacional de Arquitetura e continha:

Plano Piloto de Brasília: Lúcio Costa – com o mapa do Brasil mostrando a localização da nova capital, o plano piloto vencedor do concurso e diversos painéis do projeto de Costa.

Projetos de Brasília: Oscar Niemeyer – com o Palácio da Alvorada, o Congresso Nacional, o hotel e o Palácio de Despachos.

O catálogo dispensa a explicação mais detalhada dos projetos expostos pelos arquitetos brasileiros, pois as explicações necessárias se encontravam afixadas nas pranchas expostas. Entretanto, acrescenta que:

[...] simplicidade, leveza e decoração arquitetônica nascida da própria estrutura foram algumas das idéias que inspiraram o arquiteto (Niemeyer) culminando com o projeto do Congresso Nacional, onde a função do mesmo é posta em relevo pela forma e pela monumentalidade que o converterão no símbolo da nova capital brasileira. (MAM –SP, 1957, p.406).

A Sala Especial do Canadá foi organizada pela Galeria Nacional do Canadá, em Ottawa, e a Sala Especial da Holanda, “O progresso da arquitetura no país”, incluía o núcleo de lojas no Lijnbann, o dique de Oostpolder, o projeto para as terras recuperadas em Noordoosppolder e o pavilhão para Exposições, projetado por Rietveld em 1955, na cidade de Sonsbeek, em Arnheim.

Organização

Desde o início de 1956, a secretaria da Bienal, a cargo de Arturo Profili, iniciou seus contatos com arquitetos do mundo todo, preparando o evento. Foram cartas a arquitetos renomados e que já haviam participado das outras Bienais, cartas a colégios de arquitetos dos diversos países, e aos núcleos do IAB regionais, principalmente do Rio de Janeiro e de São Paulo. O IAB de São Paulo, não poupou esforços para garantir uma presença significativa dos arquitetos paulistas, tendo remetido informativos mensais sobre o evento, além de fichas de inscrição aos arquitetos associados.² Já o IAB do Rio de Janeiro, fez a intermediação entre a Bienal e um dos jurados do Concurso Internacional de Arquitetura, o arquiteto Marcel Breuer, que estaria no Brasil a convite do IAB carioca para participar do Congresso Brasileiro de Arquitetos.

² Confirmado pela carta de Jorge Wilhelm a Arturo Profili, datada de 18/08/1956. Arquivo W.S.

A valorização dos Concursos Internacionais de Escolas de Arquitetura

Walter Grópius, foi novamente contatado pela secretaria da Bienal através uma carta pessoal, de Profili, escrita em março de 1956³. Profili pede a Grópius que colabore como conselheiro da Exposição Internacional de Arquitetura e do Prêmio Matarazzo, que deveria ser novamente oferecido. Havia dúvidas quanto à nomeação do júri do Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura e a indicação de Grópius seria importante para a composição de um júri especial.

O Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura estava se tornando importante dentro das Exposições Internacionais de Arquitetura, se discutia a questão do ensino de arquitetura nas revistas especializadas e nos jornais e enfrentava-se o problema da atribuição de prêmios feita por um júri brasileiro muito competente, mas distanciado do convívio acadêmico e das condições de ensino da arquitetura (moderna) em outros países. Além do mais, esperava-se que a presença de elementos estrangeiros no júri pudesse aumentar ainda mais a repercussão internacional da competição. Profili pede a Grópius que indique um arquiteto com experiência no ensino de arquitetura em universidades estrangeiras, pois sua experiência docente poderia encorajar a participação de mais alunos e ao mesmo tempo haveria uma maior troca de informações sobre o ensino de arquitetura em outros países.

A idéia de Profili era escolher bem os jurados estrangeiros para que eles também pudessem participar da avaliação dos demais trabalhos, incluindo a Exposição Internacional de Arquitetura, e mesmo a atribuição do Prêmio Matarazzo. Entretanto, a carta adverte que ainda não havia certeza na atribuição deste último prêmio e, como realmente aconteceu, o prêmio deixou de ser atribuído aos arquitetos, passando a existir apenas um Prêmio São Paulo para os artistas plásticos.

A Bienal queria com esta iniciativa promover um intercâmbio de professores de escolas de arquitetura estrangeiras que visitariam o Brasil como jurados da Bienal, mas que permaneceriam cerca de um mês no país trocando informações importantes com os nossos arquitetos, e principalmente com os jovens. Como já havia anteriormente dado resultados

³ Carta não oficial de Profili a Walter Grópius, datada de 19/03/1956. Arquivo W.S.

positivos a vinda de Grópius por ocasião da II EIA, esperava-se repetir o êxito com mais convidados estrangeiros. Havia a proposta de palestras, conferências e várias atividades de trabalho e ensino durante a permanência destes professores no Brasil. Estes profissionais entretanto, deveriam ser isentos, isto é, ter seu próprio julgamento a respeito da arquitetura mundial e do ensino de arquitetura.

Ainda na carta, Profili aproveita a oportunidade para informar Grópius que havia enviado ao gabinete do Ministro da Cultura e Relações Exteriores de Bonn um convite oficial para a participação da Alemanha na IV Bienal e uma carta sugerindo uma “Sala da Bauhaus” no continente americano, que reuniria em uma mesma sala, artistas e arquitetos.

De fato houve uma sala dedicada à representação alemã na IV Bienal que mostrou a importância do trabalho de Grópius, na Bauhaus para o público brasileiro e aspectos desconhecidos do que teria sido realmente as escolas de Weimar e Dessau. Em artigo publicado na revista Habitat sobre a IV Bienal, Geraldo Ferraz comenta a importância do trabalho de Grópius e seus artistas para o momento vivido pela arquitetura brasileira:

Na atualidade da arquitetura brasileira, mais uma vez, aqui se nos afigura importantíssimo que surjam aspectos até agora desconhecidos da história viva do que foi o Bauhaus, na manifestação dos artistas plásticos que a presciência admirável de Walter Gropius ali reuniu, e que essa Bienal se apresenta, na contribuição da Alemanha. (FERRAZ, 1957, p.1))

A Bauhaus interessa ao público brasileiro pelo afeto pessoal de nossos arquitetos ao seu diretor, Walter Gropius, (que deixou boas impressões durante a sua estadia no país em janeiro de 1954) e pelo seu trabalho didático-pedagógico, que servia como um grande exemplo para as escolas de arquitetura que se consolidavam por todo o país, tentando difundir a arquitetura moderna. Nesta ocasião se discutia o programa básico dos cursos de arquitetura, a maneira de se ensinar e a experiência dos ateliês que ainda não era adotada nos cursos em funcionamento, obrigando os alunos a realizarem estágios nos escritórios dos arquitetos mais antigos para obterem o conhecimento prático da profissão. Além disso via-se em Gropius o grande defensor do racionalismo, agora mais aberto às contribuições regionais, para a defesa de uma arquitetura mais humana, o que já estava se tornando uma prática dos arquitetos brasileiros, que criticavam o formalismo.

Sigfried Giedion, o secretário geral dos CIAM que participou do júri da II EIA, e da organização da III EIA também foi contatado por Arturo Profili em outubro de 1956⁴. Profili escreve uma carta comunicando a sua viagem à Europa para tratar de assuntos da IV Bienal e pede a Giedion para se encontrarem com a finalidade de discutir algumas idéias sobre a exposição. Infelizmente, não foi possível identificar nenhum outro documento que confirme a participação de Giedion na organização da IV Bienal.

Na seqüência das correspondências disponíveis no arquivo da Fundação Bienal seguem-se os contatos com os possíveis jurados e os convites aos arquitetos nacionais e estrangeiros.

Exposição Internacional de Arquitetura

O **Júri de Seleção da IV EIA** foi constituído pelos arquitetos **Francisco Beck, Eduardo Kneese de Melo, Plínio Croce e Mário Henrique Glicério Torres**, que se reuniram no dia 12 de fevereiro para selecionar os trabalhos enviados por 205 arquitetos. A representação brasileira foi a maior de todas as bienais anteriores, e nota-se, pela primeira vez, a participação de Artigas, que havia sido o crítico mais ferrenho durante o início das Bienais e que considerava a iniciativa um gesto de dominação cultural norte-americano.⁵

Nota-se também a ausência de importantes arquitetos brasileiros, como é o caso de Sérgio Bernardes, Reidy, Mindlin, e do paisagista Burle Marx. Sérgio Bernardes foi convidado insistentemente pela secretaria da Bienal, através de carta e posteriormente telegrama, pedindo que enviasse seus trabalhos por intermédio do arquiteto do júri, Mário Henrique Glicério Torres⁶. Burle Marx foi convidado por carta, mas encontrava-se em viagens no exterior. Também Affonso Reidy foi convidado por carta⁷, mas não enviou nenhum trabalho para a exposição.

Mindlin foi convidado por Profili para coordenar, junto ao MAM do Rio de Janeiro o processo de seleção dos trabalhos dos arquitetos cariocas, mas o arquiteto recusou o convite justificando-se pela falta de disponibilidade para organizar os trabalhos da Bienal.⁸

⁴ Carta de Profili a Sigfried Giedion, datada de 04/08/1956, disponível no arquivo W.S.

⁵ O artigo **A Bienal é contra os artistas e contra o povo** foi escrito em 1953 e ataca diretamente a Bienal. O arquivo W.S. mantém uma cópia deste artigo.

⁶ Telegrama a Sérgio Bernardes datado de 06/02/57. Arquivo W.S.

⁷ Carta de Profili a Reidy, datada de 17/01/1957. Arquivo W.S.

⁸ Carta de Profili agradecendo o livro de Mindlin *Arquitetura Moderna no Brasil*, e solicitando seu apoio nos trabalhos da Bienal. Documento datado de 11/02/57, disponível no arquivo W.S. Telegrama de Mindlin a Profili recusando o convite, datado de 11/02/57, arquivo W.S.

De todas as ausências a mais notada teria sido a de Oscar Niemeyer, se não fosse montada às pressas a Sala Especial Brasília, com projetos seus e de Lúcio Costa.

Niemeyer não queria participar da IV Bienal por motivos particulares, que remontam ao episódio das críticas à sua residência em Canoas, por ocasião da II Bienal, quando aqui estiveram, Max Bill, Gropius, Sert, Giedion e Aalto. As correspondências trocadas com a Bienal a partir de janeiro de 1957 explicam melhor o fato.

Primeiramente Profili envia uma carta a Niemeyer⁹, cobrando a sua participação na exposição de arquitetura da IV Bienal, mas já antecipando a recusa do arquiteto oferece a oportunidade de expor seus projetos de Brasília em uma sala especial, “hors-concours” a pedido do próprio Cicillo.

A carta resposta de Niemeyer¹⁰ é transcrita a seguir:

Meu caro Profili,

Recebi sua carta e confesso que não pretendo comparecer à Bienal, pelo menos enquanto fizer parte do júri qualquer dos elementos que dele tenha participado na última vez em que concorri.

Não vou discutir o critério adotado pelo mesmo naquela ocasião, nem tampouco o fato de terem os seus membros julgado o projeto da minha casa sem verem a obra construída. Ainda menos a atitude dos que a conheciam e podiam simplesmente ter explicado as razões da solução adotada. O interesse que esse projeto despertou no exterior e as opiniões que sobre ele foram ali publicadas me bastam.

Quanto a enviar o projeto de Brasília, estaria de acordo desde que atendendo a importância do assunto e também as características do projeto destinassem para o mesmo um lugar condigno.

Peço que você não se preocupe com as restrições que hoje faço a Bienal, e se as externo é somente para poder responder com clareza a sua carta.

Estou pretendendo ir a São Paulo ver o Cicillo, mas espero receber antes sua resposta a este bilhete.

Abraço afetuoso do

Oscar Niemeyer.

⁹ carta datada de 17/01/57, disponível no arquivo W.S.

¹⁰ carta de Niemeyer a Profili, datada de 05/02/1957, disponível no arquivo W.S.

Anotação: Caso a Bienal destinasse uma sala para Brasília, poderia enviar projetos, fotos, maquetes, etc. e ainda os estudos dos pintores e escultores escolhidos para colaborar nesta obra: Portinari, Saldanha, Ceschiatti, Mary Vieira, etc.

No bilhete de Niemeyer percebe-se a dificuldade de entrosamento com os outros arquitetos que participaram como jurados nas outras edições das Bienais, denotando as reservas e rivalidades dos arquitetos brasileiros na época. Embora todos participassem de um momento de construção de um país moderno, consolidando o triunfo da arquitetura moderna brasileira, de fama mundial, as rivalidades e oposições ao favoritismo de Niemeyer são constantes, além do mais havia uma declarada rivalidade entre os arquitetos funcionalistas e aqueles considerados formalistas, no caso Oscar Niemeyer. Desde a ata do júri da II EIA que condenava o formalismo, e depois o discurso de Jorge Machado Moreira, por ocasião da premiação das Escolas de Arquitetura na III EIA, condenando a forma arbitrária, que o ambiente das Exposições Internacionais de Arquitetura se tornou um palco do confronto entre os arquitetos da forma pura, prismática e racional contra os arquitetos defensores de uma arquitetura da forma livre, original, portando desencorajando a participação de Niemeyer que, devido a sua importância para a arquitetura brasileira e mundial, será convidado a participar em situações especiais.

Outro ponto importante da carta é a menção aos trabalhos dos artistas nos projetos de Brasília, que seriam vários, de várias tendências e inclusive Portinari, que posteriormente será excluído dos trabalhos na capital¹¹. A sala de Brasília seria uma demonstração da arquitetura de Niemeyer e também um momento para expor o que se estava preparando em termos de síntese das artes na capital do país.

Profili aceita a reclamação de Niemeyer em carta resposta¹² onde expõe novamente sua vontade em relação à Sala Brasília:

[...] volto à idéia que me surgiu a respeito do projeto de Brasília; porquanto penso que uma apresentação dos projetos aprovados, ao lado da exposição e com caráter de hors-concours daria a possibilidade não somente ao nosso público, como também as personalidades e aos visitantes estrangeiros de ver como nasce, na nossa época uma

¹¹ NEM mosaico nem mural de Portinari – trabalho para Bruxelas e Bienal do México, mas nada em Brasília. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 mar. 1958. A notícia comenta a exclusão de Portinari dos trabalhos de Brasília. Portinari teria feito, a pedido de Niemeyer, maquetes de um mosaico a ser realizado na capela presidencial além de um mural. O mosaico seria executado em Ravena, mas o pessoal de Brasília teria achado o prazo longo demais, assim o pintor executaria apenas o mural. Devido à demora na decisão sobre o mural e aos outros compromissos assumidos por Portinari, o pintor preferiu não realizar mais o trabalho.

¹² Carta de Profili a Niemeyer, datada de 14/09/1957. Arquivo W.S.

cidade, audaciosamente, e os mais modernos critérios arquitetônicos, urbanísticos e artísticos. (PROFILI, 1957)

Aqui se verifica o quanto as Bienais, além do seu objetivo primeiro de atualização das artes no país, também tiveram a posição de divulgação do projeto de modernização e de construção de um país novo, desenvolvimentista, que deveria ser mostrado para o Brasil e para o mundo todo. Ao mesmo tempo se observa a noção de que Brasília representaria a maior contribuição brasileira tanto na arquitetura quanto no urbanismo para o desenvolvimento da arquitetura mundial. Em atendimento à solicitação de Niemeyer a montagem da Sala Brasília com os projetos urbanísticos e arquitetônicos da cidade, foi realizada no piso térreo, logo na entrada da Bienal.

O júri de Premiação

A montagem do júri de premiação definitivo contou com uma dose de coincidências que são relatadas nas cartas de Profili e novamente com o apoio do MoMA de Nova York, através do Programa Internacional de Exposições Itinerantes, dirigido na época, por Porter A. McGray.

Havia por parte do IAB do Rio de Janeiro um pedido para conseguir junto ao Ministério das Relações Exteriores a visita de arquitetos americanos ao país durante a realização do Congresso Brasileiro de Arquitetos. Profili, em visita ao Ministério das Relações Exteriores, fica sabendo da possibilidade de visita de Mies Van der Rohe, Philip Johnson ou Marcel Breuer ao Brasil, e aproveita imediatamente a ocasião para incluí-los como jurados da Exposição Internacional de Arquitetura da IV Bienal.

Profili envia carta ao MoMA¹³ explicando a coincidência da data do Congresso com a IV Bienal e sugere que os arquitetos sejam aproveitados como membros do júri de premiação da Exposição Internacional de Arquitetura. Assim a Bienal, junto com o IAB e o governo brasileiro, repartiriam as despesas dos convidados. Foi pedido que, no caso da impossibilidade de algum dos três arquitetos mencionados, se convidasse o arquiteto Eero Saarinen, cujo nome havia sido cogitado em reunião no Ministério das Relações Exteriores.

¹³ Carta de Profili a Porter McGray, datada de 17/07/1957. Arquivo W.S.

Em correspondência posterior, Profili consegue de Meira Pena¹⁴, Conselheiro Chefe da Divisão Cultural da Secretaria do Ministério das Relações Exteriores, o apoio para a inclusão do nome de Marcel Breuer como jurado da IV Bienal. Finalmente, em comum acordo com o IAB do Rio de Janeiro, é estabelecida a participação de Marcel Breuer como representante dos EUA, através de carta a Ary Garcia Rosa¹⁵, e a convite da própria Bienal é incluído o nome do arquiteto Kenzo Tange, que representaria o Japão.

Assim o júri de premiação definitivo da IV E.I.A. ficou constituído pelos arquitetos: **Marcel Breuer, Phillip C. Johnson, Francisco Beck, Jacob Maurício Ruchti e Mário Henrique Glicério Torres**. Para o Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura manteve-se este mesmo júri, acrescentando-se o arquiteto **Silvio de Vasconcellos**.

A montagem da Exposição Internacional de Arquitetura da IV Bienal ocorreu ao lado da II Bienal Internacional de Teatro, no 2º. Pavimento do Palácio dos Estados.

A montagem através de painéis iguais e contínuos tornou a exposição monótona e pouco atrativa, o que já era um problema de várias edições das EIA, assomado ao fato de que o regulamento proibia a exposição de maquetes¹⁶, tornando a apreensão das obras distante do público leigo, como já havia sido notado por Ferraz (1954) na crítica ao espaço expositivo da II EIA.

PROJETOS PREMIADOS:

Os comentários iniciais foram extraídos da ata oficial do Júri da Exposição Internacional de Arquitetura¹⁷, assinada pelos arquitetos: Marcel Breuer, Kenzo Tange, Phillip C. Johnson, Francisco Beck, Jacob Maurício Ruchti e Mário Henrique Glicério Torres, de setembro de 1957.

O Júri decidiu reservar os prêmios para os trabalhos que **atingissem ou superassem o nível de desenvolvimento evidenciado pelas obras de arquitetura existentes dentro de cada categoria**. Seguindo esta orientação muitos prêmios não foram conferidos, o que causou polêmica na época.

¹⁴ Telegrama de Meira Penna a Profili, datado de 12/08/1957. Arquivo W.S.

¹⁵ Carta de Profili a Ary Garcia Roza, datada de 07/08/1957. Arquivo W.S.

¹⁶ Apesar disto o grupo da Olivetti expôs a maquete da fábrica projetada por Marco Zanuso e posteriormente doou-a à Bienal, de acordo com carta de Profili a Mário Pellegrino, datada de 22/11/57, disponível no arquivo W.S.

¹⁷ Publicada na revista ACRÓPOLE, no.227, em setembro de 1957, e também no jornal A GAZETA, de 18/09/1957.

Habitação INDIVIDUAL: Não foi conferido prêmio.

O júri achou recomendável o nível geral das residências apresentadas, porém nenhuma delas se destaca o suficiente para ser premiada. (Ata do júri)

Habitação COLETIVA:

Edifício de apartamento. Arqs. Salvador Candia, Plínio Croce e Roberto Cláudio Aflalo. São Paulo.

Construção: Escritório técnico Augusto Pedalini.

Incorporação: Banco Hipotecário Lar Brasileiro S.A.

A qualidade do risco da fachada principal baseado na repetição dos elementos construtivos, a planta é boa e clara e o tratamento igualmente cuidadoso dispensado a ambas as faces do prédio, evidenciam uma disciplina sadia e pouco comum. (Ata do júri)

Na época os empreendedores imobiliários preferiam a construção de edifícios habitacionais aliados a galerias de lojas, próximos a ruas comerciais, como é a tipologia do Conjunto Nacional e do Edifício Nações Unidas, do arquiteto Abelardo de Souza Reidy. O edifício João Ramalho, projeto de 1953, é um dos primeiros grandes conjuntos, construído em quarteirões inteiramente residenciais em São Paulo, no bairro Perdizes. A quadra possuía cerca de 14.000 m² e era prevista a edificação de cinco blocos, sendo o João Ramalho, o terceiro a ser construído, ao lado de dois projetos de outros arquitetos. O partido de implantação na quadra obedeceu aos critérios de relação com os blocos já existentes, manutenção das árvores do local e orientação solar adequada.

No edifício o rigor formal se alinha à modulação estrutural e reflete a influência de Mies. Como destaca o catálogo da IV Bienal Internacional de Arquitetura de 1999¹⁸, o purismo volumétrico, as simetrias espaciais, a modulação, o rigor no detalhamento, as estruturas aparentes e a flexibilidade das plantas são características das obras de Aflalo e Croce neste período, e se aplicam ao edifício João Ramalho, realizado em parceria com Salvador Candia. A estrutura feita

¹⁸ GASPERINI, G.C. et al. Sala Especial IV Bienal Internacional de Arquitetura 1999. São Paulo: Pancrom, 1999, p.5.

de grossos pilares de concreto armado é o elemento mais destacado na fachada e também no interior do edifício, sendo totalmente visível no pavimento térreo, deixado livre para circulação de pedestres. Ao lado dos pilares, os volumes prismáticos das caixas de circulação vertical, acentuam a verticalidade da edificação, que é contrastada pela marcação horizontal dos pavimentos. Ao todo são 64 apartamentos dispostos em 16 pavimentos.

Em termos plásticos, a forma retangular do edifício poderia se tornar extremamente monótona se não fossem tomados alguns cuidados, como o destaque dado aos pilares, o tratamento da circulação vertical como volumes destacados do corpo principal da edificação, os cheios e vazios proporcionados pelas varandas e os tratamentos distintos dados as aberturas, moduladas, com variações nos fechamentos das esquadrias.

Internamente os apartamentos seguem o princípio da planta-livre, havendo a possibilidade de remoção da maioria das paredes divisórias. O *layout* típico possui dois quartos e apenas um banheiro, fato comum na época. O edifício João Ramalho ainda acomodava uma grande garagem para 250 carros, aproveitando o desnível em relação á esquina da quadra, possibilitando a construção de 3 níveis distintos de estacionamentos e distribuindo entradas e saídas em níveis diversos, o que facilitava o tráfego local. O pavimento térreo, como já foi dito, era exclusivo dos pedestres, favorecendo a ligação do edifício com o parque já existente e servindo como um exemplo de aplicação das propostas de Le Corbusier para moradia coletiva, embora não dispondo de todos os serviços das unidades de habitação.

Edifício para fins COMERCIAIS:

Edifício Olivetti – Arqs. Gian Antonio Bernasconi, Annibale Fiocchi e Marcelo Nizzoli – Milão – 1954.

O edifício todo, de estrutura às fachadas e aos menores detalhes do acabamento interno, é tratado com excepcional segurança e sensibilidade.(Ata do júri)

O edifício para oficinas da Olivetti se insere no centro histórico da Milão antiga, próximo ao Teatro Scala, no ambiente sugestivo da via Clerici. Os arquitetos preferiram posicionar a construção em recuo, em relação ao alinhamento oficial dos edifícios, para ter maior autonomia em relação ao discurso arquitetônico e histórico do ambiente.

Os arquitetos Nizzoli, Bernasconi e Fiocchi declararam que o edifício pretendia manifestar o “estilo” da organização industrial que representava e não apenas a potência econômica da empresa, fugindo, portanto, de uma monumentalidade freqüentemente utilizada em edifícios comerciais do gênero. O prédio da Olivetti procura externar a exatidão, a técnica e o alto grau de eficiência que a empresa possui, esmerando-se na técnica construtiva. Quase todos os elementos são pré-fabricados e diretamente montados sobre a estrutura de concreto armado. O recuo da fachada frontal cria uma pequena praça, e diminui o impacto da altura e da massa edificada na rua.

Sob o corpo principal do edifício há uma passagem para veículos, que dá acesso ao estacionamento nos fundos do lote e ao jardim, muito reduzido, devido as dimensões do lote. Nos jardins os arquitetos tinham a intenção de colocar esculturas para promover a integração das artes junto com os painéis realizados no interior do edifício¹⁹.

Internamente o edifício segue o padrão comum de distribuição de edifícios comerciais da época, com um corredor central e salas dispostas dos dois lados, delimitadas por divisórias móveis que se adaptam a diversas necessidades de usos.

A fachada sudeste é recoberta por brises verticais de alumínio, uma solução familiar aos arquitetos brasileiros, que remete ao projeto do M.E.S. no Rio de Janeiro e que chamou a atenção mundial no momento da sua publicação nas revistas estrangeiras. Na parte térrea funcionam salões de exposição (showroom), envidraçados, de maneira a sugerir que a construção pareça levemente apoiada nos pilares. Na fachada oposta, o bloco principal é totalmente envidraçado, abrindo-se para um jardim.

O projeto de Nizzoli e colaboradores foi muito elogiado em artigo publicado na revista Casabella que ressalta o racionalismo da planta, a lógica clara da disposição das partes constituintes do programa, a adaptação do edifício ao terreno irregular e a habilidade de se inserir nas proximidades históricas (em diagonal com o edifício Olivetti se localiza o Palácio Clerici). Nos desenhos nota-se a coincidência do gabarito do bloco menor com o gabarito do palácio, em uma atitude de respeito ao monumento histórico. Rogers também comenta o efeito dos brises

¹⁹ Henri Moore foi procurado por Nizzoli em 1954 para realizar uma escultura no jardim frontal do edifício da Olivetti. A escultura seria uma espécie de totem vertical para contrastar com o ritmo horizontal do edifício. No entanto Moore perdeu o interesse no trabalho quando em visita ao local descobriu que o jardim era na verdade um estacionamento. Os estudos de Moore resultaram na escultura Glenkiln Cross, realizada em 1955-56, disposta em outro local.

móveis durante a iluminação noturna, originando efeitos plásticos pela disposição irregular das lâminas. (efeito desejado para os edifícios de acordo com o manifesto sobre a Monumentalidade)

A ambientação dos interiores foi toda projetada pelos arquitetos, que conseguiram dar unidade formal ao mobiliário que condiz com os grandes panos de vidro e a perfeição construtiva do edifício. Destacam-se também os detalhamentos dos elementos de proteção solar (brises) e dos painéis de vedação.

No térreo, os painéis decoram o showroom e a sala de reuniões, com motivos abstratos, novamente remetendo à integração das artes na arquitetura.

Edifício para fins INDUSTRIAIS: Não foi atribuído prêmio.

O júri foi de parecer que nenhum trabalho deveria ser premiado.(Ata do júri)

Edifício PÚBLICO:

Edifício da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro.

Arqs. Jorge Machado Moreira e colaboradores.

Este trabalho atinge um alto nível de qualidade, digno de um edifício público. Mais uma vez a disciplina na ordenação da fachada impressionou o júri. O edifício em questão formará parte excelente do conjunto da Cidade Universitária, tal como está planejado.(Ata do júri)

A Faculdade Nacional de Arquitetura, com capacidade para 900 alunos era composta por quatro blocos interligados: o Bloco principal, a Biblioteca, o bloco da Administração e o Bloco das Aulas práticas especiais. Interligado a este conjunto havia ainda um quinto bloco destinado ao Museu de Arquitetura Comparada que não foi construído, o que representou uma perda para a unidade arquitetônica e a expressividade plástica do conjunto. O bloco principal é composto por seis andares e mais dois pavimentos compondo o hall de entrada (pilotis), o arquivo e a portaria. Previa-se a instalação de todos os anos do curso de arquitetura no edifício principal, sendo um ano por pavimento, deixando o último para os cursos de pós-graduação, com ateliês e salas de ensino teórico, além de salas para professores e secretarias. Os demais blocos do conjunto se distribuem em apenas dois pavimentos. A solução de um bloco maior, vertical, interceptado por

um bloco horizontal que configura praças internas, é uma nova interpretação da tipologia arquitetônica do projeto do MESP, em que Jorge Moreira colaborou e que constituiu a base do seu pensamento arquitetônico.

Os ateliês do Bloco principal foram previstos para grupos de sete a dez alunos e tinham mobiliários específicos para o curso de arquitetura, de modo que cada aluno podia ter sua prancheta, escaninho e gavetas privativos.

A biblioteca comporta no térreo, o estacionamento para automóveis e bicicletas, e comunica-se com um amplo jardim. No pavimento superior encontram-se a sala do acervo e as salas de estudos com acesso pela escada na lateral do bloco.

No bloco das aulas práticas especiais, se instalam a administração, o pequeno auditório, o museu técnico e as salas de ensino práticas (laboratórios e oficinas de carpintaria, serralheria e fundição), com os setores se articulando através de galerias e pátios internos. Na laje de cobertura as aberturas dos *sheds* e clarabóias iluminam os ambientes do piso superior. (solução já utilizada por Moreira no edifício do Instituto de Puericultura, premiado na II EIA)

O critério adotado no projeto foi de dar ao aluno amplas possibilidades de trabalhos práticos. Nos ateliês os alunos podiam ter os trabalhos sempre em andamento, pela disponibilidade de pranchetas e mesas de trabalho, se houvesse alguma aula teórica ou prática, o trabalho poderia ser interrompido por este intervalo de tempo para depois começar novamente. Estimulava-se os trabalhos em conjunto com outros alunos para criar o hábito do trabalho em equipe durante a vida profissional.

O projeto previa a construção de um bloco anexo, destinado ao Museu de Arquitetura Comparada, que seria sustentado por tirantes metálicos presos em arcos de concreto armado.

A proporção áurea foi utilizada na modulação dos blocos para garantir a harmonia plástica do conjunto. Era previsto na parede cega do auditório um grande painel de Burle Marx.

Menção Honrosa:

Interior da Aula Magna da Universidade de Caracas – Venezuela

Arq. Carlos Raul Villanueva em colaboração com Alexander Calder

O interior da Aula Magna em Caracas é um notável exemplo de integração das artes plásticas numa composição espacial em grande escala. O júri achou que se devia chamar a atenção especial sobre este aspecto. (Ata do júri)

A cidade universitária é um grande exemplo da arquitetura moderna na Venezuela. Projetada integralmente pelo arquiteto Carlos Raul Villanueva, foi transformada em patrimônio artístico da humanidade pela Unesco e conta com vários edifícios, praças e várias obras de artistas plásticos reconhecidos internacionalmente.

O trabalho realizado no interior da Aula magna foi um exemplo de trabalho em equipe, pois desde o início trabalharam juntos Villanueva, o artista Alexandre Calder e o consultor acústico Robert B. Newman (especialista em acústica do MIT). O resultado deste trabalho foi apresentado na revista Acrópole de 1962²⁰, onde Newman analisa a obra como um projeto de referência.

Para Newman o requisito mais importante para se obter uma boa audição era o silêncio total, mas devido as grandes dimensões da sala da Aula Magna, ao formato de construção em cúpula (de concreto armado) e à grande área encurvada da parede de fundo, o problema acústico não era de fácil solução. Cobrindo quase todo o teto foram colocados elementos refletores com a finalidade de distribuir uniformemente o som pelo ambiente. O tamanho e o formato das superfícies refletoras foram particularmente estudados para que o efeito sonoro desejado pudesse ocorrer, evitando ao mesmo tempo a propagação de sons indesejáveis pelas paredes e teto. Foram utilizados refletores especiais de 2 a 3 metros de comprimento, feitos em madeira contraplacada fixada a uma estrutura de metal. Os refletores foram suspensos e presos ao teto por cabos.

A parte superior da parede do fundo exigiu um tratamento diferenciado, com utilização de duas fileiras de portas e materiais absorventes, também as duas paredes laterais da sala são duplas para evitar o ruído vindo de fora do ambiente.

O auditório da Aula magna é bastante utilizado tanto para conferências como para concertos musicais, deste modo foram projetados grandes difusores de som que se localizam na parte frontal, juntos ao palco, e que projetam o som para o meio e o fundo da sala. As placas menores são utilizadas para refletir o som para as últimas fileiras.

²⁰ NEWMAN, Robert. Planejamento para boa audição: história de casos para audição ótima III. **Acrópole**, n.279, p.95, jan.,1962. Instituto Brasileiro de Acústica.

Problemas Vários: Não foi atribuído prêmio.

O júri foi de parecer que nenhum trabalho deveria ser premiado. (Ata do júri)

Críticas a premiação:

A ausência de várias premiações motivou a crítica de Geraldo Ferraz, publicada no jornal *O Estado* em outubro de 1957²¹. O crítico questiona a falta de premiação da habitação individual na Bienal, considerando equivocado o parecer do júri que teria dito: *...nenhuma das habitações individuais se destaca o suficiente para ser premiada*. E ao mesmo tempo teria premiado a habitação coletiva de Croce, Aflalo e Candia pela *qualidade do risco da fachada principal baseada na repetição dos elementos construtivos...* Para Ferraz, este projeto nada oferecia de extraordinário na sua planta nem na fachada e também soava mal premiar o projeto de um arquiteto que participou do júri de seleção.

Ferraz acredita que o júri hesitou, ao achar os projetos de habitação individual recomendáveis, mas nenhum bom o suficiente para ser premiado. Os critérios deveriam ser explícitos o suficiente para que não originassem dúvidas, ainda mais no caso da habitação individual, onde o arquiteto ainda poderia fazer o melhor, em termos de organização espacial e de abrigo da intimidade.

Alguns exemplos presentes na exposição são citados por Ferraz, como dignos de nota e talvez de premiação, como é o caso da residência projetada por Miguel Forte e Galiano Ciampaglia, que valoriza a intimidade; a casa de Marquis & Steller, sobre a baía de São Francisco, com grande zelo estético; a residência sobre Mergelina, Nápoles, do arquiteto Pacanowski; as residências de Marcello Accioly Fragelli, em Petrópolis e São Conrado; a casa do arquiteto Hans Maurer, de nítida estruturação, mas com detalhes pesados; a casa de campo de Olavo Redig de Campos e a casa de Oscar Americano no Morumbi, do arquiteto Oswaldo Arthur Bratke.

O 3º. Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura

²¹ FERRAZ, G. Sem prêmio a habitação. Publicado no jornal *O Estado*, de 12/10/1957, disponível no arquivo W.S.

Tema: Um núcleo residencial para acomodar os trabalhadores de um centro industrial que empregasse de 1000 a 2000 pessoas. A escolha da região para a localização do centro ficará a critério dos autores, mas deverá ser fixada geograficamente em cada país de onde procede o trabalho e deverá ser plenamente justificada.

A solução desenvolvida deverá atender também os serviços públicos, de recreação, de educação, etc., relacionados com o centro.²²

O prazo para entrega dos trabalhos do Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura foi prorrogado do dia 30 de junho para o dia 20 de julho de 1957 e contou com a participação de cerca de 50 escolas do mundo todo.

O júri decidiu premiar quatro dos projetos participantes “ex-aequo”, após considerar impossível confrontar as peculiaridades e os pressupostos culturais tão divergentes presentes na exposição. Assim a premiação foi dividida em quatro prêmios iguais, que possuíam elementos recomendáveis pelo júri, mas nenhum deles se destacando o suficiente para poder ser considerado superior aos outros.

Foram premiados:

A E'cole Speciale D'Architecture – Paris – França

Cabe notar a clareza e a naturalidade de composição dos diversos agrupamentos de que se constitui o conjunto. A unidade de composição é realçada pela feliz localização do conjunto entre o lago e as montanhas. Os edifícios altos da periferia contribuem também para definir a composição e visam a assegurar sua inalterabilidade. (Ata do júri)

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Brasil

O plano geral é claro e bem ordenado em sua unidade de tratamento. O contraste entre a composição geométrica do conjunto e a natureza que o circunda é esteticamente muito feliz. A escala das construções é bem equilibrada e justa. A praça central na ilha forma o centro da composição em perfeito acordo com a sua função.(Ata do júri)

²² De acordo com o regimento publicado em fevereiro de 1956, in: PAGLIA, 1957, p.35.

Faculdade de Arquitectura y Urbanismo – Universidad Central de Venezuela

O planejamento orgânico com circulação periférica e conjunto residencial bem distribuído caracteriza a boa orientação geral desse projeto.

A praça central é feliz em seu aspecto e, pela sua implantação em forma de acrópole tem a função de símbolo e núcleo da comunidade.

A planta da unidade básica residencial, apresentada por este projeto, é de qualidade excepcionalmente boa.(Ata do júri)

Waseda University Graduate School – Tokyo – Japão

Conjunto bem composto por núcleos habitacionais bem definidos, polarizados pelo centro comunal configurado com alto sentido humano.

A combinação do planejamento geométrico (habitações coletivas) com a distribuição das residências isoladas de acordo com a topografia, contribui para uma variedade ambiental acentuada.

Anote-se ainda a possibilidade de re-produção da unidade como componente de maiores concentrações de população, ou de sua adaptação a contingentes humanos mais reduzidos.(Ata do júri)

Ressalva: O arquiteto Silvio Vasconcelos ressalva que, se tivesse sido viável o escalonamento da premiação, tendo em vista o partido adotado e sua clara ordenação, apontaria ao primeiro prêmio o trabalho elaborado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Infelizmente os projetos das Escolas de Arquiteturas não foram publicados pela imprensa da época, motivo pelo qual não foram discutidos neste trabalho.

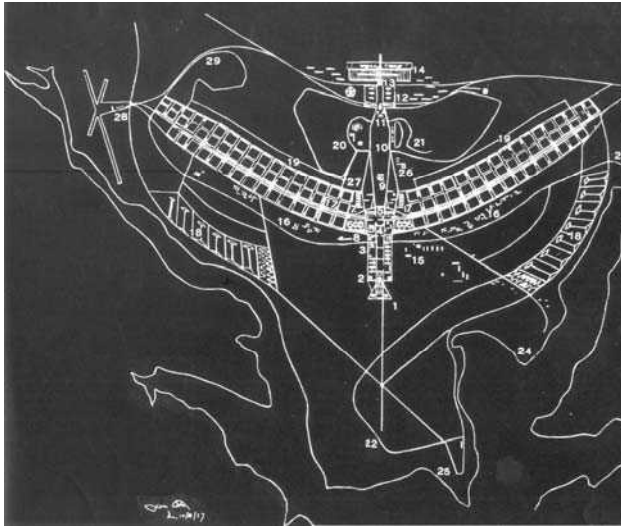


Fig.326: Brasília – Plano Piloto.

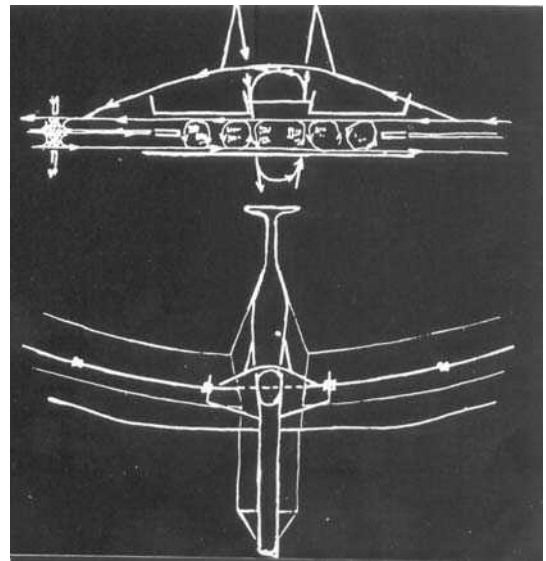


Fig.327: Brasília – Esquema de circulação.

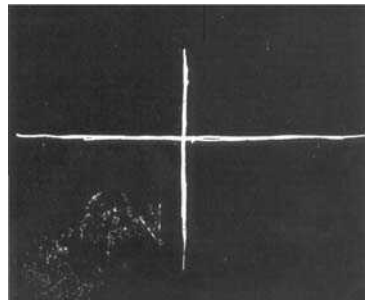
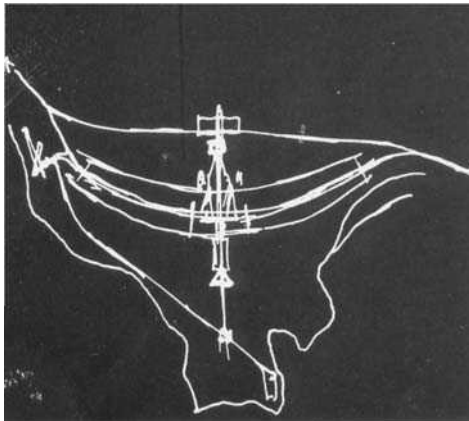


Fig.328: Evolução dos estudos dos eixos.

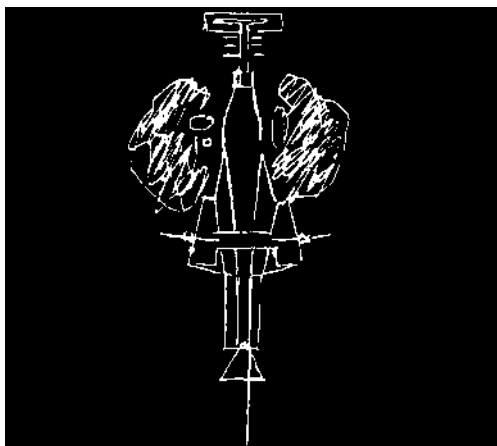


Fig.329: Croqui de estudo.



Fig.330: Mapa do Brasil com a localização de Brasília.

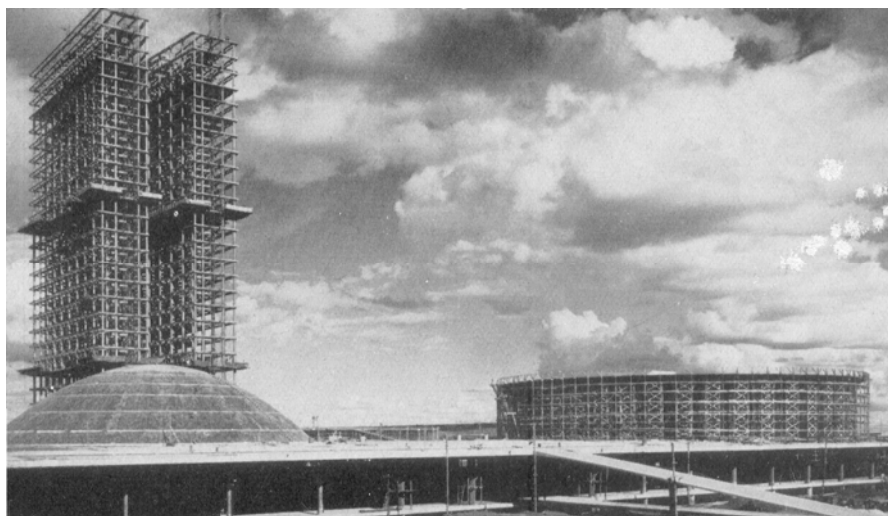


Fig.331: Congresso nacional em construção

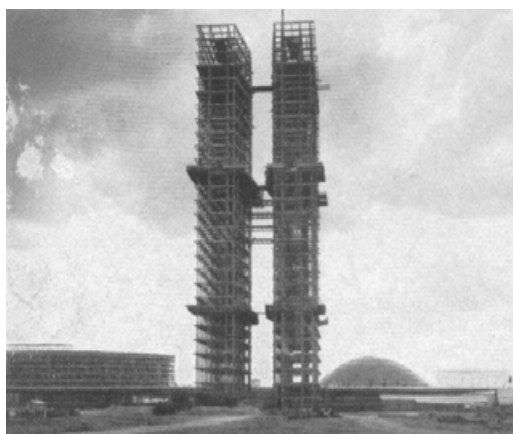


Fig.332: As duas torres - Congresso

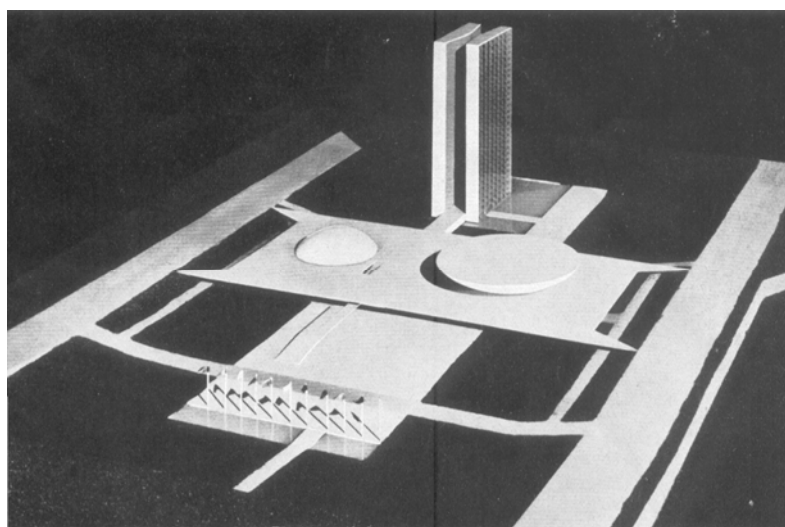


Fig.333: Maquete do Congresso nacional e praça

IV - E.I.A.
1957

**Sala Brasília –
OSCAR NIEMEYER**
Palácio da Alvorada

SALA ESPECIAL

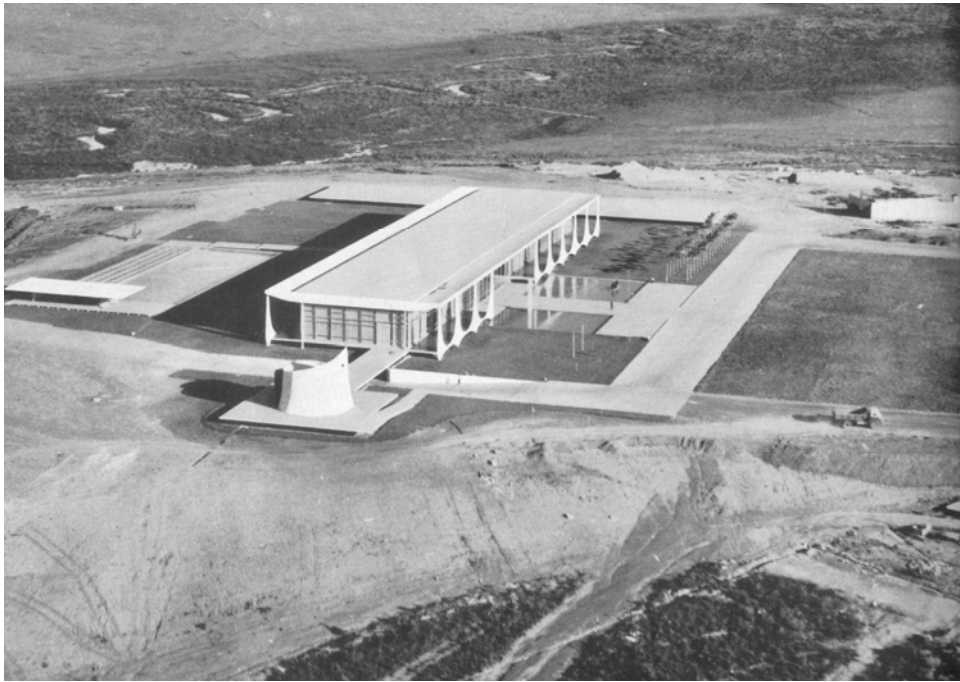


Fig.334: Palácio da Alvorada – vista aérea

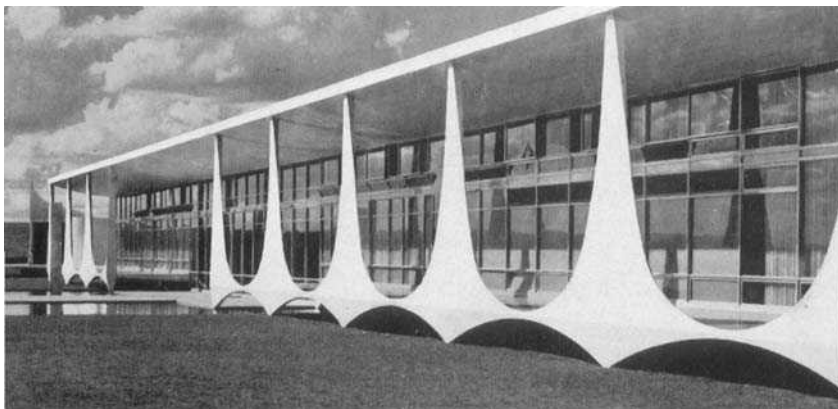


Fig.335: Alvorada – vista lateral



Fig.336: Vista aérea – face posterior do palácio

FONTE: L'ARCHITETTURA (1960) n.51

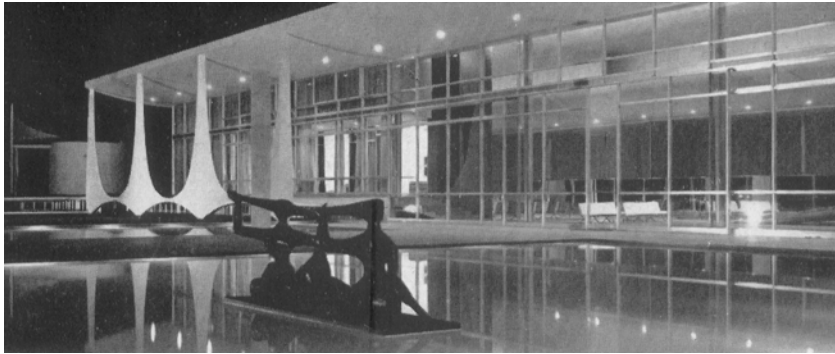


Fig.337: Palácio da Alvorada - entrada

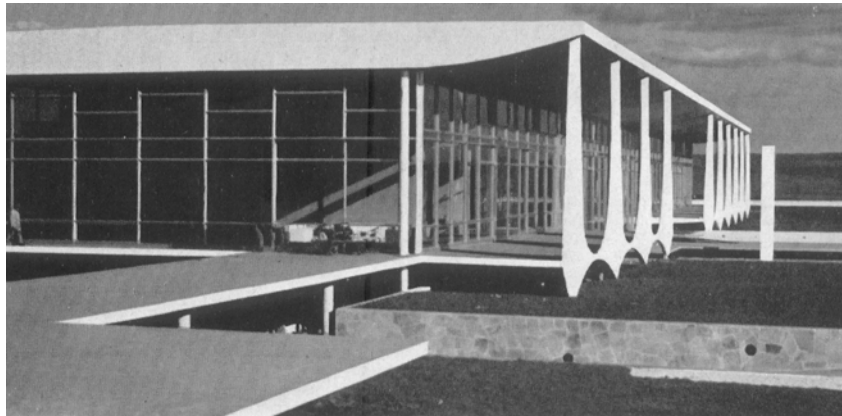


Fig.338: Alvorada - lateral

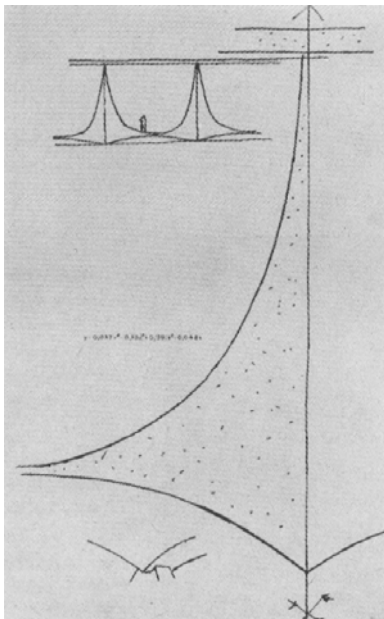


Fig.339: Croqui dos pilares

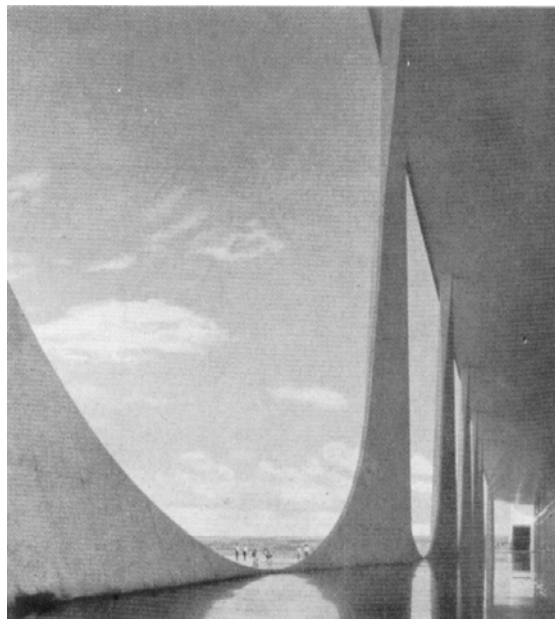


Fig.340: Vista do interior da varanda

IV - E.I.A.
1957

**Sala Brasília –
OSCAR NIEMEYER**
Palácio do Planalto

SALA ESPECIAL

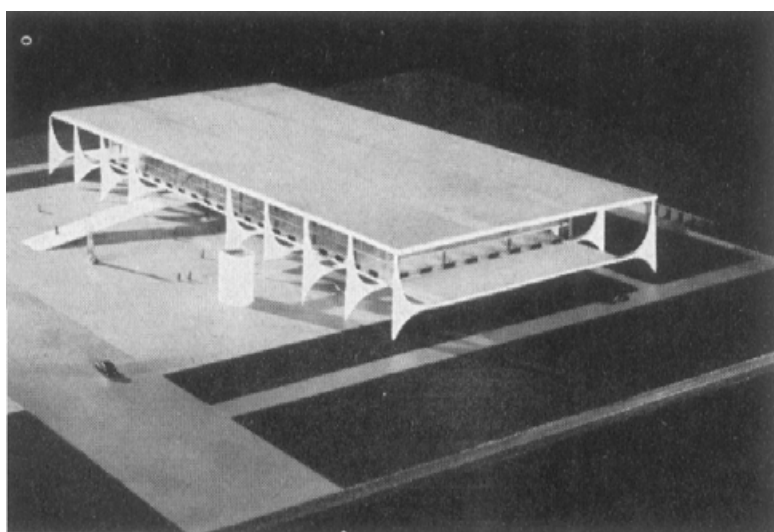
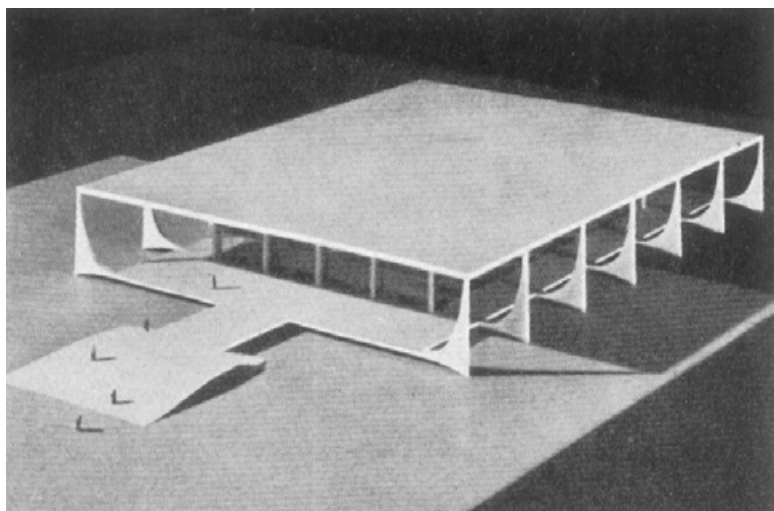


Fig.341: Vistas da maquete

FONTE: L'ARCHITETTURA (1960) n.51

IV - E.I.A.
1957

**SALVADOR CANDIA – PLÍNIO
CROCE E ROBERTO C. AFLALO**

Edifício João Ramalho

**EDIFÍCIOS PARA
HABITAÇÃO
COLETIVA**



Fig.342: Vista externa



Fig.343: Varandas e painéis de fechamento

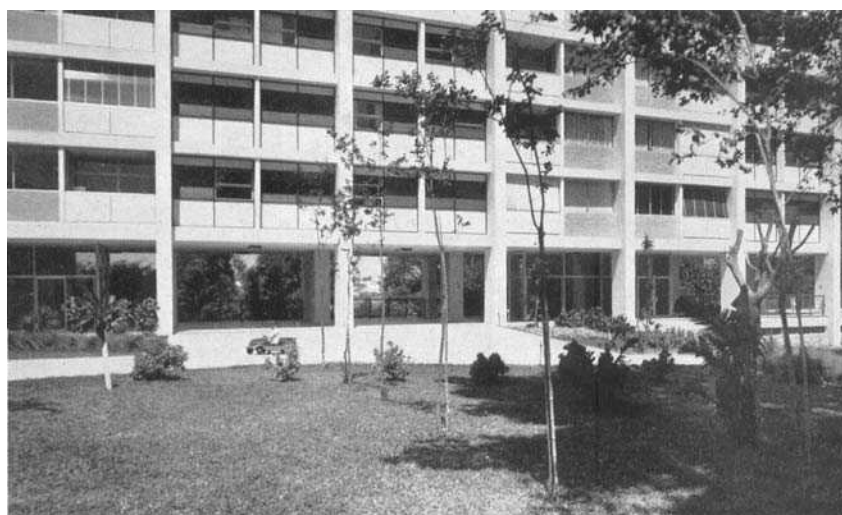


Fig.344: Vista do pavimento térreo livre

FONTE:

ACRÓPOLE, n.242, 1958.

IV - E.I.A.
1957

**SALVADOR CANDIA – PLÍNIO
CROCE E ROBERTO C. AFLALO**

Edifício João Ramalho

**EDIFÍCIOS PARA
HABITAÇÃO
COLETIVA**



Fig.345: Fachada frontal

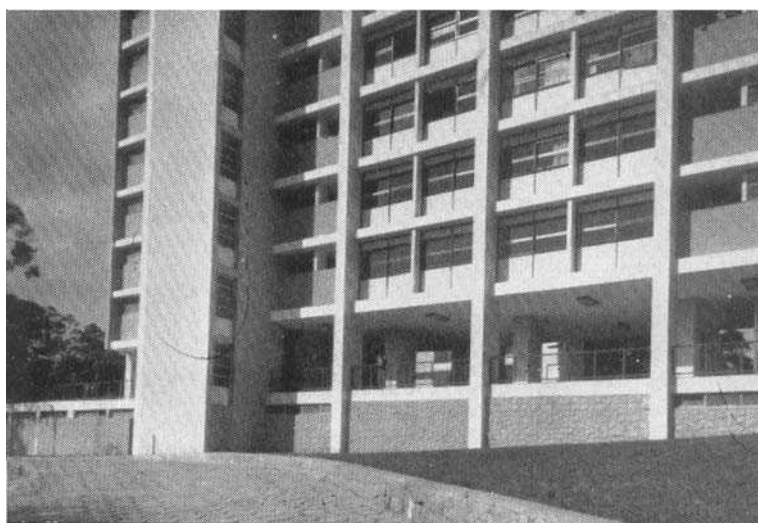


Fig.346: Fachada posterior

FONTE:
ACRÓPOLE, n.242, 1958



Fig.347: Fachada

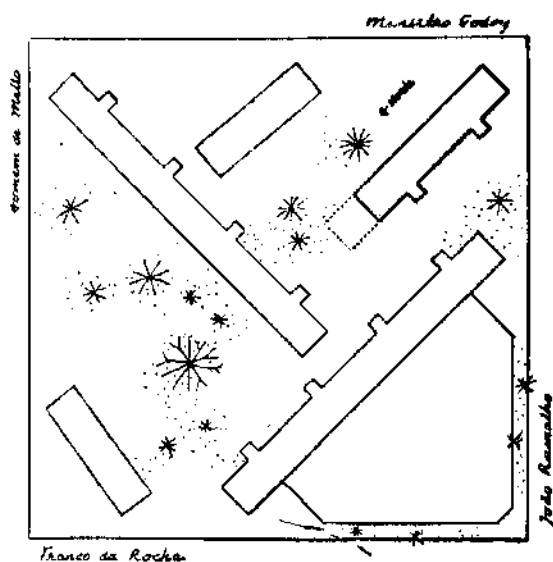


Fig.348: Implantação na quadra

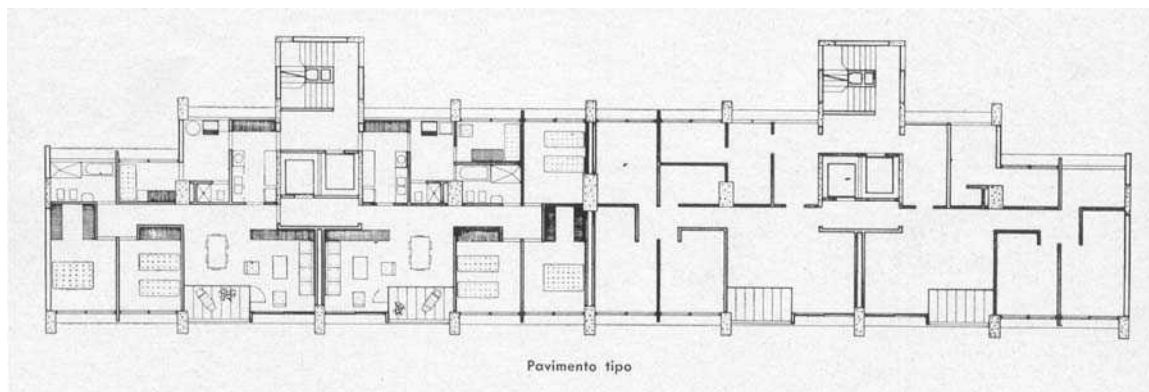


Fig.349: Pavimento tipo

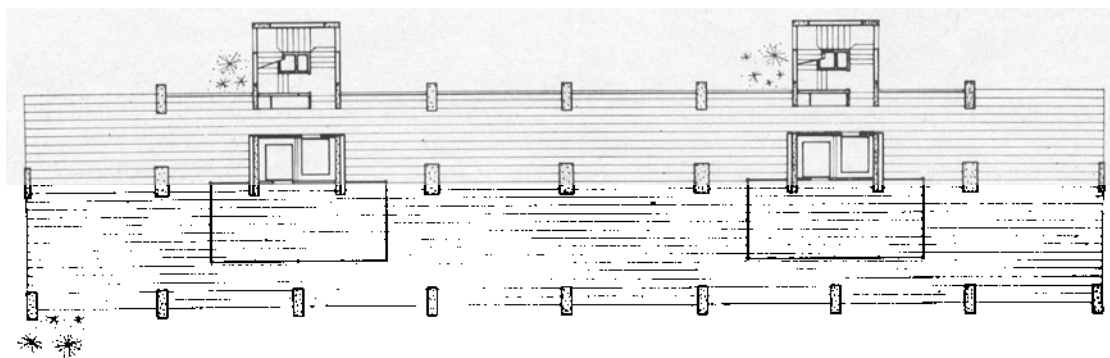


Fig.350: Pavimento térreo

FONTE:
ACRÓPOLE, n.242, 1958

IV - E.I.A.
1957

**SALVADOR CANDIA – PLÍNIO
CROCE E ROBERTO C. AFLALO**

Edifício João Ramalho

**EDIFÍCIOS PARA
HABITAÇÃO
COLETIVA**

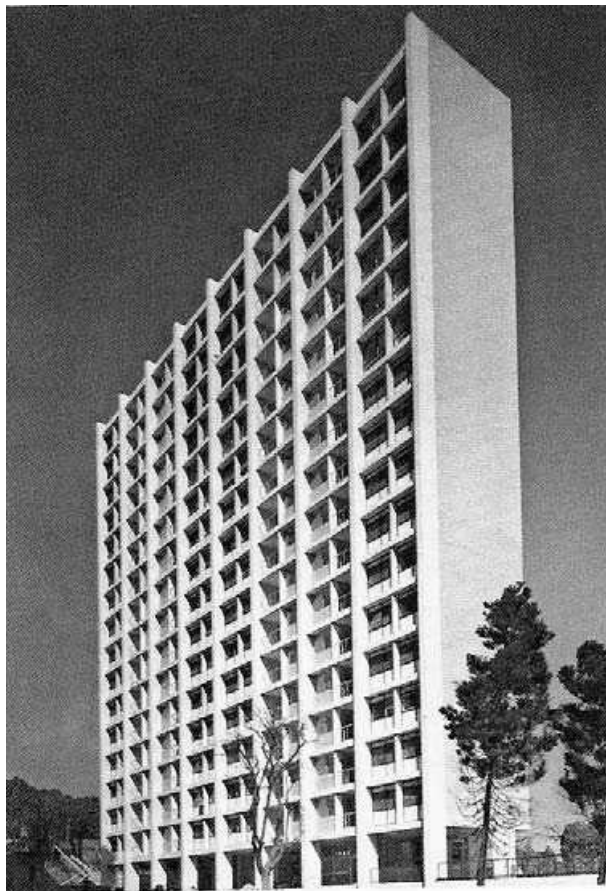


Fig.351: Vista externa

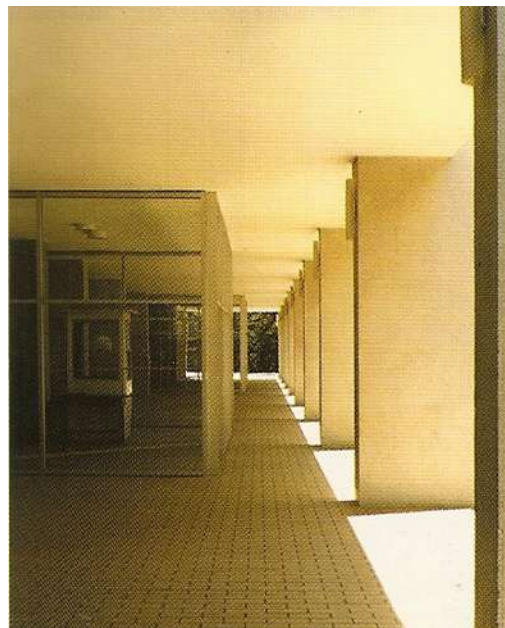


Fig.352: Pavimento térreo - entrada



Fig.353: Vista das torres de circulação vertical



Fig.354: Entrada principal

FONTE:
PANCROM, 1999



Fig.355: Fachada frontal com brises verticais



Fig.356: Fachada com sacadas



Fig.357: Passagem no térreo

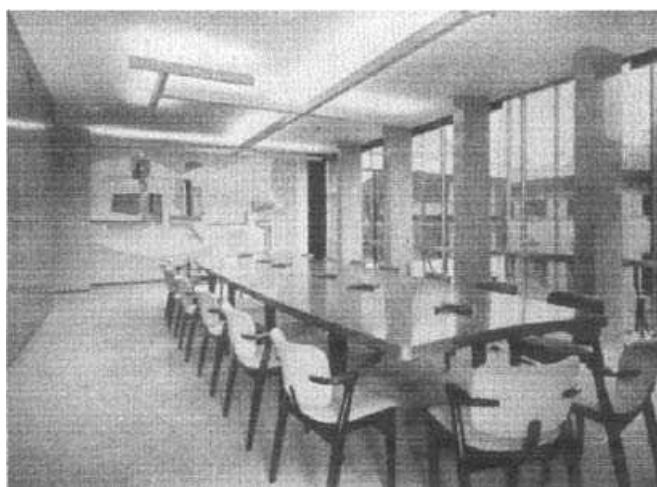


Fig.358: Sala de reuniões

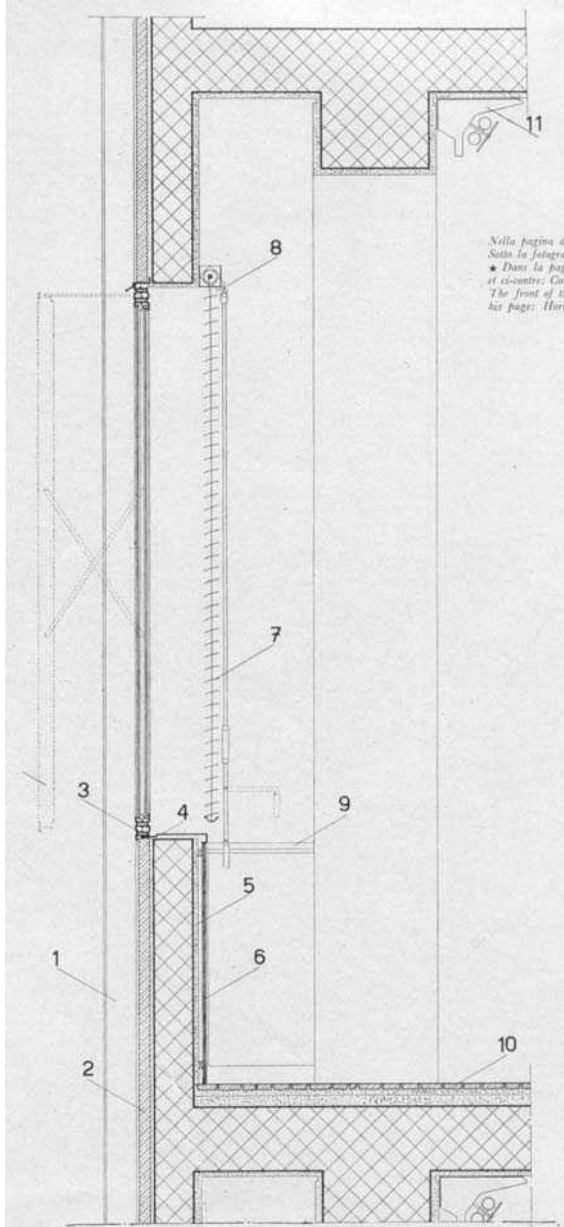


Fig.359: Corte dos painéis

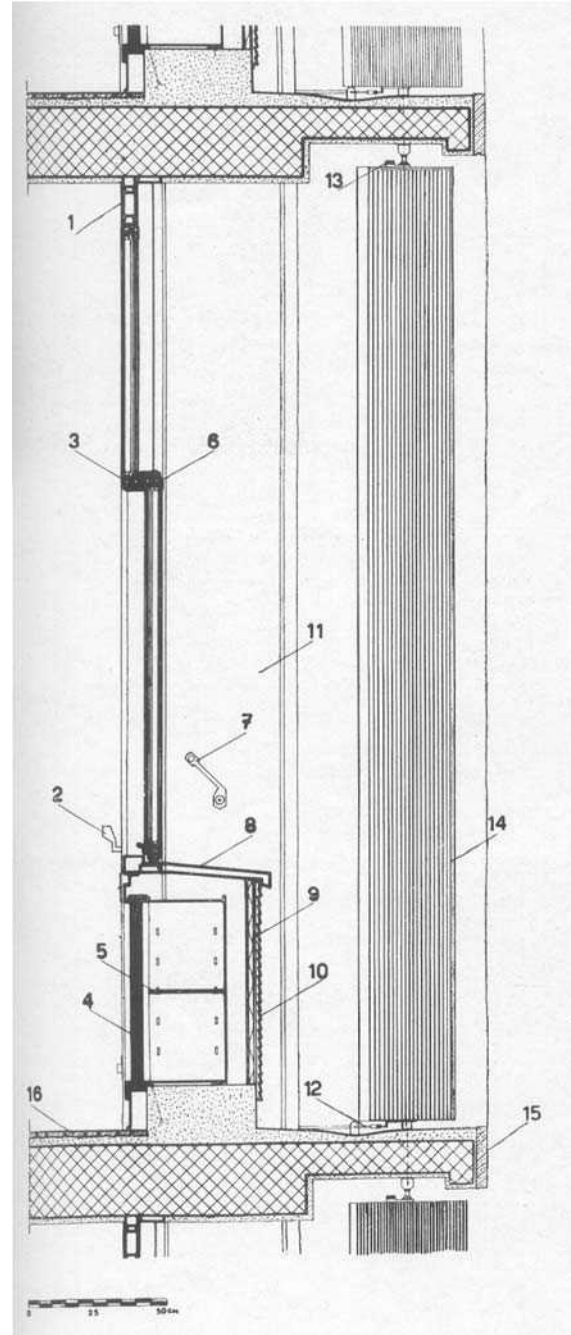


Fig.360: Detalhes dos brises móveis

IV - E.I.A.
1957

GIAN ANTONIO e equipe
Edifício Olivetti

EDIFÍCIOS PARA
FINS COMERCIAIS

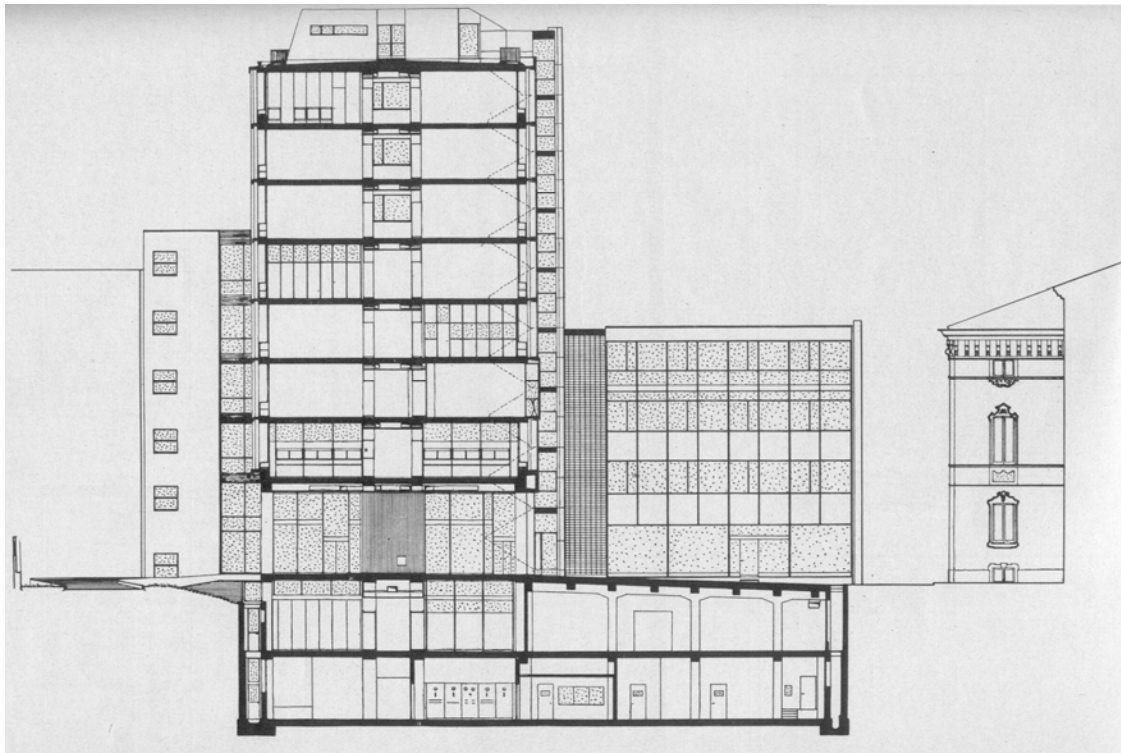


Fig.361: Corte transversal

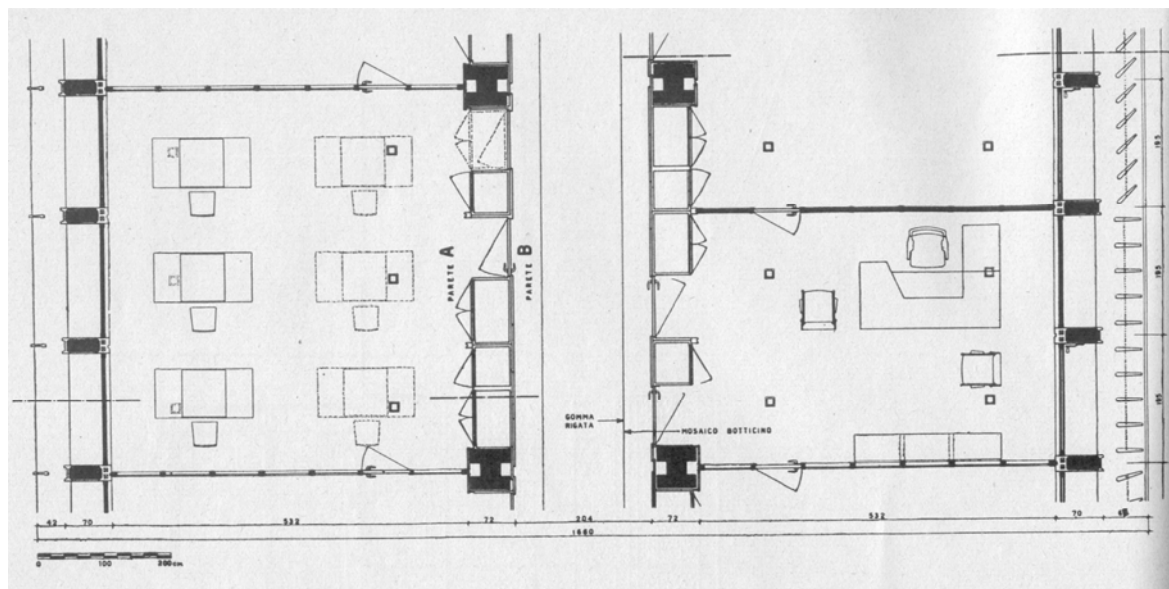


Fig.362: Lay-out das salas de atendimento

FONTE:
CASABELLA (1955) N.204

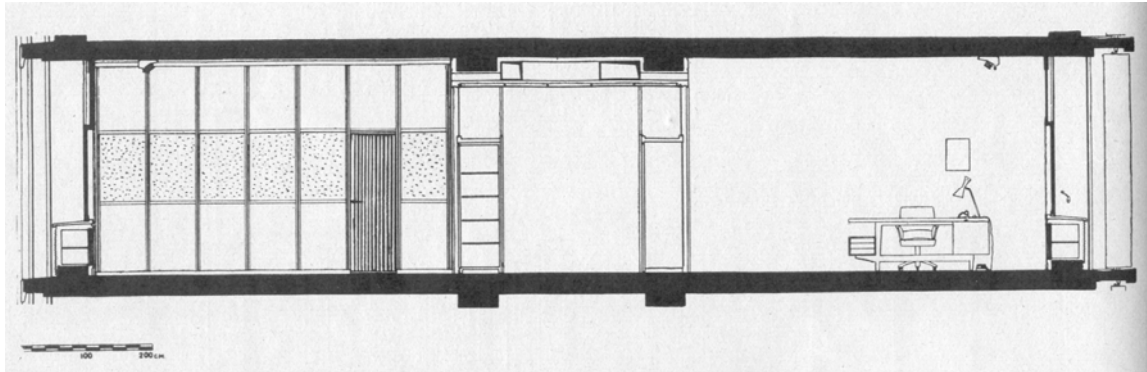


Fig.363: Corte das salas de atendimento

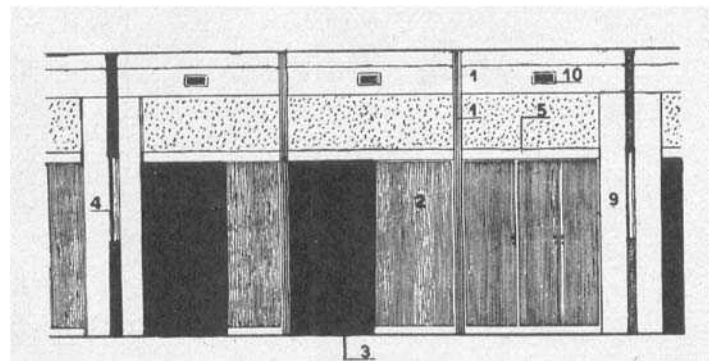


Fig.364: Detalhes dos acabamentos

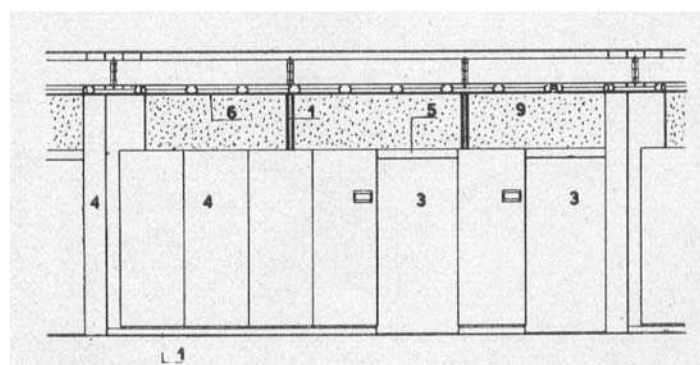


Fig.365: Detalhes das divisórias leves

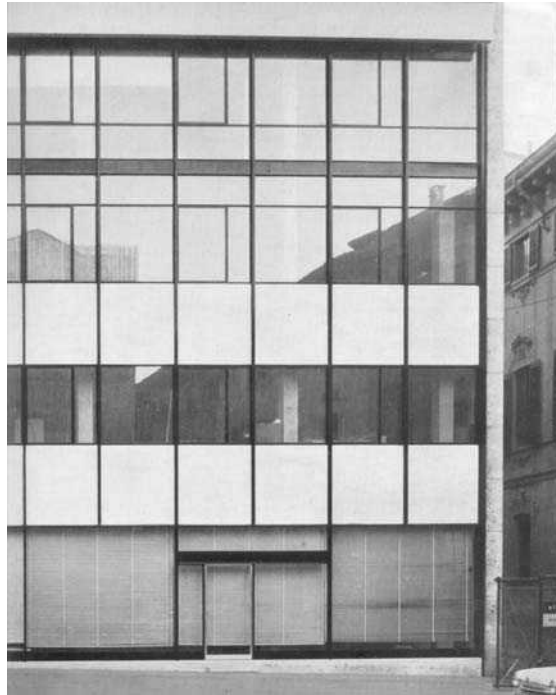


Fig.366: Bloco lateral



Fig.367: Entrada principal - hall



Fig.368: Brises

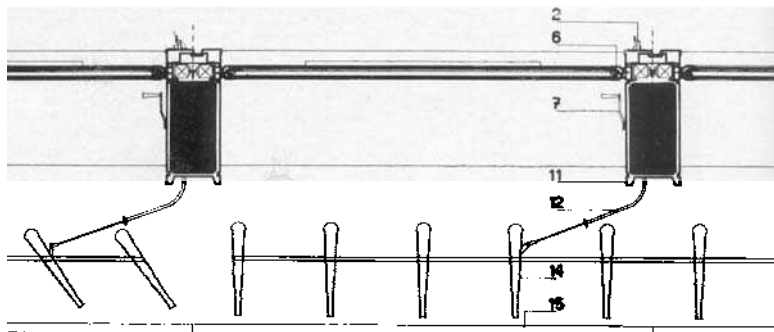


Fig.369: Detalhe dos brises móveis

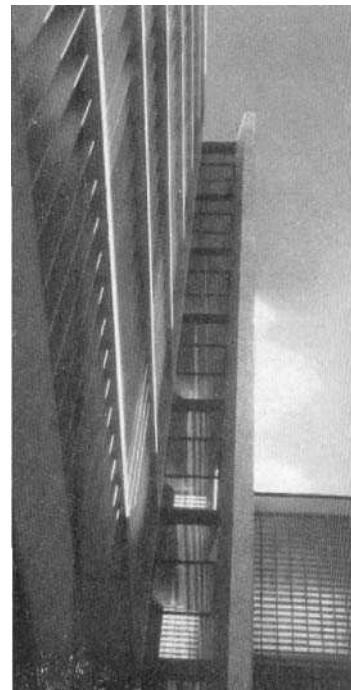


Fig.370: Fachada de brises



Fig.371: Fachada frontal - estacionamento

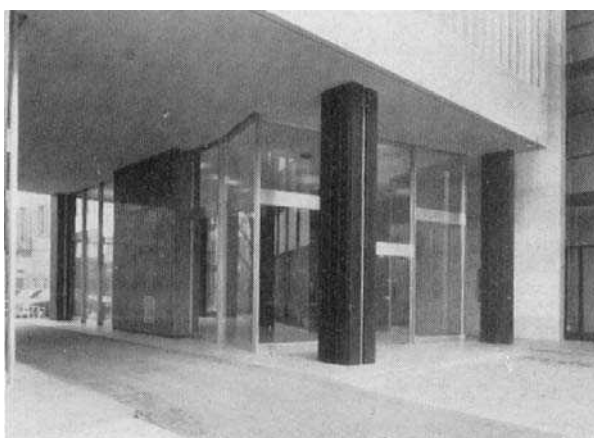


Fig.372: Hall de entrada

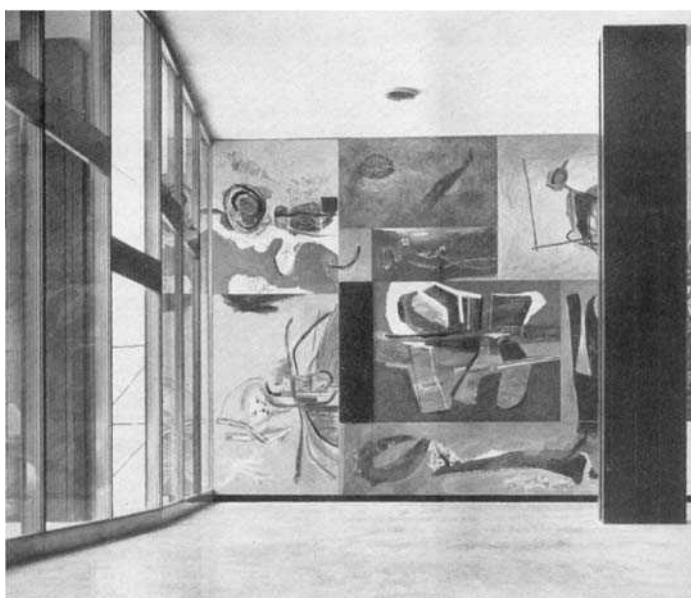


Fig.373: Painel do hall de entrada

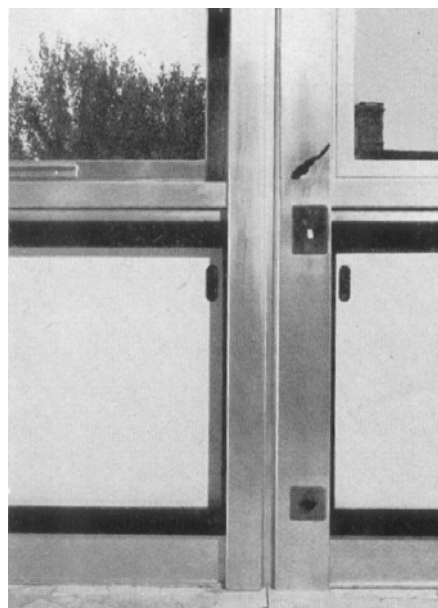


Fig.374: Detalhe de esquadria aluminio

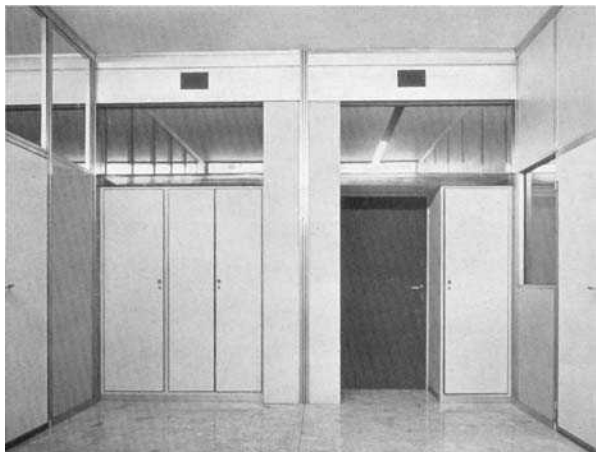


Fig.375: Vista interna salas



Fig.376: Vista interna – corredor central

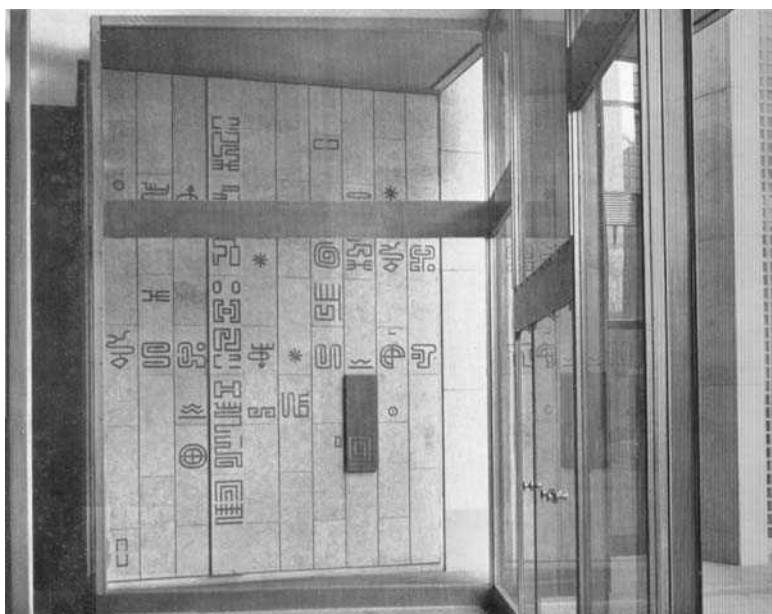


Fig.377: Painel – Showroom



Fig.378: Vista interna

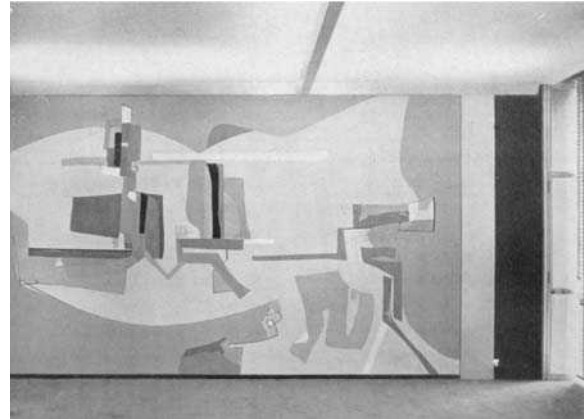


Fig.379: Pannel da sala de reuniões.

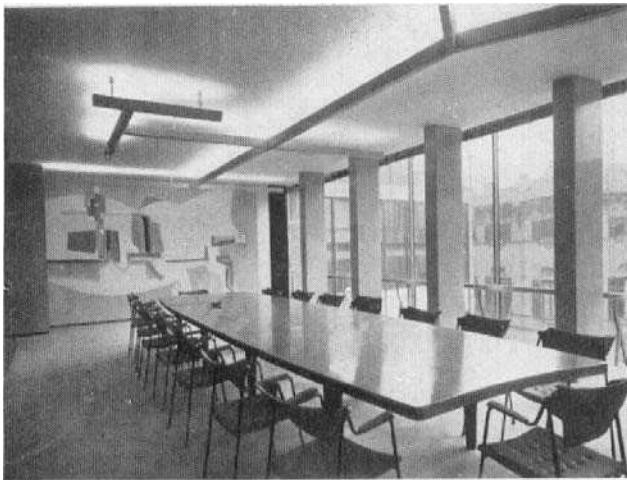


Fig.380: Sala de reuniões

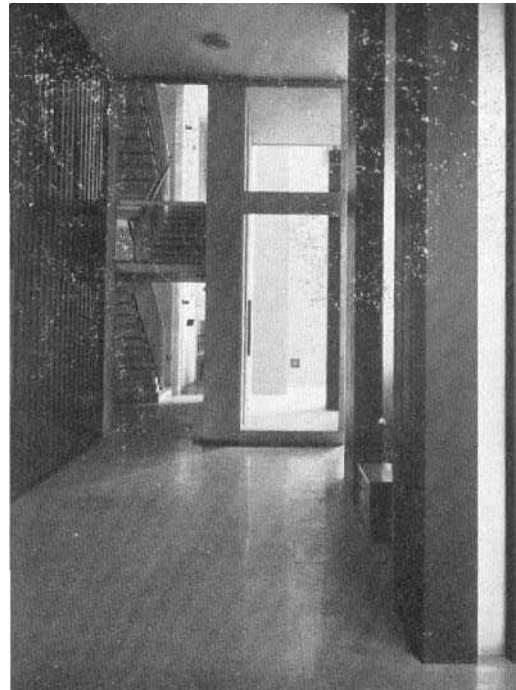


Fig.381: Circulação interna

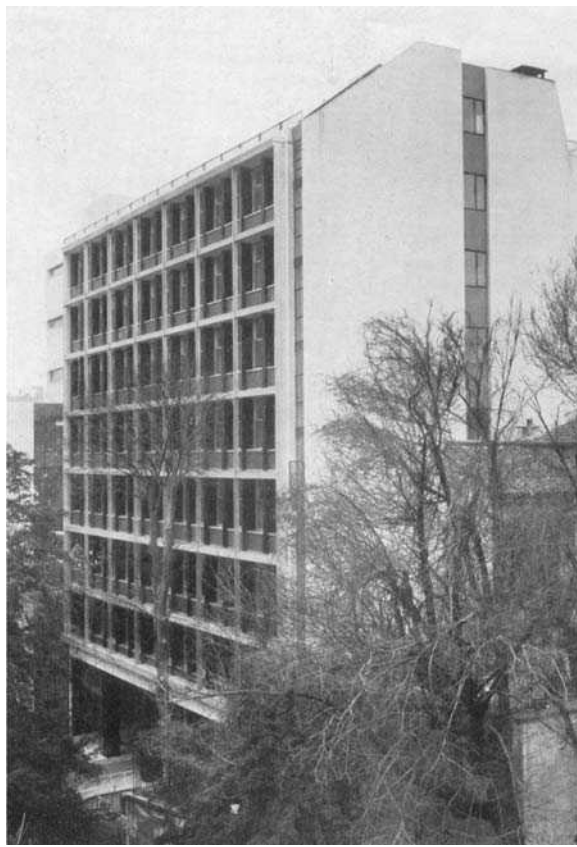


Fig.382: Vista da fachada posterior

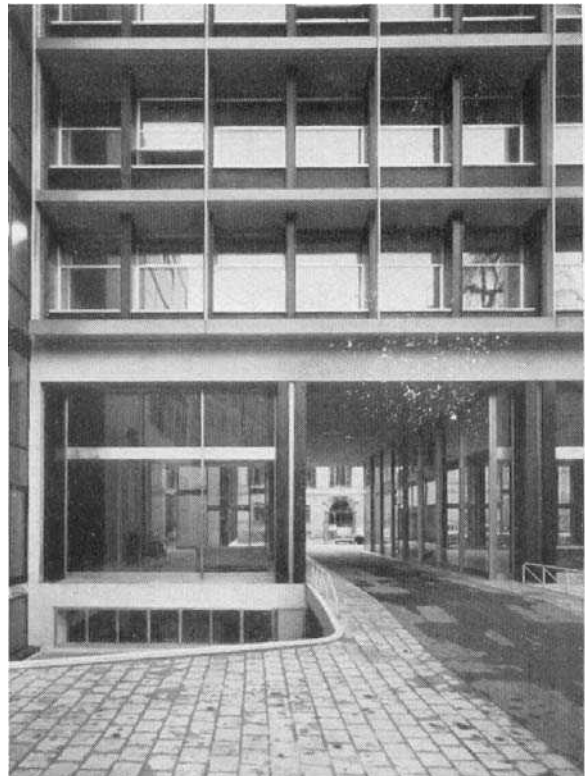


Fig.383: Passagem que dá acesso aos fundos do lote



Fig.384: Entrada posterior



Fig.385: Vista do jardim posterior

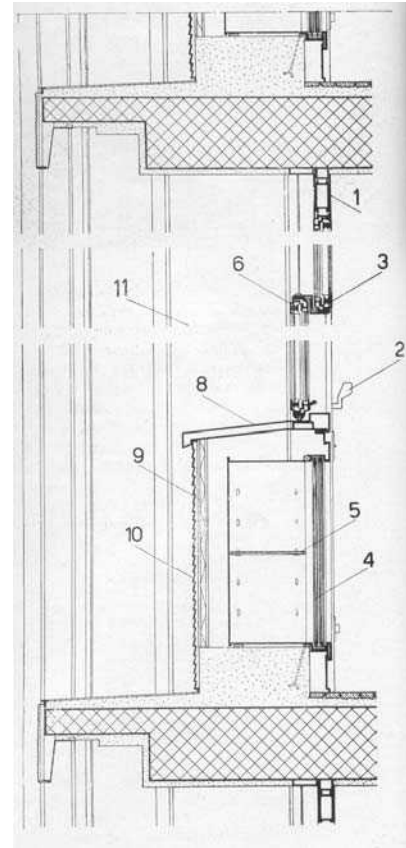


Fig.386: detalhe esquadria

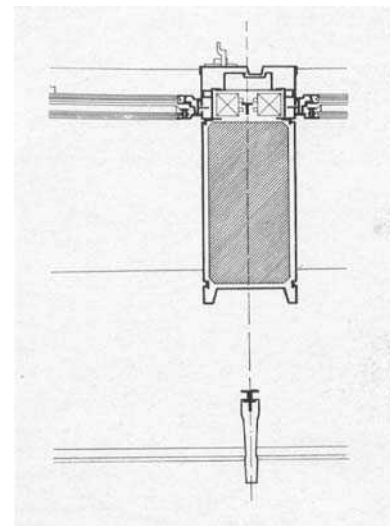


Fig.387: detalhe caixilho

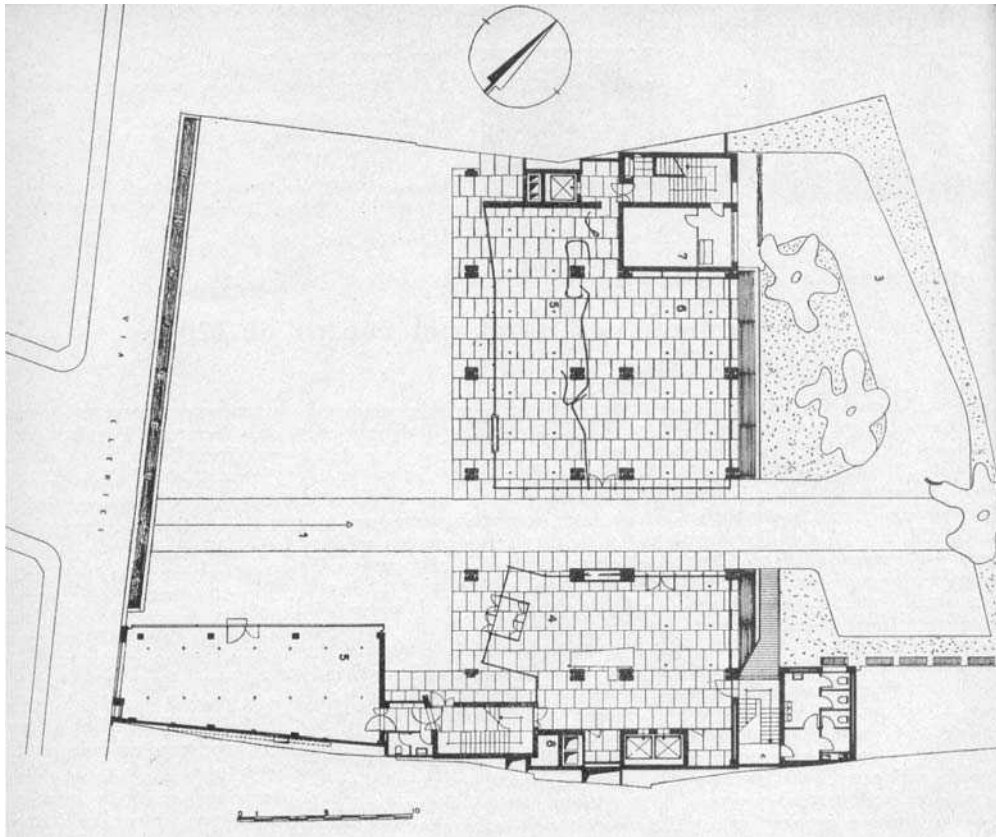


Fig.388: Planta 1º. pavimento (térreo)

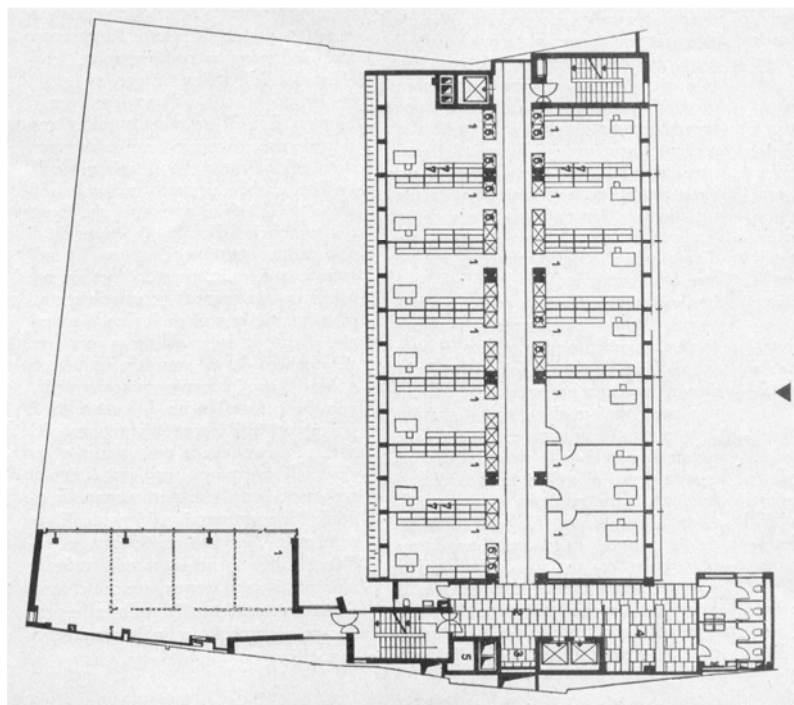


Fig.389: Planta 2º. pavimento

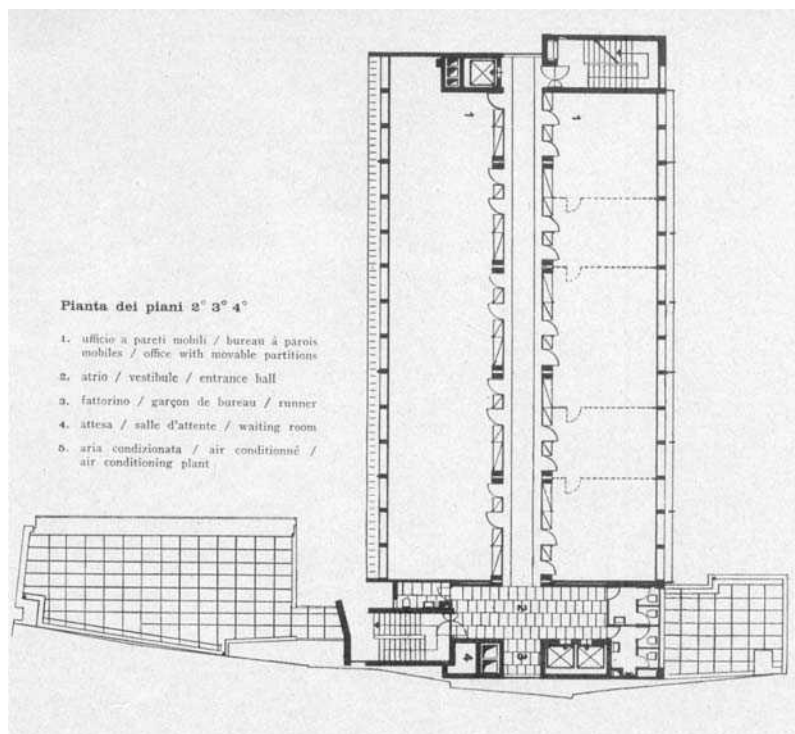


Fig.390: Planta do 2º., 3º. e 4º. pavimentos

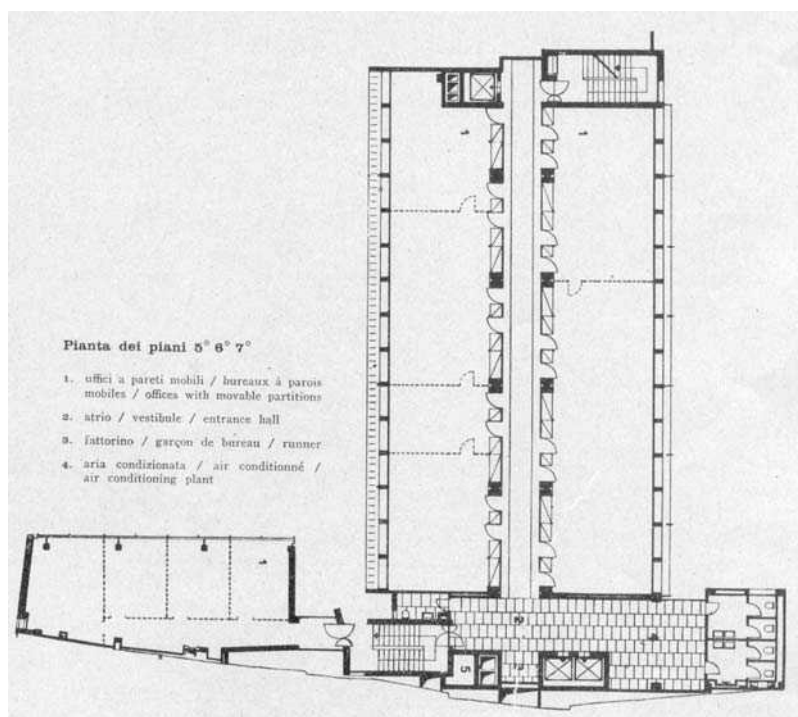


Fig.391: Planta do 5º. ao 7º. pavimento

IV - E.I.A.
1957

**JORGE MACHADO MOREIRA
E COLABORADORES**

Edifício da Faculdade Nacional da
Arquitetura do Rio de Janeiro

**EDIFÍCIOS
PÚBLICOS**

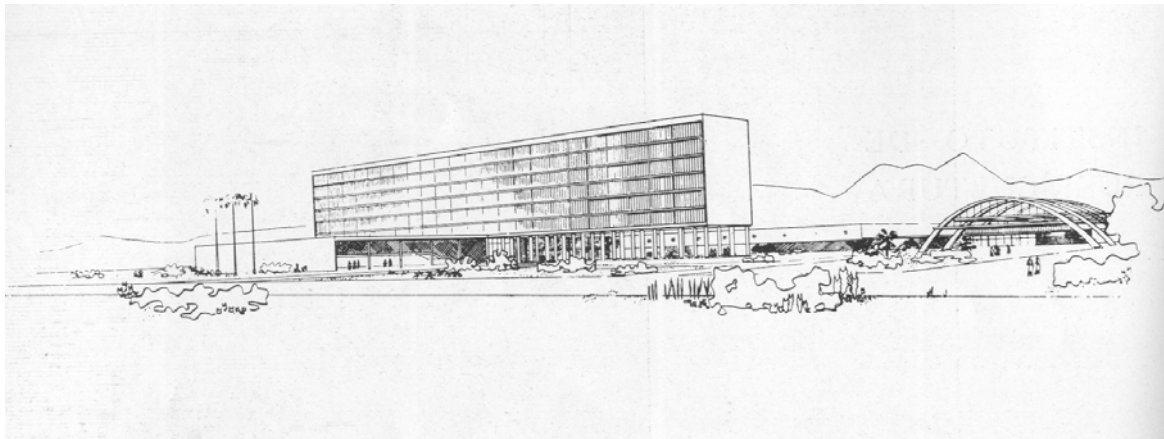


Fig.392: Croqui.

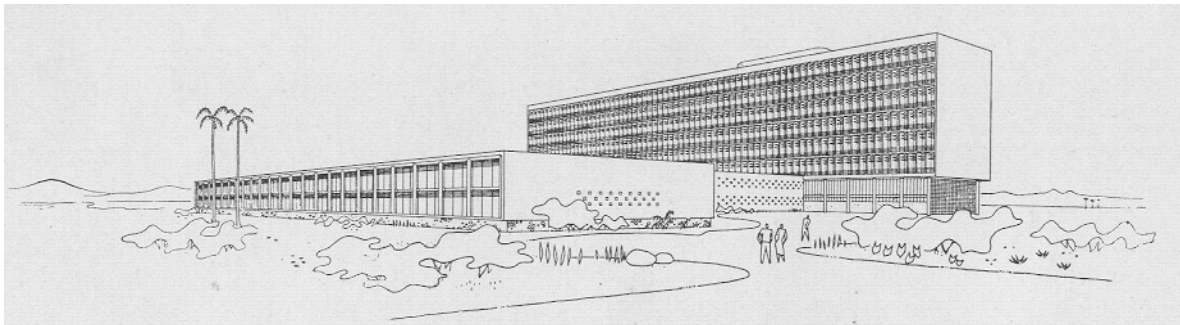


Fig.393: Perspectiva do bloco de aulas práticas especiais.

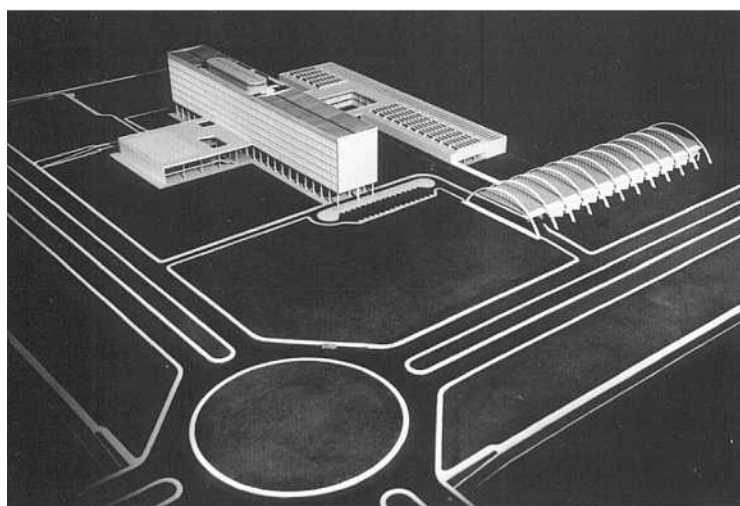


Fig.394: Maquete.

FONTE:
HABITAT (1954) n.15

IV - E.I.A.
1957

**JORGE MACHADO MOREIRA
E COLABORADORES**

Edifício da Faculdade Nacional da
Arquitetura do Rio de Janeiro

**EDIFÍCIOS
PÚBLICOS**



Fig.395: Em construção.

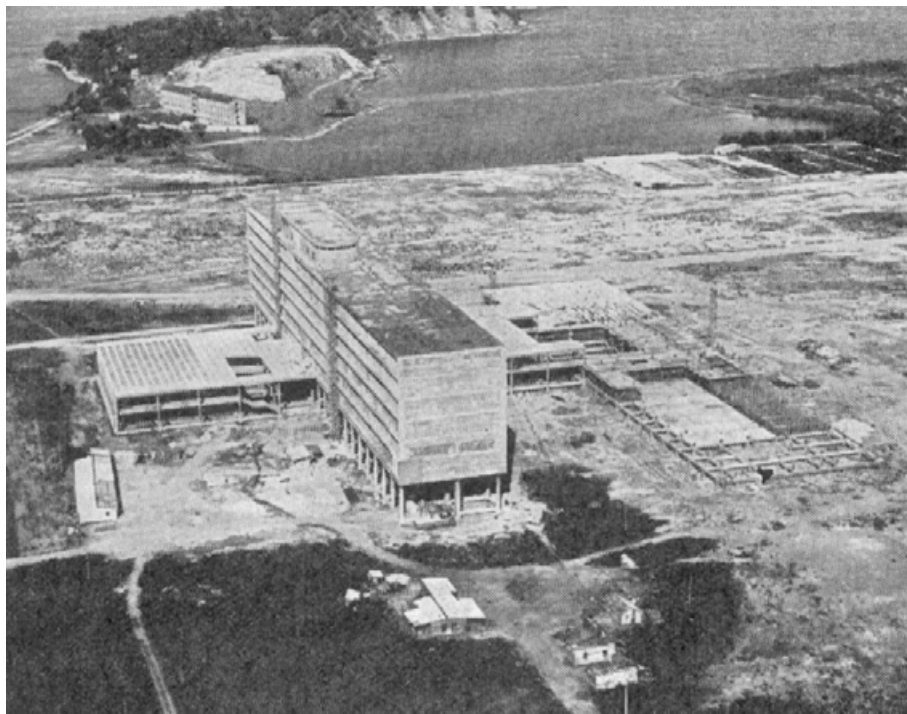


Fig.396: Em construção.

FONTE:
HABITAT (1954) n.15

IV - E.I.A.
1957

**JORGE MACHADO MOREIRA
E COLABORADORES**

Edifício da Faculdade Nacional da
Arquitetura do Rio de Janeiro

**EDIFÍCIOS
PÚBLICOS**



Fig.397: Vista dos pilotis da entrada.



Fig.398: Vista da fachada noroeste.

FONTE:
CZAJKOWSKI, 1999



Fig.399: Hall principal e escada de acesso à Biblioteca.



Fig.400: Hall principal.



Fig.401: Vista do pátio entre os pilotis da entrada e o bloco do museu técnico e do auditório.

FONTE:
CZAJKOWSKI 1999

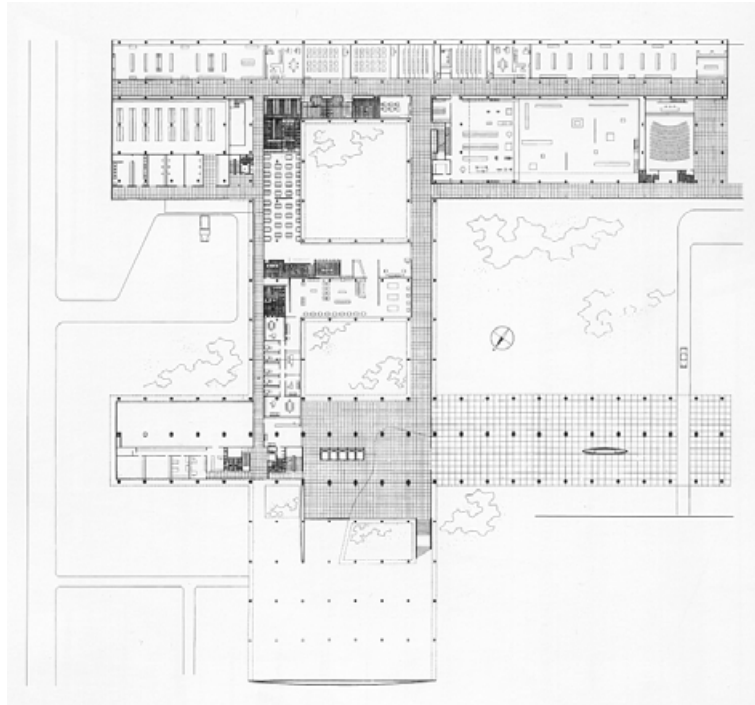


Fig.402: Planta baixa do primeiro pavimento.

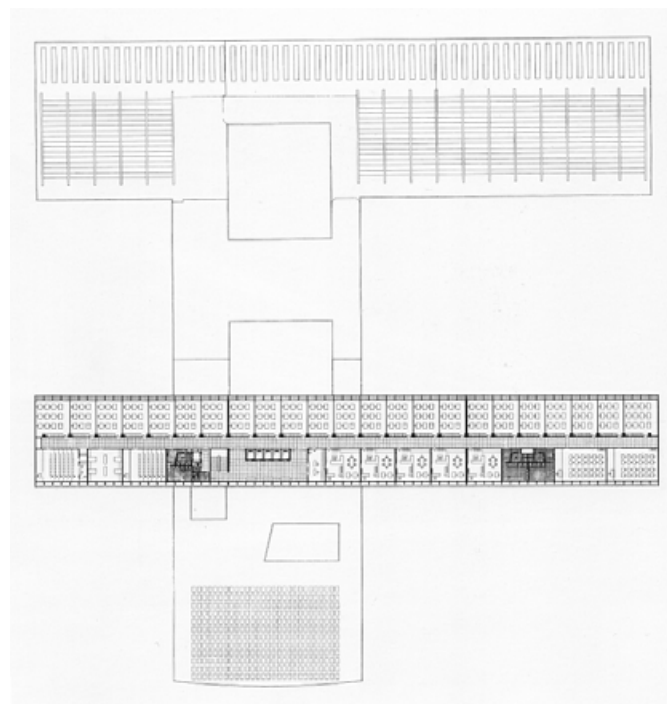


Fig.403: Planta baixa do pavimento tipo (terceiro ao oitavo).

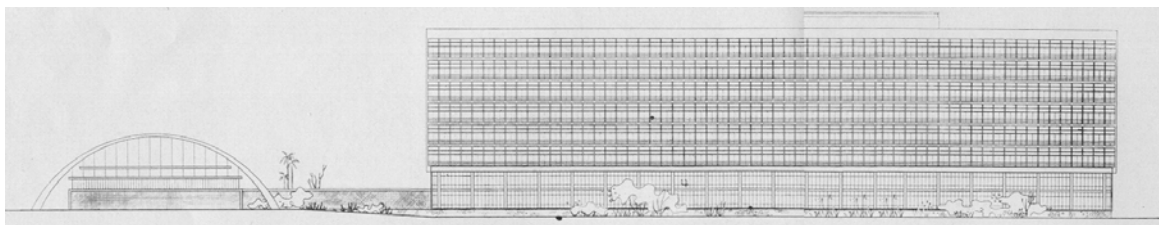


Fig.404: Fachada do bloco de aulas práticas especiais e Museu de arquitetura comparada.

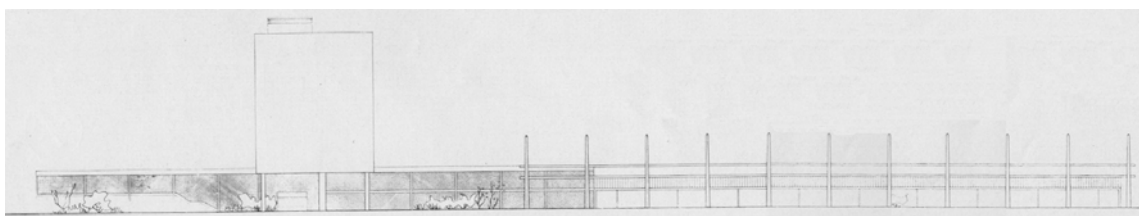


Fig.405: Fachada do Museu de arquitetura comparada.

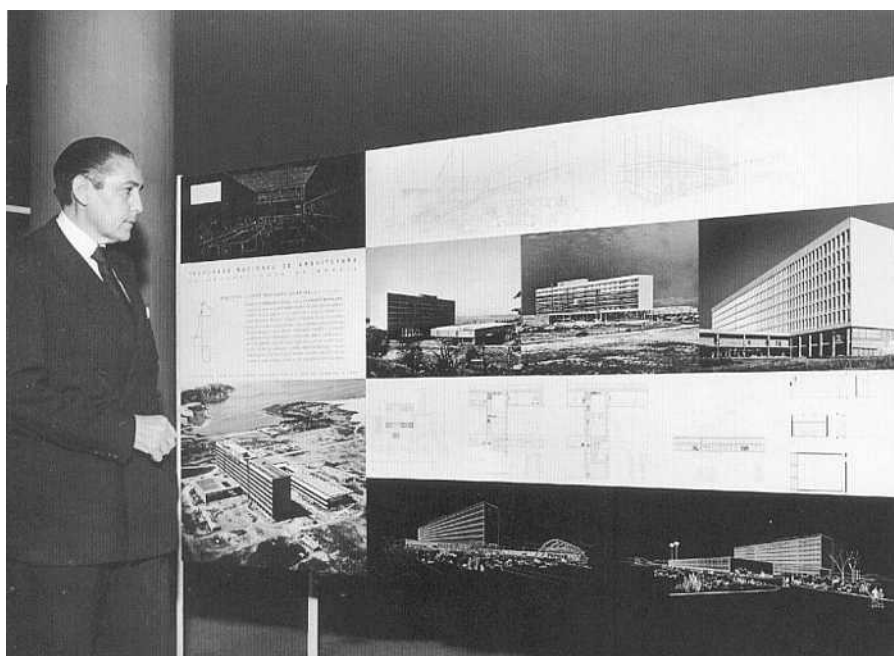


Fig.406: Jorge Machado Moreira e painel do projeto da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro exposto na IV E.I.A.

IV - E.I.A.
1957

**CARLOS RAUL
VILLANUEVA**

Universidade de Caracas Venezuela –
Estádio Olímpico

Projeto não premiado



Fig.407: Vista posterior do estádio.



Fig.408: Tribunas, vista lateral.



Fig.409: Acesso as tribunas.



Fig.410: Vista lateral das tribunas – Pórticos de concreto armado.

FONTE:
Moholy-Nagy (1999).

IV - E.I.A.
1957

**CARLOS RAUL
VILLANUEVA**

Universidade de Caracas Venezuela –
Estádio Olímpico e Aula Magna

Projeto não premiado



Fig.411: Estádio –arquibancadas - Vista geral.

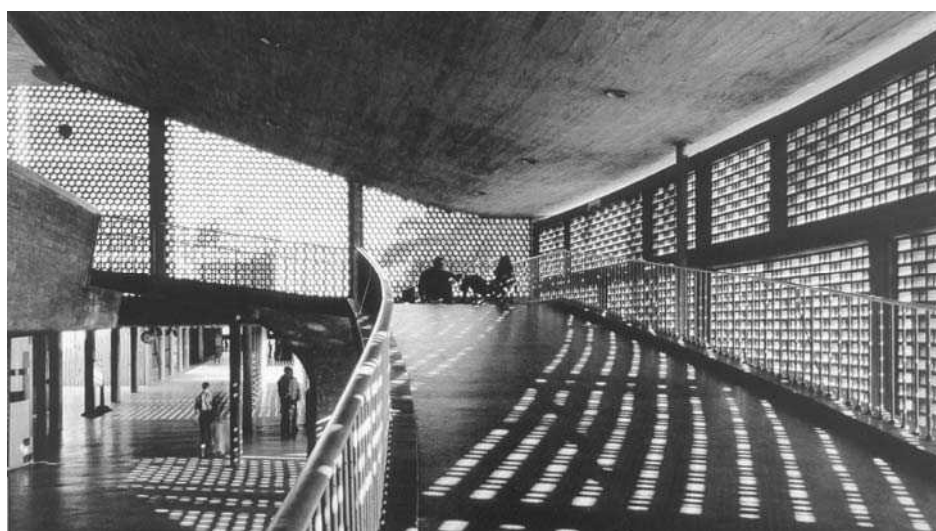


Fig.412: Aula Magna, rampa de acesso.



Fig.413: Entrada da Aula Magna.

FONTE:
Moholy-Nagy (1999).

IV - E.I.A.
1957

**CARLOS RAUL
VILLANUEVA**
Universidade de Caracas
Venezuela – Aula Magna

**MENÇÃO
HONROSA**



Fig.414: Aula Magna, rampas.



Fig.415: Aula Magna, acesso pela praça coberta.

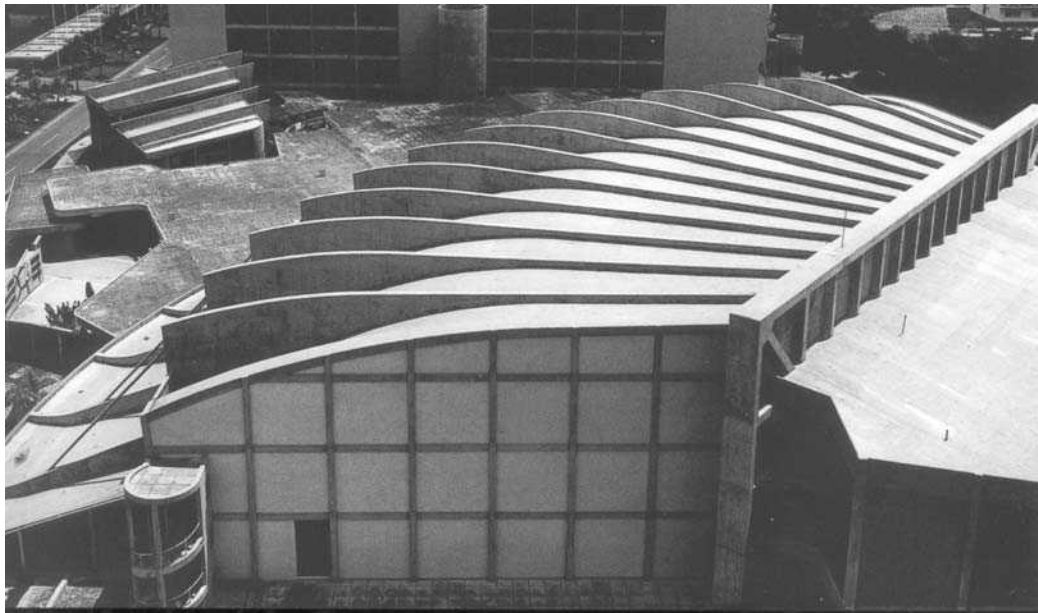


Fig.416: Aula Magna, aspecto externo.

FONTE:
Moholy-Nagy (1999).

IV - E.I.A.
1957

**CARLOS RAUL
VILLANUEVA**

Universidade de Caracas Venezuela –
Aula Magna e Reitorado

**MENÇÃO
HONROSA**



Fig.417: Centro da Cidade Universitária – Vista aérea. Em primeiro plano edifício do reitorado.



Fig.418: Reitorado – Entrada de honra.

FONTE:
Moholy-Nagy (1999).

IV - E.I.A.
1957

**CARLOS RAUL
VILLANUEVA**
Universidade de Caracas
Venezuela – Aula Magna

**MENÇÃO
HONROSA**



Fig.419: Aula Magna – Entrada principal.



Fig.420: Escultura: Dinamismo de 30 graus – Antoine Pevsner. Ao fundo mural Sophia de Victor Vasarely em cerâmica branca e negra.

FONTE:
Moholy-Nagy (1999).

IV - E.I.A.
1957

CARLOS RAUL VILLANUEVA –
Alexander Calder
Universidade de Caracas
Venezuela

MENÇÃO
HONROSA

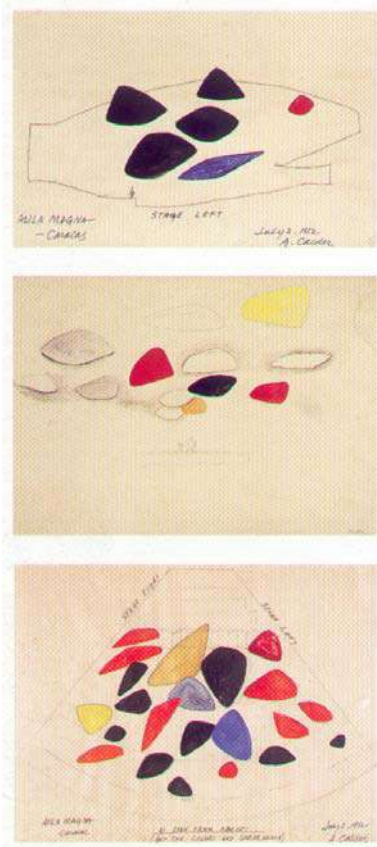


Fig.421: Estudos – Calder.

Fig.422: Detalhe de fixação dos refletores acústicos.



Fig.423: Aula Magna – Interior.

FONTE:
Moholy-Nagy (1999).

IV - E.I.A.
1957

CARLOS RAUL VILLANUEVA –
Alexander Calder
Universidade de Caracas
Venezuela – Aula Magna

MENÇÃO
HONROSA

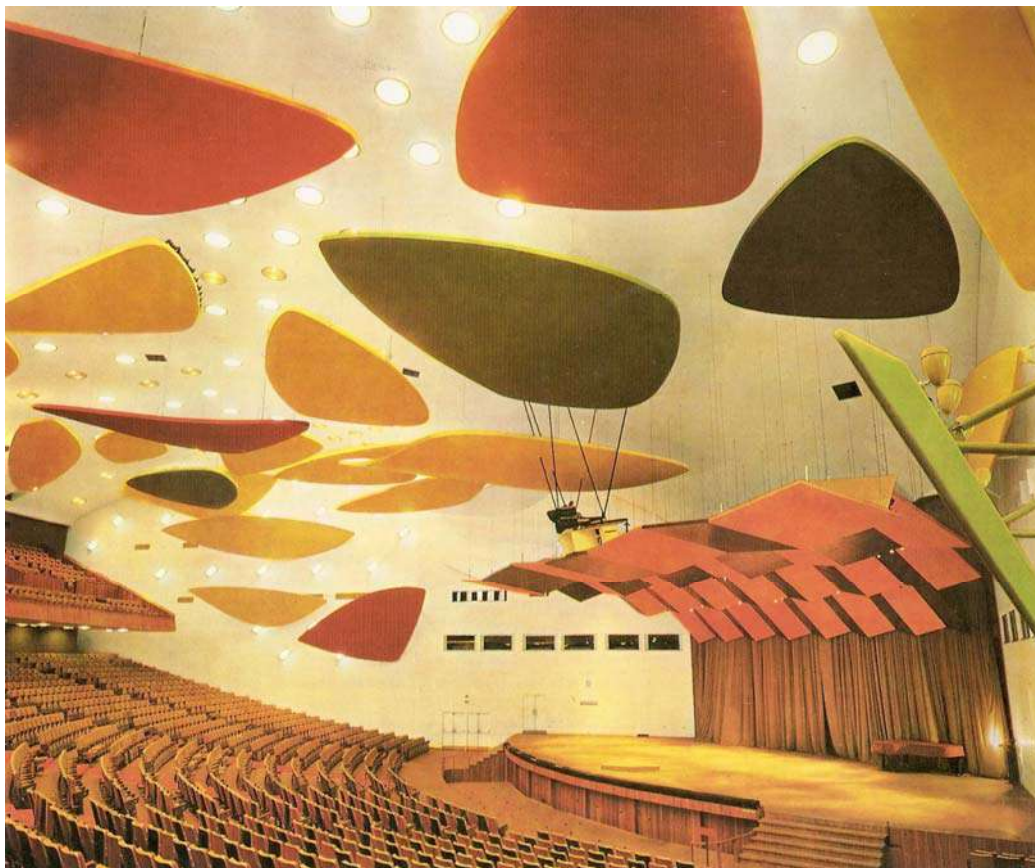


Fig.424: Interior da Aula Magna. Refletores acústicos.

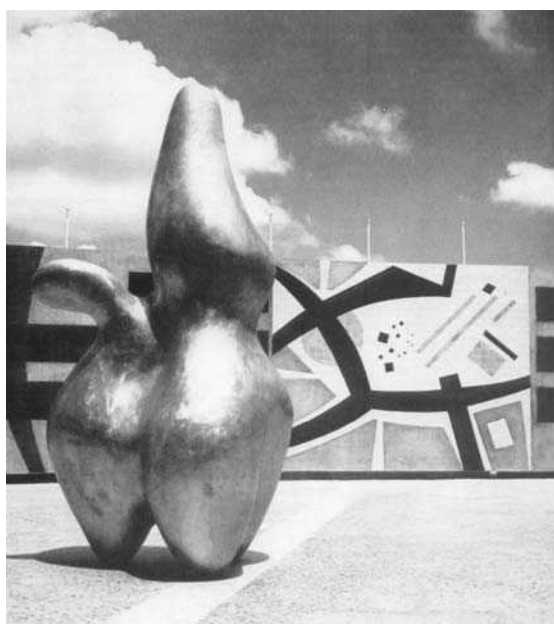


Fig.425: Escultura: O pastor de nuvens de Jean Arp. Mural de Mateo Manaure.

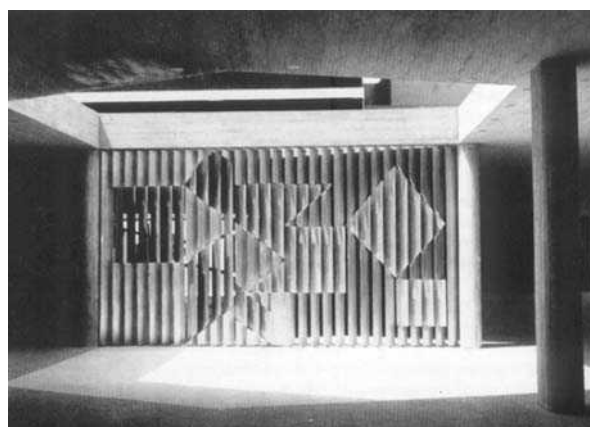


Fig.426: Positivo-Negativo, estrutura de alumínio de Victor Vasarely.

FONTE:
Moholy-Nagy (1999).

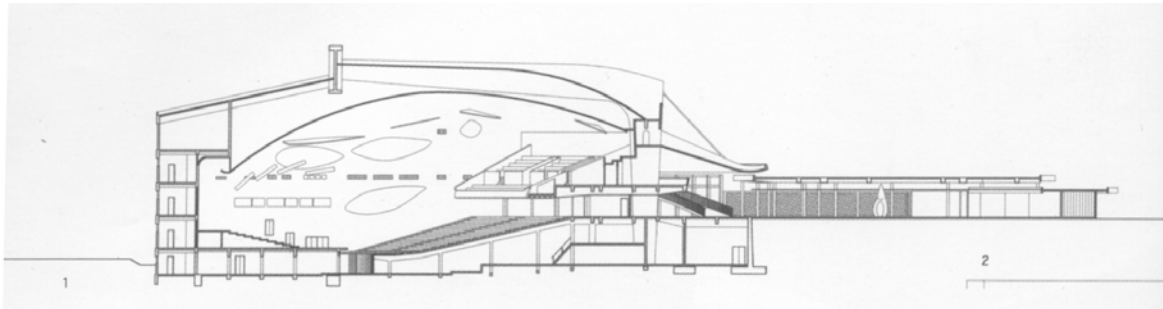


Fig.427: Aula Magna – Corte.

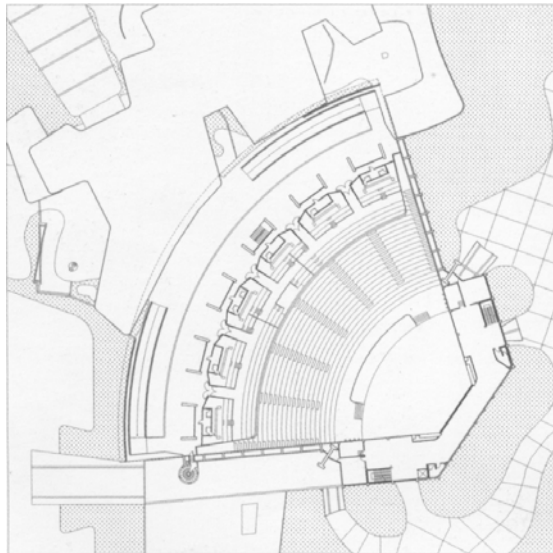


Fig.428: Aula Magna – Planta do Balcão.

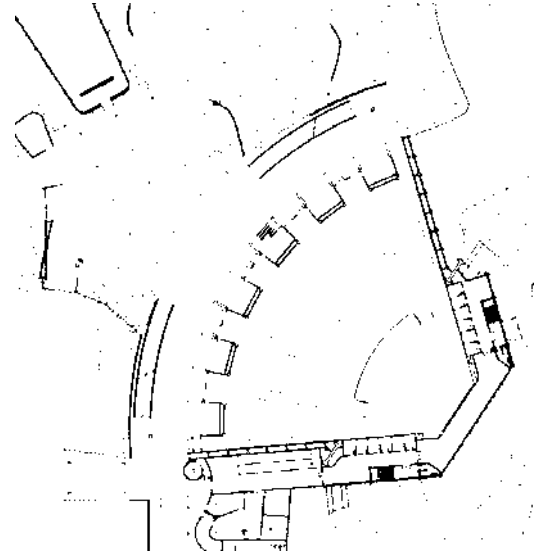


Fig.429: Aula Magna – Planta do auditório.

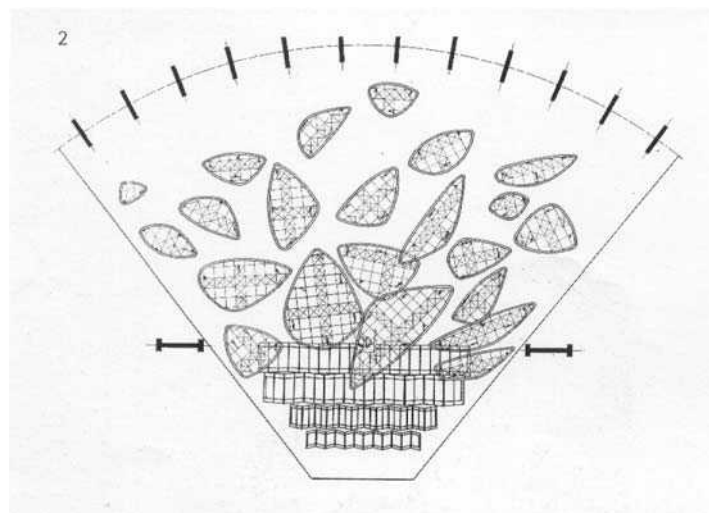


Fig.430: Aula Magna – Planta de forro, com refletores acústicos.

V EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA – 1959

No início da organização da 5ª Bienal, a secretaria enviou cartas aos Colégios de Arquitetos de vários países para conseguir os endereços de correspondência dos principais arquitetos. Foram obtidas listas de endereços dos arquitetos dos EUA, do México, do Chile, de Cuba, da França e da Espanha, entre outros¹. A revista Acrópole² chegou mesmo a publicar o regulamento da Exposição com a afirmação de que haveria o Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura e a Bienal do Teatro. Entretanto, não foi realizada nem a Exposição Internacional de Arquitetos e nem mesmo o Concurso de Estudantes. Com o avanço dos trabalhos de organização, a secretaria da Bienal optou por montar uma exposição apenas de salas especiais.

Assim a exposição de Van de Velde, que já havia sido solicitada pela Bienal, transformou-se na sala especial deste arquiteto, conjuntamente com as obras do arquiteto Victor Horta³.

Compuseram a V Exposição Internacional de Arquitetura as exposições dos arquitetos:

- Victor Horta Bélgica
- Henri Van de Velde Bélgica
- Antonio Gaudi Espanha
- Mies Van der Rohe EUA
- Roberto Burle Marx Brasil

Havia a perspectiva de uma sala dedicada a Lúcio Costa, mas esta não foi realizada, sendo substituída pela sala de Burle Marx. Não são conhecidos os motivos da não realização da sala de Costa, mas pode-se dizer que a escolha de Burle Marx foi uma decisão diplomática, pois não originou críticas por parte dos arquitetos.

¹ Nas pastas de documentação existentes no arquivo da Fundação Bienal de São Paulo estão disponíveis várias correspondências neste sentido.

² O regulamento foi publicado na revista Acrópole, n.247 de 1959.

³ Herbst (2007, p.147) cita ainda Philippe Wolfers que teria sido representado na sala de Victor Horta e Van de Velde com uma modesta seleção de fotografias de jóias de ouro e jogo de copos de cristal. Nenhuma revista de arquitetura comenta a participação deste designer.

A V EIA se explicou pela importância dos pioneiros da arquitetura moderna, num quadro completo, mostrando os primeiros passos hesitantes ainda na nova formulação plástica e orgânica dos novos materiais e novas idéias no que viria a se chamar de Arquitetura e Arte Nova.

Ferraz (1959, p.2), comentando a V Bienal elogia a persistência de Francisco Matarazzo Sobrinho, na presidência da exposição, e a grande transformação cultural que a iniciativa vinha promovendo na sociedade brasileira. O crítico chama a atenção para a sedimentação do conhecimento artístico que se opera num intercâmbio como o das Bienais e cujo produto só poderá ser conhecido futuramente. Despreza a noção da Bienal apenas como uma transação entre mecenas e artistas, os prêmios e as aquisições, embora admita que esta relação comercial também seja necessária.

Ferraz (1959, p3) faz ainda um comentário que enfatiza as discussões do momento, “Levado pela ciência e pela indústria, o homem do século XX pode reduzir-se, também, a um simples robot na engrenagem em que poderá ser colocado – é a sensibilidade que o salvará de desumanizar-se, é a arte que operará a defesa espiritual que a vida presente reclama.” Vemos novamente a alusão ao perigo da mecanização da vida, proporcionada como atributo indesejável da industrialização, o que motivou tantos apelos ao humanismo, já vistos nas palestras de Grópius e no discurso de Aalto durante o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos.

A V EIA coincidiu com a celebração dos centenários de nascimentos dos primeiros arquitetos a se preocuparem com as questões fundamentais da época moderna, o que também foi comemorado mundialmente com exposições dedicadas a Gaudi, Van de Velde e Victor Horta além de inúmeros artigos publicados em revistas especializadas.⁴

Sala especial Burle Marx

Arquitetos colaboradores: Maurício C. Monte, Júlio César Pessolani, J. Godfrey Stoddart e Fernando Tabora Pena

O racionalismo arquitetônico, importado apressadamente e limitado à diretriz que lhe deu Le Corbusier, não podia durar sem que sofresse influências brasileiras. O instrumento desta harmonização foi Burle Marx: ele conseguiu vencer o terror inspirado

⁴ Apenas para citar algumas: Casabella n. 202, dedicada a Gaudi, e Werk, n.4, 1955 traz o artigo: Prelúdio ai papiers collés conpozicione ceramiche di Antonio Gaudi; a revista Domus n.319, jun. 1956 também é dedicada a Gaudi, entre outras. A revista The Architectural Review, n.708, dez. 1955 publica o artigo: Works and Style of Victor Horta before 1900. A revista Casabella publica um número especial, 237, dedicado a Van de Velde: L’Ouvre D’Henry Van de Velde. Mies Van der Rohe também é assunto em várias revistas após o edifício Seagrams de Nova York.

pela floresta, aprendeu a amar a **flora tropical** e transportou-o para os jardins particulares e para os parques. Depois retomou e recolocou nos desenhos ondulados e na abundante riqueza de material os temas tão caros ao Barroco e ao “Liberty” (ARQUITETURA, 1959).

A sala especial de Burle Marx apresentou 16 trabalhos de paisagismo e foi a única participação brasileira na exposição. Burle Marx, nascido em 1909, iniciou sua carreira junto com o início da arquitetura moderna no Brasil e dedicou-se a resolver o problema da integração da arquitetura com a flora e os espaços externos, iniciando os estudos sobre as florestas e as plantas típicas dos trópicos. Burle Marx soube introduzir as formas onduladas nos desenhos de pisos e painéis, recuperando a suavidade da linha da arte nova, ao mesmo tempo em que compunha de início seus jardins como pinturas abstratas, variando cores, formas e texturas.

O paisagista Burle Marx tinha um ótimo relacionamento com arquitetos tanto do Rio de Janeiro como de São Paulo, além de ser amigo de Profilli e Ciccillo. Sua trajetória profissional durante toda a década de 50 foi muito atribulada com convites para trabalhos de paisagismo no Brasil e no exterior.

Desde a II Bienal, onde foram premiados os jardins da residência Odete Monteiro e Walter Moreira Salles, Burle Marx já havia obtido seu reconhecimento internacional. O trabalho com as plantas típicas da flora brasileira adequadas a cada região e a sua habilidade de compor o paisagismo como uma obra de arte abstrata já o identificava como um dos melhores paisagistas da arquitetura moderna. Bruno Zevi⁵ afirmava que já era conhecido como o maior paisagista contemporâneo, entretanto, como sua arte possibilitava inúmeras experimentações, ainda se prometia um desenvolvimento amplo e corajoso.

Os jardins de Burle Marx eram admirados por Grópius (que insistiu em conhecê-los durante a II Bienal), e por Giedion, que lhe dedicou alguns textos.

Na V Bienal Burle Marx expôs os jardins do Parque del Este para Caracas, onde além dos jardins executou vários painéis, sendo um destes uma composição de volumes em “L” totalmente em concreto aparente. Na ocasião da V Bienal havia um inconformismo por Burle Marx não ter sido envolvido nos trabalhos de paisagismo em Brasília, e a revista Habitat aproveitou a situação para comentar o absurdo das decisões políticas, que no Brasil desprezavam a contribuição do paisagista, enquanto que a Venezuela lhe encarregava de um enorme projeto paisagístico em

⁵ Em ARQUITETURA na V Bienal de São Paulo. **Folha da Manhã**, 20 set. 1959.

escala urbana. Burle Marx estava desenvolvendo, além do projeto do Parque del Este, mais outros cinco projetos em Caracas⁶, que iam da escala urbana para a escala residencial, entre eles o projeto da residência Diego Cisneros, também exposta na Bienal.

Também foi exposto o jardim para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cujo paisagismo foi motivo de muitos elogios na imprensa carioca e paulista. A ordenação das plantas em uma composição geométrica é destacada, mas o que surpreende no trabalho de Burle Marx é a compreensão de que se trata de um plano vivo, que se desdobrará no espaço e no tempo, com o crescimento, as floradas e modificações das espécies vivas. Assim, aquilo que é plano adquire maiores qualidades ao se tornar perspectiva, com primeiros e segundos planos de profundidade, coloridos, levemente transparentes, massas arredondadas, marcações verticais, arbustos e árvores, lagos e seixos.

A revista *Habitat*, n.56, (1959) comenta ainda a presença do jardim para a Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, projeto de Jorge Machado Moreira, e que na ocasião se encontrava com as obras paralisadas. Entre os três projetos de grandes jardins, do Parque nacional del Este, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, identifica-se a “orquestração harmonizante que foi indicada com uma força nítida, um caráter viril, uma unidade de concepção e de realização, que peculiariza as soluções em torno de cada programa, para a correta fusão da natureza envolvendo a construção, humanizando-a.”

Também foram apresentados os jardins da residência Antônio Ceppas, no Leblon e da residência Pignatari em Petrópolis, entre outras. Nestas duas obras Burle Marx mostra o domínio da perspectiva em um espaço restrito (Ceppas), utilizando o painel para romper a neutralidade da parede e no espaço amplo (Petrópolis), utiliza as massas vegetais, os tufos, a topografia ondulada, as pedras, as árvores, os caminhos de maneira tão cuidadosa, que compõem uma harmonia de visões panorâmicas, despertando em Bruno Zevi o comentário de “um prolongamento temático da arquitetura”.

A sala Burle Marx foi planejada e montada por ele e sua equipe e apresentou fotografias em tamanho grande de vários detalhes de jardins, colocando ao lado de plantas e estudos preliminares, imagens das plantas, painéis, massas vegetais e perspectivas de vários ângulos da paisagem. O trabalho em várias áreas, transbordando criação artística, fez de Burle Marx um

⁶ Além da residência Cisneros, compunham a exposição os projetos paisagísticos das residências: Inocente Palácios,

grande colaborador dos arquitetos brasileiros e conseguiu dar unidade e continuidade rara entre a arquitetura e o espaço externo. Esta é uma das características originais da arquitetura brasileira deste momento.

Sala Henri Van de Velde e Victor Horta

A seleção de Victor Horta apresentou apenas oito trabalhos, dentre eles estavam a Casa do Povo, o Hotel Solvay e a Casa Tassel, esta última um marco da utilização do ferro na arquitetura, como elemento estrutural, e como elemento decorativo, nos lustres e corrimão das escadas. A trajetória de Victor Horta realizou a passagem do século XIX para o século XX e sua busca da funcionalidade da construção foi pioneira no caminho da arquitetura moderna. A obra de Horta pode ser dividida em duas fases distintas, uma que se inicia com a adesão aos princípios da Arte Nova, de desenho baseado nos motivos extraídos do estudo aprofundado das formas da natureza, em que predominam as linhas curvas e sinuosas; e uma outra fase que coincide com a sua mudança para os EUA, caracterizada por uma volta ao classicismo e à linha reta, como uma crítica ao próprio trabalho anterior.

Há ainda no trabalho de Horta, como na casa Tassel, uma apreensão rítmica das formas onduladas que se repetem em variantes, compondo toda a ambientação interior. Se a planta fornece resoluções de organização interna racionais, a fachada, com seus recuos e avanços, elementos de decoração, volutas e cornijas, apresenta uma continuidade estabelecida entre a pedra e o metal, criando detalhes de graça e vivacidade.

Van de Velde, por outro lado, teve uma carreira dedicada ao ensino, ao trabalho teórico, sendo um dos principais pensadores do papel da arte na sociedade que rapidamente se industrializava. Sua erudição e seu espírito pedagógico o colocaram à frente de várias entidades, tendo sido conselheiro em Weimar, onde cria o ateliê experimental em que se podia experimentar novos modelos e ensaiar novos tipos de técnica. Esta foi a matriz da Bauhaus depois criada por Walter Grópius.

Van de Velde teve vários textos publicados, sobre os problemas da arte e das artes menores. Foi um dos primeiros a formular a idéia de uma síntese das artes, em que houvesse a conciliação de todas as artes decorativas. Van de Velde comungava o princípio de que se devia

criar um meio digno da natureza do homem, mediante a modelagem artística de seu habitat: habitação, mobiliário e utensílios. Neste sentido, a casa Bloemenwerf é a explicitação destes princípios de uma concepção unitária. A sua arquitetura, seus móveis e equipamentos, seus utensílios e, até mesmo o vestuário, invocam o desenho ondulado, baseado na linha que incorpora a lógica, a funcionalidade e a elegância.

A exposição de Van de Velde procurou mostrar, em dezenas de trabalhos, toda a abrangência da atuação do arquiteto-designer, desde os projetos arquitetônicos ao desenho de talheres de prata, peças de mobílias e trabalhos decorativos. O arquiteto Van de Velde havia sido considerado para o Prêmio Internacional de Arquitetura, mas faleceu por ocasião da IV Bienal, sendo, portanto, a sua sala especial uma grande homenagem prestada pela Bienal Internacional de São Paulo.⁷

Sala Mies Van der Rohe

A representação dos EUA na V Bienal ficou restrita à sala de Mies Van der Rohe, articulada pelo MoMA de Nova York. A sala foi projetada e organizada pelo próprio Mies e apresentada à organização da Bienal através de uma maquete cuja foto foi publicada em vários jornais da imprensa local. Os materiais para montagem da sala vieram exclusivamente dos EUA.

A sala de Mies despertou grande interesse, pois contava com um espaço amplo, retangular, dividido por um grande painel central onde se expunham várias fotos em seqüência, e por quatro outros painéis dispostos da forma ortogonal, como a maioria dos planos nas plantas do arquiteto, e que expunham fotos gigantescas sobre os últimos trabalhos realizados, entre eles o Seagram Building, projetado em 1955.

Na sala se via o projeto do Arranha-céu de Vidro em duas versões, projetado em 1920-21, onde Mies estabeleceu que a arquitetura moderna poderia ser um cristal, construída totalmente pela transparência do vidro e pela limpidez dos novos materiais, rigorosamente escolhidos e perfeitamente ajustados à estrutura. Também eram apresentados os projetos para o escritório do edifício Seagram(1955), o edifício Bacardi, em construção em Cuba, o pavilhão de Barcelona, o projeto de reconstrução do Lafayette Park, em Detroit (1955), a casa Farnsworth(1945-51) e outras importantes obras.

A sala de Mies, um dos pontos altos da V EIA, conseguiu mostrar o nível de construção pretendido pelo arquiteto, que recusava qualquer aventura formalista, e que defendia que a arquitetura antes de ser estética deveria ser a pura construção. Entretanto saltava à vista a apologia do monumental e a perda da escala humana nos projetos expostos. As grandes fotos não mostravam detalhes da arquitetura de Mies, sendo pouco explicativas para o público leigo. Faltavam textos explicativos e elementos de representação convenientes para o entendimento dos projetos dentro da linguagem arquitetônica.

Os arranha-céus dominavam a sala americana e os primeiros estudos de Mies, um realizado em 1919, baseado em uma planta prismática com faces em ângulos oblíquos, e um segundo, realizado na forma curvilínea, nunca foram construídos, tendo os exemplos construídos, da Lake Shore Drive e outros, adotado a forma retangular, originando a tipologia conhecida dos grandes edifícios comerciais americanos. Mesmo no projeto de reconstrução do Lafayette Park, a solução encontrada baseou-se nos edifícios verticais, intercalados com um sistema de áreas verdes.

A sala apresentava ainda algumas cadeiras “Barcelona” projetadas por Mies em 1927, mas foi criticada por Ferraz(1959) pela falta de uma explicação didática sobre a evolução do móvel em aço, que pudesse esclarecer a contribuição de Mies no desenho do mobiliário moderno.

A sala de Mies Van der Rohe foi muito comentada pela imprensa, sendo apresentada como a melhor sala da exposição. Alguns artigos apresentam um breve mas completo histórico da trajetória profissional de Mies, comentando sua passagem pelo Werkbund e pela Bauhaus, e descrevendo as características mais marcantes dos trabalhos apresentados. Mies é apresentado como o mestre do racionalismo alemão, com um cuidado especial pelos detalhes construtivos, amante das linhas puras, valorizadas pelo trabalho com as linhas ortogonais. Comenta-se o livro de Philip Johnson sobre o arquiteto, publicado pelo MoMA de Nova York, e a exposição que lhe foi dedicada.

Sala especial Antonio Gaudi

A revista Habitat define a sala Gaudi como “originalidade acima de tudo”, mostrando que a obra do arquiteto catalão se liberta de todos os preceitos de seu tempo, do funcional, do

⁷ De acordo com comentário em ARQUITETURA na V Bienal de São Paulo: Victor Horta e Van de Velde, Mies van

material, da ordem, da aventura, da harmonia, da simetria, criando uma obra imensamente grande e imaginativa. “Com Antonio Gaudi, a arquitetura alcança no período Art Nouveau, que é um período bem definido, uma originalidade colocada acima de tudo, o que quer dizer que ela é contemporânea da corrente Art Nouveau, mas não se subordina, nem acompanha sua esteira.” V BIENAL (1959, p.15).

O cósmico é também um ingrediente da obra de Gaudi, não apenas como elemento plástico-decorativo, mas com toda a sua força e convicção, modelando a rocha, criando galerias tenebrosas e formas que só seriam possíveis no mundo de um sonho incompreensivelmente grande.

Na obra de Gaudi se identificam elementos litúrgicos de tanta força quanto elementos matemáticos, elementos estruturais são tão importantes quanto elementos psicológicos e culturais. Não é possível, portanto, classificar a contribuição de Gaudi como funcional ou artística, uma vez que ela é movida por uma torrente de forças em construção.

Na época, as informações sobre Gaudi haviam sido reunidas na monografia de J. E. Cirlot, que se dedicou ao estudo do aspecto artístico da obra do arquiteto, e é baseado neste estudo que a revista Habitat constrói seu texto. Embora Gaudi tenha dedicado boa parte da sua vida aos trabalhos na igreja da Sagrada Família, construindo uma obra contínua de transformações e aprimoramentos, a exposição sugere a divisão das obras em dois grupos.

O primeiro grupo incluiria as obras menores, as casas como El Capricho e a Casa Vicens, construídas entre 1880 e 1886, em que o arquiteto utiliza os elementos decorativos que tem raízes árabes, mas incorporando a policromia e o emprego contínuo do azulejo.

O segundo incluiria as obras mais decisivamente plásticas e também maiores. A Sagrada Família e o Parque Guell representam as maiores ousadias formais e estruturais deste período. Na igreja, Gaudi estudou pormenores novos e grandes soluções estruturais. Seu método de trabalho era bastante conhecido, baseado na experimentação, no canteiro de obras de toda solução antes da adoção definitiva, Gaudi admitia mudanças e novas sugestões no caminho da construção. Estudava cada conjunto de problemas envolvidos em um novo trabalho, não negligenciava nem o lado técnico nem o estético, ou espiritual.

Seu espírito o impelia a investigar a resistência dos materiais, a tensão e a função das compensações, e também a teologia, a história natural, a ótica e a acústica, a topografia e a

geografia. O parque Guell, apresentado na exposição, é uma criação fantástica de formas orgânicas e de estruturas dinâmicas em que soluções técnicas conduziram a equilíbrios dissimulados e a formulações novas de texturas. Mas, apesar de toda a alusão ao dinamismo e à liberdade das formas há uma vontade ordenadora, que se compreende nas colunas do Belvedere e em outros pontos do parque.

A sala de Gaudí apresentou fotos da Casa Millá, Casa Batló, da Igreja da Sagrada Família, da casa Vicens e do Palácio Guell, além de várias imagens de móveis e detalhes das obras do arquiteto. Os detalhes mostravam a explosão de formas criadas com a técnica de cimento moldado e do *trincadis*.

Comentários Finais

Enfim a Bienal havia completado cinco edições vitoriosas sobre os problemas e inexperiências que se colocaram desde 1951 e figurava com prestígio internacional, entre as maiores iniciativas no campo das artes e da arquitetura. A V EIA assumiu uma posição didática e histórica com relação ao movimento moderno, pela exclusão da competição entre os arquitetos e também pela não realização do Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura. Se nas artes plásticas a Bienal se consolidava, na arquitetura as exposições não pareciam ir tão bem assim, pois após a II Bienal ainda não havia ocorrido nenhuma outra EIA tão importante quanto aquela em termos de panorama de premiação mundial, importância dos prêmios atribuídos e trocas de informações entre os arquitetos estrangeiros e brasileiros, sobre os debates internacionais.

A V EIA teve sua importância para o entendimento das primeiras pesquisas realizadas sobre o desenho do mobiliário, o desenho das peças e objetos do cotidiano, até a forma final dos ambientes, produzidos com o início da técnica industrial, ainda incipiente, entretanto as Exposições Internacionais de Arquitetura ficaram mais uma vez sem a oportunidade de acompanhar as transformações importantes do final da década com o fim dos CIAM e o avanço das propostas do Grupo Team X, com relação à cidade.

A representação brasileira se ligava aos mesmos princípios da conformação do habitat humano proposta por Van de Velde, retomando o tema da síntese das artes, da integração da arquitetura com a paisagem, e da continuidade do espaço interior-exterior. A homenagem ao paisagista Burle Marx, entretanto, começa com toda a atividade desenvolvida nos anos imediatamente anteriores à V Bienal.

Em 1956-57 Burle Marx participa de várias exposições no exterior, tendo exposto em Bruxelas, na Bélgica, no Palácio de Belas Artes em março de 1957. Esta mesma exposição havia sido apresentada em Londres, Zurique e Amsterdam, despertando grande interesse do público e grandes elogios da crítica.⁸

O texto mais significativo foi o de Giedion, quando a exposição esteve em Zurique, que foi traduzido e publicado pela imprensa brasileira⁹.

Para Giedion o jardim era o ajustamento psíquico da natureza. Durante as várias épocas o jardim desempenhou funções distintas, sendo o lazer, o passeio, a recreação, as funções básicas do jardim contemporâneo, entretanto havia uma dificuldade de formar a natureza ao redor do homem de maneira que ela representasse o reflexo psíquico da sociedade moderna. Havia ainda outra dificuldade para o paisagismo, adequar-se não somente ao espaço particular como também explorar as amplas áreas verdes que o planejamento estava criando nas cidades modernas.

Giedion ressalta a capacidade de Burle Marx de manipular como um pintor abstrato os grandes planos de cor, de criar com as flores contornos em curvas macias e orgânicas como as formas de Arp, Miro e Kandinsky, originando ritmos variados nas formas dos jardins. O crítico suíço nota também a aproximação de Burle Marx com as formas geométricas retangulares e a procura das plantas típicas de cada região, plantas silvestres e plantas da floresta Amazônica, como a base de seu trabalho paisagístico. Para Giedion a espontânea afinidade interior de Burle Marx com a arte contemporânea era o segredo do seu trabalho como paisagista.

Em maio de 1957, Burle Marx projeta e executa um painel para o edifício de Richard Neutra nos EUA, em que predomina uma composição abstrata geométrica valendo-se de retângulos e formas ortogonais em consonância com as linhas básicas da construção. A notícia divulgada na época chama a atenção para a quantidade de encomendas de arquitetos estrangeiros ao paisagista, não só pela sua compreensão da paisagem contemporânea, mas como muralista, consciente dos problemas espaciais da arquitetura e perfeitamente integrados na arte de seu tempo.

Em 1956 Burle Marx já havia feito a decoração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro para o Baile de Carnaval, usando como tema o Abstracionismo. Sua aproximação com as artes

⁸ A exposição apresentava os projetos de jardins para a Embaixada dos Estados Unidos e Canadá no Rio, para o Ministério da Educação, o Aeroporto Santos Dumont, o parque da Pampulha em Belo Horizonte além de jardins para várias residências particulares. In EXPOSIÇÃO de Burle Marx na Bélgica. **Tribuna da Imprensa**, 12 mar. 1957.

⁹ MAURÍCIO, J. Ainda a exposição dos brasileiros na Suíça: palavras de S. Giedion sobre Roberto Burle Marx na Galeria 33. **Correio da Manhã**, 25 nov. 1956.

plásticas, da pintura e da escultura, o transformou na pessoa mais apta a realizar trabalhos de paisagismo e também trabalhos de decoração como este. A decoração do Teatro Municipal partiu da iniciativa de Murilo Miranda, um de seus diretores, que realizou um concurso entre artistas e arquitetos, convidando críticos de arte para o júri. O projeto de Burle Marx foi o vencedor, mesmo tendo sido o primeiro trabalho deste tipo realizado pelo paisagista. Segundo Marx (1956, apud MAURÍCIO, 1956) “o problema da decoração era o de criar plasticamente uma atmosfera propícia aos foliões e suas máscaras, sem alegorias de mau-gosto, nem bonecos pintados [...] Para mim a decoração foi apenas um problema de cor, forma e ritmo”. Para Miranda, entretanto, a decoração do Baile de Carnaval oferecia uma boa oportunidade para a educação artística do povo, e “ [...] estando na direção do Teatro Municipal não poderia deixar de aproveitar a oportunidade para fazer uma decoração mais elevada artisticamente”.

Em 1956 acontece o projeto dos jardins para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que será um dos melhores projetos de Burle Marx na década. Nota-se nos jardins a conciliação das formas onduladas e sinuosas, que caracterizam os trabalhos anteriores, com uma organização mais geométrica e ortogonal, enquadrada nos conceitos da arte concreta. A arborização se restringe principalmente às áreas de estacionamentos enquanto os pisos são valorizados com diversos materiais, incluindo lagos, mosaicos de pedra portuguesa, gramados em várias tonalidades de verdes e seixos rolados.

Procurei dar um caráter de praça para facilitar a circulação e passeio, tirando partido do tratamento dado aos pisos onde o granito preto serve de ligação entre os diversos elementos componentes do jardim. Tendo também a finalidade de abrigar esculturas ao ar livre, criei espaços limitados por muros, volumes de plantas maiores, pisos diversos como os de quartzo branco, feixos pretos, etc. sugerindo um sentimento espacial através de árvores e palmeiras. Marx (1956 apud MAURÍCIO, 1956).

Os jardins do MAM-RJ faziam parte do planejamento da área verde do aterro do Flamengo e estiveram presentes na Exposição de Burle Marx, que viajou pela Europa em 1956-57.

Em outubro de 1957, Burle Marx se envolve com o projeto do jardim para o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Bruxelas de 1958, projetado por Sérgio Bernardes. Os jardins são desenvolvidos em equipe com os arquitetos M. Montes, I. Pessolani, I. Stoddart e F.

Távora (a mesma equipe que participa da sala da V EIA). A concepção do jardim, ao centro do pavilhão e envolvido por uma rampa, levou ao planejamento de jardins em planos de alturas diferentes. Ao caminhar pela rampa o visitante tinha perspectivas diferentes pela acomodação do jardim em caixas que acompanhavam a inclinação da rampa. Além de plantas e elementos escultóricos, os jardins contam com variadas texturas proporcionadas pela utilização de seixos brancos, pó de pedra cinza, terra vermelha, areia de Itaipuassu e lagos com plantas aquáticas e semi-aquáticas.

No projeto dos jardins para a Faculdade Nacional de Arquitetura, Burle Marx investe o paisagismo de uma função nova. Preocupado com a educação dos futuros arquitetos, propõe uma divisão das plantas segundo critérios de classificação didática, originando um conjunto harmonioso, com formas retangulares nos canteiros e uma grande variedade de espécies. Burle Marx estava convencido de que embora o jardim fosse uma parcela da natureza ordenada e mantida pelo homem, que desempenha funções determinadas, sociais e urbanas em função da época, da estrutura social, do determinismo geográfico e das condições ecológicas (solo, clima e seres vivos), ainda assim o principal protagonista é a planta, com toda a sua complexidade biológica, com sua forma, textura, volume e colorido próprio.

Burle Marx realizou uma palestra na FNA para explicar o projeto paisagístico onde acentua a necessidade de colaboração entre o arquiteto paisagista e o botânico principalmente no desenvolvimento de grandes projetos paisagísticos, como de parques e na manutenção de grandes jardins.

Sobre o projeto do jardim da FNA Burle Marx comenta:

O jardim apresentado levou em consideração o fato de que, em seu trabalho, o arquiteto precisa conhecer as técnicas de associar e valorizar plantas. Nunca é demais repisar o conceito de que há convergências de forma, analogias e incompatibilidades decorrentes da ação do meio físico, e da reação dos vegetais ante ela.[...] É por meio dos conhecimentos de cor, ritmo e forma que se alega a uma consideração do mais importante significado, a de que nenhuma planta representa em si um valor absoluto, porém toda emoção de que é portadora se modifica em função das demais plantas que lhe associamos ou do ambiente em que a vamos situar. Marx (apud, MAURÍCIO, 1960).

O Congresso Internacional dos Críticos de Arte coincidiu com a realização da V Bienal Internacional de São Paulo, acontecendo entre os dias 17 e 25 de setembro de 1959. O congresso se realizou em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro com o tema **Brasília – síntese das artes**

escolhido anteriormente por Mário Pedrosa que imaginava avaliar a experiência arquitetônica e urbanística de Brasília pelo enfoque das artes. Foram convidados representantes estrangeiros de várias partes do mundo, totalizando 47 visitantes, entre eles o arquiteto Richard Neutra, o casal Saarinen, os historiadores André Chastel, Giulio Carlo Argan e Meyer Shapiro, William Holford, José Augusto França, Bruno Zevi e Gillo Dorfles, entre outros. Os convidados estrangeiros visitaram a Bienal Internacional de São Paulo no dia 20 de setembro.

Durante o Congresso foram debatidos vários temas relacionados à arte, à arquitetura e ao urbanismo, deixando livre a interpretação do palestrante sobre o tema geral do encontro. Fayga Ostrower, Augusto Rodrigues e Lúcio Costa discutiram a Arte-educação, frisando o papel socializador da arte. Lúcio Costa retoma o assunto da palestra realizada em 1952, defendendo a idéia de intensificação da inteligência do fenômeno artístico, levando a informação artística de qualidade a todas as classes sociais. Costa defende a reformulação do ensino e a presença do artista em sala de aula para ensinar desenho e cultura artística, lançando mão de métodos de ensino contemporâneos (projeções, explicações e demonstrações gráficas) para ensinar as artes industriais (no sentido de contemporâneas, evitando a vinculação da arte à técnica do artesanato).

Costa critica o tema do Congresso defendendo a integração das artes (ao invés da síntese). Não uma fusão cenográfica e sim uma comunhão com a arquitetura, concebida e executada com consciência plástica, como arte em si mesma para então integrar a pintura e a escultura. O muralismo também é abordado historicamente e é defendido o emprego das divisórias leves que poderiam ser pintadas em sentido sinfônico em composições espaciais que poderiam ser chamadas de pintura arquitetural ou escultura arquitetural. Neste ponto Costa utiliza elementos da discussão sobre a síntese das artes levantados por Le Corbusier no prefácio do livro de Damaz escrito em 1956.

O crítico francês Jean Prouvé discute a idéia de construir a partir da parceria entre arquitetos e engenheiros. Giulio Pizzetti realiza a palestra “As novas estruturas da Arquitetura”, onde examina o conceito de estrutura e a importância que lhe é atribuída pela arquitetura moderna. Para o crítico “Estrutura é um complexo de canais estáticos ordenados pelo homem com o objetivo de equilibrar [...] forças que atuam em certas posições do espaço”. Pizzetti enxerga a necessidade de considerar as estruturas de um ponto de vista mais abrangente, em que se inclui o aspecto estético e não apenas as exigências do problema estático.

Como já foi comentado por outros autores, a crítica mais contundente a Brasília partiu de Bruno Zevi, que ironicamente condena a atitude dos mestres modernistas de querer criar artificialmente organismos urbanos capazes de possuir a dinâmica e a vitalidade das cidades do passado. O crítico faz alusão ao fim da arquitetura moderna e a falta de dinâmica nas cidades projetadas e da ausência de dialética entre os monumentos e os edifícios menores.

Concluindo os comentários sobre a V Bienal, note-se que apesar de não haver a Exposição Internacional de Arquitetura e, conseqüentemente, não se poder avaliar de que maneira as premiações distribuídas confirmam os debates internacionais, havendo ainda a presença de temas destacados durante as outras edições das EIA.

A sala de Mies Van der Rohe confirma o já explícito intercâmbio entre o MAM-SP e o MoMA de Nova York, mas também escancara a predileção pela arquitetura da simplicidade e o rigor racionalista, construtivo do mestre alemão que fazia discípulos nos EUA e também possuía admiradores no Brasil. A linha de representantes da arquitetura norte-americana, que se iniciou com a primeira Bienal em 1951, continuava e será a única a receber consecutivas homenagens dentro das EIA.

Por outro lado, a distinção da arquitetura paisagística de Burle Marx também reclamava o tema da integração da paisagem na arquitetura, o tema da relação do espaço interior-exterior, o tema da integração e síntese das artes e de certa maneira levantava a questão da adequação do paisagismo às condições regionais, como se defendia para a arquitetura. O talento indiscutível do paisagista brasileiro confirma, por outro lado, a diversidade e profundidade das contribuições da arquitetura moderna brasileira para o desenvolvimento internacional.

Quanto à repercussão nacional e estrangeira, a imprensa brasileira divulgou várias notas sobre a V EIA, chamando a atenção para as salas especiais, como se pode conferir nas referências, os melhores comentários sobre o material exposto foram apresentados pela revista Habitat, e o crítico Geraldo Ferraz praticamente não criticou a exposição, em atitude contrária às edições anteriores. Houve pouca repercussão nas revistas e na imprensa estrangeira, fato que já se fazia notar desde a IV EIA.



Fig.431: Parque del Este, Caracas.

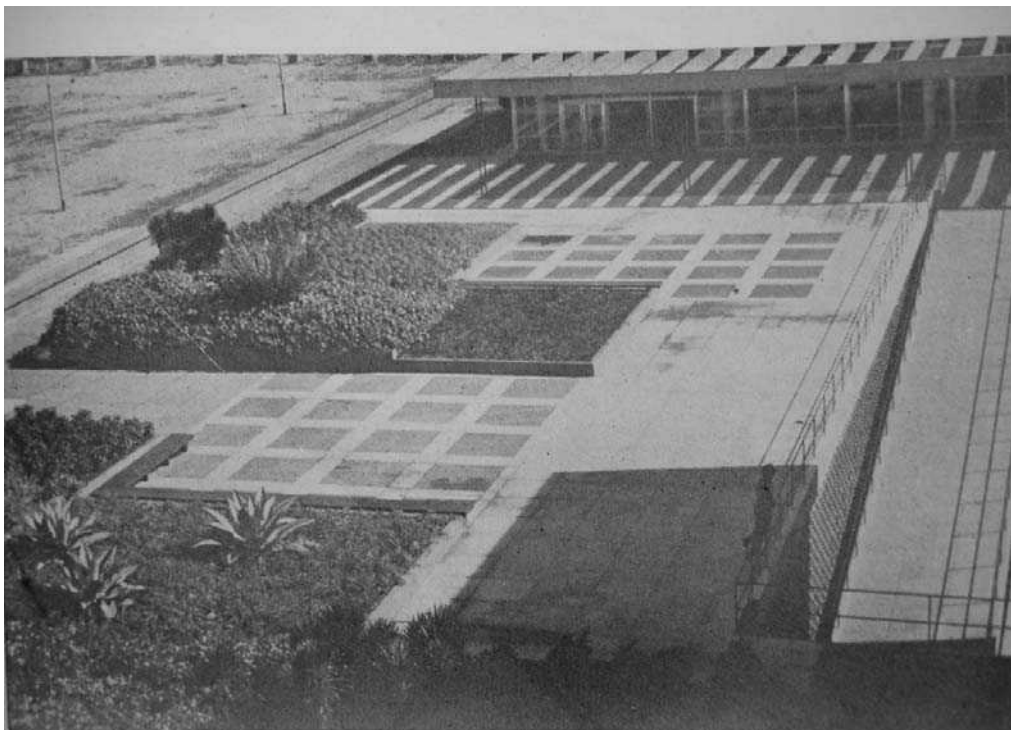


Fig.432: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

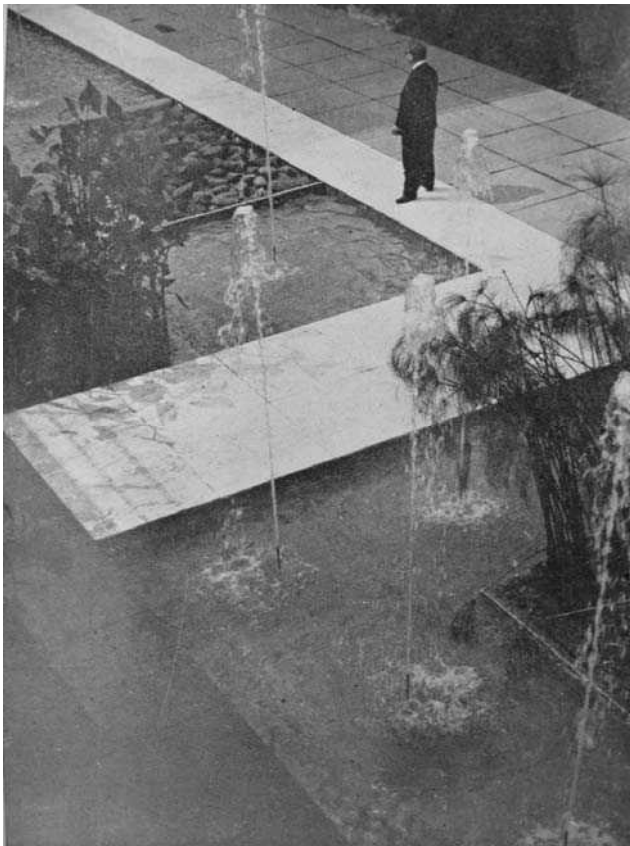


Fig.433: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

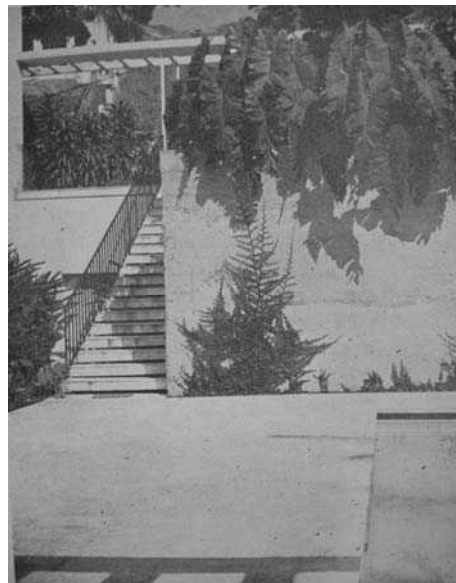


Fig.434: Residência do Ministro Sergio Correia da Costa, Rio de Janeiro.



Fig.435: Residência do Sr. Diego Cisneros, Caracas.

FONTE:
HABITAT (1959) n.56

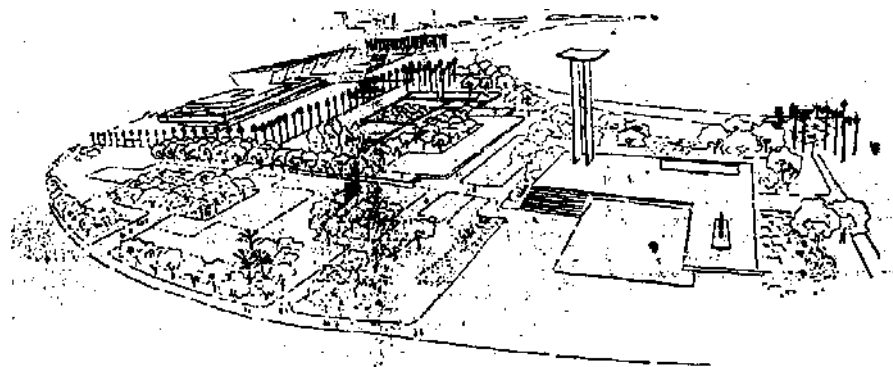


Fig.436: Perspectiva do jardim do MAM-RJ e do Monumento aos pracinhas.

V - E.I.A.
1959

HENRY VAN DE
VELDE

SALA ESPECIAL



Fig.437: Casa "Bloemenwerf" em Uccle, perto de Bruxelas, 1895-96.

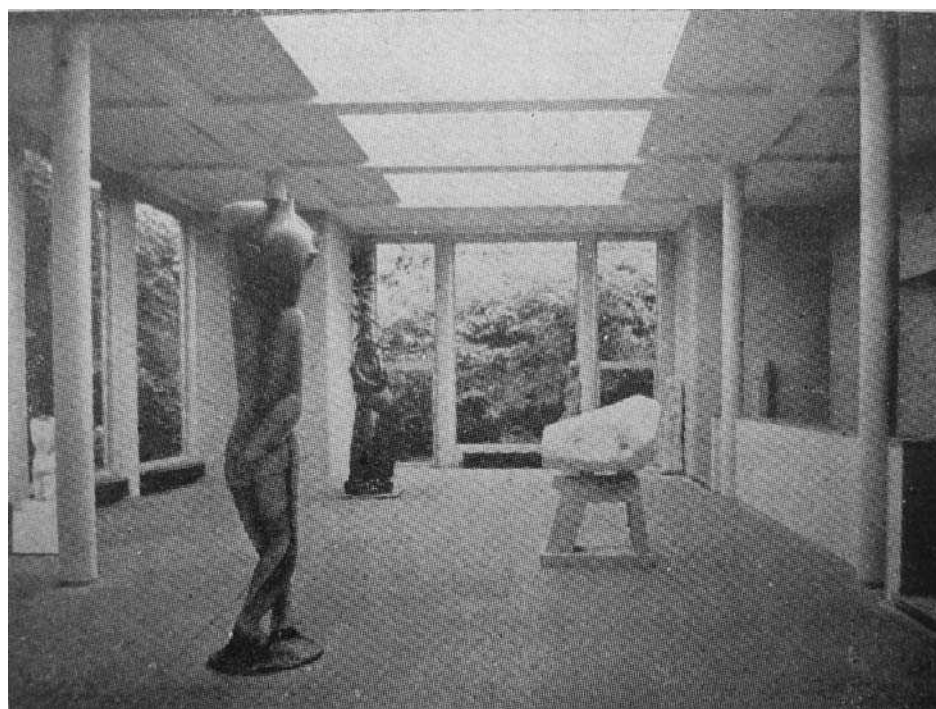


Fig.438: Salão de escultura no Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1952-53.

FONTE:
HABITAT (1959) n.56



Fig.439: Jogo de prata, 1922.

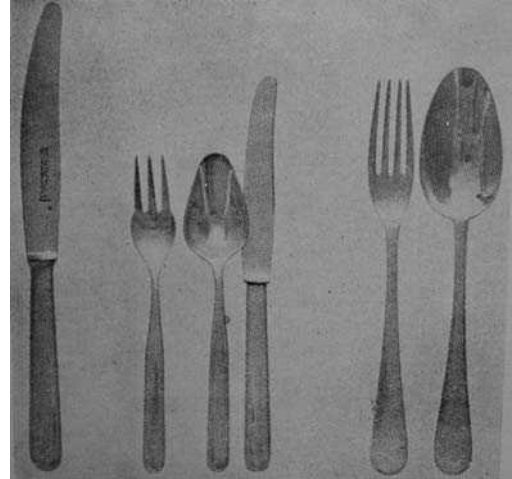


Fig.440: Talheres de prata, 1912.



Fig.441: Escrivaninha com cadeira, 1900.

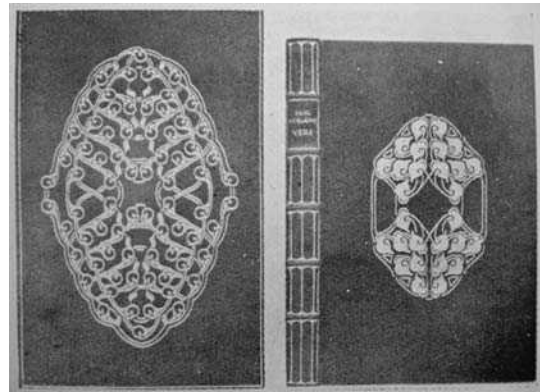


Fig.442: Capa para o livro "Versos" de Verlaine, 1910.

V - E.I.A.
1959

VICTOR HORTA
Maison du Peuple

SALA ESPECIAL

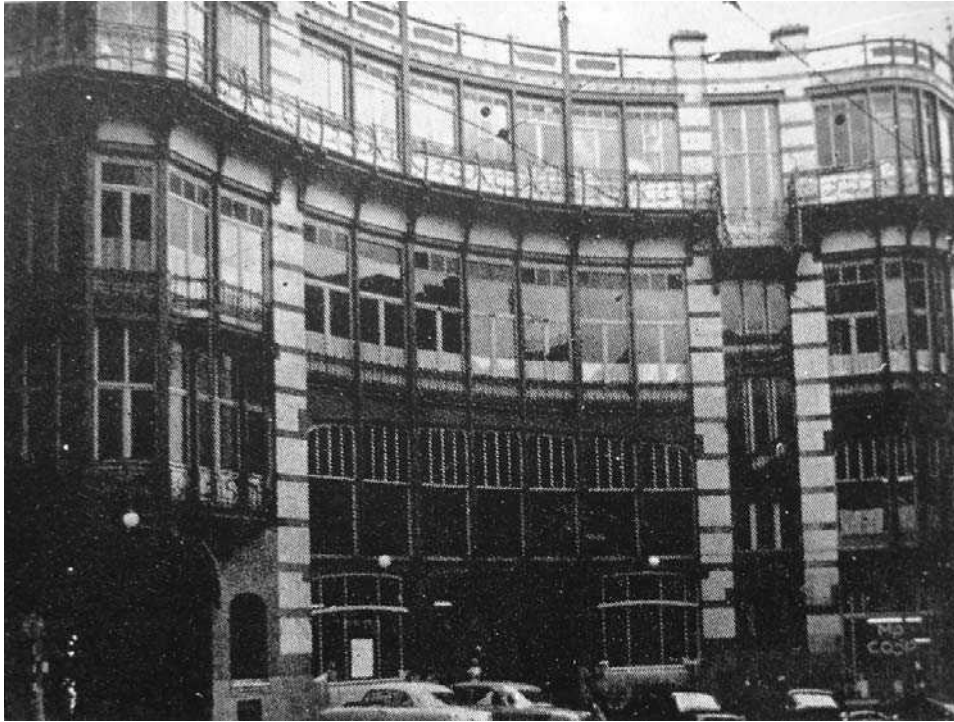


Fig.443: Aspecto da fachada.

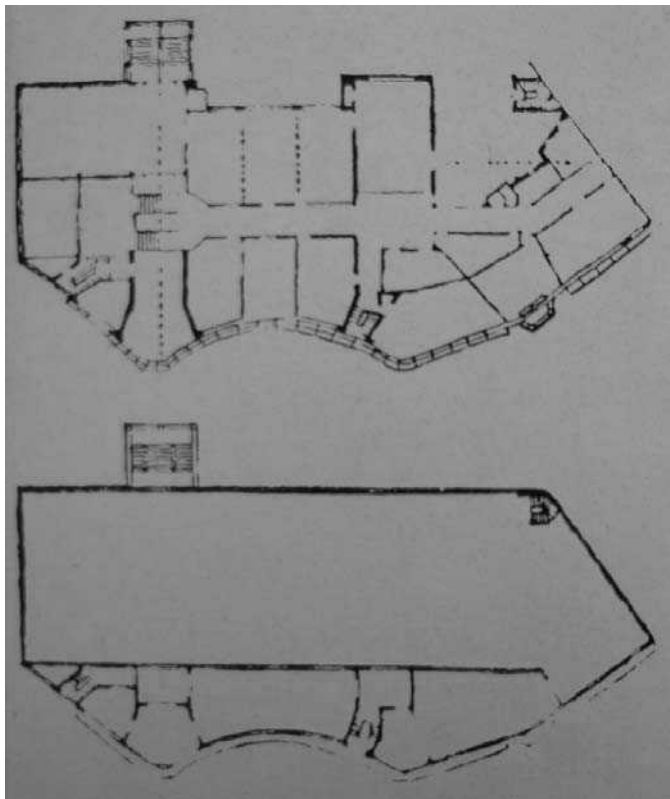


Fig.444: Plantas do 2º e 3º andares

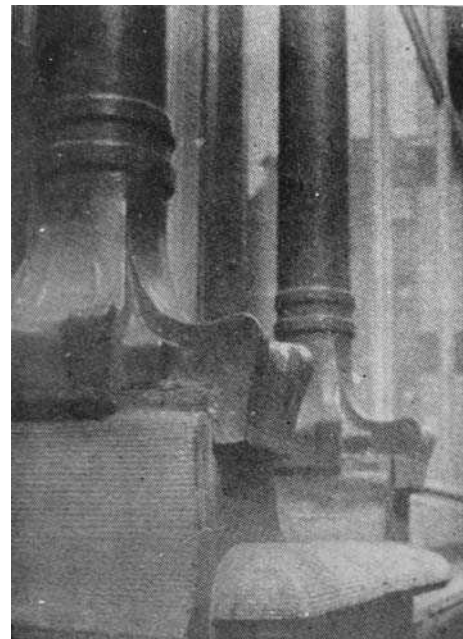


Fig.445: Detalhe construtivo.

FONTE:
HABITAT (1959) n.56



Fig.446: Antigo Hotel Tassel, 1892-1893, fachada.

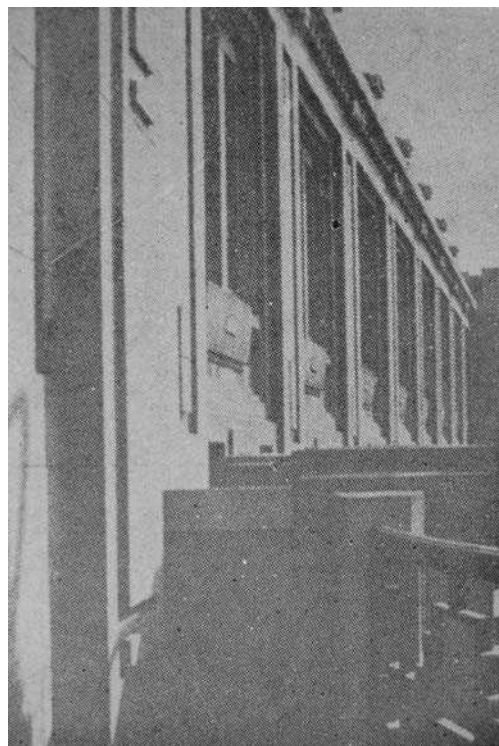


Fig.447: Palácio de Belas Artes. Bruxelas, 1922-1929. Detalhe da fachada.



Fig.448: Antigo Hotel Horta, Bruxelas, 1910. Detalhe do trinco.

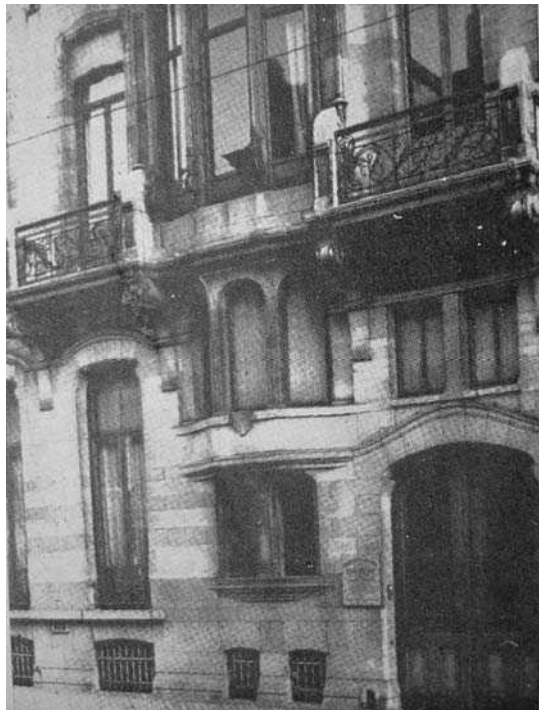


Fig.449: Antigo Hotel Winssinger, Bruxelas, 1895-1896. Detalhe da fachada.



Fig.450: Hotel Solvay, Bruxelas, 1895-1900



Fig.451: Hotel Solvay, detalhe da fachada.

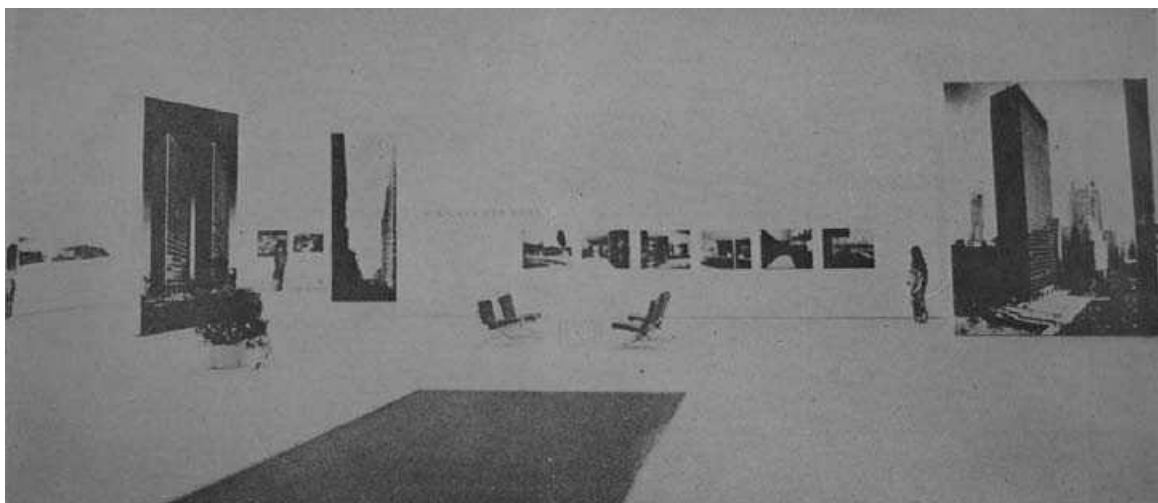


Fig.452: Aspecto da exposição na V Bienal de São Paulo.

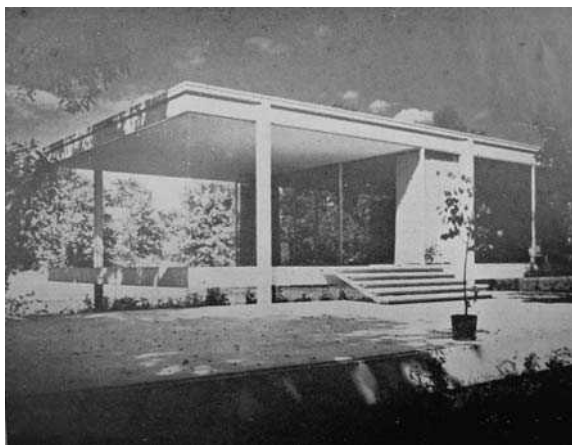


Fig.453: Casa Farnsworth, Illinois, 1951.

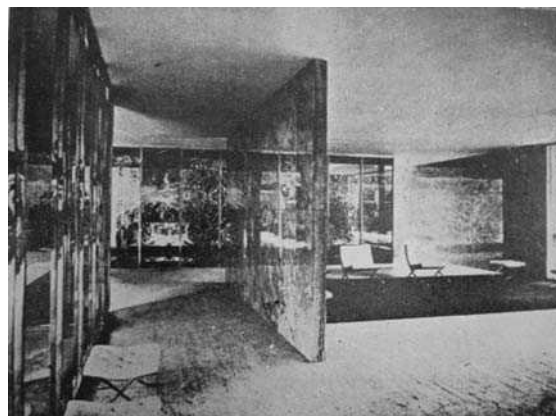


Fig.454: Vista interna do Pavilhão de Barcelona, 1929.



Fig.455: Aspecto da exposição na V Bienal de São Paulo.

V - E.I.A.
1959

LUDWIG MIES VAN
DER ROHE

SALA ESPECIAL



Fig.456: Escritório no edifício Seagrams, Nova York, 1955.

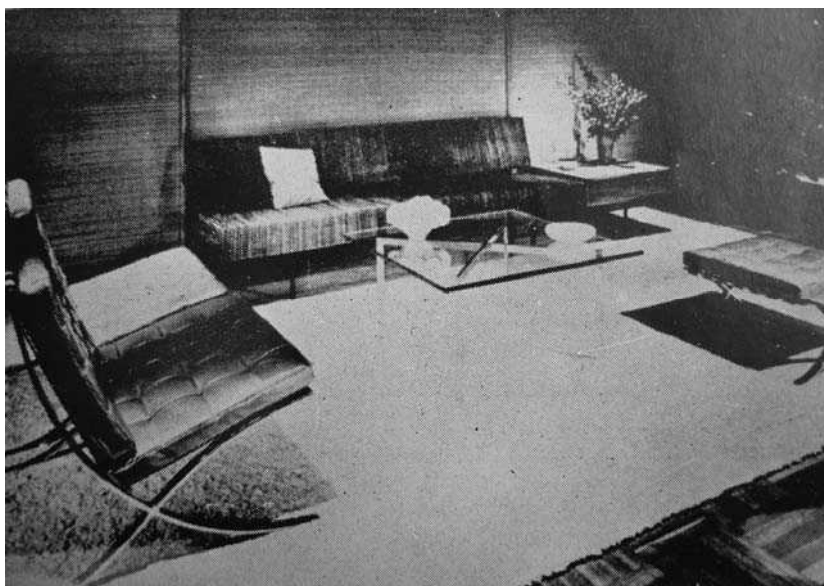
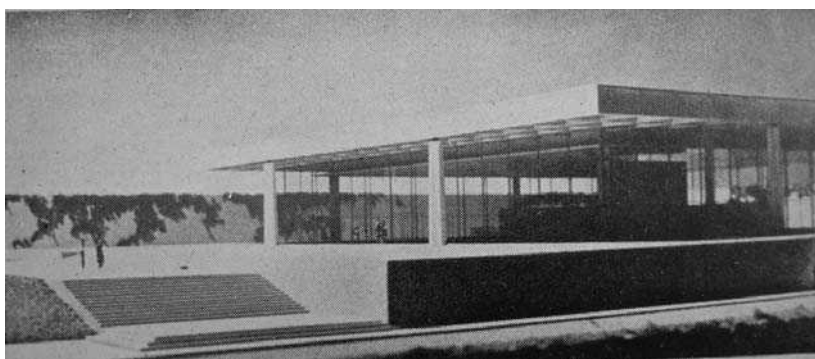


Fig.457: Edifício Bacardi, Santiago de Cuba, em construção.

FONTE:
HABITAT (1959) n.56

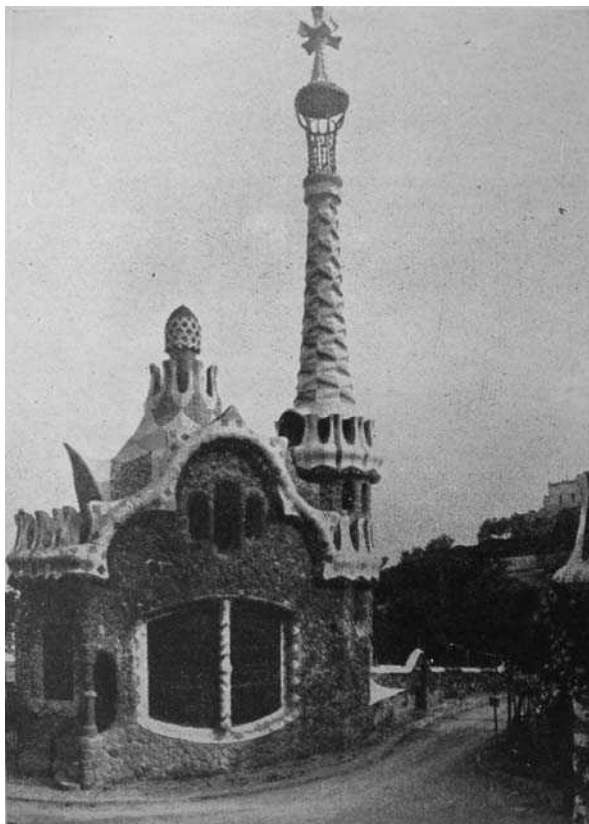


Fig.458: Parque Güell, 1900-14, aspecto da entrada.

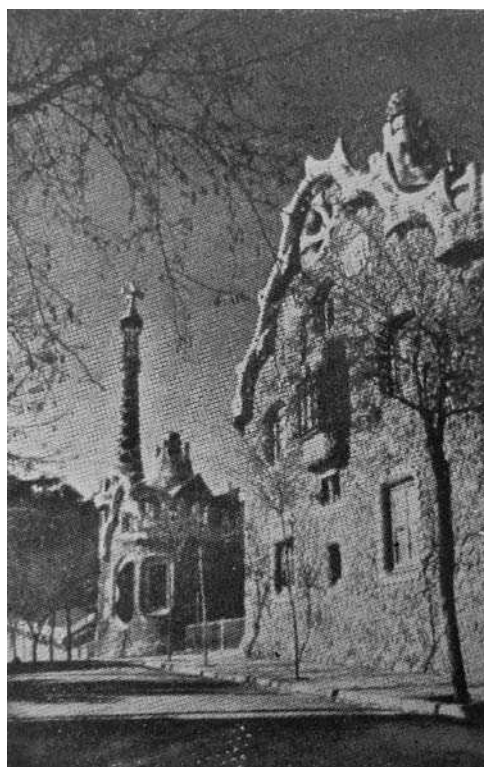
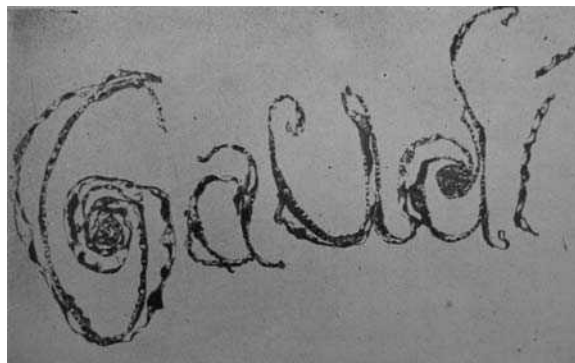


Fig.459: Parque Güell, entrada.

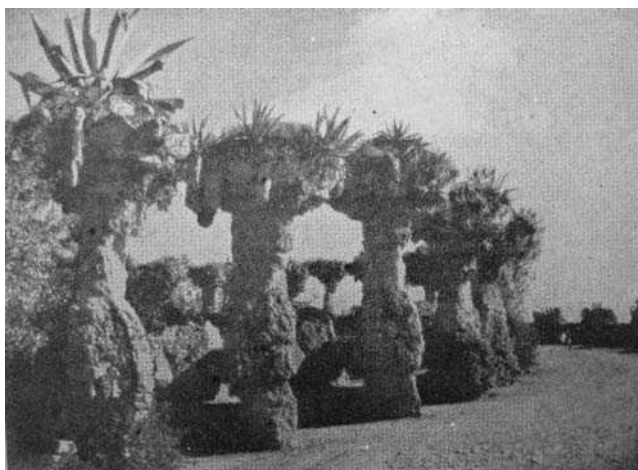


Fig.460: Parque Güell, alameda com pilares, em forma de árvores.

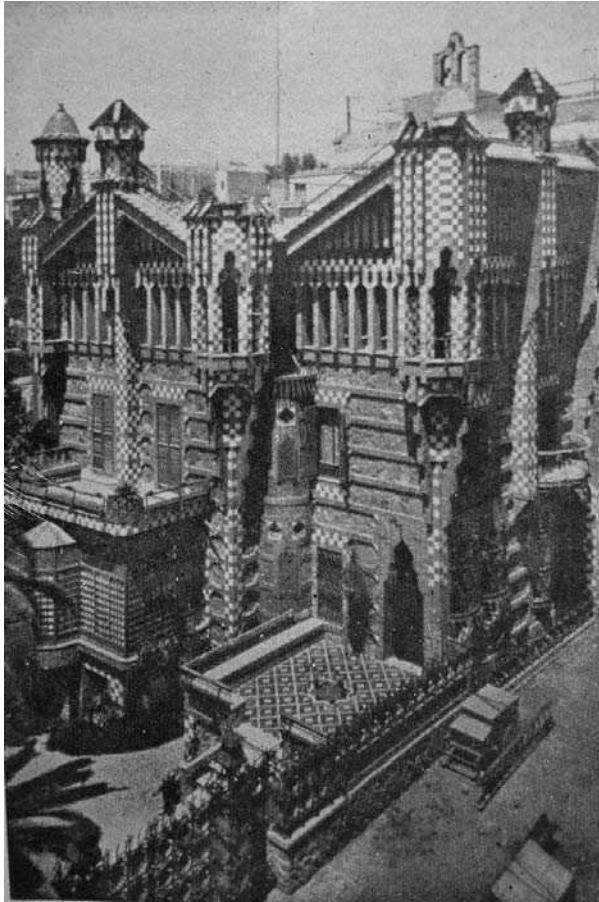


Fig.461: Casa Vicens, 18778-80.

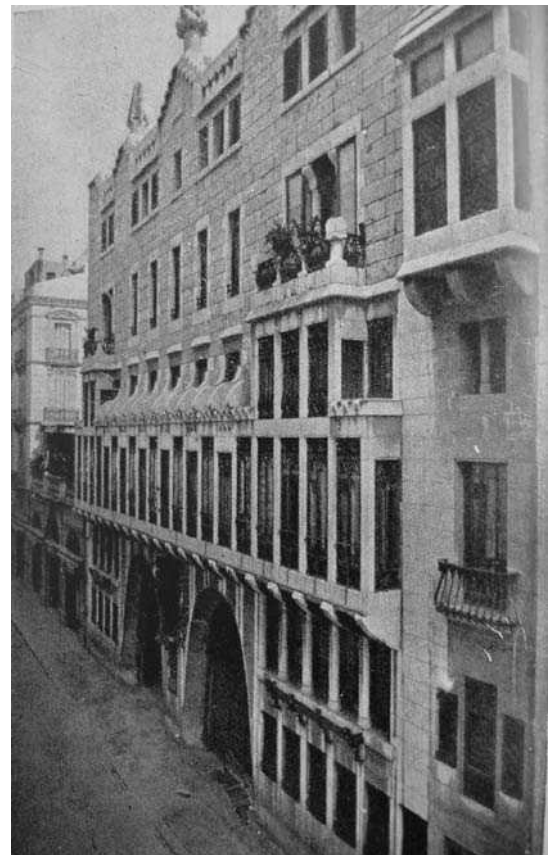


Fig.462: Palau Güell. Fachada.

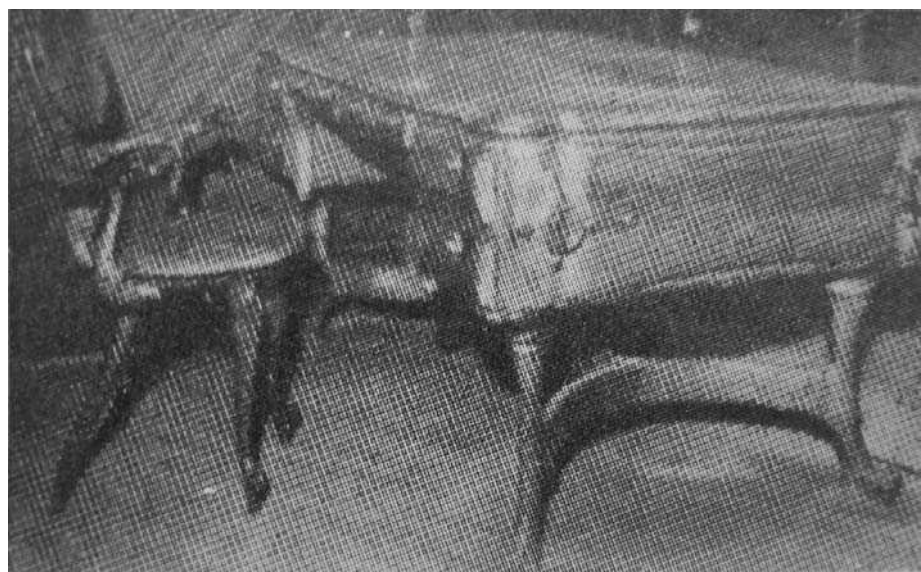


Fig.463: Casa Calvet, escrivaninha, cadeira e mesa.



Fig.464: Casa Batlló, sala de jantar.



Fig.465: Casa Batlló, detalhe do telhado.

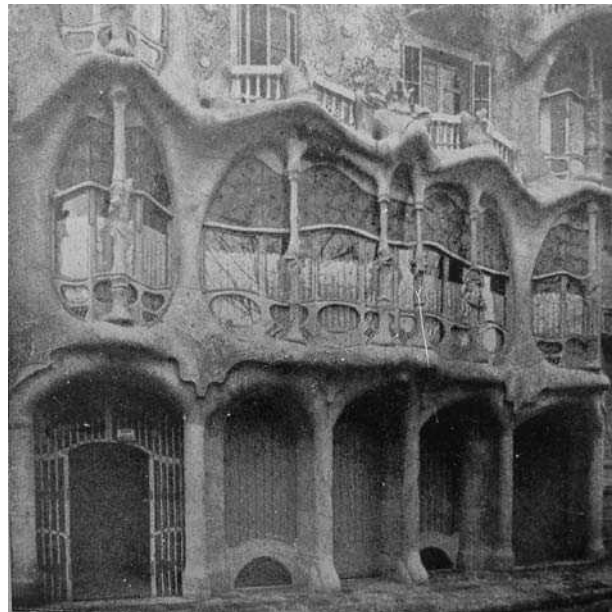


Fig.466: Casa Batlló. Fachada.

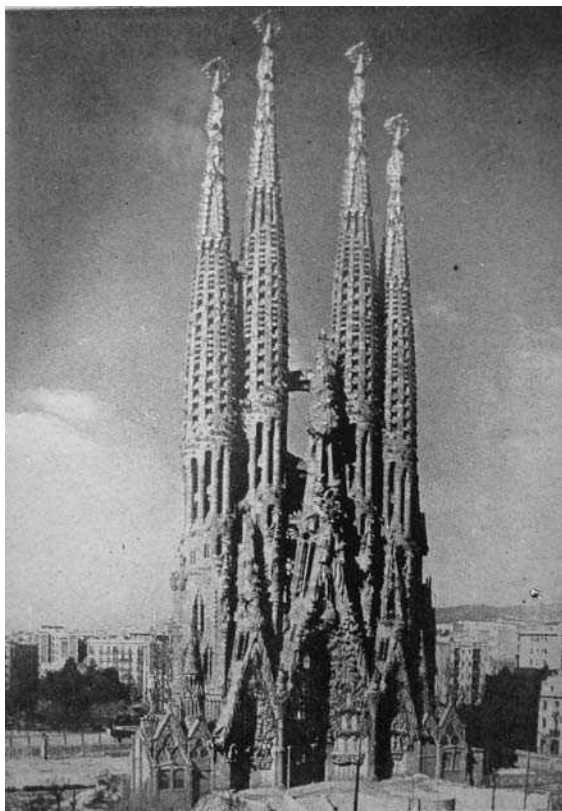


Fig.467: Igreja da Sagrada Família, 1903-1926.

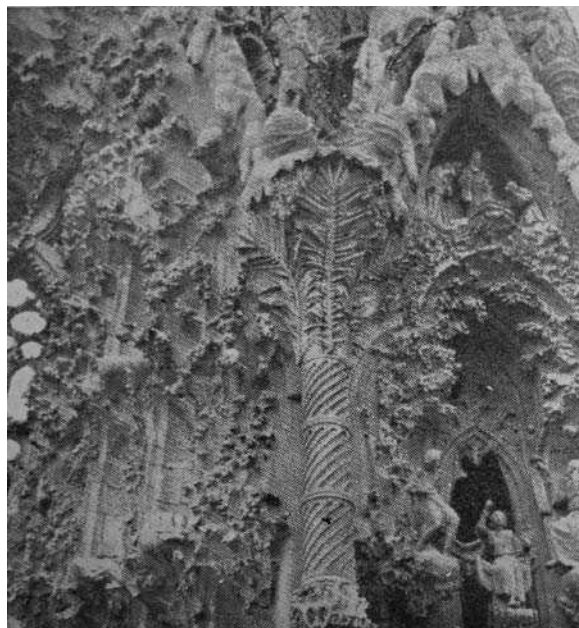


Fig.468: Igreja da Sagrada Família. Detalhes Estruturais.

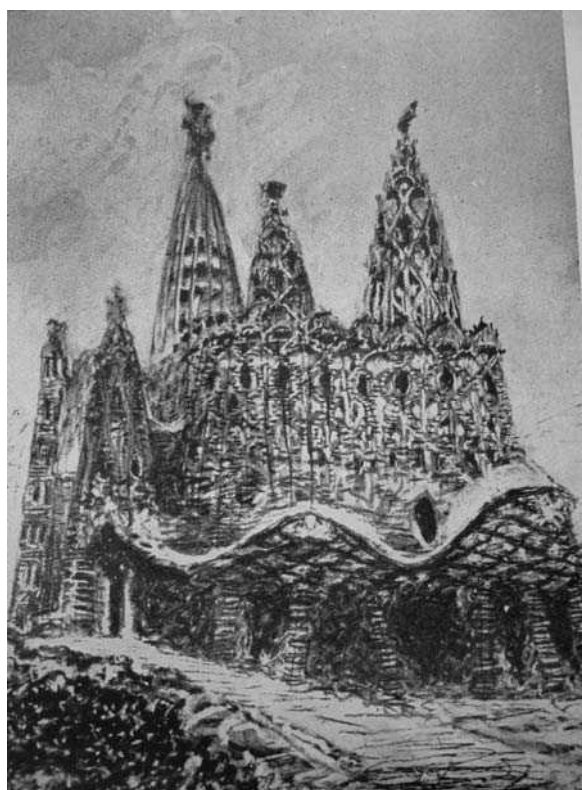


Fig.469: Igreja Santa Coloma de Cervelló, 1898-1914. Desenho do projeto.

VI EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA – 1961

Montagem e Salas Especiais

A 6ª. Exposição Internacional de Arquitetura na Bienal ocorreu do dia 01 de outubro até 31 de dezembro de 1961. A organização da Exposição contou com uma participação mais efetiva do IAB do que nas edições anteriores¹, o que levou a um balanço bastante positivo desta edição, caracterizada por uma abrangência maior dos debates e tendências mundiais da arquitetura no início da década de 60.

O presidente do IAB de São Paulo, Oswaldo Corrêa Gonçalves, no catálogo da 6ª. Bienal, identifica a necessidade da participação da Arquitetura nas Bienais como um importante elemento de integração das artes plásticas, e ratifica a necessidade das exposições ocorrerem de quatro em quatro anos, ao invés de apenas dois, prazo praticamente inviável para organizar uma exposição que expressasse as realizações do período de forma marcante.

Um maior intervalo de tempo permite melhor caracterizar a evolução do desenvolvimento e apreciação de novas técnicas que, somando-se às condições sociais e econômicas, influenciam os trabalhos dos arquitetos. (GONÇALVES, 1961, p.396).

A preocupação com as condições locais, sociais e econômicas, já antecipa um fato que é verificado nas premiações da 6ª. EIA, a preocupação com uma arquitetura moderna não universalista, acessível aos problemas de cada região.

A sexta edição da Exposição Internacional de Arquitetura contou com oito salas especiais:

- Brasil - Brasília – Sala em homenagem a Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Foram apresentadas fotografias da Praça dos Três Poderes
- Polônia – Varsóvia de ontem, hoje, amanhã.
- Brasil - Affonso Eduardo Reidy.
- Cuba - Atual arquitetura de Cuba
- Finlândia – Elissa e Alvar Aalto. Foi apresentado o projeto da Maison Carré, em Ile de France.

¹ De acordo com informação da pesquisadora Renata S. Moreira do arquivo W.S. a maior parte do material da VI Exposição Internacional de Arquitetura se encontra com o IAB de São Paulo, não estando disponível para pesquisa. O arquivo W.S. solicitou formalmente o material ao IAB, mas não obteve resposta. Por este motivo só puderam ser consultados algumas pastas com recortes de jornais da época e poucas fichas de inscrição.

- Israel - Museu Nacional de Israel, dos arquitetos Mansfeld e Dora Gad.
- Argentina – Amâncio Williams
- Espanha - Rafael Leoz de La Fuente – Um estudo sobre a divisão e a direção do espaço arquitetônico prismático.

A sala da Argentina foi a última a ser definida, trazendo com uma finalidade retrospectiva, os trabalhos do arquiteto Amâncio Williams, que já havia participado de outras edições da Bienal desde 1951:

Primeiras estruturas, 1939

Casas sobre o rio, 1943-45. Mar del Plata

Salão de Espetáculos e Som no Espaço, 1943-1953.

Aeroporto, 1945. Buenos Aires

Edifício para Escritórios, 1948.

Três Hospitais, 1948-1953. Corrientes.

Um novo revestimento de abóbada, 1951-1953.

Centro tecnológico e Escola industrial, 1960.

Loja de uma Fábrica Têxtil, 1960.

O objetivo que norteou a escolha das salas especiais foi a necessidade de esclarecimento do público com relação aos debates internacionais, além do reconhecimento a arquitetos já renomados e de comprovada contribuição à arquitetura moderna.

Era necessário também, realçar na oportunidade desta Bienal de Arquitetura, alguns fatos marcantes da ocasião em que vivemos e que contribuirão para o maior esclarecimento do público, relativamente ao desenvolvimento cultural ligado à arquitetura. Visando essa finalidade instituíram-se as salas especiais. Elas representarão também, o justo realce para os arquitetos considerados, que já se fizeram credores, pela sua atuação, da admiração do público brasileiro. (GONÇALVES, 1961, p. 396).

Sala Especial Affonso Eduardo Reidy

A sala especial dedicada ao arquiteto Affonso Eduardo Reidy apresentou os projetos do Conjunto Residencial Pedregulho, da Urbanização da Área resultante do desmonte do Morro de Santo Antônio, do Teatro Popular de Marechal Hermes; do Conjunto residencial da

Gávea; do Colégio Experimental Paraguai-Brasil; do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; do Montépío dos Empregados do Estado da Guanabara; da residência em Itaipava; Edifício do “Bank of London & South America LTD.”; do Museu Nacional do Kwait e da Sede para a Organização Mundial de Saúde.

No texto de apresentação da sala, Geraldo Ferraz², salienta as duas maiores virtudes do trabalho de Reidy que seriam a enquadramento urbanístico da arquitetura e o trabalho devotado à feição social da arquitetura e do urbanismo. Estas características teriam sido constantes no caminho profissional do arquiteto desde a sua formação, quando ainda estudante, havia participado dos trabalhos do Plano Agache para o Rio de Janeiro, exercitando a constante urbanística como organizadora do espaço da cidade.

Por outro lado, a consciência da função social da arquitetura teria sido adquirida por Reidy desde o projeto do Albergue da Boa Vontade, passando pelos projetos de Pedregulho e da Gávea, e amadurecendo durante a longa permanência nos quadros do Departamento de Habitação Popular e na direção dos trabalhos do Plano da Cidade. Em Reidy, a plasticidade da arquitetura, tão criticada em outros, emerge da sua concepção de formas sempre a serviço das razões mais amplas que informaram o urbanista e o sociólogo, na modelação consciente do espaço arquitetônico.

Além disso, a partir do projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a preocupação com o binômio forma-estrutura, passou a ser mais evidente no trabalho de Reidy, e o aspecto aparente do concreto armado tornou-se uma textura desejável na composição visual da forma externa e às vezes até interna.

As demais salas especiais

A sala da Polônia – “Varsóvia de ontem, hoje, amanhã”, se dedicou aos projetos de reconstrução da cidade de Varsóvia, enfrentando o problema do passado histórico da cidade, que possuía 700 anos em 1961. Não constam do catálogo da VI EIA os projetos expostos na sala.

A sala especial de Israel apresentou os projetos dos arquitetos A. Mansfeld e Dora Gad para o Museu Nacional de Israel, expondo plantas, fotos da maquete, vistas e esboços dos arquitetos.

Dentre os estrangeiros, foi bastante divulgada pela imprensa nacional a participação finlandesa que contava com o arquiteto Alvar Aalto e sua esposa Elissa; o casal Kaija e Heiki

² FERRAZ (1961 apud PAGLIA, 1961, p.398-9).

Siren; Viljo Rewell, que havia sido premiado no concurso internacional para o planejamento da Prefeitura de Toronto; os arquitetos Toivo Korhonen e Jaako Laapotti, que apresentaram o projeto de edifício de apartamentos em Tapiola; Reima Pietila, com o projeto de um pavilhão para Exposição em Bruxelas e Aarno Ruusuyuori, com o projeto de um ateliê fotográfico.³

No âmbito das salas especiais era também esperada a montagem de uma sala composta pela exposição “Arquitetura Visionária dos Estados Unidos”, que havia percorrido vários países do mundo, entretanto as dificuldades para trazer a mostra para o Brasil acabaram inviabilizando a sua apresentação na VI EIA.⁴ Também fracassou a iniciativa de montar uma sala especial com os projetos dos arquitetos canadenses para a Embaixada do Canadá em Brasília.

Sala especial Elissa e Alvar Aalto – Maison Carré

A sala especial da Finlândia foi ocupada pelo projeto de Alvar Aalto para o galerista e estudioso de arte, francês Louis Carré. Foram apresentadas 17 fotografias e 6 fotocópias da Maison Carré, construída em Bazoches-sur-Guyonne, na França em 1959.

A Maison Carré localiza-se em uma colina a 50 quilômetros de Paris, entre Versalhes e Chartres e o programa deveria ser pensado tanto para a finalidade de moradia como para facilitar o trabalho de Carré e os encontros com clientes. De acordo com LAHTI (2005), Louis Carré teria pedido a Aalto que considerasse no projeto da casa a apresentação de obras de arte e pedras preciosas, a biblioteca, e ainda, que a casa parecesse “pequena por fora, grande por dentro”, com um telhado com grande significado arquitetônico.

De fato, Aalto criou uma planta que articula as dependências com a galeria de arte no centro da casa, dividindo sutilmente os espaços privados, de serviços e de convívio. O trabalho de projeto não se restringiu apenas à casa em si, mas incluiu um remodelamento do terreno próximo. Aalto localizou a construção cercada por um pinhal francês e previa ainda uma pequena vinha junto à casa; dispôs a topografia de maneira a criar uma seqüência de degraus largos de grama, apoiados por troncos de árvore, e ainda projetou um pequeno palco de teatro no limite inferior do terreno. A casa ocupa o topo da colina e abre-se através de varandas e acessos para todos os lados do terreno, sendo especialmente interessante a

³ Jornal do Brasil – 07/09/1961 – *Bienal mostrará arte Finlandesa em vários estilos*. A notícia ainda acrescenta o arquiteto Aulis Blomstedt, com o projeto para uma escola, mas este nome não consta no catálogo da VI Bienal.

⁴ De acordo com notícia divulgada por jornal sem referência – *Mais de uma centena de trabalhos na VI Bienal de Arquitetura de São Paulo*. Disponível no arquivo W.S.

passagem dos quartos dos hóspedes para a área externa, acessando o jardim privativo da ala dos quartos.

A única água de cobertura, como pediu Carré, dá unidade e imponência ao tratamento dos volumes, adequando-se, através da pouca inclinação, ao relevo circundante. Para o telhado, Aalto utilizou uma pedra de cor preta azulada, muito abundante na região, retomando o conceito da arquitetura orgânica, de utilização dos materiais locais.

A escolha dos materiais valorizou a alvenaria de tijolos caiados nas paredes, a pedra de cal de Chartres nos pisos, a madeira para revestimento no lado externo e interno, sendo as peças externas pintadas de branco. Internamente, o grande forro curvo de madeira foi feito com pinho vermelho da Lapônia Finlandesa, e foram necessários marceneiros finlandeses para todos os detalhes e acabamento. A forma ondulada do forro da galeria conduz o visitante ao setor social da casa, evitando que ele inadvertidamente invada a ala dos quartos (atrás das paredes divisórias da galeria) ou vá para a área da cozinha e dos funcionários. Descendo a escadaria da galeria se chega à biblioteca e à sala de estar, todos os cômodos com amplas vistas da paisagem circundante.

No mobiliário e nos pequenos detalhes (puxadores de portas, armários de parede, luzes e móveis de um modo geral), Elissa e Alvar Aalto utilizaram muito a madeira e a técnica do laminado colado, definindo pequenos espaços que contrastam com a grandiosidade da ala social da casa, e conferem ao trabalho um caráter de síntese das várias artes.

Os cômodos de serviço e os quartos dos funcionários da casa foram acomodados em dois pisos, no ponto mais alto da cobertura, também com vista para a paisagem da região.

A Maison Carré foi bastante comentada na imprensa brasileira e também no estrangeiro, participando do número especial da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, dedicado a um panorama da produção arquitetônica mundial no ano de 1960.

Sala Especial Cuba – Atual arquitetura de Cuba

A sala especial de Cuba apresentou projetos de escolas primárias e escolas rurais e um amplo projeto de erradicação de bairros insalubres, em que foram construídos hospitais em bairros periféricos, além de unidades rurais de saúde. São também apresentadas as habitações, os projetos de cooperativas e armazéns das comunidades agrícolas, realizados pelo Instituto Nacional de Reforma Agrária.

A sala de Cuba apresenta ainda projetos de Turismo, que abrangem praias públicas, parques nacionais e centros turísticos além de mercados, círculos operários e vários outros projetos que bem exemplificam a problemática social da arquitetura.

Sala Especial Brasília – Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

A sala especial dedicada a Brasília apresentou os projetos para a Praça dos Três Poderes. O regulamento da VI Bienal já divulgava a homenagem a ser feita a Lúcio Costa e Oscar Niemeyer:

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, como especial homenagem à extraordinária realização de Brasília, confere medalhas de ouro aos arquitetos brasileiros Lúcio Costa, idealizador do plano da cidade e Oscar Niemeyer, criador da sua arquitetura.⁵

De um modo geral a apresentação dos projetos na VI EIA foi elogiada pela boa qualidade das fotografias e dos desenhos, havendo uma riqueza de detalhes, em alguns casos acentuando os efeitos da luz em alguns projetos, como foi apreciado na representação da Finlândia e da Suíça.⁶

O júri de Premiação

No regulamento da VI EIA o critério para a seleção dos trabalhos foi modificado, ficando a primeira seleção a cargo dos Institutos de Arquitetos de cada país, assim ao contrário das outras edições da Bienal, não foi necessária a constituição de uma comissão de seleção. Segundo GONÇALVES (1961), atuando desta maneira, a Bienal passava a prestigiar as entidades que congregavam os arquitetos e, além do mais, permitia aos Institutos a primeira apreciação dos trabalhos com a intenção de obter um julgamento mais justo das condições regionais, de hábitos, clima, materiais, etc. que influenciariam diretamente na criação arquitetônica. Por outro lado, esta modificação no processo de seleção também facilitou o trabalho da secretaria da Bienal, que concentrou seus esforços e correspondências nas sedes dos Institutos de Arquitetos estrangeiros, e não teve que convidar os arquitetos um a um, o que era muito mais trabalhoso e demorado.

⁵ O regulamento foi publicado em: REGULAMENTO da VI Bienal de São Paulo. **Módulo**, n.21, dez, 1960.

⁶ Última-se a montagem do pavilhão de arquitetura. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 10 set. 1961.

O júri de premiação da 6ª. EIA foi constituído pelos arquitetos: **Julien Ferris**, decano da FAU de Caracas, **Eduardo Corona** e **Zenon Lotufo** de São Paulo, indicados pelo MAM e **Affonso Eduardo Reidy** e **Maurício Roberto**, indicados pelo Instituto de Arquitetos do Brasil. Um dos critérios adotados pelo júri para a premiação foi o de distinguir arquitetos de reconhecido valor no panorama mundial.

O júri iniciou seu trabalho pelo julgamento do Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura, pois ainda haviam trabalhos atrasados da parte da Exposição Internacional de Arquitetura.

A mudança no processo de seleção dos participantes fez da sexta edição da Exposição Internacional de Arquitetura uma das mais completas representações da arquitetura brasileira e mundial na época. Ao mesmo tempo a grande quantidade de projetos de elevada qualidade ocasionou uma premiação mais ampla e diversificada, abrangendo várias das tendências de revisão da arquitetura moderna que vinham se consolidando no panorama mundial.

Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura

Como parte importante da 6ª. EIA foi realizado o IV Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura, que tinha como tema:

Projetar, em função do sistema pedagógico vigente, ou preposto, um Centro Educacional, para determinada comunidade, geograficamente localizada, em cada país de onde proceder o trabalho, comportando os níveis primários e médio de ensino. Deve ser considerada, ao lado do ensino, a recreação correspondente. A solução adotada deverá ser justificada, com esclarecimentos sobre as condições sociais, econômicas, climáticas, etc., do local considerado.

Oswaldo Correa Gonçalves considerava de extrema importância a escolha do tema para o Concurso, para isso foram realizadas várias consultas e reuniões com entidades de classes de arquitetos e escolas, optando-se por fim pelo projeto de um centro educacional.

Acreditava-se que a vivência da realidade do sistema de ensino experimentada pelos alunos ingressantes nas Universidades seria um ótimo estímulo para as possíveis soluções projetuais dos problemas existentes. Os estudantes poderiam equacionar junto com seus professores soluções para problemas fundamentais, além de reconhecer os acertos de soluções já adotadas em outros países.

A análise a que se devem ter lançado os estudantes na pesquisa que antecede o projeto, trará, além de outros resultados positivos, um maior aprimoramento técnico e cultural para o estudante: o grande objetivo alcançado. (GONÇALVES, 1961, p.396).

Concorreram ao todo 28 Escolas e o júri de Premiação de Arquitetura (o mesmo da Exposição Internacional) concedeu o prêmio “Governador do Estado” ao trabalho apresentado pela “**Escola de Arquitetura de Minas Gerais**” e o prêmio “Prefeito de São Paulo” ao “**Finland Institute of Technology**”.

Em função das críticas feitas ao trabalho do júri em outras edições do Concurso para Escolas, o regulamento estabeleceu para a VI Bienal que o júri poderia se abster de conferir os prêmios, mas não poderia subdividi-los ou juntá-los.

Foram distribuídos dois prêmios, sendo o Prêmio Governador do Estado no valor de Cr\$ 300.000,00, e o Prêmio Prefeito de São Paulo no valor de Cr\$ 100.000,00. O primeiro prêmio coincide em valor, com o prêmio atribuído ao trabalho classificado em segundo lugar na Exposição Internacional de Arquitetura (Prêmio Museu de Arte Moderna).

O júri mencionou ainda que também revelaram boas qualidades os trabalhos apresentados pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, e pelas Faculdades de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Nacional de Córdoba, Universidade de Tóquio e Kanto Gakuin University de Yokoama, no Japão.

Infelizmente não foi possível levantar, durante esta pesquisa, o material referente aos projetos destas duas escolas.

III Bienal de Artes Plásticas do Teatro

Paralelamente aos trabalhos de julgamento da Exposição Internacional de Arquitetura, foram também julgados os trabalhos da III Bienal de Artes Plásticas do Teatro que tinha a finalidade de apresentar ao público um panorama artístico no campo da arquitetura, da cenografia e da indumentária do Teatro.

Houve um aumento no número de países participantes em relação á edição anterior, com a participação de países do oriente como o Japão e a China Nacionalista. Foram remetidos trabalhos da União Soviética, da França, da Tchecoslováquia e da Áustria entre outros países.

De acordo com o regulamento da VI Bienal apenas na parte de Arquitetura da Exposição de Artes Plásticas do Teatro se poderiam expor maquetes de casas de espetáculos construídas ou em construção, ressaltando-se os Teatros e Auditórios mais recentes, os Teatros Universitários e as reformas de Teatro.

O júri de Premiação foi composto pelos arquitetos **Josef Svoboda**, da Tchecoslováquia, **Ícaro de Castro Mello** e **Eduardo Corona** do Brasil, que premiam os projetos do **Teatro Nacional de Brasília** de Oscar Niemeyer (que recebeu a medalha de ouro) e do **Teatro Municipal de Santos**, dos arquitetos Oswaldo Correa Gonçalves, Abrahão Sanovicz e Júlio Katinsky, que recebeu menção honrosa. Quanto aos projetos estrangeiros, o júri alegou que devido a falta de elementos esclarecedores dos projetos não foi possível conferir nenhuma premiação.⁷

Mais uma vez a participação de Oscar Niemeyer na Bienal esteve condicionada a um convite especial de Cicillo Matarazzo, como foi documentado pela imprensa na época⁸, o que reafirma a tendência do arquiteto carioca de evitar as Exposições Internacionais de Arquitetura, em virtude de motivos já expostos.

Embora ainda não estivesse completamente construído, o Teatro Nacional de Brasília já tinha a estrutura pronta nesta ocasião e reunia o que havia de mais moderno em equipamentos de iluminação, de acústica e do próprio sistema de funcionamento do palco e demais serviços. A parte técnica do teatro ficou a cargo de Aldo Cavo.

O programa do teatro municipal de Santos previa uma sala para 600 pessoas, para espetáculos de teatro, de comédia tradicional, ballet e ópera de câmara, com um palco especialmente projetado para atender aos esquemas do teatro shakespeariano, no qual a área de representação envolve parte da platéia, do teatro múltiplo com a possibilidade de representação de cenas em três palcos simultaneamente, e do teatro de arena, onde o palco é cercado pela platéia. Esta sala podia ainda ser utilizada para exposições cinematográficas. No segundo pavimento dispunha-se uma galeria que poderia ser utilizada para exposições de artes plásticas e outros tipos de exposições. O teatro contava ainda com uma escola de ballet, provida de iluminação e ventilação zenital e cujo acesso se fazia por um elevador externo na lateral do prédio, com acesso pelo jardim.

O partido adotou a solução em um único volume que procura se integrar à praça já existente, procurando conservar as características urbanas locais. O acesso é feito por um

⁷Conforme notícia divulgada em: Arquitetura de Teatro da III Bienal de Artes Plásticas do Teatro. **Habitat**, n.66, 1961.

⁸Será apresentado na Bienal de São Paulo o projeto do Teatro Nacional de Brasília. **A Gazeta**, 8 de jun. 1961. E também a matéria divulgada em: Niemeyer na VI Bienal de São Paulo. **Diário de Notícias**, 16 de jul. 1961.

patamar elevado, onde se encontram as bilheterias, administração e sala de espera, com vista para a praça. Este patamar reconfigura a praça e serve como base para o volume do Teatro.

A estrutura era composta por seis grandes vigas de concreto protendido, que suportavam a carga da cobertura e as cargas da laje do museu, descarregando em pilares embutidos nas paredes. A laje da sala de espera descança sobre vigas em balanço, acompanhando o forro da plataforma de entrada.

Para fechamento eram previstas duas paredes laterais cegas e paredes de vidro, com “brises” de alumínio para proteção contra o sol excessivo.

O artigo da revista Acrópole ainda complementa que os arquitetos teriam compreendido o caráter dinâmico de um edifício para a cultura, e procuraram traduzir o espírito que anima a arte contemporânea e a arquitetura brasileira, numa forma compacta e homogênea, que exprimia o anseio brasileiro de progresso.

VI EIA – PREMIAÇÕES:

Grande Prêmio Presidente da República.....Ginásio do CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO

Arquitetos: Paulo Mendes da Rocha

João Eduardo de Gennaro

Ano:1958 (projeto)

O júri considera que este edifício se destaca grandemente pela simplicidade de solução, engenhosidade da estrutura e por sua beleza plástica. Não obstante a qualidade da solução encontrada, a obra não se resume a uma estrutura, é uma obra de arquitetura. Apesar de ocupar uma extensa área, o edifício é de uma grande leveza. A marquise circular, elemento principal da cobertura pousa levemente sobre a plataforma retangular, na qual estão localizadas as dependências complementares. É perfeita a fusão arquitetônica desses dois elementos. As escadas, as arquibancadas, as rampas, a plataforma harmonizam-se com a grande cobertura central, formando um magnífico todo arquitetural, onde se integram perfeitamente os espaços interiores e exteriores. (Ata do júri)⁹

O ginásio do Clube Atlético Paulistano foi tema de um concurso nacional vencido pelos arquitetos Paulo Mendes da Rocha e João E. de Genaro em 1958, apenas um ano depois do Concurso para Assembléia Legislativa de Santa Catarina, também vencido pela dupla.

⁹ACRÓPOLE, 276, 1961, p.410.

A idéia básica dos arquitetos era um edifício que se colocasse com “extrema leveza no terreno” de modo a favorecer as perspectivas internas dos espaços livres do clube e não perturbar a serenidade e a transparência desejadas¹⁰.

O projeto é resolvido pela combinação de duas formas puras, uma plataforma retangular medindo 75x60 m que abriga vestiários e anexos do ginásio (parcialmente enterrados) e uma cobertura circular, composta pelo anel da marquise e a cobertura da quadra e arquibancadas.

O vazio central é um círculo de 45 m de diâmetro, acomodando as arquibancadas nas laterais e a quadra poliesportiva ao centro. Ao seu redor ficam as salas dos vestiários, do departamento médico, do departamento de esportes, o salão de esgrima e as rampas de acesso à quadra.

A cobertura central (em estrutura metálica) se apóia na marquise circular, de 12,50 m de largura e é pendurada no centro, por 12 cabos de aço que surgem dos 6 pilares dispostos radialmente sobre o patamar. Ao centro da cobertura foi criado um círculo de 5m de diâmetro, todo revestido com plástico, facilitando a iluminação do meio da quadra.

Externamente, o Ginásio apresenta o acabamento em concreto aparente nos pilares, na marquise e nas lajes, acentuando o aspecto massivo da construção, em constraste com o sistema de cobertura leve, atirantado, que parece pousar sobre a quadra. Foram mantidos espaços abertos entre a laje do primeiro pavimento e a marquise circular, resultando em um pé-direito de 2.40 m, favorecendo a visão do espaço interno e, através dele, possibilitando a visão de outros pontos do clube. Observando o corte do Ginásio, pode-se perceber o quanto o problema arquitetônico, apesar de baseado em uma solução estrutural ousada, tira também sua força do jogo de lâminas/planos, e desníveis, tanto existentes no terreno como construídos pela edificação. O Ginásio pode ainda ser considerado um grande exemplo em termos da resolução da relação entre espaço interior e exterior, promovendo uma continuidade visual e espacial, obtida pelos percursos que se estabelecem ao nível da laje, sobre a marquise e ao nível da quadra.

As perspectivas que se estabelecem a partir da marquise de concreto permitem visualizar a piscina próxima, os jardins e os eventos na quadra, estimulando a prática de esportes.

¹⁰ De acordo com XAVIER; LEMOS; CORONA, 1983, p.45.

**Grande Prêmio MAM – SP..... Ed. para fins de ensino..... Diploma e Medalha
Escola distrital Freudenberg**

Arquitetos: Jacques Schader e equipe

Local: Zurique – Suíça

Ano: 1959/60

O projeto da Escola Freudenberg foi objeto de um concurso vencido por Schader em meio a muita oposição pelos arquitetos mais tradicionais. Sua construção só foi possível graças à intervenção de Hans Brechbühler que lutou pela execução do trabalho.

A Escola distrital de Freudenberg foi projetada em uma colina, afastada do centro da cidade, numa área de 50.000 m², prevendo a construção de duas escolas: um Liceu, (o equivalente ao nosso ensino médio, mas com indicações para a Universidade, como no sistema das “High-Schools”, americanas) e uma Escola Comercial (o equivalente ao nosso ensino médio, mas com uma especificidade mais técnica, no caso preparando o aluno para o comércio). Havia ainda, no projeto do complexo, um Instituto de Ciências, um Salão Nobre e um ginásio. O programa pretendia atender a 1400 estudantes, dispondo de 55 salas de aula, além das 3 salas de ginástica, de um pequeno refeitório e de espaços para prática de esportes ao ar-livre. A escola Freudenberg era favorecida por uma boa rede de transportes públicos, sendo de fácil acesso a todos os principais bairros residenciais da cidade.

O partido de implantação adotado por Schader originou-se do estudo da topografia da colina, tendo sido construído um amplo terraço (150x80 m), dando continuidade ao nível mais alto do platô já existente.¹¹ Este terraço é a cobertura do Instituto de Ciências e das Salas de Ginástica e serve como base, isto é, piso de acesso aos edifícios do Liceu e da Escola Comercial. Os dois edifícios utilizam o Instituto de Ciências para as aulas comuns de Física, Química, Biologia e Geografia.

O Salão Nobre que arremataria o conjunto ainda não estava construído na ocasião da VI Bienal, mas é apresentado nas fichas dos projetos pela sua concepção original, que incorpora uma grande possibilidade de configurações espaciais.

¹¹ Na verdade o nome Freudenberg designava, no século XIX a colina rochosa um pouco afastada da cidade de Zurique, coberta por videiras e árvores frutíferas. Nesta colina após outras construções menores, foi construído o palacete Freudenberg de 1822 a 1825, em estilo neoclássico. Após várias reformas e aquisições dos terrenos ao redor, o palacete finalmente passou a domínio do Cantão (distrito) de Zurique em 1948, e logo depois foi decidido utilizar a área para a construção do novo prédio da escola distrital.

A proposta de Schader procurou manter parte do platô existente em função do valor simbólico que este evocava.

Como já foi dito, o terreno foi particularmente determinante do projeto, pois Schader considerou três aspectos principais: a manutenção das características do parque já existente, através da preservação da maior área possível destinada às árvores antigas; a preservação das condições topográficas existentes, mantendo o máximo possível do terreno na configuração da colina, evitando o bloqueio feito por volumes altos que separariam e obscureceriam a forma do relevo; e finalmente a proteção contra os ruídos e barulhos do trânsito que existia na região, afetado por ruas movimentadas e uma ferrovia.

Todos estes fatores levaram à implantação do complexo escolar no centro da área, dispondo um cinturão verde ao seu redor. As construções foram dispostas sobre a colina, aproveitando as diferenças naturais do terreno, criando uma riqueza de níveis intermediários que são interligados por rampas e jogos de escadas.

A forma do complexo é bastante racional, predominando a ortogonalidade e o rigor na distribuição dos espaços. No que se refere aos pisos e ao volume dos edifícios escolares, predominam o escalonamento de alturas, sendo a volumetria facilmente apreendida, pela sua simplicidade prismática. Os blocos do Liceu e da Escola Comercial, que pairam no cume do terreno, pelo efeito do pavimento sobre pilotis no nível do terraço, são construções de 2 e 3 pavimentos que não se sobressaem sobre as árvores, respeitando o gabarito da vegetação ao redor.

As alas das Ciências Naturais e do Ginásio de Esportes são encostadas abaixo do cume do terreno no lado noroeste da colina, estendendo o volume mais baixo da construção e se comunicando com os edifícios principais através de corredores subterrâneos.

O Salão Nobre com o refeitório é a única massa de construção disposta fora da grande área retangular, dispondo de acesso independente. Essa solução foi preferida pela necessidade de usos independentes do funcionamento do complexo escolar, como no caso de eventos noturnos, e encontros extra-curriculares.

O ponto de encontro da escola, para onde convergem todas as rampas, acessos a partir do parque e escadas, é o platô da antiga colina rochosa, que foi ampliado pelas instalações do Instituto de Ciências, configurado como um grande terraço, para uso dos alunos nos intervalos das aulas. Este espaço aberto e alto permite a visualização de todos os pontos da escola e do parque circundante e é através dele que se tem acesso aos grandes átrios cobertos das duas escolas.

O trânsito de automóveis e bicicletas é mantido longe do patamar, em um piso inferior, direcionado aos estacionamentos, mantendo o terraço livre para os pedestres.

Pode-se notar pelos croquis do arquiteto a preocupação em manter a visão desimpedida nos pisos dos patamares e um intenso trabalho com a iluminação natural, que é trazida para o interior dos edifícios através de pérgolas zenitais nas caixas de escadas. A iluminação nas salas de aula provém de pelo menos duas faces, graças ao sistema de iluminação direta e indireta projetado por Schader.¹²

A escolha dos materiais também mereceu destacada atenção: enquanto as bases foram feitas de concreto bruto (aparente), ambos os prédios escolares e o salão nobre foram revestidos com peças de calcáreo conchífero do cantão Solothurn. Ao invés de misturar os materiais e as lajes com o entorno, a edificação de Freudenberg expressa o contraste entre a arquitetura e a natureza. Algumas pedras encontradas com as escavações foram colocadas cuidadosamente em lugares oportunos, o arvoredo foi preservado, e em alguns pontos crescem troncos de árvores entre as brechas das rampas. A respeito de Freudenberg, escreveu Adolf Max em 1959: “Schader levou a concepção do projeto ao ponto em que o funcional também é formalmente correto, e a beleza funcionalmente austera”.¹³

O Salão Nobre

O Salão funcionava como local de reuniões para as festas escolares em geral, como sala de concertos e teatro escolar. Além disso ele também poderia ser utilizado para eventos externos, como noite de palestras, Congressos, etc.

As várias exigências de usos do Salão levaram o arquiteto a projetar um mecanismo altamente dinâmico no interior de uma forma praticamente quadrada. Foram considerados os critérios de boa visibilidade de qualquer parte da platéia, um mobiliário adequado aos vários usos, a variação da condição de iluminação para possibilitar tanto eventos diurnos quanto noturnos e, finalmente, a versatilidade do tratamento acústico, para se adequar a espetáculos musicais diferentes.

Foi desenvolvido um sistema especial de escurecimento do Salão, composto por lâminas de madeira natural, dispostas ao longo das fachadas envidraçadas, a meia altura do ambiente. Estas lâminas de madeira podem se movimentar para cima e para baixo, bloqueando a entrada de luz, conforme o desejado. Ao mesmo tempo este recurso também é utilizado com a finalidade acústica de transformar o ambiente em uma sala para concertos ou

¹²Schader era fascinado pelos efeitos de luz e sombra, sendo um grande admirador dos cenários de Adolphe Appia.

¹³O criador da Acrópole de Zurique. *Neue Zürcherzeitung*, Zurique, 23 jan. 2007, p.53.

simular a condição acústica de um teatro. Visualmente, o salão nobre pode se assemelhar a um grande volume de vidro ou a uma caixa fechada, opaca.

Teatro ao ar-livre

Esta instalação foi localizada ao lado sul do refeitório e dispunha de arquibancadas amplas, estando disponível aos alunos para apresentações informais. Schader inseriu conscientemente este equipamento no projeto, pois acreditava que os alunos poderiam se encantar com a prática teatral se iniciassem suas experiências de representação a título de brincadeiras com os colegas, nas horas livres do dia-a-dia escolar.

O teatro estudantil representava o que havia de mais valioso no pensamento de Schader para o projeto de Freudenberg: construir uma escola onde os alunos sempre tivessem a chance de entrar em contato direto com o objeto de estudo; uma escola que incentivasse a participação ativa na vida escolar comunitária, seja na apresentação dos próprios trabalhos de natureza científica ou artística nos átrios do Liceu ou da Escola Comercial, seja realizando experiências teatrais e musicais nos espaços abertos do teatro ao ar-livre, e da própria laje-terraço, nos horários de tempo livre.

Schader pretendia uma escola que pelas suas configurações arquitetônicas convocasse o indivíduo ao livre desenvolvimento criativo da sua personalidade, e a uma maior participação na vida da comunidade, levando a um relacionamento com a escola diferente do que se estabelece convencionalmente nas instituições de ensino.

Habitação Individual.....Diploma e medalha

Residência Antônio Ceppas

Arquitetos: Jorge Machado Moreira

Local: Leblon - Rio de Janeiro

Ano: 1958

Não obstante a grande ocupação imposta pelo programa e as dimensões relativamente reduzidas do terreno, esta residência apresenta um alto padrão arquitetônico evidenciado pela boa organização dos espaços e pelo apuro nos detalhes, mantendo o indispensável caráter residencial. Ata do júri¹⁴

¹⁴ ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.414.

A residência Antônio Ceppas foi projetada para um casal com cinco filhos e está localizada no bairro Leblon, no Rio de Janeiro, em um terreno relativamente pequeno, medindo 13,05 x 33,13 m, com a frente voltada para a praça Atahualpa.

O programa extenso e as reduzidas dimensões do lote induziram a uma solução verticalizada, que distribuiu os cômodos da casa em quatro pavimentos, além de um subsolo que é utilizado para garagem e sala de máquinas do sistema de ventilação.

O lote foi praticamente todo ocupado pela construção deixando-se livre apenas os recuos exigidos pela legislação. O volume retangular da residência se assemelha aos prédios de apartamentos construídos no bairro e foi trabalhado para evitar a sensação de falta de terreno livre, alternando-se espaços fechados com espaços abertos, onde surgem jardins, varandas e terraços, que contribuem para a sensação de espaços internos ainda mais amplos.

De fato o tratamento da residência em todos os pisos se assemelha às soluções espaciais utilizadas nos prédios de apartamentos, iniciando-se pelo hall de entrada social, no pavimento térreo, cercado por jardins que conduz à primeira sala, aos acessos aos pisos superiores e aos aposentos dos empregados.

Os espaços sociais foram resolvidos com uma seqüência de salas, integradas visualmente pelo vazio sobre a sala de entrada que atinge os três primeiros pavimentos. Pela escada curva chega-se ao segundo pavimento onde estão as salas de estar, de jantar, a sala de jogos e a sala de estudos. Jorge Moreira teve que conciliar duas situações antagônicas, por um lado a vista privilegiada das salas e dos quartos para a praia, o oceano e a montanha e, por outro, a proteção da intimidade da casa contra os olhares indevidos dos ocupantes da praça. Para resolver este problema foram utilizados vários mecanismos que funcionaram como proteção da fachada frontal fortemente castigada pelo sol da tarde. À frente das salas se encontra uma varanda que é protegida por brises horizontais, que não impedem a vista da paisagem circundante, mas que atrapalham a visão do interior da residência. No terceiro pavimento, onde ficam os quartos dos filhos, foram utilizados brises verticais móveis, que podem bloquear totalmente a visão dos cômodos. No quarto pavimento, onde fica o terraço, uma platibanda que serve como guarda-corpo, protege o salão de estar, mas deixa livre a vista da paisagem circundante.

A fachada posterior também recebeu tratamento com elementos vazados que protegem a sala de jogos e a varanda do quarto do casal. O pequeno quintal sobre a laje da garagem serve como pátio de serviço, utilizado pelos funcionários.

A iluminação da sala de entrada no primeiro pavimento foi obtida por um recuo da construção na lateral, criando-se uma pérgula sobre o jardim atrás da escada curva. A

circulação vertical é feita por um grande número de escadas sociais, de serviço, e também por um elevador que atinge até o subsolo, além de um monta-cargas elétrico que atende os compartimentos de serviço. Isto permite que se tenha acesso a todos os espaços sociais da casa sem interferir na circulação da parte íntima localizada no segundo pavimento.

O salão social, na cobertura, foi dividido em duas partes e ligado a dois terraços-jardim, dispondo também de sanitários, copa e instalações de ar-condicionado. Este espaço é destinado ao lazer dos jovens e eventualmente a parte dos fundos pode ser transformada em quarto de hóspedes com banheiro privativo.

Além da proteção contra o excesso de insolação feita pelos brises, elementos vazados e varandas, a residência ainda conta com um sistema de esquadrias de alumínio estudadas para proteger dos raios do sol, e com vidros na sua maioria anti-térmicos. Porém por motivo de comodidade e conforto ainda foi instalado um sistema de ar-condicionado composto por unidades “self-contained” dispostas nos três andares superiores. O aquecimento de água é central e a casa conta ainda com uma rede de telefones internos, que permite a comunicação entre os vários pisos.

O painel de cerâmica realizado no hall de entrada, com motivos abstratos é de autoria de Roberto Burle Marx que também projetou e executou todos os jardins da residência.

Habitação Individual.....Menção Honrosa

Residência Roberto Millan

Arquitetos: Carlos Barjas Millan

Local: Alto de Pinheiros – São Paulo

Ano: 1960

Carlos Millan já havia sido premiado na secção de estudantes da I Bienal de São Paulo, com o projeto para uma residência em Araraquara. Porém seu projeto da casa no Alto Pinheiros, feito para seu irmão, mostra o quanto a sua trajetória profissional já incorporava elementos das novas tendências da arquitetura moderna internacional.

Sem negar o funcionalismo, a casa de Millan ultrapassa os postulados convencionais e invoca outras influências. O arquiteto assume o concreto bruto, trabalhando a sua textura nos planos externos, ora com sua rugosidade característica ora como superfície lisa. As linhas verticais dos painéis de placas de concreto (fundidas na obra) modulam as fachadas e dão a noção rítmica do conjunto. O volume prismático do segundo pavimento, onde fica a ala íntima da casa, se liga ao térreo pelos volumes salientes das escadas externas, feitas

integralmente em concreto, como na Unidade de Habitação de Marselha. A escada externa permite que as crianças atinjam o jardim diretamente, através da varanda do piso superior, que se comunica com os quartos.

Há uma busca de continuidade entre os espaços abertos do terreno e os espaços das salas do pavimento térreo, conseguida pelo avanço do volume do piso superior que forma uma alameda de entrada coberta e aberta na lateral da sala e da garagem. A alternância de espaços abertos e fechados e a presença de grandes painéis de vidro enriquecem a concepção espacial e tornam a casa integrada ao jardim. Ao mesmo tempo, os pequenos volumes de alvenaria de concreto e das escadas atuam no sentido de dinamizar a composição volumétrica, contrapondo-se ao grande prisma do pavimento superior.

A estrutura é feita de oito pilares de concreto armado, que recebem a carga da laje nervurada do pavimento superior e da laje de cobertura que foi submetida a uma cura longa para diminuir a sua permeabilidade. Sobre a cobertura foi colocado pedregulho branco como forma de diminuir o aquecimento da laje.

Internamente, os materiais deixados sem revestimento se alternam: lajotas de tijolo vermelho para o piso, paredes de placas pré-moldadas de concreto e de blocos de cimento, tijolos furados para a laje de cobertura e grandes painéis de vidro com caixilhos metálicos.

Millan teve o particular cuidado de desenhar todos os detalhes da vedação da laje e dos meios de escoamento das águas pluviais, que foram realizados em peças de concreto armado produzidas na obra.

Habitação Individual.....Menção Honrosa

Residência em Penedo

Arquitetos: Rolf Werner Hüther

Local: Penedo

Ano: 1960

Esta residência se localiza em Penedo, próximo a Resende, entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Naquela época a cidade era o centro de uma colônia de finlandeses radicados no Brasil.

O terreno de 40x50m fica em uma região de temperaturas elevadas durante o dia, o que induziu a utilização de uma varanda por toda a volta da residência, servindo como forma

de abrandar o calor nas paredes e ao mesmo tempo como prolongamento dos espaços internos.

O programa é bastante simples, tendo a residência apenas dois quartos, um banheiro entre os quartos, salas de estar e jantar, a cozinha e demais dependências de serviço. A varanda, à frente da sala e do quarto principal, serve como lugar de estar principal, dando uma sensação de maior amplitude ao programa em si bastante restrito. Para facilitar a ventilação, o piso da varanda foi realizado em tábuas espaçadas, além de se aproveitar a água de um riacho existente para construir um espelho d'água na frente da construção. Nos fundos da residência o avanço da cobertura serve como abrigo para carros e acomoda a área de serviço.

O projeto foi todo desenvolvido com base nos materiais da região e levou em conta a disponibilidade da excelente mão-de-obra do local, composta por marceneiros, serralheiros e pedreiros finlandeses e seus descendentes. Assim, para a cobertura foram utilizadas telhas coloniais de barro; e como estrutura, vigas e colunas de madeira lavrada, apoiadas sobre pedras de rio redondas, para evitar o contato com a umidade do solo. As águas pluviais são recolhidas em valetas enchidas com seixos rolados, que circundam a casa e servem de dreno. As paredes externas e internas são de alvenaria e o concreto foi utilizado apenas nas vergas das portas.

Edifício para fins religiosos.....Diploma e medalha

Local: Otaniemi –Helsinque - Finlândia

Arquitetos: Kaija e Heikki Siren

CAPELA DE OTANIEMI

Ano: 1957 (construção)

A capela encontra-se no Campus Universitário do Instituto Superior Técnico de Helsinque, que se localiza no distrito de Espoo, no bairro de Otaniemi. O projeto geral do campus foi realizado por Alvar Aalto em 1949, quando regressou definitivamente à Finlândia após sua estadia nos Estados Unidos. A proposta de Aalto previa a construção do edifício central da universidade numa colina no meio do campus, além de moradias para os docentes, alojamentos para estudantes, e pequenas unidades residenciais para o restante do pessoal¹⁵.

A área do campus está em meio a um bosque de pinheiros e os primeiros edifícios construídos foram os alojamentos dos estudantes do casal de arquitetos Kaija e Heikki Siren,

¹⁵ Aalto simpatizava com a concepção dos Campus Universitários Americanos e a adota no projeto do Campus de Otaniemi, pois queria libertar o estudante das preocupações familiares e sobretudo integrá-lo na comunidade de interesses idênticos (estudantis), assim acreditava que seria mais fácil acostuma-los ao hábito do trabalho em equipe.

em 1952. Ao lado da área se encontra o Laajalahti (grande Golfo), com a aparência de um grande lago salgado no verão, mas que é congelado durante o inverno, mudando radicalmente a paisagem do campus.

O alojamento dos estudantes é constituído por edifícios distribuídos pelo bosque, ligados por uma única via de acesso ao restante do complexo. Foram previstos apartamentos para estudantes solteiros e casados, e um pequeno refeitório que servia cerca de 250 refeições por dia, e que também servia como local de reuniões para os estudantes.

A capela de Otaniemi é um templo protestante projetado para acomodar 260 pessoas. Foi organizado um concurso para o projeto da capela, em 1952/1953, que foi vencido pelo casal Siren por sua proposta alternativa aos espaços tradicionais das igrejas católicas. Os próprios estudantes iniciaram a construção da capela em 1956 e a concluíram em 1957. A edificação é de uma concepção espacial extremamente simples, baseada nos dois muros laterais que limitam o edifício, sustentam a cobertura e configuram o pátio de entrada, que é utilizado para cerimônias ao ar-livre.

A cobertura é composta por dois grandes planos de telhados distintos, com inclinações opostas, sendo o telhado mais baixo correspondente às instalações de apoio, ao hall de entrada e às salas menores, de uso da congregação. O telhado mais inclinado cobre a sala principal que pode ser ampliada em função das necessidades de uso da capela e corresponde ao pé-direito mais alto de toda a construção, configurando um espaço grandioso, que não pode ser percebido do hall de entrada.

O corte da capela mostra a simplicidade de concepção da cobertura em duas meias-águas, e a estrutura de madeira aparente que apóia o telhado principal. A grande janela, conseguida pelo desnível entre os dois telhados, ilumina todo o espaço principal com uma luz difusa que se origina nas costas dos espectadores. As grandes tesouras de madeira que sustentam o telhado da nave principal direcionam o olhar do espectador para a parede do altar. O recurso de grandes estruturas de madeira para cobrir o ambiente já havia sido experimentado de maneira semelhante no restaurante de Otaniemi, configurando o espaço interior de maneira simples e econômica.

Entretanto a maior surpresa na capela de Otaniemi está na parte do coro, atrás do altar, onde a parede foi construída totalmente em vidro, estabelecendo a conexão do espaço interior com o exterior. O grande painel de vidro abre-se para o bosque em que se encontra a cruz, tornando possível o acontecimento de celebrações ao ar-livre, e possibilitando que o espaço interno tenha uma forte relação com o local, sofrendo as alterações da paisagem com as várias

estações do ano. A autora Maija Paavilainen¹⁶, em artigo onde analisa a arquitetura das igrejas finlandesas, destaca a Capela de Otaniemi como um dos grandes projetos religiosos do pós-guerra e reconhece nela a qualidade do altar se abrir para o exterior, fazendo da paisagem circundante e das condições do clima parte do espaço da nave central.

Os grandes painéis de vidro (que se repetem também nas salas da Congregação) e a economia de meios tornam a capela próxima das concepções espaciais de Mies e, de fato, Borrás (1967, p.42) compara o racionalismo de Heikki com o do arquiteto alemão, enfatizando o cuidado com os detalhes construtivos em ambos.

Os materiais utilizados na capela foram os mesmos já utilizados no refeitório e no conjunto de moradias: os tijolos vermelhos, utilizados nos muros e no piso, e a madeira sem polimento utilizada como forro e revestimento de parte das paredes laterais. Externamente foram utilizadas peças de madeira arredondadas para a construção da torre da sineira e das cercas (que contornam o pátio de entrada). A torre de sineira avançada sobre o pátio fronteiro, assinala a entrada principal da capela.

A capela de Otaniemi, como frisa o artigo publicado pela revista *Architectural Record*¹⁷, tem características que a conectam com a arquitetura tradicional Finlandesa. As velhas igrejas de pedra tinham um caráter bastante ascético. Os construtores do passado costumavam implantar seus santuários na paisagem com grande habilidade e sensibilidade, acentuando as qualidades do templo com um pátio semi-fechado ao seu redor. Nas velhas igrejas de madeira o teto era trabalhado como um elemento qualificador do espaço interior. Estas características tradicionais foram reinterpretadas no projeto do casal Siren.

Foi a partir do projeto da Capela de Otaniemi que Kaija e Heikki Siren foram reconhecidos internacionalmente e participaram da difusão mundial da arquitetura finlandesa ao lado de Alvar Aalto e Reima Pietila.

Além de figurar como projeto fundamental da primeira fase da arquitetura de Kaija e Heikki Siren, a Capela e os outros edifícios de Otaniemi foram divulgados em várias revistas estrangeiras na época e em um livro especial, “Arquitetura finlandesa em Otaniemi, Alvar Aalto, Heikki Siren, Reima Pietilá” editado em 1967.¹⁸ O livro foi produzido como um álbum fotográfico com texto em quatro idiomas para divulgar a arquitetura finlandesa, em um momento de ascensão no panorama internacional.

¹⁶ PAAVILAINEN, M. **Finnish Church Art and Architecture.**

¹⁷ CHAPEL in Finland. **Architectural Record**, n.124, p.142, dez. 1958.

¹⁸ BORRÁS, Maria Lliisa. *Arquitetura Finlandesa en Otaniemi: Alvar Aalto, Heikki Siren, Reima Pietila.* Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1967.

A capela de Otaniemi fez parte da exposição Sacral Space – Modern Finnish Churches, organizada pelo Suomen Rakennustaitteen Museo, em janeiro de 2004, junto com outras onze igrejas finlandesas. Esta exposição reuniu as mais importantes obras religiosas construídas na Finlândia, de 1939 a 1995, que tem como característica marcante a valorização da interação entre a luz e o espaço religioso.

Mais tarde foi publicado um livro sobre o trabalho de Kaija e Heikki Siren, e no prefácio Jurgen Joedicke chama a atenção para a simplicidade das concepções do casal Siren, elogiando a atenção ao material e comentando a influência da Capela de Otaniemi sobre toda a geração de jovens arquitetos da década de 60.

Edifício para Fins Religiosos.....Menção Honrosa
Arquiteto: Philip Johnson – EUA **CAPELA ROOFLESS**
Construtores: Traylor Brothers Construction Company de Evansville.
Local: New Harmony, Indiana
Ano: 1959

A capela de Philip Johnson demonstra o esforço dos arquitetos do pós-guerra para rever a problematização do espaço sacro e refere-se a uma nova fase de projetos, não mais caracterizada pela influência decisiva de Mies. Os dois projetos exibidos na VI EIA, o projeto para Reator nuclear para Israel e o projeto da Capela Roofless, se inserem em pátios retangulares, criando espaços axiais que são finalizados pela construção do edifício principal.

A Capela de New Harmony encontra-se em um pátio rodeado por um jardim. O terreno é cercado por muros de tijolos vermelhos e pode-se ver apenas uma parte da cobertura a partir da rua lateral. O acesso ao jardim é feito por um portão decorado por Jacques Lipchitz, o mesmo escultor que realizou a escultura *Prometeus* para o prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro.

A capela Roofless foi considerada um dos projetos mais provocativos e estranhos de Philip Johnson pela revista *Architectural Record*¹⁹, e foi publicado em várias revistas da época, como pode se comprovar nas referências dos projeto em anexo. Alguns artigos evidenciam a nova fase de Johnson caracterizada por um novo classicismo, que se pode verificar nas colunas utilizadas ao redor do pátio no projeto do Reator em Israel, e na estruturação do projeto em torno de pátios centrais. Ao mesmo tempo a textura do concreto

¹⁹ CULTURE, Religion and architecture in Indiana. **Architectural Record**, v.128, n.4, out. 1960.

bruto presente no projeto de Israel aproxima Johnson da corrente brutalista, em ascensão na época.

A capela foi construída em memória dos religiosos e reformadores sociais do século XVIII e XIX que passaram pela pequena cidade de New Harmony. De acordo com Johnson, o domo foi pensado para concentrar todo o espírito religioso em um único espaço.

A forma do domo deriva de um esquema geométrico de composição da planta a partir da divisão dos círculos em doze partes iguais, e lembra o procedimento dos arquitetos barrocos na elaboração de seus projetos, principalmente Borromini. Ao mesmo tempo há uma inspiração nas superfícies ondulantes do “American shingle style” e nas massas das igrejas de madeira da Noruega.

O problema geométrico consistia em encontrar os pontos de intersecção dos círculos, que localizam os seis pontos de apoio da estrutura. Apesar da aparência insinuar um esquema estrutural do tipo “casca”, a capela Roofless se apóia sobre seis arcos de madeira laminada, unidos no topo por um anel circular de latão que configura o óculo. Os arcos laminados são unidos entre si por arcos menores de madeira (como costelas) e revestidos por dois tipos de chapas de madeira (plywood e cedro) criando uma coloração variada.

O rigor da composição plana resulta em uma volumetria marcante pela semelhança do domo com algumas formas obtidas com tecidos, quando utilizados como sacos de contenção. Se invertermos a figura do domo percebemos a forma parabólica que estrutura toda a construção, na verdade, uma forma extremamente resistente, eficiente e econômica.

O impacto visual do edifício é marcante e original e deve-se principalmente ao trabalho realizado na cobertura de telhas de madeira que confere uma textura áspera, marrom/avermelhada, e que cria uma superfície contínua de cobertura, que nos remete aos revestimentos típicos da arquitetura colonial americana. No edifício de Johnson, a forma da cobertura se assemelha a um manto estendido, inflado, preso aos arcos da estrutura. Assim a edificação parece visualmente condicionada a uma força centrífuga capaz de encher a forma da cobertura, que de uma maneira inesperada parece ser forçada em direção ao céu, ou seja, parece que os pontos de apoio não são pontos resistentes à compressão, mas estariam ancorando o edifício, evitando que ele se desprendesse do solo.

Internamente a pequena igreja é um exemplo de espaço centrado, porém no centro da edificação, sob o óculo do domo se encontra a escultura de Lipchitz, *A chegada do Espírito Santo* (ou *A Virgem*, como também é chamada) que é iluminada pela abertura zenital.

O grande portão com as esculturas de Lipchitz é utilizado apenas em momentos de cerimoniais, enquanto que para o uso cotidiano se utiliza uma entrada na lateral do pátio.

Também no muro lateral, Johnson construiu um pequeno balcão aberto que serve para se avistar o rio Wabash, nas proximidades do local.

Com o projeto do Reator para Israel, Philip Johnson recebeu a medalha de honra do American Institute of Architects (AIA) no ano de 1961, por causa da “força da solução que claramente e conscientemente fixa a natureza do novo edifício e o material, o concreto bruto, utilizado na sua construção”.

A capela Roofless recebeu também a mesma distinção do A.I.A. em 1961, pela “resposta poética a um incomum edifício que lhe confere uma grande dignidade e um grande significado²⁰”.

Nestes novos trabalhos de Johnson a força do edifício se concentra na impregnação da imagem na consciência do observador, através de formas sintéticas e jogo de contrastes. Ao mesmo tempo o edifício encontra-se imerso em um outro espaço externo aberto, que surge como contraste à massa do edifício principal e como prolongamento do espaço centrado.

A capela Roofless foi criada para ser o núcleo do renascimento cultural e religioso, planejado pelo estado de Indiana. O domo é aberto ao público e também utilizado para cerimônias religiosas.

Edifício para Habitação Coletiva.....Diploma e Medalha

Arquiteto: Jakob Zweifel.....Apartamentos para Enfermeiras do hospital de Zurique

Local: Zurique - Suíça

Ano: 1959

Em janeiro de 1952 foi organizado um concurso nacional para o projeto do alojamento das enfermeiras do Hospital distrital de Zurique, o vencedor do concurso foi o arquiteto Jakob Zweifel, e a construção do edifício, até hoje um dos mais altos da cidade, foi terminada em 1959. Em meio a uma dificuldade de aceitação da arquitetura moderna, na Suíça, o projeto de Zweifel foi consagrado vencedor, graças à atuação convicta de Hans Hofmann, que se colocou a favor da realização do projeto, contrariando os arquitetos mais conservadores.

A tarefa que se impunha era construir próximo ao hospital distrital, construído entre 1943 e 1953, um alojamento para 250 enfermeiras em um terreno relativamente pequeno, o que levou a verticalização da construção. Ao todo o edifício conta com 16 pavimentos.

²⁰ Publicado na revista ARTS & ARCHITECTURE, jul.1961, p.22-24.

Zweifel temia que a aglomeração dos alojamentos pudesse fazer o edifício parecer um quartel, por isso fez a divisão dos cômodos em grupos. Cada andar possui dois grupos de sete quartos, orientados para leste e para oeste. Na zona do meio estão, os cômodos de uso comum, como salas de convívio, salas de costura e varandas.

Para evitar a monotonia nas fachadas e melhorar o uso interno, foram intercalados os espaços de uso comum nos vários andares da construção, criando uma seqüência de um cômodo de trabalho (costura, trabalhos manuais ou sala de passar), seguido de uma sala comum e depois uma varanda (loggia). Estes espaços são interligados por escadas de acesso dentro dos cômodos, proporcionando uma inter-relação entre vários andares de quartos, e favorecendo o convívio das enfermeiras no cotidiano.

O volume externo evidencia a variação funcional e é marcado verticalmente pelas colunas de concreto que percorrem todos os andares terminando no último piso em um terraço jardim. A estrutura é toda de concreto armado e as colunas largas deixam aparentes as marcas das formas utilizadas para a moldagem do concreto.

Nas repartições em que ficam as aberturas há um revestimento em cimento amianto e placas de alumínio são colocadas na frente das janelas para aumentar a sensação de segurança nos andares mais altos.

As colunas largas da fachada terminam sendo viradas para dentro da construção, no último andar, formando uma imensa pérgula que protege o terraço jardim, com vista para a paisagem.

Na ambientação dos interiores Zweifel desenhou um mobiliário simples e moderno, adequado às várias funções exigidas pelas moradoras. Os móveis foram pensados para serem constantemente recolocados pelas moradoras, possibilitando várias configurações de lay-out, utilizou-se a diferenciação de cores, materiais e formas para que nenhum quarto ficasse igual ao outro.

No hall do pavimento térreo há um grande painel de argila, executado em relevo, pela artista Johanna Küenzli, que foi a vencedora de um concurso aberto apenas às escultoras suíças.

Edifício para Recreação.....Menção Honrosa

Arquiteto: Jakob Zweifel

Edifício para Férias no Campo

Local: Gäesi – Walensee - Suíça

Ano: 1959

O turismo na Suíça após a Guerra passou por mudanças radicais, proporcionando um crescimento vertiginoso do turismo de massa, com tempo de estadia curto (cerca de 4 dias). Após a construção do túnel de St. Gotthard houve um grande aumento no fluxo de turistas para a região de Tessin, com a particularidade de que estes turistas possuíam capital suficiente para construir suas casas de veraneio. O inconveniente é que ao se instalar na região, os turistas construíaam casas sem respeitar a arquitetura típica de origem Lombarda, gerando uma confusão de influências que são absorvidas pelos moradores locais.

A região de Tessin, onde se localiza o projeto de Zweifel, atrai um tipo de turista menos abastado, em geral comerciantes e pequenos industriais, que constroem pensando no que eles achavam ser a tradição construtiva local, isto resulta em uma mistura de elementos alemães com elementos da cultura local, isto é uma imitação souvenir da cultura local. Assim se fabrica uma tradição construtiva popular que é mais aquilo que o turista vê como cultura da região, mas que não é verdadeiramente a tradição local.

Para atender a nova demanda de turistas foram realizados vários empreendimentos na região de Tessin, com a construção de complexos turísticos para o turismo de massa. O projeto de estabelecimento para férias no campo do arquiteto Jakob Zweifel, funciona como uma instalação de apoio aos turistas nas margens do lago de Walensee, na região de Gäsi.

O edifício se encontra em meio a um bosque, e dispõe de vestiários, armários, banheiros e uma pequena enfermaria para dar apoio ao turismo de finais de semana e acampamentos de verão.

A arquitetura é simples e até certo ponto miesiana, pelos planos de vidro contínuos e pela cobertura plana, mas incorpora fechamentos em madeira, como uma releitura da arquitetura local.

Edifício para fins de saúde.....Menção Honrosa

arquiteto: Marcello Accioly Fragelli

POSTO DE PUERICULTURA

Local: Estrada da Tijuca – Rio de Janeiro

Ano: 1959

O posto de puericultura é um dos primeiros projetos do arquiteto Marcello Fragelli no Rio de Janeiro, antes da sua mudança para a capital paulista. Construído em 1958, o edifício localiza-se em um terreno de 25x55m, tendo anexado o terreno vizinho posteriormente para a construção de uma praça.

A frequência ao posto é intensa pelas mães da comunidade local, e o partido de projeto buscou, na ampla sala de espera, criar uma ambientação diferente dos hospitais convencionais, tornando o espaço mais humano e agradável às usuárias e seus filhos.

Para evitar o grande espaço único da sala de espera de 39 m de comprimento, Fragelli dividiu o ambiente com pequenos pátios envidraçados e jardineiras baixas, delimitadas por muretas de pedra. Um dos pátios possui um pequeno lago com peixes enquanto o outro possui um telado com pássaros para distrair as crianças durante o tempo de espera.

A horizontalidade do edifício é bastante acentuada pelos muros e pela cobertura contínua do bloco de salas de atendimento. O sistema de cobertura experimental consistia em camadas de feltro, alumínio e asfalto, disposto sobre chapas de eucatex de uma polegada, apoiado num tablado de peças de peroba com inclinação de 5%. O tablado se apóia em vigas de peroba e foi todo envernizado, juntamente com as outras peças de madeira que compõem os pilares, e as partes estruturais das esquadrias. Caixilhos, ripados, venezianas e outras peças móveis, foram pintados de azul cerúleo, para que se destacasse da estrutura. As paredes são de alvenaria e algumas ficam expostas enquanto outras são revestidas e pintadas de azul marinho ou branco.

A integração visual dos espaços internos e externos é praticamente total, graças às grandes janelas da sala de espera e do corredor de circulação interna. As salas de atendimento e enfermarias foram tratadas de maneira diferente, sendo as janelas altas, o que possibilita uma ventilação cruzada e a exaustão do ar quente.

O emprego de materiais facilmente encontrados na região possibilitou uma construção muito econômica e original.

Edifício para fins de industriais.....Diploma e medalha

arquiteto: Felix Candela

ENGARRAFADORA DA FÁBRICA BACARDI

Local: Cuautitlán - México

Ano: 1960

O edifício da engarrafadora da fábrica Bacardi fica em Cuautitlán, ao norte da cidade do México, próximo ao edifício das oficinas projetado por Mies Van der Rohe.

É um dos maiores exemplos da aplicação do sistema estrutural de parabolóides-hiperbólicos de borda livre, projetado e construído por Felix Candela no México.

Os galpões foram formados pela junção de três módulos básicos de abóbadas de arestas, compostas por quatro parabolóides-hiperbólicos de concreto. Posteriormente, foram acrescentados mais três módulos ao conjunto, resultando na construção atual.

Candela havia fundado uma empresa familiar, a Cubiertas Ala, que construiu entre outras estruturas semelhantes a cobertura para pista de dança La Jacarandá, junto ao Hotel El Presidente, em Acapulco no ano de 1957, e a cobertura do restaurante Los Manantiales em Xochimilco, D.F., em 1957-58, que foi publicada em várias revistas estrangeiras. As coberturas feitas no sistema de parabolóides-hiperbólicos são consideradas a melhor expressão da arquitetura de Felix Candela, e as bordas livres acrescentam um grau de dificuldade a mais para a solução estrutural. Candela intuía, pois não dispunha dos métodos de cálculos contemporâneos, que certos reforços colocados nas nervuras das abóbadas de arestas eram suficientes para dispensar os reforços nas bordas.

A cobertura da engarrafadora da Fábrica Bacardi tem vãos livres na ordem de 30 metros e embora tenha sido inscrita na VI EIA como projeto exclusivamente de Candela, foram seus arquitetos Sáenz, Cancio, Martín, Álvarez y Gutiérrez; e Luis Torres Landa realizou trabalhos de consultoria²¹, o que não diminui o mérito de Candela, pois se sabe que sua participação no projeto, e posteriormente na construção, era decisiva para o aspecto final da obra.

Edifício para fins comerciais.....Diploma e medalha
arquiteto: Killingsworth, Brady, Smith & Assoc. Escritórios para imobiliária
Local: Long Beach - Southern California
Ano: 1960

O projeto se resolve em um lote relativamente pequeno, em um bairro periférico de Long Beach, tendo como confrontantes um posto de serviços de um lado e uma velha residência do outro. O problema consistia em inserir um edifício de escritórios com uma imagem comercial próspera, e um espaço destinado a uma fina coleção de mobília antiga, ao lado destas construções decadentes. Para isso os arquitetos optaram por isolar o entorno através de grandes empenas cegas nas divisas do lote, que escondem o posto e a residência. Entre as paredes foi construído um volume cúbico de vidro, com dois pavimentos, cercado por jardins, inclusive na fachada de frente para a rua.

²¹ De acordo com OTERO, A. B.; CONCHA, A. C.; GÓMEZ, E. G. 2001.

Todos os escritórios se voltam para o espaço dos jardins e a circulação lateral, demarcada por placas de concreto. No alto, um ripado de madeira unindo o volume de vidro à parede de divisa, provém o sombreamento do corredor e das salas de escritórios. Em outro projeto de edifício comercial, realizado em 1958, os arquitetos já haviam experimentado uma solução semelhante, voltando os escritórios para um corredor lateral e isolando o edifício através de paredes e áreas ajardinadas. Este pequeno edifício foi selecionado pela seção regional da Califórnia do American Institute of Architects como um dos cinco melhores edifícios comerciais de 1958. Os comentários do júri se aplicam ao projeto premiado na VI EIA, por serem recorrentes nos trabalhos de Killingsworth, Brady & Smith, e se referem à maneira como o pequeno lote é trabalhado para conferir identidade ao volume enclausurado em seu interior. Cada pequeno escritório consegue uma ótima relação com o exterior, configurando espaços individualizados de continuidade entre as salas e o jardim externo. A estrutura de madeira confere dignidade e leveza aos ambientes, sendo cuidadosamente elaborada nos seus detalhes construtivos, o que, junto com os grandes panos de vidro, denotam a inspiração miesiana da obra. A qualidade e dignidade da construção influem positivamente no aspecto geral da vizinhança.

No projeto comercial premiado na VI Bienal, o jardim, desenhado por Edward Lowell, se inicia com um acesso de placas de pedra dispostas sobre um espelho d'água; na sequência de espaços abertos se intercalam pisos pavimentados com decks de madeira e canteiros. A cor nos ambientes internos também mereceu atenção especial para destacar a coleção de mobiliário antigo em exposição permanente.

O projeto ganhou a menção honrosa do AIA, em 1961, juntamente com o projeto das lojas Coppertone, de Weed, Johnson e Associados. A ata do júri destaca o valor da pequena estrutura realizada com extrema habilidade.

Os arquitetos Killingsworth, Brady & Smith também fizeram parte do programa Case Study Houses da revista Arts & Architecture, projetando três casas num mesmo terreno em 1960 (a "Triad house").

Edifício para fins comerciais.....Menção honrosa
arquiteto: Augusto H. Alvarez **EDIFÍCIO DE ESCRITÓRIOS**
Local: México
Ano: 1960

O projeto do edifício de escritórios de Augusto Alvarez valoriza a modulação e o rigor geométrico, de influência miesiana, salientando os grandes panos de vidro na fachada principal.

Infelizmente não foi possível obter mais informações sobre este projeto durante todo o trabalho de levantamento de artigos nas revistas estrangeiras.

Edifício para fins comerciais.....Diploma e medalha

arquiteto: Weed - Johnson & Assoc.

EDIFÍCIO E LOJAS COPPERTONE

Local: Miami - Flórida

Ano: 1960

O projeto do edifício das lojas Coppertone em Miami também se localiza em uma esquina e apresenta as mesmas características de modulação e trabalho rigoroso sobre a forma e a estrutura. A influência de Mies é evidente pelos materiais, pelo estudo dos detalhes e acabamentos, inclusive pela coluna de quina, arrematando os cantos da forma retangular do edifício.

O projeto ganhou a medalha de honra ao mérito do American Institute of Architects no ano de 1961, pelo espaço e estrutura muito bem planejados e pelo uso adequado dos materiais, à altura da corporação industrial representada.

Infelizmente não foi possível obter maiores informações sobre o projeto durante o tempo da pesquisa.

Edifício para Habitação Coletiva.....Menção Honrosa

arquiteto: Lagneau, Weill, Dimitrijevic e Perrottet- Núcleo de habitações “LES BUFFETS”

Local: Fontenay-aux-Roses (Hauts-de-Seine)

Ano: 1959

O conjunto de moradias Les Buffets fez parte de um programa do governo francês para a construção de habitações de baixo custo (SCIC), distribuídas em blocos de poucos andares, agrupados em torno de uma grande área livre comum. O projeto foi desenvolvido em colaboração com Jean Perrottet.

Os blocos de habitação são modulares e fizeram parte de uma experiência de construção pré-fabricada, em que os painéis foram fabricados sob medida e montados na obra. A estrutura é de concreto armado e o conjunto acomoda ao todo 261 alojamentos.

Dois pontos merecem destaque no projeto do conjunto Les Buffets: a atenção dada à pré-fabricação das partes componentes, com especial atenção ao sistema de janelas, extensamente estudadas para a fabricação industrial, e o cuidadoso trabalho de ambientação interna de cada unidade de moradia. A solução dos painéis modulares das fachadas foi comentada pela revista *Techniques et Architecture*, em um número especial dedicado aos painéis industrializados e aos vidros e janelas nas fachadas da arquitetura moderna²².

O conjunto Les Buffets possui ao todo onze edifícios de quatro pavimentos além do térreo e de um subsolo. A implantação dos edifícios procurou isolar completamente o tráfego de veículos do de pedestres, de modo que cada edifício está ligado a um pequeno estacionamento que é acessado pelo sistema viário do entorno. Esta estratégia permitiu que toda a grande área central do conjunto fosse utilizada para o descanso e lazer, incentivando os passeios de pedestres e ciclistas.

Nos edifícios são distribuídos apartamentos de tipologias diferentes em cada andar, de modo a facilitar o convívio entre famílias, casais e solteiros. Cada edifício comporta 24 unidades de moradia que são articuladas em torno do hall da escada central, de maneira a criar uma espécie de “vila coletiva”. Internamente as divisões dos cômodos são mínimas, fazendo uso de divisórias móveis e privilegiando a reorganização de cada espaço de acordo com os usos e as necessidades de cada família.

A distribuição interna dos apartamentos foi bastante estudada para o melhor aproveitamento dentro das áreas mínimas permitidas pela legislação francesa.

As unidades de três cômodos (as maiores) podem alojar até seis pessoas, enquanto que as de dois cômodos alojam famílias de até quatro pessoas, e os solteiros e casais sem filhos são alojados nas unidades de um cômodo.

Nas unidades maiores (2 e 3 cômodos) o alojamento das crianças se divide em quarto de dormir e local para brincar e estudar. Isto é conseguido pela colocação de uma alcova na extremidade do ambiente, que pode alojar um beliche para duas crianças. Alternativamente este cômodo pode funcionar como um quarto fechado (com a distribuição de camas separadas) ou como uma extensão da sala de estar.

²²MURS-RIDEAUX, *Panneaux de Façade*. **Techniques et Architecture**, v.20, n.5, p.90, jul., 1960.

A colocação em todas as unidades de uma mesa de refeição à frente da cozinha, separada apenas por um balcão, foi pensada pelos arquitetos como forma de manter sempre as pessoas em convívio, possibilitando as conversas entre elas, mesmo em ambientes diferentes.

Todo o mobiliário foi projetado com a finalidade de tirar o melhor proveito possível de cada ambiente e contribuir para o funcionamento ideal da moradia. Foram utilizados materiais que conferissem o aconchego e as qualidades de uma moradia, sem que se percebesse a pouca área disponível e ao mesmo tempo em que tivessem uma boa durabilidade. Os arquitetos preferiram o apartamento menor, mas completamente mobiliado à outra opção de uma moradia maior, mas sem os equipamentos necessários para ser prontamente habitada.

Edifício para fins de ensino.....Menção honrosa
arquiteto: Collins, Melvin, Ward e Associados. Biblioteca Universitária de Sheffield
Local:
Ano: 1960

A Biblioteca universitária de Sheffield foi o primeiro edifício construído de um conjunto de edificações previsto para desenvolvimento da área central do campus, fruto de um concurso aberto em 1953.

O edifício foi construído em um quarteirão do parque Weston em uma área cedida para a Universidade, ao lado do edifício histórico da antiga universidade. A forma da biblioteca se resolveu em um volume quadrado, com dimensões em torno de 48 m de lado. Há ainda um desnível em torno de 6m entre um lado e outro do terreno, que foi aproveitado pelos arquitetos para acomodar todos os ítems do programa.

A estrutura é de concreto armado e a distribuição dos pilares obedece a uma rigorosa modulação, liberando o piso para a utilização de divisórias leves e paredes em qualquer direção, quando necessário. O rigor da modulação tanto de pilares quanto dos elementos de metal dos caixilhos, a repetição e a clareza da distribuição interna, aliado à escolha de materiais e grandes planos envidraçados evidenciam a influência de Mies. A laje de cobertura é apoiada em grandes vigas metálicas que percorrem todo o edifício, e que são ocultadas pelo forro.

O programa da Biblioteca incluía além da grande sala de leitura e acervo, salas de estudo em grupos, divididas entre alunos mais jovens e alunos mais velhos (pós-graduados), salas de pesquisa e periódicos, além de hall de exposições e área administrativa.

A articulação do edifício no lote levou à construção de dois pavimentos na face que se volta para o parque e quatro pavimentos na fachada voltada para a rua. A sala de leitura principal fica, portanto, isolada do barulho na parte de trás do edifício, com um acesso independente e constitui a parte “aberta” do programa. O acesso principal é feito por uma escada no hall que leva ao espaço de exposições, catálogos e à parte administrativa, além do acervo, e toda esta parte do programa é controlada pelas catracas de entrada e pelo balcão de empréstimo de material. No piso subterrâneo sob a grande sala de leitura fica o depósito dos livros, que é acessado apenas pelos funcionários da biblioteca.

A conexão do edifício novo da Biblioteca com o prédio histórico é feita por um terraço na altura do segundo pavimento.

O projeto da Biblioteca de Sheffield também foi apresentado na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*²³, que se propôs a um panorama da arquitetura em 1960. Este número especial foi organizado por Alexandre Persitz juntamente com Danielle Valeix, em comemoração aos 30 anos da revista.

Edifício para fins de recreação.....Menção honrosa

arquiteto: Wit-Olav Prochnik

Pavilhão de recreação em praça pública

Local: Padre Miguel – Rio de Janeiro

Ano: 1960

Wit-Olav-Prochnik já havia projetado outros pavilhões antes deste premiado na VI EIA, destacando-se o Pavilhão do Ministério da Aeronáutica, com estrutura tubular e cobertura de lona e o pavilhão para piscina em Teresópolis, de 1954, exposto na IV Bienal.

O projeto premiado faz parte de uma praça para um bairro de população predominantemente operária, incluindo-se na perspectiva de uma arquitetura com finalidade claramente social.

Objetivava-se aproveitar um canal existente no local, criando um desenho de praça dividida em dois espaços: uma área de recreio para crianças, com tanque de areia e playground, circunscrito por um grande banco circular de concreto; e outra área para a vida social

²³PERSITZ, A.; VALEIX, D. Panorama, 1960. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, v.31, n.91/92, 1960.

do bairro, para “footing”, shows de artistas, comícios políticos e outros eventos. O pavilhão foi construído nesta segunda área, com a intenção de abrigar os políticos durante comícios, artistas em eventos e apresentações para a comunidade, e mesmo acomodar os participantes de atividades desenvolvidas no bairro.

O pavilhão é cercado por dois lagos com dispositivos de jatos d’água verticais e tem ao fundo um lago maior onde foram colocadas plantas aquáticas e vitórias-régias. Todo o paisagismo foi pensado para evitar grandes canteiros, preferindo-se a utilização de árvores ornamentais, como a sibipiruna, o ipê e atrás do pavilhão foram dispostas três fileiras de palmeiras imperiais, que serviriam para contrapor a horizontalidade da construção.

A estrutura do pavilhão é de concreto armado e o revestimento foi realizado em pastilhas de cerâmica branca. A forma é bastante simples, compondo-se de um prisma retangular, totalmente vazado, cujas duas lajes (de piso e de cobertura) apóiam-se em doze pilares quadrados de concreto. A simplicidade da estrutura é destacada por uma ligeira elevação do piso em relação ao nível da praça, sendo o acesso estabelecido por uma escada frontal e outra lateral, bem ao gosto de Mies Van der Rohe.

Wit-Olav-Prochnik defende, em texto publicado na revista *Arquitetura*²⁴, que os elementos construídos nos jardins fazem parte do paisagismo assim como todas as espécies vegetais escolhidas pelo paisagista, compondo um ambiente único, em formas, cores, texturas e outros elementos visuais. E que o desenho de um banco de um piso, de um parque de recreação para a velhice, de um conjunto escultórico para logradouro público são possibilidades de expressão dos problemas contidos no paisagismo. São tarefas novas que se impõem ao arquiteto paisagista: o projeto de equipamentos sociais que, junto com os elementos naturais, poderão ser utilizados pela população nas suas horas de lazer e ócio, enriquecendo a vida do homem nas grandes cidades.

Edifício para Pavilhão de Exposições.....Menção honrosa

arquiteto: Ricardo Morandi

novο Pavilhão de Exposições em Turim

Local: Turim - Itália

Ano: 1960

O novo pavilhão do Salão do automóvel em Turim integra o complexo de exposições em Valentino, ao lado do prédio já existente de autoria de Pier Luigi Nervi. O grande salão foi

²⁴ PROCHNIK, W. O. Elementos construídos nos jardins. *Arquitetura*, n.15, p.34-35, 1963.

construído abaixo do nível do solo do antigo parque, de maneira que a superfície coberta por grama na sua cobertura pode ser utilizada como local de recreação para crianças e adultos.

O principal problema enfrentado por Morandi foi criar um amplo espaço subterrâneo (cerca de 69x151 m) utilizando o menor número possível de pilares para interferir minimamente com o espaço expositivo. A estrutura da cobertura é feita por uma trama de vigas desenhada para descarregar as cargas em fileiras de pilares duplos, lembrando os hangares do engenheiro Pier Luigi Nervi. O valor plástico do sistema de cobertura e dos pilares é inegável e colabora decisivamente para a qualidade espacial do pavilhão. O sistema de iluminação foi realizado a partir de aberturas zenitais que sobem até a superfície do parque. Os acessos externos são feitos pelas extremidades do edifício conectadas aos passeios do parque de exposições e através de um túnel subterrâneo que interliga o novo pavilhão com o antigo. (assinalado na planta de implantação do conjunto)

Edifício para Pavilhão de ExposiçõesMenção honrosa

Local: Rio de Janeiro

Monumento aos mortos da II Guerra Mundial

Arquitetos: Hélio Ribas Marinho e Marcos Konder Neto/ Cálculo: Joaquim Cardozo

Ano: 1960

O Monumento Nacional aos mortos da II Guerra Mundial fica localizado no aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, ocupando uma área de 6850 m², em três pisos: plataforma, patamar e subsolo. O programa era complexo, incluindo: um mausoléu para abrigar os corpos dos pracinhas mortos na Guerra, um museu, salas para administração e corpo de guarda e uma esplanada que seria utilizada para eventos, cerimônias oficiais e desfiles solenes.

De acordo com Bruand (1997), os arquitetos se esforçaram ao máximo para não interromper a vista da paisagem circundante da baía de Guanabara, com as montanhas ao fundo. Para isso utilizaram grandes horizontais que são contrapostas ao pórtico monumental de concreto, que simboliza a figura humana com os braços erguidos.

A plataforma de concreto em “L” é ligada à praça no piso inferior por uma escadaria de 30 metros de largura. Sobre ela se encontra o pórtico monumental, o túmulo do soldado desconhecido, o painel metálico e o grupo escultórico.

O pórtico é constituído por dois pilares de 31 metros de altura, revestidos de granito, tendo na parte superior uma laje de concreto aparente com leve inclinação do centro para as bordas (representando os braços estendidos). O Túmulo do Soldado Desconhecido está colocado entre os pilares e constitui o foco das homenagens e solenidades comemorativas.

O painel metálico de Júlio Catelli filho foi executado em perfis de ferro e sintetiza as formas dos engenhos nas batalhas aéreas. O grupo escultórico com 5 metros de altura foi executado por Alfredo Ceschiatti e representa as três Forças Armadas. Inicialmente o escultor pretendia uma única figura, mas por força dos interessados acabou cedendo à execução de três figuras que se integram em um único bloco.

O Patamar no nível térreo tem altura livre de três metros e reúne o museu, um jardim interno, lago e dois painéis de cerâmica que ladeiam a entrada para o Mausoléu subterrâneo. O Museu, todo envidraçado, possui um outro painel em afresco que é de autoria de Anísio Araújo de Medeiros (autor também dos painéis de cerâmica). O jardim interno possui o roteiro da campanha da Itália, nas placas triangulares do piso.

O lago possui quatro espelhos de água com circulação contínua, em alturas diferentes, permitindo a iluminação e diminuindo o aquecimento da laje que cobre o subsolo.

Junto ao Mausoléu, no subsolo, encontram-se as salas da guarda, a administração e demais dependências de serviço para as ocasiões de solenidades. A sala principal tem piso de blocos de arenito e paredes revestidas com quartzito verde, granito preto e mármore, sendo dividida por três fileiras de colunas triangulares de concreto aparente e acomodando 468 jazigos. Para a meditação e as orações das famílias foi introduzido um mezanino dentro do mausoléu, de onde se contempla o conjunto dos jazigos.

Planejamento de determinada área urbana.....diploma e medalha

Local: Cáceres - Espanha

Vegaviana

Arquitetos: José Luis Fernandez del Amo

Ano: 1954

Vegaviana, próxima à cidade de Coria, na província de Cáceres, é uma referência fundamental na obra de Fernandez del Amo, por ser o mais famoso dos povoados projetados e construídos pelo arquiteto para o Instituto Nacional de Colonização.

Fernandez del Amo defendia uma arquitetura popular, aproveitando as técnicas construtivas tradicionais, misturando com a técnica de construção moderna (principalmente pelo emprego do concreto armado). Sua arquitetura se vale das contribuições anônimas, pois acreditava que a arquitetura era obra coletiva, e para isso preferia sempre o caminho da construção mais simples, da singeleza, da arquitetura sincera e da capacidade de construir com o mínimo de recursos materiais.

Minha arquitetura não é de grandes descobertas nem fantasias, pois está ligada a essa arquitetura anônima e espontânea de nossos povos, de onde tenho tentado aprender seu aspecto funcional e sua sinceridade, que responde às necessidades do homem da vida atual. Os cinco anos que passei em Regiões Devastadas e o contato com os povos espanhóis tem sido capital em minha obra, que depois aparecem em meus trabalhos de colonização, onde concebo novas ordenações que são relativamente originais. Del Amo (1983, apud SAMANIEGO, 1983)

Nos projetos dos povoados de colonização o arquiteto experimentou soluções distintas, mas que mantém o respeito ao local, à topografia, à fisionomia da paisagem, da flora, dos materiais construtivos, e ao modo de construir próprio da região. Os programas das comunidades de colonização incluem as moradias para os colonos com duas tipologias, os edifícios religiosos, o edifício administrativo (administração, juizado, correios e moradia de funcionário), as escolas e moradias para professores, um pequeno comércio, clínica médica, edifício para fins sociais (cine, bar, hospedaria) e casa do sindicato. A idéia básica era proporcionar aos colonos uma condição de vida estendida, com os serviços essenciais da vida moderna, para a melhoria das condições de subsistência. O parcelamento do solo previa terrenos mais amplos para garantir o cultivo de gêneros de subsistência em cada residência, e propriedades maiores para o plantio de pequenas culturas (a lei de colonização vinculava necessariamente a habitação a uma parcela de solo para cultivo).

No caso de Vegaviana há uma praça principal (Plaza Mayor), que corresponde ao centro do povoado, tendo nas proximidades o edifício administrativo e a igreja. Os trabalhos de Fernandez del Amo partem da obra racionalista do Gatepac na Espanha, respeitando a forma construtiva simples, buscando a ordem e o equilíbrio e buscando os materiais corretos, porém acrescenta a preocupação com o local, a natureza típica, a tradição construtiva local e a cultura popular, criando povoados de mais qualidade humana, de qualidade plástica e social.

O projeto de Vegaviana recebeu em 1958 uma menção honrosa no V Congresso da UIA realizado em Moscou. Em 1959 recebeu o Prêmio Anual da Crítica de Artes Plásticas, medalha Eugenio D'Ors em Madri.

Planejamento de determinada área urbana.....Menção honrosa

Local: Stavenage-Londres

Stevenage New Town

Arquitetos: Leonard G. Vincent

Ano: 1960

O programa de construção das New Towns foi iniciado no pós-guerra para desafogar as grandes cidades inglesas em função do rápido crescimento demográfico. Foram projetadas oito cidades na periferia da grande Londres e outras espalhadas pelo território. As “new towns” foram concebidas com função de centralização local e descentralização demográfica e industrial de Londres, prevendo áreas verdes entre elas, como forma de evitar a interligação e continuidade territorial. Favorecendo o desenvolvimento industrial, as new towns contavam com facilidades de integração ao sistema viário local e nacional, facilitando o escoamento da produção industrial. Ao mesmo tempo as cidades propunham uma curta distância entre a moradia e o local de trabalho, uma região central bem equipada com Shopping Centers e praças e atrativos para o convívio social e recreativo.

Em termos gerais os planos das cidades possuíam a mesma estrutura: vários núcleos residenciais (em torno de sete ou oito), denominados de “**unidades de vizinhança**”, que se dispunham em torno de um “Town Center” (centro urbano), que ocupava a posição focal do complexo, equidistante da zona industrial.

A cidade de Stevenage foi a primeira das “new towns” a ser construída em 1946, e propunha o crescimento de áreas residenciais menores (Bedwell, Broadwater, Chells, Pin Green, Shephall, Symonds Green e St. Nicholas) em torno de núcleos de serviços locais, sem que a população precisasse se deslocar por toda a extensão da cidade. Cada núcleo residencial era composto basicamente por residências unifamiliares de dois pavimentos, com seu próprio jardim, um sub-centro comercial para suprir as necessidades primárias dos habitantes, uma escola elementar e um ambiente para a vida comunitária. A cada duas ou três unidades de vizinhança se inseria uma escola média, a igreja, a área esportiva, um outro conjunto comercial, que constituía o Centro de vizinhança. O Centro Urbano (“Town Center”) por sua vez agregava o “Shopping Center” e o Centro Cívico, contendo a administração local e os serviços públicos além de um Centro Social, que promovia as atividades culturais, sociais e recreativas da cidade.

Stevenage foi a primeira cidade inglesa a contar com um calçadão no Centro urbano, para facilitar o acesso dos pedestres às lojas do setor comercial (denominado Queensway). A separação total do trânsito de veículos dos pedestres e ciclistas foi uma das inovações no desenho da cidade que construiu cerca de 50 milhas de ciclovias, oferecendo caminhos seguros que interligavam todas as regiões. O tráfego de veículos era periférico e interligava os setores residenciais ao setor industrial (distribuído pela periferia) e à área verde.

No centro urbano de Stevenage se estabelece uma relação bastante interessante em termos de ambientação urbana. Os centros urbanos das “New Towns” foram pensados como

núcleos focais do organismo urbano capazes de realizar funções integradoras dos moradores da cidade, acumulando atividades culturais, administrativas, comerciais e comunitárias, além de incrementar o convívio, atuando como ponto de encontro dos habitantes. Inicialmente os centros foram pensados de maneira muito utilitária, em Stevenage, entretanto, de acordo com GENTILI (1962), se avança no controle consciente do efeito espacial e da emotividade suscitada por esta ambientação que busca despertar os valores simbólicos e psicológicos.

A total segregação do tráfego, afastando os veículos para a periferia e deixando livre o trânsito de pedestres no centro da cidade, além de assegurar a integridade física do habitante, confere uma escala bastante intimista e constante no ambiente urbano, criando uma atmosfera psicológica favorável ao comércio. O plano geral desta área consiste em um percurso principal no eixo do calçadão e na praça “Town Square”, que funciona como uma dilatação do espaço na metade do percurso. O calçadão tem a largura de 15 m e se estende por cerca de 500m possuindo alguns deslocamentos no alinhamento das edificações (todas de três pavimentos). Interceptando o eixo do calçadão, encontra-se a praça central que se subdivide em “Town Square” e praça de serviço (conectada ao sistema viário), no final do percurso se encontra a Praça Cívica. Para conseguir um ambiente urbano único, as fachadas dos edifícios que contornam a praça central e que ladeiam o calçadão foram pensadas em função de uma modulação estrutural básica. Os dois pavimentos superiores possuem janelas semelhantes conferindo ritmos constantes nas fachadas, já o pavimento térreo, em contraste, possui uma fachada envidraçada contínua, na altura dos estabelecimentos comerciais.

Além disso, foram criadas marquises que se estendem por todo o pavimento comercial (térreo) continuamente, aumentando a possibilidade de percurso protegido e evidenciando as vitrines das lojas. Os espaços abertos da “Town Square” quebram esta seqüência rítmica funcionando como locais de encontros e permanência. Os elementos urbanos, postes de iluminação, jardineiras, e os pisos foram desenhados para qualificar este espaço aberto. Há ainda alguns elementos escultóricos verticais que contrastam com a horizontalidade das marquises.

COMENTÁRIOS FINAIS

A VI EIA premiou um panorama abrangente da arquitetura internacional e brasileira. Como já disse Oswaldo Correa Gonçalves, o fato do grande prêmio internacional da Bienal ser conferido ao brasileiro Paulo Mendes da Rocha demonstra, no mínimo a paridade da

arquitetura nacional com a estrangeira. Embora se saiba da necessidade de afirmação e revisão autocrítica da arquitetura moderna brasileira na época, e por outro lado do seu orgulho pelo reconhecimento internacional desde a Exposição Brazil Builds, de fato as Exposições Internacionais de Arquitetura mostram que havia uma arquitetura moderna brasileira sintonizada com as mais novas tendências da arquitetura mundial, ou de outro modo, mostram o quanto a arquitetura brasileira se inseria na discussão internacional com uma particular contribuição que não se referia apenas ao caminho descoberto por Niemeyer, da forma livre e da estruturação plástica do volume.

Na VI Exposição aparece, através da Sala Especial dedicada a Alvar Aalto, e da premiação atribuída aos arquitetos Kaija e Heikki Siren, com a capela de Otaniemi, o reconhecimento da arquitetura finlandesa que já vinha sendo exibida para todo o mundo através de reportagens nas revistas internacionais, exposições e premiações em concursos. A arquitetura finlandesa de Alvar Aalto, Reima Pietilä, Kaija e Heikki Siren, Viljo Revell entre outros, apresentava uma adaptação do estilo internacional a condicionantes locais, de uma maneira original, destacando a lógica funcional interna conjugada com os princípios do organicismo, o trabalho com o terreno e a topografia como definidores do partido arquitetônico, o estudo e utilização de técnicas e materiais locais e de forte apelo emocional, evitando o brutalismo do concreto aparente, a especial atenção à luz natural, e a experimentação com a forma simples, mas sem cair na rotina minimalista de Mies.

Os EUA já haviam organizado uma exposição em 1956, com o título *Arquitetura Contemporânea Finlandesa*²⁵, a revista *Casabella* do mês de junho de 1956 publica um artigo dedicado aos arquitetos Kaija e Heikki Siren, Viljo Revell, entre outros²⁶, a revista *Werk*, de novembro de 1959²⁷ será toda dedicada à Finlândia, publicando os projetos de Tapiola e Helsinki, incluindo o projeto da cidade universitária de Otaniemi, e, em artigo especial, comentando o desenvolvimento das artes aplicadas no país. A revista francesa *L'architecture d'Aujourd'hui* dedicou o número especial de dezembro de 1960 a janeiro de 1961 aos países nórdicos que inclui projetos de Kaija e Heikki Siren, Alvar Aalto, R. Pietila e outros²⁸. Estas

²⁵ A matéria sobre a exposição foi divulgada em: *CONTEMPORARY Finnish Architecture. Arts & Architecture*, v.73, n.2, p.17, 1956.

²⁶ ALANDER, Kyosti. Tipologia dell'architettura finlandese. Opere di Yrjo Lindegren, Aulis Blomstedt, Kaija e Heikki Siren, Aarne Ervi, Viljo Revell, Keijo Petaja, Jonas Cedercrutz e Helge Railo. *Casabella*, n. 211, p.34, jun/jul., 1956.

²⁷ *THE Finn. Werk*, n.11, nov., 1959. Número especial dedicado à Finlândia.

²⁸ Os projetos de Kaija e Heikki Siren publicados são: a Sala de Concertos em Lahti, o Banco e edifício de escritórios em Helsinque, o conjunto de Habitações em Tapiola e a Escola primária também em Tapiola. A revista não publicou o projeto da Capela de Otaniemi. Além da Finlândia fazem parte da revista a Dinamarca, a Noruega e a Suécia.

publicações indicam o quanto a arquitetura finlandesa já vinha despertando a atenção mundial.

No Brasil Alvar Aalto já era conhecido desde a sua primeira presença nas Bienais, como jurado da II EIA. O arquiteto finlandês participou como convidado especial do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos e também foi convidado para participar do Congresso Internacional de Críticos de Arte em Brasília, confirmando sua presença, mas por algum motivo não comparecendo²⁹. A defesa da tradição artesanal da Finlândia na produção do mobiliário e da arquitetura, e a ambientação que confere “calor humano” aos espaços são características identificadas por Jayme Maurício, nos trabalhos de Aalto³⁰. Por ocasião da morte do arquiteto em 1976, o jornalista ainda exalta na sua arquitetura, “A flexibilidade planimétrica, resgatadora de uma elegância plástica que deu à geometria um raro sentido de espaço livre, expandindo a estética racionalista” (MAURÍCIO, 1976)³¹.

Também é elogiada, em Aalto, a capacidade de articular a identidade nacional da Finlândia com o universalismo da linguagem, através da assimilação da arquitetura moderna e da sua ligação com a tradição popular finlandesa.

A X EIA, ocorrida posteriormente em 1969 premiará com uma menção honrosa o Paço Municipal de Toronto, no Canadá, do arquiteto Viljo Revell.³² (coincidentemente o arquiteto Jakob Zweifel também será premiado nesta Bienal com um outro projeto de residência pra enfermeiras em Glaris na Suíça).

Jacques Schader (Escola Cantonal Freudenberg) e Jakob Zweifel (alojamento para enfermeiras em Zurique e edifício para férias em Walensee) fizeram parte do Grupo de Zurique, formado para dar continuidade à arquitetura moderna da Suíça no pós-guerra, contando também com os arquitetos Werner Frey e Franz Füg. A arquitetura moderna na Suíça não se difundiu muito durante a guerra, pois enfrentou muita oposição por parte dos arquitetos mais consagrados (e mais velhos) que defendiam uma arquitetura mais tradicional. No pós-guerra, com a industrialização em crescimento na Suíça, os arquitetos mais jovens tomavam conhecimento dos debates internacionais através da revista *Bauen und Wohnen*, cujo redator, de 1948 a 1953 foi Jacques Schader. A revista passou a ser o fórum de debates dos jovens arquitetos sobre as questões mais atuais da arquitetura. Os concursos normalmente

²⁹ O ARQUITETO Alvar Aalto virá ao Congresso da AICA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jul. 1959. Aalto teria confirmado a presença em carta à Comissão Brasileira Organizadora do Congresso Internacional Extraordinário da AICA.

³⁰ MAURÍCIO, Jayme. Da França e dos EUA, móveis de Aalto. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 22 nov. 1966. Itinerário das Artes Plásticas.

³¹ MAURÍCIO, Jayme. Notícia sobre a morte de Aalto. **A Última Hora**, Rio de Janeiro, 26 mai. 1976.

³² PAÇO Municipal de Toronto, Canadá, menção honrosa na X Bienal de São Paulo, projeto de Viljo Revell. **Acrópole**, n.366, p.32, out., 1969.

eram vencidos pelos arquitetos mais consagrados e se algum jovem vencia não era por uma decisão unânime do júri. Os trabalhos destes quatro arquitetos do Grupo de Zurique foram importantes para a consolidação e o desenvolvimento da arquitetura moderna na Suíça, nos anos 50 e 60, tendo sido organizadas exposições sobre o Grupo em 2001 e 2002³³. A exposição de 2001³⁴ mostrou 14 obras destes quatro arquitetos (construídos entre 1950 e 1970, entre os quais a Escola Freudenberg e o Alojamento do Hospital de Zurique) e explicitou as características principais do grupo: a pré-estruturação racional do projeto, a pré-fabricação total e de partes (elementos) da construção, a modulação do projeto e a experimentação criativa com sistemas construtivos modulares e a preocupação com a escolha e disposição exata da estrutura em função dos outros elementos componentes da edificação (vedações, tubulações, etc.).

A escola de Freudenberg é considerada uma interpretação genial da localidade, (terreno) no cume de uma colina. A construção em si, cria uma distribuição bastante interessante dos espaços, que é enriquecida pelo trabalho com as aberturas zenitais como mecanismo de captação da luz natural.

No alojamento do Hospital distrital de Zurique (construído de 1956 a 1959) de Zweifel é ressaltada a coerência do aspecto externo (pela continuidade dos pilares de concreto que compõem toda a estruturação da fachada, do térreo até o último pavimento) com o trabalho na distribuição interna dos ambientes.

De uma maneira geral caracterizam os trabalhos do grupo de Zurique o cuidado com os detalhes arquitetônicos e a execução primorosa da construção, (a clareza e precisão construtiva) a estruturação exemplar do projeto pensando na fabricação industrial, a consideração prática, na arquitetura, das diferentes escalas sociais, do individual e do público (coletivo), a preocupação com a luz natural e os efeitos dos diferentes materiais.

Em relação aos projetos do edifício “Les Buffets” e do alojamento para enfermeiras do hospital de Zurique, percebe-se a discussão do ambiente interno, onde a articulação dos cômodos se torna precisa, pela consideração e desenho do mobiliário envolvido. Nos dois casos são envolvidos espaços de habitação e o modo de morar moderno incorpora todos os elementos da espacialidade interior. Entretanto, a preocupação com o ambiente (entendido

³³ Exposição Modernismo do Pós-Guerra na Suíça: Arquitetura de Werner Frey, Franz Füeg, Jacques Shader e Jakob Zweifel. De 24 de abril a 06 de junho de 2002 no ARchENA, ETH Höggerberg. Também foi produzido um livro, catálogo desta exposição com o mesmo título.

³⁴ A exposição intitulada “Arquitetura na Torre do Anel”, aconteceu entre 17 de outubro e 14 de dezembro de 2001 na cidade de Viena. Do grupo dos quatro arquitetos mencionados, Werner Frey, Jacques Schader e Jakob Zweifel estudaram na ETH- Escola técnica superior de Zurique. Uma obra importante de Frey foi o cinema Studio 4 em Zurique realizado em parceria com um ex-integrante da Bauhaus. Franz Früeg estudou em Roterdã e trabalhou na redação da revista Baun und Wohnen.

principalmente como espaço interno onde se dão as relações entre o usuário e os diferentes espaços arquitetônicos) era também uma questão abordada pela arquitetura brasileira e que nesta VI EIA está representada pelo projeto do Posto de Puericultura de Fragelli, onde todo o trabalho de qualificação interna se distribui nas funções de serviço e espera, na caracterização dos diferentes espaços da sala de espera, com a inserção de jardins e elementos atrativos para as crianças, na preocupação com os diferentes materiais utilizados na construção e no revestimento, e na iluminação.

A criação de um prêmio exclusivo para o planejamento urbano foi uma vitória da VI EIA, que merece destaque. Desde a primeira edição das Exposições de arquitetura o problema das grandes cidades brasileiras encorajava os arquitetos mais jovens a se voltarem para os estudos dos problemas urbanos. Como já foi dito por Saia (1959 apud Xavier et al. 1987, p.106-107), os problemas urbanos não faziam parte dos currículos dos cursos de arquitetura do país e a prefeitura de São Paulo, sempre que pressionada, preferia contratar arquitetos estrangeiros para realizar relatórios de aplicação duvidosa, ao invés de recorrer aos arquitetos locais para a resolução dos problemas de planejamento urbanos.

Os prêmios atribuídos nas Exposições Internacionais de Arquitetura às categorias de planejamento de grandes áreas, a problemas vários e nos Concursos Internacionais de Escolas de Arquitetura, já definiam a arquitetura como participante dos problemas urbanos, entretanto somente na Bienal de 1961 é que foi criada uma categoria específica de premiação para projetos urbanísticos. Claramente esta consciência do problema urbano foi também influenciada pelo sucesso e pelas críticas a Brasília, agora que a cidade se encontrava quase totalmente construída.

Os exemplos de planejamento urbano, premiados na VI EIA valorizam o pensamento funcionalista, mas já preocupados com a questão da escala e do centro urbano acessível aos pedestres, havendo a completa separação do tráfego, no caso de Stavenage e por outro lado a experiência de urbanização de um povoado de colonos, onde predomina a arquitetura anônima, vernacular, no caso de Vegaviana. São dois pensamentos divergentes sobre a cidade, mas embasados pelas discussões internacionais do período.

VI - E.I.A.
1961

ALVAR AALTO
Maison Carré
1956-1961- Ile de France

SALA ESPECIAL



Fig.470: Fachada sul – Sala de estar



Fig.471: Fachada leste- Escada de grama e quarto de hóspedes em primeiro plano



Fig.472: Fachada Leste – vista do jardim em frente aos quartos

FONTE:
LAHTI (2005) p.84.

VI - E.I.A.
1961

ALVAR AALTO
Maison Carré
1956-1961- Ile de France

SALA ESPECIAL

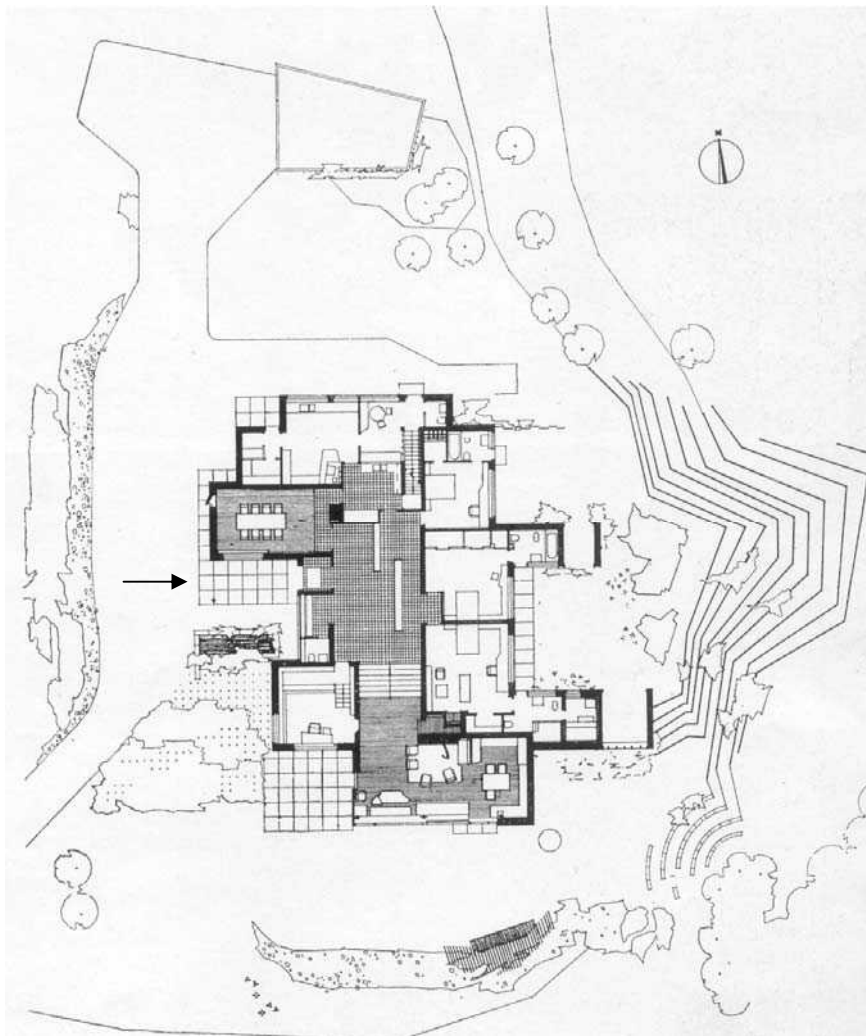


Fig.473:Planta pavimento térreo.A seta indica a entrada da galeria.

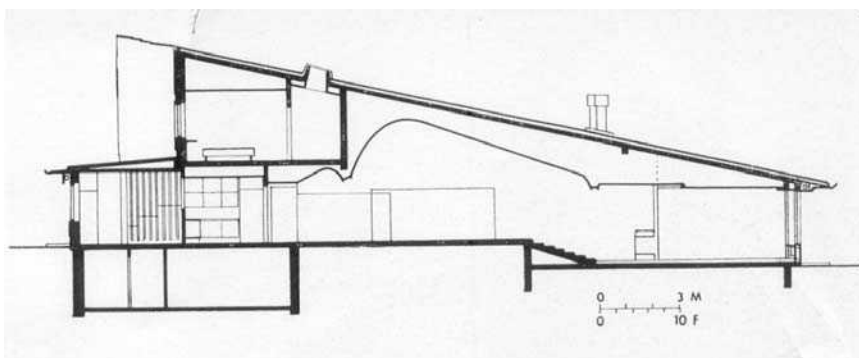


Fig.474: Corte longitudinal

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI(1960) n.91/92.

VI - E.I.A.
1961

ALVAR AALTO
Maison Carré
1956-1961- Ile de France

SALA ESPECIAL



Fig.475: Fachada oeste – detalhe da marquise de entrada da galeria



Fig.476: Vista do jardim dos quartos – acesso à sala de banho(sauna) e passagem.

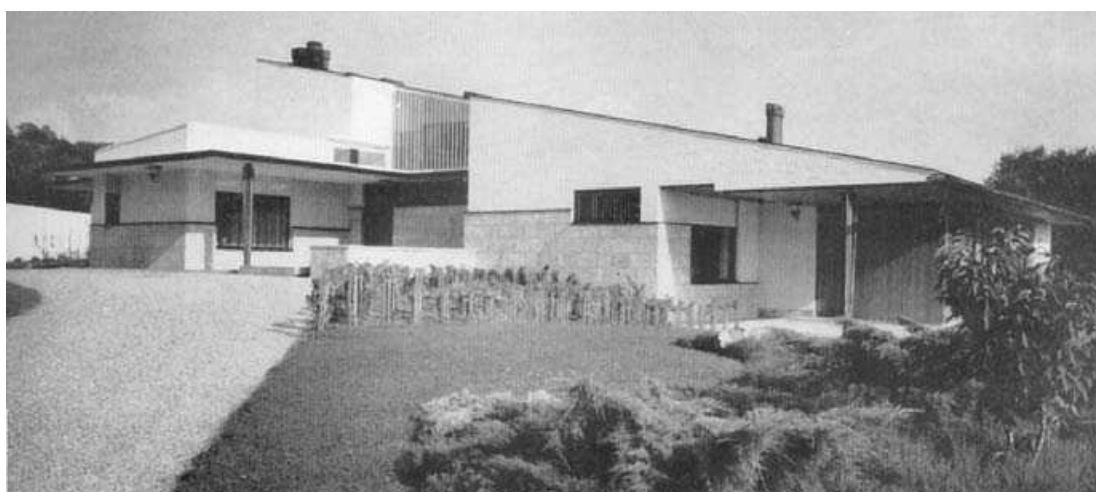


Fig.477: Vista da fachada de entrada (fachada oeste)

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960) n.91/92.

VI - E.I.A.
1961

ALVAR AALTO
Maison Carré
1956-1961- Ile de France

SALA ESPECIAL



Fig.478: Face oeste – O telhado inclinado de uma única água une os vários volumes da casa



Fig.479:Fachada Norte – Os cômodos de serviço são acomodados em dois pavimentos

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI(1960) n.91/92.

VI - E.I.A.
1961

ALVAR AALTO
Maison Carré
1956-1961- Ile de France

SALA ESPECIAL



Fig.480: Vista da galeria – Os painéis permitem a utilização do espaço para exposição de obras de arte e ao mesmo tempo escondem a parte íntima da casa.



Fig.481: Vista da escadaria que liga a sala de estar à galeria em um nível acima.

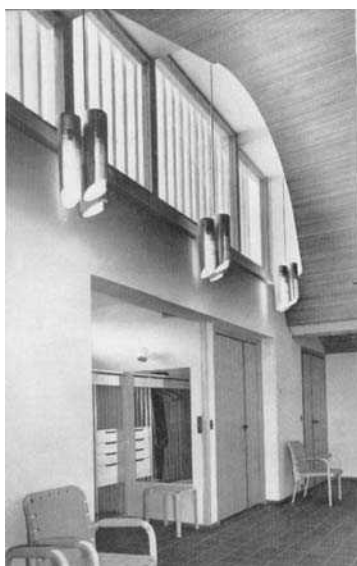


Fig.482: Vista interna da galeria de entrada. Detalhe das janelas que permitem a iluminação do forro ondulado e da galeria de arte.

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960) n.91/92.

VI - E.I.A.
1961

ALVAR AALTO
Maison Carré
1956-1961- Ile de France

SALA ESPECIAL



Fig.483: Vista da sala de estar – Todos os móveis foram desenhados por Aalto e compunham a decoração original da casa.



Fig.484: Vista interna da galeria de arte. O teto curvo foi feito em pinho vermelho procedente da Lapónia finlandesa.

FONTE:
LAHTI (2005) p.87.

VI - E.I.A.
1961

ALVAR AALTO
Maison Carré
1956-1961- Ile de France

SALA ESPECIAL

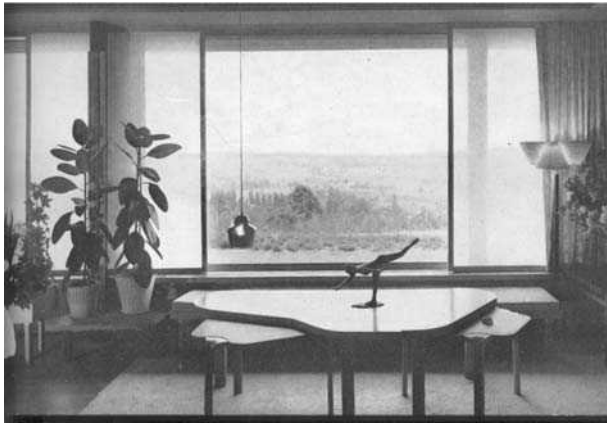


Fig.485: Vista da sala de estar.

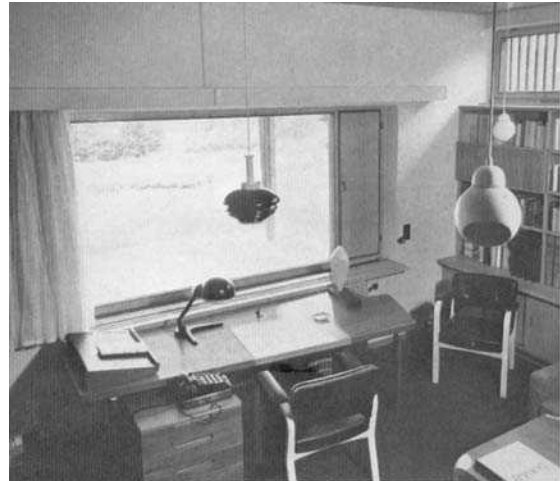


Fig.486: Vista da biblioteca – detalhe da janela.



Fig.487: Vista da sala de estar.

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960) n.91/92.



Fig.488: Teatro nacional – vista da maquete

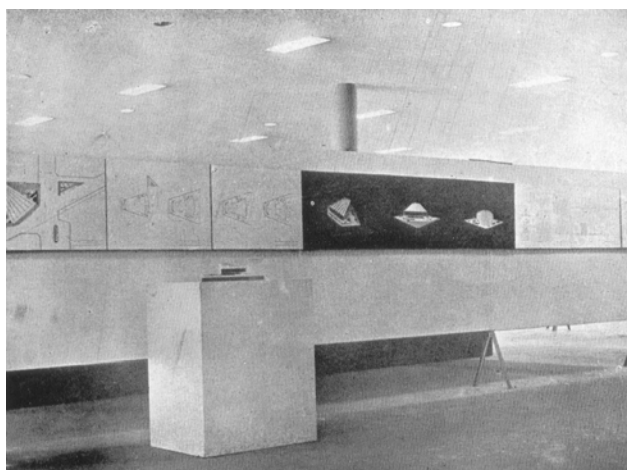


Fig.489: Interior da exposição de arquitetura – Teatro municipal de Santos

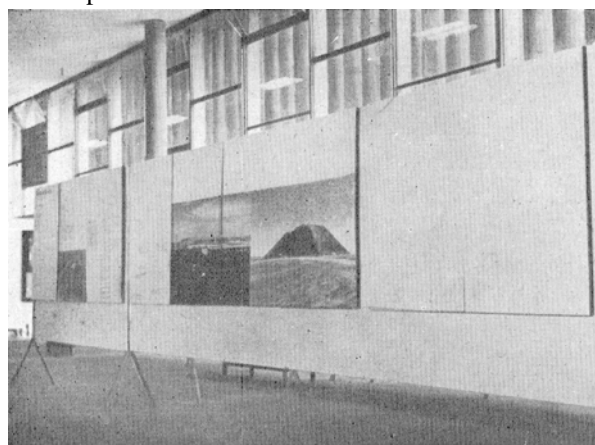


Fig. 490: Interior da exposição de arquitetura – Teatro de Brasília.

VI - E.I.A.
1961

**OSWALDO C. GONÇALVES,
JULIO R. KATINSKY,
ABRAHÃO SANOVICZ**
Teatro Municipal e Centro de Arte
de Santos

III BIENAL
INTERNACIONAL DE
ARTES PLÁSTICAS DO
TEATRO

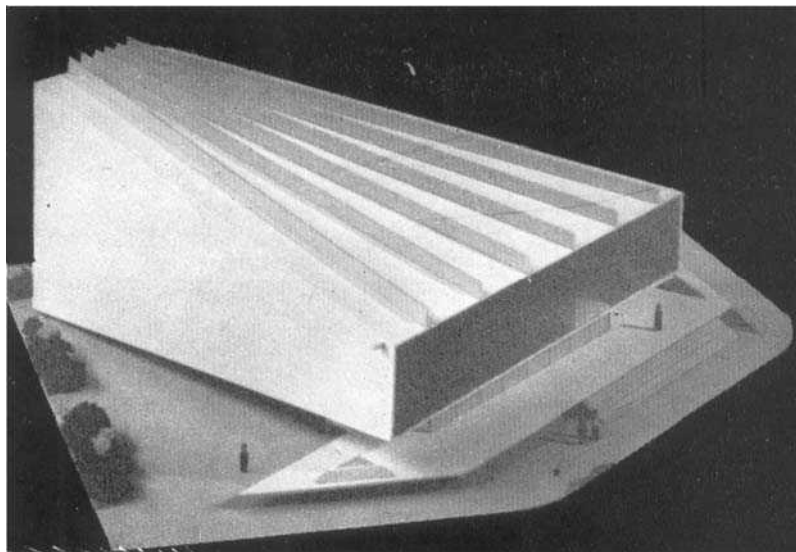


Fig.491: Perspectiva, maquete.

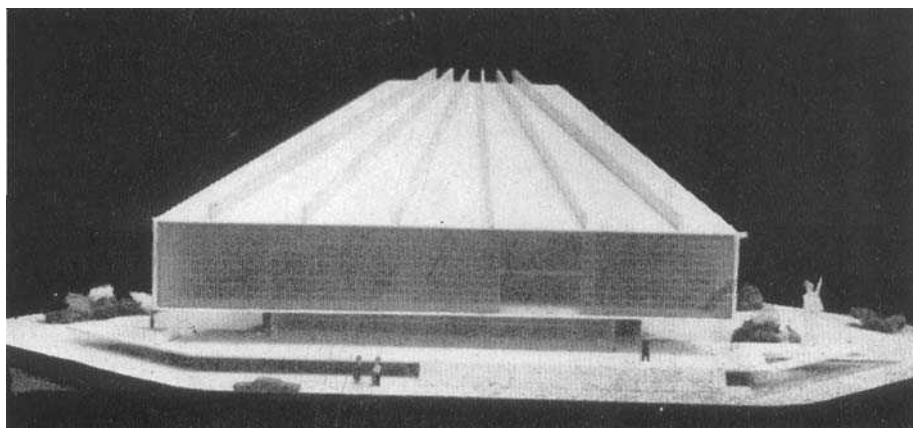


Fig.492: Parte anterior, maquete.

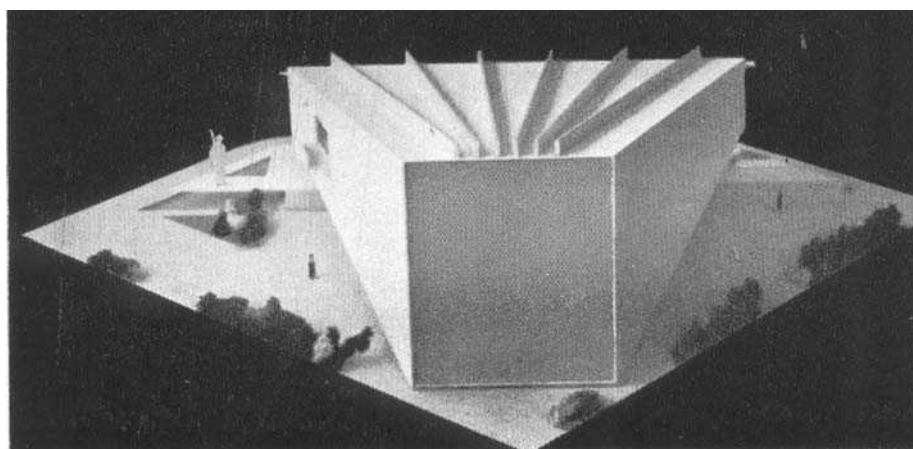


Fig.493: Parte posterior, maquete.

FONTE:
HABITAT (1961)

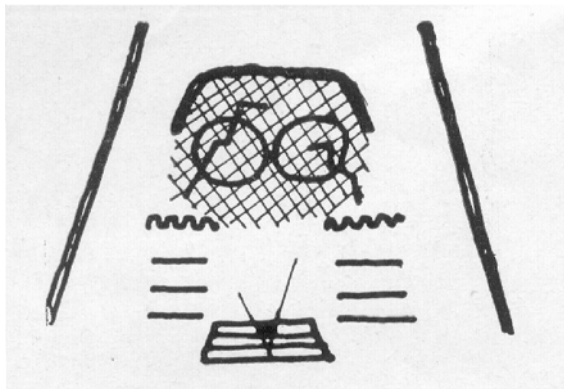


Fig.494: Esquema de estilo para Opera de câmara.

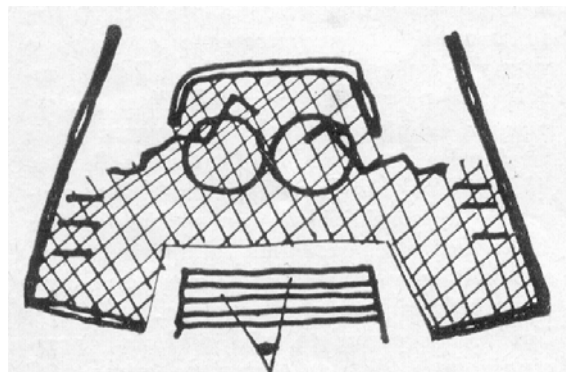


Fig.495: Esquema de estilo para Teatro Elisabetheano.

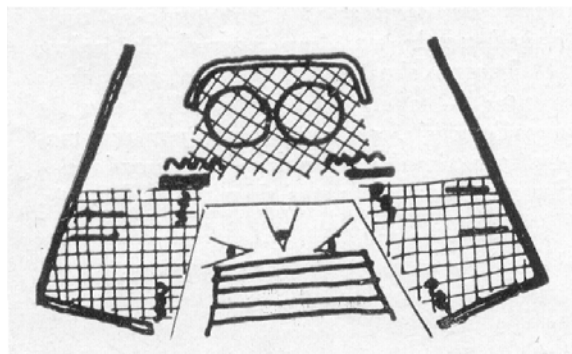


Fig.496: Esquema de estilo para Teatro múltiplo.

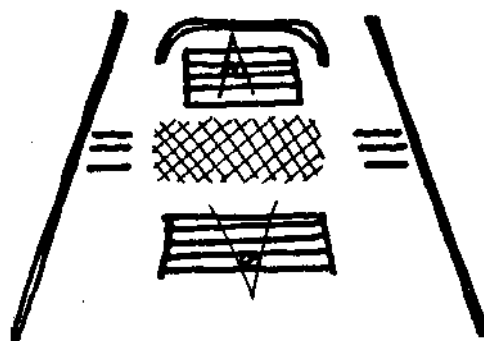


Fig.497: Esquema de estilo para Teatro de Arena.

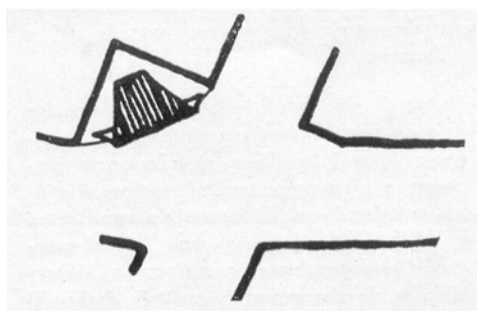
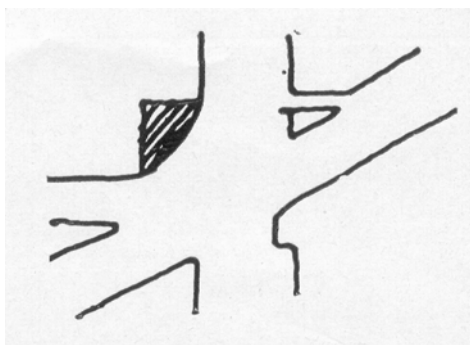
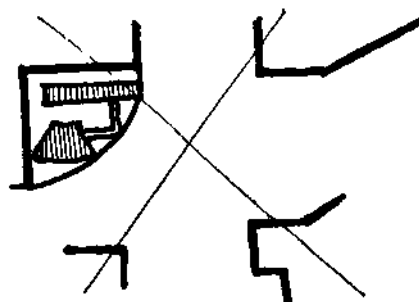


Fig.498: Parte posterior, maquete.



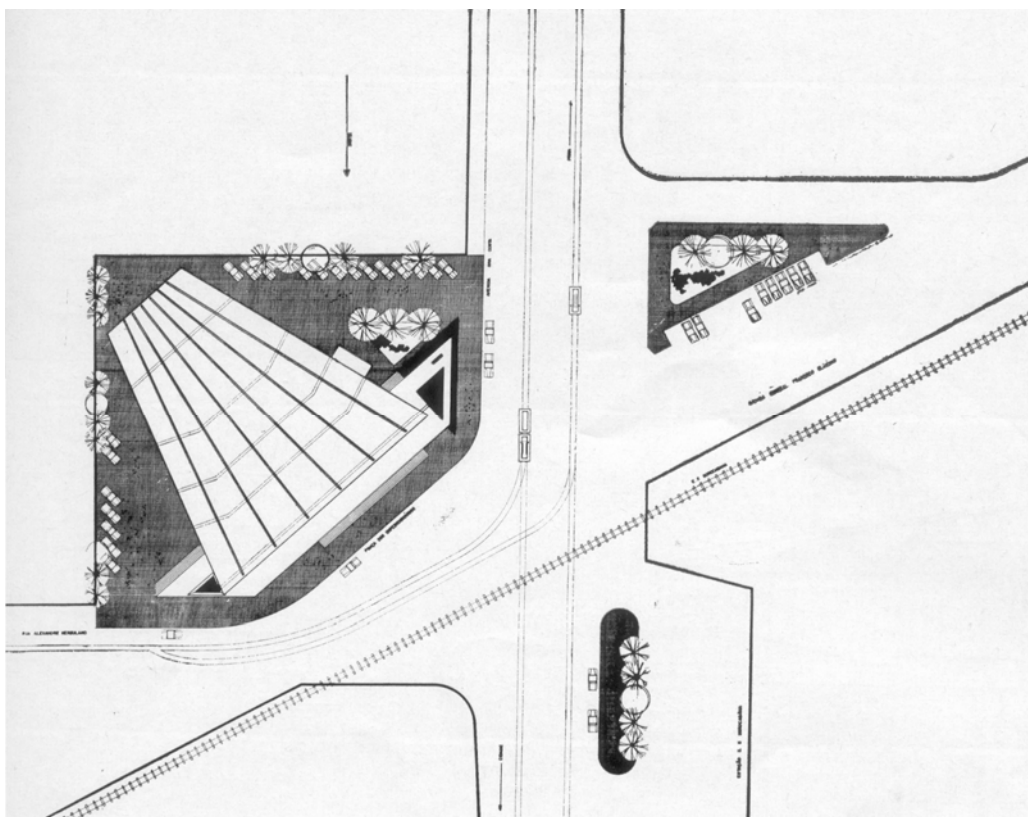


Fig.499: Planta de Situação.

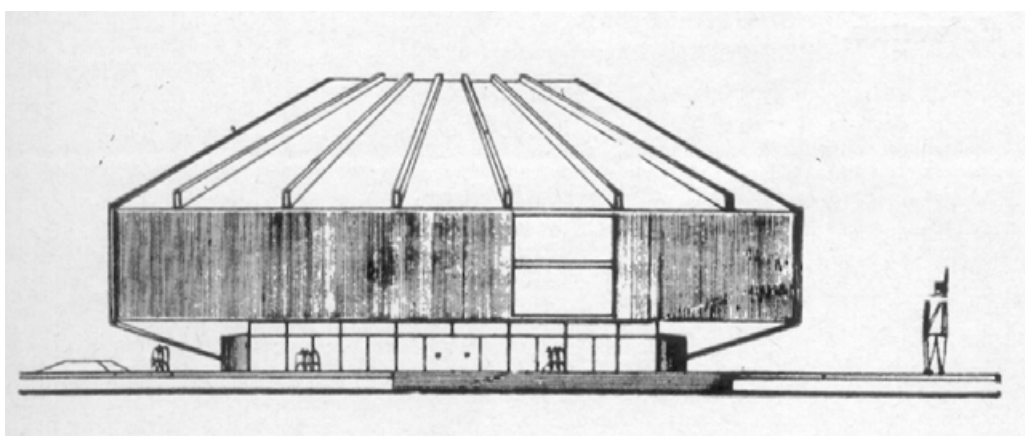


Fig.500: Fachada principal noroeste.

VI - E.I.A.
1961

OSWALDO C. GONÇALVES,
JULIO R. KATINSKY,
ABRAHÃO SANOVICZ
Teatro Municipal e Centro de Arte
de Santos

III BIENAL
INTERNACIONAL DE
ARTES PLÁSTICAS DO
TEATRO

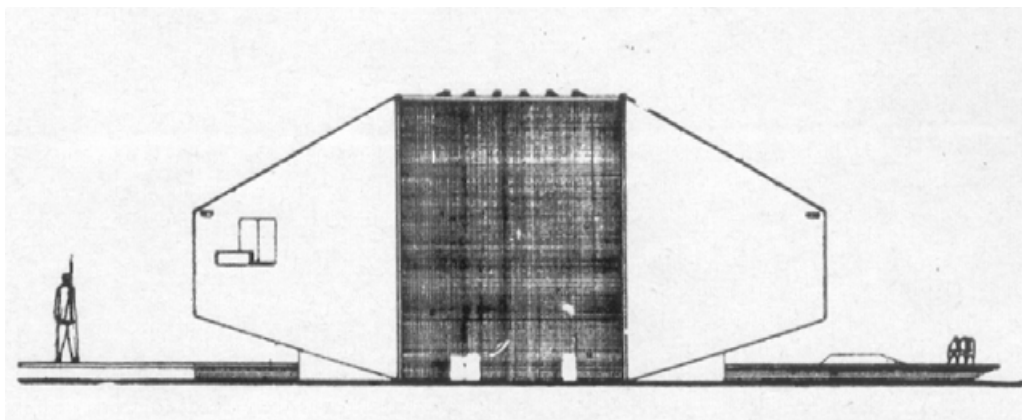


Fig.501: Fachada posterior sudoeste.

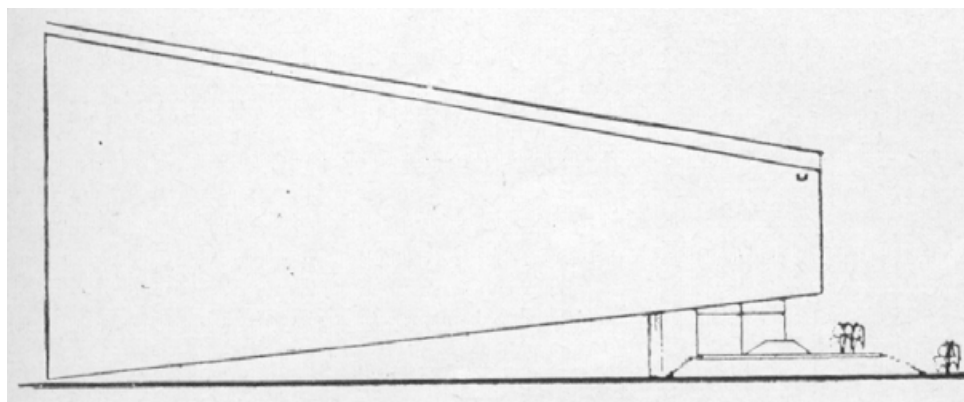


Fig.502: Fachada lateral nordeste.

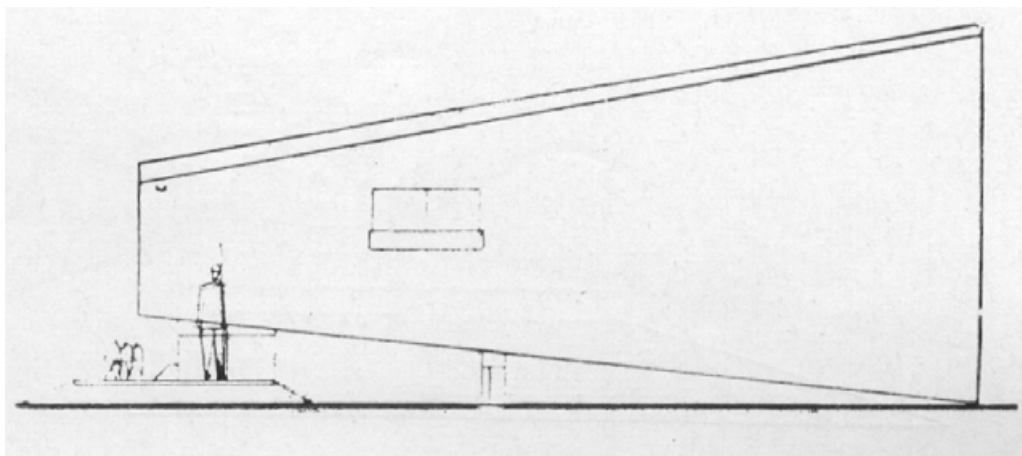


Fig.503: Fachada lateral sudoeste.

FONTE:
HABITAT (1961)

VI - E.I.A.
1961

**OSWALDO C. GONÇALVES,
JULIO R. KATINSKY,
ABRAHÃO SANOVICZ**
Teatro Municipal e Centro de Arte
de Santos

III BIENAL
INTERNACIONAL DE
ARTES PLÁSTICAS DO
TEATRO

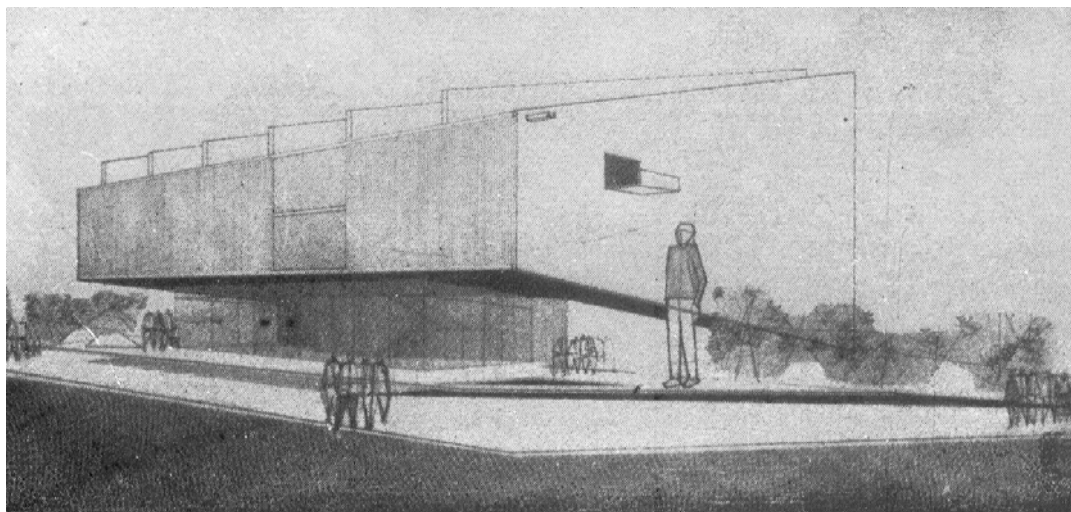


Fig.504: Perspectiva.

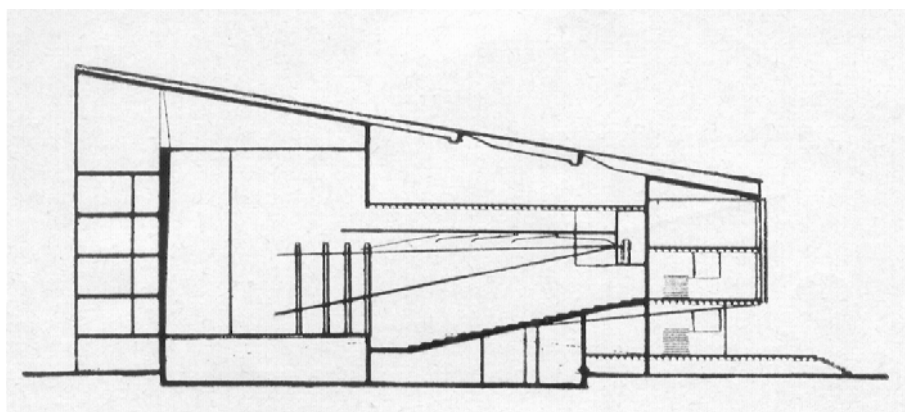


Fig.505: Corte Longitudinal.

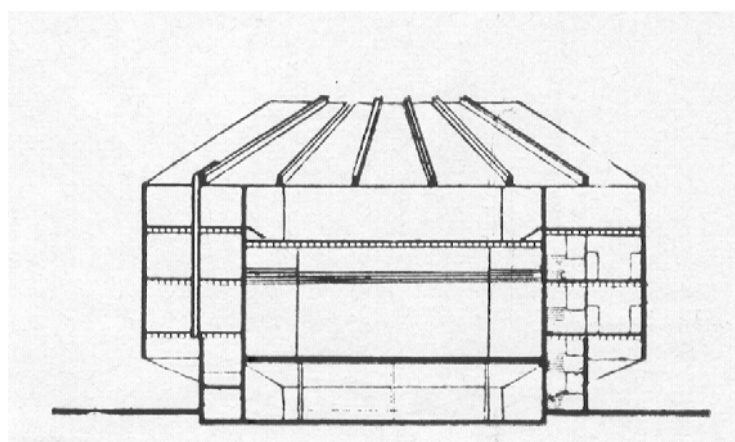


Fig.506: Corte transversal.

FONTE:
HABITAT (1961)

VI - E.I.A.
1961

**OSWALDO C. GONÇALVES,
JULIO R. KATINSKY,
ABRAHÃO SANOVICZ**
Teatro Municipal e Centro de Arte
de Santos

III BIENAL
INTERNACIONAL DE
ARTES PLÁSTICAS DO
TEATRO

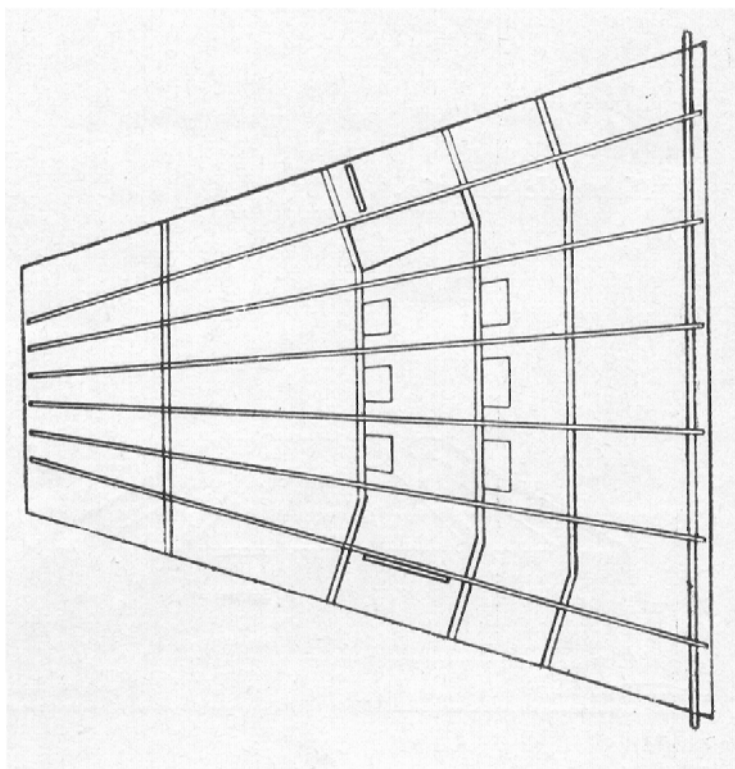


Fig.507: Cobertura.

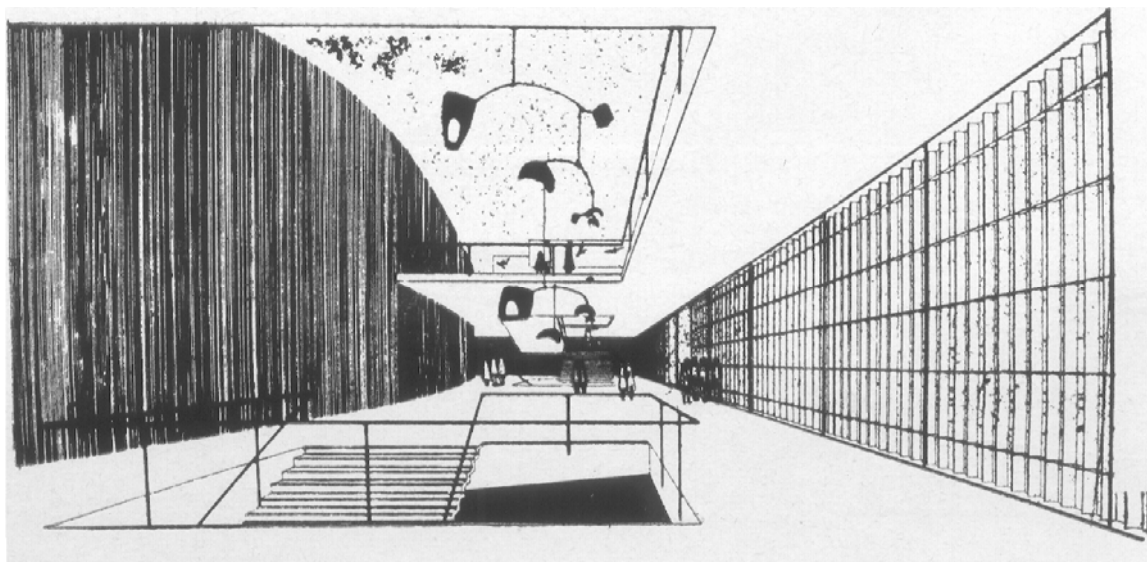


Fig.508: Vista do foyer.

FONTE:
HABITAT (1961)

VI - E.I.A.
1961

OSWALDO C. GONÇALVES,
JULIO R. KATINSKY,
ABRAHÃO SANOVICZ
Teatro Municipal e Centro de Arte
de Santos

III BIENAL
INTERNACIONAL DE
ARTES PLÁSTICAS DO
TEATRO

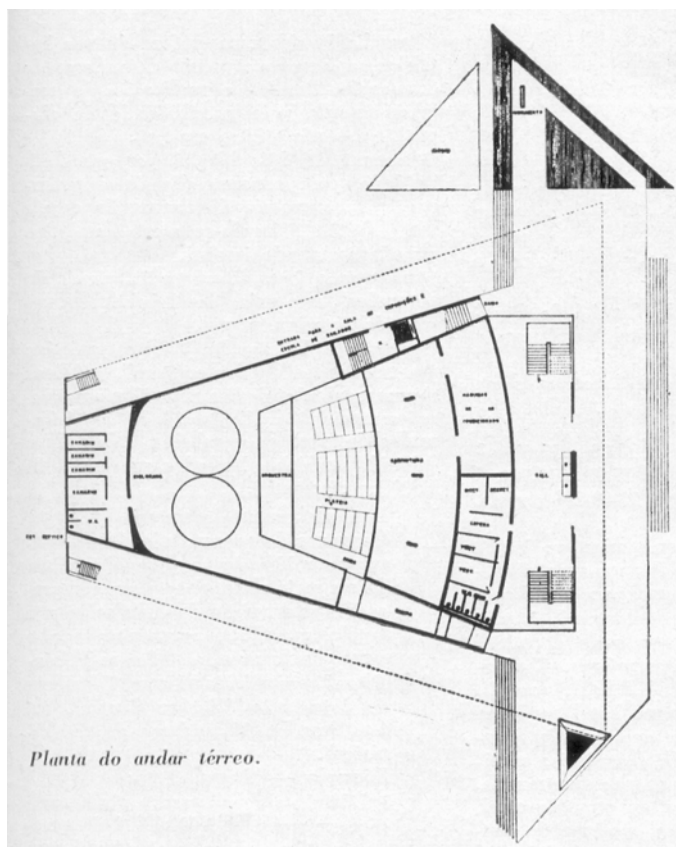


Fig.509: Planta do andar térreo.

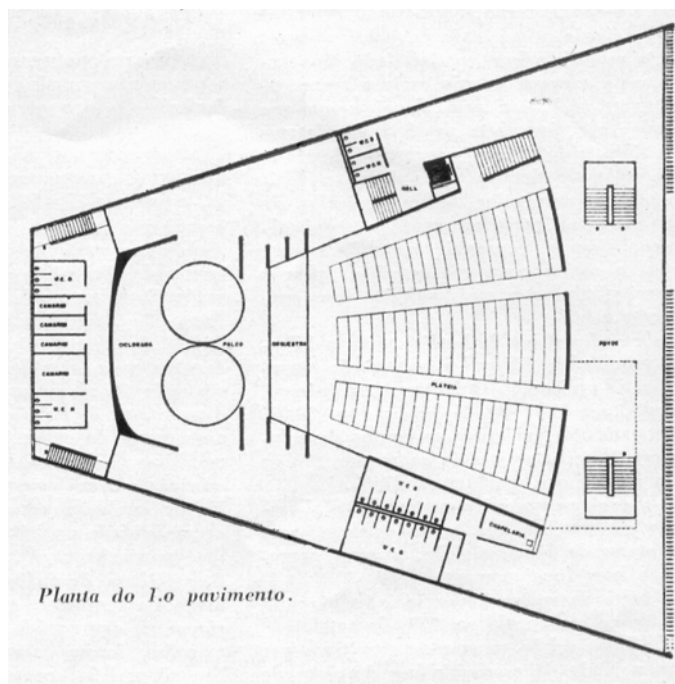
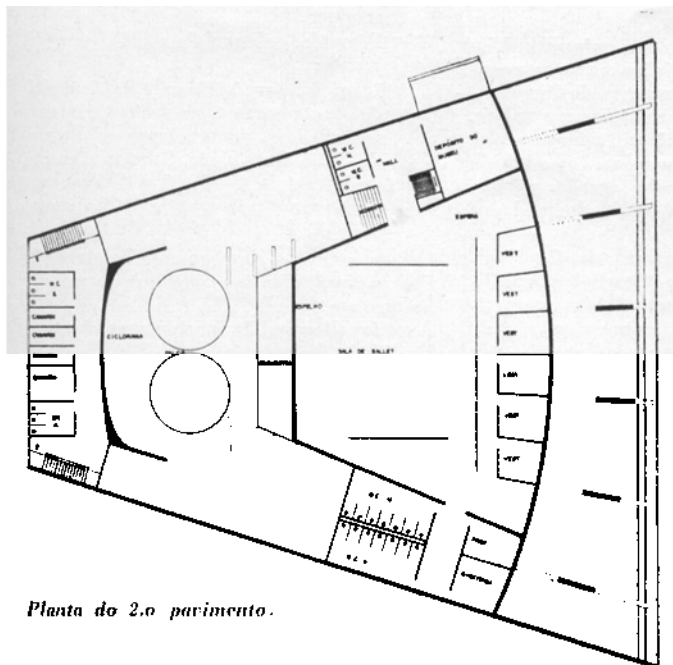


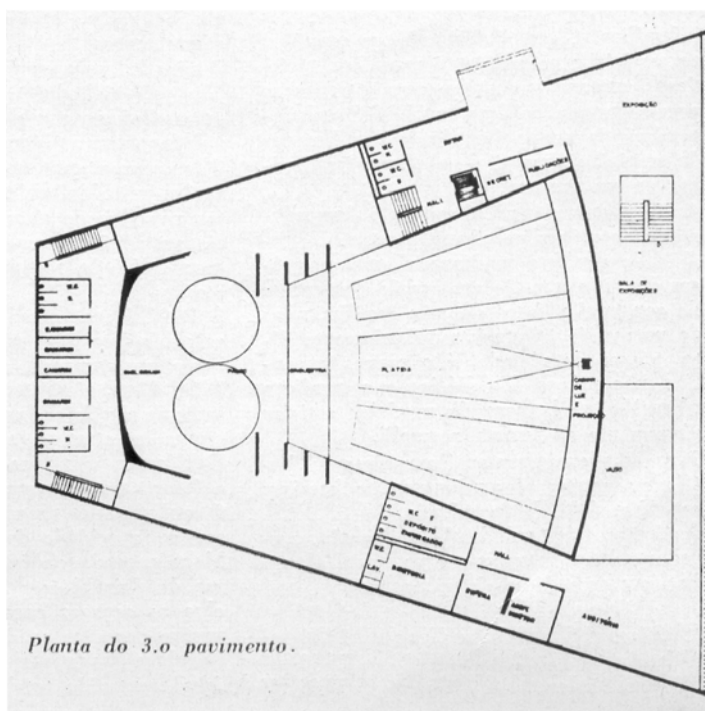
Fig.510: Planta do 1º pavimento.

FONTE:
HABITAT (1961)



Planta do 2.º pavimento.

Fig.511: Planta do 2º pavimento.



Planta do 3.º pavimento.

Fig.512: Planta do 3º pavimento.



Fig.513: Vista da laje do terraço e sistema de cobertura.

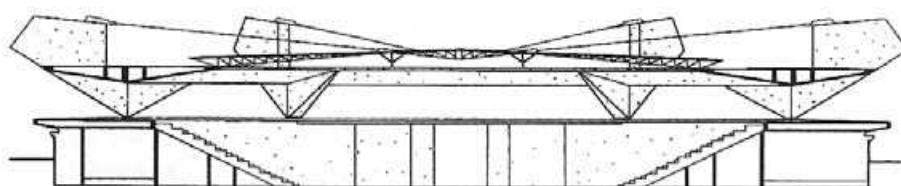


Fig.514: Corte transversal do ginásio.

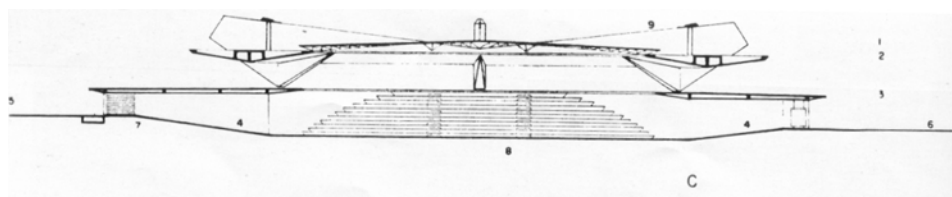


Fig.515: Corte longitudinal do ginásio.

1- cobertura metálica

2- marquise

3- patamar

4- rampas

5- rua Colômbia

6- parque do clube

7- escada para o patamar

8- quadra

9- cabos de aço



Fig.516: Vista da laje do terraço e sistema de cobertura.

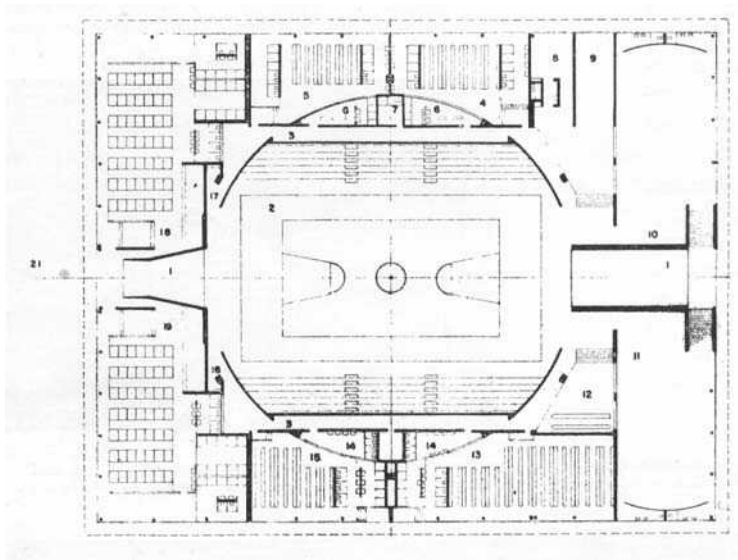
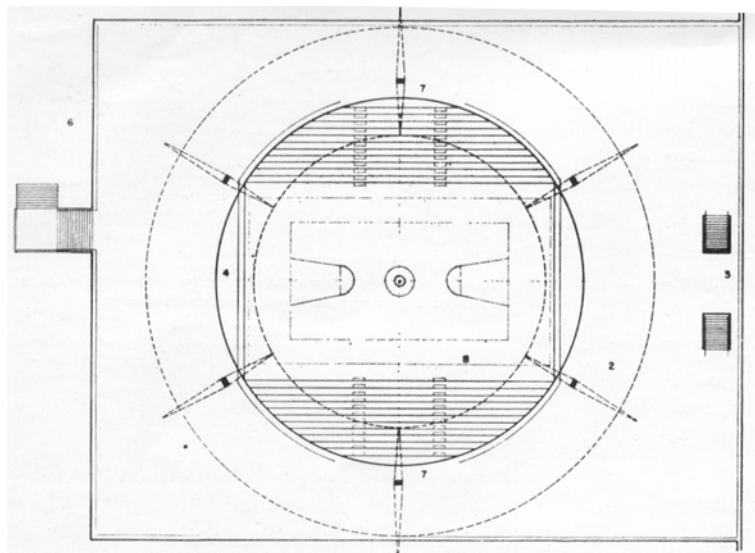


Fig.517: Planta do nível da quadra.

- 1- rampas de acesso
- 2- quadra
- 3- circulação dos vestiários
- 4- vestiários masculinos
- 5- vestiários femininos
- 6- vestiários visitantes
- 7- juízes
- 8- depto. Médico
- 9- depto. de esportes
- 10- sala de ginástica
- 11- salão de esgrima
- 12- bar
- 13- vestiários masculino
- 14- sanitário público
- 15- vestiário feminino
- 16- cabine de som
- 17- cabine de luz
- 18- vestiário piscina – masc.
- 19- vestiário piscina – fem.
- 20- rua Colômbia
- 21- Parque do clube- piscina



- 1- patamar
- 2- projeção da marquise
- 3- escadas de acesso para a rua
- 4- tribunas especiais
- 5- Rua Colômbia
- 6- Parque do Clube
- 7- arquibancadas
- 8- quadra

Fig.518: Planta do nível do patamar.

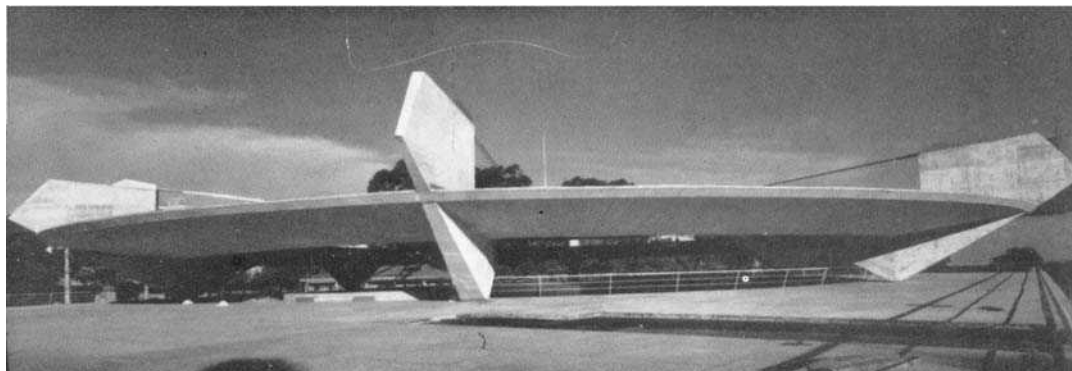


Fig.519: Vista da marquise no nível do patamar



Fig.520: Vista do interior - arquibancadas

VI - E.I.A.
1961

PAULO MENDES DA ROCHA
e JOÃO E. DE GENARO
Clube Atlético Paulistano –
Ginásio São Paulo

GRANDE PRÊMIO
PRESIDENTE DA
REPÚBLICA



Fig.521: Planta do nível do patamar.

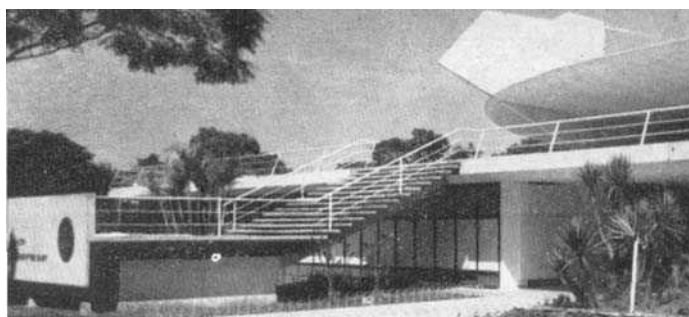


Fig.522: Vista da marquise no nível do patamar

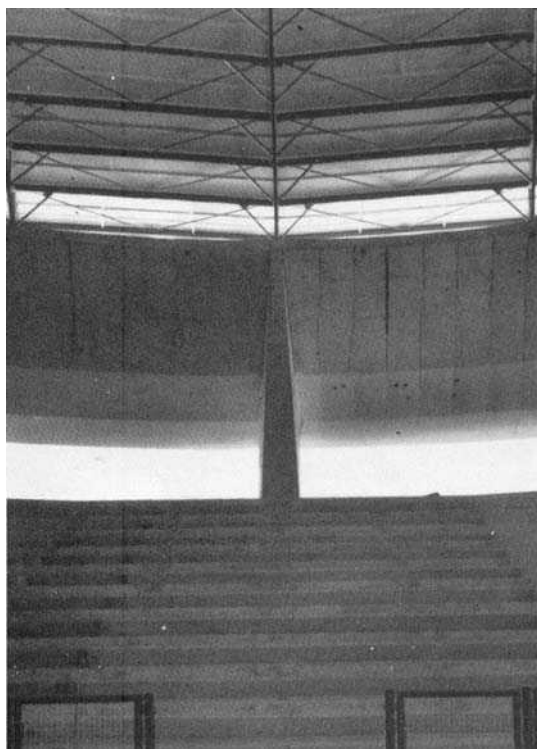


Fig.523: Vista das arquibancadas e do pilar de concreto.

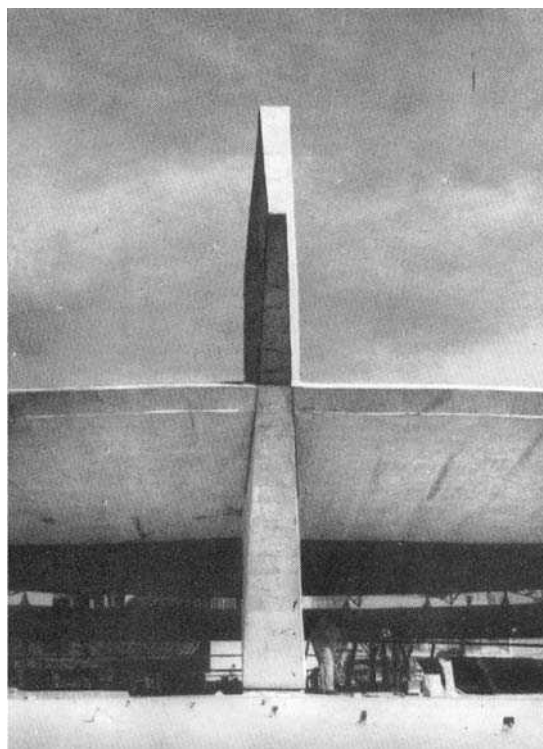


Fig.524: Elemento estrutural de concreto aparente

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276.

VI - E.I.A.
1961

**PAULO MENDES DA ROCHA
e JOÃO E. DE GENARO**
Clube Atlético Paulistano –
Ginásio São Paulo

GRANDE PRÊMIO
PRESIDENTE DA
REPÚBLICA

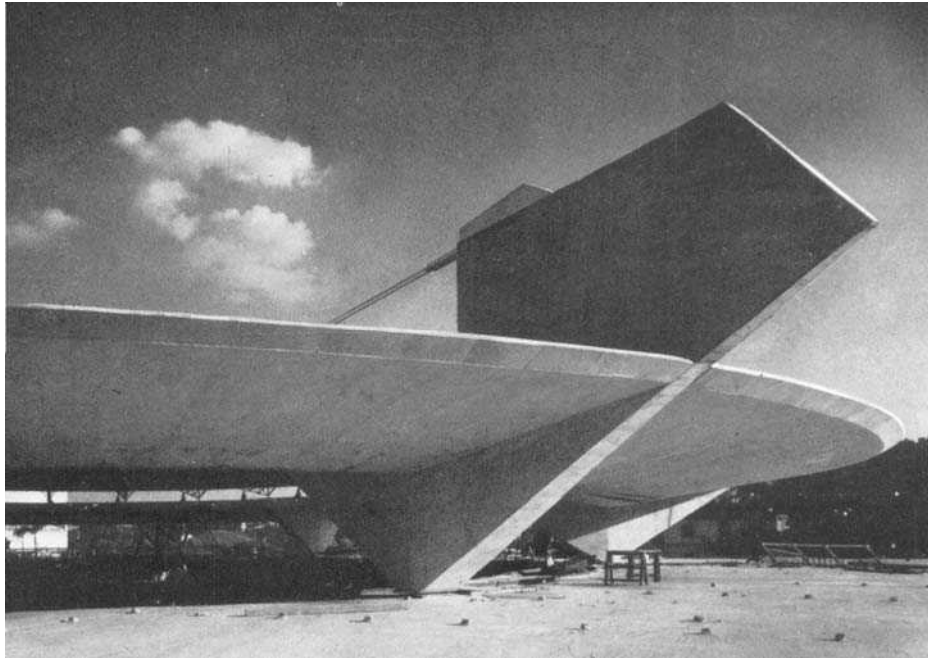


Fig.525: A marquise e o pilar de concreto aparentes.



Fig.526: Vista aérea do clube

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276.

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1° PRÊMIO

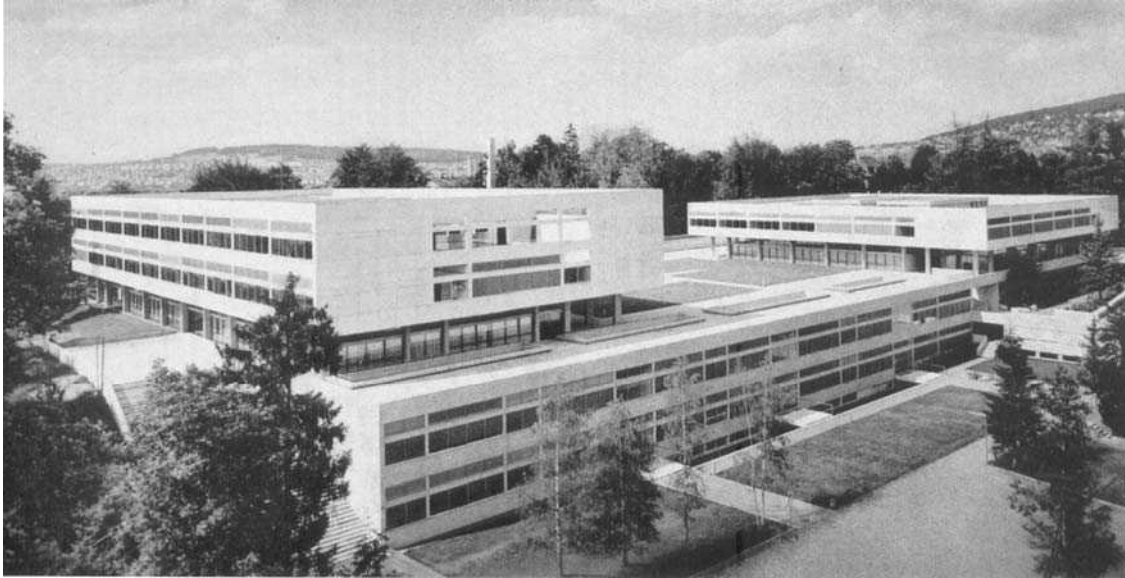


Fig.527: Vista do conjunto: Instituto de Ciências Naturais (pav. Inferior) Escola Comercial (pav. Superior)

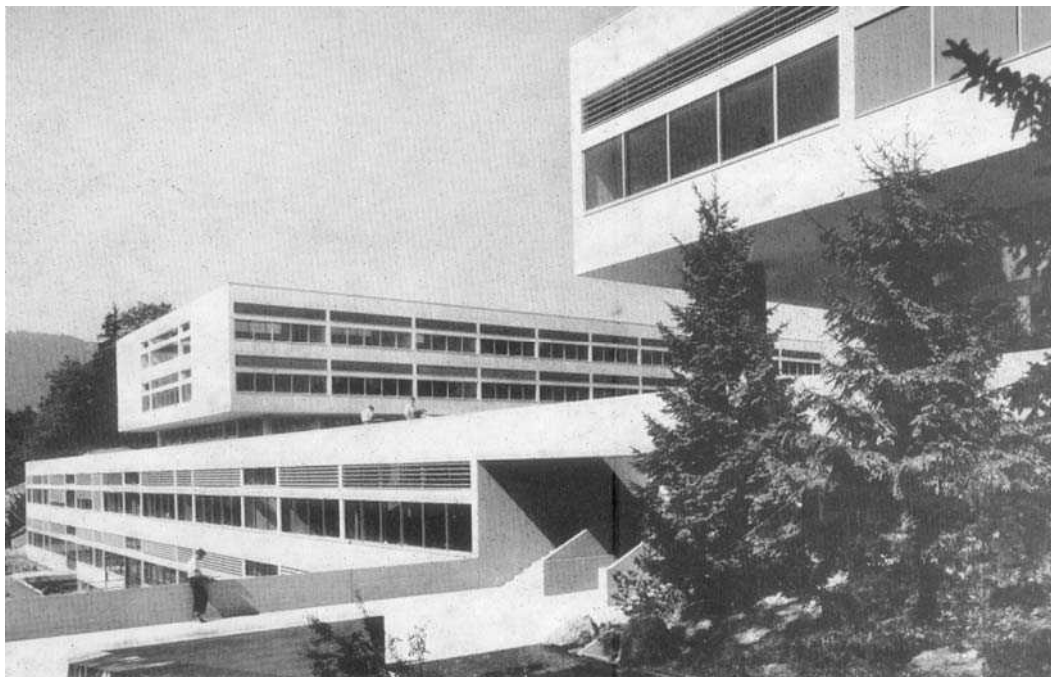


Fig.528: Fachada do Instituto de Ciências Naturais e acesso ao pavimento superior. Em primeiro plano o Liceu.

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1º PRÊMIO



Equipe:

JACQUES SCHADER

Colaboradores:

W. BLASER

W. DUBACH

R. ELLENRIEDER

R. HOFER

R. MATHYS

E. KAGI

Fig.529: Bloco do Instituto de Ciências Naturais para o ensino de física, química, biologia e geografia.

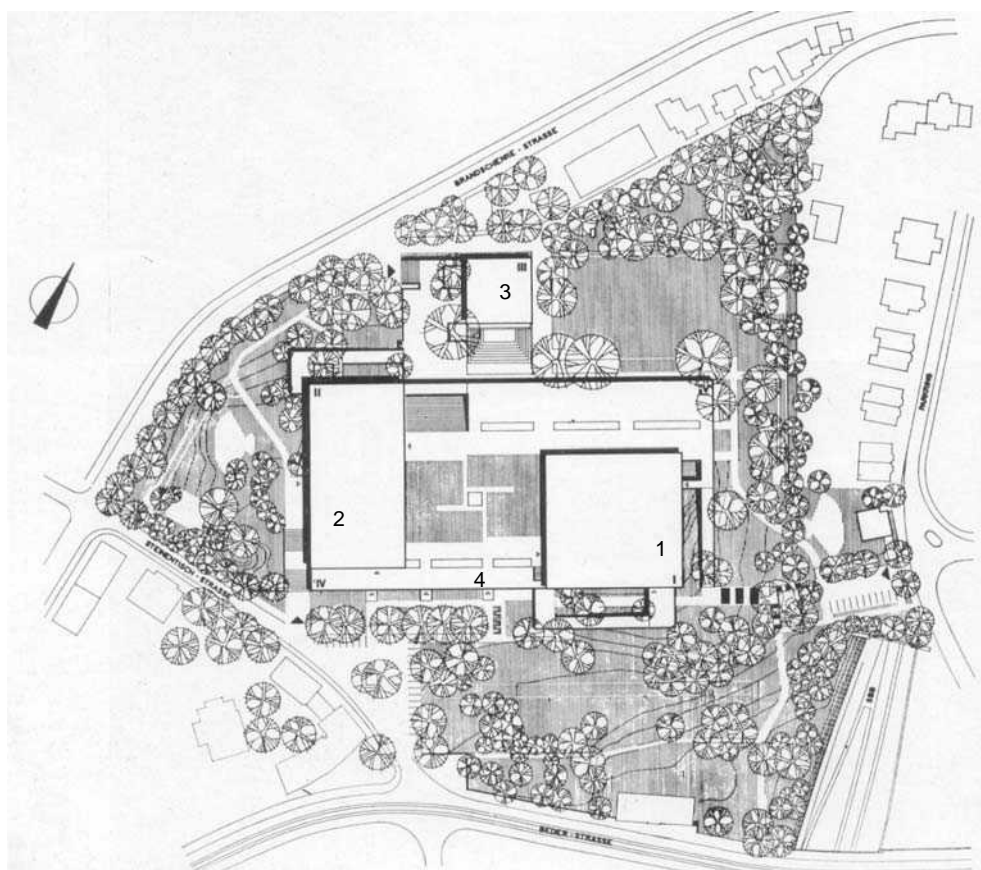


Fig.530: Implantação do conjunto

- 1- Liceu
- 2- Escola comercial
- 3- Auditório
- 4- Instituto de Ciências

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

**GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1º PRÊMIO**

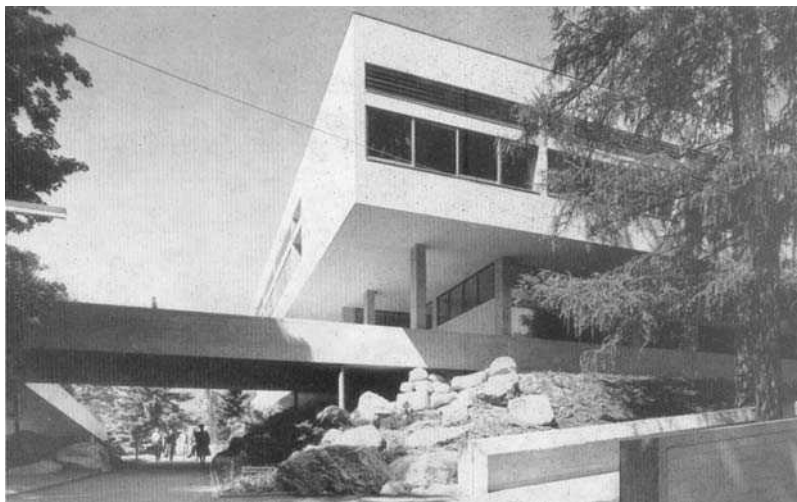


Fig.531: Rampa de acesso ao complexo, ao lado do Liceu (volume acima da passarela).

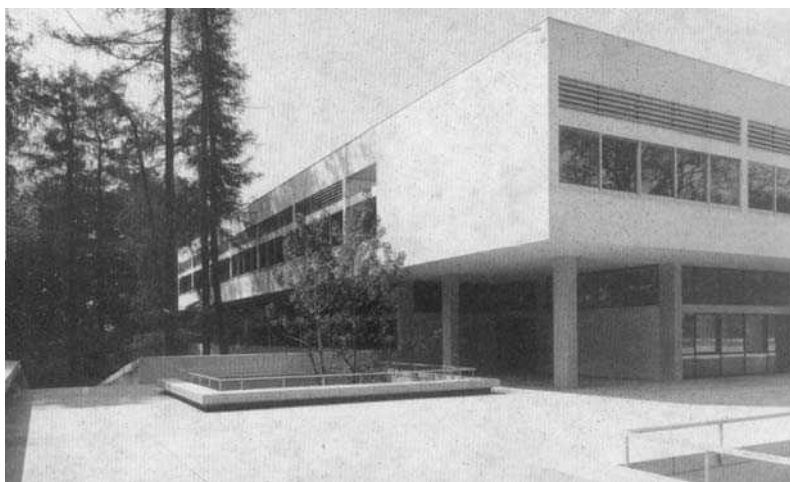


Fig.532: Vista da praça sobre o Instituto de Ciências. À esquerda o final da rampa lateral de acesso e à direita o Liceu.

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI
(1961) n.94.

FONTE:
TECHNIQUES ET ARCHITECTURE
(1962) v.22, n.2, p.71a79.

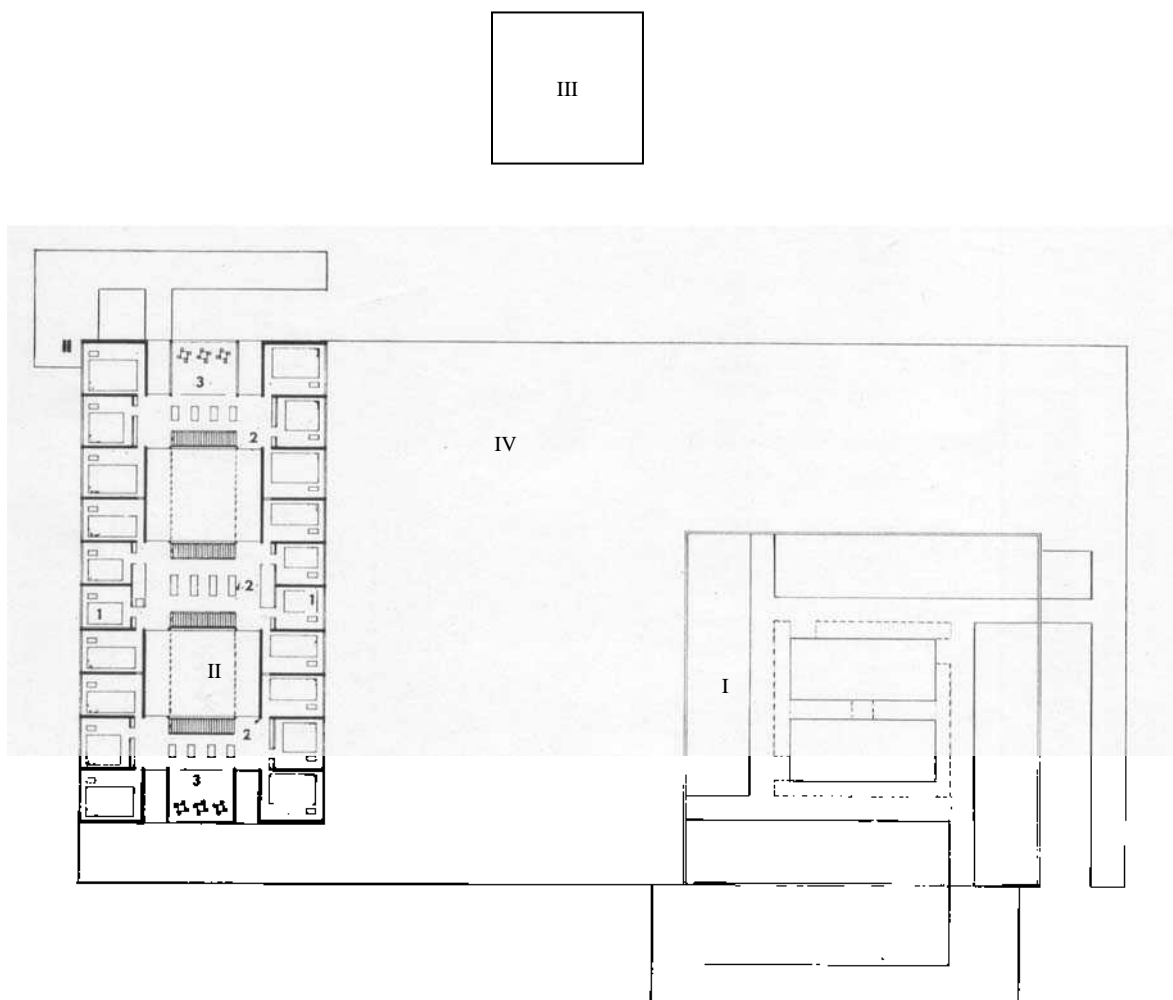


Fig.533: Fachada.

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1º PRÊMIO



I - Liceu
II – Escola comercial
III – Auditério(não construído)
IV – Instituto de Ciências

Escola comercial
1- Sala de aula
2- Hall de circulação
3- Terraço

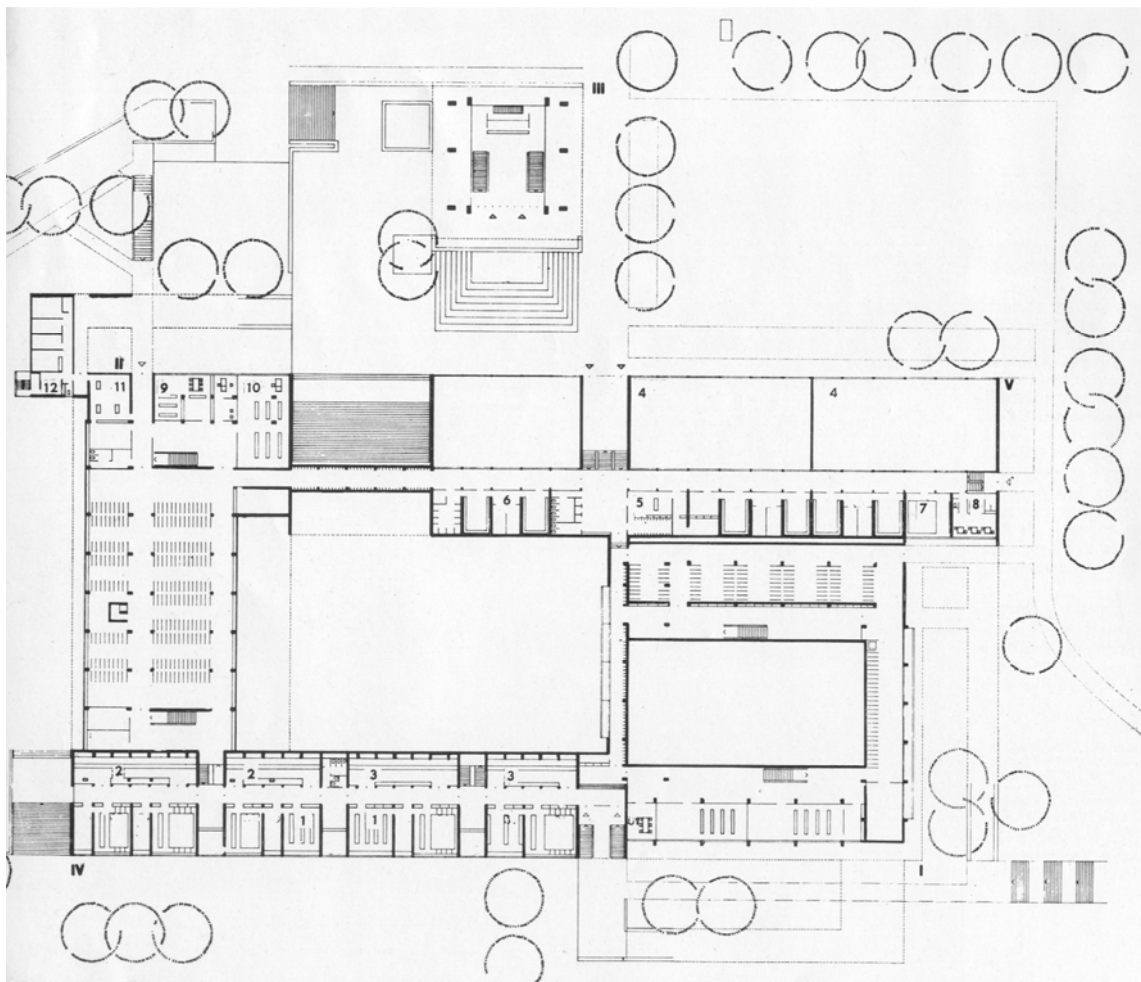
Fig.534: Planta do 4o. Pavimento – Escola comercial

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1º PRÊMIO



Instituto de Ciências

- 1- Trabalhos práticos
- 2- Coleções de geografia
- 3- Coleções de biologia

4- Salas de ginástica

- 5- Loja
- 6- Vestiários
- 7- Salas de aula

8- Sala de monitores

- 9- Associação de estudantes
- 10- Biblioteca
- 11- Atelier

Fig.535: Planta do nível inferior – Instituto de Ciências

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.

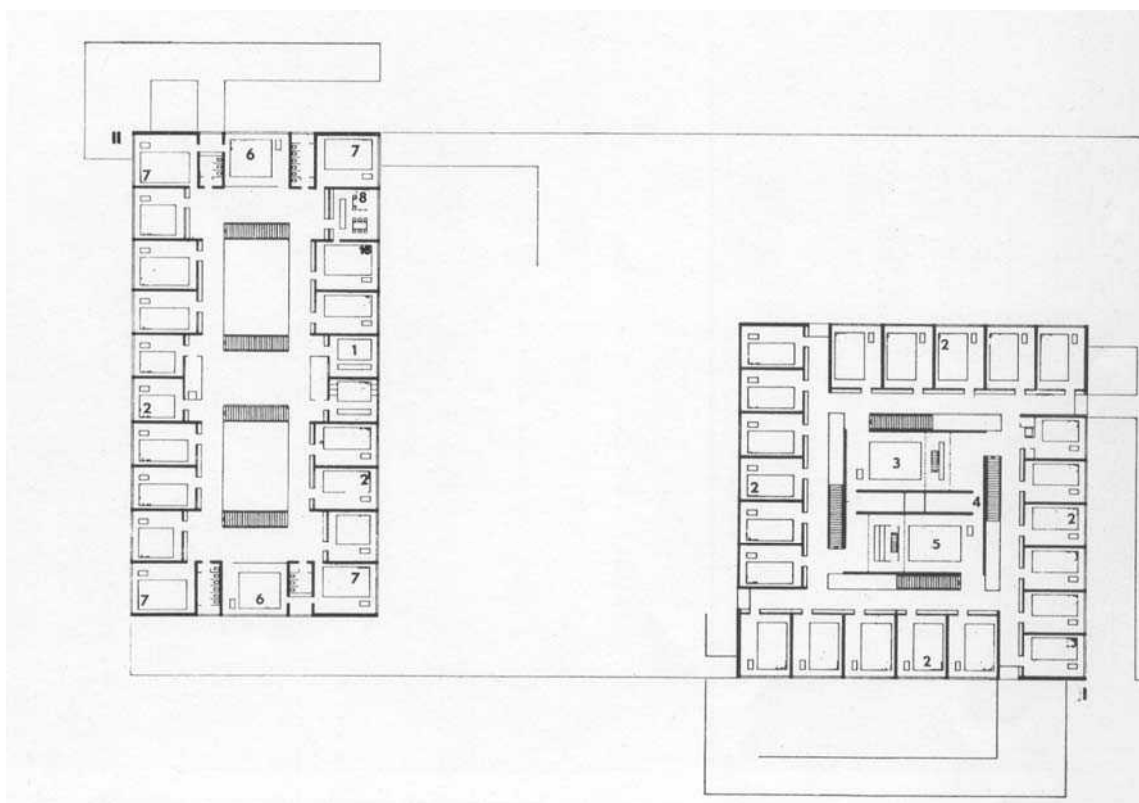
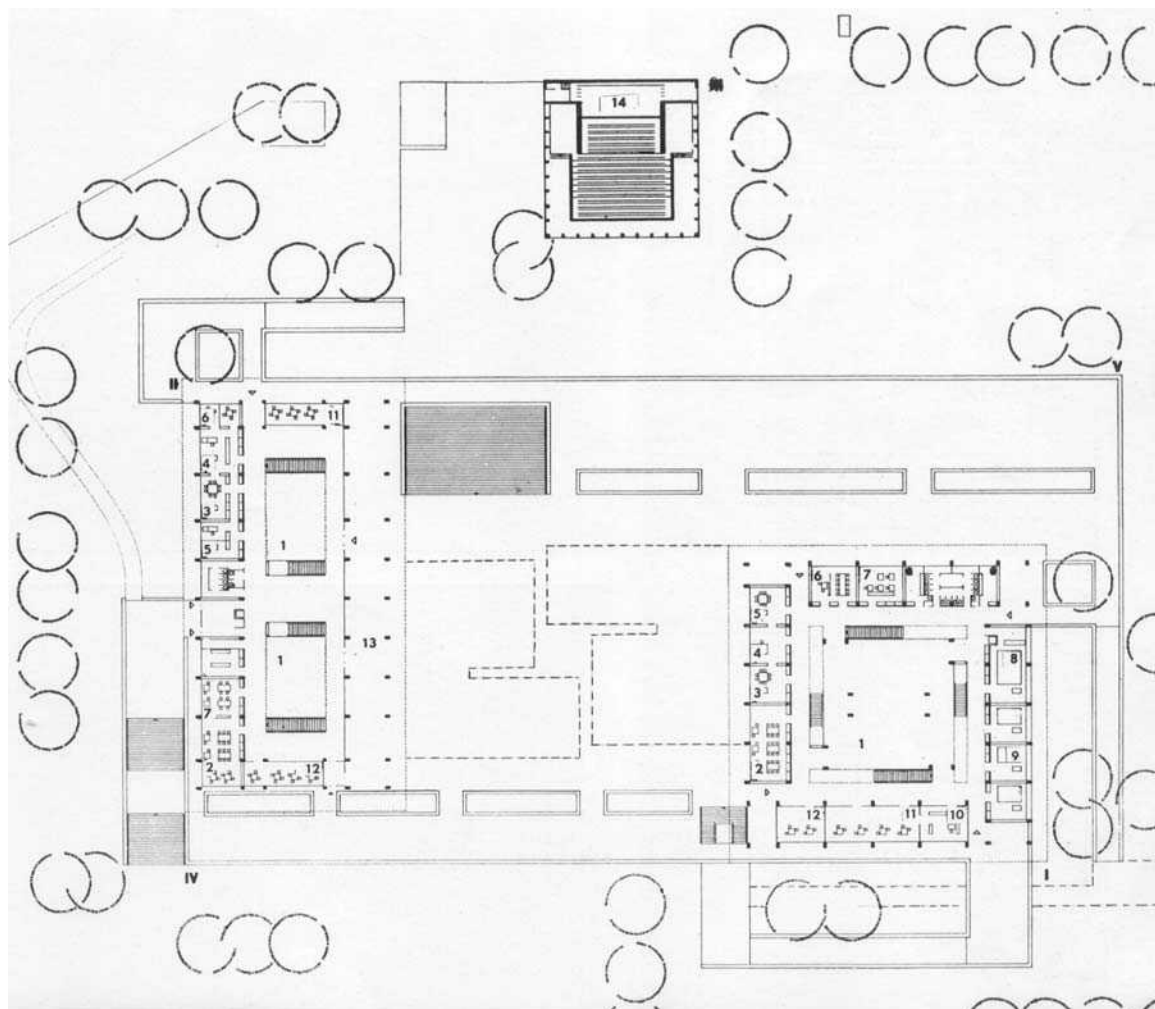


Fig.536: Planta do 2o. Pavimento.

2o. Pavimento

- | | | |
|-------------------------|-------------------------------|----------------------------------|
| 1- Hall | 6- Sala de reuniões | 11- Sala de leitura |
| 2- Sala dos professores | 7- Biblioteca dos professores | 12- Sala de estudo |
| 3- Reitoria | 8- Sala de história | 13- Marquise |
| 4- Secretaria | 9- Cursos | 14- Hall de entrada do auditório |
| 5- Sala de reuniões | 10- Biblioteca | |

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.



2o. Pavimento

- | | | |
|-------------------------|-------------------------------|----------------------------------|
| 1- Hall | 6- Sala de reuniões | 11- Sala de leitura |
| 2- Sala dos professores | 7- Biblioteca dos professores | 12- Sala de estudo |
| 3- Reitoria | 8- Sala de história | 13- Marquise |
| 4- Secretaria | 9- Cursos | 14- Hall de entrada do auditório |
| 5- Sala de reuniões | 10- Biblioteca | |

Fig.537: Planta do 2o. Pavimento.

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.



Fig.541: Liceu - Sala de desenho durante uma aula de desenho de observação



Fig.542: Sala de aula de desenho, ao fundo o mezanino para os modelos e maquetes

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1º PRÊMIO

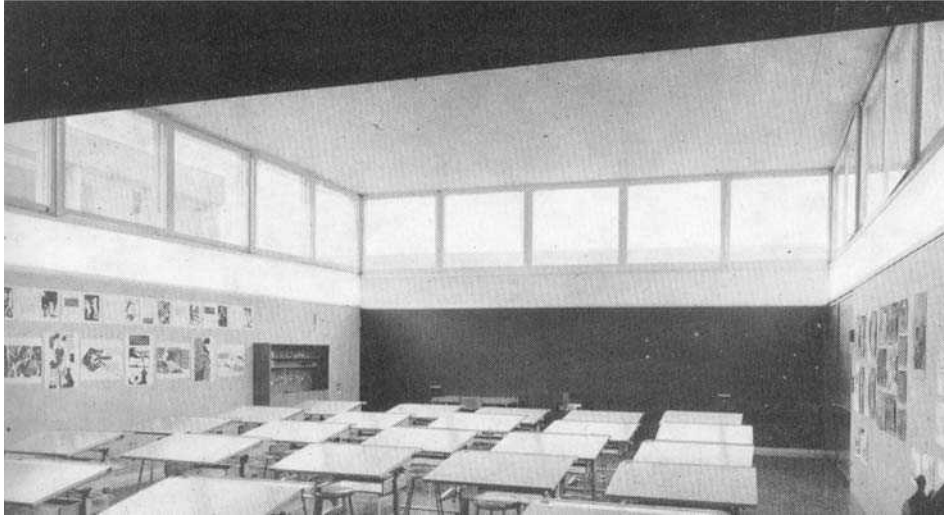


Fig.543: Liceu - Sala de desenho com disposição convencional das pranchetas.

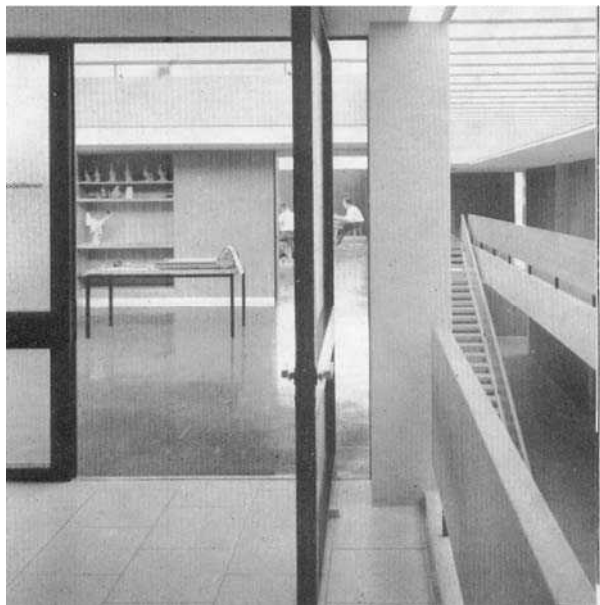


Fig.544: Vista da sala de modelagem sobre a sala de desenho

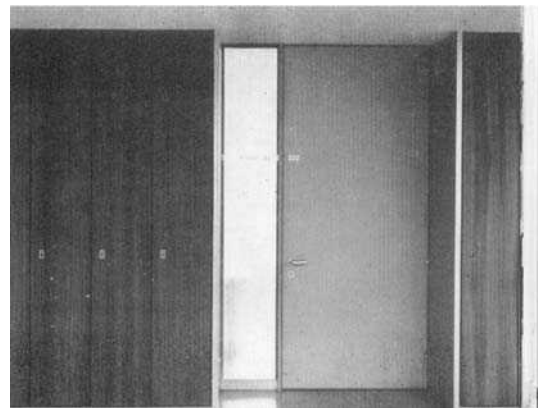


Fig.545: Detalhe da porta de entrada de uma sala de aula.

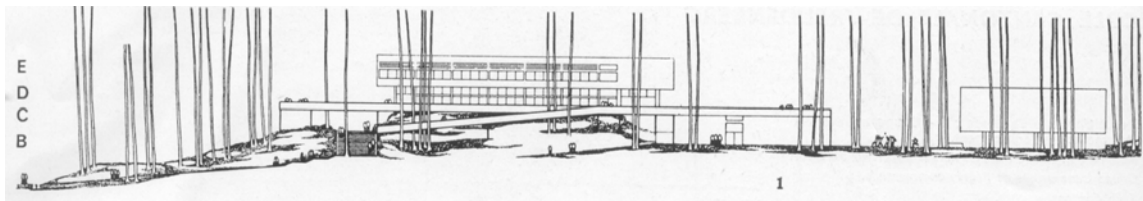


Fig.546: Fachada nordeste.

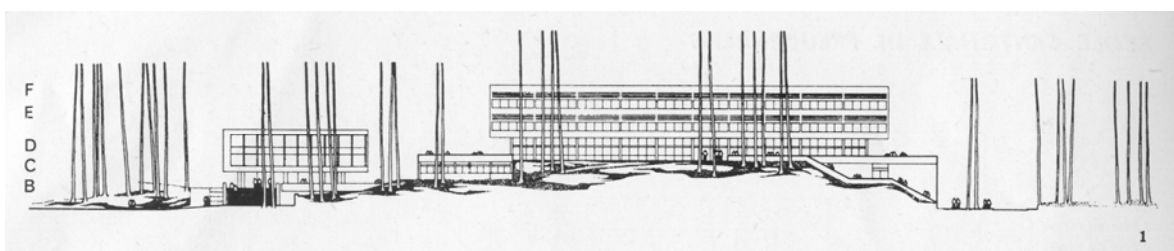
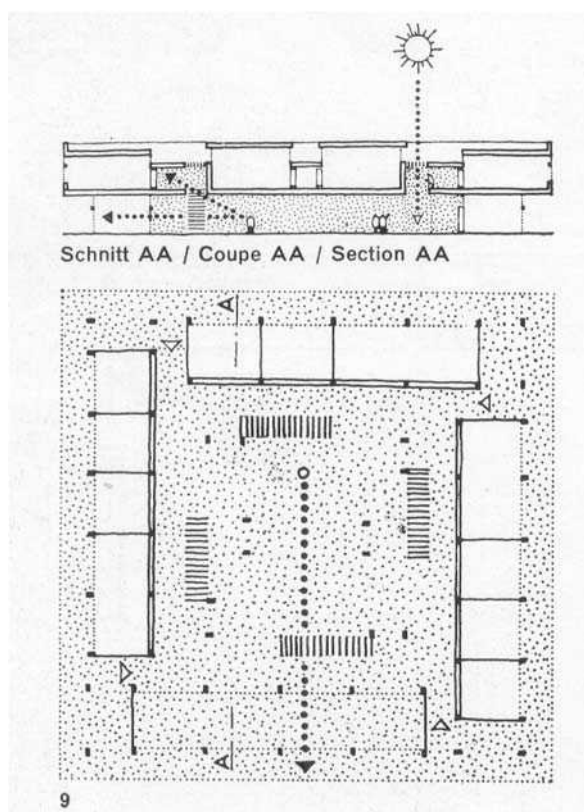


Fig.547: Fachada sudoeste.

FONTE:

TECHNIQUES ET ARCHITECTURE (1962) v.22, n.2, p.71a79.



A iluminação zenital sobre as escadas permite iluminar o hall no piso inferior e os corredores de circulação.

Fig.548: O Liceu: Corte e esquema de distribuição das salas ao redor do hall

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1º PRÊMIO

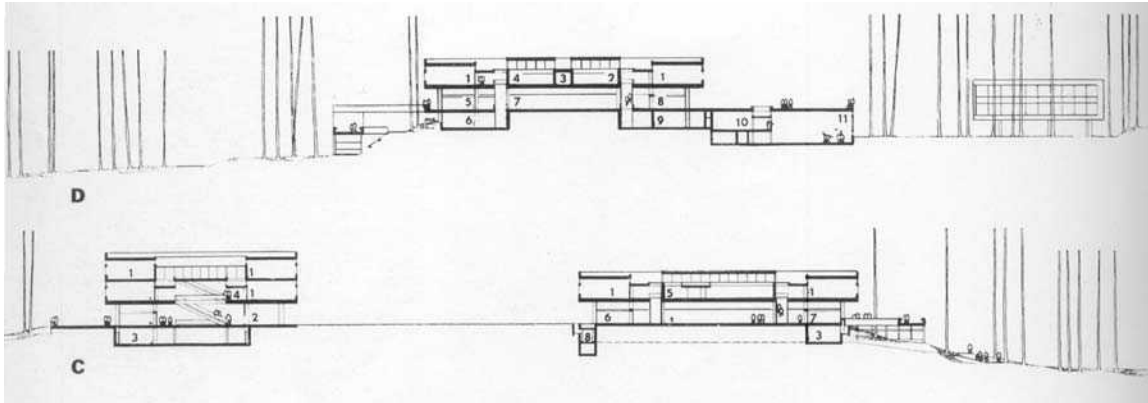


Fig.549: Cortes DD e CC

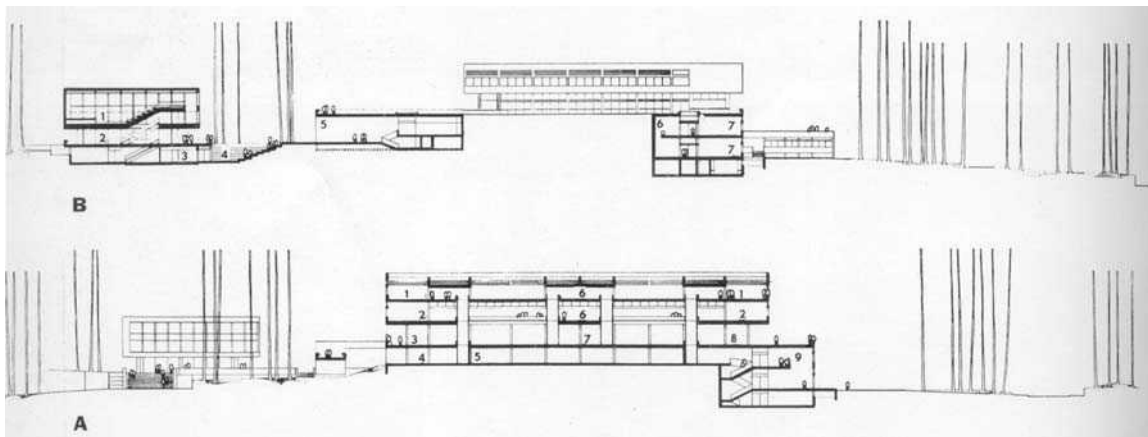


Fig.550: Cortes BB e AA -

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

**GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1° PRÊMIO**

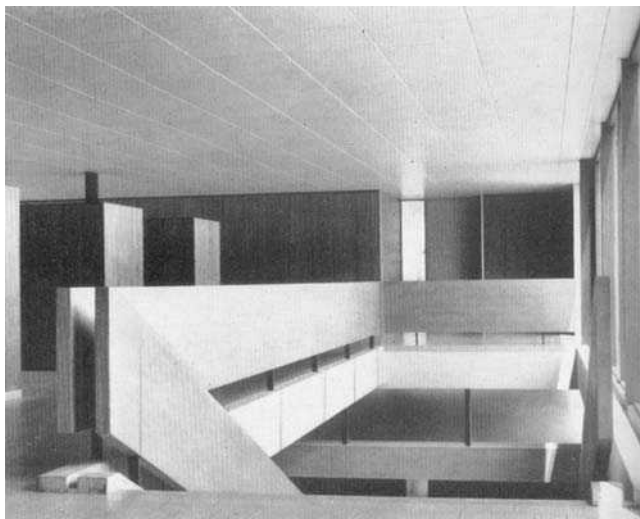


Fig.551: Vista interna

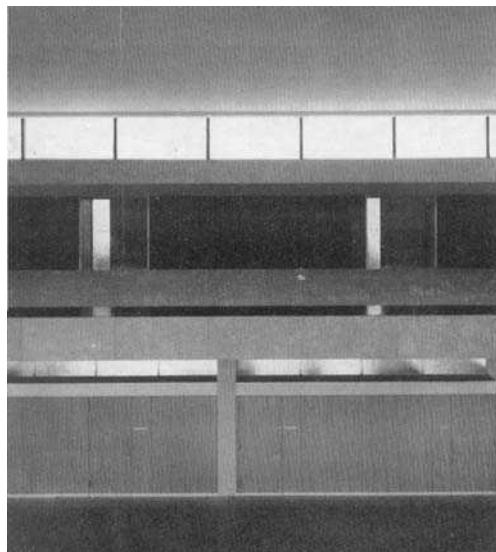


Fig.552: Vista interna

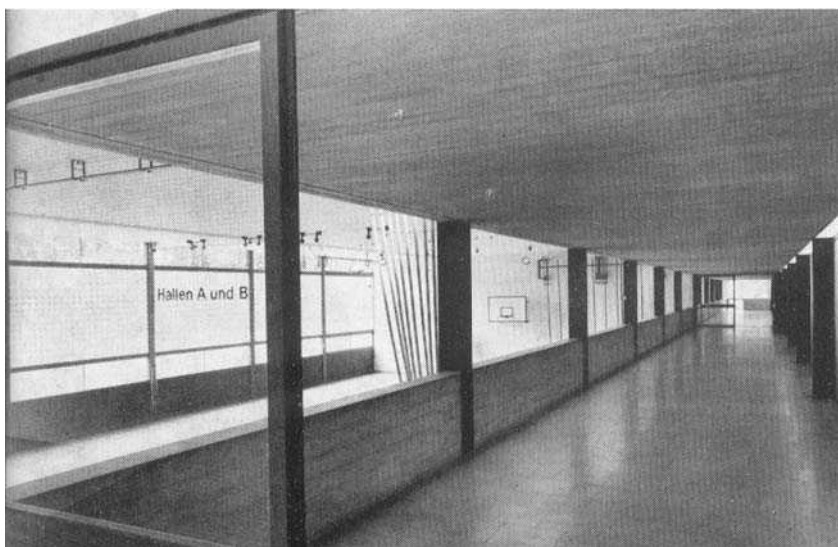


Fig.553: Vista do hall de entrada das salas de ginástica.

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI
(1961) n.94.



Fig.554: Vista interna do ginásio.

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1º PRÊMIO

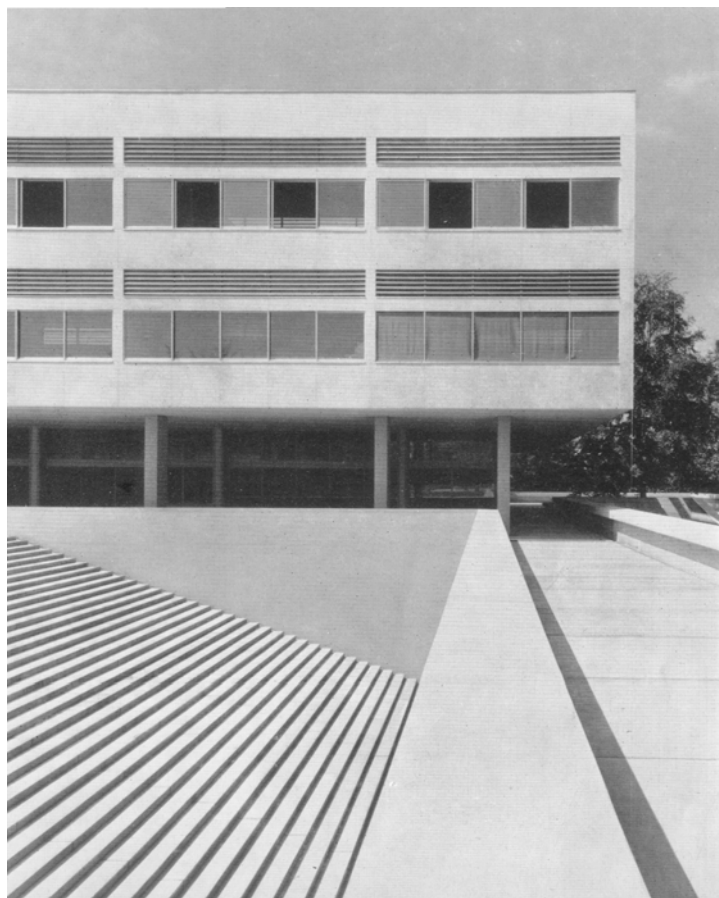


Fig.556: Escola Comercial – Vista do hall no 2o. Pavimento. Em primeiro plano a escadaria de acesso ao auditório.

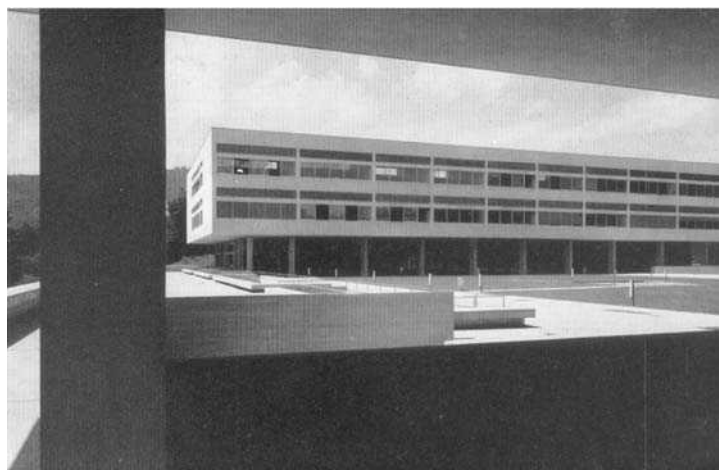
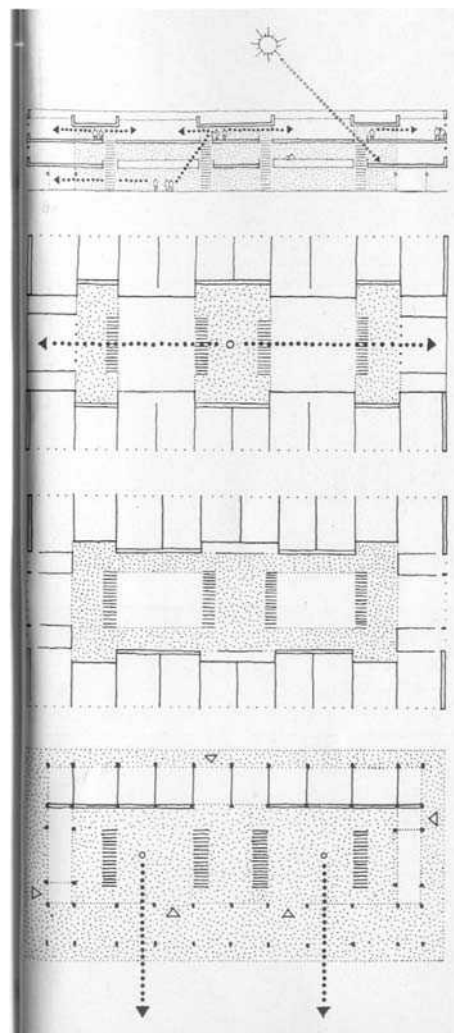
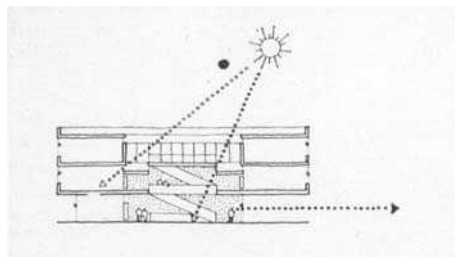


Fig.557: Escola Comercial – Fachada posterior

Fig.555: Escola Comercial – Corte transversal. Corte longitudinal e esquema dos pavimentos.



FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1º PRÊMIO

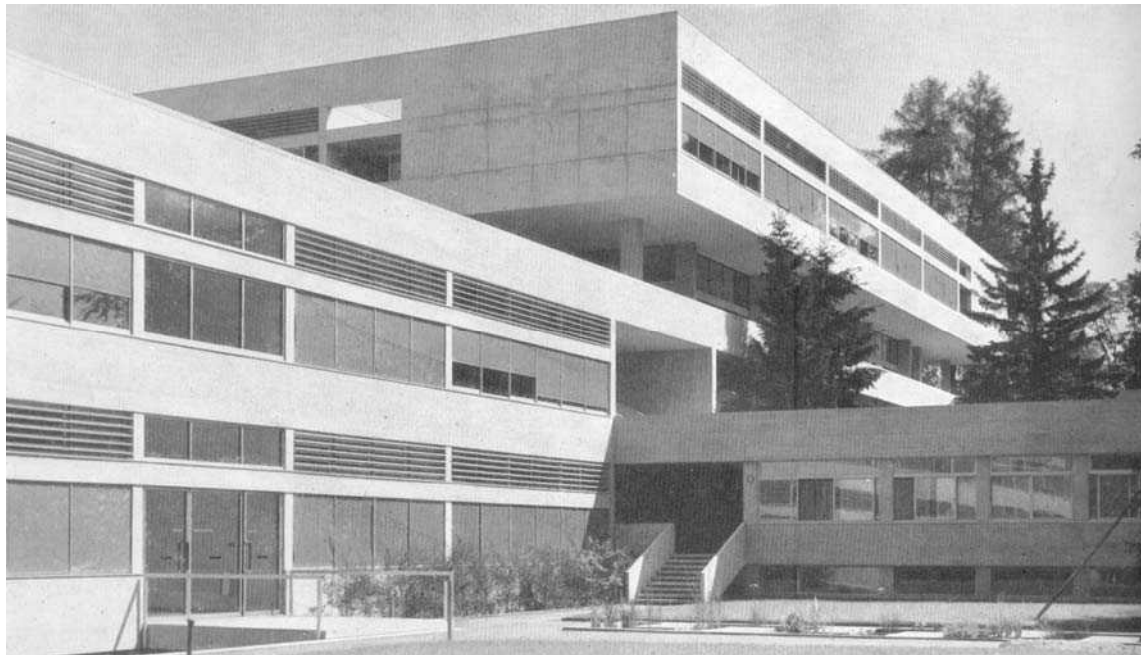


Fig.558: Instituto de Ciências Naturais – Vista do pátio

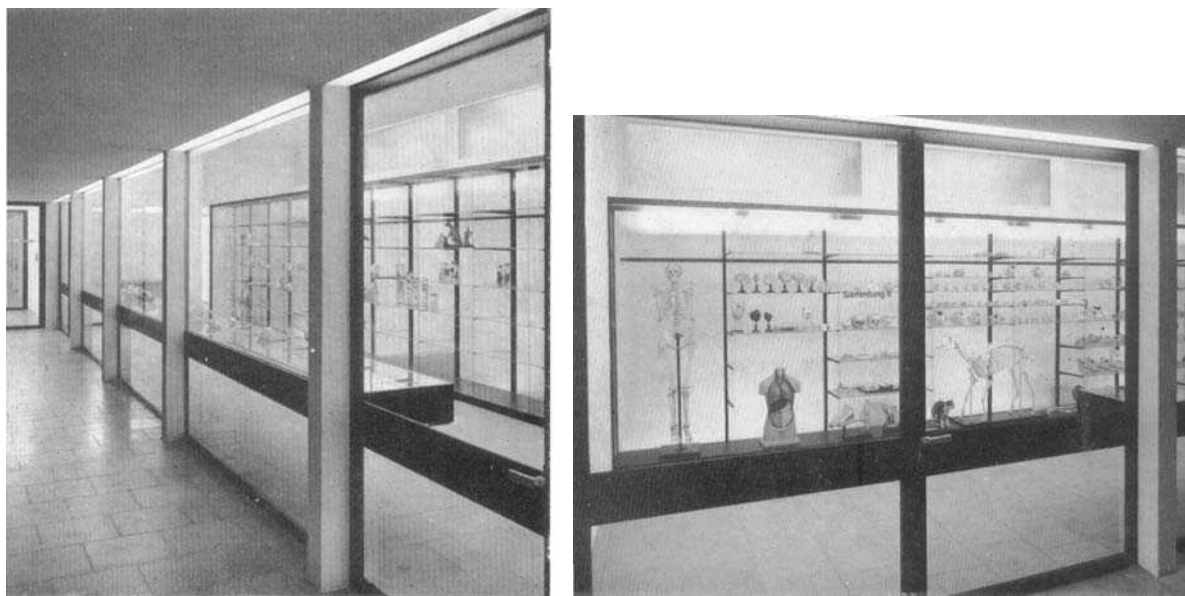


Fig.559: Vista interna – Vitrines de apresentação nas galerias de circulação.

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.



Fig.560: Instituto de Ciências Naturais – Interior de uma sala de aula.

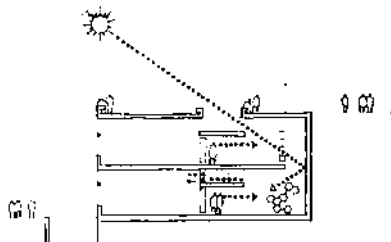


Fig.561: Instituto de Ciências Naturais – corte esquemático mostrando a preocupação com a iluminação através dos dois pavimentos.

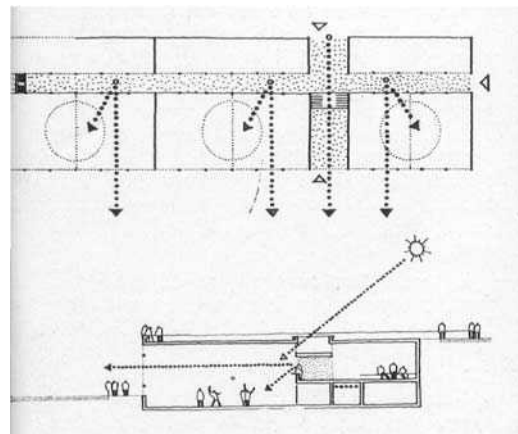


Fig.562: Planta esquemática e corte transversal

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1º PRÊMIO

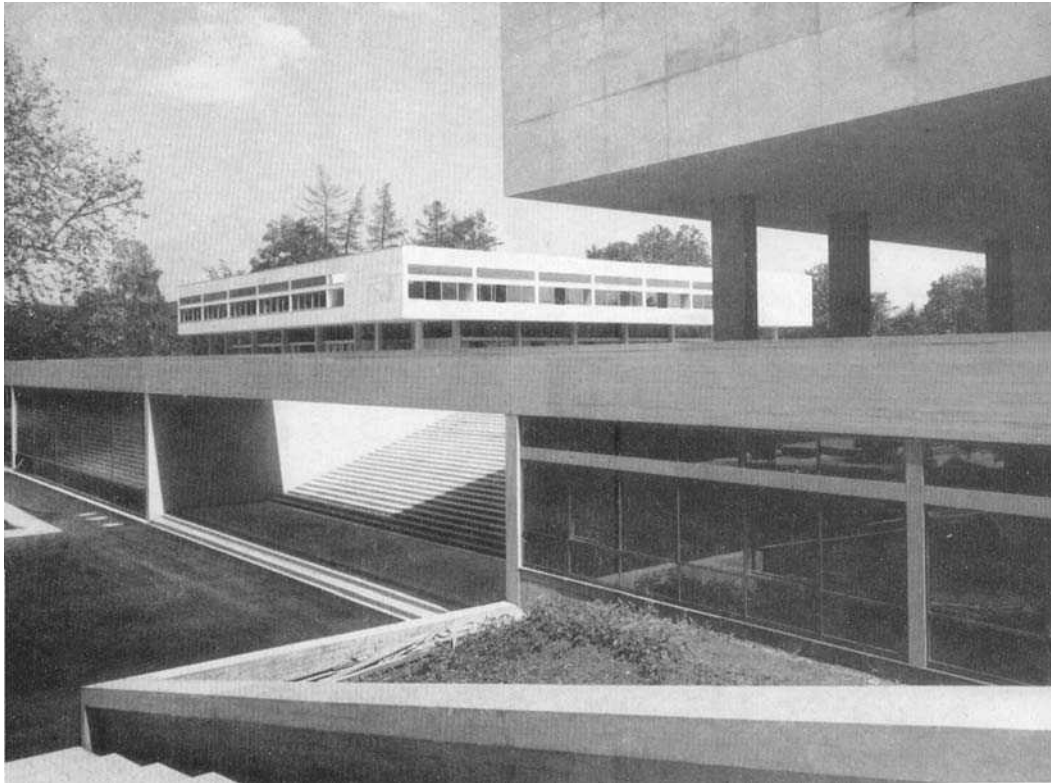


Fig.563: Fachada posterior do Instituto de Ciências Naturais. Escadaria de acesso ao 2o. Pavimento e ao fundo as salas de ginástica.

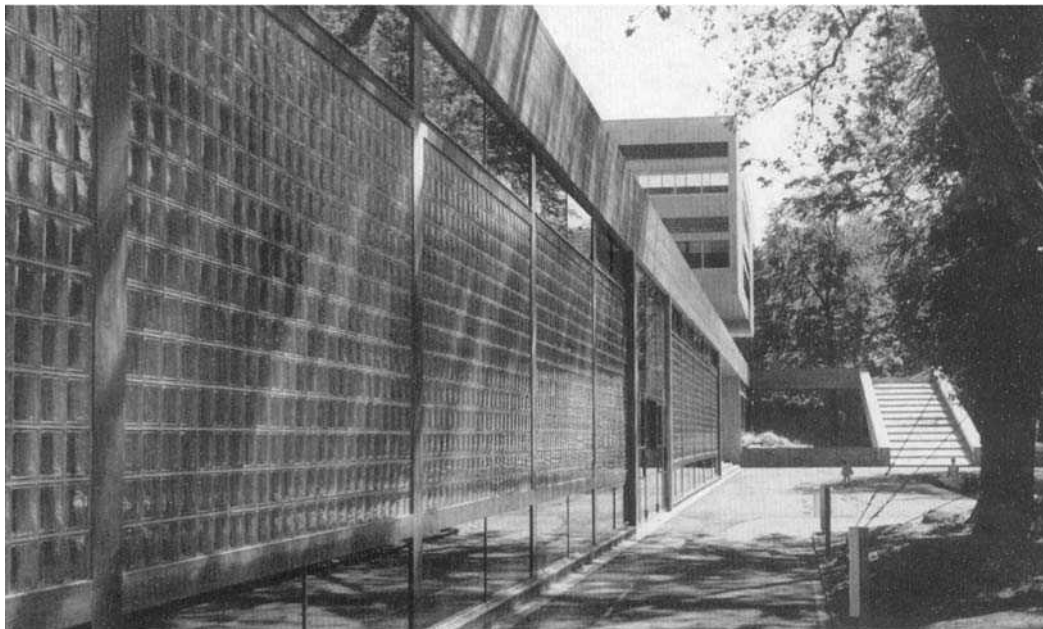


Fig.564: Fachada das salas de ginástica e Ginásio. Paredes de elementos de vidro e acesso pela porta de vidro translúcido.

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1° PRÊMIO

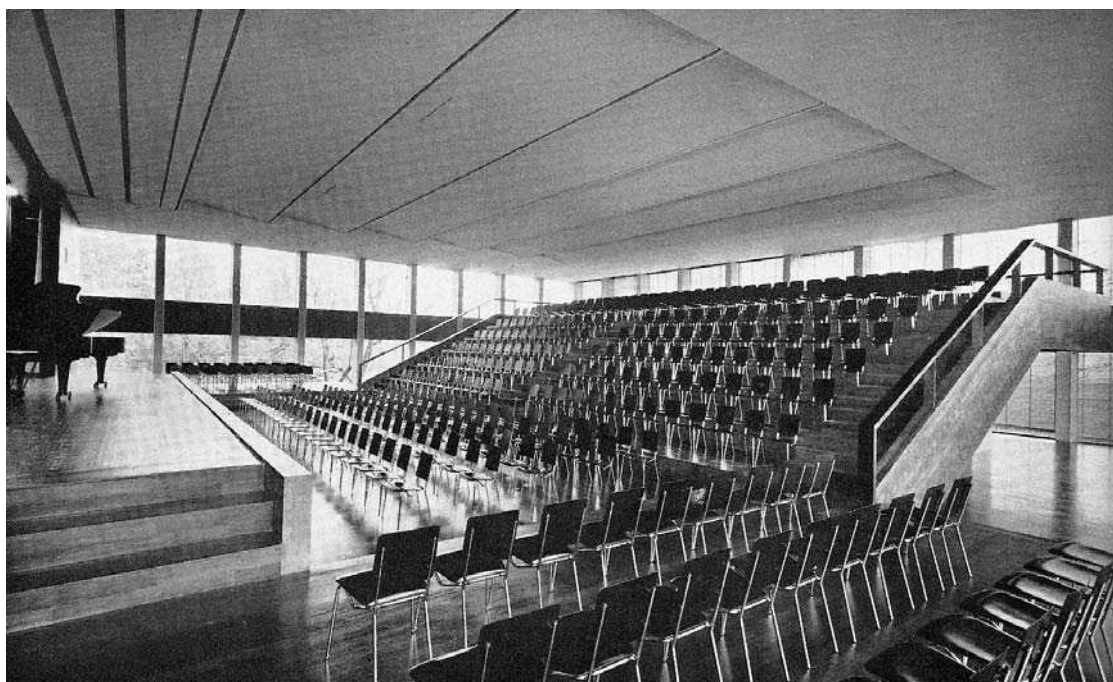


Fig.565: Interior do anfiteatro

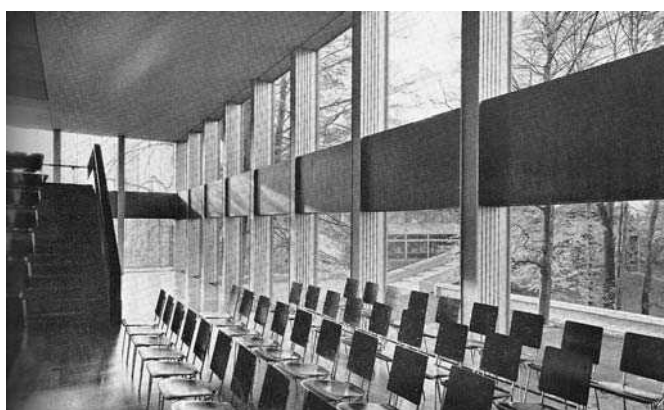


Fig.566: Com as venezianas abertas

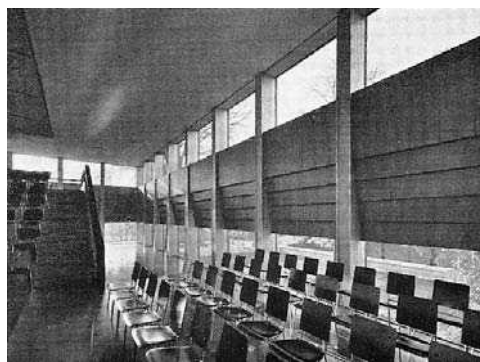


Fig.567: Com as venezianas semi-fechadas



Fig.568: Vista do palco

FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.

VI - E.I.A.
1961

JACQUES SCHADER
Escola Cantonal
FREUDENBERG – 1959/1960

GRANDE PRÊMIO
MAM-SP
1º PRÊMIO

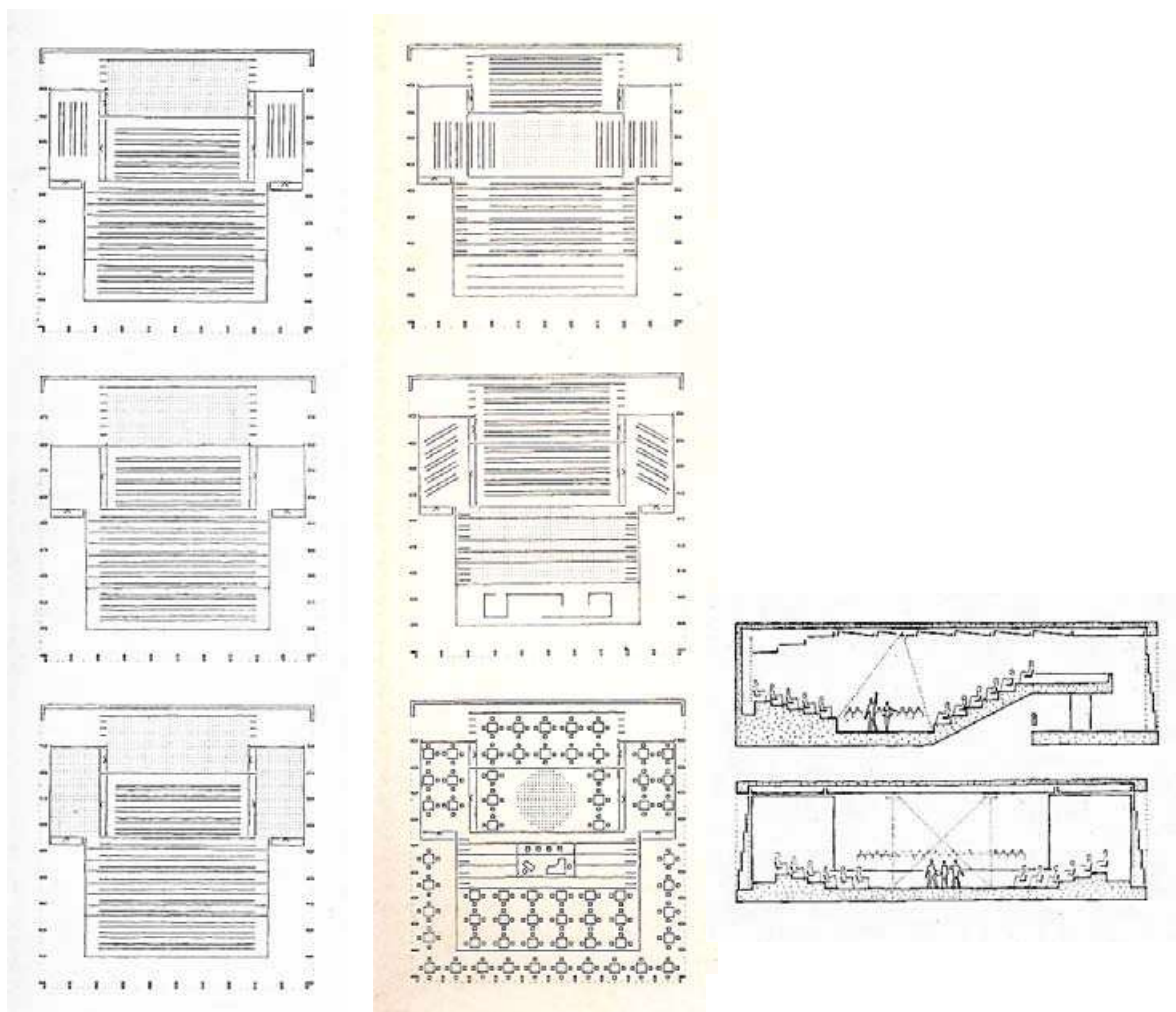
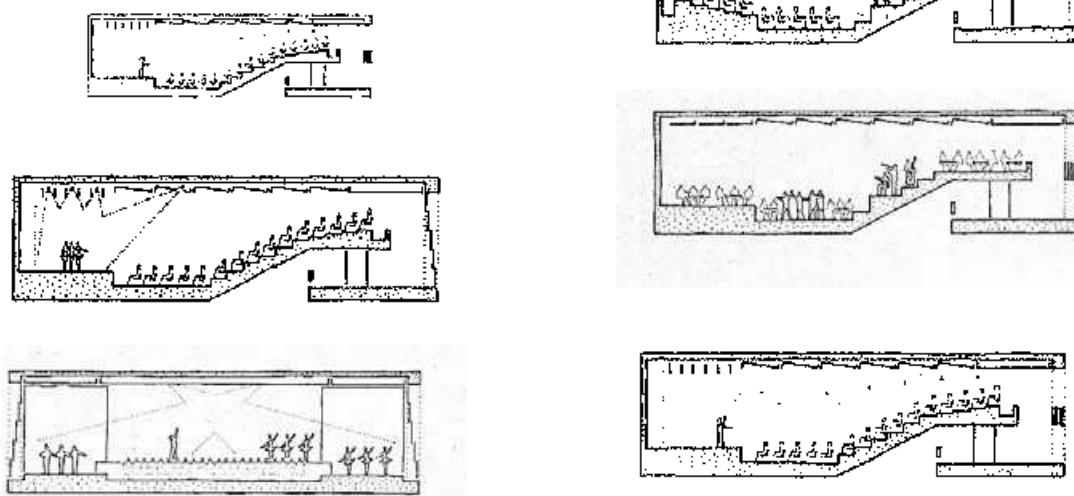


Fig.569:Esquemas das diversas configurações



FONTE:
L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1961) n.94.

VI - E.I.A.
1961

**JORGE MACHADO
MOREIRA**
Residência Antônio Ceppas -
Rio de Janeiro

**HABITAÇÃO
INDIVIDUAL**
1º PRÊMIO



Fig.570: Fachada frontal.

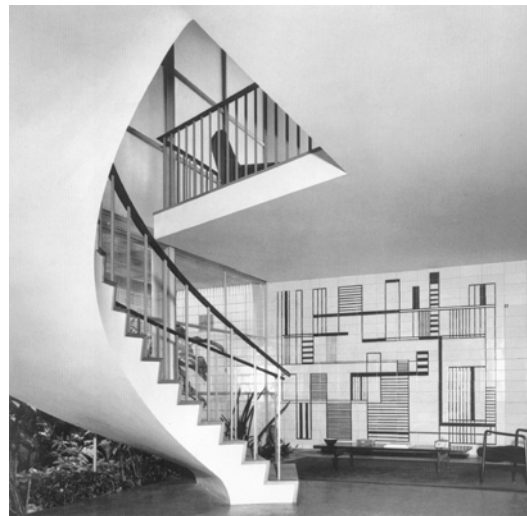


Fig.571: Hall principal no pavimento térreo – Paineis de Burle Marx.



Fig.572: Aspecto da cozinha.

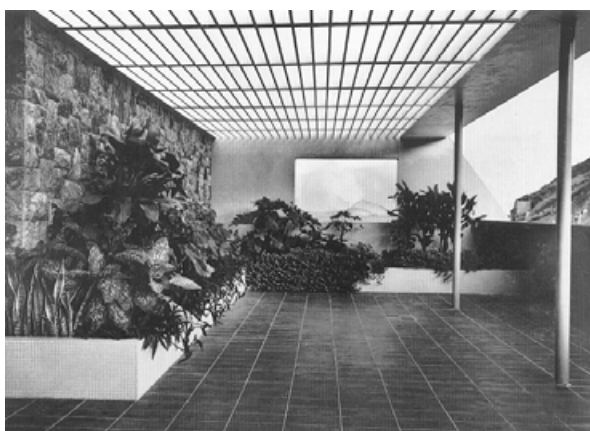


Fig.573: Terraço da frente do 4º Pavimento.



Fig.574: Entrada Principal

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276.

VI - E.I.A.
1961

JORGE MACHADO
MOREIRA
Residência Antônio Ceppas -
Rio de Janeiro

HABITAÇÃO
INDIVIDUAL
1º PRÊMIO

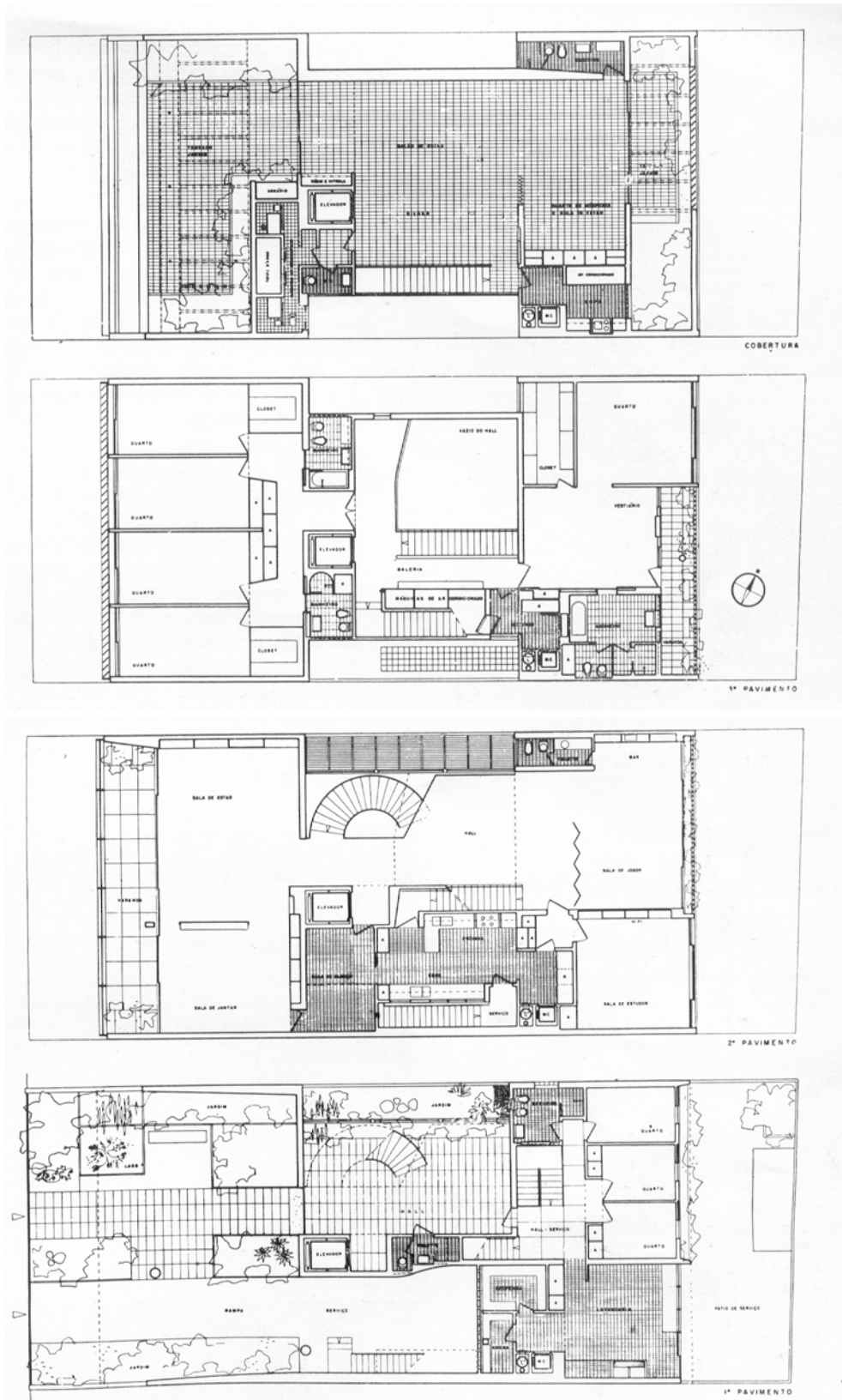


Fig.575: Plantas: Subsolo; 1º Pavimento; 2º Pavimento e 3º Pavimento.

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276.

VI - E.I.A.
1961

JORGE MACHADO
MOREIRA
Residência Antônio Ceppas -
Rio de Janeiro

HABITAÇÃO
INDIVIDUAL
1º PRÊMIO

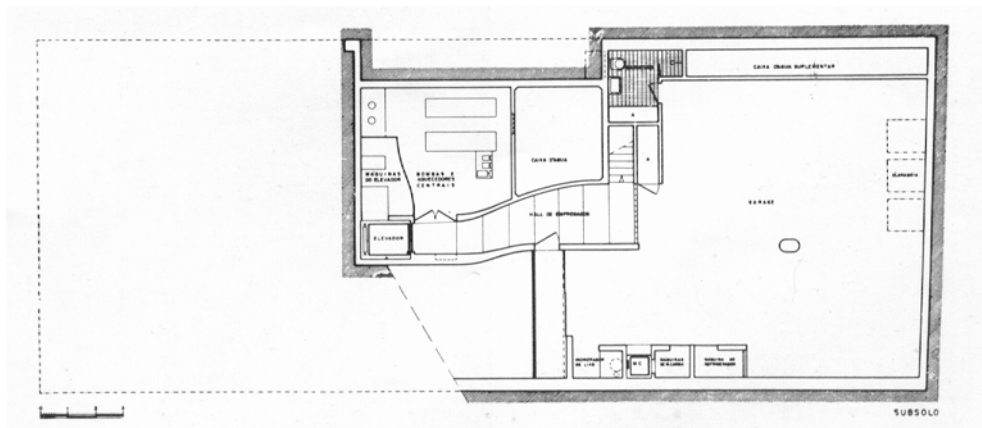


Fig.576: Planta de Cobertura.



Fig.577: Detalhe da fachada posterior.

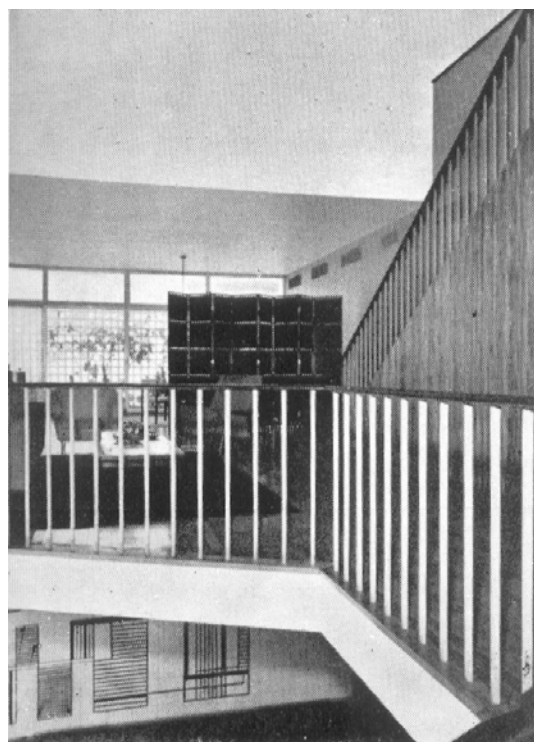


Fig.578: Vista da escada circular, abrangendo três pavimentos.

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276.

VI - E.I.A.
1961

CARLOS BARJAS MILLAN
Residência no alto Pinheiros
São Paulo

HABITAÇÃO
INDIVIDUAL
MENÇÃO HONROSA

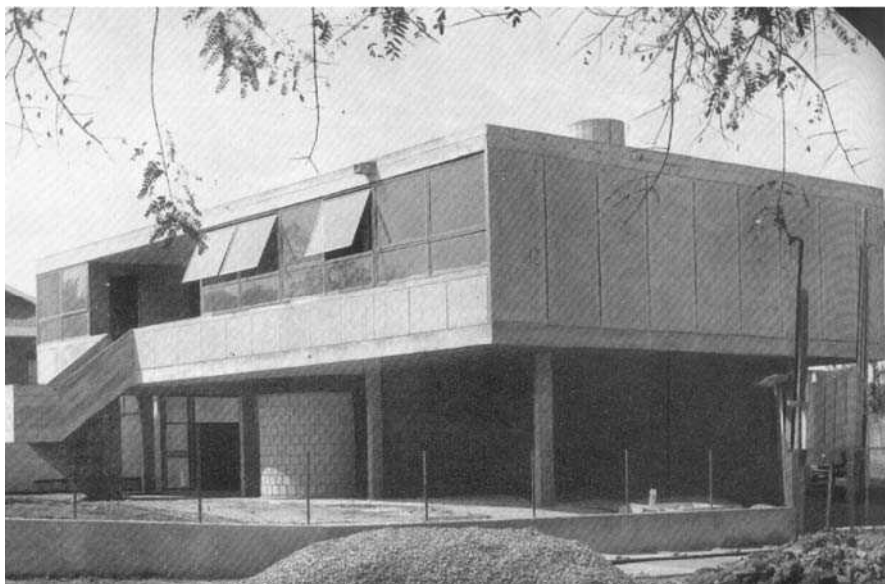


Fig.579: Vista do exterior

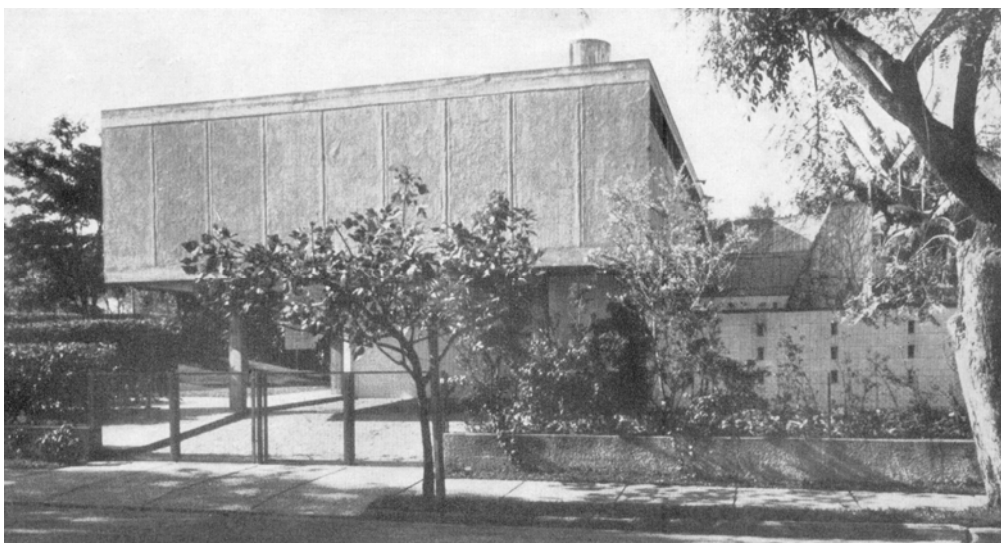


Fig.580: Fachada Frontal

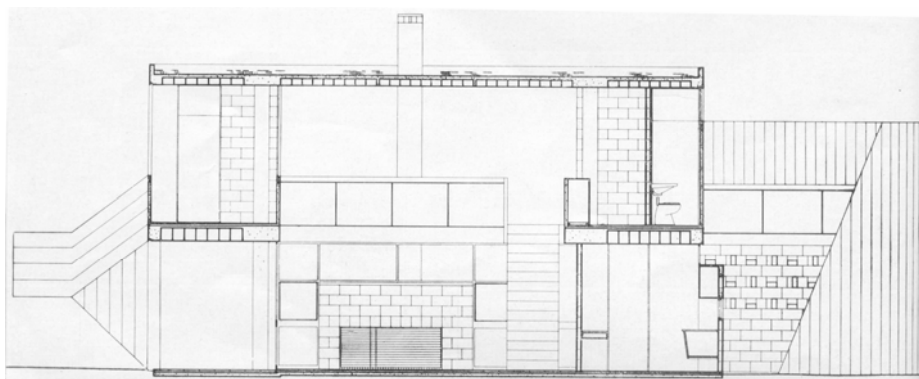


Fig.581: Corte transversal

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276

VI - E.I.A.
1961

CARLOS BARJAS MILLAN
Residência no alto Pinheiros
São Paulo

**HABITAÇÃO
INDIVIDUAL**
MENÇÃO HONROSA

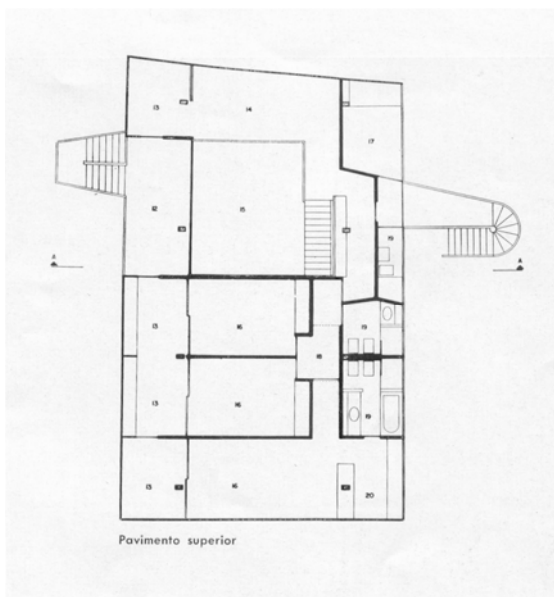


Fig.582: Planta do pavimento superior.

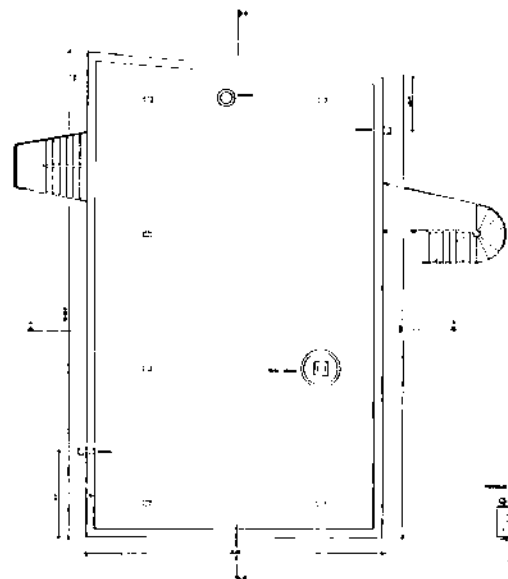


Fig.583: Planta da cobertura.

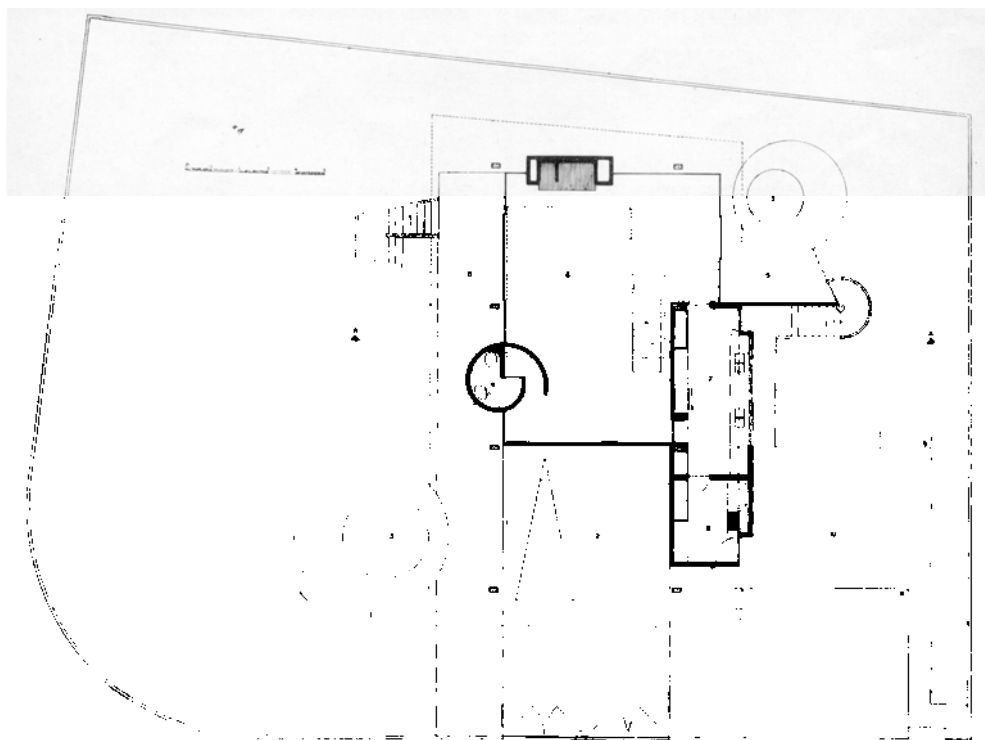


Fig.584: Planta do pavimento térreo.

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276

VI - E.I.A.
1961

CARLOS BARJAS MILLAN
Residência no alto Pinheiros
São Paulo

**HABITAÇÃO
INDIVIDUAL**
MENÇÃO HONROSA

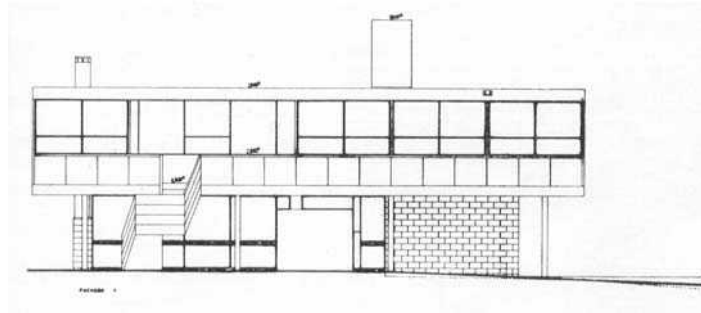


Fig.585: Fachada 1 - lateral

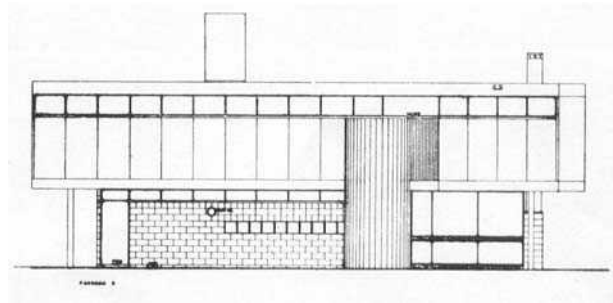


Fig.586: Fachada 2 – lateral

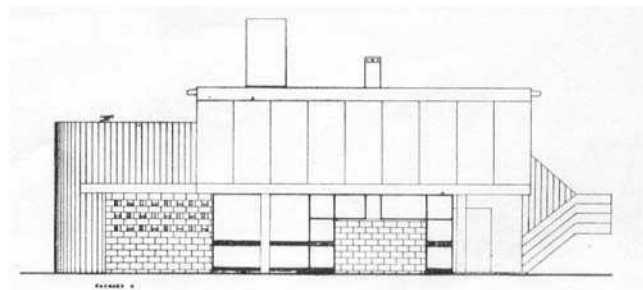


Fig.587: Fachada fundos

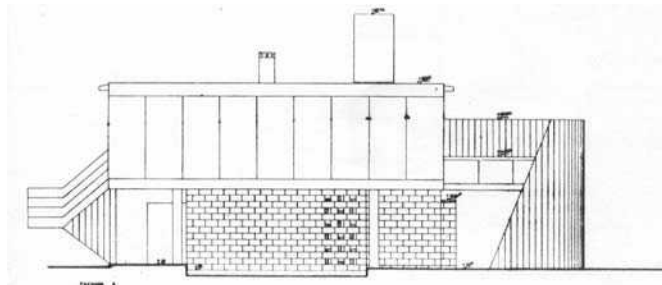


Fig. 588: Fachada frontal

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276

VI - E.I.A.
1961

CARLOS BARJAS MILLAN
Residência no alto Pinheiros
São Paulo

HABITAÇÃO
INDIVIDUAL
MENÇÃO HONROSA



Fig.589: jardim e playground



Fig.590: Acesso lateral



Fig.591: Jardim lateral



Fig.592: Vista do interior – sala estar

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276

VI - E.I.A.
1961

CARLOS BARJAS MILLAN
Residência no alto Pinheiros
São Paulo

**HABITAÇÃO
INDIVIDUAL**
MENÇÃO HONROSA



Fig.593: Vista do interior - salas

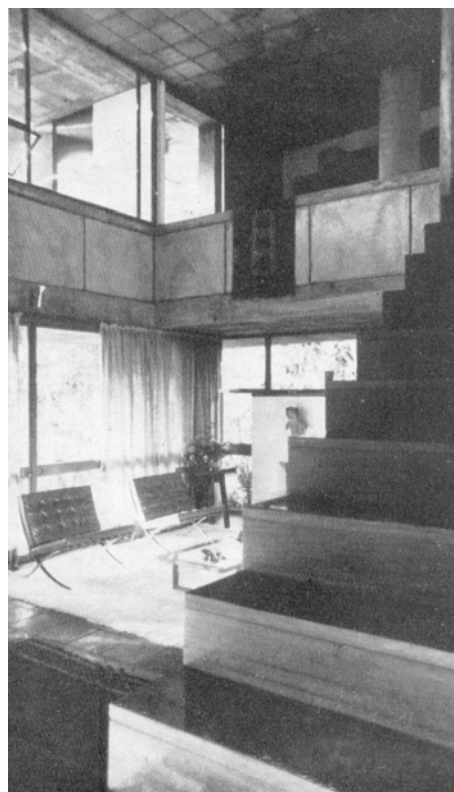


Fig.595: Vista do interior - escada



Fig.594: Escada lateral

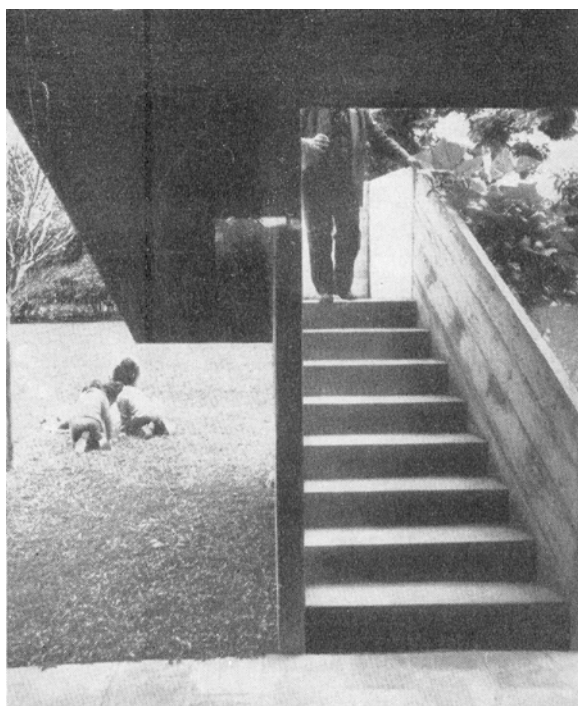


Fig.596: Escada lateral – acesso ao jardim

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276

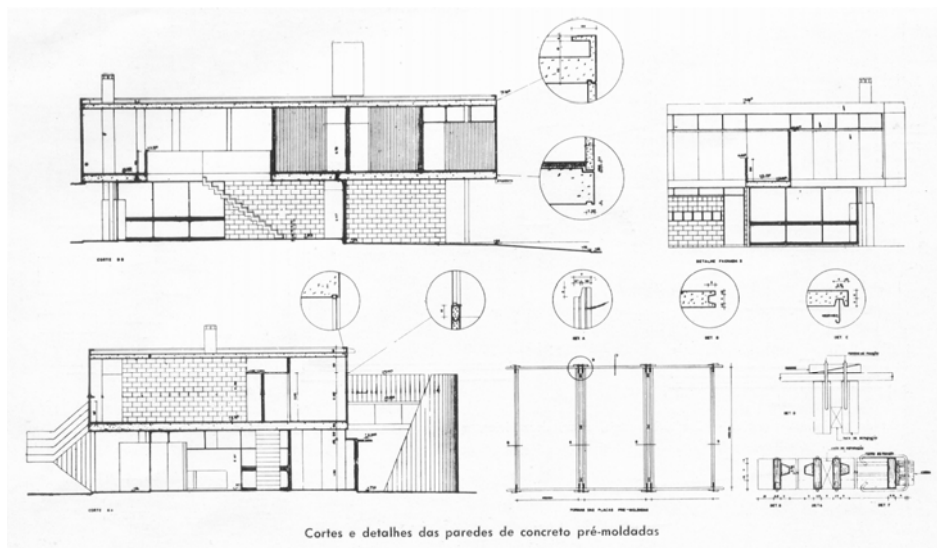


Fig.597: Cortes e detalhes das paredes de concreto pré-moldadas.

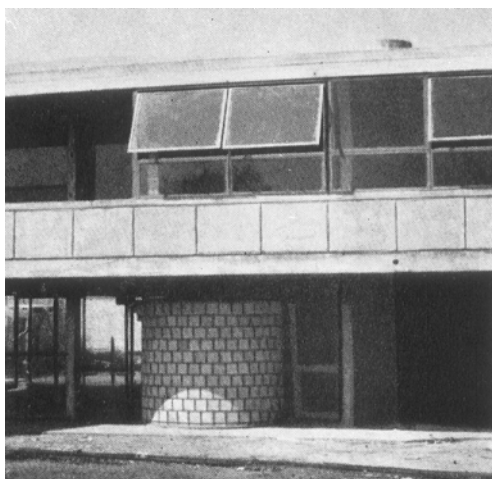


Fig.598: Detalhe da Fachada 1.



Fig.599: Detalhe da Fachada 1.

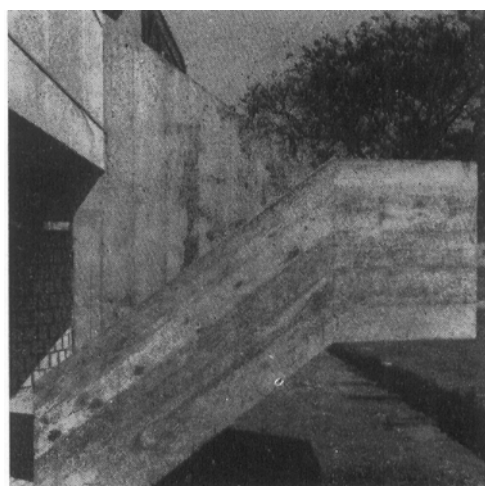


Fig.600: Detalhe da Fachada 1.



Fig.601: Detalhe do vazio da sala de estar.

VI - E.I.A.
1961

ROLF WERNER HÜNTER
Residência de Veraneio em
Penedo

HABITAÇÃO
INDIVIDUAL
MENÇÃO HONROSA



Fig.602: Fachada Frontal.

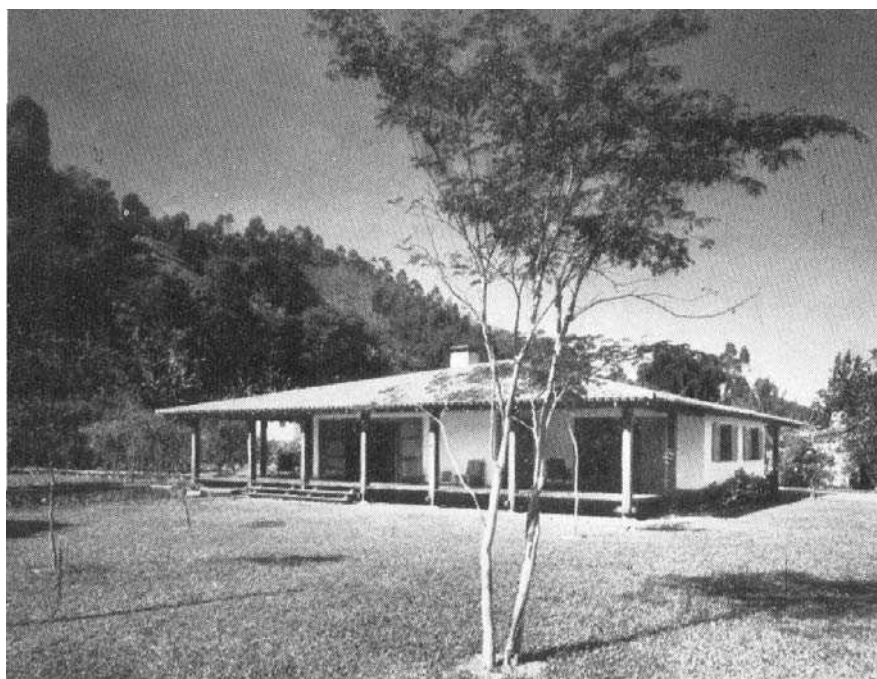


Fig.603: Vista externa.

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276

VI - E.I.A.
1961

ROLF WERNER HÜNTER
Residência de Veraneio em
Penedo

HABITAÇÃO
INDIVIDUAL
MENÇÃO HONROSA



Fig.604: Detalhe da Varanda.

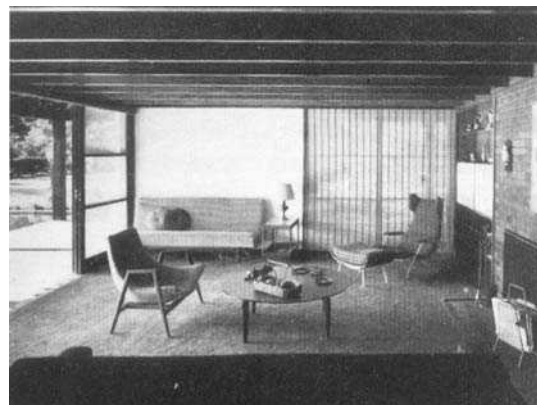


Fig.605: Vista do estar.

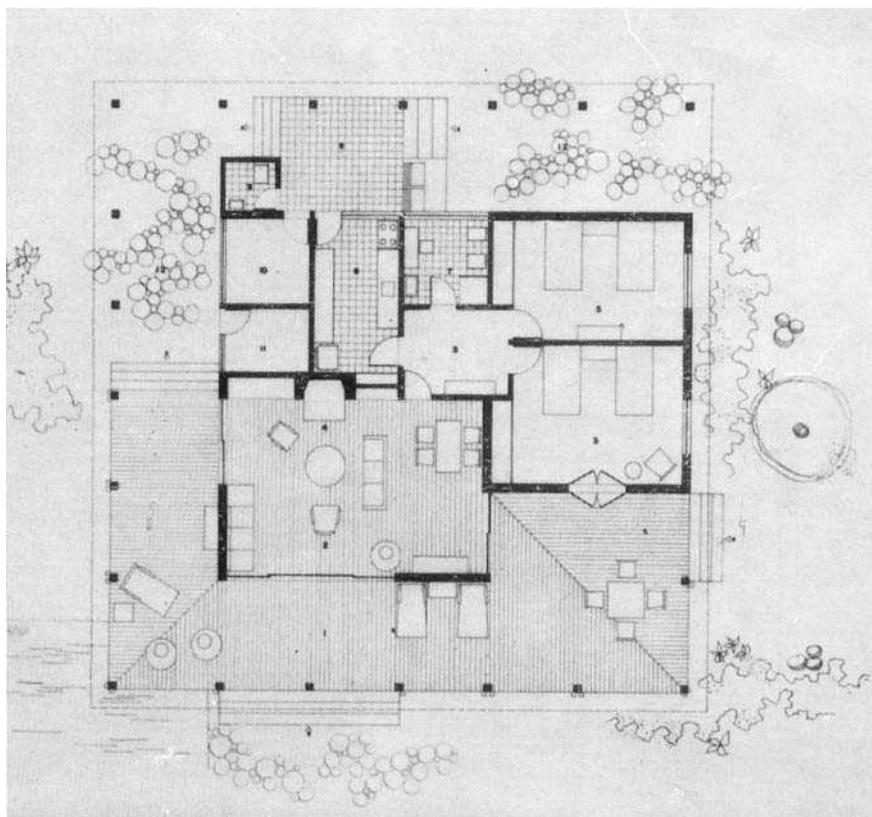


Fig.606: Planta.

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276

VI - E.I.A.
1961

KAIJA e HEIKKI SIREN
Capela de Otaniemi – 1957
Helsinque

EDIFÍCIO PARA
FINS RELIGIOSOS
1º PRÊMIO



Fig.607: Capela da Vila universitária de Otaniemi – Escada de acesso ao pátio.



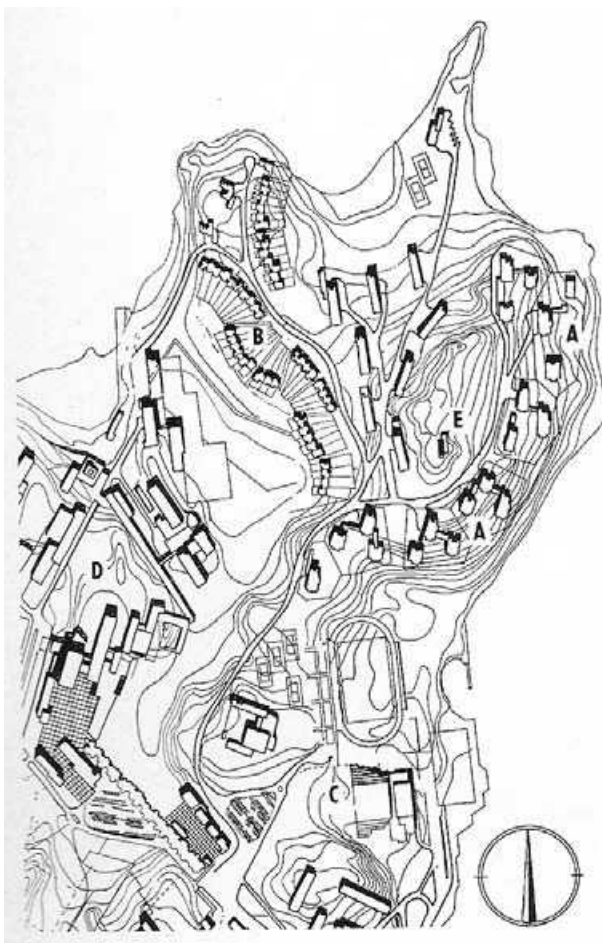
Fig.608: Vista da capela no inverno. Fachada da sacristia e do altar.

FONTE:
WERK (1959) n.11.

VI - E.I.A.
1961

KAIJA e HEIKKI SIREN
Capela de Otaniemi – 1957
Helsinque

EDIFÍCIO PARA
FINS RELIGIOSOS
1º PRÊMIO



- B – Casas dos Docentes
- C – Centro Esportivo projetado por Aalto
- D – Prédio principal da Escola Técnica
- E – Alojamento dos estudantes e Capela – projeto de K. e H. Siren

Fig.609: Implantação Geral do Campus Universitário de Otaniemi

Fig.610: Alojamentos dos estudantes também projetado por Kaija e Heikki Siren.



FONTE:
WERK (1959) n.11

VI - E.I.A.
1961

KAIJA e HEIKKI SIREN
Capela de Otaniemi – 1957
Helsinque

EDIFÍCIO PARA
FINS RELIGIOSOS
1º PRÊMIO

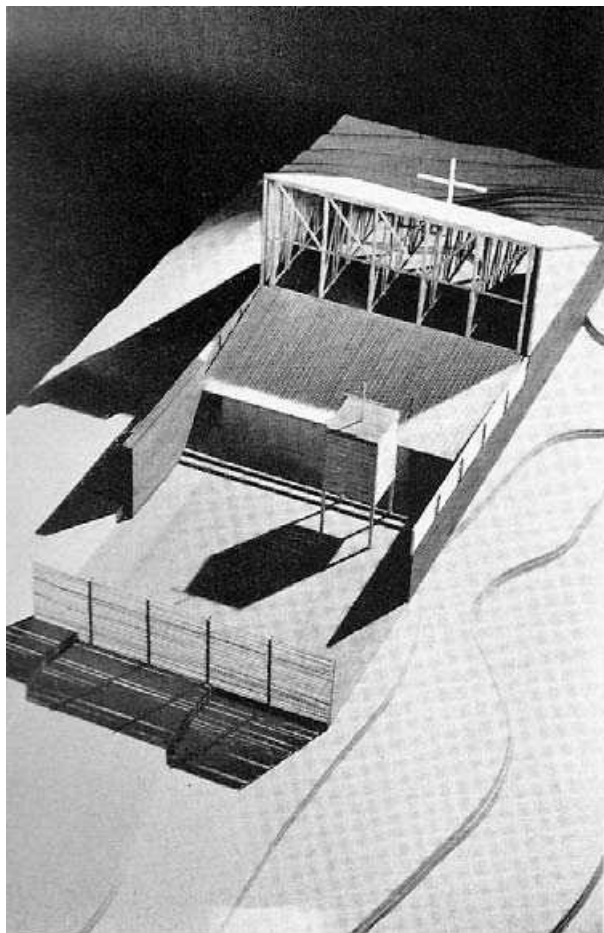


Fig.611: Maquete da Capela de Otaniemi

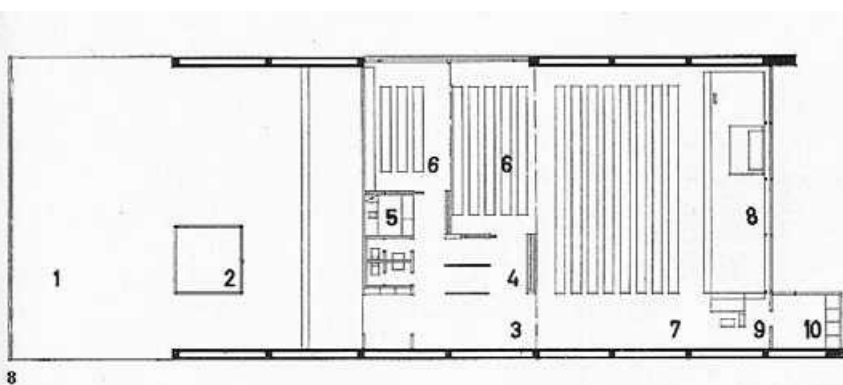


Fig.612: Planta

- 1- Pátio
- 2- Sineira
- 3- Hall de entrada
- 4- Guarda-casacos
- 5- Copa
- 6- Ampliação da sala principal
- 7- Sala principal (nave principal)
- 8- Altar
- 9- Orgão
- 10- Sacristia
- 11- Cruz

FONTE:

WERK (1959) n.11

VI - E.I.A.
1961

KAIJA e HEIKKI SIREN
Capela de Otaniemi – 1957
Helsinque

EDIFÍCIO PARA
FINS RELIGIOSOS
1º PRÊMIO

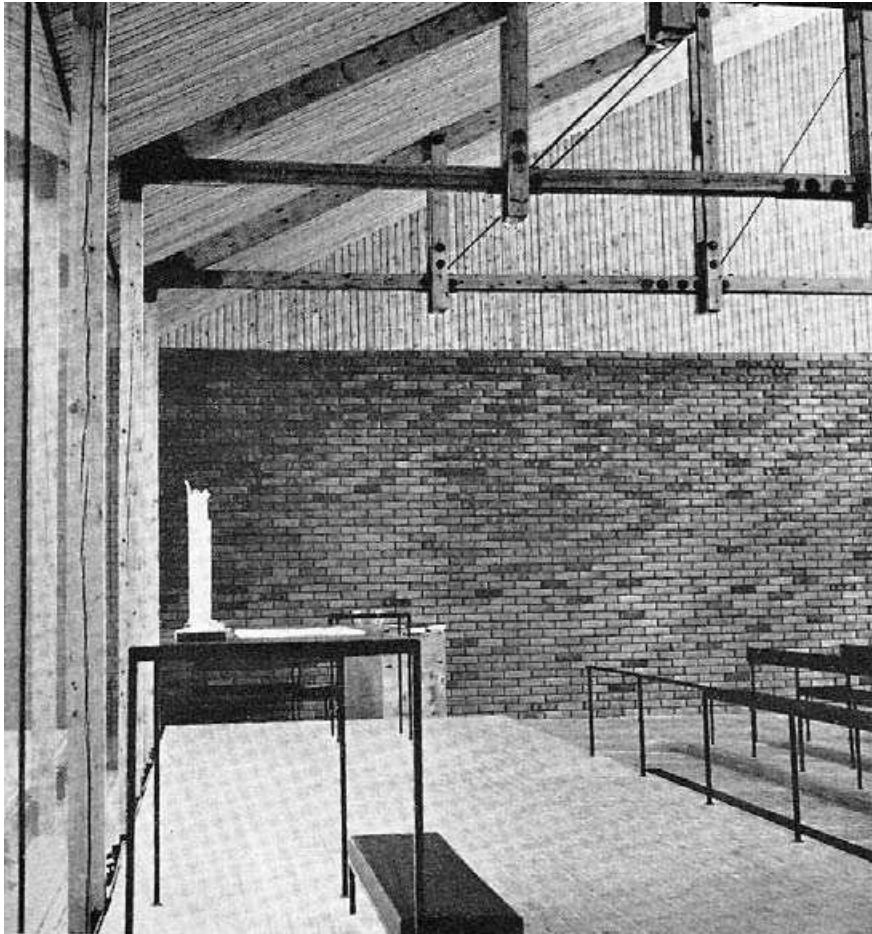


Fig.613: Interior da Capela –O altar e ao fundo a parede de alvenaria, com revestimento parcial em madeira.



Fig.614: Vista do altar no estado atual.

VI - E.I.A.
1961

KAIJA e HEIKKI SIREN
Capela de Otaniemi – 1957
Helsinque

EDIFÍCIO PARA
FINS RELIGIOSOS
1º PRÊMIO

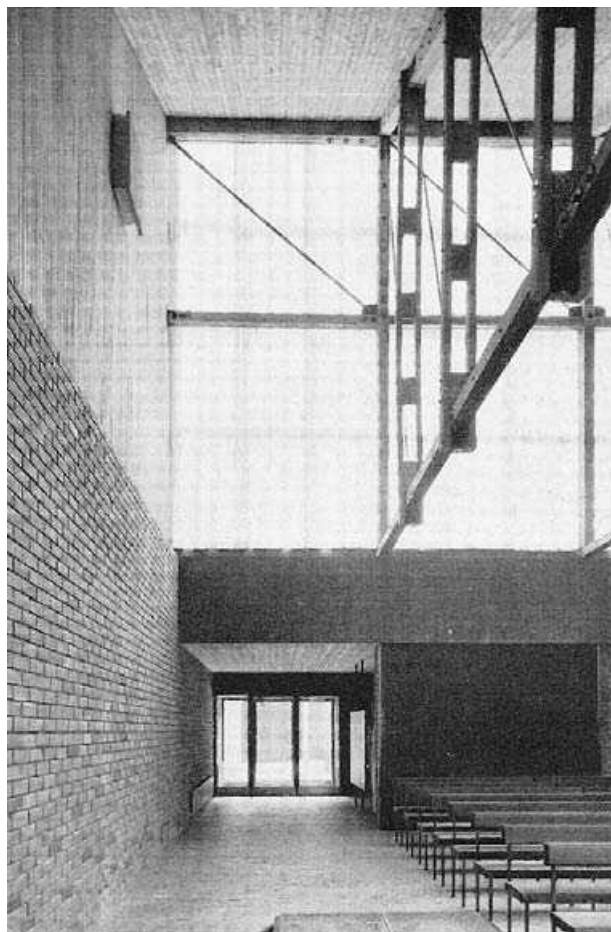


Fig.615: Interior da capela – Circulação principal e porta de entrada. Acima: Tesouras de madeira para sustentação da cobertura e janela de iluminação da sala principal.

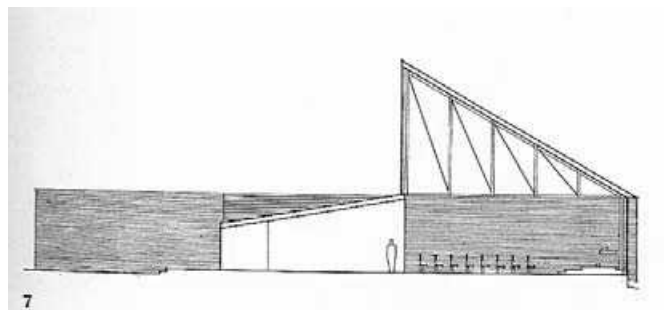


Fig.616: Corte longitudinal

VI - E.I.A.
1961

KAIJA e HEIKKI SIREN
Capela de Otaniemi – 1957
Helsinque

EDIFÍCIO PARA
FINS RELIGIOSOS
1º PRÊMIO



Fig.617: Interior da Capela – Vista do altar e do plano de vidro com a cruz do lado externo.

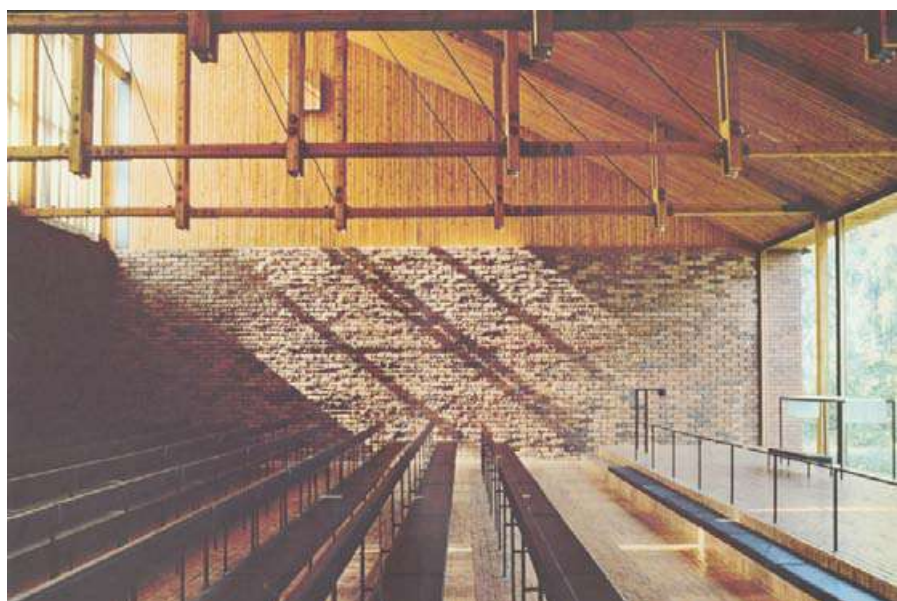


Fig.618: Interior da capela no estado atual

FONTE:
WERK (1959) n.11

VI - E.I.A.
1961

KAIJA e HEIKKI SIREN
Capela de Otaniemi – 1957
Helsinque

**EDIFÍCIO PARA
FINS RELIGIOSOS**
1º PRÊMIO



Fig.619: Vista externa da capela – Pátio de entrada.

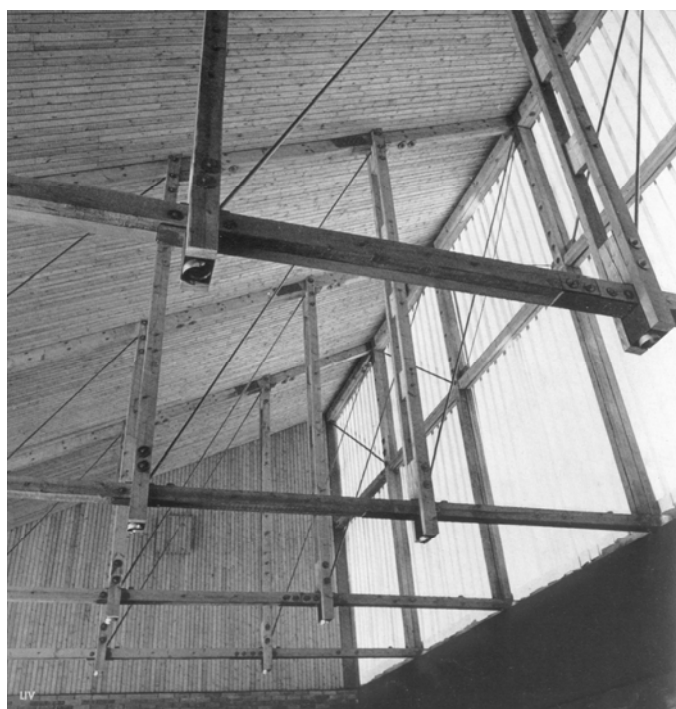


Fig.620: A grande janela de iluminação da sala principal e as estruturas de madeira do telhado.

FONTE:

VI - E.I.A.

1961

PHILIP JOHNSON

Capela Roofless 1960
New Harmony, Indiana - EUA

EDIFÍCIO PARA
FINS RELIGIOSOS
MENÇÃO HONROSA

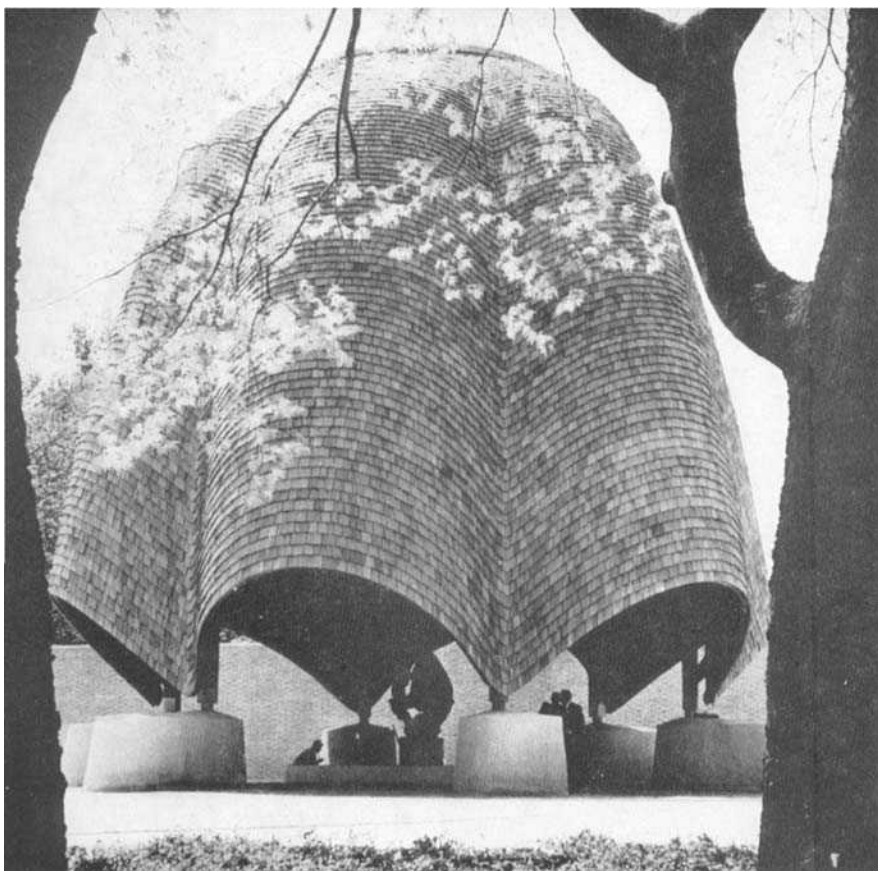


Fig.621: Vista do domo a partir do jardim
Engenheiro estrutural: Wilcox e Erickson
Esculturas: Jacques Lipchitz



Fig.622: Vista externa – estado atual

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960) n.91/92.

VI - E.I.A.

1961

PHILIP JOHNSON

Capela Roofless 1960
New Harmony, Indiana - EUA

EDIFÍCIO PARA
FINS RELIGIOSOS
MENÇÃO HONROSA

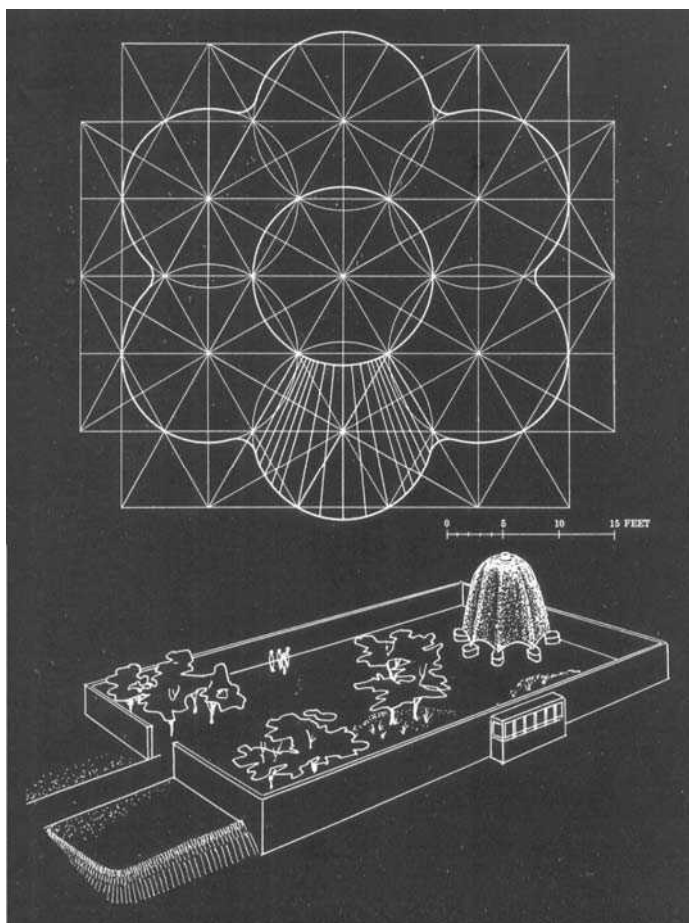


Fig.623: Esquema do domo e perspectiva isométrica do conjunto: praça e domo.



Fig.624: Vista da biblioteca



Fig.625: Vista da biblioteca

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960) n.91/92.

VI - E.I.A.

1961

PHILIP JOHNSON

Capela Roofless 1960
New Harmony, Indiana - EUA

EDIFÍCIO PARA
FINS RELIGIOSOS
MENÇÃO HONROSA



Fig.626: Escultura – Descida do Espírito Santo – Jacques Lipchitz



Fig.627: Vista externa do domo. Ao centro a escultura de Jacques Lipchitz

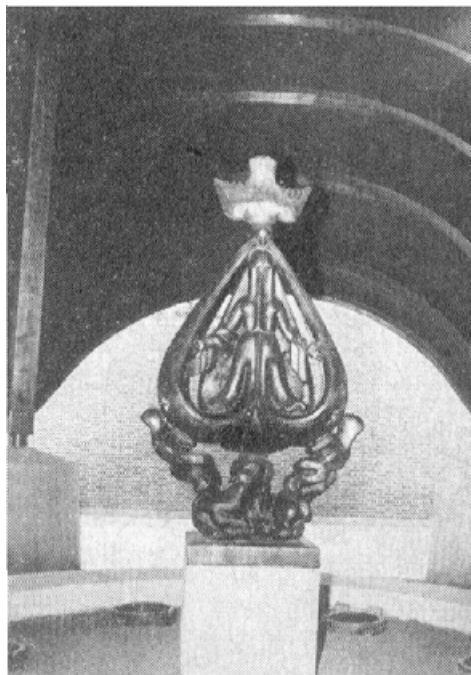


Fig.628: Escultura



Fig.629: Vista do domo a partir do jardim

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960) n.91/92.

VI - E.I.A.

1961

PHILIP JOHNSON

Capela Roofless 1960
New Harmony, Indiana - EUA

EDIFÍCIO PARA
FINS RELIGIOSOS
MENÇÃO HONROSA



Fig.630: Vista interna do domo e das bases dos arcos. Ao fundo o balcão na lateral do pátio.



Fig.631: Vista do portão com a decoração em bronze feita por Lipchtz. Estado atual.

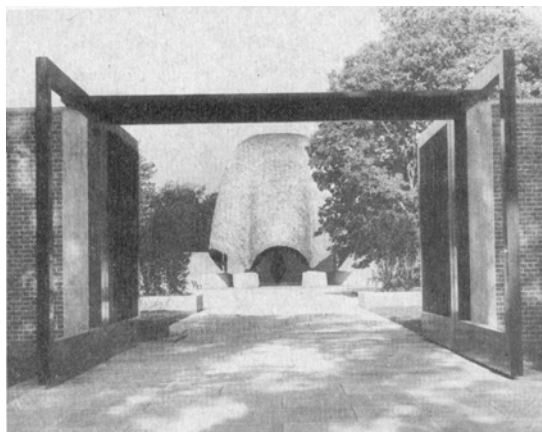


Fig.632: Vista do portão.

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960) n.91/92.

VI - E.I.A.
1961

PHILIP JOHNSON

Reator em Israel

EDIFÍCIO NÃO
PREMIADO

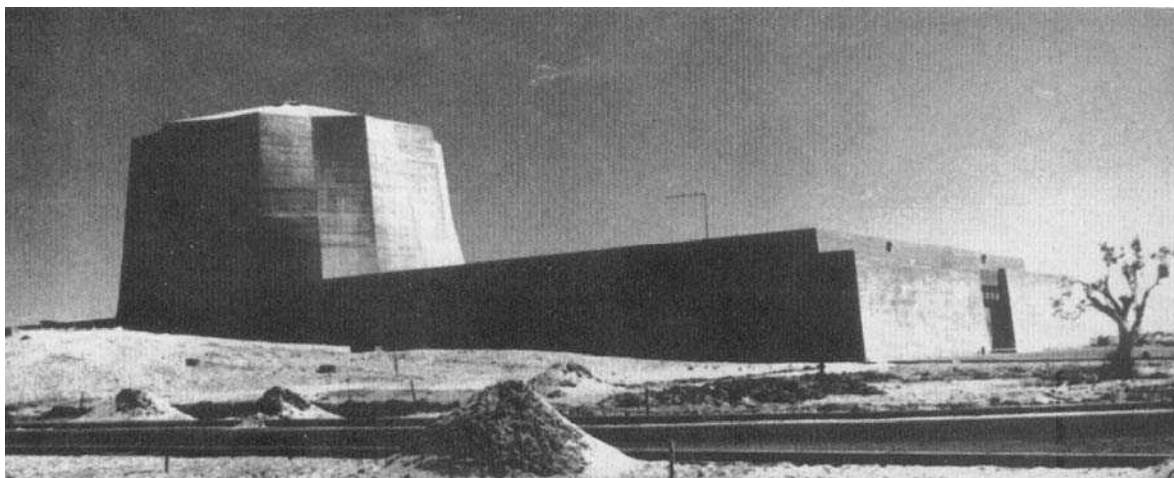


Fig.633: Reator em Israel – vista externa

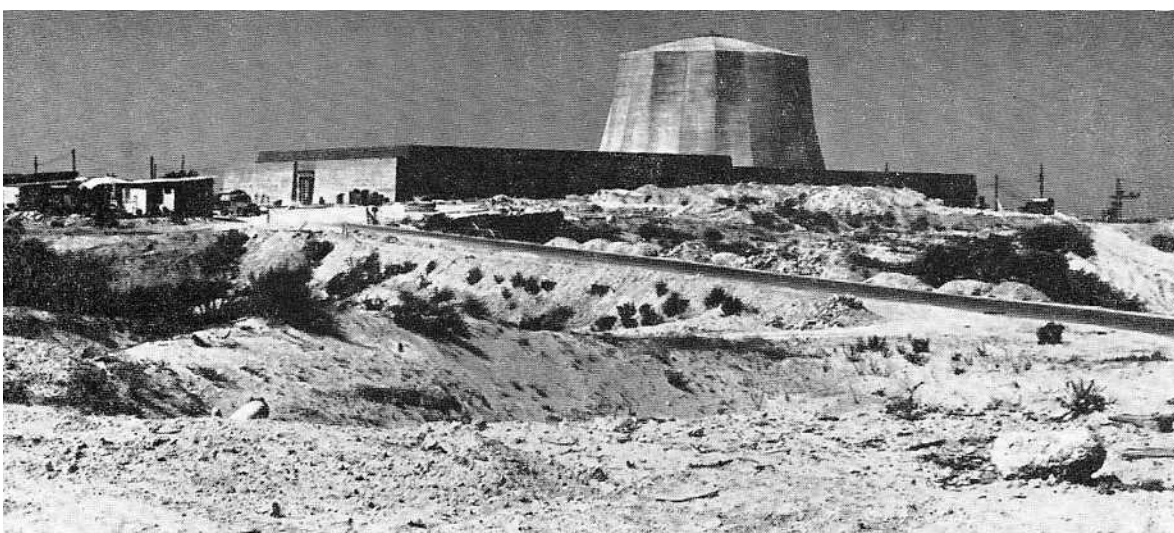


Fig.634: Reator em Israel – etapa de construção

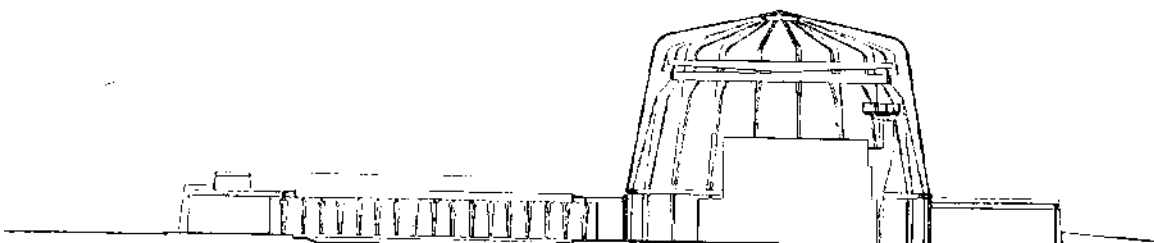


Fig.635: Corte longitudinal

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960)

VI - E.I.A.
1961

PHILIP JOHNSON

Reator em Israel

EDIFÍCIO NÃO
PREMIADO

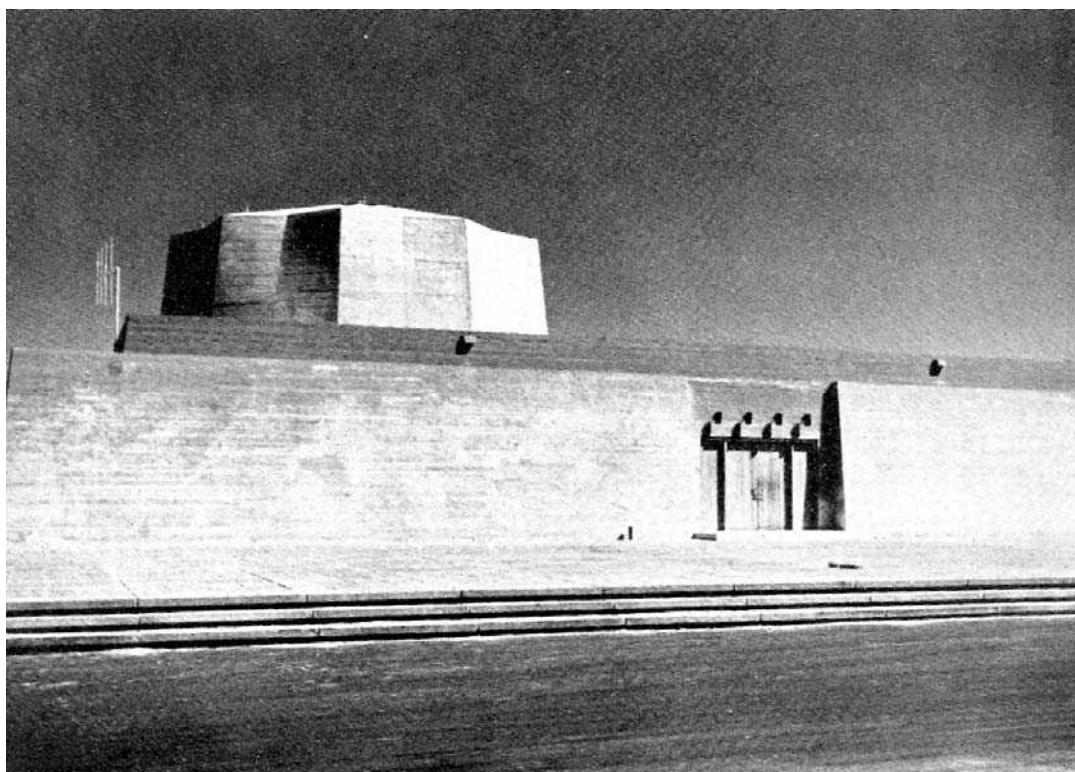


Fig.636: Entrada lateral

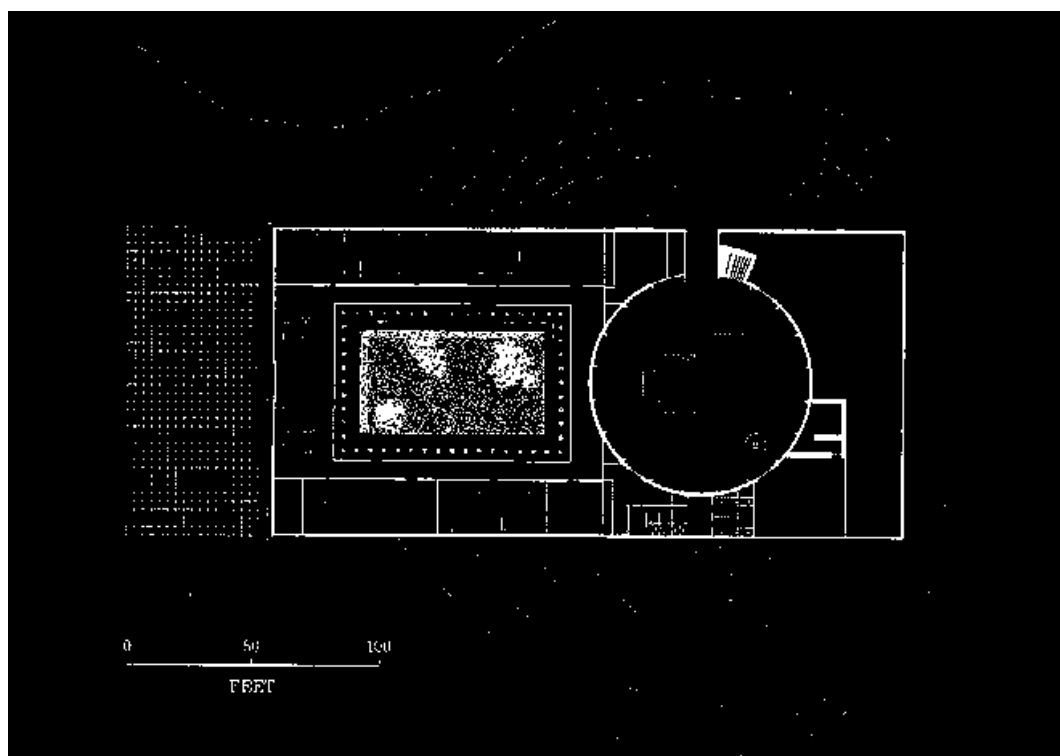


Fig.637:Planta

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960) Panorama

VI - E.I.A.
1961

PHILIP JOHNSON
Reator em Israel

**EDIFÍCIO NÃO
PREMIADO**

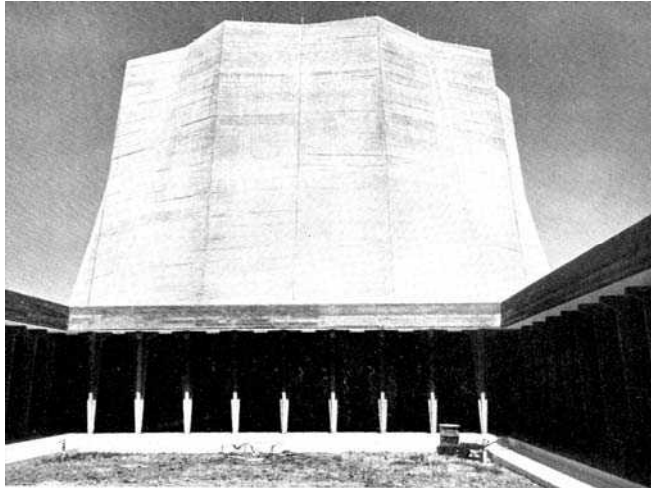


Fig.638: Pátio interno

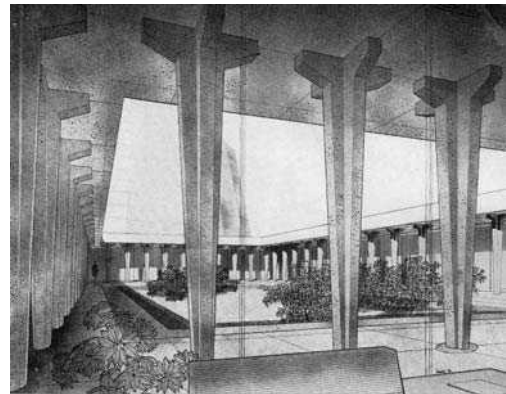


Fig.639: Perspectiva interna – colunas e pátio

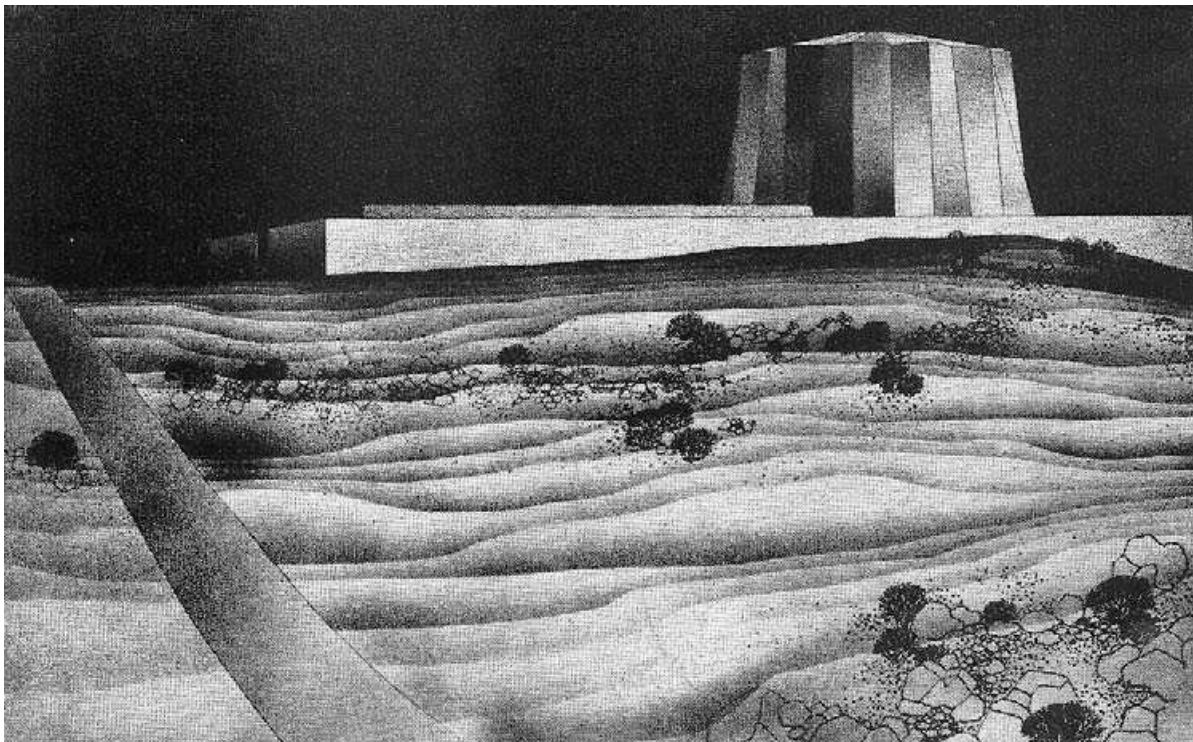


Fig.640: Perspectiva

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960) Panorama

VI - E.I.A.

1961

JAKOB ZWEIFEL

Alojamento das enfermeiras do
Hospital distrital de Zurique - 1959

HABITAÇÃO
COLETIVA
1º PRÊMIO



Fig.641: O alojamento das enfermeiras – Fachada Noroeste - Situação atual.

FONTE:
WERK (1960) n.1

VI - E.I.A.

1961

JAKOB ZWEIFEL

Alojamento das enfermeiras do
Hospital distrital de Zurique - 1959

**HABITAÇÃO
COLETIVA
1º PRÊMIO**



Fig.642: O alojamento das enfermeiras – Vista a partir do estacionamento do Hospital – Fachada noroeste

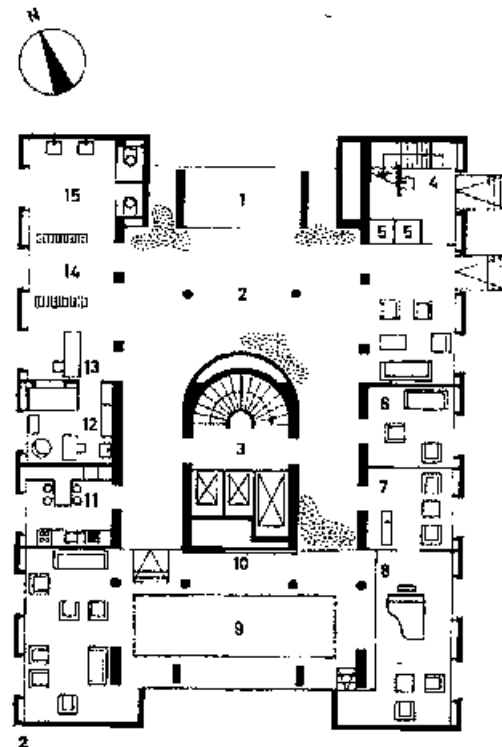
FONTE:
WERK (1960) n.1



Fig.643: Detalhe da fachada oeste

Fig.644: Planta do andar de entrada

- 1- Proteção contra o vento (windfang)
- 2- Hall
- 3- Escada e elevadores
- 4- Escada de incêndio
- 5- Telefones
- 6- Sala de visitas
- 7- Sala e biblioteca
- 8- Palco
- 9- Sala de convivência
- 10- Paineis de cerâmica
- 11- Copa e cozinha
- 12- Plantonista
- 13- Diretora do alojamento
- 14- Correio
- 15- Vestiário



FONTE:
WERK (1960) n.1

Fig.645: Planta do andar da moradia

- 1- Quarto
- 2- Escada incêndio
- 3- DML
- 4- Banheira e Ducha
- 5- Escada e Elevador
- 6- Cozinha
- 7- Sala de Convivência
- 8- Loggia
- 9- Sala passar roupa

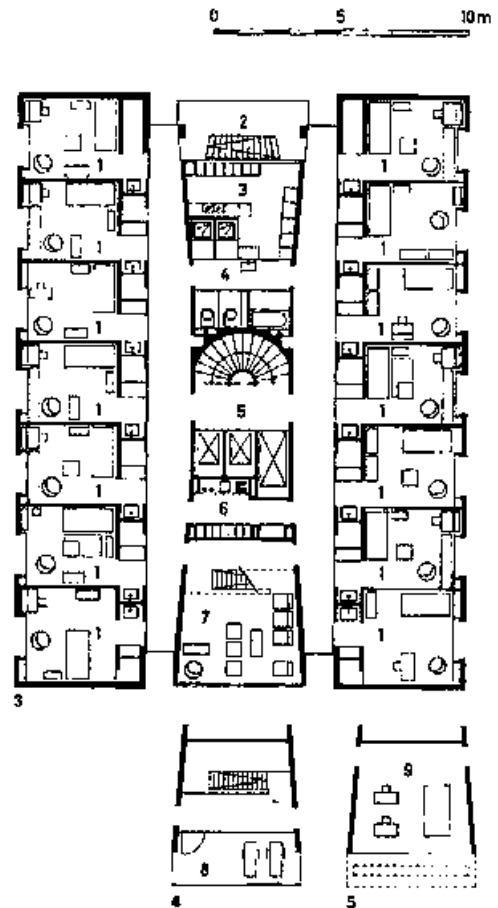


Fig.646: Fachada sul.

VI - E.I.A.
1961

JAKOB ZWEIFEL
Alojamento das enfermeiras do
Hospital distrital de Zurique - 1959

HABITAÇÃO
COLETIVA
1º PRÊMIO

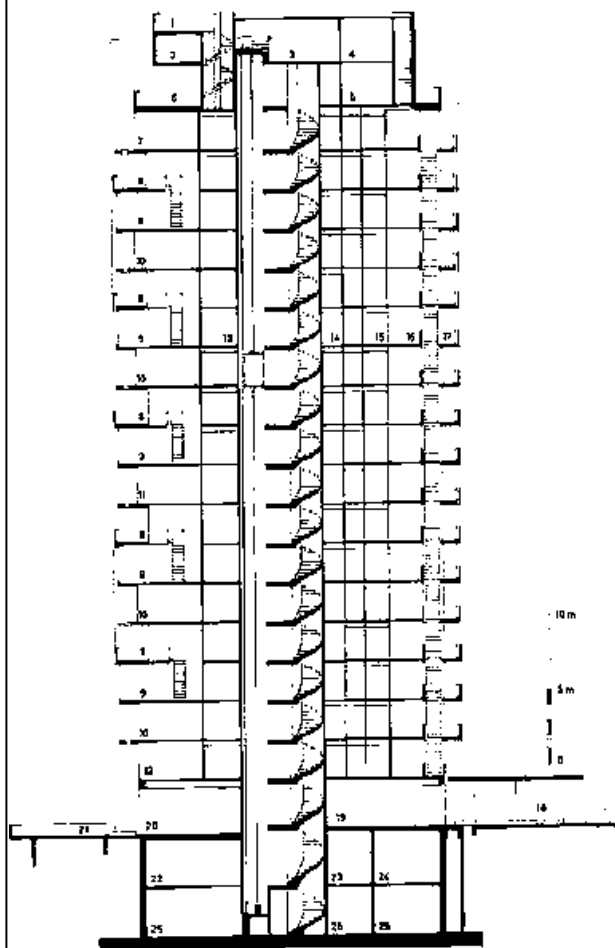


Fig.647: Corte

- 1- Terraço jardim
- 2- Ventilação
- 3- Sala de máquinas
- 4- Vestiário com ducha
- 5- Hall para terraço jardim
- 6- Salão aberto ...
- 7- Sala Trabalho manuais
- 8- Loggia
- 9- Sala de convívio
- 10- Quarto costura e passar
- 11- Telefone
- 12- Sala de música
- 13- Cozinha
- 14- Banho e W.C.
- 15- Duchas
- 16- DML
- 17- Escada de incêndio e balcão

Fig.648: Fachada norte de frente para a rua.



FONTE:
WERK (1960) n.1



Fig. 649: Detalhe terraço jardim.



Fig.650: Quartos das enfermeiras.

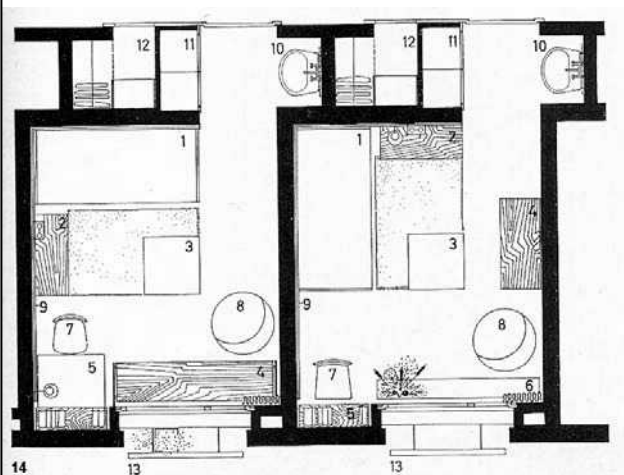


Fig.651: Planta do alojamento-tipo

- 1- Cama
- 2- Mesa de cabeceira
- 3- Mesinha de centro
- 4- Balcão – móvel com gavetas ou prateleiras
- 5- Escrivaninha
- 6- Console de ardósia
- 7- Cadeira
- 8- Poltrona
- 9- Friso da parede
- 10- Lavabo
- 11- Armário de parede
- 12- Armário para roupas de inverno e malas
- 13- Brises com floreira

VI - E.I.A.
1961

JAKOB ZWEIFEL
Alojamento das enfermeiras do
Hospital distrital de Zurique - 1959

**HABITAÇÃO
COLETIVA
1º PRÊMIO**

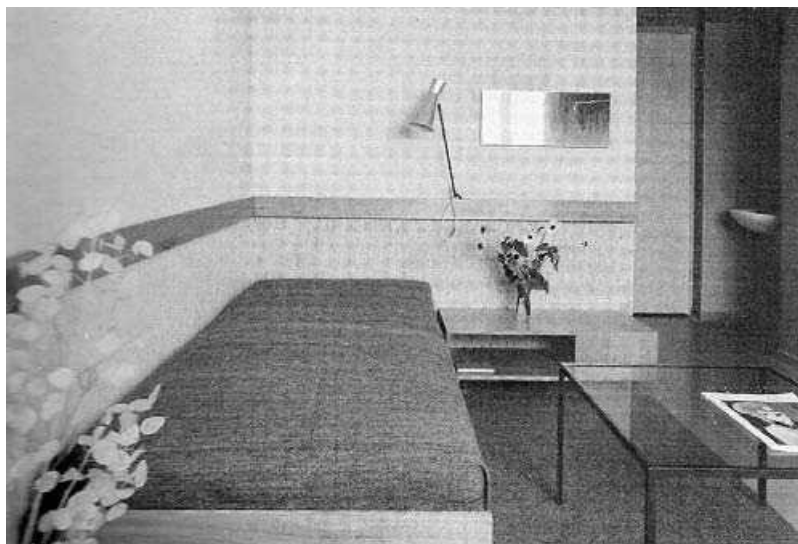


Fig.652: Canto com cama no quarto.



Fig.653: Mesa de cabeceira e suspensão ajustável do telefone.

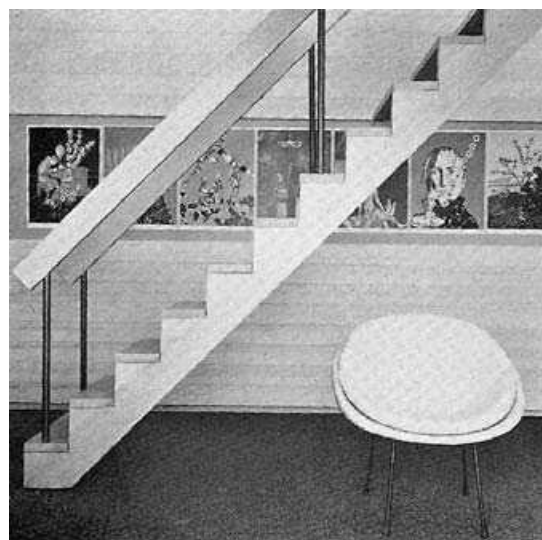


Fig.654: Escada da galeria com parede de madeira e estampas gráficas de Max Hunzinker.

FONTE:
WERK (1960) n.1

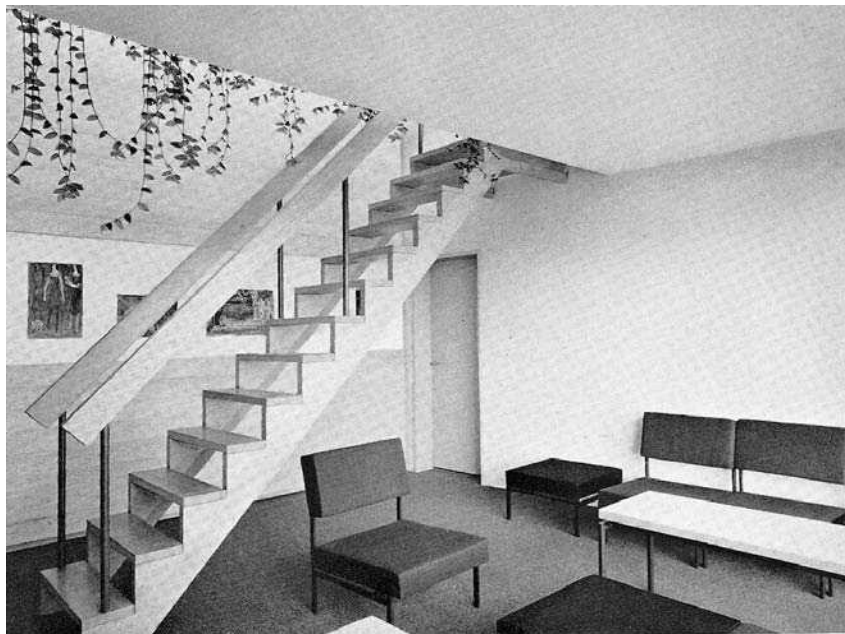


Fig.655: Sala de convivência com escada para galeria.



Fig.656: Grande sala de convivência no térreo com relevo em argila de Johanna Küenzli, Zurich.

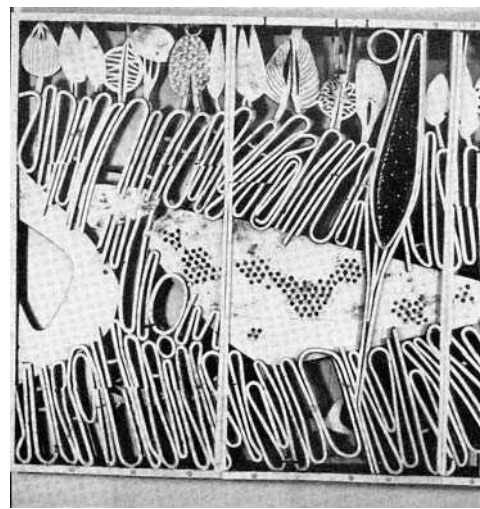


Fig.657: Alojamento de Enfermeiras do Hospital de Zurique. Detalhe do relevo de argila de Johanna Küenzli no hall do térreo.

VI - E.I.A.
1961

JAKOB ZWEIFEL
Vestiário para Férias no Campo
em Walensee - Suíça

ED. PARA FINS DE
RECREAÇÃO
MENÇÃO HONROSA

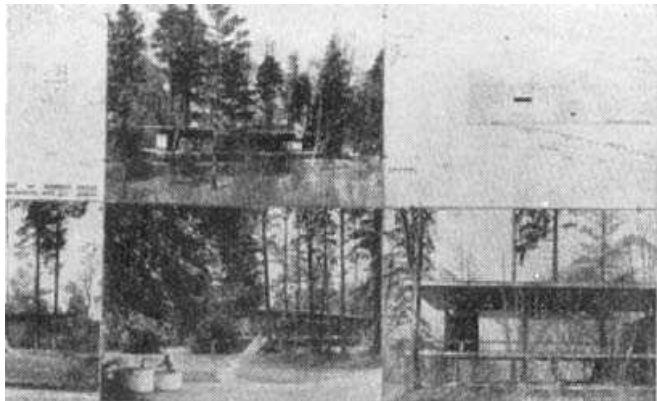


Fig. 658: Painel de apresentação do projeto exposto na VI Bienal.

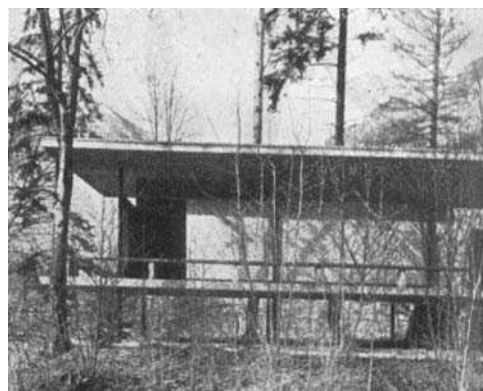


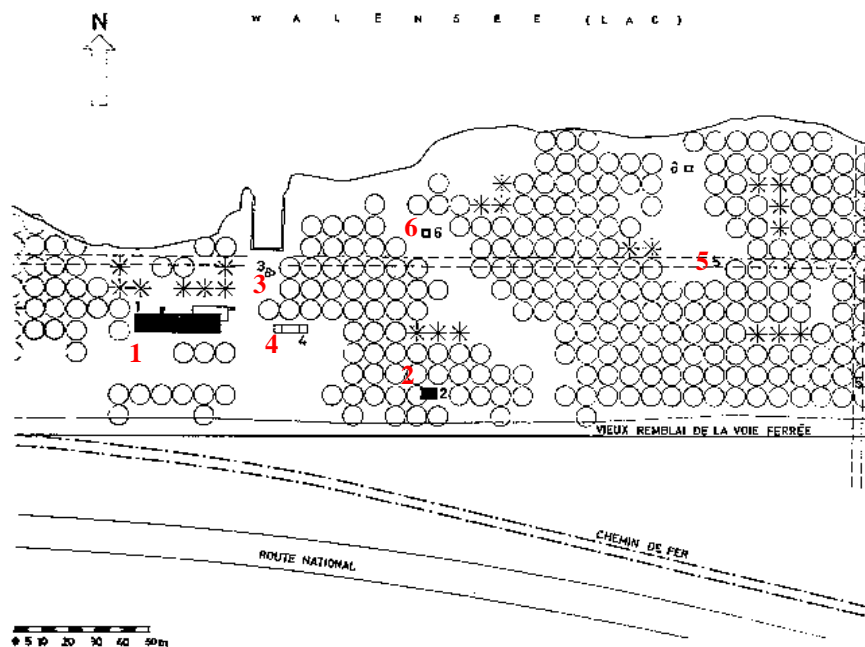
Fig. 659: Vista Frontal.



Fig. 660: Vista externa do pavilhão, em meio ao bosque. Fachada para o lago de Walensee.

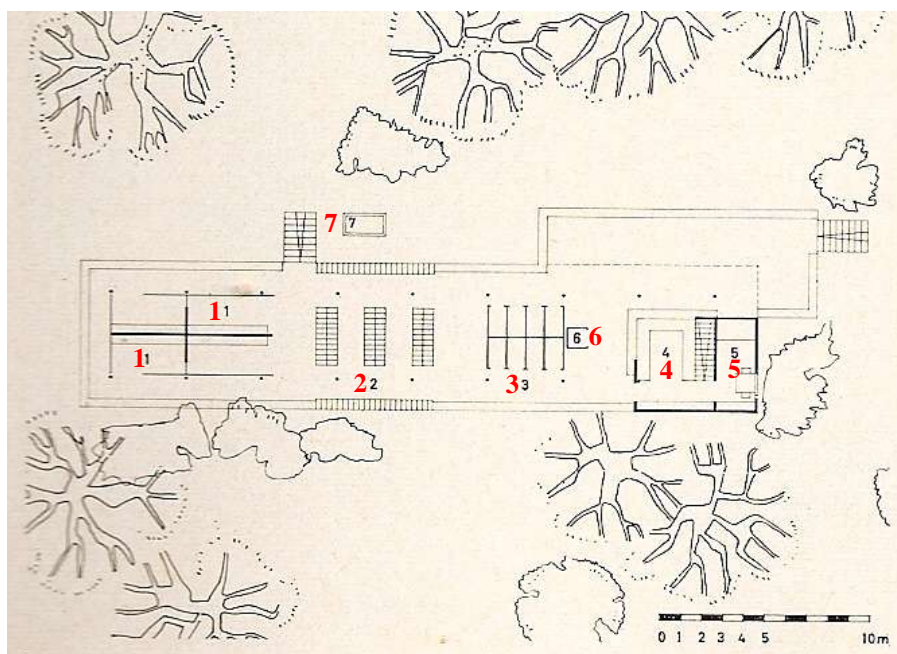
FONTE:

ACRÓPOLE (1961) n.276.



- 1 – Vestiário;
- 2 – Banheiros;
- 3 – Fonte ou poço;
- 4 – Monte de Areia e
Piscina rasa;
- 5 – Caminho;
- 6 – Fogueira/Lareira.

Fig.661: Situação



- 1 – Trocador/Vestiário;
- 2 – Armários;
- 3 – Cabines/Banhos;
- 4 – Quiosques/Bancos;
- 5 – Enfermaria;
- 6 – Telefone;
- 7 – Duchas.

Fig.662: Planta

FONTE:

WERK (1962) n.7.

VI - E.I.A.
1961

MARCELLO FRAGELLI
Posto de Puericultura

EDIFÍCIO PARA
FINS DE SAÚDE
MENÇÃO HONROSA

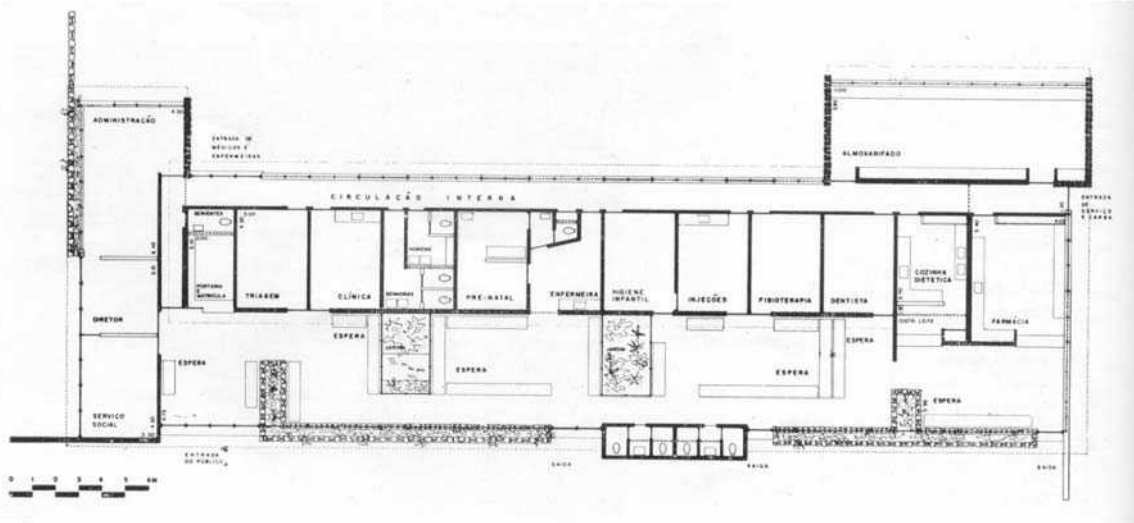


Fig.663: Planta.



Fig.664: Fachada frontal.

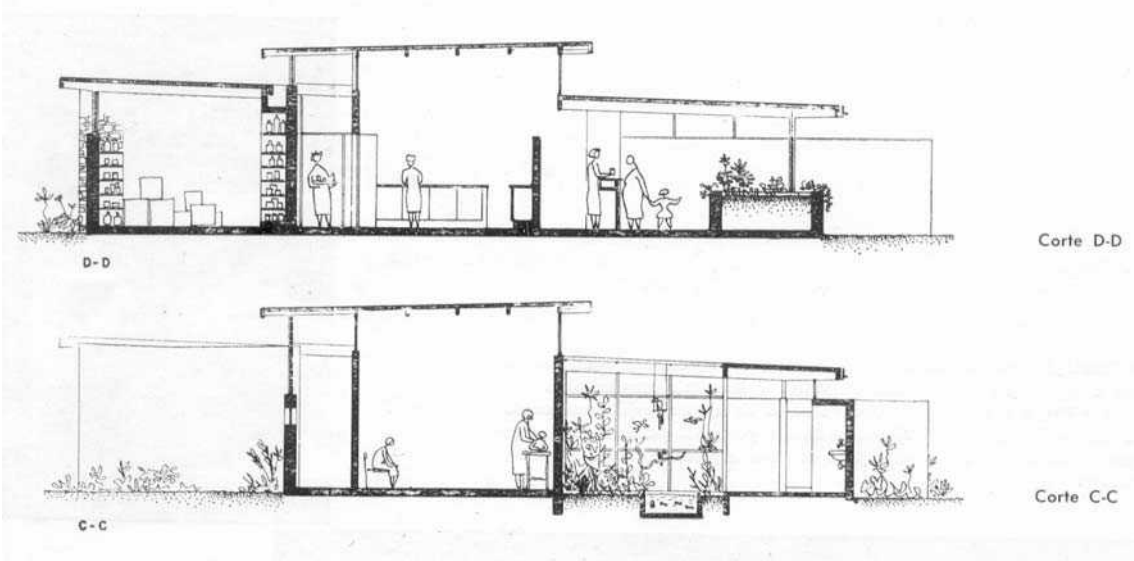


Fig.665: Corte D-D e C-C.

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276

VI - E.I.A.
1961

FELIX CANDELA
Edifício para Seção de
Engarrafamento da Bacardi S.A.

EDIFÍCIO PARA
FINS INDUSTRIAIS
PREMIADO



Fig.670:Vista do interior



Fig.671:Fachada lateral



Fig.672: Detalhe da frente do edifício.
Estado atual.

FONTE:

A+U: Architecture and urbanism, n.389, 2003.

VI - E.I.A.
1961

FELIX CANDELA
Edifício para Seção de
Engarrafamento da Bacardi S.A.

EDIFÍCIO PARA
FINS INDUSTRIAIS
PREMIADO

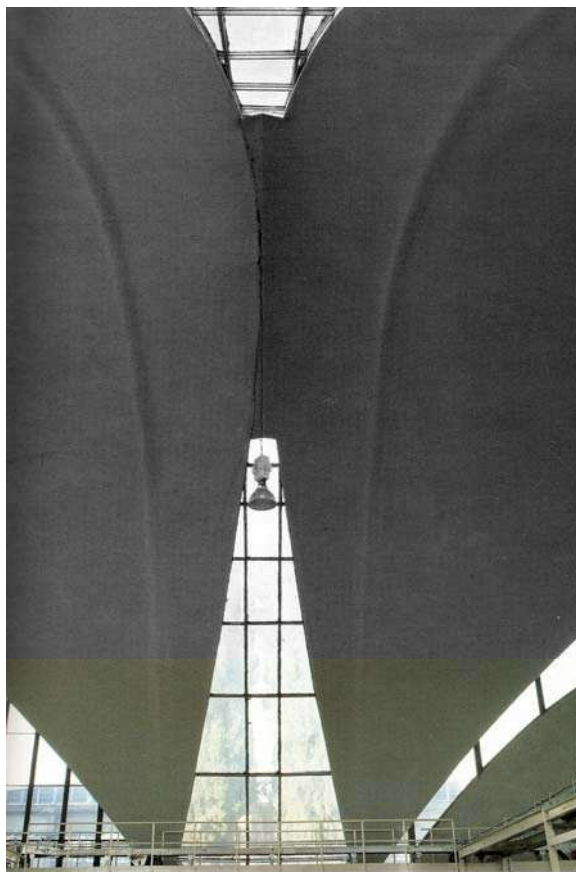


Fig.673: Detalhe do encontro das abóbadas



Fig.674: Vista da frente do edifício. Estado atual



Fig.675: Vista lateral.

FONTE:

A+U: Architecture and urbanism, n.389, 2003.

VI - E.I.A.
1961

FELIX CANDELA
Edifício para Seção de
Engarrafamento da Bacardi S.A.

EDIFÍCIO PARA
FINS INDUSTRIAIS
PREMIADO

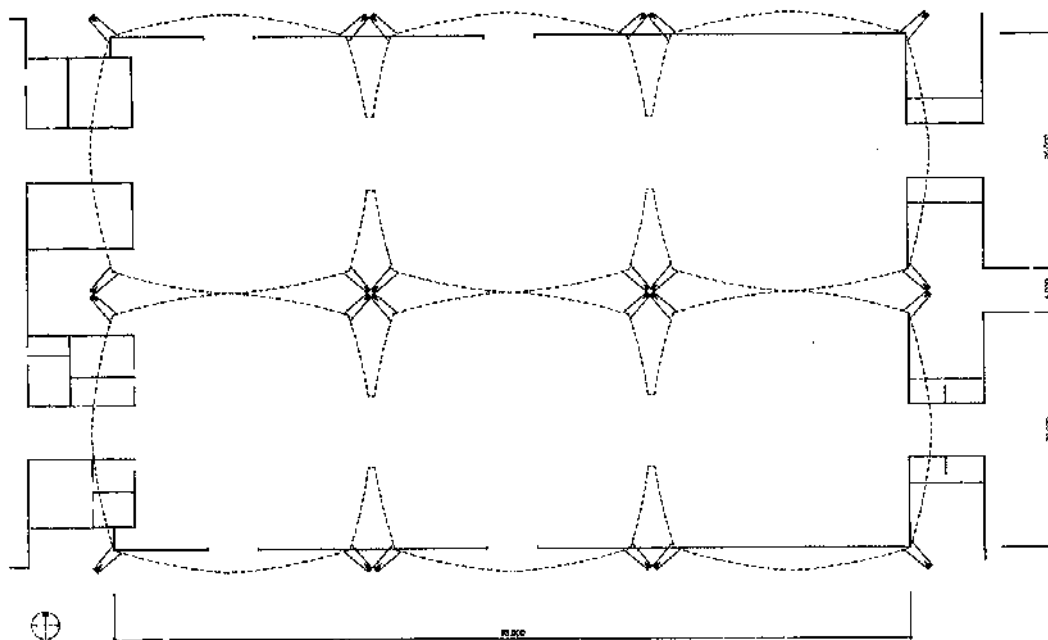


Fig.676: Planta (com a duplicação feita posteriormente)

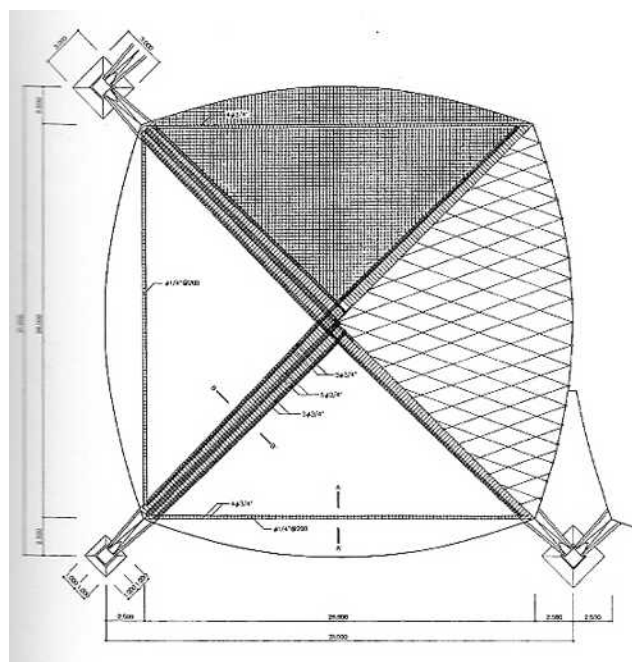


Fig.677: Planta da unidade de parabolóide-hiperbólico

FONTE:

A+U: Architecture and urbanism, n.389, 2003.



Fig.678: Vista externa da nave principal em construção

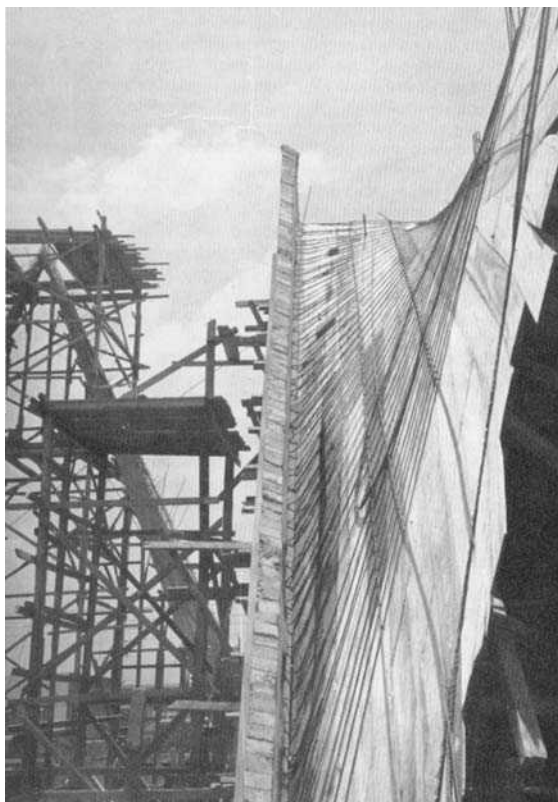


Fig.679: Montagem das formas



Fig.680: Montagem da armadura

FONTE:
FABER, 1963.

VI - E.I.A.
1961

FELIX CANDELA
Igreja da Medalha

Projeto não premiado



Fig.681: O interior da construção

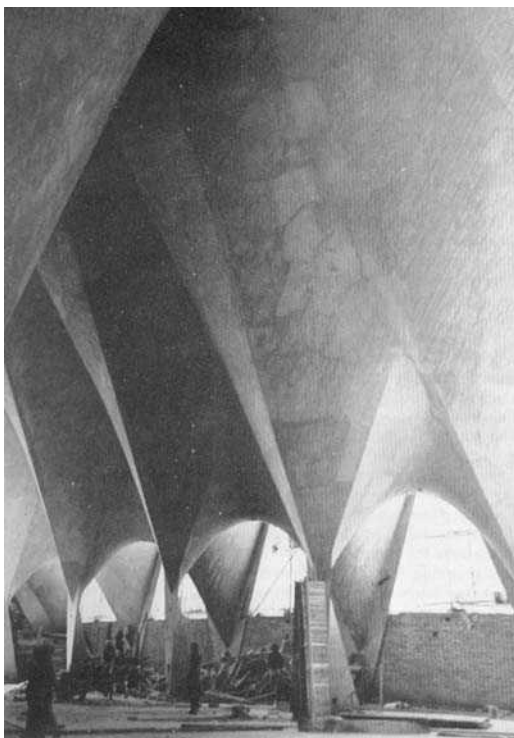


Fig.682: Vista dos apoios das nervuras

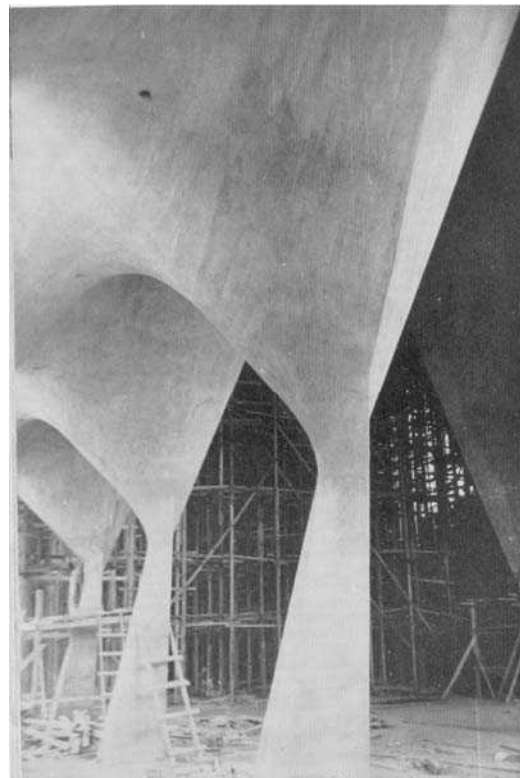


Fig.683: Detalhe dos pilares de apoio das abóbadas

FONTE:
FABER, 1963.

VI - E.I.A.
1961

**KILLINGSWORTH,
BRADY, SMITH & ASSOC.**
Escritórios para Imobiliária 1960
Long Beach – Califórnia - EUA

EDIFÍCIO PARA
FINS COMERCIAIS
MENÇÃO HONROSA

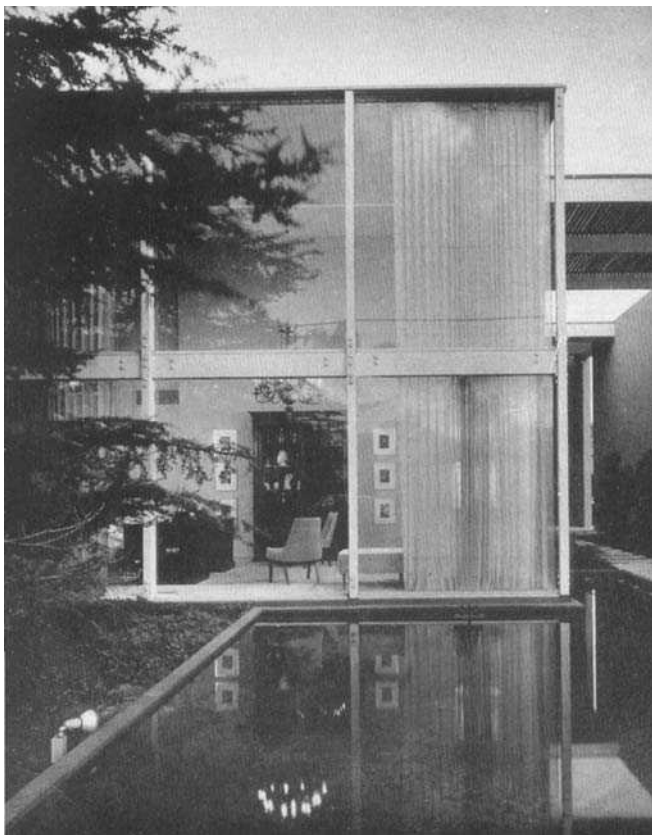


Fig.684:Fachada frontal – detalhe da entrada sobre a água

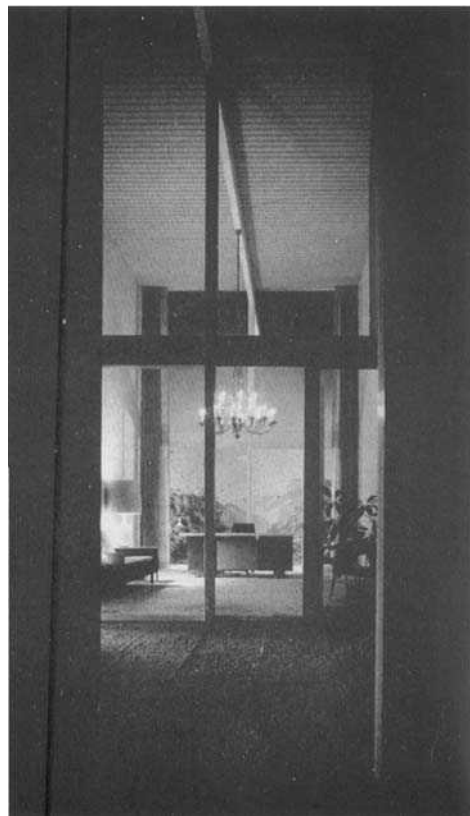


Fig.685: Vista do interior do Showroom



Fig.686:Fachada frontal

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960) n.91/92.

VI - E.I.A.
1961

**KILLINGSWORTH,
BRADY, SMITH & ASSOC.**
Escritórios para Imobiliária 1960
Long Beach – Califórnia - EUA

EDIFÍCIO PARA
FINS COMERCIAIS
MENÇÃO HONROSA

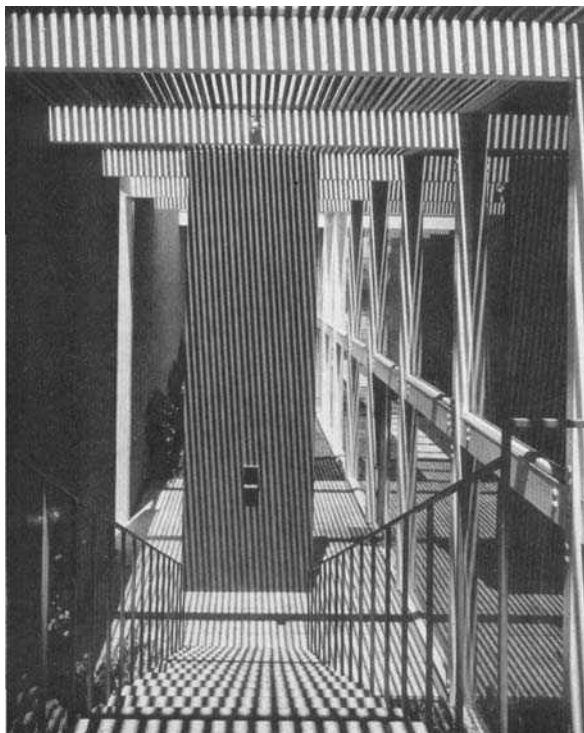


Fig.687:Pátio lateral – visto dos fundos do lote

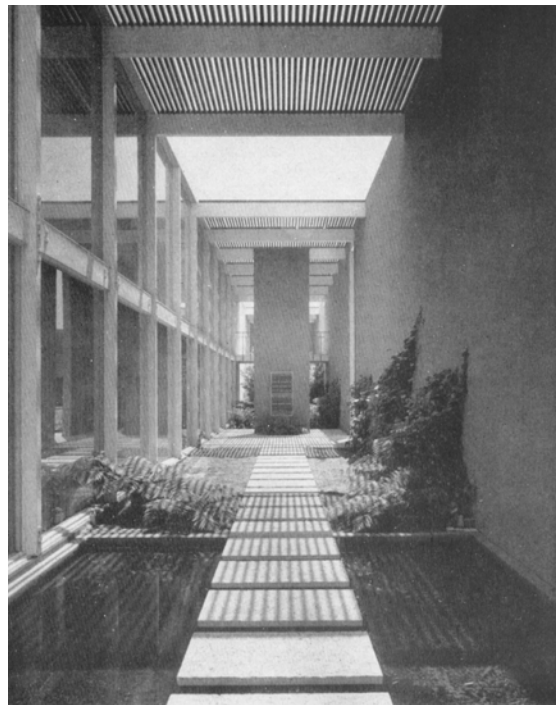


Fig.688:Pátio lateral a partir da entrada



Fig.689:Jardim e escada nos fundos do lote.

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960) n.91/92.

VI - E.I.A.
1961

**KILLINGSWORTH,
BRADY, SMITH & ASSOC.**
Escritórios para Imobiliária 1960
Long Beach – Califórnia - EUA

EDIFÍCIO PARA
FINS COMERCIAIS
MENÇÃO HONROSA

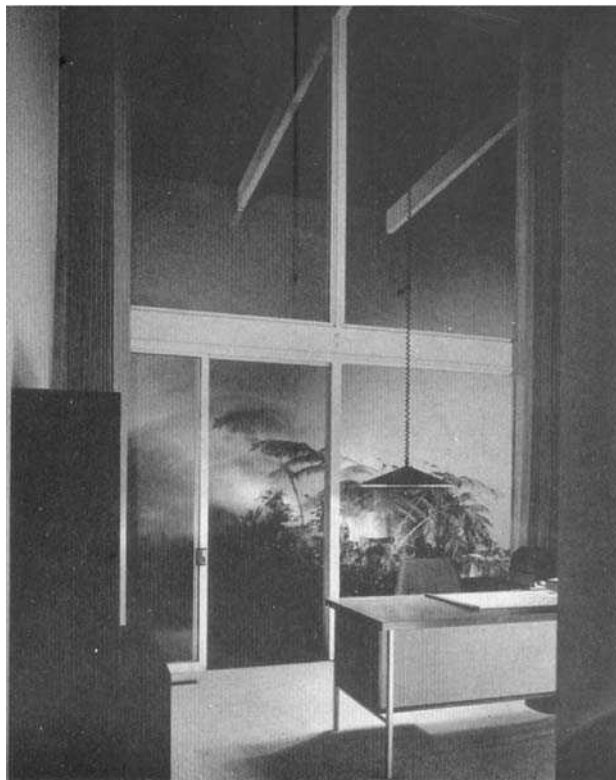


Fig.690: Vista interna de uma das salas

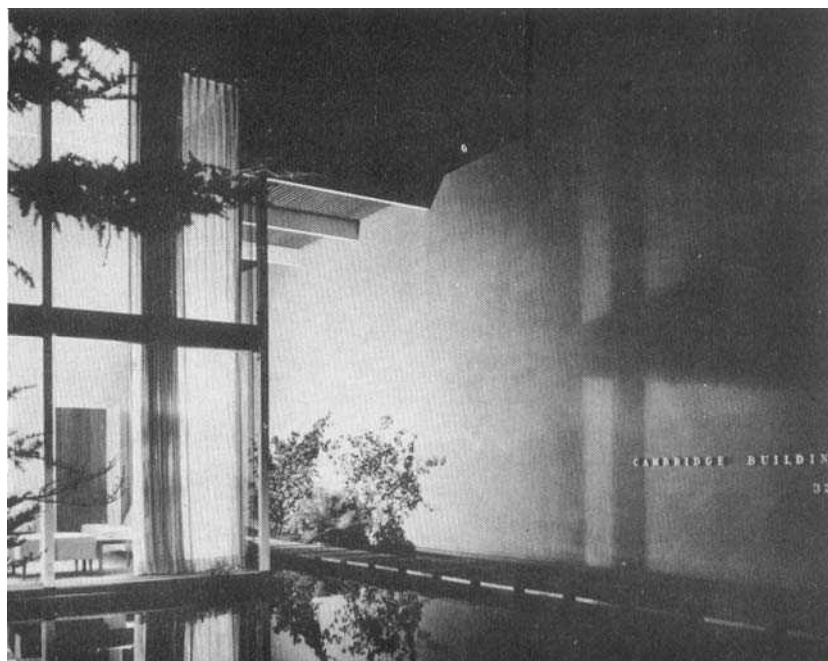


Fig.691: Detalhe da entrada

FONTE:

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI (1960) n.91/92.

VI - E.I.A.
1961

AUGUSTO H. ALVAREZ
Edifício de Escritórios

EDIFÍCIO PARA
FINS COMERCIAIS
MENÇÃO HONROSA

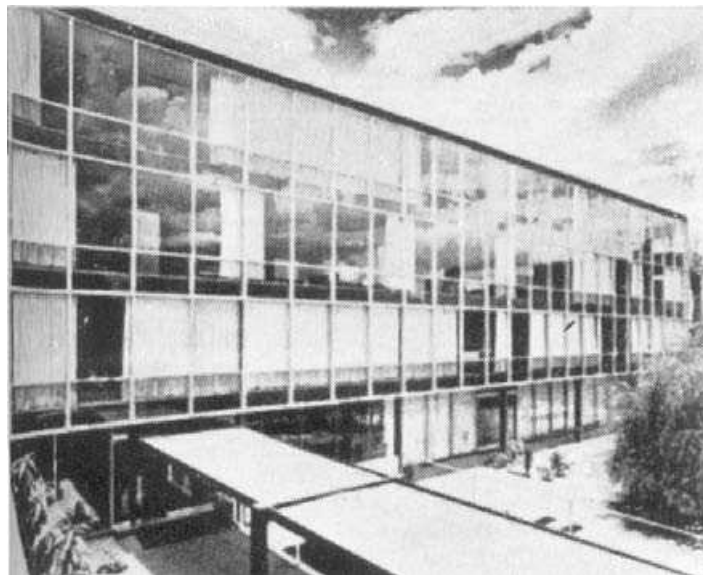


Fig.692:Detalhe da entrada

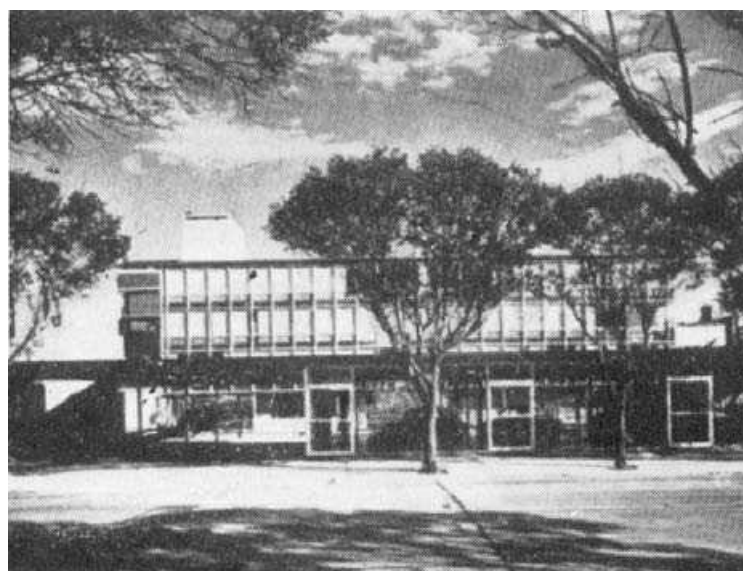


Fig.693:Fachada frontal

FONTE:

ACRÓPOLE (1961) n.276

VI - E.I.A.
1961

**WEED, JOHNSON &
ASSOC.**
Edifício e Lojas Coppertone

EDIFÍCIO PARA
FINS COMERCIAIS
MENÇÃO HONROSA

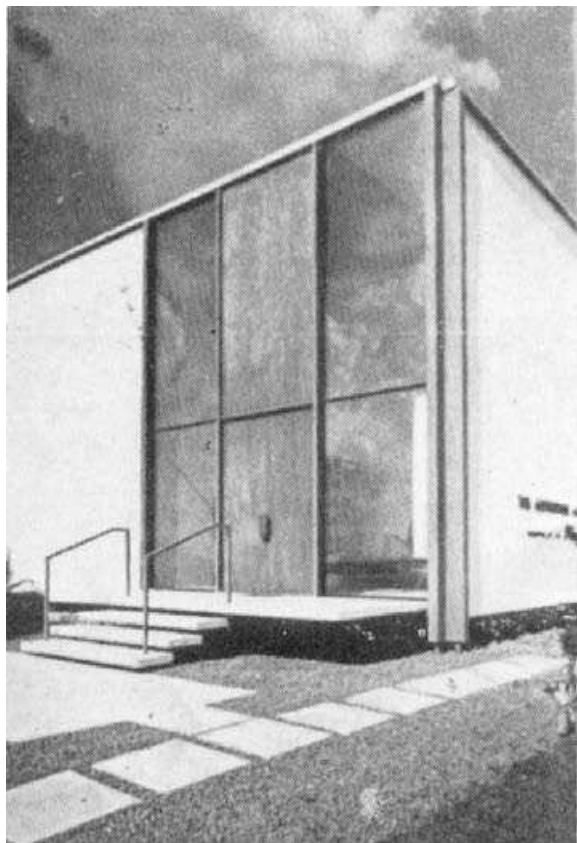


Fig.694: Vista da entrada principal

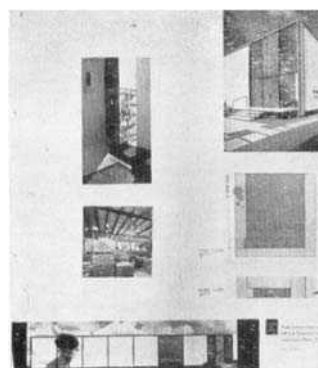


Fig.695: Prancha de apresentação
na VI Bienal

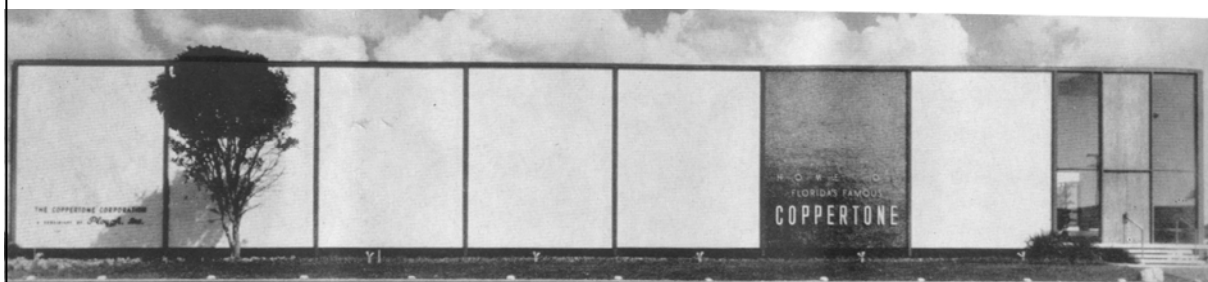


Fig.696: Fachada Frontal

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276

FONTE:
WERK (1962) n.7.

VI - E.I.A.
1961

**LAGNEU, WEILL,
DIMITRIJEVIC e PERROT**
Núcleo de Habitação Coletivas
“Les Buffets”

**HABITAÇÃO
COLETIVA
MENÇÃO HONROSA**



Fig.697: Vista do conjunto

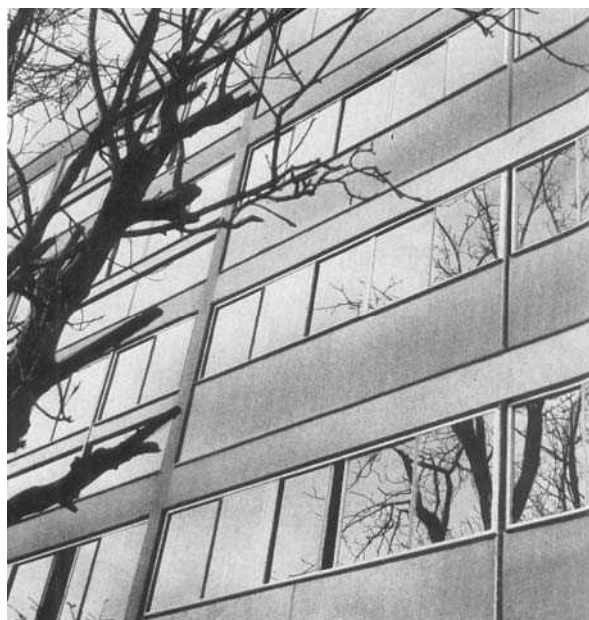


Fig.698: Detalhe dos painéis da fachada



Fig.699: Vista do interior - sala

FONTE:

TECHNIQUES ET ARCHITECTURE (1960) n.5 v.20

VI - E.I.A.
1961

**LAGNEU, WEILL,
DIMITRIJEVIC e PERROT**
Núcleo de Habitação Coletivas
“Les Buffets”

**HABITAÇÃO
COLETIVA
MENÇÃO HONROSA**



Fig. 700: Vista do interior - cozinha

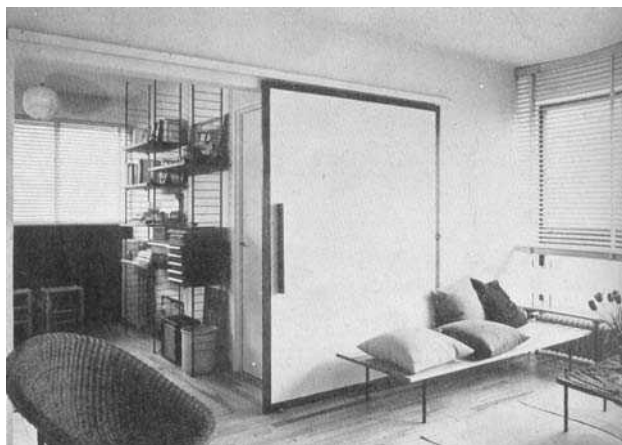


Fig.701: Interior – sala e escritório

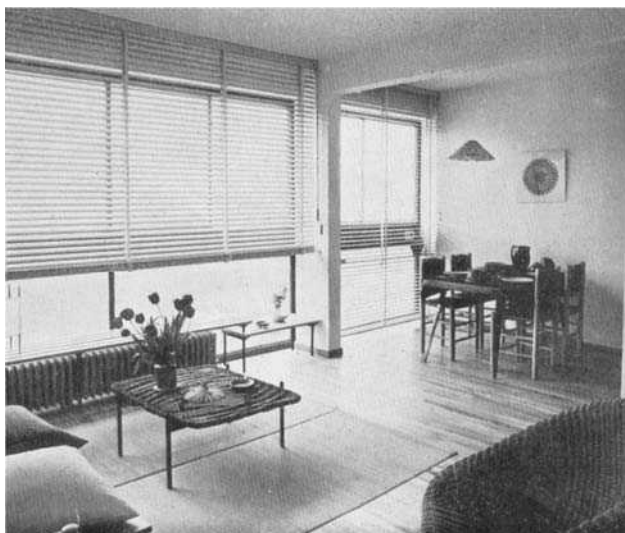


Fig.702:Interior – sala de estar e de refeições



Fig.703:Interior – cozinha e sala de refeições

FONTE:

TECHNIQUES ET ARCHITECTURE (1960) n.5 v.20

VI - E.I.A.
1961

**LAGNEU, WEILL,
DIMITRIJEVIC e PERROT**
Núcleo de Habitação Coletivas
“Les Buffets”

**HABITAÇÃO
COLETIVA
MENÇÃO HONROSA**



Fig.704:Interior – sala e escritório integrados



Fig.705:Interior – quartos e local de estudo

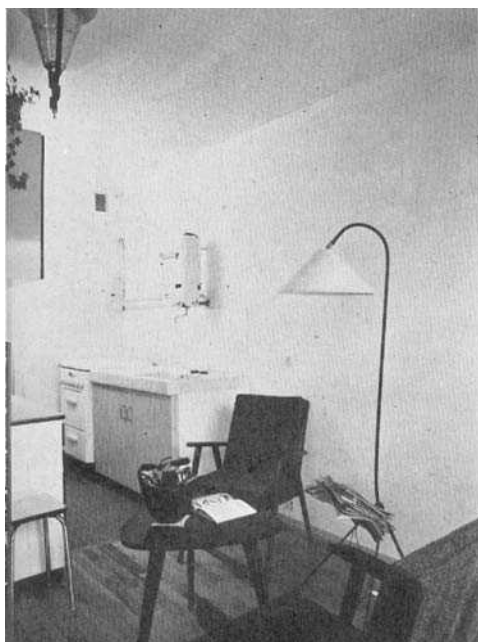


Fig.706:Interior- Sala

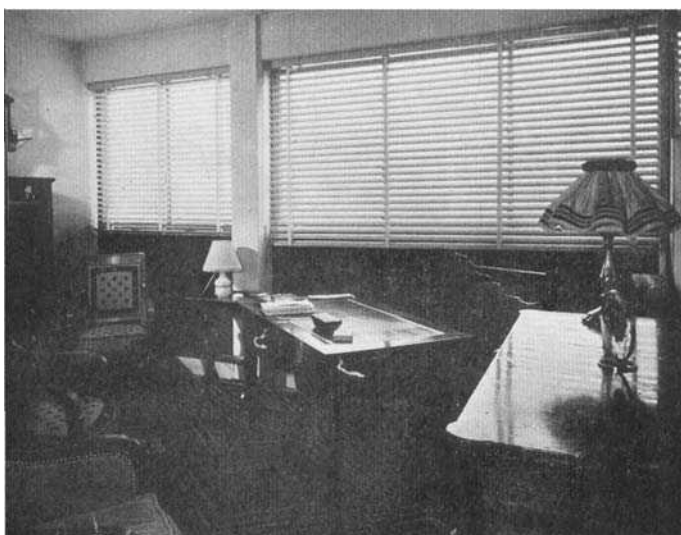


Fig. 707:Interior - sala

FONTE:

TECHNIQUES ET ARCHITECTURE (1960) n.5 v.20

VI - E.I.A.
1961

LAGNEU, WEILL,
DIMITRIJEVIC e PERROT
Núcleo de Habitação Coletivas
“Les Buffets”

HABITAÇÃO
COLETIVA
MENÇÃO HONROSA

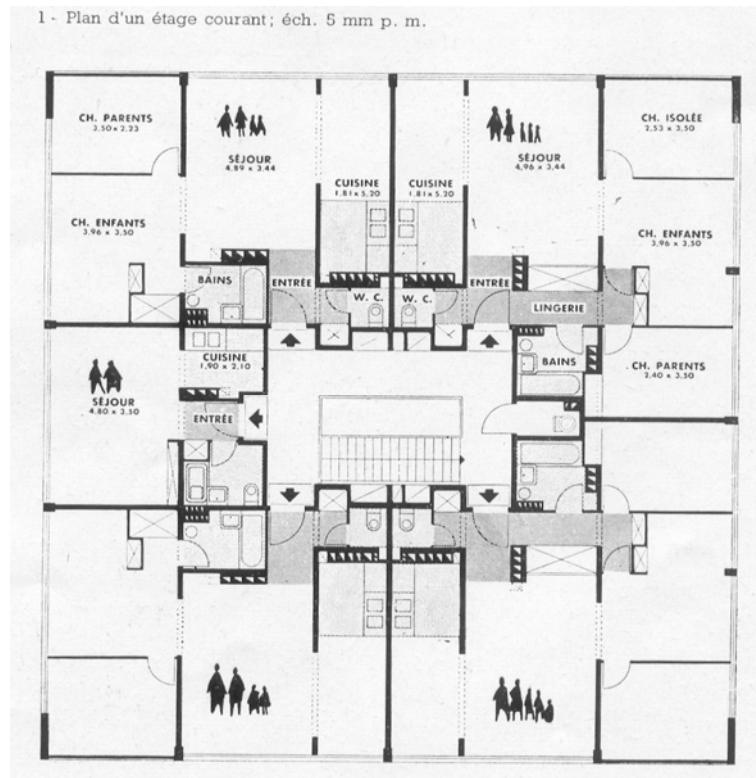


Fig.708:Planta de um pavimento tipo com as várias tipologias

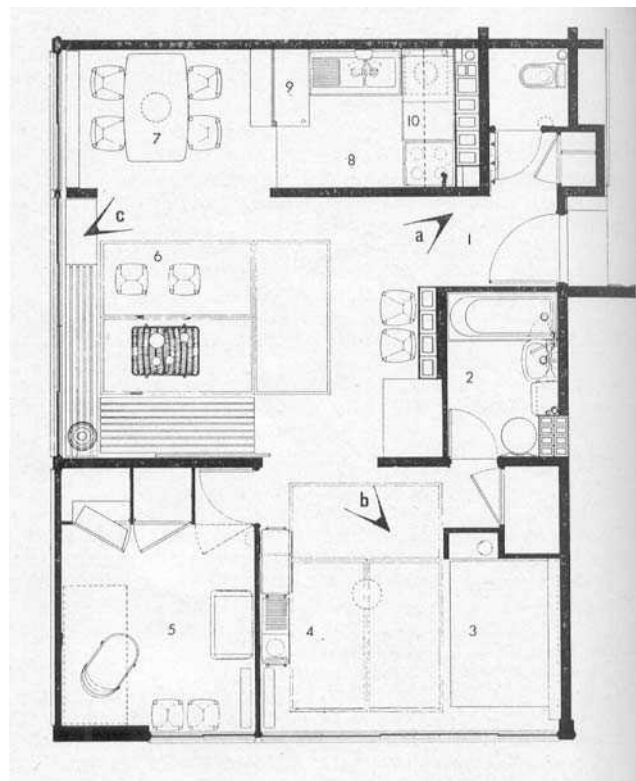


Fig.709:Layout de um apartamento-tipo

FONTE:

TECHNIQUES ET ARCHITECTURE (1960) n.5 v.20

VI - E.I.A.
1961

LAGNEU, WEILL,
DIMITRIJEVIC e PERROT
Núcleo de Habitação Coletivas
“Les Buffets”

HABITAÇÃO
COLETIVA
MENÇÃO HONROSA

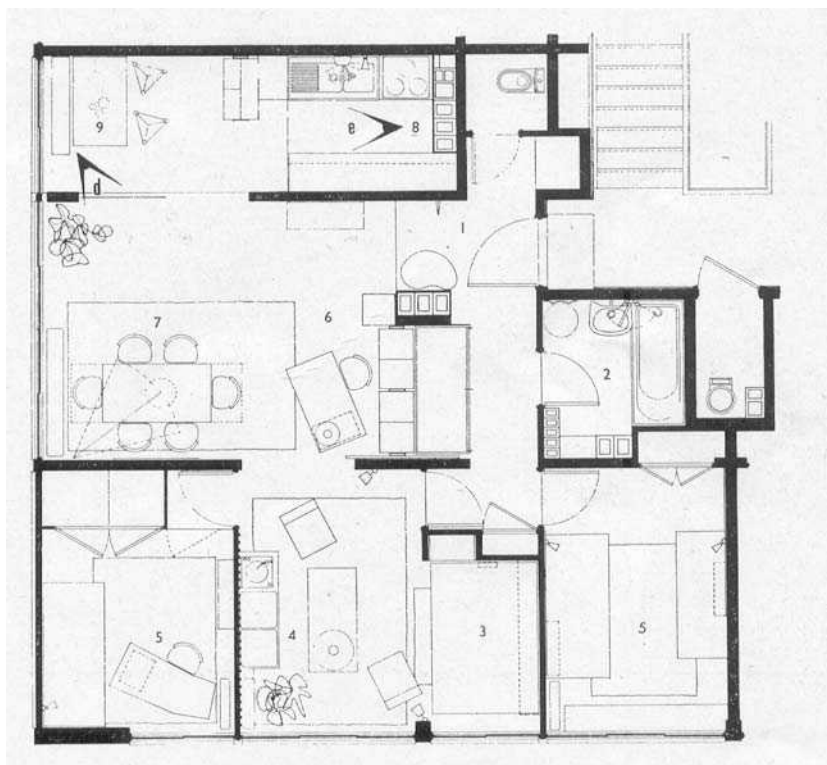


Fig.710:Planta com uma possibilidade de organização interna

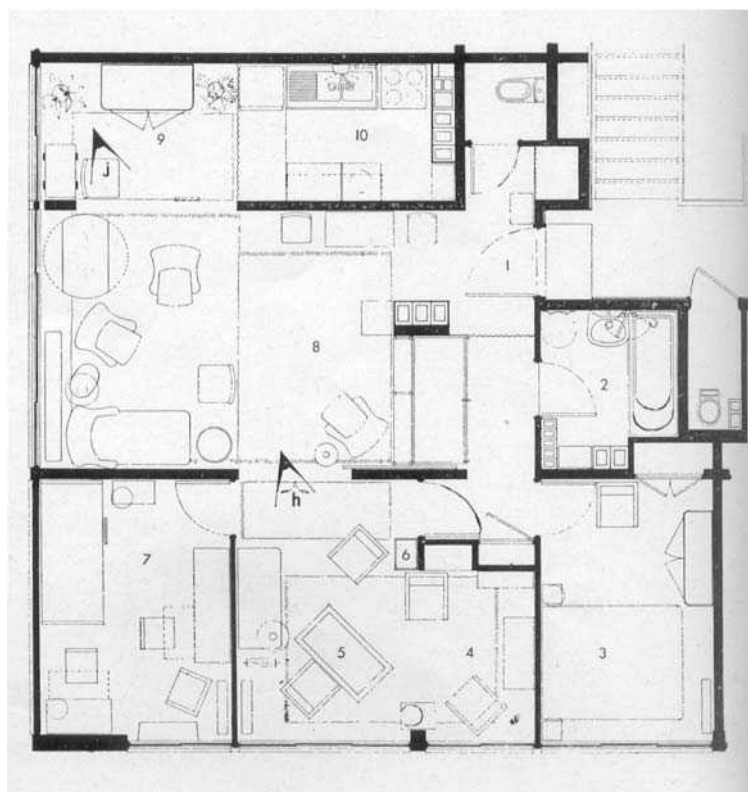


Fig.711:Outra possibilidade de layout

FONTE:

TECHNIQUES ET ARCHITECTURE (1960) n.5 v.20

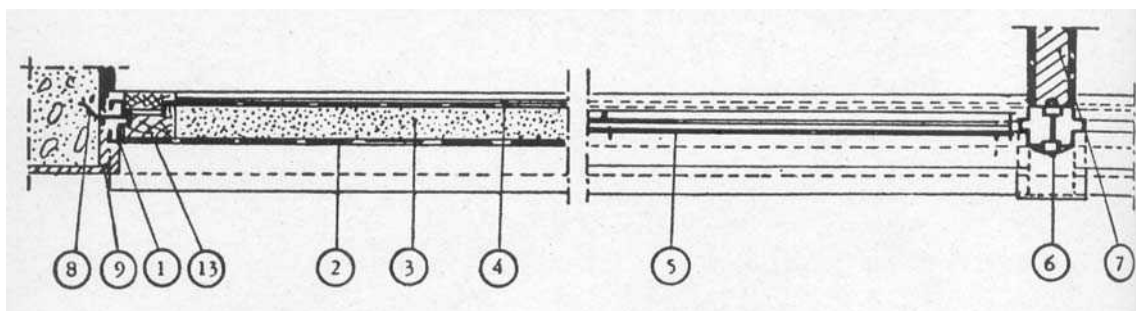


Fig.712: Detalhe dos painéis móveis

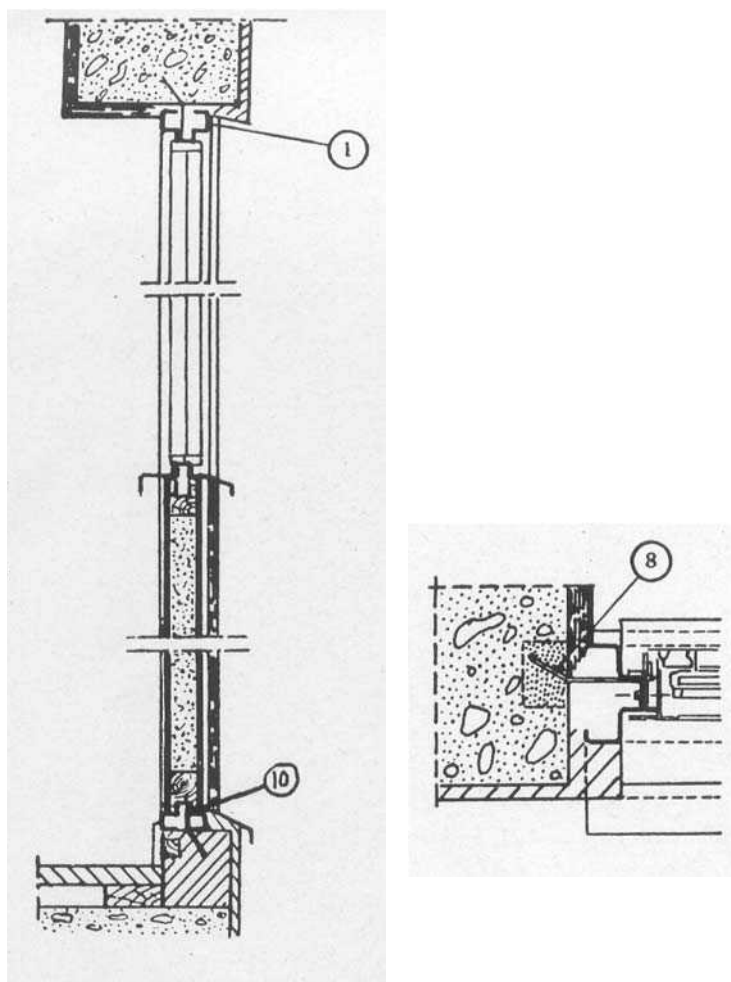


Fig.713: Corte dos painéis de fechamento - fachada

VI - E.I.A.
1961

**COLLINS, MELVIN, WARD
& PARTNERS**

Biblioteca da Universidade
de Scheffield

EDIFÍCIO PARA
FINS DE ENSINO
MENÇÃO HONROSA

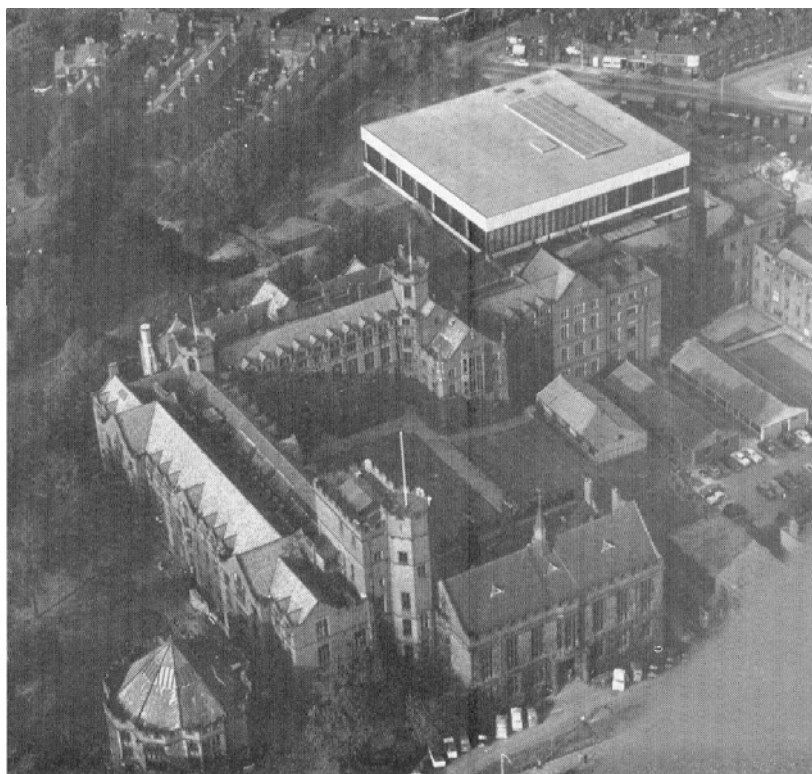


Fig. 714: Vista da área – o prédio antigo da universidade em primeiro plano

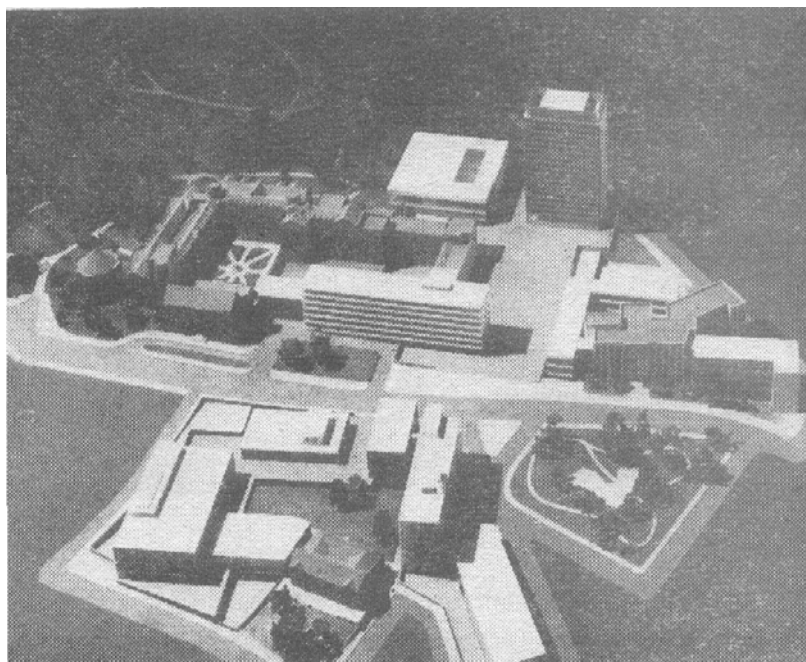


Fig.715: Maquete do projeto geral – a biblioteca ao fundo

FONTE:

ARCHITECTURAL REVIEW, n.754, 1959.

VI - E.I.A.
1961

**COLLINS, MELVIN, WARD
& PARTNERS**

Biblioteca da Universidade
de Scheffield

EDIFÍCIO PARA
FINS DE ENSINO
MENÇÃO HONROSA



Fig.716: Terraço que interliga os edifícios e fachada

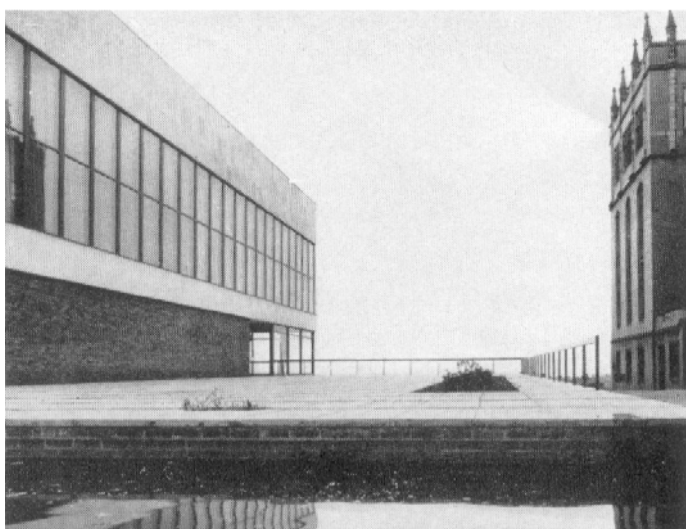


Fig.717: Vista do terraço

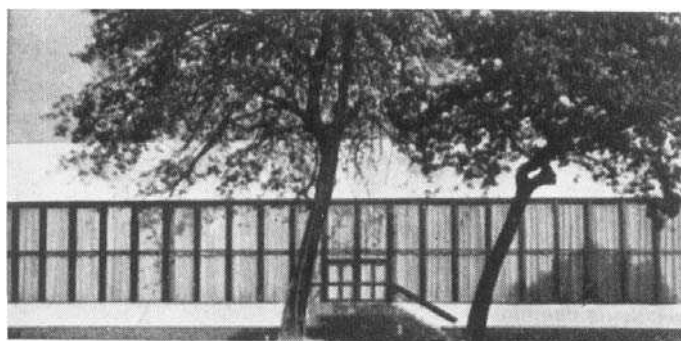


Fig.718: Fachada para o parque.

FONTE:

ARCHITECTURAL REVIEW, n.754, 1959.

VI - E.I.A.
1961

**COLLINS, MELVIN, WARD
& PARTNERS**

Biblioteca da Universidade
de Scheffield

EDIFÍCIO PARA
FINS DE ENSINO
MENÇÃO HONROSA



Fig.719: Hall de entrada



Fig.720: Hall de entrada – a noite



Fig. 721: Entrada

FONTE:

ARCHITECTURAL REVIEW, n.754, 1959.

VI - E.I.A.
1961

**COLLINS, MELVIN, WARD
& PARTNERS**

Biblioteca da Universidade
de Scheffield

EDIFÍCIO PARA
FINS DE ENSINO
MENÇÃO HONROSA

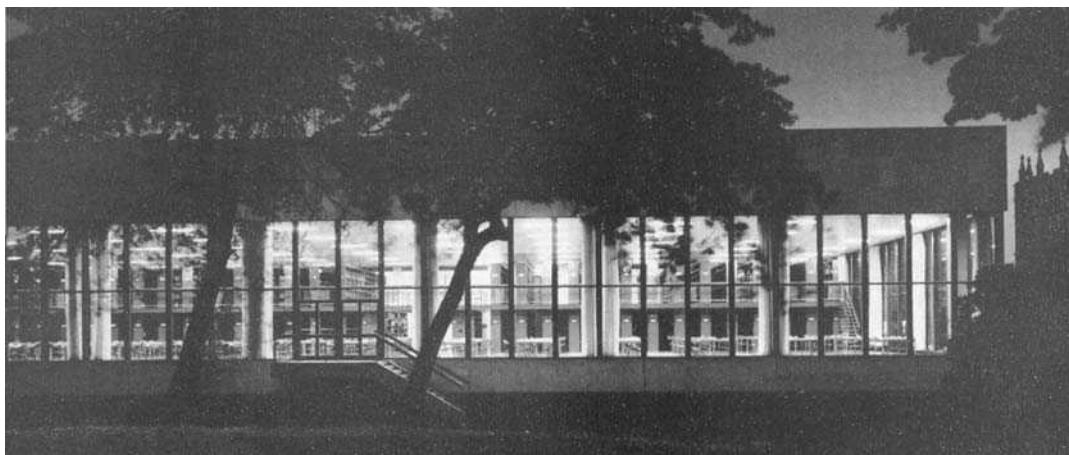


Fig.722: Vista da sala de leitura à noite



Fig.723: Hall de entrada

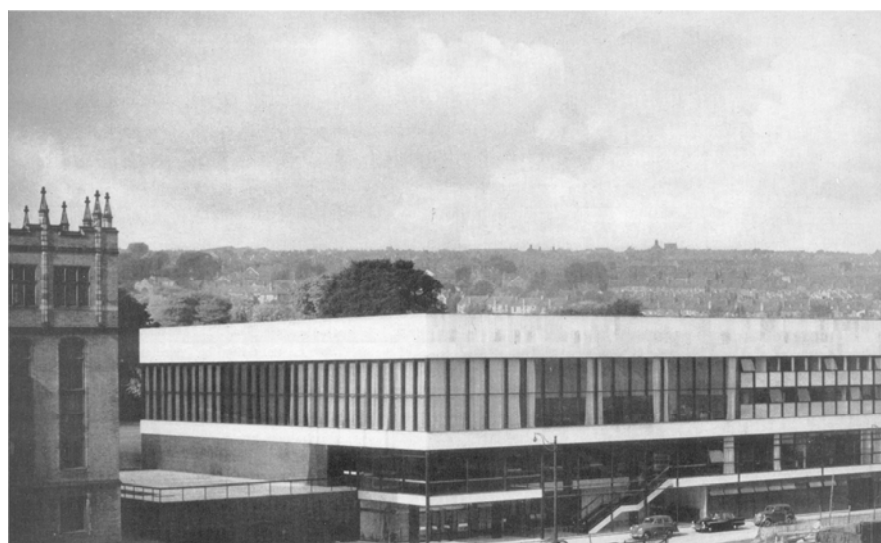


Fig.724: Vista externa. Ao lado da Biblioteca o edifício histórico

FONTE:

ARCHITECTURAL REVIEW, n.754, 1959.

VI - E.I.A.
1961

COLLINS, MELVIN, WARD
& PARTNERS

Biblioteca da Universidade
de Scheffield

EDIFÍCIO PARA
FINS DE ENSINO
MENÇÃO HONROSA

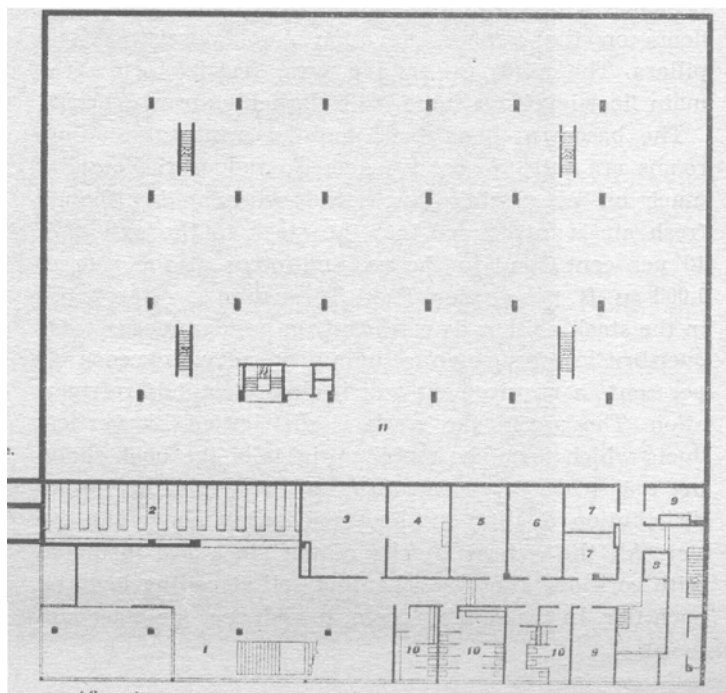


Fig.725:Planta do pavimento inferior (subsolo)

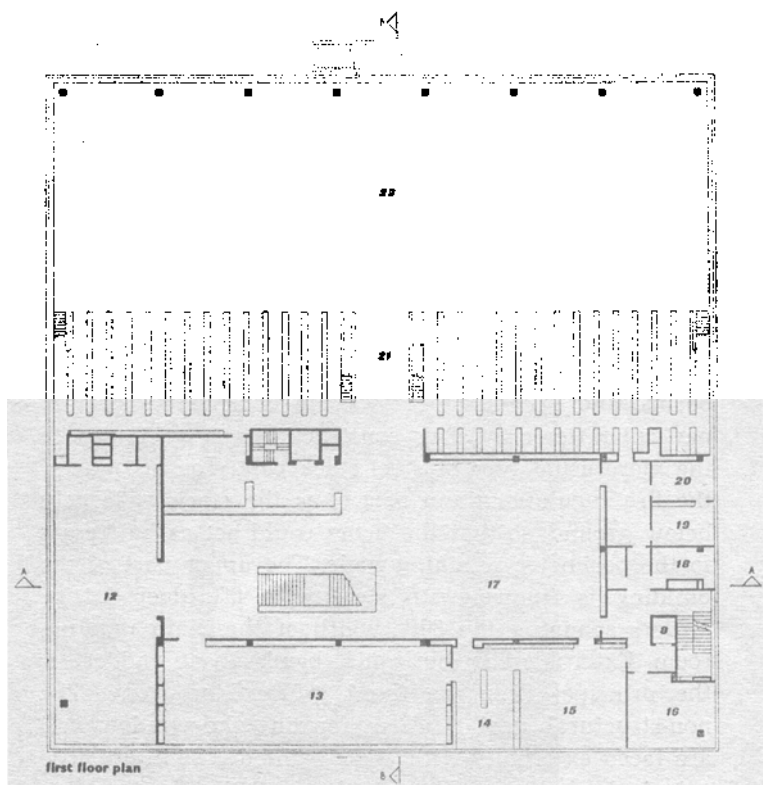


Fig.726:Planta do pavimento térreo

FONTE:

ARCHITECTURAL REVIEW, n.754, 1959.

VI - E.I.A.
1961

COLLINS, MELVIN, WARD
& PARTNERS
Biblioteca da Universidade
de Scheffield

EDIFÍCIO PARA
FINS DE ENSINO
MENÇÃO HONROSA

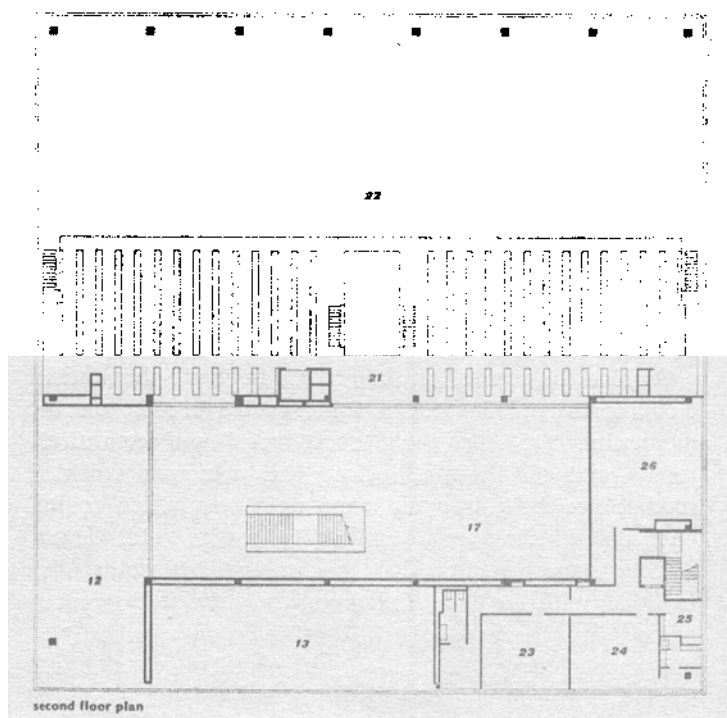


Fig.727: Planta do pavimento superior

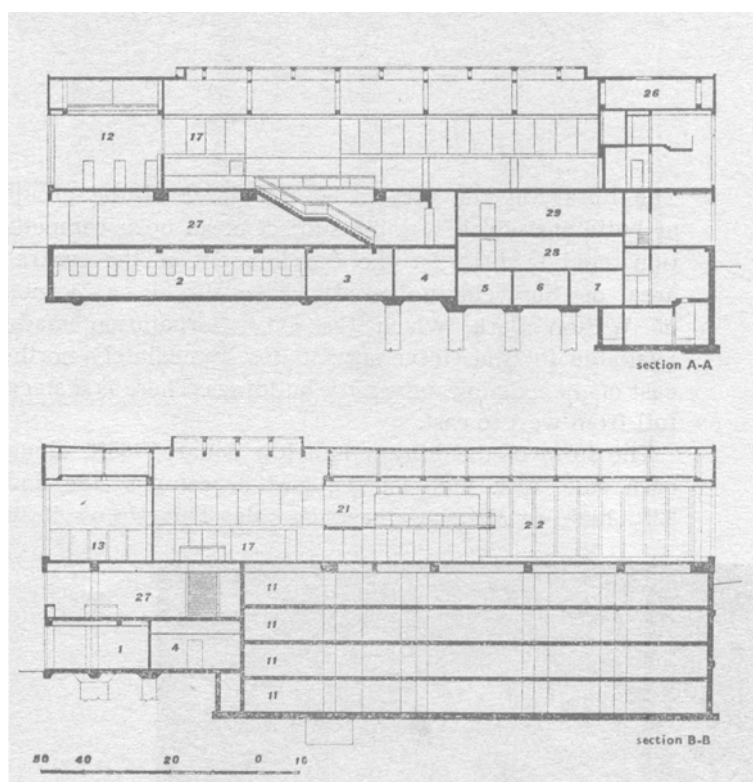


Fig.728: Cortes

FONTE:

ARCHITECTURAL REVIEW, n.754, 1959.

VI - E.I.A.
1961

**COLLINS, MELVIN, WARD
& PARTNERS**

Biblioteca da Universidade
de Scheffield

EDIFÍCIO PARA
FINS DE ENSINO
MENÇÃO HONROSA



Fig.729: Vista do interior – balcão de empréstimo



Fig.730: Interior – sala de leitura

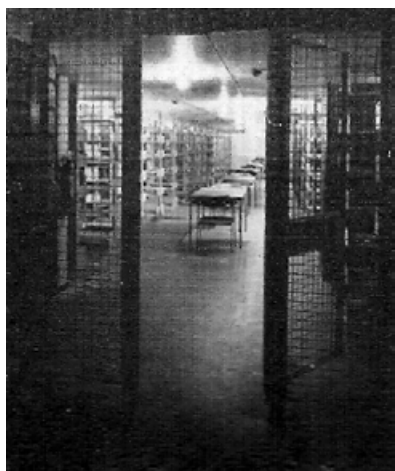


Fig.731:Interior - acervo



Fig.732:Interior – sala de leitura

FONTE:
ARCHITECTURAL REVIEW, n.754, 1959.

VI - E.I.A.
1961

**COLLINS, MELVIN, WARD
& PARTNERS**
Biblioteca da Universidade
de Scheffield

EDIFÍCIO PARA
FINS DE ENSINO
MENÇÃO HONROSA

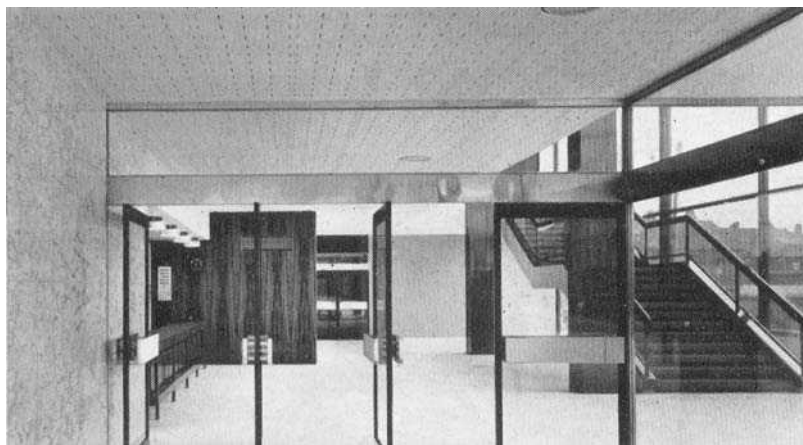


Fig.733:Interior Saguão de exposições



Fig.734: Interior – Saguão de exposições



Fig.735:Vista do mezanino



Fig.736:Sala de estudos – pós-graduados

FONTE:

ARCHITECTURAL REVIEW, n.754, 1959.

VI - E.I.A.
1961

WIT-OLAV PROCHNIK
Pavilhão de Recreação em
Praça Pública

ED. PARA FINS DE
RECREAÇÃO
MENÇÃO HONROSA

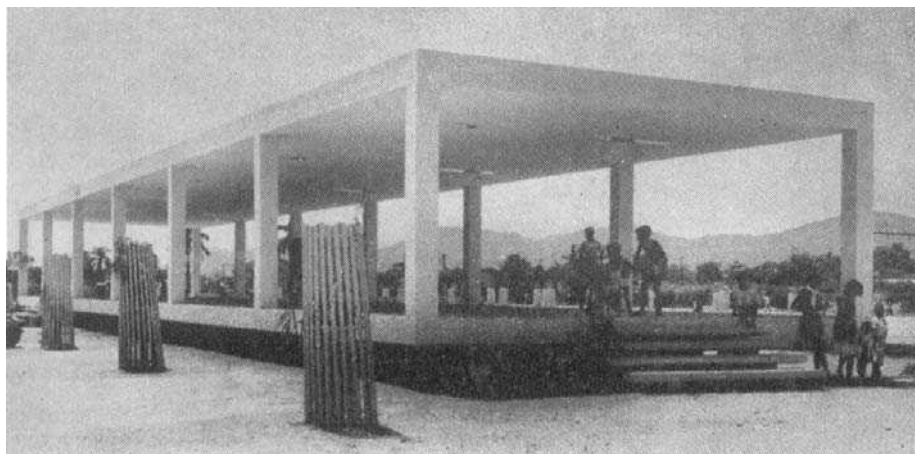


Fig.737: Vista externa do Pavilhão.

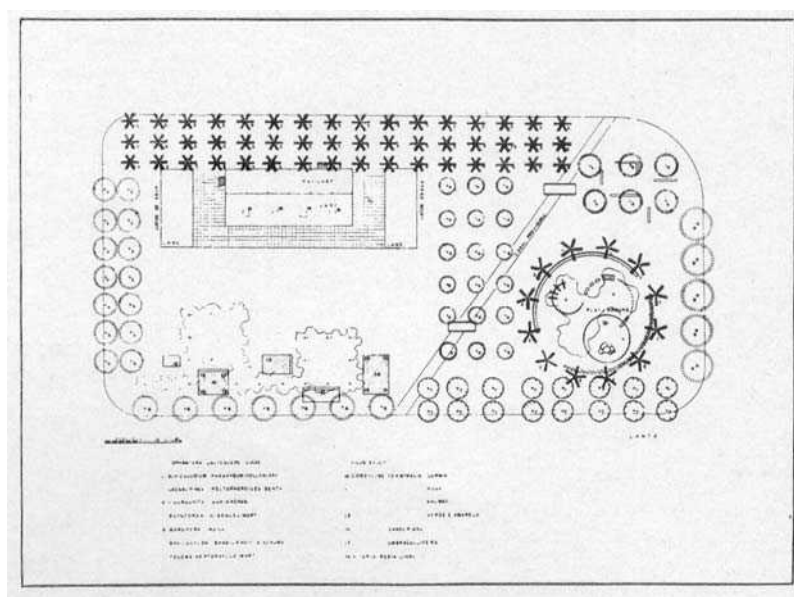


Fig.738: Planta da praça.

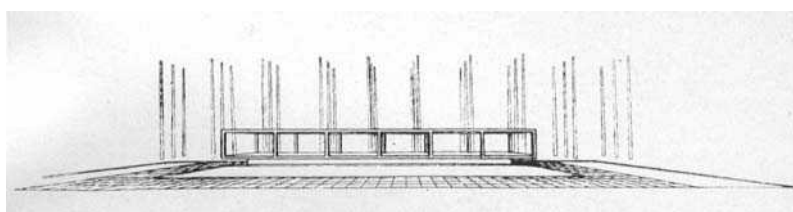


Fig.739: Perspectiva do pavilhão

FONTE:

ACRÓPOLE (1961) n.276.

VI - E.I.A.
1961

WIT-OLAV PROCHNIK
Pavilhão de Recreação em
Praça Pública

ED. PARA FINS DE
RECREAÇÃO
MENÇÃO HONROSA



Fig.740: Vista da piscina em frente ao pavilhão.

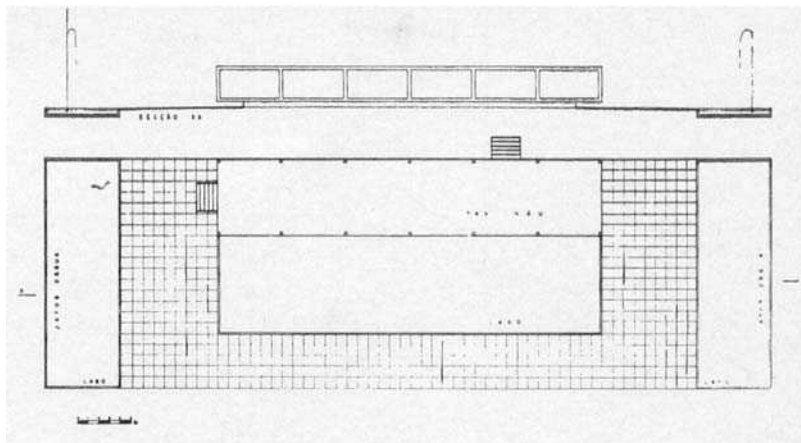


Fig.741: Planta e corte longitudinal do Pavilhão.

FONTE:

ACRÓPOLE (1961) n.276.

VI - E.I.A.
1961

RICCARDO MORANDI
Pavilhão de Exposição

PROBLEMAS
VÁRIOS
MENÇÃO HONROSA

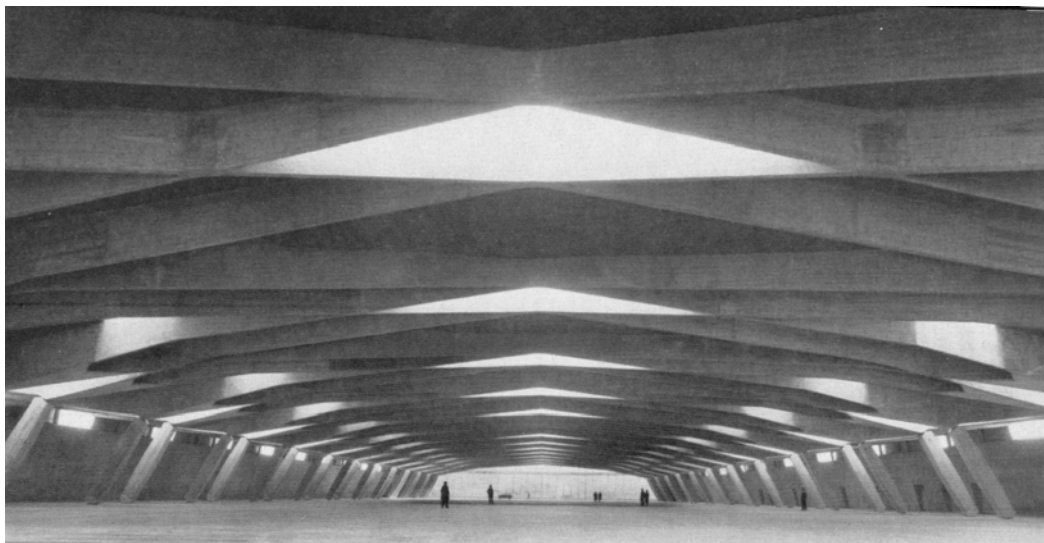


Fig.742: Vista do interior do pavilhão



Fig.743: Interior das galerias laterais



Fig.744: Vista do interior

FONTE:
CRONACHE E STORIA, n.53, 1960



Fig.745: Detalhe do sistema estrutural

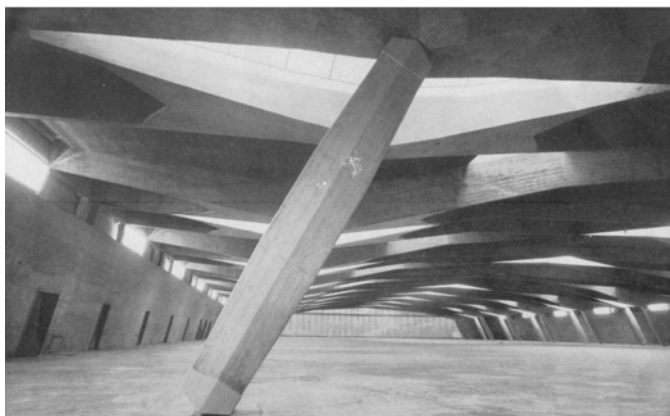


Fig.746: Sistema estrutural - pilar



Fig.748: Os apoios duplos (pilares)



Fig.747: Pilar e vigas

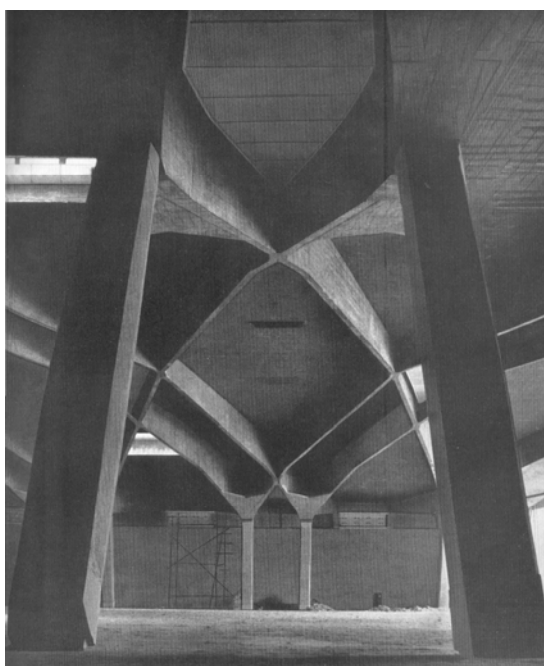


Fig.749: Sistema pilares e vevuras



Fig.750: Vista externa – área do parque

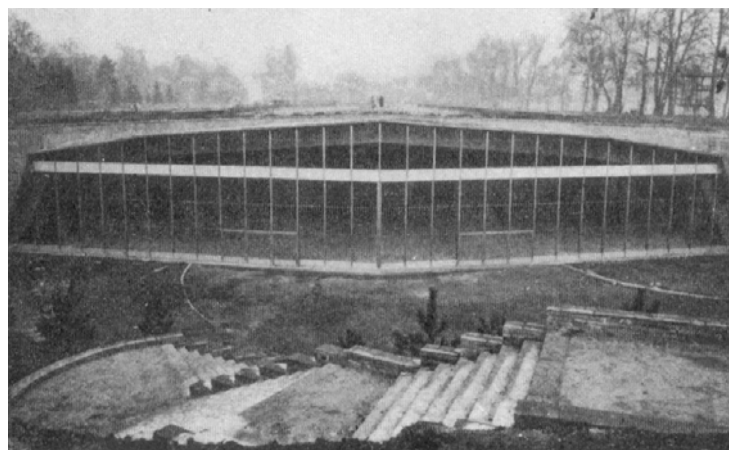


Fig.751: Fachada frontal – entrada principal

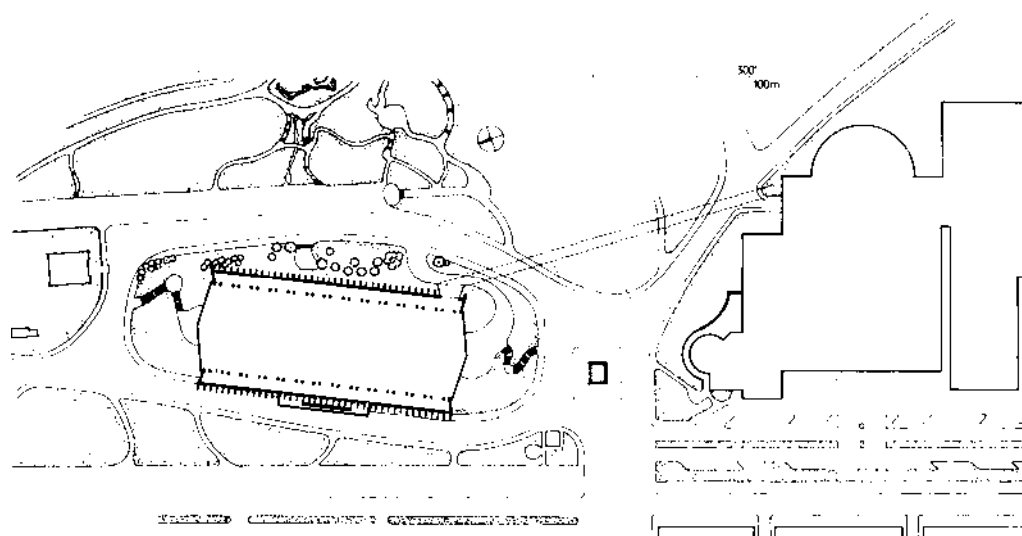


Fig. 752: Planta de implantação

FONTE:
CRONACHE E STORIA, n.53, 1960

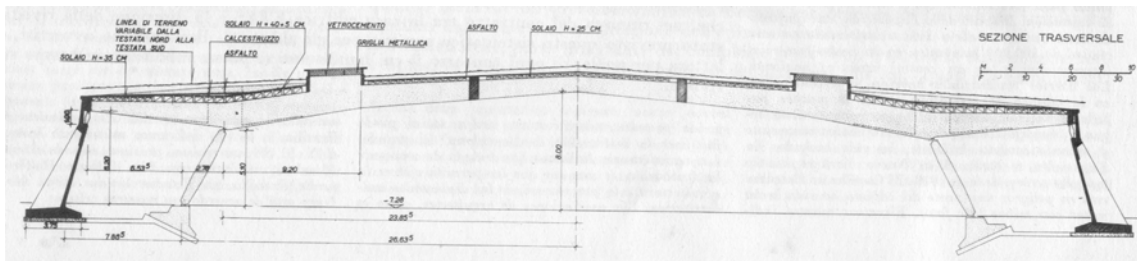


Fig.753: Corte transversal



Fig.754: Corte longitudinal

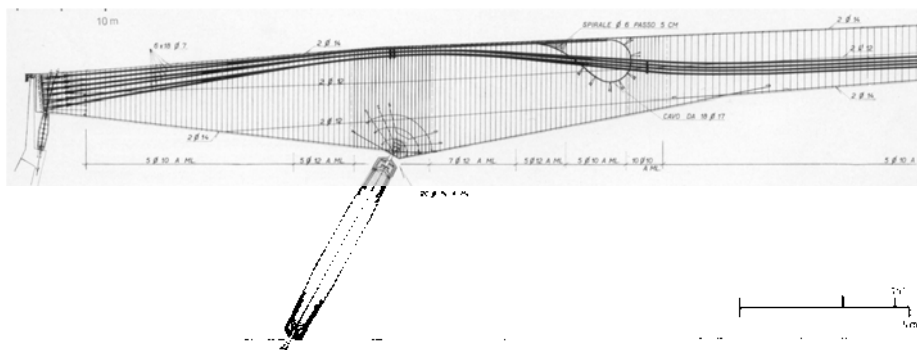


Fig.755: Detalhes do sistema estrutural - ferragens

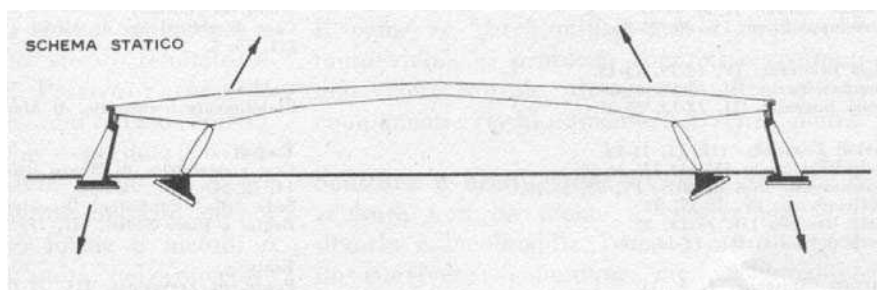


Fig.756: Esquema de esforços

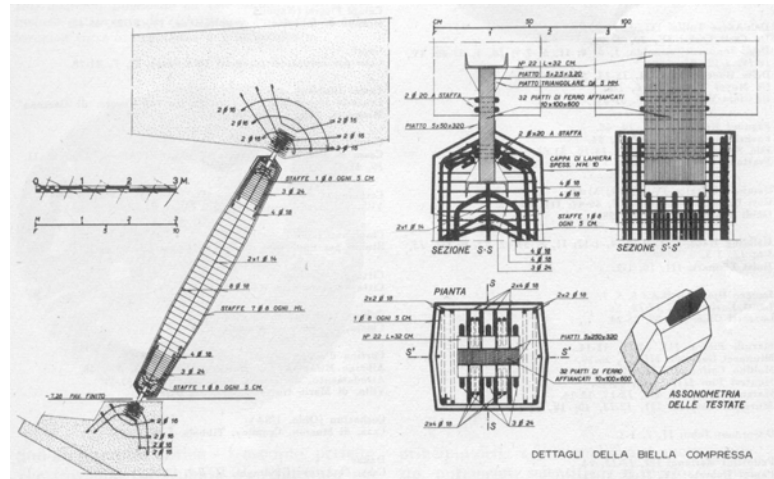


Fig.757:Detalhes dos esforços e da armadura

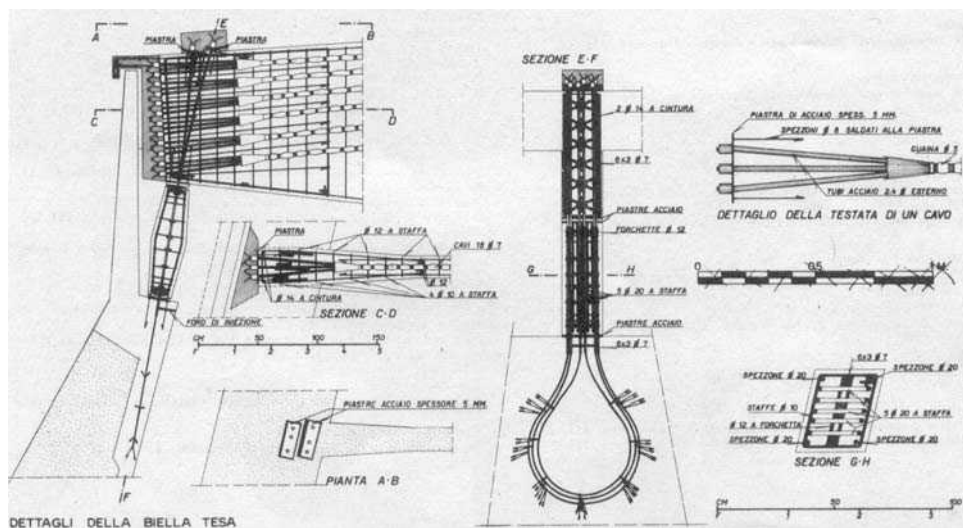


Fig.758:Detalhes das armaduras



Fig.759: Vista externa do conjunto

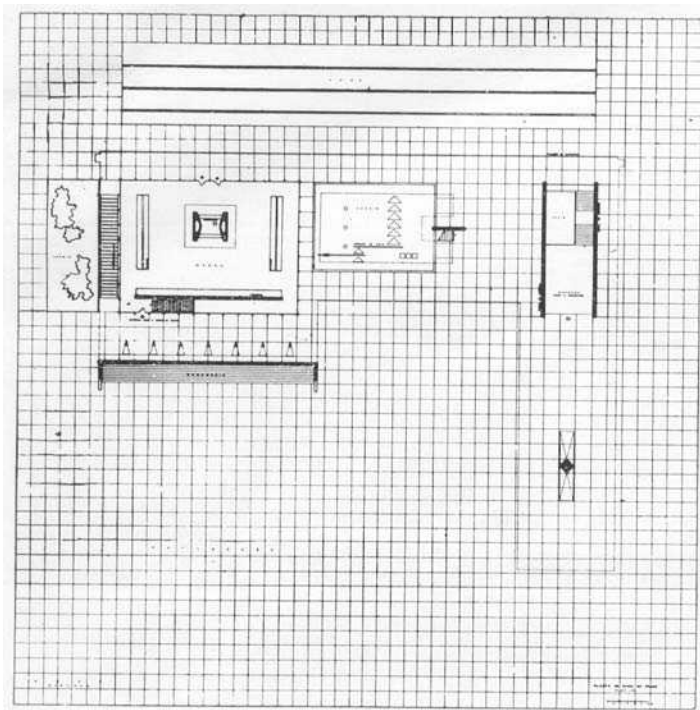


Fig.760: Planta ao nível da Praça.

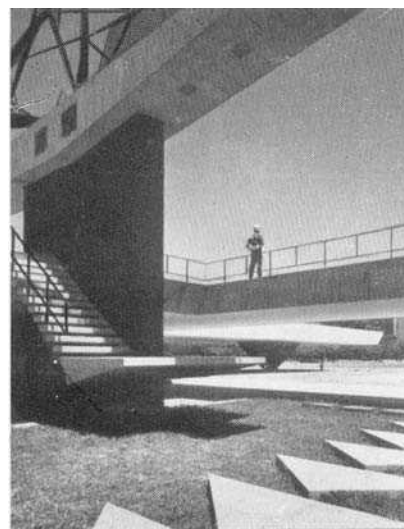


Fig.761: Detalhe do jardim interno.

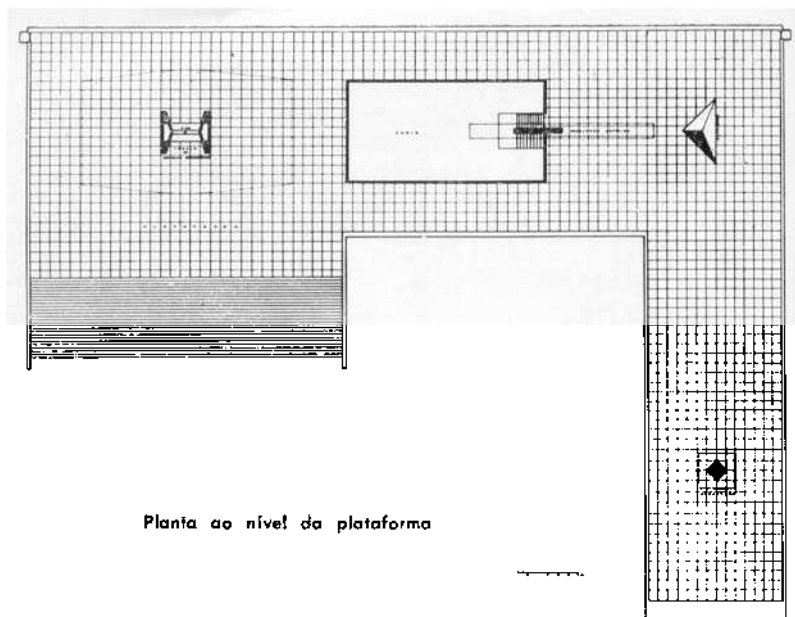


Fig.762: Planta ao nível da plataforma.

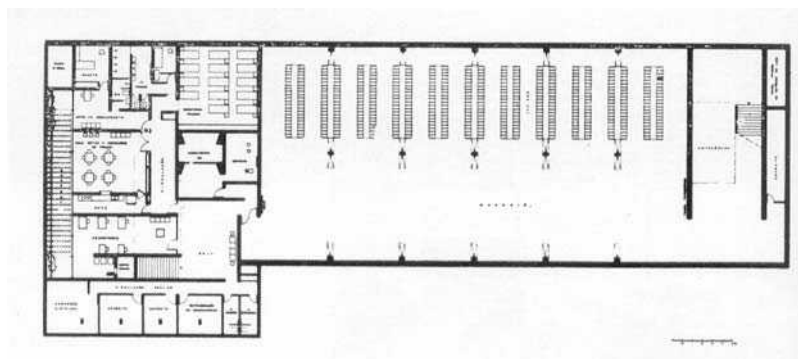


Fig.763: Planta do subsolo.

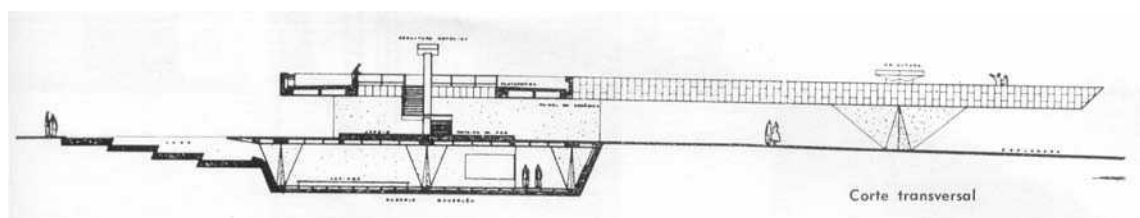


Fig.764: Corte transversal.

VI - E.I.A.
1961

**HELIO R. MARINHO e
MARCOS K. NETO**
Monumento aos Mortos da II
Guerra Mundial

PROBLEMAS
VÁRIOS
MENÇÃO HONROSA



Fig.765: Vista frontal do pórtico.

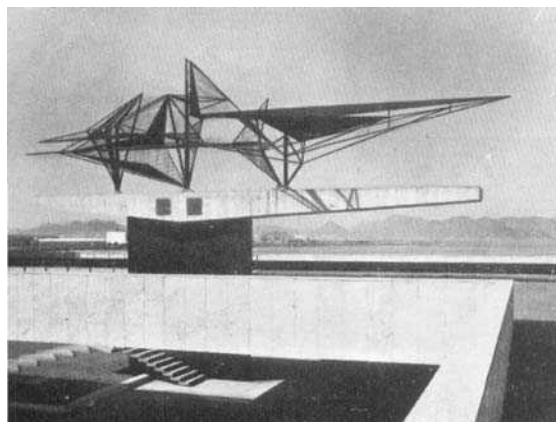


Fig.766: Painel metálico, apoiado em base de granito.

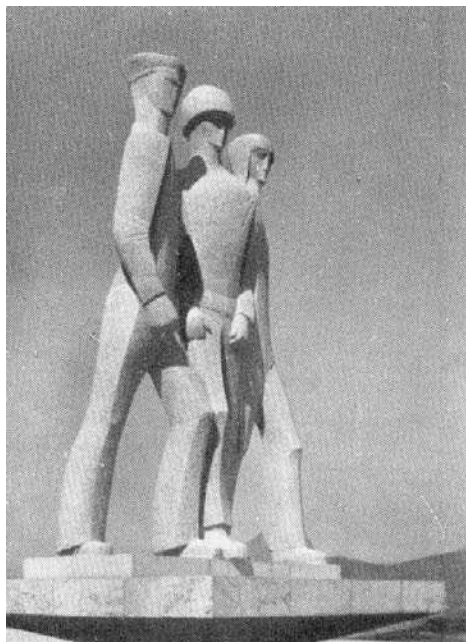


Fig.767: Grupo escultórico, em granito.

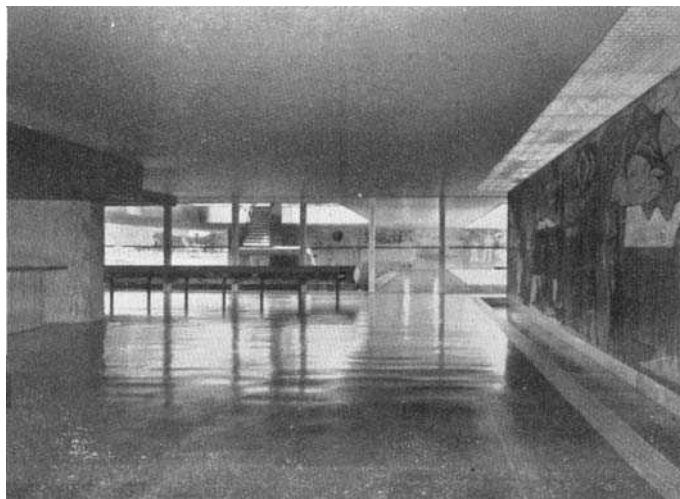


Fig.768: Museu com vista para o jardim interno.



Fig.769: Mausoléu, vendo-se as colunas de concreto aparente.

FONTE:
ACRÓPOLE (1961) n.276

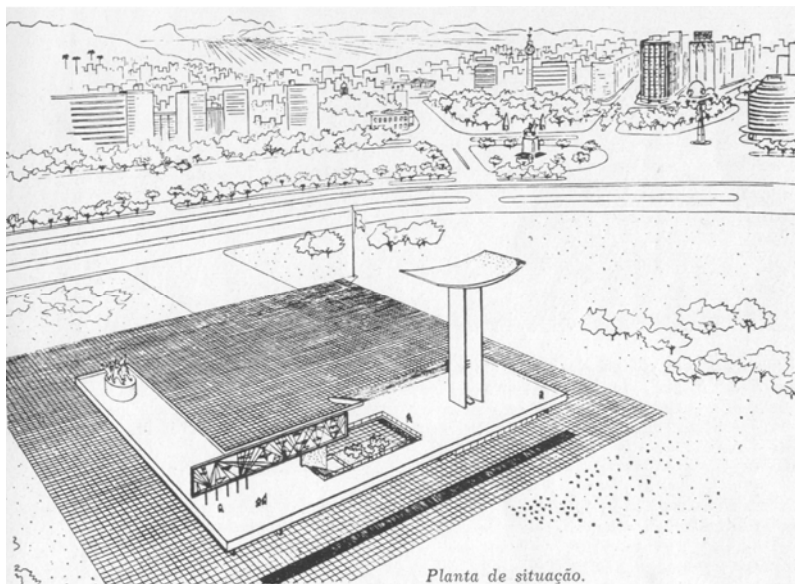


Fig.770: Perspectiva do conjunto do monumento.

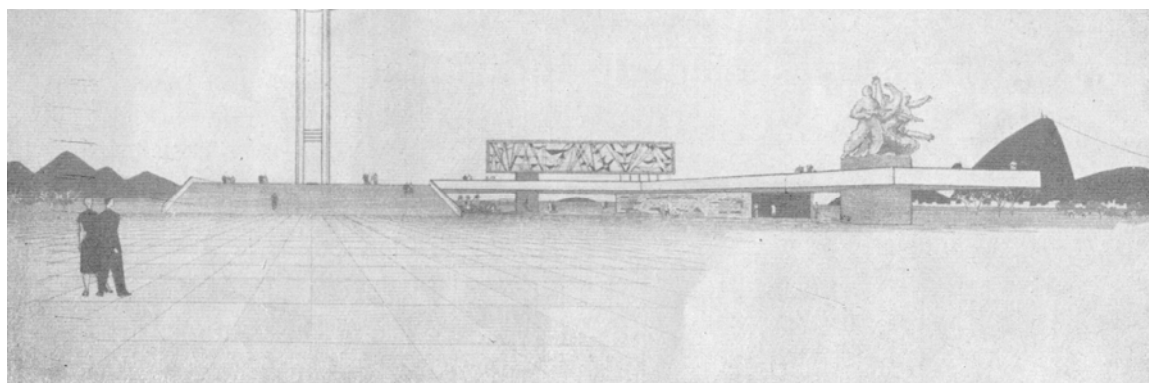


Fig.771: Perspectiva da praça do conjunto.

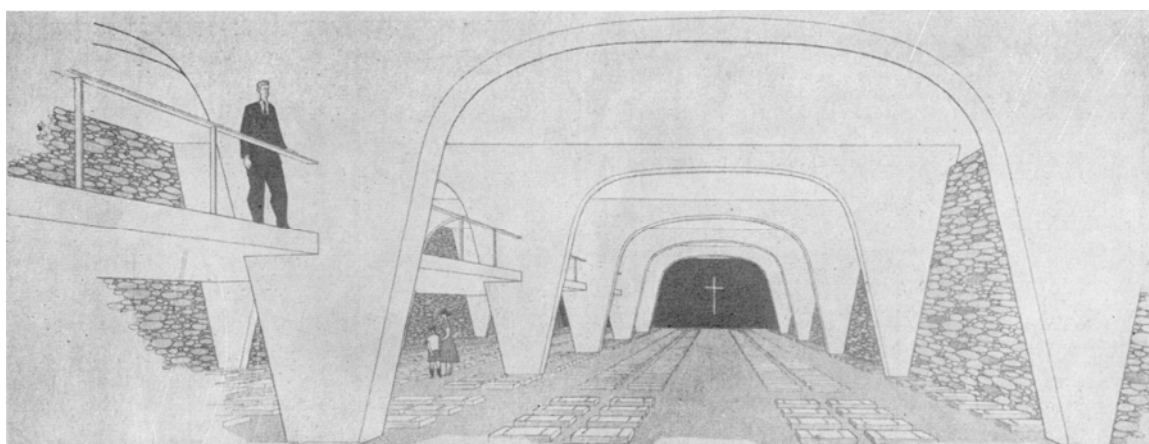


Fig.772: Vista do interior do mausoléu.

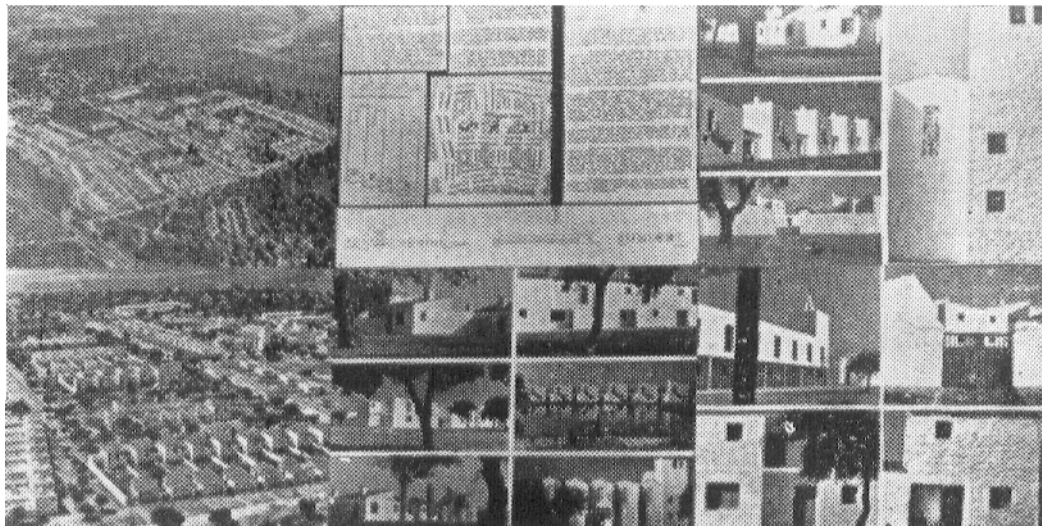


Fig.773:Prancha apresentada na VI EIA.

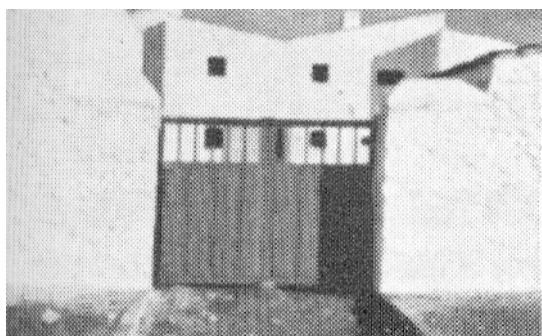


Fig.774: Detalhe das habitações

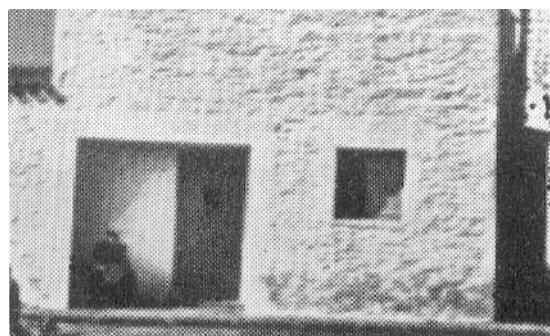


Fig.775:Detalhe das habitações

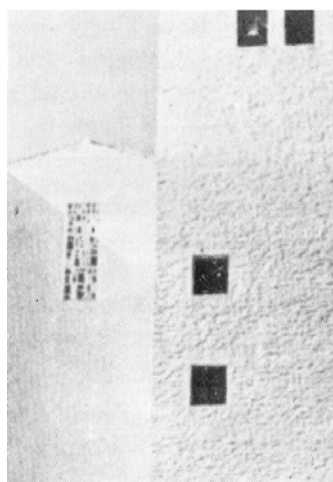


Fig.776:Detalhe das aberturas



Fig.777: Vista do conjunto de moradias

VI - E.I.A.
1961

LEONARD G. VINCENT
Núcleo Residencial “Stevenage
New Town”

PLANEJAMENTO PARA
DETERMINADA
CONCENTRAÇÃO
HUMANA
MENÇÃO HONROSA

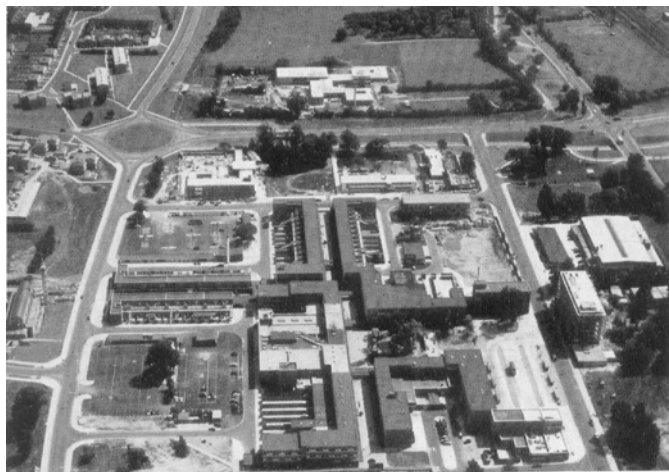


Fig.780: Centro da cidade parcialmente construído.



Fig.781: Vista aérea do quarteirão residencial.

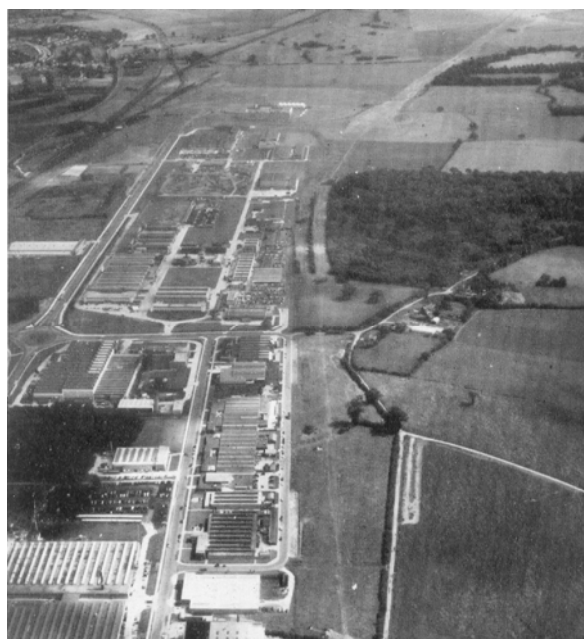


Fig.782: Zona industrial de Stevenage.

FONTE:
ZODIAC, n.9, 1962.

VI - E.I.A.
1961

LEONARD G. VINCENT
Núcleo Residencial “Stevenage
New Town”

PLANEJAMENTO PARA
DETERMINADA
CONCENTRAÇÃO
HUMANA
MENÇÃO HONROSA



Fig.783: Quarteirão residencial visto da zona verde



Fig.784: Duas vistas do calçadão do centro comercial.

FONTE:
ZODIAC, n.9, 1962.

VI - E.I.A.
1961

LEONARD G. VINCENT
Núcleo Residencial “Stevenage
New Town”

PLANEJAMENTO PARA
DETERMINADA
CONCENTRAÇÃO
HUMANA
MENÇÃO HONROSA



Fig.785: Prancha apresentada na VI E.I.A.



Fig.786: Centro comercial.



Fig.787: Centro comercial.

FONTE:
ACRÓPOLE (1961)

VI - E.I.A.
1961

**SALVADOR DE ALBA
MARTIN**
Escola Normal Regional

EDIFÍCIO PARA
FINS DE ENSINO
MENÇÃO HONROSA



Fig.788: Vista do pátio externo

VI - E.I.A.
1961

**HUBERT BENNET, SIR L. MARTIN,
KENNETH CAMPBELL E J.W.
LEWIS**
Public Authority Housing

PLANEJAMENTO PARA
DETERMINADA
CONCENTRAÇÃO
HUMANA
MENÇÃO HONROSA

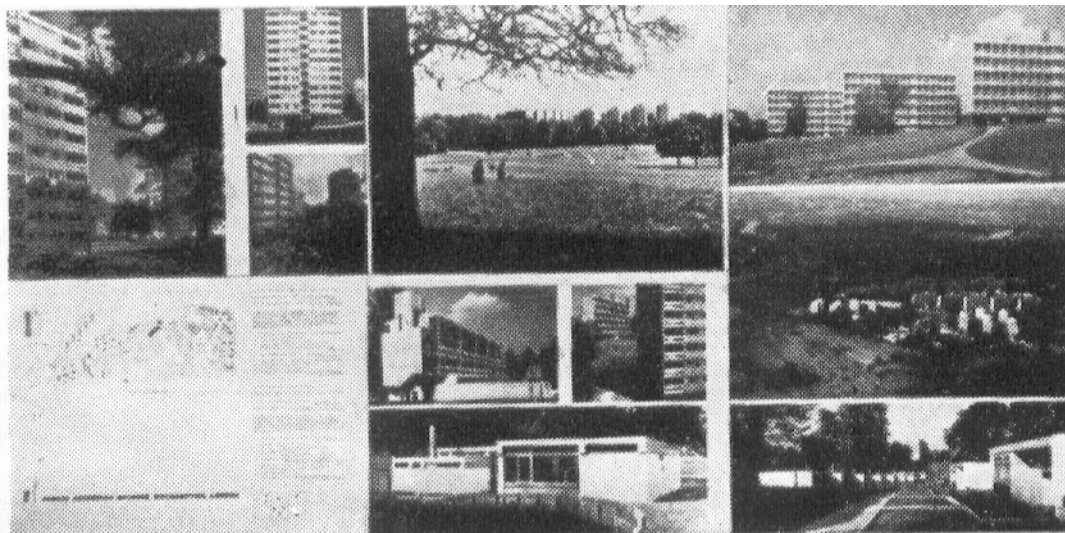


Fig.789: Prancha apresentada na VI EIA

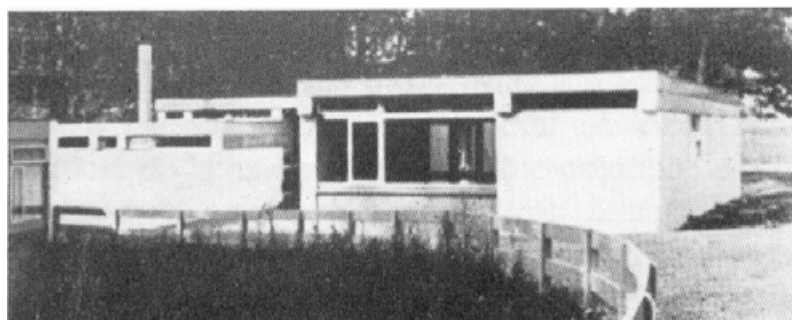


Fig.790:Edifício público

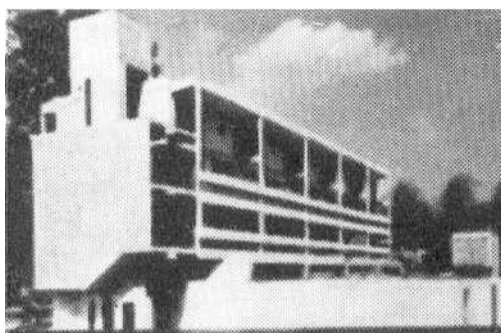


Fig.791:Edifício público

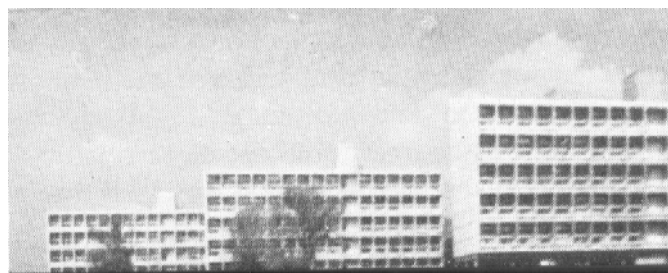


Fig.792:Conjunto de moradias multifamiliares

FONTE:
ACRÓPOLE (1961), n.276.

CAP.4. CONFRONTANDO PROJETOS PREMIADOS: TEMAS RECORRENTES

Para a confrontação e discussão dos projetos premiados nas seis Exposições Internacionais de Arquitetura estudadas foram identificados seis temas recorrentes considerados principais pelas discussões que suscitam. Evidentemente esta foi uma escolha necessária em função do objetivo proposto, uma vez que o material das exposições permite outras abordagens e comparações, e que devem ser explorados por outros pesquisadores.

Os temas recorrentes analisados foram:

A questão da estrutura;

A função social da arquitetura (contraposta ao formalismo)

A preocupação com os condicionantes locais;

A continuidade espacial interior-exterior;

A integração das artes;

A expressão plástica do edifício (considerando o novo-brutalismo).

A expressão da estrutura

Ao analisarmos as várias edições das Bienais encontramos situações de assimilação de discussões internacionais importantes. Uma destas situações se refere aos avanços das estruturas na década de 50, graças aos avanços no cálculo estrutural e dos novos métodos de construção empregados na arquitetura. No I Congresso Internacional dos Críticos de Arte acontecido em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília em 1959, a tese de Giulio Pizzetti, “As novas estruturas da Arquitetura”¹, revisa o conceito de estrutura devido à sua importância atual no campo das artes e das ciências, e propõe considerar a estrutura de um ponto de vista mais significativo, em que se incluam o estudo das formas abstratas, do ponto de vista científico e artístico, resolvendo os problemas estáticos pela parceria entre o arquiteto e o calculista.

No que se refere à arquitetura moderna brasileira, a preocupação com a estrutura (preferencialmente de concreto armado) e a técnica construtiva já estão presentes desde o episódio da construção do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, em que

¹ Citado por Fernandes. **Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes.**

se verificou a perícia técnica dos engenheiros brasileiros como já foi relatado por outros autores.² Além disso, durante a premiação dos estudantes na I Bienal, a revista Brasil Arquitetura Contemporânea (1953/54) resume o desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil e comenta a influência dos engenheiros estruturais, que permitiram que a nossa arquitetura tomasse rumos diferentes da prática mundial. A revista atribui esta originalidade da arquitetura brasileira à capacidade dos nossos engenheiros de procurar conciliar a **plasticidade** característica do concreto armado com a **ousadia formal** e as **condições de desenvolvimento local**.

Há uma preocupação com a estrutura que se torna mais clara quando confrontamos as premiações das Bienais de 1951 a 1961, no que se refere aos edifícios:

- Ginásio de esportes de Sorocaba
- Fábrica Duchon
- Os hangares de Orbetelho e Turim
- Mercado de flores na Pescia
- Pensilina OM
- Engarrafadora Bacardi
- Novo pavilhão do Salão do Automóvel
- Ginásio de esportes do Clube Atlético Paulistano.

As soluções estruturais nos projetos premiados da I Bienal em alguns exemplos repetem o sistema de grelha de pilotis e vigas de concreto armado, como é o caso do edifício Caramuru, do edifício Bristol, da casa de campo em Nogueira, da Maternidade Universitária de São Paulo, do Banco da Lavoura em Minas Gerais e dos blocos de moradia do Conjunto residencial Pedregulho, além da residência no Morumbi, de Bratke e do refeitório em Manguinhos. Este sistema pilar-viga estará presente em vários outros projetos premiados nas edições subsequentes das Exposições Internacionais de Arquitetura e deriva da concepção corbusiana de pilotis e estrutura independente, pensados para a arquitetura dos cinco pontos.

Nos outros edifícios premiados, expostos acima, a necessidade de alcançar grandes vãos livres entre os apoios levou a soluções estruturais mais elaboradas e que definiram a

² Bruand (1997, p.105) e Cavalcanti (2006, p.173)

forma final do edifício. A estrutura é nesses edifícios o problema crucial a ser resolvido para originar a totalidade do espaço arquitetônico. O que há de inovador nos projetos premiados é a consideração da estrutura não apenas como um problema da engenharia, como a resolução de um cálculo de estrutura e adequação das vigas, arcos e pórticos às considerações de ordem técnica, mas há nas obras premiadas a intenção de configurar um **espaço arquitetônico**, com qualidades técnicas e estéticas.

Claramente surgem as devidas diferenças, pois enquanto na Fábrica Duchen, os pórticos, mesmo com a contribuição de Joaquim Cardozo, são a manifestação plástica e a expressividade dos croquis desenvolvidos de Niemeyer, de outra maneira, em Nervi, a estrutura é a materialização dos caminhamentos das cargas e a expressão da racionalidade construtiva, onde o desenho também representa a eficiência e a potencialidade da técnica do concreto armado, daí emergindo a beleza de toda a obra. A qualidade dos trabalhos de Nervi pôde ser conhecida pelo público brasileiro que ouviu sua palestra no Museu de Arte de São Paulo em 1951. Ao comentar os avanços da técnica construtiva em concreto armado, Nervi ressalta no papel das formas e a maior eficiência das peças de argamassa armada ao invés das formas tradicionais de madeira, os melhores resultados quanto à perfeição da peça moldada e a qualidade do acabamento, além das inúmeras possibilidades de formas plásticas. Na concepção de Nervi o espaço, a forma e o desenho são três coisas interdependentes e que só se originam no interior do processo de projeto da estrutura, na resolução dos problemas originados pela distribuição das cargas. Daí a importância de suas obras para a arquitetura mundial naquele momento. Nervi não articula soluções espaciais “a priori”, por isso não corre o risco de incorporar soluções arquitetônicas já pré-concebidas, de outras épocas ou de outras “escolas” ou “ismos”. Por outro lado todos os projetos de Nervi expostos na I EIA incorporavam qualidades plásticas e estéticas que configuravam, mesmo para hangares, espaços arquitetônicos. Nervi será ainda protagonista de grandes obras de arquitetura na década de 60 onde figuram o Palácio do Trabalho e o Palácio de Esportes em Turim, entre outras.

No ginásio de Sorocaba, de Ícaro de Castro Mello, a estrutura obviamente deveria vencer o amplo vão de uma quadra de esportes e arquibancadas, mas a seleção do maior vão a ser transposto, implica em uma ousada solução com arcos laminados de madeira, que materializa o desejo de domínio da técnica construtiva, bem afinada com a vontade de

celebrar a industrialização responsável pelo progresso de São Paulo. Não que este desejo desvalorize a solução estrutural, que também configura o aspecto formal do edifício e confere a qualidade plástica interna e externamente, mas coincide com a opinião de Argan sobre a arquitetura moderna brasileira, na sua vontade de monumentalizar a técnica construtiva. A ênfase na solução estrutural permeará as obras de Ícaro de Castro Mello nas décadas de 50 e 60 pelas contingências de sua carreira profissional.

Como construtor de ginásios e espaços esportivos, Ícaro teve que se adequar a exigências funcionais e construtivas distintas, desde seu trabalho junto ao Departamento de Educação Física e Esportes do Estado de São Paulo. Os espaços esportivos exigiam grandes espaços livres, que podiam ser viabilizados pelos novos materiais e cálculos estruturais prévios.

Mello teve Nervi como uma das suas principais influências e no projeto da piscina da Água Branca, em São Paulo³, um dos seus primeiros projetos, realizado em 1948, utiliza a técnica de construção com arcos de concreto armado, em tamanhos diferentes, compondo uma cobertura em forma de parabolóide-hiperbólico, responsável pelo caráter espacial do edifício. Este projeto ousado foi publicado em revistas estrangeiras e foi comentado por Henry-Russel Hitchcock como um grande exemplo da arquitetura moderna brasileira⁴.

A solução experimentada no Ginásio de esportes de Sorocaba foi aplicada em diversos ginásios do interior de São Paulo na década de 50, pois a abóbada realizada em arcos de madeira contraplacada trazia como vantagem, além do aspecto construtivo adequado a espaços retangulares de vãos médios, um custo relativamente baixo.

Em ginásios menores, a solução de planta circular se mostrava mais interessante, com a cúpula suportada por arcos de madeira contraplacada e lanternim ao centro. Os arcos se apóiam em pórticos radiocêntricos de concreto, inclinados de acordo com a tangente da curva. No ginásio do Jockey Clube de Uberaba, não construído, Bruand identificou uma solução pioneira que se assemelhava às soluções mais ousadas adotadas por Nervi e Vitellozzi posteriormente no ginásio de Roma: “a calota elipsoidal, vazada por um lanternim e sustentada por pilares em forma de “V” invertido”. Bruand (1997, p.265).

³ Este projeto foi exposto na II Exposição Internacional de Arquitetura de 1953.

⁴ In DOCUMENTO - Ícaro de Castro Mello: nas arenas da profissão. **AU Arquitetura e Urbanismo**, n.98, p.92, out/nov. 2001.

A homenagem especial feita a Joaquim Cardozo na I Bienal demonstra o quanto a arquitetura moderna brasileira devia a este competente engenheiro, calculista das obras de Niemeyer e de outros importantes arquitetos. Niemeyer comentando o trabalho de Joaquim Cardozo, salienta a sensibilidade artística e a atenção aos problemas plásticos da arquitetura.

Sua atuação se mantém invariavelmente, num alto nível de compreensão e otimismo, interessado em fixar para cada problema a solução justa, a solução que preserve a forma plástica em seus mínimos aspectos, indiferente às dificuldades que poderão advir, certo, como eu, de que a arquitetura, para constituir obra de arte, deve antes de tudo ser bela e criadora. Niemeyer (apud XAVIER, 2003, p.365).

Joaquim Cardozo era um tipo especial de calculista que além de atualizado com a técnica construtiva, por vezes fugia das regras e normas estabelecidas em razão da experimentação, especulando com os problemas do concreto armado e sabendo que esta era a melhor maneira de contribuir para o avanço da construção. Aliava aos conhecimentos da técnica, o das artes visuais e da arquitetura e se entusiasmava em encontrar a melhor solução técnica e ao mesmo tempo estética, sendo, portanto também um colaborador no sentido da integração das artes na arquitetura.

Em discurso que seria proferido para a turma de formandos em Arquitetura da FAU de 1965, Cardozo comenta as transformações na maneira de fazer a arquitetura (no sentido da técnica construtiva) e os avanços das teorias sobre as estruturas. Discorre sobre os principais trabalhos teóricos que fundamentaram as pesquisas estruturais desde a descobertas dos novos materiais (concreto armado e aço) e contribuíram para um melhor conhecimento da estruturas descontínuas, internamente vinculadas, (lajes nervuradas, pórticos e treliças) e das estruturas contínuas (lajes, vigas e arcos paredes, cascas, etc.)

Cardozo mostra o quanto a Arquitetura dependia dos avanços nas teorias sobre as estruturas e ressalta o problema das cascas, tão comuns na época (os elipsóides, hiperbolóides de duas folhas, parabolóides elípticos, hiperbolóides de uma folha, e os parabolóides-hiperbólicos). Em obras de Brasília haviam sido empregadas estas estruturas, como nas cúpulas do Congresso, que é uma elipsóide abaixo do equador e na cobertura da Catedral, que é uma zona de elipsóide cujas circunferências limitantes estariam acima e

abaixo do equador. Desta maneira Cardozo mostrava mais uma vez seu domínio dos avanços nos cálculos de estruturas e a possibilidade de expansão da arquitetura moderna brasileira baseada nestes avanços.

Na II Bienal a premiação do Mercado de Flores na Pescia, e dos pavilhões de Zavanella também retomam a discussão das estruturas para grandes vãos, aliada aos avanços estruturais. Os dois pavilhões projetados por Zavanella para a Feira de Milão em 1948 e 1950 são respostas diferentes para o mesmo tema arquitetônico, uma cobertura desmontável e plataforma de embarque de passageiros. São duas grelhas simples de filetes de madeira inclinadas, suspensas por um sistema de pilares de alumínio e cabos de aço. A primeira delas (1948) foi considerada por Kidder Smith a “melhor estrutura de exposição” devido ao seu aspecto leve e pelo sombreamento obtido. Nos dois casos a arquitetura deriva do calculado jogo de tensões e equilíbrio estabelecido pelo plano, os cabos e os pilares dinamizados pela inclinação oblíqua dos elementos.⁵

No projeto do Mercado de Flores na Pescia, a pré-fabricação dos arcos de concreto armado, a estrutura aparente, os pilares de concreto em formato especial, com a inclinação coincidindo com a tangente do arco (ver corte transversal), que confere equilíbrio plástico ao conjunto, mantém a lógica estrutural por toda a edificação. A estrutura do mercado é a mais simples e econômica possível, e esta simplicidade se repete no programa das lojas e serviços gerais. Rogers vê nesta clareza projetual e construtiva o aspecto estético da obra e a tradição dos construtores da Toscana, que descendem dos grandes experimentos de Brunelleschi⁶. Kidder Smith ao apresentar o artigo “Italy Builds”⁷ para a revista *Arts & Architecture* comenta o talento dos novos arquitetos italianos que estavam enriquecendo a arquitetura com imaginação, elegância, e clareza estrutural, como se podia ver no Mercado de Flores da Pescia, cujo projeto representava a “essência da simplicidade”.

⁵ Zavanella utilizou este sistema pela primeira vez nos pavilhões da Pensilina OM e tornará a utilizar os elementos metálicos leves atirantados na escada do interior da Agência Bancária do Banco Popular de Varese, projetada em 1958. A racionalidade, a precisão e a ordenação sistemática em módulos facilmente produzidos em série será destacada por Veronesi (1962) como características do trabalho de Zavanella.

⁶ ROGERS, E. Il mercato dei fiori a Pescia. *Casabella continuità*, n. 209, p.28, jan/fev, 1956. Note-se que os textos que comentam o projeto de Gori e colaboradores são escritos a partir de dois anos após a sua premiação na II Bienal.

⁷ SMITH, G. K. Italy Builds. *Arts & Architecture*, v.73, n.2, p.25, fev.1956.

O livro de Galardi (1967)⁸ apresenta como os melhores exemplos da arquitetura de pavilhões de exposição na Itália do pós-guerra, justamente os projetos premiados de Nervi, (além do palácio do Trabalho e dos ginásios de Roma), o Mercado de Flores da Pescia e o Pavilhão para o Salão do Automóvel de Ricardo Morandi, premiado na VI EIA.

Com relação ao prêmio para o projeto da Engarrafadora da Fábrica Bacardi de Felix Candela, deve-se considerar que este representa o ponto máximo do desdobramento dos estudos das estruturas de parabolóides-hiperbólicos, iniciados anos antes, a partir do projeto da Bolsa de Valores de 1955, não sendo, portanto, apenas o julgamento de uma obra em si, mas o reconhecimento de uma trajetória profissional. A revista italiana *L'Architettura Cronache e Storia*, publica em 1957 o artigo “Encontro com Felix Candela”⁹, onde discute a influência do arquiteto nos rumos da atual arquitetura mexicana, através de vários de seus projetos.

O projeto da **engarrafadora da Fábrica Bacardi** foi o maior vão de parabolóides-hiperbólicos de bordas livres construído por Candela. A construção das estruturas deste tipo de casca já havia conduzido a algumas simplificações nos cálculos, porém ainda era difícil comprovar matematicamente o comportamento observado na prática. Candela vinha tomando consciência de que, para estruturas de vãos moderados, os procedimentos analíticos usuais admitiam enfoques não convencionais. A partir de um processo de decantação de fórmulas e de utilização de fatores de correção, Candela percebeu que poderia aplicar a “Teoria de membrana” no cálculo das cascas, com segurança, desde que obedecidas a forma e dimensões adequadas, e, o que era mais conveniente para a lógica construtiva, conseguiria uma economia de meios e de materiais reduzindo a espessura das cascas. Dizendo de outra maneira, Candela se libertou dos modelos teóricos, defendendo simplificações de cálculos que ele intuía a partir de sua experiência prática com a construção de diferentes tipos de cascas de concreto. Seu entrosamento com arquitetos fazia com que, além de calcular as estruturas, procurasse unir a criação artística com a capacidade teórica científica e o conhecimento construtivo, conseguindo assim através do

⁸ GALARDI, A. *Nueva arquitectura italiana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1967.203p.

⁹ ENCONTRO com Felix Candela (México). *L'Architettura – cronache e storia*, Milão, p.11-20, fev. 1957. Na segunda metade da década de 50 Candela aparecerá em vários artigos de revistas estrangeiras, inclusive no número especial sobre estruturas de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, v.27, n.64/65, 1956, mas o maior reconhecimento do seu trabalho veio em 1963 com a publicação do livro “Candela, the shell builder” escrito por Colin Faber e publicado em Nova York pela Reinhold Publishing Corporation.

domínio dos meios de construção, controlar o ato da edificação e participar efetivamente da construção do significado espacial da obra. Por esta conduta, Candela ganhou cada vez mais prestígio com os arquitetos e aproveitou para investigar novas soluções estruturais. A cada nova solução conseguia uma maior eficiência estrutural que, associada a uma insignificante quantidade de material (Candela entendia como “casca” uma película de concreto armado da ordem de 4,0 cm) e ao emprego da abundante e hábil, porém não qualificada mão-de-obra mexicana, configurava, como define Otero; Concha; Gómez (2001, p.46), um autêntico “funcionalismo técnico”. Os mesmos autores confirmam que com os “hypar”(parabolóides-hiperbólicos) de borda livre Candela alcançou a plenitude de sua carreira. Nenhum dos outros tipos de estruturas experimentados contém tanto a sua filosofia como estes, tanto do ponto de vista estrutural como do ponto de vista estético e expressivo.

O **pavilhão do Salão do Automóvel em Turim** projetado por Ricardo Morandi, um renomado construtor de pontes e professor, chamou a atenção de Bruno Zevi que publicou o projeto na revista *L'Architettura – cronache e storia*¹⁰, apresentando tanto a sua arquitetura como uma reportagem especial comentando os detalhes da estrutura de concreto armado.

De acordo com o artigo de Gabetti (1960, p.730), o que mais impressiona no Pavilhão de Morandi é a qualidade espacial obtida, pela armação de vigas protendidas cruzadas, e pela maneira de expressar os esforços estáticos em cada nervura desta malha estrutural que percorre toda a extensão da edificação. Os pilares inclinados, de concreto armado, e os detalhes de apoios e rótulas contribuem para a **noção dinâmica do espaço**, ao mesmo tempo em que acentuam a força da concepção. A textura de concreto armado e as cavidades obtidas pelas nervuras lembram os pavilhões de Pier Luigi Nervi, justamente o autor do pavilhão vizinho.

Finalizando os projetos selecionados, resta o Ginásio do Clube Atlético Paulistano, de Mendes da Rocha e João de Genaro, que demonstra várias qualidades, como a clareza estrutural, a inventividade tectônica e a escassez de meios para atingir grandes efeitos. A

¹⁰ GABETTI, R. Il nuovo Padiglione del Salone dell'Automobile a Torino-Esposizioni. *L'Architettura – cronache e storia*. Milão, n.53, p.730-737, mar. 1960.

força expressiva do edifício se encontra na cobertura, pela solução dada à cúpula metálica, levemente apoiada no anel circular da marquise de concreto.

De acordo com o próprio arquiteto, o espaço disponível para o projeto era próximo à rua Augusta, naquela época uma rua de comércio bastante movimentada. A solução fechada, comum para ginásios cobertos, não agradava, pois isolaria a edificação do entorno. Era preciso algo mais festivo, que pudesse conviver com a alegria da rua. “Isto é que induziu a procura por uma forma que tivesse esse ar de varanda sobre a plataforma, com uma solução necessariamente muito sutil por causa da escala [...] imaginei a possibilidade de um embasamento que sustentasse a configuração de praça, uma grande marquise, para que não precisasse ter porta”. (ROCHA, 2006, p.45)

A solução arquitetônica considerou a engenharia de estruturas desde o início do projeto, fato marcante para o resultado final, que diminuiu a espessura dos apoios dos pilares triangulares para que a cobertura pudesse “pousar” no patamar da praça.

Devo esse projeto, mais uma vez, à engenharia. A concepção estava muito boa, mas para definir aquilo com clareza, para a minha sorte, surgiu a figura do engenheiro Túlio Stucchi, que orientou o cálculo definitivo junto comigo. Devo a ele a finura de compreender a beleza do desenho e a razão fundamental daquelas formas de modo nítido, desfrutando até o limite a dimensão do cabo, peso, articulação de tudo. O projeto é todo articulado, pousa no chão em seis pilares e o que assegura a estabilidade é um grande anel de concreto e depois o anel de aço, de onde partem os cabos para sustentar a cobertura metálica que não se apóia na marquise. Os apoios são articulados, delicados, só para efeito do vento.

Foi um projeto em que trabalhamos com a engenharia desde a concepção original enquanto idéia de forma, que é uma estrutura capaz de realizar aquela espacialidade, uma questão de gentileza urbana, enfim de adequação.(ROCHA, 2006, p.47).

O ginásio é todo representado pela cobertura, e pelos seis pontos de apoio (como pode ser observado nos croquis do projeto desenhados pelo arquiteto até os dias de hoje). Assim como nos projetos anteriores, a estrutura teve papel preponderante sobre a definição do partido arquitetônico, mas, enquanto no pavilhão de Morandi os esforços estáticos aparecem materializados nas vigas cruzadas que desenharam a cobertura por baixo, o Ginásio do Clube Atlético Paulistano guarda uma surpresa para o observador desavisado sob a

cobertura: não é possível identificar a forma de apoio da cobertura a partir do interior do ginásio. Este fato e mais as “frestas” deixadas entre a marquise e a cobertura metálica por onde se faz a articulação da estrutura, dão a impressão da cobertura “flutuar” sobre a marquise de concreto (sem que possamos identificar o princípio lógico da estrutura). Note-se que os tirantes metálicos só são percebidos há alguma distância do edifício. Assim, Mendes da Rocha e João de Genaro criaram uma concepção arquitetônica que desafia a percepção da lógica estrutural pelo interior da construção, transformando o “problema” da cobertura em um intrincado jogo de equilíbrio que acrescenta mais qualidades na obra arquitetônica.

Da análise destes projetos¹¹ conclui-se que as experimentações no sentido de criar com os avanços da estrutura e da técnica moderna, espaços originais e mais significativos para o público em geral, neste tipo de edifícios, originaram uma arquitetura diferenciada dos espaços condicionados à monotonia da grelha cartesiana modernista, e seguem o caminho sugerido por Gropius na palestra proferida durante a II Exposição Internacional de Arquitetura, onde a expressão dos edifícios do pós-guerra estaria fortemente influenciada por uma engenharia criadora. Esta nova arquitetura surgiria da própria ossatura do edifício, como nos trabalhos de Nervi, de Freyssinet onde os próprios elementos constituintes da estrutura do edifício nos trariam a satisfação física, sem prescindir de mais nada.

A função social da arquitetura (em contraposição ao formalismo)

A preocupação social na arquitetura se manifesta em muitos dos projetos premiados. Como já foi dito anteriormente, o projeto brasileiro que mais atende a este aspecto nas primeiras Bienais é o conjunto de Pedregulho, entretanto esta preocupação não deve ser considerada apenas para edifícios habitacionais, pois isso reduziria muito a noção de finalidade social e coletiva da arquitetura que na época se estendia às escolas, praças

¹¹ Caberia ainda mencionar o projeto de Reidy para o MAM-RJ, cuja concepção arquitetônica esteve fortemente condicionada pela solução estrutural adotada, o que é facilmente identificado pela análise do corte da edificação que mostra o pórtico de concreto armado sustentando as lajes dos pisos. Este projeto não foi incluído nas análises apenas por questões de sistematização da discussão, porém teria todas as qualidades estruturais e plásticas identificadas nas outras obras.

públicas, faculdades, clubes recreativos, edifícios esportivos e outros¹². Em pleno crescimento econômico e industrial a sociedade brasileira precisava de vários equipamentos sociais, sendo as moradias apenas um deles.

Analisando as premiações das Exposições Internacionais de Arquitetura de 1951 a 1961, podemos notar uma grande quantidade de projetos que incorporam a função social, como é o caso da Faculdade Nacional de Arquitetura, se considerarmos que havia muitas carências no ensino de Arquitetura na época, como já foi mostrado nos comentários dos Congressos Nacionais de Arquitetos (especificamente no III Congresso realizado em 1953) e que o projeto de Jorge Machado Moreira pode ser considerado pioneiro na forma como equacionou o problema do ensino, dando ênfase especial aos conhecimentos práticos desenvolvidos nos laboratórios e salas especiais.

Ainda podem ser incluídos nos projetos com finalidade social de uma maneira mais abrangente, a Maternidade Universitária de São Paulo, o Instituto de Puericultura da Universidade do Brasil, o Pavilhão para praça pública de Wit-Olav-Prochnick, para a cidade de São Miguel, o Teatro municipal de Santos, premiado na III Bienal do Teatro, o projeto da Escola Cantonal Freudenberg, o projeto do Alojamento para as enfermeiras do Hospital municipal de Zurique e até mesmo os temas indicados para os Concursos Internacionais de Escolas de Arquitetura.

Entretanto o que mais se identifica no discurso de uma função social para a arquitetura é o desejo de se opor ao avanço do formalismo na arquitetura moderna e esta polêmica se faz presente nas EIA analisadas.

Ao comentar a premiação da II EIA o júri manifestou ter baseado a escolha das obras premiadas na síntese arquitetônica das qualidades sociais, técnicas e estéticas, dando preferência às soluções criadoras e, ainda mais especificamente, “evitando o formalismo que está penetrando, perigosamente, na arquitetura moderna.” (Ata do júri apud PRÊMIOS, 1954).

¹² Reforçando esta idéia de uma arquitetura social mais diversificada, Joaquim Cardozo, ao comentar os projetos do Conjunto da Pampulha identifica uma finalidade social e coletiva, na Casa de Baile, adequada para as festividades populares e mesmo no Cassino, que poderia servir a funcionários públicos ou a estudantes, não se prestando apenas aos jogadores profissionais. Ver CARDOZO. **O episódio da Pampulha** (1956, apud XAVIER, 2003, p.147).

Este comentário originou o artigo de Eduardo Corona¹³ em que elogia o trabalho do júri por deixar claros os critérios adotados no julgamento dos projetos e reforça a idéia de Gropius, Sert, Aalto e Rogers de considerar a realidade social como um dos problemas da arquitetura atual, admitindo a premissa de uma arquitetura feita para o homem, na sua escala e como contribuição efetiva para a evolução da sociedade. Mais adiante o arquiteto argumenta que lutar contra o formalismo (e reforçar a função social da arquitetura) significa preservar a tradição de cada lugar a par do desenvolvimento técnico e da consciência adquirida. Este seria o caminho para engrandecer a arquitetura brasileira e defender a cultura nacional das contaminações de uma civilização decadente.

A partir de então se estabelece uma polêmica sobre o formalismo na arquitetura moderna brasileira, sendo Oscar Niemeyer o principal alvo das críticas e tendo como polaridade oposta a arquitetura com função social, sendo inicialmente o conjunto o seu melhor exemplo arquitetônico.

A polêmica envolverá vários arquitetos brasileiros que se colocam frente ao problema e tomará vulto com os comentários de Max Bill em relação a arquitetura brasileira, publicados pela revista Manchete e já comentados em outros trabalhos.¹⁴

Max Bill chega ao Brasil em junho de 1953, a convite do ministério das relações exteriores, e logo é interpelado por repórteres que querem saber a sua opinião sobre a arquitetura moderna brasileira e a arte brasileira. As respostas do arquiteto são publicadas na Tribuna da Imprensa e na revista Manchete, em 06 de junho, provocando um certo “mal-estar” nos arquitetos brasileiros e críticos de arte e arquitetura. Para esclarecer um pouco mais sobre a pertinência de suas opiniões, Max Bill realizará uma palestra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, no dia 09 de junho, que será posteriormente publicada pela revista Habitat de janeiro/fevereiro de 1954. A revista esclarece que a publicação de uma conferência “tão antiga” se deve às controvérsias e discussões que o assunto provocou, sendo o arquiteto suíço chamado de “decorador” pelos colegas brasileiros (mais precisamente o crítico Quirino Campofiorito), o que evidencia o

¹³ CORONA, E. O júri de Arquitetura da Bienal e as soluções criadoras. **Arquitetura e Decoração**, n.3, dez/jan, 1954.

¹⁴ Por exemplo em AMARAL, A. **Arte para quê** – A preocupação social na arte brasileira – 1930-1970. São Paulo: Studio Nobel, 2003. A autora dedica o capítulo “A polêmica sobre a função social da arquitetura” para a análise do problema e o episódio das críticas de Max Bill.

caráter particular e pessoal das críticas que surgiram à sua fala, e que transformaram a polêmica em questão de “honra nacional”.

Segundo Bill (1954), a arquitetura brasileira estaria correndo o risco de cair no “Academismo moderno”, que se baseia em quatro elementos:

- A forma livre, orgânica e o plano livre
- O “pan de verre” – as fachadas de vidro
- O brise-soleil – quebra-sol
- Os pilotis

A forma livre, orgânica, nascida dos primeiros trabalhos de Kandinsky e Arp, é introduzida nos jardins e na arquitetura por Le Corbusier e pode ser útil quando segue uma função de tornar uma casa mais aproveitável. A forma livre, por si só, seria puro elemento decorativo.

O plano de vidro, tão difundido por Gropius e Mies Van der Rohe, acarreta o uso de ar condicionado, não sendo indicado para regiões muito quentes. Bill neste item, deixa de comentar que os planos de vidro também são fundamentais para a completa integração entre o interior e o exterior, fato que já havia sido dito por Gropius na sua visita ao Brasil.

Os brises-soleil são utilizados conjuntamente com o plano de vidro, como mecanismo de controle, mas muitas vezes, são aplicados sobre a fachada inteira, sem uso da sua verdadeira função, mas funcionando como elemento decorativo. Em alguns casos isto realmente pode ter ocorrido, entretanto nos edifícios premiados nas EIA analisadas os brises também desempenham uma função estética, e isto já era proposto pelo Manifesto sobre a Monumentalidade escrito por Giedion, Leger e Sert. Há ainda a questão de que os brises e elementos móveis assim como as divisórias externas são desenvolvidos como substitutos das janelas e paredes convencionais, incorporando os processos industriais na sua execução e, portanto representa também uma forma de industrialização da construção, o que é um pressuposto funcionalista. Por outro lado, a utilização dos brises também se adequou a necessidade brasileira de proteção frente a um clima quente e sujeito à forte insolação, sendo, entretanto apenas uma das soluções para este problema (como os elementos vazados de cerâmica ou concreto, que também eram muito utilizados na época).

Os pilotis que liberam a construção do chão criando condições de circulação e ventilação eficientes, na verdade acabam com o pátio interno, que tem funções arquitetônicas e urbanísticas mais importantes.

A contra-crítica a Max Bill parte de Quirino Campofiorito, com um texto publicado no número de agosto/setembro da revista *Brasil Arquitetura Contemporânea*, onde prevalece o tom irônico, quando não, sarcástico. Campofiorito (1954) critica o rigor matemático de Bill, o seu processo de sistematização geométrico, e a sua falta de inspiração natural na obtenção da forma plástica. Notadamente, o critério abstrato e geométrico das obras de Bill incomoda o crítico, que defende o processo artístico como investigação de possibilidades mais densas (pelo artista) de expressão emocional que seja a interpretação dos sentimentos humanos, através dos recursos do figurativismo realista¹⁵. A partir deste momento nota-se que o texto de Campofiorito baseia-se em uma estratégia de desqualificação do seu opositor, tentando ridicularizá-lo como ornamentista e rival de Le Corbusier, sendo portanto a crítica de Bill à arquitetura moderna brasileira (particularmente o MEC) infundada e irrisória.

A crítica de Campofiorito é basicamente uma crítica de arte e do processo de inspiração artística e levada mais ao campo do debate da época, uma crítica à arte abstrata, confrontando-a com a arte realista que segundo o próprio crítico deixa evidentes as suas funções estética, social e política. Nota-se no texto que em nenhum momento se discute as afirmações de Max Bill no campo da expressão arquitetônica, que não há termos como espaço, circulação, função, etc., o que poderia invalidar a crítica. No entanto é preciso que se tenha em mente que no contexto dos anos 50, a crítica de arte e de arquitetura não são separadas, o que torna novamente a crítica de Campofiorito sintomática.

Respondendo à crítica de Bill, Costa (1953) deixa claro que a qualidade essencial da arquitetura moderna brasileira é a harmonia entre a plástica e o sentido funcional, o que colocaria novamente a arquitetura como comandante da técnica, mas que esta qualidade nem sempre é vista com bons olhos pelos arquitetos do Funcionalismo, estritamente purista. Além da discussão sobre o verdadeiro espírito da arte atual, onde critica a idéia de Bill de que o objetivo da arte seria a concretização de harmonias formais vinculadas ao

¹⁵ Campofiorito chega a reconhecer a autenticidade da arte abstrata dos anos 20, válida enquanto especulação sobre o valor próprio da forma e da cor, para serem utilizados na forma e cor dos objetos da indústria, mas rejeita a abstração do Concretismo.

número, Costa enfoca a discussão específica da arquitetura dentro do campo das belas artes, dizendo que esta deve levar em consideração o sentimento, na hora de optar por uma das várias soluções funcionais mas de qualidades plásticas distintas. Lúcio Costa defende a idéia de *integração das artes*, debatida no Congresso de Veneza, pois considera enganosa a idéia de fusão das artes.

Quanto à crítica de arquitetura propriamente dita, Costa rebate as idéias de Bill, dizendo que a preocupação com a escala humana e monumental foi exatamente o que orientou as idéias dos arquitetos brasileiros no projeto do Ministério da Educação e Saúde pública. Argumentou que a suposta opressão dos pedestres frente à massa do edifício é um engano, pois a sua implantação permite o livre uso do solo entre os pilotis. Ao mesmo tempo considera inadequada a solução de um pátio interno para um edifício do porte do Ministério (de mais de 15 andares), pois isto se transformaria em um poço inóspito e sombrio, ao contrário do que alega Bill. Os azulejos no piso térreo são justificados pela necessidade de amortizar a densidade das paredes e pelo sentido fluido dos painéis; ao mesmo tempo, também se justificam pela tradição do seu uso na arquitetura colonial portuguesa.

Quanto ao conjunto de Pedregulho, elogiado por Max Bill, Costa também concorda ser este um dos marcos da arquitetura brasileira contemporânea; no entanto, adverte que se não houvesse a Igreja da Pampulha, a arquitetura brasileira não existiria, nem mesmo Pedregulho. O conjunto da Pampulha, criticado por Bill, não é obra destinada à classe social, mas sim à burguesia capitalista, e cada um de seus edifícios apresenta características que o diferenciam dos demais. É o caso da conexão do salão de jogos com o teatro no Cassino, da linha distendida, puríssima do Yacht Club, da iluminação da capela mor, da forma parabólica da nave e de sua articulação com a sacristia, na Igreja, etc. Costa lamenta que o trabalho formal e a integração da escultura e da pintura, na arquitetura em Pampulha, tenham sido considerados pejorativamente, como barrocos; no entanto, admite e se orgulha desta comparação, pois argumenta que se trata de um barroquismo de legítima e pura filiação nativa, o que mostra que “... não descendemos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas.” (COSTA, 1953, p.21)

Para encerrar a sua crítica, Lúcio Costa adverte que é necessário que se mostrem as diferenças entre os países e suas arquiteturas, para que se evite a generalizada uniformização da sociedade mecanizada.

É a partir da II EIA, com a visita dos membros do júri à Casa de Canoas e da publicação de vários artigos nas revistas estrangeiras que a polêmica sobre o formalismo se concentra mais na obra de Niemeyer. No âmbito das Exposições, as críticas mais severas são feitas por Jorge Machado Moreira, como já se viu nos comentários da II EIA e no discurso proferido no final da III Exposição.

A segunda etapa de discussão sobre o Formalismo na arquitetura aconteceu no exterior e se iniciou com o artigo de Rogers (1954a), que foi publicado na revista *Casabella* de fevereiro/ março. Inicialmente Rogers comenta a necessidade de qualquer crítica ter como ponto de partida o conhecimento prévio da **cultura de cada povo**, e ser isenta de preconceitos para poder julgar sem dogmas. Assim, o desenvolvimento da consciência histórica seria ajudado pela capacidade de colocar os fatos na justa posição, dentro das coordenadas do tempo e do espaço, isto é, pela operação dialética entre o próprio pensamento e o de outros lugares. Traduzindo este pensamento para a crítica arquitetônica, Rogers toma como exemplo a discussão da arquitetura brasileira e mais especificamente, a obra de Niemeyer. Para ele, as observações sobre a arquitetura brasileira quase sempre partem de julgamentos arbitrários e exagerados, como por exemplo o de Giedion que se entusiasma com o seu conteúdo de liberdade - que para Rogers se origina de uma certa claustrofobia com relação à própria arquitetura suíça - ou o de Max Bill que só se encanta com os rigores e valores da matemática e da geometria, sendo incapaz de julgar uma arte cujo significado é diferente da sua, mesmo que ela se apresente coerente em si mesma.

Rogers critica o olhar para a arquitetura brasileira que parte de um ângulo de visão particular (o suíço por exemplo), e pede que se alarguem os termos do senso histórico, evitando as visões já defeituosas à priori e que alteram a qualidade do juízo. (usando uma citação de T. Eliot) O exemplo utilizado para a comparação com a exuberância da arquitetura brasileira é o das mulheres de Copacabana, que poderiam parecer ridiculamente vestidas nos Alpes suíços, mas que no calçadão da praia se tornam perfeitamente contextualizadas.

Para Rogers a arquitetura de Niemeyer é repleta de problemas que saltam à vista principalmente no aspecto social; entretanto o seu virtuosismo é também inegável. Colocando-o em seu território, na sua geografia e na sua história particular, os defeitos são abrandados e podemos perceber que o seu mérito está em conseguir transmitir, com a arquitetura, alguns **valores típicos de seu país**, deduzidos das fisionomias das coisas circundantes (relevo, exuberância da natureza, sensualidade dos tipos físicos, etc.). Se chamamos de formalistas os esforços menos convincentes de Niemeyer (aqueles em que a forma não deriva de motivações internas e circunstanciais) e os seus descuidos; também devemos, por outro lado, aceitar a validade de sua poesia pessoal quando ela surge de uma inspiração tão genuína que se aproxima de um trabalho orgânico. Segundo Rogers, não é válido julgar o artista pelos seus discípulos, isto é, não é certo criticar Niemeyer pelas monstruosidades produzidas pelos seus admiradores.

A defesa de Rogers de uma crítica que não seja formalista vai ainda mais além, tomando como exemplo a casa de Canoas, projetada por Niemeyer e exposta na Bienal, visitada por ele e por Aalto junto com Lúcio Costa.

A análise da construção revela seus defeitos, como por exemplo, a composição incoerente entre o pavimento do hall de estar e o piso subterrâneo dos quartos, úmido e pouco ventilado; contudo a poética de Niemeyer é entendida ao se considerar o contexto local. A força expressiva da casa resulta da sua capacidade de dialogar com os elementos da maravilhosa paisagem em que ela se insere. De início, a ampla vista do local que descortina a paisagem do Rio de Janeiro com seus morros e golfos; em seguida, a perfeita integração da construção com a natureza, tendo a rocha indicada no croqui influenciado toda a composição, iniciando a piscina e ligando-se ao espaço interno. Toda parte principal da casa é extrovertida, tendo o hall a sua continuidade garantida pela ausência de barreiras no interior, e pela transparência dos grandes planos de vidro.

A casa de Canoas se diferencia de uma casa Pompeiana, introvertida, fechada em torno do pátio central, muito mais compreensível para o olhar europeu; entretanto, isto não invalida o processo poético de Niemeyer, que ousa aproximar o vocabulário de Le Corbusier da ordem dos fenômenos naturais (geologia e botânica) de seu país. É a esses comentários que Niemeyer se refere quando da sua carta recusando a participação na IV EIA, já comentada.

O texto de Rogers termina com uma observação importante de que o caminho aberto por Lúcio Costa para uma tentativa de adaptação das tradições portuguesas à arquitetura brasileira ainda se encontra pouco explorado entre os arquitetos, podendo ser um dos caminhos fecundos para a arquitetura brasileira desenvolver sua temática original. É necessário, segundo o crítico, que se dê um basta ao internacionalismo exagerado, alargando os significados dos postulados teóricos da arquitetura para absorver os múltiplos aspectos da realidade concreta. É preciso aproveitar a energia vital trazida por outros países alargando o campo das trocas culturais e aumentando as realizações da arquitetura como expressão autêntica das diferentes comunidades. A visão de Rogers coincide com a de Gropius no sentido de adequar a arquitetura moderna às condições regionais, fato que pode ser observado nas premiações das EIA discutidas neste trabalho.

O término da polêmica se dá com a publicação de uma carta de Max Bill a Rogers no próximo número da revista *Casabella*. Evidentemente irritado pelos comentários do colega que o aproxima de um ignorante no campo da crítica de arquitetura, Max Bill justifica que o único texto realmente fiel aos seus comentários foi publicado na revista *Habitat* (n.14), referindo-se à sua comunicação feita no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e posteriormente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, sendo a entrevista publicada na revista *Manchete*, um artigo irresponsável e possivelmente usado desonestamente por alguns arquitetos, que lhe alteraram o significado original, aumentando a polêmica.

Bill reitera que se trata de uma crítica à situação da arquitetura que, no Brasil, tem sofrido a influência de um academicismo modernista. Ao contrário dos comentários de Giedion que considera um entusiasmado pela arquitetura brasileira, suas colocações não tiveram a intenção de adular, mas sim de colocar o problema por um ângulo racional e verdadeiro. Para que finalmente se esclareça o acontecido, Bill autoriza Rogers a publicar a sua conferência original na sua revista.

A polêmica sobre o Formalismo continuará, entretanto, durante mais alguns anos no meio brasileiro e tornará a presença de Niemeyer nas Exposições Internacionais de Arquitetura, possível apenas pelos convites pessoais de Ciccillo ou Profilli, que além de amigos pessoais, reconhecem a sua importância para a arquitetura brasileira e que procuram evitar os confrontos de classe dentro das Bienais.

A integração das Artes e as tentativas de Síntese.

O tema da integração e síntese das artes é um tema recorrente nos anos 50 e perdura até meados da década seguinte. No contexto brasileiro, entretanto a união das artes e as tentativas de integração e síntese encontrarão muitas dificuldades para a sua realização prática. A falta de entendimento entre arquitetos e artistas plásticos é um dos elementos que dificultam a realização de trabalhos neste sentido, por outro lado, o assunto é ampla e polemicamente discutido nos Congressos de Arquitetos, nos encontros de artistas e críticos de arte e na imprensa. Foram também formuladas algumas leis que procuravam implantar definitivamente a síntese das artes na arquitetura, como é o caso da cidade de Salvador que tornava obrigatória a execução de painéis e obras de arte nos edifícios públicos¹⁶.

Nas Exposições Internacionais de Arquitetura, de 1951 a 1961, o tema da integração das artes também esteve presente em várias obras premiadas, sendo algumas vezes mencionado na ata de premiação. Dentre os projetos premiados destaca-se a integração das artes em:

- Conjunto residencial Pedregulho – Affonso Reidy
- Residência de Campo em Nogueira – Henrique Mindlin
- Edifício Antônio Ceppas – Jorge Machado Moreira
- Instituto de Puericultura – Jorge Machado Moreira e equipe
- Jardins da residência Walter Moreira Salles e outros trabalhos de Burle Marx
- Edifício Olivetti – Nizzolli e associados.
- Aula Magna da universidade de Caracas – Carlos Raul Villanueva e Alexander Calder

¹⁶ Não se trata aqui de realizar uma revisão dos textos que consideram a Síntese das Artes, entretanto alguns textos foram estudados previamente como: CAMPOFIORITO. As artes plásticas na arquitetura moderna brasileira. BARATA, M. A arquitetura como plástica e a importância atual da síntese das artes. CORDEIRO, W. Arquitetura e Arte. COSTA, L. O arquiteto e a sociedade contemporânea. LE CORBUSIER. Canteiro de Síntese das Artes Maiores. LEVI, R. Síntese das Artes. Além dos prefácios dos livros de Paul Damaz que constam das referências, sendo o último escrito por Oscar Niemeyer. Atualmente o tema da síntese das artes tem sido assunto de pesquisas, como é o caso da tese de doutorado de sobre o Centro Cívico de Curitiba. No exterior o tema da síntese das artes é também freqüente nas revistas “Aujourd’Hui” e Werk, além da revista L’Architecture d’Aujourd’hui que organizou a exposição itinerante “Architecture contemporaine integration des Arts”. A exposição foi organizada com a ajuda de Claude Parent e percorreu a Europa de março a outubro de 1957.

- Residência Ceppas – Jorge Machado Moreira
- Alojamento das enfermeiras do hospital cantonal de Zurique – Jakob Zweifel
- Monumento aos mortos da II Guerra – Marcos Konder e
- Brasília – os projetos apresentados na IV e VI EIA

Nos projetos expostos na I EIA (não premiados) encontra-se uma quantidade relativamente grande de painéis integrados à arquitetura como uma característica marcante da arquitetura brasileira do período, continuando o pensamento iniciado no MESP e nas obras da Pampulha. Entre os projetos premiados destaca-se a residência de Nogueira, de Mindlin, com o painel de Burle Marx na clara função de qualificar o espaço aberto sob os quartos e em continuidade com a sala de estar do térreo. O Banco da Lavoura, com os painéis cerâmicos do pavimento térreo, que contribuem para tornar nobre o hall de entrada, se assemelha ao trabalho dos painéis em afresco dos ciclos econômicos, executados por Portinari no MESP (e guardadas as devidas proporções), entretanto o motivo escultórico da fachada foi criticado pelo júri, como já dito anteriormente. Há ainda na I EIA os painéis do Refeitório em Manguinhos, feitos por Burle Marx e o trabalho em ferro realizado por Mário Cravo no edifício Caramuru.

Digno de nota é o trabalho de painéis de azulejos e as pinturas murais realizadas no Conjunto residencial Pedregulho, em que a pintura se concentra na temática infantil, no bloco da escola, auxiliando na função de qualificar o espaço do pátio, com um sentido de potencializar a sua função lúdica. Nos outros momentos em que o mural é utilizado, como no conjunto do ginásio e das piscinas, as formas do fundo em azul e branco repetem movimentos apreendidos das formas da arquitetura, como o bloco curvo das moradias e a cobertura do ginásio. Há aqui certo avanço, partindo da integração das artes em busca de rebatimentos formais em que se poderia identificar quase uma síntese de movimentos estimulados pela pintura e pela arquitetura.

Na II EIA a idéia de integração das artes se fez representar principalmente pelo projeto do Instituto de Puericultura de Jorge Machado Moreira e equipe e pelo projeto do edifício Antônio Ceppas, do mesmo arquiteto. Em ambos os casos, Moreira recorreu ao paisagismo de Burle Marx que também realizou os painéis. A parceria entre os dois surgiu por ocasião do projeto do MESP e seguiu por todas as realizações de Moreira. O painel no

hall de entrada do edifício Antônio Ceppas serve como forma de abrandar o comprimento da parede que conduz ao hall de entrada, mas o motivo repetido várias vezes no painel torna-se monótono, e é apreendido apenas como uma textura visual constante. O que contribui para dinamizar o ritmo do pedestre são os canteiros ondulados projetados por Burle Marx, ao redor de todo o pavimento térreo.

No Instituto de Puericultura, Bruand (1997, p.245) avalia a contribuição do paisagismo e dos painéis de Burle Marx para quebrar a ortogonalidade e o rigor marcantes da composição dos blocos,

[...] eles (os arquitetos) souberam misturar a sobriedade com a riqueza decorativa dos painéis de Burle Marx, criar no interior um ambiente agradável, onde a lógica utilitária jamais é fria e desumana, mas vem acompanhada de uma discreta elegância obtida por meios pouco dispendiosos.

De fato os painéis do Instituto de Puericultura servem como contraposição à ortogonalidade das formas dos blocos, por outro lado na residência Ceppas, premiada na VI EIA, o painel de Burle Marx no pavimento térreo serve para disfarçar o setor de serviços da casa, qualificar o hall (sala) de entrada e sutilmente indicar o acesso social (pela escada curva). Os ritmos ortogonais do painel e o dinamismo da composição das formas retangulares criam uma ambientação aprazível para o local de espera e se contrapõem a forma curva da escada.

No edifício Olivetti, premiado na IV EIA, os painéis são utilizados como forma de decoração das paredes internas, repetindo o mesmo tipo de solução da residência Antônio Ceppas (embora com menos para o espaço interno), do edifício Antônio Ceppas e do edifício do Banco da Lavoura, premiado na I EIA. A pintura participa do espaço arquitetônico, mas somente no sentido de integração, exposição da pintura no tamanho da parede como forma de contraposição ao ritmo ortogonal do edifício, e como forma de difundir a arte moderna, juntamente com a arquitetura, mas não se pode dizer que há uma verdadeira síntese das artes. A utilização do painel com função semelhante acontecerá no projeto do alojamento das enfermeiras em Zurique, premiado na VI EIA, onde o painel tem a função de substituir os quadros que normalmente se pendurava na sala de estar, ou de espera, sendo um trabalho bem intencionado, com uma marcante presença no ambiente,

graças ao original jogo de formas e texturas abstratas, mas assumindo uma função decorativa.

Na Cidade Universitária de Caracas a relação que se estabelece entre pintura, escultura e arquitetura é bastante diferente. Primeiramente porque apesar da obra premiada na IV EIA ter sido a Aula Magna, a questão da síntese das artes se coloca por todo o conjunto dos edifícios da cidade universitária, atingindo seu clímax na praça coberta e na aula magna. Para Villanueva,

Introduzir a obra pictórica ou escultórica dentro do marco arquitetônico significa atualmente evidenciar um claro desejo de assumir responsabilidades sociais. Faz falta repetir que o artista contemporâneo já não pode criar para si mesmo, em um mundo pessoal cuja compreensão está circunscrita a um número limitado de pessoas, ou que flutue no isolamento estéril da atuação individual? (VILLANUEVA, 1954 apud MOHOLY-NAGY, 1999, p.105)

Em segundo lugar porque Villanueva buscou no projeto da cidade universitária desenvolver sua maneira pessoal de focar a síntese das artes como vontade da expressão contemporânea que se realiza nas três artes distintas: pintura, escultura e arquitetura. Não deveria haver uma predominância de uma sobre as outras, mas a comunhão intensiva para atingir o olho e o espírito do homem sensível. Desta maneira as obras foram selecionadas por um caráter intermediário entre o alegórico, o realista extremo e o absolutamente abstrato. De acordo com Villanueva, “A integração das artes resulta na criação de um novo organismo arquitetônico-escultórico-pictórico aonde nenhuma delas assume uma importância menor, aonde não se admite falha nenhuma entre todas as aspirações humanas” (VILLANUEVA apud MOHOLY-NAGY, 1999, p.96).

O conjunto da Cidade Universitária de Caracas apresenta uma quantidade de espaços abertos e fechados interligados a jardins, passagens cobertas e praças que estabelecem hierarquias e relações espaciais na escala do pedestre. As relações podem se estabelecer entre os edifícios entre si e entre estes e o conjunto universitário, pela experiência panorâmica durante os percursos percorridos. Assim se amplia a experiência do espaço interior, e da massa do edifício pelo dinamismo dos percursos externos.

As passagens cobertas, cada uma com uma condicionante plástica distinta, pela utilização de pilares e marquises de formas totalmente diferentes (embora todos sejam de

concreto armado), levam a lugares cercados por murais, pátios com esculturas, edifícios com texturas e relevos dinâmicos, aberturas e jardins, onde a experiência plástica e espacial se completam com o trabalho da luz natural, dos elementos vazados e furos, das transparências e sombreamentos. Estes espaços sensoriais são organizados em dimensões amplas e reduzidos, mas sempre nas distâncias convenientes ao caminhar do pedestre, e talvez seja esta a maior diferença entre a experiência de síntese das artes na Cidade Universitária de Caracas e na cidade de Brasília, onde a escala humana se perde.

O Centro Cívico da cidade universitária é o conjunto da Aula Magna com a praça coberta e os edifícios adjacentes. Na praça coberta, Villanueva conseguiu a colaboração de Pascual Navarro (no mural que finaliza a praça); de Victor Vasarely, que criou uma estrutura em alumínio “positivo e negativo”, que modula a luz através de elementos laminares; de Ferdinand Leger que também executou um mural bastante colorido junto a uma escultura de Henri Laurens denominada “Amphion”; de Antoine Pevsner com a escultura “Dinamismo de 30 graus” e de outros artistas.

Entretanto o conjunto mais expressivo em termos de qualidade espacial de interiores ficou reservado ao trabalho na Aula Magna, um grande auditório para os alunos do campus e para a comunidade local. No auditório, Villanueva conseguiu uma unidade dinâmica que se inicia desde as rampas de acesso, com as texturas de concreto aparente realçadas pela luz que atravessa os elementos vazados e pelo percurso em curva para adentrar o recinto da sala maior. No interior, a atenção é imediatamente desviada para os elementos flutuantes do teto, desenhados em parceria com Calder, que cumprem a dupla função de difusores acústicos e misturadores dos sons produzidos no palco. O espaço se converte em um espetáculo cinético de cores, formas e posições relativas entre um elemento e outro. As formas desenhadas por Calder apresentam uma tamanha pureza plástica que dominam e qualificam todo o amplo ambiente interno, ao mesmo tempo em que são percebidos como elementos distintos da arquitetura, mas sem a qual sua distribuição e forma não teriam razão de ser. Assim pode se afirmar que há uma complementaridade entre a arquitetura e os defletores acústicos de Calder, uma organização, variação, unidade e distinção que afirma o caráter dinâmico da sala de apresentações, e que resulta de um trabalho equilibrado de integração das artes.

No projeto do Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, premiado na VI EIA, vemos novamente o empenho de conceber uma espacialidade em que a arquitetura e as artes formam um conjunto a ser experimentado pelo pedestre, entretanto com uma tendência para a monumentalidade, entendida como escala grandiosa.

A colocação do Monumento procurou não interromper a vista da baía e das montanhas que se estendem no horizonte, como pode ser notado na perspectiva realizada pelos arquitetos. Para isso quase todos os elementos do extenso programa foram colocados no subsolo, liberando uma grande área para os percursos dos visitantes.

A horizontalidade dominante das lajes e da escadaria é respeitada pelos grandes painéis que marcam a entrada do mausoléu, ao mesmo tempo em que o grupo escultórico de Ceschiatti, homenageando as forças terrestres, irrompe com discreta verticalidade. O foco do conjunto é o túmulo do soldado desconhecido colocado sob o grande pórtico vertical que foi concebido na escala da paisagem ao redor, e que por outro lado referencia o início da verticalização da cidade ao fundo (como é visto na perspectiva aérea).

Entre o projeto enviado para o concurso e a obra construída percebe-se a modificação das formas dos pilares, que originalmente arredondados compunham pórticos de concreto. A forma construída, mais triangular, concentrou a plástica no pilar como elemento autônomo, mais simples e geométrico que a concepção original, porém mais puro como elemento construtivo e mais integrado ao discurso formal dos outros elementos da composição (como por exemplo as linhas oblíquas da escultura de Júlio Catelli Filho).

A expressão plástica do edifício - o Novo Brutalismo

O Brutalismo se caracterizou por uma busca do concreto bruto, aparente e agressivo. Os tratamentos de superfícies lisas, o reboco e os revestimentos, deixam de ser utilizados e a superfície assume as marcas das formas de madeira, utilizadas na moldagem do concreto armado, as falhas e saliências típicas do material tornam-se a textura preterida pelos arquitetos. Ao que parece ser consenso, o uso do concreto bruto como parte da estética do edifício se iniciou com o projeto da unidade de Habitação de Marselha do arquiteto Le Corbusier, onde os acabamentos ásperos e a textura escultural dos pilares acentuam o caráter massivo do edifício.

O brutalismo como tendência se esparramou pelos países europeus e pelos Estados Unidos durante a década de 60, sendo a escola brutalista inglesa representada pelos arquitetos Peter e Alison Smithson, com construções paradigmáticas como o Campus da Universidade de Sheffield, entre outros projetos. As superfícies ásperas e agressivas expõem os elementos estruturais de concreto, ao mesmo tempo em que os encanamentos e conduítes elétricos ficam à mostra. Também representam uma vertente do brutalismo inglês os arquitetos James Stirling e Colin Wilson com o projeto do Engineering Building na Universidade de Leicester (1959-63) construído com James Gowan.

Nos Estados Unidos o brutalismo teve vários representantes, destacando-se o arquiteto Paul Rudolph com o projeto do edifício da Escola de Arte e Arquitetura da Universidade de Yale (1959-63), onde o edifício de sete andares expõe a textura bruta do concreto apicoado no exterior e também no seu interior.

No Brasil destaca-se o caráter brutalista nas obras de Villanova Artigas, na terceira fase de sua carreira projetual, como identifica Bruand (1997, p.298), pela adoção do concreto bruto, no estado que sai das formas, no projeto do estádio do Morumbi, em 1953.

Bruand considera no surgimento do Brutalismo duas correntes: o brutalismo de Le Corbusier e o brutalismo inglês. O primeiro deles teve o surgimento antes do termo ser cunhado em 1954 para qualificar o trabalho de jovens arquitetos ingleses. O emprego do concreto bruto convinha à unidade plástica desenvolvida na Unidade de Habitação de Marselha e nos projetos de Le Corbusier nos edifícios de Chandigarh. O estilo pesado e vigoroso criava uma plástica nova que rompia com o funcionalismo estrito.

Já o brutalismo inglês propõe uma austeridade formal que retoma de forma extrema as edificações dos anos vinte, sem qualquer concessão a uma estética que não seja a essência do material, apresentando todos os elementos da edificação, inclusive as tubulações antes escondidas.

Para Bruand, o brutalismo inglês e o Brutalismo de Corbusier não têm pontos em comum além do emprego dos materiais no estado bruto, e do uso de uma linguagem áspera, decidida, com relação à forma final.

Para as obras premiadas nas EIA considera-se, como já foi visto, a unidade de habitação a expressão inicial deste brutalismo que extravasa a plasticidade racionalista do prisma de janelas corridas e estrutura de pilotis. O texto de Le Corbusier deixa clara a

tentativa extremada de comunicar através dos materiais o novo caráter da arquitetura do edifício.

Na IV EIA o **edifício João Ramalho** incorpora a estrutura robusta, mas ainda não propõe o brutalismo da maneira como se verifica nas obras premiadas na VI EIA. Na **Universidade de Caracas**, se considerado todo o trabalho (e não apenas a aula magna) o que teremos é a adoção incondicional do concreto armado e a busca da sua expressividade plástica, em experiências formais com a grande marquise que liga os vários espaços abertos ao Centro Cívico e nos volumes dos edifícios. Como admitia Villanueva, o concreto armado possibilitava uma infinidade de formas, graças ao seu comportamento flúido, amalgamável, o que devia ser explorado com a compreensão dos esforços estruturais. Neste caso também o concreto é preferido pelo seu aspecto plástico, não configurando totalmente uma proposição brutalista.

Na VI EIA, o **Alojamento das Enfermeiras** de Zweifel incorpora e exagera a escala dos pilares de concreto deixados com a sua textura característica para funcionar como elemento de integração de todo o aspecto externo do edifício, terminando os pilares em uma sequência de vigas sobre o terraço no último piso. O rigor da técnica construtiva e a depuração da estrutura são características dos trabalhos do Grupo de Zurique, e a escolha de Zweifel para a estrutura larga cria um volume original e mais coeso do que seria com a estrutura feita de pilares convencionais.

Por outro lado a **Residência em Pinheiros**, de Carlos Millan, e o **Clube Atlético Paulistano**, de Paulo Mendes da Rocha, apresentam o Brutalismo paulista com toda a sua clareza expressiva.

Como indica Bruand (1997, p.310) Carlos Millan teria encontrado no brutalismo uma unidade estilística. Após o ingresso na FAU como assistente da cadeira de Composição em 1958, Millan tomou contato com o grupo de arquitetos paulistas liderados por Artigas que procurava forjar uma arquitetura paulista totalmente nova.

Com uma grande admiração pela pesquisa da técnica construtiva e a franca utilização dos materiais, Millan formulou uma arquitetura racionalista própria, sem admitir concessões formais, ajustando-se ao volume prismático puro, chegando a descartar detalhes que pudessem conferir à composição uma qualidade mais plástica. Definindo as

características da arquitetura de Millan, por ocasião do seu falecimento, Wilhelm acrescenta,

Em primeiro lugar o absoluto respeito à estrutura que gostava de manter esguia, aparente, regular e de vãos sensatos. Em segundo lugar um certo “classicismo” nos partidos, reinterpretando as casas binucleares de Breuer, mais preocupado com a vida cotidiana dos habitantes do que com inovações de ordem formal. Outra característica importante é o uso purista dos materiais, notadamente de concreto armado. Percebendo a irrealidade das pretensões de completa pré-fabricação industrial num país como o nosso, combateu o empirismo artesanal mediante a proposta duma pré-fabricação e montagem no canteiro. (WILHEIM, 1964, p.22).

Na **residência de Pinheiros** estas características estão bem representadas pelo programa bem resolvido internamente; com a utilização de um método construtivo adequado; com estrutura de concreto e paredes feitas com placas de cimento preparadas no próprio canteiro, onde a unidade de materiais é absoluta.

O vigor e a aspereza das escadas de concreto puro, externas, como na Unidade de Habitação de Le Corbusier, se contrapondo à transparência e leveza dos grandes planos envidraçados confere um caráter marcante à casa de Millan.

A casa de Pinheiros é também um grande exemplo de integração do espaço interior com o exterior, pela passagem lateral que dá acesso à sala de estar, pelas varandas do piso superior que através das escadas se comunicam com o jardim externo e, propriamente, pelas grandes áreas envidraçadas que permitem a integração visual total com o ambiente ao redor.

Por outro lado a pureza do concreto armado é trabalhada por Paulo Mendes da Rocha e João de Genaro no **Ginásio do Clube Paulistano** para conseguir um resultado plástico-formal característico. A forma triangular dos pilares tem a função de diminuir o ponto de apoio no pavimento da praça, fazendo toda a cobertura “pousar” levemente sobre o piso, mesmo que paradoxalmente se trate de largos pilares de concretos na sua parte superior. Neste projeto o aspecto brutalista se conjuga com a expressão artística associado a um programa extenso, mas resolvido de forma magistral. Bruand (1997, p.312) considera o projeto do Ginásio a obra mais conhecida dos dois arquitetos, embora anterior a adesão

definitiva ao Brutalismo (considerada a partir de 1960), salientando a perfeição da solução técnica, a pureza das formas e a leveza escultórica da composição.

Da análise destes projetos podemos perceber que a tendência brutalista se fez presente na VI EIA, ocorrida em 1961, mas de acordo com orientações distintas, sendo a vertente brasileira representada por Carlos Millan e Paulo Mendes da Rocha, demonstrando o desenvolvimento da poética dos materiais brutos mostrada pela primeira vez aos arquitetos brasileiros durante a premiação de Le Corbusier na I EIA de 1951.

A integração do espaço interior e exterior

A preocupação da arquitetura com a integração e continuidade dos espaços internos com os externos, já foi notada por Mindlin e outros críticos que identificavam neste aspecto uma das principais contribuições da arquitetura moderna brasileira para o movimento internacional. Sob vários aspectos pode ser verificada esta tendência, sendo um deles a necessidade de criar amplos espaços de convívio em áreas externas (varandas, terraços, marquises, etc.) por causa do clima característico do Brasil, com regiões quentes, em que o sombreamento e a ventilação constante são preferidos.

O tema da integração do espaço interior-exterior também foi defendido por Gropius durante a palestra proferida por ocasião de sua premiação na II EIA. Gropius encoraja os arquitetos a utilizarem grandes estruturas em balanços para obter o “espaço flutuante”, fruto da total integração entre o interior e o exterior.

Entretanto, considerando alguns dos projetos premiados nas seis Bienais analisadas, podemos perceber o interesse em manter a continuidade dos espaços interiores e exteriores, por vários motivos distintos. São considerados os seguintes edifícios:

Casa Maria Carlota Macedo – Sérgio Bernardes

A casa é um grande exemplo de integração da edificação na paisagem local, sendo reconhecida pelo júri da II EIA como “bom exemplo de combinação dos espaços abertos, cobertos e fechados, e um bom uso dos elementos leves do teto, muito aplicáveis às condições do clima local.” (Ata do júri in PRÊMIOS, 1954)

Os jardins de Burle Marx

Burle Marx além de todas as virtudes como artista e paisagista, já comentadas nos itens anteriores realiza a maior ação integradora dos espaços internos e externos atuando, de acordo com os pensamentos de Gropius, sempre no sentido da integração das artes, onde o jardim é ao mesmo tempo flora e arte abstrata. Suas concepções paisagísticas, nos projetos premiados nas edições das EIA analisadas, incorporam outras funções, como é o caso do paisagismo desenvolvido para a Faculdade Nacional de Arquitetura, que incorpora a função didática e através de pisos, massas vegetais organizadas em canteiros geométricos, qualifica todo o espaço externo em continuidade ao edifício de Jorge Moreira e equipe.

O mesmo pode ser dito do projeto paisagístico realizado para a integração da área resultante entre o Monumento aos Mortos da II Guerra e o MAM-RJ. Nas proximidades do Museu, Burle Marx realizou um trabalho mais geométrico (ortogonal), enquanto nas proximidades do Monumento libertou-se das preocupações construtivistas e respeitou a vontade dos interessados, que desejavam não encobrir o monumento com massas vegetais elevadas. Foi deixado um amplo espaço vazio á sua frente para facilitar as cerimônias cívico-patrióticas.¹⁷

Escola Freudenberg

Exemplo notável de como o relevo pode condicionar positivamente a concepção da arquitetura. O patamar criado por Schader aproveitando o maciço rochoso da colina existente permitiu a integração entre todos os edifícios do complexo, e criou uma praça elevada como lugar de permanência dos estudantes. A praça realiza a função do pátio tradicional nas escolas brasileiras e ao mesmo tempo é o grande espaço externo aberto que se comunica com a paisagem circundante. O cuidadoso trabalho do arquiteto nas salas, que se estabelecem no piso do patamar através de grandes superfícies envidraçadas, criou uma sensação de transparência e uma continuidade interior-exterior invejável. A articulação das escadas torna o pátio o grande piso integrador dos estudantes entre as aulas teóricas e os momentos de lazer durante os intervalos, e dentro dos edifícios o trabalho com a

¹⁷ Comentando o projeto MAURICIO (1960,s/n) aproveita para criticar a relação do Monumento com a paisagem, “Com isso parece que o Monumento continuará pesando na paisagem da Guanabara com aquele exagero que lhe assegura uma visibilidade quase igual ao do Pão-de-Açúcar.”

iluminação zenital (visto nos croquis do projeto) traz sempre a referência do meio externo para o interior.

Capela de Otaniemi

A relação interior-exterior na Capela de Siren é poética, reunindo ao mesmo tempo a simplicidade de recursos e o máximo de efeito simbólico. No trabalho de Borrás (1967, p18.) sobre o Campus de Otaniemi é comentada brevemente a relação de afetividade do povo finlandês com a natureza, e em Frampton (1997, p233) também é comentada a relação da obra de Aalto com a tradição construtiva das casas de madeira típicas do país. Kaija e Heikki Siren colocam o espaço interno dramaticamente em contato visual com o ambiente externo através do plano de vidro atrás do altar, e por outro lado, concretizam a experiência de utilização do espaço exterior no pátio de entrada. Neste caso pode-se dizer que toda a arquitetura interna da capela existe em função do contato com o exterior, e a obra se concebe arquitetonicamente neste dualismo.

Ginásio do Clube Atlético Paulistano

O ginásio é outro exemplo extremamente bem sucedido da relação de continuidade do espaço interior com o exterior. Esta relação se estabelece claramente no nível do patamar, considerado, como já foi visto, como uma praça, prestando-se à função de integrar todo o entorno imediato do clube ao interior da quadra. Este aspecto foi notado por Bruand

Também é notável a preocupação com a fusão dos espaços interno e externo: existe uma abertura completa em todo o contorno entre a cobertura metálica e o anel de concreto e, principalmente entre este e a base que é abrigada por ele, o que mantém a transparência da construção e assegura, tanto para os jogadores, quanto para o público, um ambiente intermediário entre o de um espetáculo ao ar livre e o de um ginásio fechado; a comunicação direta com o terraço – magnífico belvedere para os jardins, a piscina, as quadras de tênis e outros jogos – cria, além do mais, um ar de liberdade natural e um lugar para passear durante os intervalos. (BRUAND, 1997, p.313)

Edifício de escritórios em Long Beach

Este projeto dos arquitetos americanos premiados na VI EIA tem uma extrema sensibilidade ao incorporar o espaço entre a parede que limita o lote às salas de escritórios e

ao showroom da firma. Os jardins laterais tornam-se parte do espaço interno através dos grandes planos de vidro, e funcionam mesmo como um espaço de ampliação do espaço interno reduzido. Infelizmente a planta deste projeto não foi divulgada nas referências pesquisadas, deste modo foi deduzido por comparação com outros projetos semelhantes dos mesmos arquitetos que o espaço lateral poderia ser utilizado até mesmo como acesso às salas, o que torna a integração interior-exterior ainda mais completa.

Monumento aos mortos da II Guerra mundial.

Pela concepção arquitetônica envolvida (praça, patamar e mausoléu), o edifício cria condições extremamente bem aproveitadas de espaços exteriores, proporcionando percursos por todo o patamar e a praça (sob o patamar), que privilegiam as perspectivas da paisagem local. Os espaços internos do Museu se integram ao exterior pelos jardins e grandes painéis de vidro, por outro lado o espaço interior do subsolo (Mausoléu) é também trabalhado em dois níveis, constituindo o espaço mais fechado de todos. Assim, o projeto estabelece uma verdadeira hierarquia de espaços que se comunicam do interior para o exterior, através das escadas, e a localização estratégica das obras de arte indica locais de interesse e acessos aos espaços internos.

Teatro municipal de Santos

O projeto tenta incorporar parte da praça à proposta do teatro através do patamar elevado na entrada do edifício. O patamar seria um lugar de passeio dos pedestres e ao mesmo tempo um convite ao ingresso no ambiente interno. As superfícies envidraçadas que permitiriam a visão da praça e do movimento ao redor também procuram diluir a presença massiva da construção e interagir com o ambiente externo.

A preocupação com as condições regionais

A preocupação com as condições regionais obviamente deveriam ser analisadas caso a caso, pois dependem das condições locais de clima, topografia, cultura e outros fatores específicos. Nota se, entretanto que os projetos premiados nas seis edições das

Bienais até 1961 incorporaram elementos locais que foram definidores do projeto. Serão tratados mais superficialmente os projetos estrangeiros, em relação aos projetos nacionais.

Sobre as questões da reconstrução das cidades incorporando as condicionantes históricas nota-se nos projetos analisados apenas uma tímida postura de contornar os edifícios históricos (como é o exemplo da Biblioteca da Universidade de Shiefield e do Edifício Olivetti) em uma atitude de respeito ao passado, mas sem avanços maiores no sentido de valorizar, incorporar, redesenhar ou revitalizar os ambientes antigos, o que será futuramente debatido por outros arquitetos e talvez até em outras edições das Exposições Internacionais de Arquitetura. Por outro lado no projeto da Escola Freudenberg, Schader se esforça para incorporar a colina que acomodava o palacete histórico, como uma espécie de reminiscência da história do lugar. (embora nos textos lidos nada seja comentado a respeito da antiga construção, o que sugere que esta não tinha grandes qualidades arquitetônicas). Esta solução também é uma forma de adequação à topografia do local, enquanto as aberturas zenitais e o contato com o meio externo (através do pátio/patamar) cumprem a função de expor o estudante à luz solar direta. (que é uma necessidade para os países com pequena incidência solar em várias regiões).

Por outro lado as condicionantes históricas são abordadas enquanto tradição construtiva e ligação com a arquitetura tradicional, como no caso dos projetos dos estudantes da Escola de Arquitetura da Universidade de Waseda, premiados na II e III EIA, onde o júri ressalta a busca da unidade entre a arquitetura moderna e a tradição, a cultura milenar japonesa. Neste sentido a relação com a tradição e o passado da arquitetura brasileira se faz também presente no projeto de Lúcio Costa para o parque Guinle, através da utilização dos elementos tradicionais incorporados nos edifícios modernos e do conjunto Pedregulho de Reidy, que realiza a mesma operação em alguns blocos de moradia.

A discussão sobre uma arquitetura moderna nacional, tenta incorporar a tradição e o passado construtivo como foi indicado nas teses apresentadas durante o IV Congresso Nacional de Arquitetos e está presente em outros momentos da década de cinquenta. Não havia necessariamente um consenso de opiniões, como foi mostrado pelos discursos proferidos por Jorge Machado Moreira, durante a II e III EIA, que questiona a posição teórica de Lucio Costa.

Na sexta EIA, aparentemente mais atenta para as abordagens mais contemporâneas sobre a questão, tivemos a premiação da residência de Penedo, de Rolf Werner Huther, que recupera a técnica construtiva tradicional com madeira para os telhados tradicionais e a concepção da residência cercada por varandas, embora a sua distribuição interna seja funcional. Da mesma forma se destaca o trabalho de Alvar Aalto com a sala especial em que exhibe a Maison Carré; um grande exemplo de arquitetura moderna que incorpora a tradição construtiva finlandesa no trabalho com os materiais. Assim pode-se concluir que o tema da tradição e do passado se inseriu nas Exposições de Arquitetura estudadas, mas sem haver um esgotamento da discussão, e seguindo um caminho de conciliação com a arquitetura moderna, forçando-a, entretanto, a uma revisão crítica.

Sob outro ponto de vista, dando atenção às condições de **clima local**, podemos perceber a preocupação com a ventilação no projeto de Marcelo Fragelli, para o Posto de Puericultura no Rio de Janeiro, ambientando toda a sala de espera com os jardins internos e promovendo a circulação do ar através das aberturas altas e baixas. Esta preocupação é recorrente nos projetos brasileiros, desde a primeira EIA, onde os brises e outros mecanismos de proteção solar compõem as fachadas dos edifícios, como é o caso do Instituto de Puericultura da Universidade do Brasil e da Faculdade de Arquitetura de Jorge Machado Moreira; das residências de Mindlin e de Oswaldo Bratke, ambas preocupadas com o desenho correto das janelas, um assunto que foi abordado pelo arquiteto Bina Fonyat na revista Acrópole.¹⁸ Também são bons exemplos da preocupação com a ventilação correta os edifícios “Caramuru” e o “Banco da Lavoura” de Minas Gerais, além da Maternidade Universitária, de Rino Levi. É nos projetos mais complexos, (como no Instituto de Puericultura, no Conjunto residencial de Pedregulho e na Maternidade Universitária de São Paulo) que a criatividade dos arquitetos brasileiros nas soluções para o excesso de insolação e ventilação se torna mais evidente. Predominam, nestes projetos, várias soluções de mecanismos, estudadas em função de cada fachada e combinadas entre si. As mais comuns são soluções como: venezianas, brises verticais ou horizontais (móveis ou fixos), varandas, elementos vazados (de várias formas), “sheds”, grelhas metálicas, etc.

¹⁸ FONYAT FILHO, B. Veneziana e vidro – A ocorrência. **Acrópole**, n.251, p.366-401,1959. O artigo apresenta vários exemplos de janelas e venezianas na arquitetura moderna brasileira e comenta a dificuldade de desenho destes elementos e a sua importância para a arquitetura moderna. No artigo é apresentado o Edifício Caramuru, premiado na I Bienal.

todas pensadas também como elementos compositivos das fachadas e volumetrias dos edifícios, criando ritmos, texturas variadas e quebrando a monotonia do conjunto. Nota-se ainda a importância destes elementos na residência Antônio Ceppas onde os brises cobrem grande parte da fachada frontal e os elementos vazados dominam a parte posterior da construção.

Outro recurso, para a correta ventilação e insolação dos edifícios que apareceu mais claramente na II Bienal, foi o **pátio interno**. Nos comentários do júri nota-se que o pátio tem várias qualidades, podendo ser utilizado para melhoria das condições de ventilação e iluminação, para melhoria da condição de sociabilidade (como no caso da escola de Barthelme), para a ordenação dos espaços à sua volta e para a necessidade de se resolver a construção em pequenos lotes.

Planejamento de grandes áreas e o prêmio para Planejamento de determinada área urbana.

Finalizando a discussão dos projetos premiados, há ainda um item a abordar que se refere ao planejamento urbano, um prêmio que era pretendido para as EIA em função das várias críticas ao planejamento das cidades e à falta que se verificava da abordagem deste assunto nos meios governamentais e mesmo nos cursos de arquitetura.

Durante as seis Exposições Internacionais de Arquitetura analisadas, a tentativa de incluir entre os prêmios a discussão do urbanismo, foi aos poucos se afirmando até a criação, na VI EIA do Prêmio de Planejamento para Determinada Concentração Humana, onde foram premiadas obras em caminhos distintos. Stevenage nos arredores de Londres incorpora no planejamento urbano os conceitos da cidade funcional, reformulados com as novas perspectivas a partir do CIAM de 1951 – *o coração da cidade*, procurando qualificar e humanizar o centro da cidade, com atenção especial dada ao pedestre, como defendeu Gropius na sua estadia no Brasil. Por outro lado Vegaviana, em virtude dos escassos recursos e da proposta de uma arquitetura popular, busca o entendimento do colono, do habitante para propor as adequações das estruturas urbanas necessárias. Mescla a tradição construtiva com a técnica moderna e assim recusa tratar o aglomerado urbano por uma matriz universalista.

A discussão do planejamento de grandes áreas se fez presente nas três primeiras Bienais pela premiação de projetos como o de Pedregulho, de Reidy; nos temas dos Concursos para Escolas de Arquitetura, como o Centro Cívico para uma cidade de dez mil habitantes; o Centro de Férias para três mil pessoas e pela própria menção do júri da II Bienal ao projeto do parque do Ibirapuera, considerado *hor concours* mas que nem por isso deixou de ser apreciado como um grande exemplo de arquitetura e planejamento de uma grande área urbana.

A preocupação com as grandes áreas está presente na fala de Alvar Aalto e de Gropius e reflete um pensamento geral da época que une a arquitetura e o urbanismo, deixando a cargo do arquiteto a função de interferir no planejamento local e regional.

Esta preocupação segue em alguns casos o pensamento acerca da monumentalidade da arquitetura defendida por Sert, Léger e Giedion, em que os sítios para os monumentos que materializam as aspirações da comunidade deveriam ser pensados como grandes áreas livres nos setores decadentes das grandes cidades. Devem ser incluídos no planejamento geral, realizado em grande escala e para cada região. A Aula Magna da Cidade Universitária de Caracas, premiada na IV EIA representa um pensamento um pouco discordante, onde o centro cívico procura a escala do pedestre, quebrando esta noção de monumentalidade com a praça coberta, repleta de obras de arte.

Cap.5 – CONCLUSÕES

As Exposições Internacionais de Arquitetura ocorridas de 1951 a 1961 contribuíram para a ampliação dos debates sobre a arquitetura moderna e os possíveis caminhos a serem seguidos nas décadas de 50 e 60. Estas exposições defenderam a premiação de projetos racionalistas, porém incorporando outras qualidades espaciais que fogem dos limites previamente estabelecidos pela doutrina funcionalista do período entre guerras.

Através da análise de documentos que registraram as opiniões de Gropius, Aalto e outros participantes das Exposições de arquitetura, foi possível estabelecer as idéias centrais (destes arquitetos) sobre os novos caminhos para a arquitetura moderna e verificar a aproximação dos conceitos com os debates estabelecidos pelos críticos e arquitetos brasileiros nos Congressos de Arquitetos, Congressos de Críticos de Arte e nas revistas e imprensa nacional. Verificou-se ainda a influência dos debates ocorridos nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) nas premiações distribuídas (através da avaliação das qualidades espaciais e arquitetônicas dos projetos) e nas orientações da arquitetura moderna brasileira, porém guardadas as especificidades locais.

As Exposições Internacionais de Arquitetura ocorridas de 1951 a 1961 também foram palco das diferenças de orientação na arquitetura moderna brasileira, sendo possível o reconhecimento de uma arquitetura de início muito próxima dos postulados introduzidos por Le Corbusier na arquitetura e que se associou mais fortemente ao racionalismo, de formas ortogonais, onde o programa se coloca como a primeiro passo para a elaboração da forma arquitetônica e que foi muito bem representada nas premiações pelos projetos do arquiteto carioca Jorge Machado Moreira, que explicitou seu pensamento a respeito disto em várias ocasiões, como já foi visto no texto. E por vários outros caminhos se identificaram outras expressões da arquitetura moderna, como a da forma plástica, combatida inclusive como oposta ao racionalismo, a da arquitetura com aspectos regionalistas, e a da corrente brutalista que vinha se difundindo internacionalmente. A preocupação com o novo papel da estrutura nas obras de arquitetura, assumindo uma função também estética e significativa, passou a ser utilizada pela arquitetura brasileira indistintamente do seu local de origem, bem como os outros aspectos que foram analisados nesta tese.

Estas exposições registraram ainda um intenso debate sobre o racionalismo em contraposição ao formalismo. O formalismo foi criticado em várias oportunidades pelo seu caráter individualista, arbitrário e gratuito, na utilização da forma livre na arquitetura, em compensação foi defendida uma arquitetura racional que se destinasse às necessidades coletivas e sociais, tanto nas premiações das Exposições Internacionais quanto nos Concursos para Estudantes de Arquitetura. Esta função social da arquitetura transcendeu, na década de 50 apenas os edifícios de habitações coletivas.

Nas Exposições Internacionais de Arquitetura pesquisadas de 1951 a 1961 foram premiadas obras que demonstram a ampliação do conceito de racionalismo através da exploração das condições locais, da adequação ao relevo, da utilização de estruturas mais significativas em função dos avanços da técnica, da maior integração entre os espaços internos e externos, utilizando para isso a iluminação natural, as grandes superfícies envidraçadas o paisagismo como elemento integrador, os pátios e a presença de obras de arte. Também se nota nas premiações, progressivamente a incorporação da estética “brutalista”, principalmente na VI EIA, quando as modificações no processo de seleção das obras, entre outras condições, permitiu a premiação de projetos mais representativos das várias tendências da arquitetura no início da década de 60.

Nas obras premiadas ainda não se observa uma relação clara entre a arquitetura e os entornos históricos (quando eles existem) predominando uma atitude de isolamento dos edifícios antigos em relação aos novos, porém respeitando o condicionante histórico do ambiente urbano. Também foi possível perceber os diferentes entendimentos da questão da monumentalidade inicialmente derivada dos pontos mencionados no Manifesto sobre a monumentalidade de Sert, Giedion e Leger, mas que paralelamente aos desdobramentos do concurso e da construção de Brasília, se afiguraram de maneira não coincidente nas várias edições das Exposições Internacionais de Arquitetura, sendo discutida a relação da arquitetura com os espaços vazios, a questão do núcleo da cidade ao redor dos edifícios cívicos, a questão dos painéis móveis na arquitetura, para configuração de fachadas dinâmicas e principalmente a questão da escala dos edifícios.

Há uma clara valorização da integração das artes na arquitetura, apesar das divergências com relação aos meios de obtenção desta integração e das dificuldades de entrosamento entre os artistas e arquitetos.

Há também uma nítida absorção dos conceitos dos mestres modernistas, principalmente do arquiteto Walter Gropius, formulados no período do pós-guerra e uma adaptação destes conceitos à realidade brasileira. É possível através das EIA

observar as mudanças no pensamento destes mestres (Gropius, Le Corbusier e Aalto) com relação à arquitetura moderna.

As Exposições Internacionais de Arquitetura também serviram para embasar críticas e comentários feitos nas revistas internacionais que deram prosseguimento aos debates iniciados no interior dos CIAM, mas que não se resolveram por falta de consenso entre os debatedores, como é o caso da crítica ao Formalismo, da crítica ao “academicismo modernista” indicado na arquitetura brasileira, da consideração do ambiente histórico e da tradição, e das considerações sobre a função social da arquitetura, entre outras discussões. Como foi dito no início desta tese, o Brasil, através das Bienais possibilitou o encontro da geração dos mestres modernistas com a geração intermediária dos diretores dos CIAM, possibilitou a discussão de pontos que na Europa eram fortemente criticados e permitiu que se conhecesse, através das premiações e das palestras aqui proferidas o pensamento de personalidades chave para o movimento moderno no pós-guerra. As Exposições Internacionais de Arquitetura focalizaram os edifícios, evitando a discussão urbanística que era o ponto principal de divergência das várias tendências presentes nos CIAM, pois o prêmio para projeto urbano só foi definitivamente estabelecido na VI Bienal, e em meio a um país já reconhecidamente partidário dos ideais corbusianos, talvez se tenha produzido as últimas grandes discussões destas gerações de arquitetos. As várias interpretações da arquitetura e do urbanismo foram colocadas em confronto, e o que é melhor, à frente dos arquitetos brasileiros que puderam tomar partido, combater e defender suas convicções com relação à arquitetura do pós-guerra. Lamenta-se, entretanto a falta dos representantes mais jovens dos CIAM nas Exposições, o que não ocorreu por motivos óbvios.

Finalizando, é possível verificar que dentre todas as Exposições analisadas há uma considerável premiação de obras nacionais, o que se pode explicar pela situação de paridade da arquitetura moderna brasileira com a arquitetura nacional. Esta situação se deve possivelmente à capacidade de absorver os princípios debatidos pela arquitetura internacional e à capacidade dos arquitetos brasileiros do período, de contribuir, devido à uma grande quantidade de fatores, de maneira original, local e coerente para os debates, através da concepção de obras arquitetônicas de qualidade e méritos amplamente reconhecidos. Assim a arquitetura moderna brasileira na década de 50 e início da década seguinte fornecia subsídios para as discussões centrais da arquitetura do pós-guerra e, o que é ainda mais importante, conseguiu contribuir com originalidade

nas soluções projetuais de edifícios para várias finalidades, não se limitando apenas ao aspecto plástico da construção, embora este tenha sido sempre considerado.

Ao finalizar este trabalho acredito que as Exposições Internacionais de Arquitetura das Bienais não podem mais ser vistas apenas como uma iniciativa cultural importante que conferiu prêmios a determinados arquitetos a título de distinção nos meios culturais pertinentes e para a projeção internacional da cidade de São Paulo. A função destas exposições de ampliar o debate da arquitetura nacional e internacional foi cumprida, às vezes com maior envolvimento pelos seus organizadores, porém sempre com contribuições importantes; que até os dias de hoje foram pouco estudadas (apesar da grande quantidade de informações disponíveis) e que ainda ressentem de trabalhos que aprofundem análises críticas e contextuais para que se faça justiça ao empreendimento realizado. A análise de eventos como as Exposições Internacionais de Arquitetura ajudam a historiografia da arquitetura moderna brasileira a evitar as visões particulares das obras de arquitetos tomados individualmente, e lançam a perspectiva de se compreender melhor o contexto de época e a produção coletiva dos arquitetos em determinado momento, com suas preocupações e condicionantes locais. Este estudo acaba por comprovar indiretamente, que a grande qualidade da arquitetura moderna brasileira do período se devia a uma atitude coletiva de procurar caminhos para a arquitetura, é claro que com contribuições individuais decisivas, porém, enaltece a perspectiva de atuação em grupo, e como defendeu Gropius, “em equipe”.

6. Referências¹:

A II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: regulamento. **Arquitetura e Engenharia**, n.25, p. 47-48, mar./abr., 1953b.

ALBINI, Franco. A arquitetura dos museus e os museus na urbanística moderna. **Habitat**, São Paulo, n.15, p.29-31, mar./abr.1954.

A BIENAL e o Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura. **Acrópole**, São Paulo, n. 202, ago., 1955.

ALMEIDA, F. A. **O Franciscano Ciccillo**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.282p.

ALMEIDA, P. M. de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, A. A., (Org). **Mário Pedrosa**: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira – 1930-1970. 3ª. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

APROVADO o regulamento da III Exposição Internacional de Arquitetura. **Folha da Manhã**, São Paulo, 8 set. 1954.

ARQUITETO Premiado. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 05 fev. 1954.

ARQUITETO Mies Van der Rohe. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 out. 1959.

ARQUITETURA na V Bienal: história de pioneiros. **Habitat**, São Paulo, n.56, p. 4-17, set./out. 1959.

ARQUITETURA: Burle Marx, Gaudi, Horta, Van de Velde, Van der Rohe: Brasil, Espanha, Bélgica representados nesse setor – juízos sobre os expositores. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 15 set. 1959.

ARQUITETURA na V Bienal de São Paulo. **Folha da manhã**, São Paulo, 20 set. 1959.

ARQUITETURA na V Bienal de São Paulo: Victor Horta, Van de Velde, Mies Van der Rohe, Antonio Gaudi e Burle Marx. **Diário de Notícias**. São Paulo, 20 set. 1959.

ARQUITETURA Americana na V Bienal. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 5 set. 1959.

ARQUITETURA na V Bienal: Burle, Horta, Velde e Van der Rohe. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 set. 1959.

ARQUITETURA na V Bienal de São Paulo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 set. 1959.

¹ As referências foram organizadas no sistema autor-data

ARANTES, O. B. F., (Org.). **Política das artes: Textos escolhidos I** - Mário Pedrosa. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. **Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III** - Mário Pedrosa. São Paulo, EDUSP, 1998.

_____. **Modernidade cá e lá: Textos escolhidos IV** - Mário Pedrosa. São Paulo, EDUSP, 2000.

ARTIGAS, J. B. V. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 176 p.

_____. A Bienal é contra os artistas e o povo. **Notícias de Hoje**, São Paulo, 10 mai. 1953. Ciências, Letras e Artes.

ATRIBUÍDOS os prêmios da IV Bienal de São Paulo. **A Gazeta**, São Paulo, 18 set. 1957.s/n.

BARDI, L. B. A função social dos museus. **Habitat**, São Paulo, n.1, p.17, out/dez 1950.

BARDI, L. B. & EYCK, A. V. **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Lina Bo e P. M. Bardi / Blau, 1997.

BARDI, P. M. **História do Masp**. São Paulo: Quadrante, 1992.

BASTOS, C. M. Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 40 – 51, ago./set.,1953.

BECK, F. Exposição Internacional de Arquitetura na I Bienal do Museu de Arte Moderna. **Acrópole**, São Paulo, n.159, p.91-95, jul., 1951.

BIENAL à vista. **Correio da Manhã**, São Paulo, 17 ago. 1959.

BIENAL: Escolas de Arquitetura. **Acrópole**, São Paulo, n. 184, s/n, jan. 1954a. (Boletim do IAB-SP)

BIENNALE de São Paulo, 2e Exposition Internationale D'architecture. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, Paris, n. 45, p. IV, nov. 1952.

BIVAR, A. **Yolanda**. São Paulo: A Girafa, 2004.430p.

BONDUKI, N. G. (Org.). **Affonso Eduardo Reidy**. São Paulo: Blau / Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

BRÉSIL. **L'Architecture D'Aujourd'Hui**, Boulogne, n.13/14, Ago/Out 1947.

BRÉSIL. **L'Architecture D'Aujourd'Hui**, Boulogne, n. 42/43, ago, 1952.

BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. 398p.

CARDOZO, J. Sobre o problema do ser e do estruturalismo arquitetônico. **Arquitetura**, n.45, p.21-22, mar. 1966.

CARDOSO, J. O conjunto arquitetônico de Ibirapuera. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, n. 2/3, p.49-62, nov./dez./jan. 1953/1954.

CARDOZO, J. Arquitetura no parque do Ibirapuera: as obras para a Exposição do IV Centenário de São Paulo. **Habitat**, São Paulo, n.16, mai./jun., 1954.

CAVALCANTI, L. **Moderno e brasileiro**: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.247p.

CESAR, M. V Bienal de São Paulo. **Módulo**, Rio de Janeiro, n.15, p.30-31, out. 1959.

CONCORSO di S. Paolo per le Scuole d'Architettura. **Casabella**, Milão, n. 201, p.xi, mai/jun. 1954.

CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS, 4, 1954, São Paulo. **Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos**. São Paulo: IAB- SP, 1954.

CORDEIRO, W. O humanismo da máquina. **Correio Paulistano**, São Paulo, 10 jan. 1954, s/n.

_____. Arquitetura e Arte. **Arquitetura e Decoração**, São Paulo, n.22, s/n, abr. 1957.

CORRIERE della V Biennale: La mostra di architettura. **Fanfulha**, 19 set 1959.

COSTA, L. A crise da Arte Contemporânea. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n.1, ago./set. p.2-3.

COSTA, L. Oportunidade perdida. **Arquitetura e Engenharia**, n. 25, p.20-21, 1953.

COSTA, E. R. R. & CASTILHO, M. S. **Índice de arquitetura brasileira: 1950/70**. São Paulo: Universidade de São Paulo - Biblioteca FAU, 1974.661p.

COSTA, X. & HARTRAY, G. (Org.). **Sert**: arquitecto em Nueva York. Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona / ACTAR, 1997. (Catálogo de exposição)

DAMAZ, P. **Art in european architecture**. Synthèse des arts. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956.

DAMAZ, P. **Art in Latin American architecture**. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963.

DECKKER, Z. Q. **Brazil Built**: The architecture of the modern movement in Brazil. London: Spon, 2001.263p.

DER Schöpfer der Zürcher Akropolis. **Neue Zürcherzeitung**, Zuriqeu, 23 jan. 2007, p.53.

DEUXIÈME Biennale d'Architecture de São Paulo - Les Prix. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, Paris, n. 52, p.102-103, 1954.

DIAMANT-BERGER, R. Pays nordiques et actualités. **L'architecture d'Aujourd'hui**, Bolougne, v.31, n.93, dez/jan, 1960-1961.

DIZ Walter Gropius: A expansão de S. Paulo se fez explosivamente. **A Gazeta**, São Paulo, 08 jan. 1954.s/n.

DOIS mestres da arquitetura contemporânea falam aos arquitetos brasileiros. **Habitat**, São Paulo, n. 14, p. 23-25, jan./fev. 1954.

DURAND, J. C. **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

ENTREGUES os prêmios da Bienal de Arquitetura e Bandas Civis: à solenidade no Pavilhão dos Estados no Ibirapuera, compareceram o presidente da República e altas autoridades civis e militares. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 jan. 1954.

ENTREGUE aos estudantes de Tóquio o prêmio de escolas da II Exposição de Arquitetura. **Folha da Manhã**, São Paulo, 06 fev. 1954.

ENTREGUES ontem no Ibirapuera os primeiros prêmios de Arquitetura. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 13 out. 1955.

ENGEL, H. **Sistemas de estruturas**. São Paulo: Hemus editora, 1981. 277 p.

EXPOSIÇÃO Internacional de Arquitetura da IV Bienal de São Paulo. **Acrópole**, São Paulo, n.227, s/n, set. 1957.

ERNESTO, L. Gropius, o maior arquiteto do mundo: A arquitetura moderna tem que devolver ao homem a sua humanidade. **Tribuna de Imprensa**, Rio de Janeiro, 08 jan. 1954.s/n.

EXPOSIÇÃO de Burle Marx na Bélgica. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 12 mar. 1957, Artes Plásticas.

EXPOSIÇÃO de Arquitetura Brasileira no E.U.A. **Habitat**, São Paulo, n. 25, jan. 1955.

EXPOSIÇÃO de arquitetura latino americana no MoMA. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n.7, p. 48-49, 1956.

FERRAZ, G. Walter Gropius - o homem e a obra. **Habitat**, São Paulo, n.25, dez. 1955.

FERRAZ, G. Sobre a 1ª. Bienal de Artes Plásticas do Teatro. **Habitat**, São Paulo, n. 44, p.19-21, set. 1955.

FERRAZ, G. Arquitetura na IV Bienal: arquitetura mundial 1957. **Habitat**, São Paulo, n.44, p. 2-18, set., 1957.

FERRAZ, G. Arquitetura na IV Bienal: sem prêmio a habitação. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 out. 1957.

FERRAZ, G. Bienal ano X. **Habitat**, São Paulo, n.56, p.2-3, set./out. 1959.

FERRAZ, G. Urbanismo e arquitetura, imperiosa renovação. **Correio Paulistano**, São Paulo, 11 out 1955.

FLYNN, Maria Helena de Moraes Barros. **Bienais de Arquitetura: Retrospectiva 1951-1989**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1993.s/n.

FONYAT FILHO, B. Venezianas e vidros – A ocorrência. **Acrópole**, n.251, set, 1959. Número especial.

FRAMPTON, K. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.470p.

FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **VI Bienal de São Paulo**. São Paulo, 1961.

GALARDI, A. **Nueva arquitectura italiana**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1967.

GIEDION, S. Burle Marx et le jardin contemporain. **L'architecture d'aujourd'hui**, n.42/43, p.11-15, ago, 1952.

_____. **Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição**. São Paulo, Martins Fontes, 2004. 949p.

GIEDION, S. Roberto Burle Marx. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, n.11, p.46,1957.

GIEDION, S. **Walter Gropius, L'homme et l'oeuvre**. Paris: Albert Morancé, 1954.

GIEDION, S. Aspects de L'Architecture aux Etats-Unis en 1953. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, Paris, n. .50/51, p.7-9, dez. 1953.

GONÇALVES, O. C. A Arquitetura nas Bienais de S. Paulo. **Acrópole**, n.301, s/n, dez. 1963.

GONÇALVES, J. M. Z. **Integração das artes no Paraná – 1950-1970: a conquista do espaço público**. 2006. 229 f. Tese (Doutorado – Área de concentração: Estruturas Ambientais Urbanas/ História e fundamentos da arquitetura e urbanismo)- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GUIMARÃES, E. Forma e racionalismo na arquitetura contemporânea brasileira. **Arquitetura e Engenharia**, Rio de Janeiro, n.52, p.2-3, 1959.

GROPIUS - Notícias. **Arquitetura e Engenharia**, Rio de Janeiro, n. 26, p.12, mai./jun. 1953a.

HERBST, H. **Pelos salões das Bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas Bienais paulistanas (1951-1959)**. 2007. 250 f. Tese

(Doutorado – Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HOJE a entrega dos prêmios do II Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura. **Folha da Manhã**, São Paulo, 12 out. 1955.

HOMENAGEM aos arquitetos Gropius, Sert, Rogers e Aalto. **Folha da Manhã**, São Paulo, 10 jan. 1954.

IAB SÃO PAULO - Boletim Mensal n.2. IV Congresso Brasileiro de Arquitetos - Salas especiais na Bienal. **Acrópole**, São Paulo, n. 185, fev. 1954c.

IAB SÃO PAULO - Boletim Mensal n.3 - UIA. **Acrópole**, São Paulo, n.186, mar. 1954e.

I BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo: Regulamento. **Acrópole**, n.157, p. 5, maio 1951.

I BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo: Prêmios da Exposição Internacional de Arquitetura. **Acrópole**, São Paulo, n.162, p.193-198, out., 1951.

I BIENAL das Artes Plásticas do Teatro: arquitetura, cenografia, indumentária e técnica. **Habitat**, São Paulo, n. 44, p.19-29, set. 1957.

II BIENAL de São Paulo - Número todo dedicado à arquitetura da II Bienal e ao IV Centenário. **Brasil arquitetura contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 4, p.1-23, fev/mar. 1954.

II Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura – Regulamento. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro n. 4, p. 56, 1954.

II BIENAL de São Paulo. **Acrópole**, São Paulo, n.179, ago. 1953.

II CONGRESSO Nacional de Críticos de Arte. **Habitat**, São Paulo, n.66, p.27, 1961.

III BIENAL de São Paulo. **Acrópole**, São Paulo, n. 201, p.387-388, 1955.

III CONGRESSO Brasileiro de Arquitetos – Belo Horizonte. **Acrópole**, n. 178, fev.,1953.

III CONGRESSO Nacional de Arquitetos – conclusões das teses. **Acrópole**, n.180, abr., 1953.

III EXPOSIÇÃO de Arquitetura da Bienal. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 4 mar. 1954. Arquitetura e Urbanismo.

IMPRESSIONADO com a concepção das obras do Ibirapuera o arquiteto Walter Gropius. **Folha da manhã**, São Paulo, 15 jan. 1954.

INSTALA-SE hoje o júri da III Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal. **Folha da Tarde**, São Paulo, 20 jul. 1955.

INTERNATIONAL competition for architectural Schools in São Paulo. **Casabella**, Milão, n.201, p.VIII, mai./jun. 1954.

INTRODUÇÃO à II Bienal, por Sérgio Milliet. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 2/3, p. 2-3, nov/dez/jan. 1953/1954c.

JENCKS, C. **Movimentos Modernos em Arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 1985.

JORDÃO, V. P. Atentado contra uma obra de Burle Marx. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jan. 1960. Artes Plásticas.

KAMITA, J. M. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.126p.

KOOP, A. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo, Nobel, 1990.

LAHTI, L. **Alvar Aalto 1898-1976: Paraíso para gente comum**. Lisboa: Taschen, 2005. 96p.

LAUDO redigido pelo arquiteto José Luis Sert atribuindo o Prêmio São Paulo ao arquiteto Walter Gropius. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 2/3, p. VIII, nov./dez./jan. 1953/1954b.

LEÃO, A. R. A arquitetura e a Bienal de São Paulo. **Habitat**, São Paulo, n. 23, p.1, ago. 1955.

LE grand prix de la Biennale de São Paulo, Fondation Andrea Virginia et Matarazzo. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, Bolougne, n. 52, 1954.

LEVI, R. Síntese das Artes Plásticas. **Acrópole**, São Paulo, n.192, p.567-569, set. 1954.

LINS, P. T. A. **Arquitetura e as primeiras bienais 1951 e 1953**. 2000. 246 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2000.

LOURENÇO, M. C. F. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.322p.

_____. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: EDUSP,1999.293p.

MACHADO, L. G. A IV Bienal de São Paulo. **Acrópole**, São Paulo, n.226, p.357, ago. 1957.

MAYORGA, M. G. Interioridade e Exterioridade. **Habitat**, São Paulo, n. p.38-41,

MAURICIO, J. Conclusões e advertências de um júri de arquitetura. **Correio Paulistano**, São Paulo, 13 out. 1955. Itinerário das artes plásticas.

MAURÍCIO, J. Ainda a exposição dos brasileiros na Suíça: palavras de S. Giedion sobre Roberto Burle Marx na Galeria 33. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 nov. 1956. Itinerário das artes plásticas.

MAURÍCIO, J. Painel de Burle Marx na arquitetura de Neutra, U.S.A. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 maio 1957. Itinerário das Artes Plásticas.

- MAURÍCIO, J. Os jardins de Burle Marx para o Museu de Arte Moderna do Rio. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 mar. 1956. Itinerário das Artes Plásticas.
- MAURÍCIO, J. Elevando a decoração do Baile Municipal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 fev. 1956. Itinerário das Artes Plásticas.
- MAURÍCIO, J. Jardim de Burle Marx no pavilhão destinado ao Brasil em Bruxelas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 out. 1957. Itinerário das Artes Plásticas.
- MAURÍCIO, J. Paisagismo na cidade Universitária e Aterro: terça-feira F.N.A. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1960. Itinerário das Artes plásticas.
- MAURÍCIO, J. Alvar Aalto a diversificação coerente e poética. **Última hora**, Rio de Janeiro, 26 mai. 1976. Artes Plásticas.
- MAURÍCIO, J. Joaquim Cardozo, cálculo e poesia. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 jan. 1962. Itinerário das Artes Plásticas.
- MATTOS, D. J. L. **O espetáculo da cultura paulista: Teatro e TV em São Paulo – 1940-1950**. São Paulo: Códex, 2002.271p.
- MATTOS, J. A. Walter Gropius e o Prêmio São Paulo. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 2/3, p.44-46, nov./dez./jan. 1953/1954.
- MIES Van der Rohe na V Bienal de São Paulo. **Folha da Manhã**, São Paulo, 4 set. 1959.
- MIES Van Der Rohe na Bienal. **Correio Paulistano**. São Paulo, 8 nov. 1959.
- MINDLIN, H. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro/Brasília: Aeroplano/Iphan, 1999.
- MIRANDA, C. L. **A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: A expressão plástica – síntese das artes**. 1998.Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1998.
- MORAIS, F. **Chatô: o rei do Brasil**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.
- MOREIRA, J. Acima dos requisitos econômicos e industriais estão os humanos. Deve a arquitetura atender às necessidades coletivas. **Última Hora**, São Paulo, 24 fev.1954,p.7.
- MOSAICOS Gropianos. **Correio da Manhã**, 12 mar. 1954.
- MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. III Bienal – catálogo geral. São Paulo: EDIAM, jun. 1955.
- MUSEUM of Finnish Architecture. Sacral Space – Modern Finnish Churches (30/01/2004 a 21/03/2004). Disponível em: <<http://www.mfa.fi/exhibition?nid=616412>>. Acesso em 22/01/2008.

MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. **IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: EDIAM, 1957.

MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. **V Bienal de São Paulo**. São Paulo: EDIAM, 1961.

NA V Bienal de São Paulo: Mies Van der Rohe, americano de origem alemã, um dos maiores arquitetos vivos da atualidade. **Diário Comércio e Indústria**, São Paulo, 10 set. 1959.

NEM mosaico nem mural de Portinari: trabalho para Bruxelas e Bienal do México, mas nada em Brasília. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 mar. 1958.

NIEMEYER, O. Depoimento. **Módulo**, Rio de Janeiro, v.2, n.9, p.3-6, fev.1958.

_____. A arquitetura moderna está vitoriosa no Brasil. **Folha da Noite**, São Paulo, 3 dez. 1948.

_____. Condicionada ao progresso social a plena expansão da arquitetura. **Diário da Noite**, São Paulo, 7 dez. 1948.

OLIVEIRA, F. L. **Projetos para o Parque do Ibirapuera**. Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003.

OLIVEIRA, E. R. **A contribuição de Oswaldo Correa Gonçalves para a arquitetura moderna brasileira**. 1999. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1999.

OKMAN, J. **Architecture & Culture: 1943-1968**. New York, Rizzoli, 1993.

OS JOVENS japoneses aceitam do ocidente a técnica e a ciência. **Última Hora**, São Paulo, 8 fev. 1954.s/n.

PAGLIA, D. **Arquitetura na Bienal de São Paulo – Architecture at São Paulo Biennial**. São Paulo: EDIAM, 1952.

PAGLIA, D. **II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: EDIAM, 1953.

PROCHNIK, W. O. Elementos construídos nos jardins. **Arquitetura**, Rio de Janeiro, n.15, p.34-35, set,1963.

PRÊMIO aos japoneses na Bienal. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 14 fev. 1954.

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, São Paulo, n.188,1954.

PRÊMIO à escola de arquitetura da Exposição Internacional na II Bienal de São Paulo. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n.2/3, p. 63-66, nov./dez./jan. 1953/1954e.

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, São Paulo, n. 185, fev. 1954b.

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo - Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura. **Acrópole**, São Paulo, n. 188, mai., 1954d.

PRÊMIOS e críticas da II Exposição Internacional de Arquitetura. **Correio da Manhã**, 26 jan. 1954. Artes Plásticas.

REGULAMENTO da III Bienal. **Habitat**, São Paulo, n.16, mai./jun. 1954.

REGULAMENTOS da IV Bienal do Museu. **Habitat**, n.30, São Paulo, maio 1956.

REGULAMENTO da VI Bienal de São Paulo. **Módulo**, Rio de Janeiro, n.21, p.45-49, dez. 1960.

REPORT on Brazil. **The Architectural Review**, Londres, n.694, p.235-250, out. 1954.

RESULTADO do julgamento da Exposição Internacional de Arquitetura. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n.2/3, p. 77-78, nov./dez./jan. 1953/1954f.

ROCKEFELLER, N. Cidades da civilização. **Habitat**, São Paulo, n.1, p.18-19, out/dez, 1950.

ROGERS, E. Pretesti per una critica non formalística. **Casabella Continuità**, Milão, n.200, p.1-3, fev./mar.1954a.

_____. Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei. **Casabella Continuità**, Milão, n.204, p.3-6, ago/set.1954b.

RIGOTTI, A. M. Brazil Deceives. **Block**, Buenos Aires, n.4, p.78-86, dez., 1999.

SANTOS, C. R. et al. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987. 301p.

SÃO PAULO se prepara para o seu quarto centenário. **Arquitetura e Engenharia**, Rio de Janeiro, n.22, p.84-86, jun./ago. 1952.

SCARBOROUGH, M. Hollywoodian's design wins Brazil Award. **Hollywood California Citizen news**, Hollywood, 12 mar. 1954. Real Estate, s/n.

SUOMEN RAKENNUSTAITEEN MUSEO – Museum of Finnish Architecture. Heikki Siren. Disponível em: <>. Acesso em 22/01/2008.

SOBRE o Congresso e Alvar Aalto. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 20 jan. 1954. Arquitetura e Urbanismo.

THE SÃO PAULO award - The second Biennial of São Paulo Museum of Modern Art. **Arts & Architecture**, v.71, n.03, p.13-16, 34-36 e 38, 1954.

TINEM, N. **O alvo do olhar estrangeiro: O Brasil na historiografia da arquitetura moderna**. João Pessoa: Manufatura, 2002.

VINTE críticas em meia hora: Mal impressionado, Gropius, com o trânsito de São Paulo. **Última hora**, São Paulo, 15 jan. 1954.

VINCENT C. Com Gropius, a maior figura da arquitetura moderna. **Correio da manhã**, São Paulo, 24 jan. 1954.

V BIENAL de São Paulo. **Habitat**, São Paulo, n.53, jun, 1959.

V BIENAL de Arte Moderna: Mies Van der Rohe. **O Metropolitano**, 18 out. 1959. Artes Plásticas.

VIEIRA, J. G. 2º Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura. **Habitat**, São Paulo, n. 23, ago. 1955.

VIII CONGRESSO PANAMERICANO DE ARQUITETURA. **Acrópole**, São Paulo, n.172, p.122, 1952.

WALTER Gropius (prêmio São Paulo) por Le Corbusier. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n.2/3, p.VIII, nov./dez./jan. 1953/1954a.

WILHEIM, J.; FRANCO, L. R. C. Boletim Mensal do IAB de São Paulo n.1. **Acrópole**, São Paulo, n.184, s/n, jan. 1954.

XAVIER, A. (org.). **Depoimentos de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 408 p.

XAVIER, A.; LEMOS, C.; CORONA, E. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Pini, 1983. 251 p.

XAVIER, D. **Arquitetura Metropolitana**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007. 197p.

ANEXO A - Referências Bibliográficas dos projetos premiados nas Exposições Internacionais de Arquitetura – 1951 a 1961

I Exposição Internacional de Arquitetura – 1951

Le Corbusier: Museu do conhecimento, Capela de Ronchamp e Unidade de Marselha

PAGLIA, D. **Arquitetura na Bienal de São Paulo - Architecture at São Paulo Biennial**. São Paulo: EDIAM, 1952, s/n.

ROGERS, E. Il metodo di Le Corbusier e la forma della Chapelle de Ronchamp. **Casabella**, Milão, n.207, p.2-15, 1955.

STIRLING, J. Ronchamp - Le Corbusier's Chapel and the crisis of rationalism. **Architectural Review**, Londres, v. 119, n.711, p.155-161, mar, 1956.

Pier Luigi Nervi: Hangar de Orbetello e Palácio de Exposições em Turim

BARDI, P. M. Nervi e o concreto. **Habitat**, São Paulo, n.3, p.16-17, 1951.

NERVI, P. L. Resistência de Forma. **Habitat**, São Paulo, n.3, p.17-22, 1951.

NERVI, P. L. L'architecture du beton armé et le probleme des coffrages. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, p.69-73, 1953.

PAGLIA, D. **Arquitetura na Bienal de São Paulo - Architecture at São Paulo Biennial**. São Paulo, EDIAM, 1952, s/n.

Lúcio Costa: Parque Guinle – ed. Bristol

ARCHITECTURAL Review. v. 108, p.88-94, ago., 1950.

BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, p.135-137, 1997.

MINDLIN, H. **L'architecture moderne au Brésil**. Paris, p. 90-93, s/d.

PAGLIA, D. **Arquitetura na Bienal de São Paulo - Architecture at São Paulo Biennial**. São Paulo, EDIAM, 1952, s/n.

Henrique E. Mindlin: Residência em Nogueira

RESIDÊNCIA em Petrópolis - arquiteto Henrique Mindlin. **Arquitetura e Engenharia**, n.22, p.42-45, jun/ago., 1952.

CARATTERI di architetture brasiliane - Villa a Petropolis - Henrique E. Mindlin, arch. **Domus**, n.280, p.12-14, mar, 1953.

VILLA a Petropolis - Henrique E. Mindlin. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, 42/43, p.15-17, out.,1952.

MINDLIN, H. **L'Architecture Moderne au Brésil**. Paris, p. 37-39, (s/d).

PAGLIA, D. **Arquitetura na Bienal de São Paulo - Architecture at São Paulo Biennial**. São Paulo, EDIAM, 1952, s/n.

Rino Levi, F. A. Pestalozzi e R. C. César: Maternidade universitária de São Paulo

MATERNIDADE Universitária de São Paulo. **Arquitetura**, n.35, p.21-23, mai., 1965.

MATERNIDADE Universitária de São Paulo. **Arquitetura e Engenharia**, n.20, p.24-38, jan/fev.,1952.

MATERNITY home for university hospital. **Architectural forum**, p.86-87, nov., 1947.

Maternite universitaire de Sao Paulo (Brésil). **L'Architecture D'aujourd'Hui**, n.17, p.90-95, abr., 1948.

LEVI, R. Planejamento de hospitais. **Arquitetura**, n.42, p.23-25, dez, 1965.

PAGLIA, D. **Arquitetura na Bienal de São Paulo - Architecture at São Paulo Biennial**. São Paulo, EDIAM, 1952, s/n.

SPECIALIZED Hospitals - Maternity Hospital: São Paulo, Brasil. **Progressive architecture**, p.48-54, dez., 1949.

NEUTRA, R. Sun Control Devices - A presentation based primarily on examples collected in South America by Richard J. Neutra. **Progressive architecture**, p.88-91, out., 1946.

ROBERTO, M. Arquitetura com "A" grande e "Arquitetura hospitalar". **Arquitetura**, n.35, p.17, mai, 1965.

Álvaro Vital Brasil: Banco da Lavoura – B.H.

IMMEUBLE pour le siege de la Banque du Travail - Alvaro Vital Brazil. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, n.42/43, p.40-41, ago., 1952.

MINDLIN, H. **L'Architecture moderne au Brésil**. Paris, (s/d).

PAGLIA, D. **Arquitetura na Bienal de São Paulo - Architecture at São Paulo Biennial**. São Paulo, EDIAM, 1952, s/n.

BRAZIL, A. **50 anos de arquitetura**. São Paulo: Nobel, 1994.

Oscar Niemeyer e Hélio Uchôa: Fábrica Duchon

USINES Peixe et Duchene - Oscar Niemeyer. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, n. 42/43, p.28-29, ago., 1952.

BARDI, L. B. Duas construções de Oscar Niemeyer. **Habitat**, n.2, p.6-9, jan/mar, 1951.

BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, p.157-158, 1997.

STILE di Niemeyer. **Domus**, n.278, p.8-9, jan., 1953.

MINDLIN, H. **L'architecture moderne au Brésil**. Paris, p.218-219, (s/d).

PAGLIA, D. **Arquitetura na Bienal de São Paulo - Architecture at São Paulo Biennial**. São Paulo, EDIAM, 1952, s/n.

Afonso Eduardo Reidy: Conjunto residencial Pedregulho

BONDUKI, N., org. **Afonso Eduardo Reidy**. Lisboa, Editorial Blau/ Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, p.83-103, 2000.

BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, p.224-231, 1997.

UNITÉ d'habitation de Pedregulho à Rio de Janeiro – Afonso E. Reidy. **L'Architecture D'aujourd'Hui**. n.42/43, p.124-129, ago., 1952.

MINDLIN, H. **L'architecture moderne au Brésil**. Paris, p.120-129, (s/d).

PAGLIA, D. **Arquitetura na Bienal de São Paulo - Architecture at São Paulo Biennial**. São Paulo, EDIAM, 1952, s/n.

Oswaldo Arthur Bratke: Residência no Morumbi

RESIDÊNCIA em São Paulo - Oswaldo Arthur Bratke, arquiteto e proprietário. **Arquitetura e Engenharia**, n.34, p.14-17, jan/mar., 1955.

MAISON d'un architecte aux environs de Sao Paulo - Oswaldo Arthur Bratke. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, n. 49, out, 1953.

MINDLIN, H. **L'Architecture moderne au Brésil**. Paris, p.58-61, (s/d).

SEGAWA, H.; DOURADO, G. M. **Oswaldo Arthur Bratke**. São Paulo, ProEditores, p.107-119, 1997.

PAGLIA, D. **Arquitetura na Bienal de São Paulo - Architecture at São Paulo Biennial**. São Paulo, EDIAM, 1952, s/n.

Paulo Antunes Ribeiro: Edifício Caramurú

EDIFICE Caramuru a Bahia - Paulo Antunes Ribeiro. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, n. 42/43, p.24-25, out., 1952.

MINDLIN, H. **L'Architecture moderne au Brésil**. Paris, p.212-213, (s/d).

FONYAT FILHO, B. Venezianas e vidros – A ocorrência. **Acrópole**, n.251, p.401, set, 1959. Número especial.

Jorge Ferreira: Restaurante de Manguinhos

MINDLIN, H. **L'Architecture moderne au Brésil**. Paris, p.208, (s/d).

Ícaro de Castro Mello:

GYMNASIUM Municipal de Sorocaba - SP. **Acrópole**, n.155, p.273-277, mar., 1951.

UM gymnasium de Ícaro de Castro Melo. **Habitat**, n.2, p.16, jan/mar., 1951.

XAVIER, A. Documento Ícaro de Castro Mello: nas arenas da profissão. **AU Arquitetura e Urbanismo**, n.98, p.89-97.

II Exposição Internacional de Arquitetura – 1953/54

Walter Gropius:

GROPIUS, W. Minha concepção da idéia do “Bauhaus”. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, n. 2/3, p.42-43, nov/dez/jan., 1953/1954b.

GROPIUS, W. O arquiteto na sociedade industrial. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, n. 2/3, p.47-48, nov/dez/jan., 1953/1954a.

GROPIUS, W. O artista e a mecanização. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, n. 12, p.37-38, 1957/1958.

GROPIUS, W. O arquiteto e o nosso ambiente visual. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, n.4, p. 32-43, 1954.

GROPIUS, W. Impressões sobre a instrução de um arquiteto. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, n.8, p. 46-47, 1956.

Philip Johnson:

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **acrópole**, n. 185, p.222, fev., 1954.

MAISON a New Canaan, Connecticut. **L’Architecture D’aujourd’Hui**, n.50/51, p.116-117, dez., 1953.

Craig Ellwood:

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n. 185, p.223, fev., 1954.

THE SÃO PAULO award - The second Biennial of São Paulo Museum of Modern Art. **Arts & Architecture**, n.03, v.71, p.13-16, 34-36 e 38, 1954.

CRAIG Ellwood – 15 casas. **2G Revista Internacional de Arquitetura**, Barcelona, Gustavo Gilli, 1999.

SCARBOROUGH, M. Hollywoodian’s design wins Brazil Award. **Hollywood California Citizen news**, 12 mar. 1954. Hollywood, Real Estate.

Ruy d’Athouguia e Formosinho Sanchez:

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n. 185, p.224-225, fev., 1954.

IMMEUBLES d’appartements a Lisbonne. **L’Architecture D’aujourd’Hui**, n.57, p.82-83, dez., 1954.

Edifício Antônio Ceppas - Jorge Machado Moreira:

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n. 185, p.225, fev., 1954.

IMMEUBLE Antonio Ceppas, Rio de Janeiro. **L’Architecture D’aujourd’Hui**, n. 45, p.36-37, nov., 1952.

EDIFÍCIO Antônio Ceppas – Rio de Janeiro. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, n.4, p.10-13, fev/mar., 1954.

CZAJKOWSKI, J. (Org.) **Jorge Machado Moreira**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.

Cidade Universitária – Instituto de Puericultura - Jorge Machado Moreira, Aldary Henrique Toledo e Orlando Magdalena:

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n. 186, mar, 1954.

CIDADES Universitárias. **Arquitetura e Engenharia**, n.21, p.35-37, mar-mai., 1952.

INSTITUTO de Puericultura. **Habitat**, n.15, p.9-17, 1954.

Roberto Burle Marx:

GIEDION, S. Roberto Burle Marx. **Brasil Arquitetura Contemporânea**, n.11, p. 46, 1957.

GIEDION, S. Burle Marx et le jardin contemporain. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, n.42/43, p.11-15, 1952.

OS JARDINS de Burle Marx. **Habitat**, n.3, p.7-15, abr/mai., 1951.

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n. 187, abr., 1954.

MARX, B. **Arte e Paisagem. Conferências escolhidas**. São Paulo, Nobel, 1987.

Zvonimir Pozgay:

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n. 186, mar., 1954.

E. Brizzi, E. Gori, G. Gori, L. Ricci e L. Savioli:

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n. 186, mar., 1954.

ROGERS, E. Il mercato dei fiori a Pescaia. **Casabella continuidade**, n.209, p.28-33, jan/fev. 1956.

SMITH, G. K. Italy Builds. **Arts & Architecture**, v.73, n.2, p.25, fev. 1956.

MARCHÉ aux fleurs a Pescaia, Italie. **L'architecture d'Aujourd'hui**, v.28, n.70, p.78-79,1957.

Arne Jacobsen:

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n. 186, mar., 1954.

DUE edifici industriali. **Casabella Continuità**, n.202, p.42-45, ago/set., 1954.

Donald Barthelme:

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n. 186, mar., 1954.

Paul Rudolph:

THE SANDERLING Beach Cabana Club. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, n.50/51, p.110-112, dez., 1953.

AU bord de L'eau - habitation a Siesta Key. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, n.49, p.64-67, out., 1953.

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n. 187, abr., 1954.

COCOON House. **Architectural Forum**, n.6, v.94, p.156-159, jun., 1951.

TRA gli architetti della nuova generazione: Paul Rudolph, por Peter Blake. **Casabella**, n.204, p.65-75, 1954.

Sérgio Bernardes:

HABITATION aux environs de Petropolis. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, n.42/43, p.70-71. out., 1953.

FERRAZ, G. VII Bienal de Arquitetura: Sala especial Sérgio Bernardes. **Habitat**, n. 74, p.33-35, dez., 1963.

PRÊMIOS da II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n. 187, abr., 1954.

Pensilina OM - Renzo Zavarella

PAVILHÃO O.M. Milão, Renzo Zavarella. **L'Architecture D'aujourd'Hui**, n. 48, p. 77 e 91, 1950.

L'Architecture d'aujourd'hui, n.70, jan, 1957, p.61-65.

PANORAMA International de jeunes architectes: Renzo Zavarella. **Zodiac**, n.10, 1962.

III Exposição Internacional de Arquitetura – 1955

Houve apenas o Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura – ver Referências

IV Exposição Internacional de Arquitetura – 1957

Edifício João Ramalho – Candia, Croce e Aflalo

SALA Especial IV Bienal Internacional de Arquitetura – 1999. São Paulo: Pancrom, 1999, p.13.

IMMUEBLE a São Paulo. **L'Architecture D'aujourd'hui**. V.31, n.93, s/n, 1960-61.

EDIFÍCIO de apartamentos em São Paulo

Edifício Olivetti – Bernasconi, Fiocchi, Nizzoli

Edifício Olivetti. **Techniques et Architecture**, v.16, n.1/2, p.71, mai./jul., 1956.

Edifício Olivetti. **Architectural Forum**, v.103, n.4, p.124, out., 1955.

ROGERS, Ernesto. Un edificio per uffici nel centro di Milano. **Casabella**, n.204, p.35-48, fev./mar., 1955.

BÜROBAU Olivetti, Mailand. **Bauen + Wohnen**, n.1, p.11-16, jan, 1956.

Aula magna- Cidade Universitária de Caracas – Carlos Raul Villanueva – Alexander Calder

NEWMAN, Robert. História de casos para uma audição ótima – III. **Acrópole**, n. 279, p.95, fev, 1962.

MOHOLY-NAGY, S. **Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela**. Caracas: Instituto del Patrimonio Cultural, 1999, p.110-120.

Faculdade Nacional de Arquitetura – Jorge Machado Moreira e equipe

CZAJKOWSKI, J. (Org.) Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p.148-157.

CIDADES Universitárias. **Arquitetura e Engenharia**, n.21, p.35-37, mar-mai., 1952.

V Exposição Internacional de Arquitetura – 1959

Houve apenas salas especiais – ver Referências

VI Exposição Internacional de Arquitetura - 1961

Capela de Otaniemi – Kaija e Heikki Siren

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.434, nov., 1961.

CHAPEL in Finland. **Architectural Record**, n.124, p.142-147, dez, 1958.

FINLANDE – Residence Universitaire d'Otaniemi. **Techniques et Architecture**, v.17, n.4, set, 1957, p.92-5.

BORRÁS, Maria Llúisa. **Arquitetura Finlandesa en Otaniemi: Alvar Aalto, Heikki Siren, Reima Pietila**. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1967. 60p.

DIE Studentenstadt Otaniemi: arkitekten Alvar Aalto, Kaija und Heikki Sirén. **Werk**, n.11, p.389-91, nov., 1959.

PAAVILAINEN, Maija. **Finnish Church Art and Architecture**.

Habitação individual – Alto de Pinheiros – Carlos Barjas Millan

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.420-23, nov., 1961.

RESIDÊNCIA no Alto de Pinheiros. **Acrópole**, n.317, p.28-32, mai., 1965.

Edifício Les Buffets –

Techniques et Architecture: v.19, n.2, p.104, 1959.

Techniques et Architecture: v.20, n.5, jul, 1960.

Engarrafadora da Fábrica Bacardi – Félix Candela

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.434, nov., 1961.

CETTO, Max. **Modern Architecture in México**. New York: Praeger, 1961.

ARCHITECTURE in Mexico. **A+U: Architecture and urbanism**, n.389, fev, 2003.

FABER, C. **Candela, the shell builder**. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963, 240p.

OTERO, A. B.; CONCHA, A. C.; GÓMEZ, E. G. Félix Candela y el borde libre, el caso de la capilla de Palmira en Cuernavaca. **Bitácora Arquitectura**, México, p.38-47, n.5, mai/set, 2001.

Novo Pavilhão do Salão do Automóvel em Turim – Ricardo Morandi

GABETTI, R. Il nuovo Padiglione del Salone dell'Automobile a Torino-Esposizioni. **L'Architettura – cronache e storia**. Milão, n.53, p.730-737, mar. 1960.

Capela Roofless – Phillip Johnson

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.434, nov., 1961.

Ginásio do Clube Atlético Paulistano – Paulo Mendes da Rocha e João E. de Genaro

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.434, nov., 1961.

MENDES da Rocha – pritzker – 2006. **Projeto Design**. São Paulo, n.316, p.38-108, jun. 2006.

GINÁSIO Coberto do Paulistano Atlético Clube, São Paulo. **Módulo**, Rio de Janeiro, n.27, p.39-43, 1962.

Escola Distrital Freudenberg

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.435, nov., 1961.

PERSITZ, Alexander. Ecole Cantonale Freudenberg – Zurich, Suisse. **L'Architecture D'aujourd'hui**, v.32, n. 94, p.92-100, fev./mar., 1961.

ROTH, Alfred. Les constructions Scolaires em Suisse, hier et aujourd'hui. **L'Architecture D'aujourd'hui**, n.121, 1965.

DAS Aulagebäude der Kantonsschule Freudenberg in Zürich. **Werk**, n.1, p.4-10, jan, 1962.

SUISSE, Ecole Cantonale de Freudenberg. **Techniques et Architecture**, Zurique, v.22, n.2, p.71-79, fev., 1962.

Alojamentos para enfermeiras do Hospital de Zurique – Jakob Zweifel

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.436, nov., 1961.

Posto de Puericultura – Marcelo Accioly Fragelli

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.435, nov., 1961.

BARIANI, M. Uma outra escolha. **AU- arquitetura & urbanismo**, São Paulo, n.124, p.61-65, julho, 2004.

Documento.

BARIANI, M. Poesia sem Formalismo. **Projetodesign**, São Paulo, n.333, p.102-105, nov. 2007.

Edifício para férias no campo em Walensee – Jakob Zweifel

CURONICI, Giuseppe. Architektur und Tourismus im Tessin: Garderobengebäude im Gäsi am Walensee. **Werk**, n.7, p.248, jul., 1962.

GARDEROBENGEBÄUDE am Walensee, Jakob Zweifel. **Bauen + Wohnen**, n.6, 1959.

Biblioteca da Universidade de Scheffield – Collins, Melvin, Ward & Assoc.

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.435, nov., 1961.

UNIVERSITY Library, Sheffield. **Architectural Review**, v.126, n.754, p.307-314, dez. 1959.

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.435, nov., 1961.

Escola Normal Regional – Salvador de Alba Martín

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.435, nov., 1961.

Edifício para escritórios – México – Augusto H. Alvarez

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.436, nov., 1961.

Edifício para fins comerciais – Long Beach, Califórnia – Killingsworth, Brady, Smith e Assoc.

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.436, nov., 1961.

Escritórios e loja Coppertone Corp. Miami – Flórida – Weed-Johnson Assoc.

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.436, nov., 1961.

Monumento nacional aos mortos da II Guerra – Hélio Ribas Marinho e Marcos Konder Netto

ARQUITETURA na VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Acrópole**, n.276, p.431-433, nov., 1961.

MONUMENTO nacional aos mortos da II Grande Guerra. **Habitat**, n.31, p.37, jun., 1956.

MONUMENTO aos mortos da II Guerra Mundial. **Arquitetura e Engenharia**, n.40, p.8-15, mai/jun., 1956.

Stevenage – Leonard Vincent

GENTILI, G. Le New Towns britanniche: realtà e prospettive. **Zodiac**. Milão, n.9, p.29-56, mar., 1962.

ANEXO C – OBRAS EXPOSTAS I a VI EIA

I BIENAL – 1951 – SALAS ESPECIAIS

SALAS ESPECIAIS

ATTILIO CORREA LIMA

ESTAÇÃO DE HIDROAVIÕES. Rio de Janeiro DF

FLÁVIO DE CARVALHO

PALÁCIO DA MUNICIPALIDADE. São Paulo SP
PALÁCIO DO GOVERNO DO ESTADO. São Paulo SP
RESIDÊNCIA NA FAZENDA CAPUAVA. Valinhos SP

GREGORI WARCHAVCHIK

CASA DO ARQUITETO. São Paulo SP
CASA MODERNISTA. São Paulo SP
RESIDÊNCIA CANDIDO DA SILVA
RESIDÊNCIA LUIZ DA SILVA PRADO. São Paulo SP
RESIDÊNCIA MAX GRAFF. São Paulo SP
RESIDÊNCIA WILLIAN NORDSCHILD. Rio de Janeiro DF
PRÉDIO DE APARTAMENTOS. São Paulo SP
RESIDÊNCIA RAUL CRESPI. Guarujá SP
RESIDÊNCIA RICARDO JAFET. Guarujá SP
PAVILHÃO MARJORIE PRADO. Guarujá SP

I EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA

AARNE ERVI

REFORMA DE DOIS PRÉDIOS ANTIGOS EM N.Y.
PARA INSTALAÇÃO DE UM RESTAURANTE E LOJA DE ARTE
RESIDÊNCIAS PARA O PESSOAL TÉCNICO DAS USINAS ELÉTRICAS EM NUOJUA (FINLÂNDIA)
CASA DO ARQUITETO EM HELSINKI

ABELARDO DE SOUZA

RESIDÊNCIA UNIFAMILIAR. São Paulo SP
PISCINA DO ESPORTE CLUBE OURINHENESE. Ourinhos SP

AFFONSO EDUARDO REIDY

CONJUNTO RESIDENCIAL DO PEDREGULHO. Rio de Janeiro DF

AFFONSO EDUARDO REIDY

CARLOS LEÃO

ERNANI VASCONCELLOS

JORGE MOREIRA

LÚCIO COSTA

OSCAR NIEMEYER

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE. Rio de Janeiro DF

ALVARO VITAL BRAZIL

EDIFÍCIO CLEMENTE DE FARIA. Belo Horizonte MG

ALCIDES ROCHA MIRANDA

JOSÉ DE SOUZA REIS

CENTRO EDUCATIVO DE ARTE TEATRAL. Salvador BA

AMANCIO WILLIAMS

DELFINA GALVEZ DE WILLIAMS

LA CASA DE MAR DEL PLATA

OBRA BUENOS AIRES

CASA DEL ESPETACULO PLASTICO Y DEL SONIDO EM EL ESPACIO

ANTONIO REBOUÇAS

LEO SMARCEVSKI

RESIDÊNCIA UNIFAMILIAR. Salvador BA
RESIDÊNCIA UNIFAMILIAR. Salvador BA
MERCADO PÚBLICO. Itaberaba BA

ARNALDO FURQUIM PAOLIELLO

RESIDÊNCIA DO ARQUITETO. São Paulo SP
RESIDÊNCIA DOMINGOS PIRES DE OLIVEIRA DIAS. São Paulo SP
RESIDÊNCIA JOSÉ PIRES DE OLIVEIRA DIAS. São Paulo SP

ARQUITETOS DA ONU

SEDE DAS NAÇÕES UNIDAS EM NEW YORK

ARY GARCIA ROZA

BANCO DO BRASIL (CONCURSO). Rio de Janeiro DF
EDIFÍCIO RUA DA LAPA. Rio de Janeiro DF
HOSPITAL NA LAGOA. Rio de Janeiro DF

CARLOS FREDERICO FERREIRA

RESIDÊNCIA UNIFAMILIAR. São Paulo SP
FÁBRICA CLBC. São Paulo SP
CONJUNTO AQUÁTICO DO PALMERIAS. São Paulo SP
ESCOLA PRIMÁRIA. Santo André SP

DANIELE CALABI

GIANCARLO PALANTI

ORFANATO LIGA SENHORAS CATÓLICAS. São Paulo SP

EDGAR GUIMARÃES DO VALE

EDIFÍCIO DE USO PÚBLICO. Porto Alegre RS

EDUARDO CORONA

ROBERTO TIBAU

FÁBRICA DE TRANSMISSORES DE RÁDIO. São Paulo SP

EUGÊNIO SZILÁGYI

RESIDÊNCIA UNIFAMILIAR. São Paulo SP
ESCOLA PRIMÁRIA. São Paulo SP
JARDIM DA INFÂNCIA. São Paulo SP

FESTIVAL DE LONDRES

MAXWELL FRY

JANE DREW

PROJETO DOS EDIFÍCIOS DA EXPOSIÇÃO

ROBERT H. MATTHEW

J. L. MARTIN

EDWIN WILLIAMS

PETER MORO

PROJETO DA SALA DE CONCERTOS

F. R. S. YORKE

E. ROSENBERG

C. S. MARDALL

MProjeto da escola para crianças

CECIL C. HANDISYDE

D. ROGERS STARK

PROJETO DA IGREJA E DO CLUBE

RALPH TUBBS

PROJETO DA SALA DE EXPOSIÇÃO

POWELL

MOYA

ESTRUTURAS DA EXPOSIÇÃO

FRANCISCO BECK

EDIFÍCIO PILOTIS. São Paulo SP
EDIFÍCIO RESIDENCIAL E COMERCIAL. São Paulo SP
EDIFÍCIO USO MISTO. São Paulo SP

FRANCISCO BECK

LUCJAN KORNGOLD

EDIFÍCIO THOMAZ EDISON. São Paulo SP

FRANCISCO BOLONHA

CONJUNTO RESIDENCIAL DE PAQUETÁ. Rio de Janeiro DF
RESIDÊNCIA HILDEBRANDO ACCIOLY. Petrópolis RJ
MATERNIDADE E HOSPITAL INFANTIL. Cataguases MG

GIANCARLO PALANTI

PRÉDIO COMERCIAL. São Paulo SP

GILBERTO JUNQUEIRA CALDAS

RESIDÊNCIA UNIFAMILIAR. São Paulo SP

GILBERTO LEMOS

MIGUEL OLIVEIRA RIBEIRO

CENTRO DE ENSINO MINISTÉRIO DA MARINHA. Rio de Janeiro DF
REFORMA DE CINEMA. São Paulo SP

GILBERTO TINOCO

IBSEN PIVATELLI

RESTAURANTE LAGOSTA. Praia Grande SP

HELIO QUEIROZ DUARTE

ERNEST ROBERT DE CARVALHO MANGE

EDIFÍCIO PRESIDENTE ROOSEVELT. Santos SP
STAND TRATORES NO PARQUE DA ÁGUA BRANCA. São Paulo SP
ORGANIZAÇÃO DE GRANDE AREA. São Paulo SP

HELIO UCHO CAVALCANTI

PEDRO CLARK LEITE

SEDE DOS SINDICATOS E HABITAÇÃO PROLETÁRIA. Rio de Janeiro DF

HENRIQUE MINDLIN

RESIDÊNCIA GEORGE HIME. Petrópolis RJ
EDIFÍCIO TRÊS LEÕES. São Paulo SP
SEDE BANCO DO BRASIL (CONCURSO). Rio de Janeiro DF
CASA DE CAMPO EM NOGUEIRA

HOWARD ROBERTSON

TECHNICAL COLLEGE AND JUNIOR TECHNICAL SCHOOL, EM HATFIELD
EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS PARA TRABALHADORES

H. VIVIAN TAYLOR

G. A. SOILLEUX

CONJUNTO URBANÍSTICO EM DARWIN (AUSTRÁLIA)
TEATRO EM MILDURA

ÍCARO DE CASTRO MELLO

GINÁSIO MUNICIPAL. Sorocaba SP
ESPORTE CLUBE SÍRIO. São Paulo SP
PISCINA COBERTA. São Paulo SP

JACOB RUCHTI

SALVADOR CANDIA

ROBERTO AFLALO

ESTAÇÃO FERROVIÁRIA. Belo Horizonte MG

JEAN ANTONIADIS

HOSPITAL DE CRIANÇAS EM ATENAS
PROJETO DE PALÁCIO PARA AS NAÇÕES UNIDAS
DISPENSÁRIO NA ILHA DE LESBO

JOÃO KHAIR

ESTÁDIO. Rio de Janeiro RF
HOSPITAL AV BARÃO DE PETRÓPOLIS. Rio de Janeiro DF
SEDE TIJUCA TÊNIS CLUBE. Rio de Janeiro DF

JOAQUIM CARDOZO

CONJUNTO DA OBRA.

JORGE FERREIRA

PAVILHÃO REFEITÓRIO. Rio de Janeiro DF
ESCOLA INTERNATO PEDRO II. Rio de Janeiro DF

JORGE FERREIRA

RENATO SOEIRO

RENATO MESQUITA

THOMAZ ESTRELLA

ESCOLA INDUSTRIAL. Teresina PI
ESCOLA TÉCNICA INDUSTRIAL. Campos RJ
HOSPITAL PRESÍDIO DE DELINQUENTES. Rio de Janeiro DF

JOSÉ DE SOUZA REIS

MONUMENTO COMEMORATIVO AO CENTENÁRIO DE RUI BARBOSA. Rio de Janeiro DF

JÚLIO VILAMAJÓ

CASA DE CAMPO
FACULDADE DE ENGENHARIA DE MONTEVIDÉU
RESIDÊNCIA PRÉ-FABRICADA
RESIDÊNCIA DO ARQUITETO

JUNZO SAKAKURA

MUSEUS DE ARTE MODERNA DE TÓQUIO
PAVILHÃO SOCIAL NIPO-FRANCÊS EM TÓQUIO

LE CORBUSIER

MUSEU DO CONHECIMENTO
UNIDADE DE HABITAÇÃO DE MARSELHA
CAPELA DE RONCHAMP

LUCIO COSTA

CONJUNTO RESIDENCIAL DO PARQUE GUINLE. Rio de Janeiro DF
PARK HOTEL. Nova Friburgo RJ
PEQUENO HOTEL CAMPESTRE (HOTEL PARQUE SÃO CLEMENTE)

LUCJAN KORNGOLD

RESIDÊNCIA FRITZ BLANKENSTEIN. Suzano SP
EDIFÍCIO CBI ESPLANADA. São Paulo SP

LUDWING MIES VAN DER ROHE
RESIDÊNCIA PARTICULAR EM PLANO (ILLINOIS)
CONJUNTO DE APARTAMENTOS
INSTITUTO TECNOLÓGICO (CHICAGO)

LUIZ CONTRUCCI
EDIFÍCIO RESIDENCIAL. São Paulo SP

LUIZ MAIORANA
RESIDÊNCIA UNIFAMILIAR. São Paulo SP

LYGIA FERNANDES
RESIDÊNCIA PARA PLANO DE URBANIZAÇÃO DA
TIJUCA E DA GÁVEA. Rio de Janeiro DF

MARIO RUSSO
FACULDADE DE MEDICINA. Recife PE
HOSPITAL DE CLÍNICAS. Recife PE
CENTRO MÉDICO DA UNIVERSIDADE DO RECIFE.
Recife PE

MAX BILL
PROJETO DE EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS
ECONÔMICOS
PAVILHÃO DA EXPOSIÇÃO SUÍÇA NA TRIENAL DE
MILÃO
PROJETO DE PAVILHÃO DE EXPOSIÇÃO PARA A
BIENAL DE VENEZA

MIGUEL FORTE
RESIDÊNCIA UNIFAMILIAR. S/I
RESIDÊNCIA UNIFAMILIAR. S/I
RESIDÊNCIA UNIFAMILIAR. S/I

MIGUEL OLIVEIRA RIBEIRO
APARTAMENTOS PARA SOLTEIROS. S/I

OLAVO REDIG DE CAMPOS
RESIDÊNCIA WALTER MOREIRA SALLES. Rio de
Janeiro DF

OSCAR NIEMEYER
CONDOMÍNIO HOTELEIRO QUITANDINHA. Petrópolis
RJ
CONJUNTO TURÍSTICO E RECREATIVO DA
PAMPULHA. Belo Horizonte MG
ESTÁDIO NACIONAL. Rio de Janeiro DF

OSCAR NIEMEYER
HELIO UCHOA CAVALCANTI
FÁBRICA DUCHEN. São Paulo SP

OSWALDO BRATKE
RESIDÊNCIA DO ARQUITETO. São Paulo SP
SERVIÇOS SOCIAIS PARA FÁBRICA. Osasco SP
CENTRO COMERCIAL PARA BAIRRO COM 1.500
LOTES. São Paulo SP

OSWALDO CORREA GONÇALVES
RESIDÊNCIA MICHEL ABU JAMRA. São Paulo SP
RESIDÊNCIA OSMAR GONÇALVES. Santos SP

PAULO ANTUNES RIBEIRO
EDIFÍCIO CARAMURU. Salvador BA
HOTEL AMAZONAS. Manaus AM

PAULO ANTUNES RIBEIRO
DIÓGENES REBOUÇAS
HOTEL DA BAHIA. Salvador BA

PIER LUIGI NERVI
PALÁCIO DE EXPOSIÇÕES EM TURIM
ESTRUTURA DE HANGAR

RENATO RIGUETTO
RESIDÊNCIA DO ARQUITETO. Campinas SP

RINO LEVI
EDIFÍCIO PRUDENCIA. São Paulo SP

RINO LEVI
ROBERTO CERQUEIRA CESAR
RESIDÊNCIA OLIVO GOMES. São José dos Campos
SP

RINO LEVI
ROBERTO CERQUEIRA CESAR
F A PESTALOZZI
MATERNIDADE UNIVERSITÁRIA. São Paulo SP

SVEN MARKELIUS
CASA DO ARQUITETO EM KEVINGE

THOMAZ ESTRELLA
RESIDÊNCIA DO ARQUITETO. Rio de Janeiro DF

ULISSES BURLAMAQUI
RESIDÊNCIA JERÔNIMO LEAL. Rio de Janeiro DF

PAULO ANTUNES RIBEIRO
HOTEL AMAZONAS. Manaus AM

PHILIP C. JOHNSON
CASA DE CIDADE EM NOVA YORK CITY

ZENON LOTUFO
IGREJA. Presidente Prudente SP

CONCURSO DE ESTUDANTES

ADOLFO RUBIO MORALES
TEATRO DE BOLSO PARA 400 PESSOAS

ANTÔNIO LUIZ DE ANHAIA MELLO
ROGER ZMEKHOL
GRUPO ESCOLAR PARA SÃO PAULO

CARLOS J. J. SRNA
J. A. VERGARECHE MAITRE-JEAN
HOTEL EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS

CARLOS MILAN
L. R. CARVALHO FRANCO
SIDNEY FONSECA
RESIDÊNCIA EM ARARAQUARA

ROBERTO PINTO MONTEIRO
HOTEL PARA VIAJANTES

II BIENAL – 1953/54 – SALAS ESPECIAIS

SALA especial GRANDE PRÊMIO SÃO PAULO

WALTER GROPIUS

As primeiras construções 1911-1924:

FÁBRICA FAGUS (1911), com ADOLPH MEYER
A EXPOSIÇÃO DO WERKBUND, Colônia, 1914
PROJETO PARA O CONCURSO DA “CHICAGO TRIBUNE”, 1922
O TEATRO MUNICIPAL DE JENA (1924), com ADOLPH MEYER
PROJETO PARA UMA ACADEMIA DE FILOSOFIA em Erlangen (1924)

Construções 1925-1949:

BAUHAUS, Dessau (1925)
RESIDÊNCIA PARA OS PROFESSORES DA BAUHAUS, Dessau (1925)
O TEATRO UNIVERSAL, projeto (1927)
CENTRO CÍVICO DO MUNICÍPIO DE HALLE, projeto (1927)
DEPARTAMENTO DE TRABALHO, Dessau (1928)
IMPINGTON COLLEGE (1937) com MAXWELL FRY
EXPOSIÇÃO DE METAIS NÃO FERROSOS (1924) com JOOST SCHMIDT, Berlim
EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE NEW YORK (1939)
PROJETO PARA A UNIVERSIDADE HUA TUNG
ESCOLA BURNCOAT PARA 1200 ALUNOS, Worcester, Massachussets, 1952
ESCOLA “PETER TACHER”, Attleboro, Massachussets, 1950
PRÉDIO DE ESCRITÓRIOS DA SOCIEDADE AMERICANA PARA O PROGRESSO CIENTÍFICO, Washington (1952)
HARVARD GRADUATE CENTER – THE ARCHITECTS COLLABORATIVE 1949, Cambridge, Massachussets, U.S.A.

Construções Pré-fabricas e formas industriais:

STUTTGART, CONSTRUÇÃO COM ELEMENTOS PRÉ-FABRICADOS NO CONJUNTO WEISSENHOF (1927)
A CASA DE COBRE (1931)
GENERAL PANEL CORPORATION, 1943
AUTOMÓVEIS ADLER 1929-1933
MÓVEIS EM SÉRIE, 1929
MÓVEIS PARA SALAS DE AULA E DORMITÓRIOS DAS INDÚSTRIAS THONET INC.
CLARABÓIA SEMI-ESFÉRICA EM PLEXIGAS PARA A WASCO FLASHING CO. 1948-1952.

Conjuntos residenciais e planificações urbanísticas:

TÔRTEN DESSAU, 1928
CONJUNTO RESIDENCIAL DE DAMMERSTOCK, 1926
CONJUNTO RESIDENCIAL PARA O INSTITUTO DE PESQUISAS EM TÔRTEN-DESSAU, 1926
CONJUNTO RESIDENCIAL DA SIEMENSSTADT, 1929, Berlim
EDIFÍCIOS DE APARTAMENTOS À MARGEM DE UM RIO OU LAGO

EXPOSIÇÃO DO WERKBUND EM PARIS, 1930, com MOHOLY-NAGY
EXPOSIÇÃO DE ARQUITETURA, Berlim, 1931
NEW KENSINGTON DEFENSE HOUSING DEVELOPMENT, 1943, com MARCEL BREUER
VISTA AÉREA DA PARTE MERIDIONAL DE CHICAGO
RESIDÊNCIA FRANK, Pittsburgh, Pa., 1940, com MARCEL BREUER
RESIDÊNCIA FORD, Lincoln, Mass., 1939, com MARCEL BREUER
RESIDÊNCIA ABELE, Frammingham, Massachussets, 1939
RESIDÊNCIA GRÓPIUS, 1939, com MARCEL BREUER

II EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA

ÁFRICA DO SUL

FREDERICK LAMOND STURROCK (1913)

EDIFÍCIO PARA ENTREPOSTO DE FRUTAS, 1951. Cape Town – África do Sul.

ALEMANHA

HANS BERNHARD REICHOW (1952)

CIDADE JARDIM, 1952. Hohnerkamp, Amburgo – Alemanha.

HANS SCHWIPPERT (1899)

PALACIO DO GOVERNO FEDERAL, 1949. Alemanha.

HANS SCHWIPPERT (1899)

WILHELM RIPHARN (1889)

EUGEN BLANCK (1901)

EDIFÍCIO DA ADMINISTRAÇÃO DO QUARTEL DE BOMBEIROS, 1952. Düsseldorf – Alemanha.

PETER URBAN (1909)

HABITAÇÃO COLETIVA, 1952. Mannheim – Alemanha.

ARGENTINA

CLAUDIO VICTOR CAVERI (1928)

HABITAÇÃO, 1952. Beccar – Argentina.

EDUARDO MINUTO LUGAND (1926)

CARLOS A. SABATTE (1926)

FELIPE E. SOLARI (1928)

HABITAÇÃO, 1951. Martinez – Argentina.

MIGUEL CONRADO ROCA (1913)

EDIFÍCIO PARA ESCRITÓRIO E OFICINAS DA ESTRADA DE FERRO GENERAL ROCA, 1946. Buenos Aires – Argentina.
PLANO REGULADOR DA CIDADE, 1950. Corrientes – Argentina.

AUSTRÁLIA

ROY GROUNDS (1905)

“HENTY HOUSE”, 1952. Frankston, Victoria, Austrália.

HARRY SEIDLER (1923)

RESIDÊNCIA EM TURRAMURRA, 1951. Sydney – Austrália.
RESIDÊNCIA EM CASTLECRAG, 1952. Sydney – Austrália.

RESIDÊNCIA EM KURRAJONG HEIGHTS, 1953.
Sydney – Austrália.

ÁUSTRIA

KURT SCHLAUSS (1924)
CÂMARA DO COMÉRCIO DA ALTA ÁUSTRIA, 1950.
Linz – Áustria.

BRASIL

ROBERTO CLAUDIO AFLALO (1926)
HABITAÇÃO COLETIVA, 1952. São Paulo – Brasil.

DAVID XAVIER AZAMBUJA (1909)
PALÁCIO DO GOVERNO, 1953. Curitiba – Paraná –
Brasil.

SERGIO WLADIMIR BERNARDES (1919)
RESIDÊNCIA JADIR DE SOUZA, 1951. Rio de Janeiro –
Brasil.
RESIDÊNCIA PAULO SAMPAIO, 1953. Itaipava, Rio de
Janeiro – Brasil.
RESIDÊNCIA MARIA CARLOTA MACEDO, 1953.
Petrópolis, Rio de Janeiro – Brasil.

ROBERTO BURLE MARX (1909)
JARDIM. RESIDÊNCIA WALTER MOREIRA SALLES,
1948. Rio de Janeiro – Brasil.
JARDIM. RESIDÊNCIA ODETE MONTEIRO, 1946.
Petrópolis, Rio de Janeiro – Brasil.

OLAVO REDIG DE CAMPOS (1906)
FLÁVIO AMILCAR REGIS (1908)
DAVID XAVIER AZAMBUJA (1909)
SÉRGIO ROBERTO RODRIGUES (1929)
CENTRO CÍVICO DE CURITIBA, 1953. Curitiba, Paraná
– Brasil.

OLAVO REDIG DE CAMPOS (1906)
ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO
PARANÁ, 1953. Curitiba, Paraná – Brasil.

PAULO CANDIOTA
LÚCIO COSTA
BELA TOROK
RESIDÊNCIA PAULO CANDIOTA – Rio de Janeiro –
Brasil.

LUIS CONTUCCI (1913)
CARLOS GONZALEZ LACK (1926)
MOINHO DE TRIGO, 1952. Jaguaré, São Paulo – Brasil.

EDUARDO CORONA (1921)
GRUPO ESCOLAR VILA ANASTÁCIO, 1952. São Paulo
– Brasil.

MIGUEL FORTE (1915)
GALIANO CIAMPAGLIA (1913)
HABITAÇÃO, 1953. São Paulo – Brasil.

LUCJAN KORNGOLD
HABITAÇÃO COLETIVA, 1952. São Paulo – Brasil.

LAURO DA COSTA LIMA (1917)
EDIFÍCIO GESSY, 1952. São Paulo – Brasil.

ICARO DE CASTRO MELLO (1913)

PISCINA COBERTA, 1952. São Paulo – Brasil.

OSCAR VALDETARO DE TORRES E MELLO (1924)
CENTRO DE INSTRUÇÃO DO CORPO DE
FUZILEIROS NAVAIS, 1951. Ilha do Governador –
Brasil.

JORGE MACHADO MOREIRA (1904)
INSTITUTO DE PUERICULTURA DA UNIVERSIDADE
DO BRASIL, 1953. Rio de Janeiro – Brasil.
EDIFÍCIO ANTONIO CEPPAS, 1952. Rio de Janeiro –
Brasil.

OSCAR NIEMEYER
RESIDÊNCIAS DAS CANOAS, 1952. Canoas, Rio de
Janeiro – Brasil.

OSCAR NIEMEYER
HÉLIO UCHÔA CAVALCANTI
EDUARDO KNEESE DE MELLO
ZENON LOTUFO
CONJUNTO PARQUE IBIRAPUERA REALIZADO PARA
AS COMEMORAÇÕES DO IV CENTENÁRIO DA
CIDADE DE SÃO PAULO, 1953. São Paulo – Brasil.

GIANCARLO PALANTI (1906)
HABITAÇÃO COLETIVA, 1950. São Paulo – Brasil.

ARNALDO FURQUIM PAOLIELLO (1927)
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1953. São Paulo – Brasil.
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1952. São Paulo – Brasil.

FLÁVIO ALMICAR REGIS (1908)
CONJUNTO DA JUSTIÇA, 1953. Curitiba, Paraná –
Brasil.

PAULO ANTUNES RIBEIRO (1905)
RESIDÊNCIA WALLER, 1953. Rio de Janeiro – Brasil.

SERGIO ROBERTO RODRIGUES (1929)
EDIFÍCIO DAS SECRETARIAS DO ESTADO, 1953.
Curitiba, Paraná – Brasil.

JACOB MAURICIO RUCHTI (1917)
IGREJA DA SS. TRINDADE, 1953. São Paulo – Brasil.

JULES RUTISHAUSER (1923)
EDIFÍCIO ADMINISTRATIVO CIBA, 1952. São Paulo –
Brasil.

ABELARDO REIDY DE SOUZA (1908)
CONJUNTO RESIDENCIAL, 1952. São Paulo – Brasil.

GREGORY WARCHAVCHIK (1896)
HABITAÇÃO COLETIVA, 1940. São Paulo – Brasil.

DINAMARCA

OTTO FRANKILD
PREBEN HANSEN
ARNE KJAR
AALBORGHALLEN, 1949. Aalborg – Dinamarca.

ARNE JACOBSEN (1902)
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1951. Vedbaek – Dinamarca.
CONJUNTO RESIDENCIAL, 1945. Klampenborg –
Dinamarca.

USINA MASSEY-HARRIS, 1953. Copenhague – Dinamarca.

SVENN ESKE KRISTENSEN (1905)

HABITAÇÃO COLETIVA, 1951. Copenhague – Dinamarca.

HABITAÇÃO COLETIVA, 1951. Copenhague – Dinamarca.

LIVRARIA COLBERG, 1951. Ronne, Bornholm – Dinamarca.

ERIC MOLLER (1909)

IGREJA ADVENTISTA, 1943. Copenhague – Dinamarca.

JOHN UTZON (1918)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1950. Helleback – Dinamarca.

FINLÂNDIA

AARNE ADRIAN ERVI (1910)

CASA DE UMA COMUNIDADE RELIGIOSA, 1951. Lohja – Finlândia.

SEDE DE CLUBE, 1952. Finlândia.

OFICINA PARA PRODUÇÃO DE FORÇA. Rio Oubulu – Finlândia.

GRÃ-BRETANHA

MISHA BLCK (1910)

ALEXANDER GIBSON (1906)

REGATTA RESTAURANT – FESTIVAL OF BRITAIN SOUTH BANK DXHIXBITION, 1951. Londres – Grã Bretanha.

FRITZ M. GROSS (1922)

PAVILHÃO DA EXPOSIÇÃO DA MARINHA E ENGENHARIA, 1953. Londres – Grã Bretanha.

ARNOLD JOSEPH PHILIP POWELL (1921)

JOHN HIDALGO MOYA (1920)

DUAS RESIDÊNCIAS, 1949. Chichester, Sussex - Grã Bretanha.

PROJETO DE RESIDÊNCIAS EM CHURCHILL GRADENS, 1º GRUPO WESTMINSTER. Londres – Grã Bretanha.

"SKYLON", 1951. Londres – Grã Bretanha.

ITÁLIA

FRANCO ALBINI (1905)

HOTEL-REFÚGIO PIROVANO, 1949. Cervinia – Itália.

GALERIA DO PALAZZO BIANCO, 1950. Genova – Itália.

LUCIANO BALDESSARI (1896)

PAVILHÃO DA SOCIEDADE ITALIANA E. BREDI NA XXXIX FEIRA INTERNACIONAL DE MILÃO, 1951. Milão – Itália.

PAVILHÃO DA SOCIEDADE ITALIANA E. BREDI NA XX FEIRA INTERNACIONAL DE MILÃO, 1952. Milão – Itália.

PAVILHÃO DA SOCIEDADE ITALIANA E. BREDI NA XXXI FEIRA INTERNACIONAL DE MILÃO, 1953. Milão – Itália.

ACHILLE CASTIGLIONI (1918)

PIER GIACOMO CASTIGLIONI (1913)

LUIGI FRATINO (1919)

CONSTRUÇÃO DAS SALAS DE EXPOSIÇÃO DA SOCIEDADE DE BELAS ARTES DE MILÃO, COM UM NOVO EDIFÍCIO COMERCIAL, 1952. Milão – Itália.

LUIGI CARLO DANERI (1900)

EDIFÍCIO PARA O ESPORTE NÁUTICO, 1950. S. Michele di Pagana, Rapallo – Itália.

GIGI GHO (1915)

CONJUNTO DE EDIFÍCIOS COMERCIAIS E RESIDENCIAIS, 1950. Milão – Itália.

GIANEMILIO MONTI (1920)

PIETRO MONTI (1922)

ANNA MONTI BERTARINI (1923)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1952. Piona, Como – Itália

HABITAÇÃO COLETIVA, 1952. Milão – Itália.

UGO SISSA (1913)

LOJA OLIVETTI, 1954. Roma – Itália.

VARISCO B. TITO (1915)

QUARTEIRÃO DE CASAS POPULARES, 1952. Milão – Itália.

GARAGE COM MULTIPLOS ANDARES, 1949. Milão – Itália.

RENZO ZAVANELLA (1900)

AUTOMOTRIZ PANORÂMICA DE TURISMO "OM" ALH 444, 1948. Milão – Itália.

PENSILINA "OM" NA FEIRA DE AMOSTRAS DE MILÃO, 1948. Milão – Itália.

PAVILHÃO "OM" NA FEIRA DE AMOSTRAS DE MILÃO, 1953. Milão – Itália.

IUGOSLÁVIA

ZVONIMIR POZGAY (1906)

ESTABELECIMENTO DE BANHOS DE MAR, 1948. Zadar – Iugoslávia.

MARROCOS

DOMENICO BASCIANO (1911)

CINE – TEATRO, 1951. Casablanca – Marrocos.

PERU

SANTIAGO AGURTO CALVO (1921)

UNIDADE VECINAL DE MATUTE, 1951. Lima – Peru.

CARLOS MORALES MACHIAVELLO (1907)

EUGENIO MONTAGNE (1914)

ESCRITÓRIOS PARA ARQUITETOS ASSOCIADOS, 1953. Lima – Peru.

PORTUGAL

FRANCISCO KEIL AMARAL (1920)

REMODELAÇÃO DE ESTABELECIMENTO, 1952. Lisboa – Portugal.

RUY D'ATHOUGUIA (1917)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1952. Cascais.

ESCOLA PRIMÉRIA, 1953. Lisboa – Portugal.

CELESTINO DE CASTRO (1920)

HABITAÇÃO, 1950/2. Porto – Portugal.

JANUÁRIO GODINHO (1910)

POUSADA DE SALAMONDE, 1951. Salamonde – Portugal.
RESTAURANTE DE CANIÇADA, 1953. Caniçada, Gerez – Portugal.

MANUEL LAGINHA (1919)

LABORATORIOS DE PRODUTOS FARMACÉUTICOS, 1950. Lisboa – Portugal.

**CUNHA LEÃO
MORAIS SOARES
FORTUNATO CABRAL**

PALACIO ATLANTICO E PRAÇA D. JOÃO I, 1950 – Portugal.

ARMENIO LOSA (1908)**CASSIANO BARNOSA (1911)**

CASA DE FÉRIAS, 1950. Praia do Ofir-Fão – Portugal.

JOSÉ CARLOS LOUVEIRO (1925)

A MINHA CASA, 1951. Valbom, Goudomar – Portugal.

ARTUR PIRES MARTINS (1914)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1951. Lisboa – Portugal.

AGOSTINHO RICCA (1915)

FÁBRICA DE MOTORES ELÉTRICOS, 1951. Arroiteia – Portugal.

SEBASTIÃO FORMOSINHO SANCHEZ (1922)

BLOCOS PARA HABITAÇÃO, 1952. Lisboa – Portugal.

JOSÉ DE ALMEIDA SEGURADO (1933)**FILIFE NOBRE DE FIGUEIREDO (1912)**

CONJUNTO DE HABITAÇÕES COLETIVAS, 1952. Lisboa – Portugal.

SUÉCIA**PETER CELSING (1920)**

AS ESTAÇÕES SUBTERRÂNEAS EM ESTOLCOMO NAS LINHAS SUBURBANAS, 1950. Estolcomo – Suécia.

ERICK GLEMME (1905)

ARRANJOS FESTIVAIS EM KUNGSTRAEDGARDEN. Estolcomo – Suécia.

AKE E. LINDQVIST (1944)

ESCOLA ELEMENTAR DE ARSTAGARDENS. Estolcomo – Suécia.

BENGT LINDROOS (1918)**SVEN MARKELIUS (1889)**

EDIFÍCIO DA UNIÃO ESTUDANTIL NO ROYAL INSTITUTE OF TECHNOLOGY, 1952. Estolcomo – Suécia.

KURT VON SCHMSLEENSEE (1896)

CREMATORIUM. Norrköping – Suécia.

LENNART THAM (1910)

FÁBRICA DE CIMENTO. Stora Vika – Suécia.

OLOF THUNSTRÖN (1896)

ESCOLA. Gustavsberg – Suécia.

JAN WALLINDER (1915)**SVEN BROLID (1913)**

CONJUNTO RESIDENCIAL EM SÓDRA GULDHEDEN. Goteborg – Suécia.

TURQUIA**HOLZMEISTER CLEMENS (1886)**

PALÁCIO ATATURK, 1930. Ankara – Turquia.

URUGUAI**RAUL A. SICHERO BOURET (1916)**

HABITAÇÃO COLETIVA, 1952. Montevideu – Uruguai.

U.S.A.**ALVAR AALTO (1898)**

“SENIOR DORMITÓRIO PARA O MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY”, 1948. Cambridge, Massachusetts. (M.A.M.N.Y)

RICHARD L. AECK & ASSOCIATES (1912)

ESTÁDIO DE FUTEBOL PARA A ESCOLA HENRY GARDY, 1948. Atlanta Geórgia. (M.A.M.N.Y)

GREGORY AIN (1906)

RESIDÊNCIA TED WEINER, 1952. Fort Worth, Texas (M.A.M.N.Y)

TENNESSEE VALLEY AUTHORITY

USINA A VAPOR, 1949. Johnsonville, Tennessee.

DONALD BARTHELME (1907)

ESCOLA ELEMENTAR, 1952. West Columbia, Texas – U.S.A.

EDWARD BARTHELME & ASSOCIATES (1907)

ESCOLA ELEMENTAR DE WEST COLUMBIA, 1952. West Columbia, Texas. (M.A.M.N.Y)

PIETRO BELLUSCHI (1899)

EDIFÍCIOS PARA ESCRITÓRIOS DO EQUITABLE SAVING AND LOAN ASSOCIATION, 1948. Portland, Oregon. (M.A.M.N.Y)

WALTER E. BLUM (1925)

RESIDÊNCIA E ESTÚDIO, 1952. Great Neck, New York – U.S.A.

MARCEL BREUDER (1902)

DORMITÓRIO DO VASSAR COLLEGE, 1951. Poughkeepsie, New York.
RESIDÊNCIA DE HARRY A. CAESEAR, 1952. Lakeville, Connecticut. (M.A.M.N.Y)

THE ARCHITECTS COLLABORATIVE

HABITAÇÃO, 1949. Belmont, Massachusetts – U.S.A.
HAVARD GRADUATE CENTER, 1950. Cambridge, Massachusetts – U.S.A.
JUNIOR HIGH SCHOOL, 1951. Attleboro, Massachusetts – U.S.A.

MARIO CORBETT (1901)

RESIDÊNCIA MORITZ THOMSEN, 1952. Viena, Califórnia (M.A.M.N.Y).

GARDNER I. DAILEY & ASSOCIATES (1895)

QUARTEL DA CRUZ VERMELHA, 1948. São Francisco, Califórnia (M.A.M.N.Y).

CHARLES EAMES (1907)
CASA DO ESUDO CASE, 1949. Santa Mônica,
Califórnia (M.A.M.N.Y).

H.K. FERGUSON COMPANY
FRANK L. WHITNEY (1913)
A FÁBRICA BLUEBONNET, COMPANHIA
REFINADORA DE PRODUTOS DE MILHO. Corpus
Cristi, Texas. (M.A.M.N.Y).

ROUSSEL FORESTER (1920)
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1952. La Jolla, Califórnia –
U.S.A.

HARWELL HAMILTON HARRIS (1903)
RESIDÊNCIA RALPH JOHNSON, 1951, Los Angeles,
Califórnia. (M.A.M.N.Y).

WALLACE K. HARRISON & CONSULTANTS
(1895)
SECRETARIA DAS NAÇÕES UNIDAS, 1950. New York.
(M.A.M.N.Y).

HARRISON & ABRAMOVITZ
EDIFÍCIO ALCOA, 1952. Pittsburgh, Pennsylvania.
(M.A.M.N.Y).

CLAUDE E. HOOTON (1905)
EDIFÍCIO DA TEXAS COMPANY, 1952. New Orleans,
Lousiana – U.S.A.

DAVID HULL HORN (1905)
YOSMITE JUNIOR HIGH SCHOOL, 1951. Fresno,
California – U.S.A.
SUNSHINE SCHOOL, 1951. Fresno, California – U.S.A.

HUSON JACKSON (1913)
RESIDÊNCIA McGOWIN, 1951. Alabama – U.S.A.
RESIDENCIA GOLDBERG, 1952. Connecticut – U.S.A.

JOHN MAC L. JOHANSEN (1920)
RESIDÊNCIA JOHN MAC L. JOHANSEN, 1949. New
Cannan, Connecticut. (M.A.M.N.Y).

PHILIP C. JOHNSON (1906)
RESIDÊNCIA GEORGE ONATO, 1951. Irvington on
Hudson, New York – U.S.A.
RESIDÊNCIA RICHARD HODGSON, 1951. New
Cannan, Connecticut. – U.S.A.
RESIDÊNCIA PHILIK C. JOHNSON, 1949. New Cannan,
Connecticut. (M.A.M.N.Y).

KENNEDY, ROCH, DE MARS, ROPSON AN
BROWN
HABITAÇÃO COLETIVA EM 100 MEMORIAL DRIVE,
1950. Cambridge, Massachussets - (M.A.M.N.Y)

EDWARD ABEL KILLINGSWORTH (1917)
RESIDÊNCIA E ESTÚDIO, 1952. Los Alamitos,
Califórnia – U.S.A.

ERNEST J. KUMP (1911)
ESCOLA DE SAN JOSÉ, California. (M.A.M.N.Y).

GENE ROBERT LEEDY (1928)
RESIDÊNCIA ST. ARMANDS KEY, 1952. Sarasota,
Flórida – U.S.A.

WENDELL H. LOVETT (1922)

RESIDÊNCIA WENDELL H. LOVETT, 1951. Bellevue,
Washington – U.S.A.

MAYNARD LYNDON (1907)
ESCOLA ELEMENTAR DE VISTA, 1950. Vista,
Califórnia. (M.A.M.N.Y.).

ERIC MENDELSON (1887)
CENTRO DE SAÚDE DE MAIMONIDES, 1950. San
Francisco, Califórnia. (M.A.M.N.Y.).

RICHARD J. NEUTRA (1892)
RESIDÊNCIA WARREN TREMAINE, 1948. Montecito,
Califórnia – U.S.A.

HARRY ELWOOD ORMSTON (1908)
RESIDÊNCIA E ESTUDIO, 1951. Mclean, Virgínia –
U.S.A.

IGOR POLEVITSKY
RESIDÊNCIA DE MICHAEL HELLER, 1949. Miami,
Flórida. (M.A.M.N.Y.)

LUDWIG MIES VAN DER ROHE (1886)
RESIDENCIA DO DR. EDITH FARNSWORTH, 1950.
Klano, Illinois.
FÁBRICA BOLLER DO ILLINOIS INSTITUTE OF
TECHNOLOGY, 1950. Chicago, Illinois.
EDIFÍCIOS DE APARTAMENTOS NA 860 LAKE
SHORE DRIVE, 1951. Chicago, Illinois. (M.A.M.N.Y.)

PAUL MARVIN RUDOLPH (1918)
CASA DE HÓSPEDES, 1953. Sanivel Island, Flórida –
U.S.A.
CASA DE INVERNO, 1951. Siesta Key, Flórida – U.S.A.
CABANA CLUB, 1953. Siesta Key, Flórida U.S.A.

SAARINEN, SAARINEN & ASSOCIATES (Eero
Saارين) (1910)
CENTRO TÉCNICO DA GENREAL MORTORS, 1951.
Detroit, Michigan. (M.A.M.N.Y.)

SAARINEN, SWANSON & SAARINEN (Eero
Saارين) (1910)
OPERA SHED DO CENTRO DE MÚSICA DE
BERKSHIRE, 1947. Stockbridge, Massachussets.
(M.A.M.N.Y.)

SCHWEIKHER & ELTING
RESIDÊNCIA DE LOUIS C. UPTON, 1950. Paradise
Valley, Arizona. (M.A.M.N.Y.)

PAOLO SOLERI E MARK MILLS
CASA NO DESERTO, 1951. Cave Greek, Arizona.
(M.A.M.N.Y.)

RAPHAEL S. SORIANO (1904)
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1949. Los Angeles, Califórnia
– U.S.A.
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1950. Los Angeles, Califórnia
– U.S.A.
HABITAÇÃO COLETIVA E “PENT-HOUSE”, 1951. Los
Angeles, Califórnia – U.S.A.

TWITCHELLE RUDOLPH
RESIDÊNCIA DE ALBERT SIEGRIST, 1949. Venice,
Flórida.
RESIDÊNCIA DE W.R. HEALY, 1950. Sarasota, Flórida.
(M.A.M.N.Y.)

WORLEY K. WONG (1912)
JOHN CARDEN CAMPBELL (1914)
CASA DE FÉRIAS, 1953. Mill Valley, Califórnia – U.S.A.

FRANK LLOYD WRIGHT (1869)
RESIDÊNCIA DE HERVERT JACOBS, 1948. Midleton,
Winconsin.
RESIDÊNCIA DE SOL FRIEDMAN, 1949. Pleasentville,
New York.
LOJA PARA JOHNSON WAX COMPANY, 1948. Racine,
Wisconsin. (M.A.M.N.Y.)

LLOYD WRIGHT (1891)

CAPELA DE WAYFARER, 1951. Palos Verdes,
Califórnia. (M.A.M.N.Y.)

JOHN YEON (1910)
CENTRO DE INFORMAÇÕES PARA VISITANTES,
1949. Kortlant, Oregon. (M.A.M.N.Y.)

VENEZUELA

CARLOS RAUL VILLANUEVA (1900)
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1952. Caracas – Venezuela.

IV BIENAL – 1957 – SALAS ESPECIAIS

SALA especial - CANADÁ¹

DAVISON E PORTER

RESIDÊNCIA PORTER, 1948. West Vancouver

ERICKSON E MASSEY

RESIDÊNCIA SMITH, 1955. West Vancouver
RESIDÊNCIA MASSEY, 1956. West Vancouver

GARDNER, TORTON GAHTEHE E ASSOCIADOS

IGREJA DE SANTO ANTÔNIO, 1953. West Vancouver
IGREJA DE SANTO ANTÔNIO, 1955. Agassiz.
ESCRITÓRIOS, 1955. Vancouver

GROSVENOR-LAING LIMITADA

PARQUE INDUSTRIAL ANNACIS, 1954. Annacis Island

ZOLTAN KISS

ZOLTAN KISS, 1956.

MACCARTER, NAIRNE E COLABORADORES

IGREJA UNIDA, 1954. Shaughnessy
EDIFÍCIO DA NATIONAL TRUST, 1955. Vancouver.

MCKEE E GRAY

EDIFÍCIO LOVICK, 1955. Vancouver.

DESMOND MUIRHEAD E ASSOCIADOS

ESCRITÓRIOS DA B. C. SUGAR COMPANY, 1954.
Vancouver.
PÁTIO DO EDIFÍCIO HARRIS, 1954. Vancouver.
IGREJA DE SANTO ANSELMO, 1954. Vancouver.

DOUG. SHADBOLT

RESIDÊNCIA BOBAK, 1948. Lyn Valley.

ROLLAND TERRY

RESIDÊNCIA CULTER

RONALD THOM

RESIDÊNCIA BOYD, 1954.
RESIDÊNCIA JARVIS, 1956.

TOBY E RUSSELL

SÃO JOÃO APÓSTOLO, 1957.

THOMPSON, BERWIK E PRATT

RESIDÊNCIA BROOK, 1947. West Vancouver.
RESIDÊNCIA COPP, 1953. Vancouver.
RESIDÊNCIA MAYEW, 1953. Victória.
EDIFÍCIO PARA A CASA DO MARINHEIRO, 1953.
Vancouver.
RESIDÊNCIA BENNETT, 1954. Vancouver.
EDIFÍCIO DA B.C. NA EXPOSIÇÃO NACIONAL DO
PACÍFICO, 1954.
RESIDÊNCIA KENNEDY, 1955.
EDIFÍCIO DA B.G. ELETRIC, 1955. Victoria
EDIFÍCIO DA B.G. ELETRIC, 1957. Victoria.

THOMPSON, BERWIK, PRATT e FRED LASSERRE

GYMNASIUM DA U.B.C., 1951.

PETER THORTON

RESIDÊNCIA THORTON, 1946.

UNDERWOOD, MCKINLEY, CAMERON

PARQUE ZOOLOGICO STANLEY, 1952. Vancouver

WHITE E COLE

IGREJA DE SÃO RICARDO, 1956. West Vancouver.

WILLIAM WILDING ASSOCIADOS

IGREJA PRESBITERIANA, 1956. Kerrisdale.

SALA especial - HOLANDA: *O progresso da Arquitetura no país.*

Núcleo de Lojas no Lijnbann – Rotterdam
Dique de Oostpolder. Obras do Zuiderzee
Terras recuperadas em Noordoospolder. Obras do
Zuiderzee.
Edifício para uma Exposição de Esculturas – arq. G.
Rietveld, 1955. Sonsbeek – Arnhem.

SALA especial – BRASÍLIA

PLANO PILOTO DE BRASÍLIA: LÚCIO COSTA

Mapa do Brasil mostrando a localização da nova capital.
Plano Piloto vencedor do Concurso
Diversos Painéis do projeto de Lúcio Costa

PROJETOS DE BRASÍLIA: OSCAR NIEMEYER

Palácio da Alvorada
Congresso Nacional
Hotel
Palácio de Despachos

IV EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA

BRASIL

JÃO CLODOMIRO B. DE ABREU

HÉLIO PASTA

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1957. Jundiá – Brasil

ROBERTO CLAUDIO AFLALO

PLÍNIO CROCE

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1955. São Paulo – Brasil

JOSÉ VILANOVA ARTIGAS

ESTAÇÃO RODOVIÁRIA DE LONDRINA, 1950.
Londrina – Brasil
CASA DA CRIANÇA, 1951. Londrina - Brasil

ANTONIO BEZERRA BALTAR

CLEMENTINA DELFINA ANTONIA DE
AMBROSIS

DOMINGOS THEODORO DE AZEVEDO NETO

ESTUDO E PLANIFICAÇÃO DA CIDADE DE
OURINHOS, 1957. Ourinhos

FRANCISCO BOLONHA

EDIFÍCIO PARA ESCRITÓRIOS, 1952-56. Rio de
Janeiro
EDIFÍCIO PARA SEDE DE UM CLUBE, 1951-57. Juiz de
Fora

¹ Organizada pela Galeria Nacional do Canadá - Ottawa

MONUMENTO A JOSÉ PEIXOTO, 1955-57. Cataguazes.

OSWALDO ARTHUR BRATKE
RESIDÊNCIA OSCAR AMERICANO, 1954-55. São Paulo
RESIDÊNCIA BENJAMIN FLEIDER, 1956. São Paulo

OLAVO REDIG DE CAMPOS
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1954. Rio de Janeiro

SALVADOR CANDIA
PLINIO CROCE
ROBERTO CLAUDIO AFLALO
HABITAÇÃO COLETIVA, 1954. São Paulo

EDUARDO CORONA
ROBERTO GOULART TIBAUD
ANTONIO CARLOS PITOMBO
PLANETÁRIO DE SÃO PAULO NO PARQUE IBIRAPUERA, 1955-56. São Paulo

RUBENS CORSI
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1955. Lins

TELESFORO GIORGIO CRISTOFANI
HABITAÇÃO COLETIVA, 1954-55. São Paulo

MAURÍCIO DIAS
NOEL MARINHO
ABRIGO PARA OBRAS DE ARTE, 1954. São Miguel – Rio Grande do Sul

HELIO DE QUEIROZ DUARTE
ERNEST ROBERT DE CARVALHO MANGE
LÉO QUANJI NISHIKAWA
ARIAKI KATO
ESCOLA DE ENGENHARIA DE SÃO CARLOS, iniciada em 1954. São Carlos

HELIO DE QUEIROZ DUARTE
ERNEST ROBERT DE CARVALHO MANGE
INTERNATO DO SENAI, 1953-56. Campinas
ESCOLA PROFISSIONAL DO SENAI, 1953-56. São Paulo

CARLOS FREDERICO FERREIRA
RESIDÊNCIA DE VERÃO NA SERRA DE NOVA FRIBURGO, 1950. Nova Friburgo
CONJUNTO AQUÁTICO DA SOCIEDADE ESPORTIVA PALMEIRAS, 1955-57. São Paulo

MIGUEL FORTE
GALIANO CIAMPAGLIA
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1952. São Paulo
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1953. São Paulo
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1953. São Paulo

MARCELO ACCIOLY FRAGELLI
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1954-55. Petrópolis
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1956-57. Rio de Janeiro

LUCJAN KORNGOLD
LABORATÓRIOS FARMACÊUTICOS FONTOURA-WYETH, 1953-55. São Paulo

DAVID LIBESKIND
CONJUNTO NACIONAL, 1956. São Paulo
RESIDÊNCIA JOSÉ FELIX LOUZA, 1956. Goiana

ICARO DE CASTRO MELLO
GINÁSIO DE ESPORTES DE IBIRAPUERA, 1953-57. São Paulo
PISCINA DO ESPORTE CLUBE SÍRIO, 1954. São Paulo
GINÁSIO DE ESPORTES DE BAURU, 1956-57. Bauru

JORGE ALBERTO MEREB
RESIDÊNCIA, 1956. Teresópolis

JORGE MACHADO MOREIRA
FACULDADE NACIONAL DE ARQUITETURA, 1957. Rio de Janeiro

RODOLPHO ORTENBLAD FILHO
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1954. São Paulo
RESIDÊNCIA DE CAMPO, 1957. Uchoa, Alta Araraquarense

WIT-OLAF PROCHNIK
PAVILHÃO PARA PISCINA, 1954. Teresópolis
LOJAS ROSEMARY, 1954-56. Parnaíba, Est. De Piauí

MARCELO ROBERTO
MAURÍCIO ROBERTO
ESCRITÓRIO E MORADIA NA FAZENDA SAMAMBAIA, 1954. Petrópolis
EDIFÍCIO PARA ESCRITÓRIOS, 1956. Rio de Janeiro

ABELARDO DE SOUZA
EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, 1955. São Paulo

MAURÍCIO SUED
MARCELO ACCIOLY FRAGELLI
EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, 1955-57. Rio de Janeiro

ALDARY HENRIQUE TOLEDO
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1955. Rio de Janeiro

JORGE WIHEIM
ROSA KLIASS
FÁBRICA DE LEITE EM PÓ C.O.M.A., 1956. Varginha

MARCO ZANUSO
FÁBRICA DA OLIVETTI INDUSTRIAL S. A., 1957. Guarulhos

ITÁLIA

FRANCO ALBINI
MUSEU DE SÃO LOURENÇO EM GÊNOVA, 1952-56. Gênova – Itália.

CARLO BASSI
GOFFREDO BOSCHETTI
RECONSTRUÇÃO TOTAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE TURIM, 1954-1957. Turim

RENATO BAZZONI
PAVILHÕES TÊXTEIS NA FEIRA DE MILÃO, 1955. Milão

ADALBERTO LIBERA
NÚCLEO RESIDENCIAL NOS ARREDORES DE ROMA, 1952-54. Roma

ADALBERTO MAZZONI
RESIDÊNCIA EM CAMAIORE, 1955. Camaiore, Viareggio

PIERO MONTI
GIANEMILIO MONTI
ANNA MONTI BERTARINI

ABRIGO PARA PESCADORES NO LAGO DE PIONA,
1954. Lago de Como

MARCELLO NOZZOLI
GIAN ANTONIO BERNASCONI
ANNIBALE FIOCCHI

EDIFÍCIO OLIVETTI, 1954. Milão

DAVIDE PACANOWSKI

CONJUNTO DE RESIDÊNCIAS POPULARES, 1953.
Casoria, Nápoles
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1955. Nápoles

LEONARDO RICCI

RESIDÊNCIA E ESTÚDIO DO ARQUITETO, 1951-53.
Florença

LEONARDO SAVIOLI

HABITAÇÃO-ESTÚDIO PARA ARQUITETO-PINTOR,
1954. Galluzzo, Florença

STUDIO ARCHITETTI VALLE

EDIFÍCIO DA CAIXA ECONÔMICA DE UDINE, 1953-55.
Udine.
EDIFÍCIO DA CAIXA ECONÔMICA DE LATISANA,
1954-56. Latisana, Udine

ESTADOS UNIDOS

WARREN HENRY ASHLEY

INSTITUTO DE ENSINO SECUNDÁRIO, 1955. Old
Saybrook, Connecticut – USA
INSTITUTO DE ENSINO SECUNDÁRIO, 1955. Town of
Greenburgh, New York – USA
ESCOLA ELEMENTAR, 1955. Middletown, Connecticut
– USA

PRESTON M. BOLTON
HOWARD BARNSTONE

RESIDÊNCIA GERALD S. GORDON, 1955. Houston –
Texas

CRAIG ELLWOOD

REFORMA PARA UM ESTÚDIO FOTOGRÁFICO, 1955.
Los Angeles, Califórnia
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1955. Malibu, Califórnia

ROBERT L. GEDDES

RESIDÊNCIA DO ARQUITETO, 1955. Radnor,
Pennsylvânia

HELLMUTH, OBATA & KASSABAUM

ESCOLA PRIMÁRIA BRISTOL, 1955. Webster Groves,
Missouri

HENRY HILL

RESIDÊNCIA WILLIAM FOSTER, 1952. Orinda,
Califórnia
CLÍNICA DENTÁRIA DR. LORNE TANNER, 1955. San
Anselmo, Califórnia

VICENT GEORGE KLING

HOSPITAL LANKENAU, 1953. Overbrook, Pennsylvânia
ESCOLA PRIMÁRIA KISSAM LANE, 1956. Glen Head,
New York

PIERRE FRANCIS KOENIG

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1951. Glendale, Califórnia
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1955. Glendale, Califórnia

WENDELL H. LOVETT

RESIDÊNCIA GORDON GIOVANELLI, 1955. Mercer
Island, Washington

VICTOR ALFRED LUNDY

CENTRO TURÍSTICO DE SILVER SPRINGS, 1956-57.
Silver Springs, Flórida

ROBERT B. MARQUIS

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1956. Sausalito, Califórnia

GEORGE VERNON RUSSELL

FÁBRICA E ESCRITÓRIOS DA REPUBLIC SUPPLY
CO., 1952. San Leandro, Califórnia
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1953. Los Angeles, Califórnia
EDIFÍCIO DA LOCKHEED AIRCRAFT SERVICE, 1956.
Ontário, Califórnia

RAPHAEL S. SORIANO

RESIDÊNCIA JULIUS SHULMAN, 1951. Los Angeles,
Califórnia
CONSTRUÇÃO DE CASAS DE BAIXO CUSTO PARA
PRODUÇÃO EM SÉRIE, 1955. Palo Alto, Califórnia

SUIÇA

ALFONS BARTH
HANS ZAGG

CONJUNTO DE HABITAÇÕES INDIVIDUAIS, 1956.
Niedergosgen

JEAN GUEBELIN

EDIFÍCIO PARA FINS INDUSTRIAIS, 1955. Surique

ESPANHA

FRANCISCO BASSÓ BIRULES
JOAQUIM GILI MOROS

EDIFÍCIO PARA OFICINAS GRÁFICAS. Barcelona.

JOSÉ MARIA MARTORELL CODINA
ORIOI BOHIGAS GUARDIOLA

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1955. Argentona – Barcelona
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1956. Badalona – Barcelona

JOSÉ MARIA SOSTRES MALUQUER

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1956. Barcelona

IUGOSLÁVIA

VUKO BOMBARDELLI

BLOCO DE APARTAMENTOS, 1955. Spalato

DRAGO GALIC

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, 1953-55. Zagreb
EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, 1953-56. Zagreb

VLADIMIR TURINA

PISCINA COM COBERTURA REMOVÍVEL, 1949.
ESTÁDIO DE ZAGREB E CONJUNTO DESPORTIVO,
1950-57. Zagreb
CENTRO HOSPITALAR “UNICEF”, 1956. Zagreb

IVAN VITIC

RECONSTRUÇÃO DE UM CENTRO HISTÓRICO DA
CIDADE DE SEBENICO, 1948. Sebenico
CIDADE DAS CRIANÇAS, 1948. Granesina, Zagreb
CONJUNTO RESIDENCIAL, 1952. Vis

ALEMANHA**ALEXANDER FREIHERR Von BRANCA**

EDIFÍCIO PARA FINS COMERCIAIS, 1953. Wiesbaden
IGREJA E LAR DE MOÇAS, 1953-54. Munique
CONJUNTO DE APARTAMENTOS PARA
DIPLOMATAS AMERICANOS, 1954-55. Munique

FRANZ HART

USINA ELÉTRICA DE ALTHEIM/ISAR, 1950-51.
Landshut

**HELMUTH HENTRICH
HUBERT PETSCHNIGG**

EDIFÍCIO PARA FINS COMERCIAIS, 1953. Düsseldorf
EDIFÍCIO PARA FINS COMERCIAIS, 1956.
Rheinhausen
IGREJA EVANGÉLICA, 1956. Düsseldorf-Unterraht

JOHANNES LUDWIG

IGREJA EVANGÉLICA, 1955-56. Munique

**KARL LOIBL
LUITPOLD SITTMANN**

EDIFÍCIO DA ADMINISTRAÇÃO GERAL DAS
FINANÇAS PÚBLICAS DO ESTADO DE MUNIQUE,
1953-54. Ausburg
EDIFÍCIO ESCOLAR PARA FILHOS DE AMERICANOS
NA ALEMANHA, 1954-55. Munique

HANS MAURER

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1955. Munique, Obermenzing
EDIFÍCIO DAS INDÚSTRIAS SIEMENS, 1955-56.
Munique
EDIFÍCIO ADMINISTRATIVO SIEMENS, 1956. Munique

REINHARD RIEMERSCHMID

IGREJA EVANGÉLICA, 1956-57. Hamburgo, Hamm
IGREJA EVANGÉLICA DE SÃO JOÃO, 1956-57.
Würzburg

FRAN RUF

BAIRRO RESIDENCIAL DE BOGENHAUSEN, 1954-56.
Munique

**ADOLFO SCHNIERLE
HELGA SCHNIERLE**

EDIFÍCIOS PARA ESCOLA ELEMENTAR DE
HARTHOF, 1954-55. Munique

OSWALD MATHIAS UNGERS

INSTITUTO DE ENSINO SECUNDÁRIO, 1956.
Oberhausen

GERHARD WEBER

RÁDIO EMISSORA DO ESTADO DE HESSE, 1952-54.
Frankfurt
ÓPERA ESTADUAL DE HAMBURGO, 1953-55.
Hamburgo
TEATRO NACIONAL DE MANNHEIM, 1955-56.
Mannheim

INGLATERRA**MICHAEL BURTON**

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1956. High Hoyland,
Yorkshire

MÉXICO**GIOVANNI MARIA COSCO**

LABORATÓRIO DE PRODUTOS FARMACÊUTICOS,
1957.

VLADIMIR KASPÉ

OFICINA DE REPARAÇÃO DE MOTORES DE AVIÕES,
1957. México D. F.

ENRIQUE LANGENSCHIEDT OBREGON

RESIDÊNCIA DO ARQUITETO, 1956-57. México D. F.

FINLÂNDIA**AARNE ERVI**

EDIFÍCIOS DIVERSOS PARA UM CENTRO
COMERCIAL: CIDADE JARDIM, 1952-53. Tapiola
EDIFÍCIO DA UNIVERSIDADE DE PORTHANIA, 1957.
Helsinki

WILJO REWELL

EDIFÍCIO PARA HOTEL, 1950-53. Helsinki
EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, 1951-52. Vaasa
FÁBRICA KUDENEULE, ESCRITÓRIO E
MANUFATURA TEXTIL, 1954-56. Hanko

ARGENTINA**MARTIN EISLER**

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, 1955. Buenos Aires

ALBERTO MOREA**LUIS MOREA**

RESIDÊNCIA, 1956. Buenos Aires

NORUEGA**SVERRE FEHN
GEIR GRUNG**

ASILO PARA VELHOS, 1955. Okern
MUSEU DE LILLEHAMMER, 1957. Lillehammer

ARNE KORSMO

CONSTRUÇÃO DE UM ASILO, 1936. Kristiansand
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1953. Oslo
RESIDÊNCIA DO ARQUITETO, 1955. Oslo

FRITHJOF STOUÐ PLATOU

EDIFÍCIO PARA ESCRITÓRIOS DA PHILLIPS, 1956.
Oslo
MUSEU KON-TIKI, 1956. Oslo
HOTEL, 1956. Skien

PETER ANDREAS MELLBYE

SANATÓRIO PARA CRIANÇAS RETARDADAS, 1953.
Oslo
RESIDÊNCIA PARA VERANEIO, 1954. Costa do Sul

MAGNUS POULSSON

IGREJA, 1955. Gravberget

FRODE RINNAN

OLAV TVETEN

TRAMPOLIM PARA COMPETIÇÕES DE ESQUIS, 1952.
Holmenkollen, Oslo

OLA MÖRK SANCIVK

BERNT HEIBERG

EDIFÍCIO PARA O RJUKAN HOTEL, 1956. Rjukan
EDIFÍCIO PARA O FABRITIUS PRINTING OFFICE,
1956. Oslo

ÁUSTRIA

ERNST HILDEBRAND

HOSPITAL, 1957. Klagenfurt

EL SALVADOR

KARL KATSTALLER

REFORMATÓRIO PARA MULHERES, 1953-57. San
Salvador
ESCOLA DE AGRICULTURA, 1956. San Andres

EHRENTRAUT SCHOTT

EDIFÍCIO PARA UM MERCADO, 1955. Sonsonate
GRUPO ESCOLAR DE GUAZAPA, 1954-56. Guazapa
GRUPO ESCOLAR DE AGUILARES, 1954-56. Aguilares

DINAMARCA

FREDERIK CHRISTIAN LUND

HANS CHRISTIAN HANSEN

EDIFÍCIO PARA JARDIM DE INFÂNCIA, 1952-53.
Copenhague
ESCOLA, 1954-55. Copenhague

LÍBANO

JACQUES MARMEY

EDIFÍCIO PARA O LICEU DE CARTAGO, 1940-1955.
Cartago – TUNISIATEMPLO PROTESTANTE, 1956.
Beirute

EDIFÍCIO PARA FÁBRICA DE CIGARROS, 1956-57.
Hadetg

FRANÇA

LIONEL CHRISTIAN PIERRE MIRABAUD

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1954. Paris

ANDRÉ OLIVIER WOGENSCKY

CASA ESTÚDIO PARA O ARQUITETO, 1953-54. Saint-
Remy-les-Chevreuse

CANADÁ

JOHN CRESSWELL PARKIN

EDIFÍCIO DA ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS DE
ONTÁRIO, 1954. Toronto

AGÊNCIAS DOS BANCOS DE MONTREAL E NOVA
ESCÓCIA, 1956. Toronto

EDIFÍCIO DA ORTHON PHARMACEUTICAL
CORPORATION LTD., 1956. Toronto

PORTUGAL

JOÃO SIMÕES

ESTÁDIO DE FUTEBOL INTEGRADO NUM PARQUE
DESPORTIVO, 1954. Lisboa

VENEZUELA

CARLOS RAUL VILLANUEVA

ESTÁDIO OLÍMPICO DA CIDADE UNIVERSITÁRIA.
Caracas

EDIFÍCIO DO REITORADO DA CIDADE
UNIVERSITÁRIA. Caracas

EDIFÍCIO DA BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE.
Caracas

VI EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA

BRASIL

Seleção a cargo do Instituto de Arquitetos do Brasil.

ABELARDO GOMES DE ABREU (1929)

CASA DE VERANEIO DA PRAIA, 1960. São Sebastião, Estado de São Paulo.

OSWALDO ARTHUR BRATKE (1901)

PLANEJAMENTO PARA DETERMINADA CONCENTRAÇÃO HUMANA, 1959-1960. Vila Amazonas, Território Federal do Amapá.
CASA DE VERANEIO, 1960. Ubatuba, Est. S. Paulo.

NICOLAI FIKOFF (1927)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1959-60. Petrópolis, Est. S. Paulo.

CARLO BENVENUTO FONGARO (1915)

RESIDÊNCIA PARA FINS DE SEMANA, 1958. Guarujá, Estado de São Paulo.

JOSÉ BINA FONYAT FILHO (1918)

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, 1958. Salvador, Est. da Bahia.
MOTEL, 1960. Brasília, Est. de Goiás.

MARCELO ACCIOLY FRAGELLI (1928)

PÔSTO DE PUERICULTURA, 1959-1960. Rio de Janeiro, Estado da Guanabara.
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1960-61. Rio de Janeiro, Est. da Guanabara.

JOSÉ CLAUDIO GOMENS (1928)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1954-1955. Uberaba, Est. de Minas Gerais.
CONJUNTO RESIDENCIAL DE BAIXO CUSTO, 1956-1957. São Paulo, Est. de São Paulo.

OSWALDO CORRÊA GONÇALVES (1917)

EDIFÍCIO PARA A ESCOLA DO S.E.S.C. – S.E.N.A.C., 1956. Bauru.

OSWALDO CORRÊA GONÇALVES (1917)

RUBENS CARNEIRO VIANA (1914)

RICARDO SIEVERS (1922)

EDIFÍCIO ESCOLAR DO S.E.S.C e S.E.N.A.C., 1957. Marília, Est. de São Paulo.

LUCIO GRINOVER (1934)

ESCOLA DE APRENDIZADO INDUSTRIAL, 1958-1961. S. Paulo, Estado de São Paulo.
ESCOLA DE APRENDIZADO INDUSTRIAL, 1959-1960. Santa Bárbara do Oeste, Est. de São Paulo.

JOAQUIM MANOEL GUEDES SOBRINHO (1932)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1958. S. Paulo. Est. de S. Paulo.
EDIFÍCIO PARA FORUM, 1960. Itapira, Est. de S. Paulo.

JOSÉ MARIA MONFORT GUIX (1934)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL DE BAIXO CUSTO, 1960. S. Paulo, Est. de São Paulo.

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1960. São Paulo, Est. de São Paulo.

ROLF WERNER HÜTHER (1927)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1958. Rezende, Est. do Rio.
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1959. Rezende, Est. do Rio.

ELIAS KAUFMAN (1928)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1959. Itaipava, Est.
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1961. Teresópolis, Est. do Rio.

LUCJAN KORNGOLD (1900)

EDIFÍCIO DA BOLSA DE CEREAIS, 1955-1960. São Paulo, Estado de São Paulo.
PALÁCIO DO COMÉRCIO, 1956-1959. São Paulo, Est. de São Paulo.

CARLOS ALBERTO CERQUEIRA LEMOS (1925)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1960. São Paulo, Est. de São Paulo.

DAVID LIBESKIND (1928)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1961. S. Paulo, Est. de S. Paulo.
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1961. S. Paulo, Est. de S. Paulo.

LAURO DA COSTA LIMA (1917)

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS PARA FIM DE SEMANA, 1958. São Vicente, Est. de São Paulo.

NESTOR LINDEMBERG (1926)

SEDE SOCIAL E PISCINA DE UM CLUBE, 1960. Cotia, Estado de São Paulo.

NEY MARCONDES (1924)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1957. São Paulo, Est. de São Paulo.

HELIO RIBAS MARINHO (1924)

MARCOS KONDER NETTO (1927)

MONUMENTO AOS MORTOS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, 1957-1960. Rio de Janeiro, est. da Guanabara.
RESIDÊNCIA DE VERANEIO, 1960-1961. Nogueira, Est. do Rio.

ICARO DE CASTRO MELLO (1913)

EDIFÍCIO PARA ESCRITÓRIO, 1960. Cubatão, Est. de São Paulo.

CARLOS BARJAS MILLAN (1927)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1960. São Paulo, Est. de São Paulo.

FABIO EDUARDO KOK DE SÁ MOREIRA (1933)

RUTH DO VALLE KOK DE SÁ MOREIRA (1934)

CONCHA ACÚSTICA E AUDITÓRIO DA UNIVERSIDADE DO CEARÁ, 1958-1959. Fortaleza, Est. do Ceará.

JORGE MACHADO MOREIRA (1904)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1957. Rio de Janeiro, Est. da Guanabara.

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1958. Rio de Janeiro, Est. da Guanabara.

**JORGE MACHADO MOREIRA (1904)
E ARQUITETOS COLABORADORES DO
ETCBU**
EDIFÍCIO PARA OFICINA GRÁFICA DA CIDADE
UNIVERSITÁRIA, 1961. Rio de Janeiro, Est. da
Guanabara.

RODOLPHO ORTENBLAD FILHO (1927)
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1957. São Paulo, Est. de São
Paulo.
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1958. São Paulo, Est. de São
Paulo.

DAVID A. B. OTTONI (1927)
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1960. São Paulo, Est. de São
Paulo.

**ARNALDO FURQUIM PAOLIELLO (1927)
FERNANDA J. R. MOREIRA**
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1957. São Paulo, Est. de São
Paulo.
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1959. São Paulo, Est. de São
Paulo.

**FABIO MOURA PENTEADO (1929)
ALFREDO PAESANI**
ESTAÇÃO DE TRATAMENTO DE ÁGUAS, 1958.
Campinas, Est. de São Paulo.

WIT-OLAF PROCHNIK (1929)
PAVILHÃO PARA FINS DE RECREAÇÃO, 1957. Rio de
Janeiro, Est. de Guanabara.
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1958-1960. Rio de Janeiro,
Estão da Guanabara.

VICTOR REIF (1909)
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1959. São Paulo, Est. de São
Paulo.
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1961. São Paulo, Est. de São
Paulo.

**FLAVIO ALBERTO DE SOUSA REIS (1933)
ELISABETH VIDOR DE SOUSA REIS (1935)**
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1961. São José dos Campos,
Estado de São Paulo.

PAULO A. MENDES DA ROCHA (1928)
GINÁRIO COBERTO DO CLUBE ATLÉTICO
PAULISTANO, 1961. São Paulo, Est. de São Paulo.

ARY GARCIA ROZA (1911)
SEDE ADMINISTRATIVA DO BANCO DO BRASIL,
1958. Brasília. D. F.

WOLFGANG SCHOEDON (1924)
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1957-1960. S. Paulo, Est. de
S. Paulo.

HEITOR FERREIRA DE SOUZA (1931)
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1957-1958. S. Paulo, Est. de
S. Paulo.

ROGER ZMEKHOL (1928)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL. São Paulo, Est. de São
Paulo.

ARGENTINA

**Seleção a cargo do Centro de Arquitetos de
Rosário.**

EDMUNDO ZAMBONI J. (1932)
RESIDÊNCIA PRÉ-FABRICADA, 1959. Roldán, Santa
Fé.

CANADÁ

**Seleção a cargo do Instituto Real de
Arquitetura do Canadá.**

JEROME MARKSON (1929)
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1960. Hamilton, Ontário.

CHINA

**Seleção a cargo do Museu Histórico Nacional
de Taipei.**

YAN CHO-CHENG (1915)
GRANDE HOTEL EM TAIPEI, 1956. Taipei.
MESQUITA, 1959. Taipei.

YU YUEN-CHEN (1917)
UNIVERSIDADE NACIONAL, 1960. Taipei.

CHOU TSENG-HAN (1917)
EDIFÍCIO PARA FINS DE ENSINO.

**HENRY TSENG &
Y. S. WANG ARCHITECT'S ASSOCIATION**
TEMPLO DE CONFÚCIO, 1961. Taiwan.

HSIU TSE-LAN (1925)
HOTEL PARA PROFESSORAS, 1961. Taiwan.

ESPANHA

**Seleção a cargo do Colégio de Arquitetos de
Espanha e Instituto de Cultura Hispânica.**

JOSÉ LUIS FERNANDEZ DEL AMO (1914)
NÚCLEO RESIDENCIAL PARA COLÔNIA AGRÍCOLA.
Vegaviana, Cáceres.
NÚCLEO RESIDENCIAL PARA COLÔNIA AGRÍCOLA.
Saladares, Alicante.
NÚCLEO RESIDENCIAL PARA COLÔNIA AGRÍCOLA.
Villalba-Calatrava, Ciudad Real.

ESTADOS UNIDOS

**Seleção a cargo do Instituto Americano de
Arquitetos.**

BAY GROUP ASSOCIATES
PAVILHÃO PARA MOSTRAS. San Rafael, Califórnia.

BIRKERTS AND STRAUB

RESIDÊNCIA DE VERANEIO. Northville, Michigan.

VICTOR CHRIST-JANER AND ASSOCIATES
HABITAÇÃO COLETIVA. Painesville, Ohio.

MARIO J. CIAMPI
ESCOLA PRIMÁRIA FERNANDO RIVIERA. Daly City, Califórnia.

CHARLES R. COLBERT
HABITAÇÃO INDIVIDUAL. New Orleans, Louisiana.

RICHARD DORMAN AND ASSOCIATES
RESTAURANTE "IVORY TOWER", Santa Mônica, Califórnia.

HERTZKA AND KNOWLES
EDIFÍCIO CROWN ZELLERBACH. San Francisco, Califórnia.

HENRY HILL
CAPELA DO MOLINE PUBLIC HOSPITAL. Moline, Illinois.

PHILIP JOHNSON
IGREJA. New Harmony, Indiana.
EDIFÍCIO PARA UM REATOR NUCLEAR. Rehovot, Israel.

WEED-JOHNSON ASSOCIATES
ESCRITÓRIOS E LOJAS DA COPPERTONE CORP. Miami, Florida.

I.M. PEI AND ASSOCIATES
HOTEL HILTON. Denver, Colorado.

SKIDMORE, OWINGS AND MERRILL
EDIFÍCIO CENTRAL DAS INDÚSTRIAS PEPSI-COLA. New York, New York.

KILLINGSWORTH BRADY SMITH AND ASSOCIATES
EDIFÍCIO PARA FINS COMERCIAIS. Long Beach, Califórnia.

EDWARD DURELL STONE
EDIFÍCIO DA EMBAIXADA DOS ESTADOS UNIDOS. New Delhi, Indiana.

HUG STUBBINS AND ASSOCIATES
EDIFÍCIO DA IGREJA UNITÁRIA. Concord, New Hampshire.

JOHN CARL WARNECKE AND ASSOCIATES
EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, Palo Alto, Califórnia.

MINORU YAMASAKI
ESCRITÓRIOS CENTRAIS DA REYNOLDS METAIS CO. Detroit, Michigan.

FINLÂNDIA

Seleção a cargo do Museu Finlandês de Arquitetura.

TOIVO KORHONEN (1926)
JAAKKO LAAPOTTI (1931)
EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, 1958. Tapiola.

REIMA PIETILA (1923)
PAVILHÃO PARA UMA EXPOSIÇÃO, 1958. Bruxelas, Bélgica.

KAIJA SIREN (1920)
HEIKKI SIREN (1918)
EDIFÍCIO PARA FINS RELIGIOSOS, 1957. Helsinque.

GABRIEL VILJO REVELL (1910)
BLOCO DE APARTAMENTOS, 1958. Tapiola.

EMIL, ARNO RUUSUYUORI (1925)
ATELIÉ FOTOGRÁFICO. Helsinque.

FRANÇA

Seleção a cargo da União Internacional de Arquitetos.

EMILE AILLAUD (1902)
NÚCLEO RESIDENCIAL, 1954-1959. Bobigny, Sena.
NÚCLEO RESIDENCIAL, 1955-1959. Pantin.
CRECHE, 1960. Pantin.

ANDRÉ AUBERT (1905)
EDIFÍCIO PARA FINS COMERCIAIS, 1958-1961.

PIERRE DUFAU (1908)
ESCOLA.

GUILLAUME GILLET (1912)
IGREJA DE NOSSA SENHORA DE ROYAN, 1958. Royan.

GUY LAGNAEU
MICHEL WEILL
JEAN DIMITRIJEVIC
JEAN PERROTET
NÚCLEO RESIDENCIAL, 1958-1959. Fontenay aux Roses.

LIONEL MIRABAUD (1916)
JEAN CHEMINAU (1916)
CONJUNTO RESIDENCIAL, 1958-1960. Croissy sur Seine, Seine et Oise.

PAUL TOURNON
ANDRE DEVILLIERS
PIERRE VERDIER
EDIFÍCIO DA RÁDIO EMISSORA DE ESTRABURGO, 1956-1960. Estrasburgo.

PIERRE VAGO (1910)
FRITZ BORNEMANN (1912)
EDIFÍCIO DA BIBLIOTECA DE BOM, 1960. Bon.

PIERRE VAGO
ANDRÉ LE DONNÉ
PIERRE PINSARD
E. FREYSSINET
BRASÍLIA DE S. PIO X, 1958. Lourdes.

HENRI VICARIOT (1910)
GARE DO AEROPORTO DE ORLY, 1961. Paris.

GRÃ-BRETANHA

Seleção a cargo do Instituto Real dos Arquitetos Britânicos sob o patrocínio do Conselho Britânico.

HUBERT BENNETT (1909)

EDIFÍCIO ESCOLAR PARA CRIANÇAS DEFEITUOSAS, 1957. Hampstead, Londres.
INSTITUTO DE ENSINO SECUNDÁRIO PARA MOÇAS, 1959. Wandsworth, Londres.
NÚCLEO RESIDENCIAL PARA DETERMINADA CONCENTRAÇÃO HUMANA NO ARREDORES DE LONDRES, 1959. Roehampton Lane, Londres.

**PETER HUGH GIRARD CHAMBERLIN (1919)
GEOFFREY CHARLES HAMILTON POWELL (1920)**

CHRISTOF RUDOLPH BON (1921)
ESCOLA ELEMENTAR, 1956. Kensington, Londres.

**JAMES W. A. CUBITT (1914)
FELLO ATKINSON (1919)
STEFAN BUZAS (1915)**

EDIFÍCIO DO COLÉGIO TECNOLÓGICO DE KUMASI, 1955. Kumasi, Ghana.

**FRANK COLLINS (1910)
JAMES MELVIN (1912)
EDMUND WARD (1912)**

BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE DE SHEFFIELD, 1959. Sheffield.

**W. D. LACEY (1923)
L. H. BLOCKLEY (1917)
N. R. GOODWIN (1932)**

ESCOLA PRIMÁRIA MIXTA. Milão, Itália.

DENYS LASDUN (1914)

HABITAÇÃO COLETIVA, 1960. Londres.

**LEONARD SULLA MANASSEH
IAN CRAMPTON BAKER (1923)**

GINÁSIO RUTHERFORD, 1960. Londres.

**PHILIP POWELL (1921)
HIDALGO MOYA (1920)**

EDIFÍCIO DO HOSPITAL "PRINCESS MARGARET".

LEONARD GRANGE VICENT (1915)

NÚCLEO RESIDENCIAL PARA DETERMINADA CONCENTRAÇÃO HUMANA, 1959. Stevenage New Town.

JOHN VICTOR WALL (1914)

EDIFÍCIO PARA UM INSTITUTO DE ENSINO PRIMÁRIO E SECUNDÁRIO, 1959. Matson Lane, Gloucester.

HOLANDA

Seleção a cargo da Associação de Arquitetos Holandeses.

**B. BIJVOET (1889)
G. H. M. HOLT (1904)**

TEATRO MUNICIPAL DE NIJMEGEN, 1961. Nijmegen.

**A. BODON (1906)
J. P. van BRUGGEN
G. DREXHAGE**

J. J. STERKEBURG

EDIFÍCIO PARA FINS COMERCIAIS, 1960. Rotterdam.
PLANEJAMENTO PARA UMA DETERMINADA CONCENTRAÇÃO HUMANA, 1961. Amsterdam.

**G. H. M. HOLT (1904)
K. P. THOLENS (1882)**

TEMPLO CATÓLICO, 1953. Amsterdam.

G. RIETVELD (1888)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1959. Ipendam.

**J. H. van den BROEK (1898)
J. B. BAKEMA (1914)**

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, 1960. Berlim, Alemanha.
EDIFÍCIO PARA FINS DE ENSINO, 1957. Delft.

**J. A. G. van der STEUR (1899)
A. P. WESSELMAN van HELMONDB (1908)
H. C. STANDLANDER (1923)**

EDIFÍCIO PARA FINS INDUSTRIAIS, 1957. Nijmegen.

**W. van TIJEN (1894)
M. BOOM (1920)
J. POSNO (1919)**

ASILO PARA VELHOS, 1958. Amsterdam.

J. J. M. VEGTER (1906)

SALA DE RECEPÇÃO DO COUNTY COUNCIL, 1955. Arnhem.

HUNGRIA

Seleção a cargo do Instituto de Relações Culturais com o Exterior.

LÁSZLÓ BAJNAY

EDIFÍCIO PARA UMA INDÚSTRIA QUÍMICA.

**IPOLY FARKAS
ISTVÁN MENYHÁRD**

EDIFÍCIO PARA UMA INDÚSTRIA DE METAIS. Székesfehérvár.

ZOLTAN GULYÁS

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, 1959-1960. Budapest.

LÁSLÓ HÓKA

EDIFÍCIO DO INSTITUTO CENTRAL DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS GUNGARAS PARA PESQUISAS QUÍMICAS, 1961.

BÉLA PINTÉR

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1959. Budapest.

ITÁLIA

Seleção a cargo da Federação da Ordem dos Arquitetos da Itália.

**CARLO AYMONINO (1926)
CARLO CHIARINI
BALDO ROSSI**

MARCELO GIRELLI
CÂMARA DE COMÉRCIO, INDÚSTRIA E AGRICULTURA, 1956-1960. Carrara.

LODOVICO B. BELGIOJOSO
ENRICO PERESSUTTI
ERNESTO N. ROGERS
HABITAÇÃO COLETIVA, 1955-1957. Milão.
HABITAÇÃO COLETIVA, 1956-1958. Milão.

CARLO COCCHIA (1903)
NÚCLEO RESIDENCIAL, 1956-1957. Vértica di Amalfi,
Nápoles.

ADOLFO DE CARLO
ANDREA MOR
ANGELO SIBILLA
LUDOVICO QUARONI
IGREJA DA SAGRADA FAMÍLIA, 1958. Gênova.

GIULIO DE LUCA (1912)
HOSPITAL PARA DOENÇAS INFECCIOSAS, 1961.
Nápoles.

MARIO FIORENTINO (1918)
NÚCLEO RESIDENCIAL, 1958-1960. Roma.
COLÉGIO-CLUB PARA ESTUDANTES, 1958. Ravena.

GIOVANNI GANDOLFI (1915)
NÚCLEO RESIDENCIAL, 1958-1960. Roma.
COLÉGIO-CLUB PARA ESTUDANTES, 1959-1960.
Nápoles.

MARIO GHEDINA (1909)
FRANCESCO URAS (1911)
RICCARDO NALLI (1908)
ESTÁDIO OLÍMPICO DO GÊLO, 1955. Cortina
d'Ampezzo.

GIUSEPPE GORI (1906)
ENZO GORI (1911-1956)
RICCARDO MORANDI
ERNESTO NELLI (1912)
PONTE VESPUCCI, 1957. Florença.

RICCARDO MORANDI (1902)
SALÃO SUBTERRÂNEO PARA EXPOSIÇÃO DO
SALÃO DE AUTOMÓVEIS, 1959. Turim.

PIER LUIGI NERVI (1891)
ANTONIO NERVI
PALÁCIO DO TRABALHO, 1960-1961. Turim.

GIUSEPPE NICOLOSI (1901)
AULA MAGNA DA UNIVERSIDADE DE PERUGIA,
1958. Perugia.
IGREJA, 1959. Terni.
HOTEL, 1960. Spoleto.

VINCENZO PASSARELLI (1904)
FAUSTO PASSARELLI (1910)
LUCIO PASSARELLI (1922)
ESCOLA "NOTRE DAME", 1958. Roma.

VINCENZO PASSARELLI (1904)
FAUSTO PASSARELLI (1910)
LUCIO PASSARELLI (1922)
MAURIZIO VITALE (1927)
EDIFÍCIO-SEDE DO GRUPO INDUSTRIAL B.P.B.,
1958-1960. Roma.

LUDOVICO QUARONI (1911)
IGREJA DE SÃO FRANCO, 1954. Francavilla.

MAURIZIO VITALE (1927) – Chefe da Equipe Italiana e seus colaboradores:
TOMMASO VALLE (1934)
GIORGIO SIMONCINI (1929)
GIULIO LAFUENTE (1921)
OSCAR HANSEN – Chefe da Equipe Polaca
MONUMENTO COMEMORATIVO DE AUSCHWITZ,
Auschwitz, Polônia.

GIUSEPPE SAMONÁ (1898)
SEDE DOS ESCRITÓRIOS DA I.N.A.I.L., 1956-1960.
Veneza.

MÉXICO

Seleção a cargo do Instituto Nacional de Belas Artes, Departamento de Arquitetura.

AUGUSTO H. ALVAREZ (1914)
EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, 1958. México D.F.
EDIFÍCIO PARA ESCRITÓRIOS, 1959. México D.F.
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1960. México D.F.

CONRADO MONTANO AUBERT (1925)
HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1956. México D.F.
EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS, 1957-1958. D.F.
EDIFÍCIO PARA UM MERCADO, 1959. Ciudad Juarez.

FELIX CANDELA (1910)
IGREJA DA VIRGEM DA MEDALHA MILAGROSA,
1954. México D.F.
EDIFÍCIO PARA A SECÇÃO DE ENGARRAFAMENTO
DE UMA FÁBRICA, 1959. México.
EDIFÍCIO PARA UMA INDÚSTRIA, 1960. México D.F.

VLADIMIR KASPÉ (1910)
ESCRITÓRIO CENTRAL DE UM SUPERMERCADO,
1960. México D.F.

SALVADOR DE ALBA MARTIN
EDIFÍCIO PARA UMA ESCOLA PRIMÁRIA, 1959. Lagos
de Moreno, Jalisco.
EDIFÍCIO PARA UMA ESCOLA NORMAL, 1960. Lagos
de Moreno, Jalisco.
RESIDÊNCIA, 1960. Guadalajara, Jalisco.

HECTOR MESTRE (1909)
EDIFÍCIO PARA ESCRITÓRIOS, 1956. México D.F.
EDIFÍCIO PARA ESCRITÓRIOS, 1958. México D.F.
EDIFÍCIO PARA ESCRITÓRIOS, 1961. México D.F.

MANUEL ROSEN MORRISON (1926)
RESIDÊNCIA, 1956. México D.F.
CENTRO CINEMATOGRAFICO, 1959. México D.F.
EDIFÍCIO PARA UM CENTRO DE PESQUISAS, 1960.
México D.F.

ALEJANDRO PRIETO POSADA (1924)
NÚCLEO RESIDENCIAL DE TIPO POPULAR, 1960.
San Jerónimo, México D.F.
NÚCLEO RESIDENCIAL DE TIPO POPULAR.
Manzanillo, Colina.

REINALDO PEREZ RAYON (1918)
CONJUNTO DE EDIFÍCIOS PARA FINS DE ENSINO,
1958-1961. Zacatenco, México D.F.

PEDRO RAMIREZ VAZQUEZ (1919)

PAVILHÃO DE MÉXICO NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE BRUXELAS, 1958. Bruxelas, Bélgica.

EDIFÍCIO PARA ENSINO EM ZONA RURAL, 1959-1960.

EDIFÍCIO PARA O MUSEU DIDÁTICO DA HISTÓRIA DE MÉXICO, 1960. Chapultepec.

MOÇAMBIQUE

Seleção a cargo do Centro de Informações e Turismo de Moçambique.

AMANCIO D'ALPOIM GUEDES (1925)

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1953. Lourenço Marques.

CONJUNTO DE HABITAÇÕES INDIVIDUAIS, 1954. Lourenço Marques.

HABITAÇÃO COLETIVA, 1956. Lourenço Marques.

PERÚ

Seleção a cargo da Sociedade de Arquitetos do Peru.

SANTIAGO AGURTO CALVO

PLANEJAMENTO PARA DETERMINADA CONCENTRAÇÃO HUMANA, 1953. La Victoria, Lima.

PLANEJAMENTO PARA DETERMINADA CONCENTRAÇÃO HUMANA, 1954. Lince, Lima.

CENTRO RECREATIVO POPULAR, 1955. Huampani, Lima.

FERNANDO SANCHEZ GRIÑAN

CAPELA DE SÃO JOÃO APOSTOLO, 1955. Pueblo Libre, Lima.

PORTUGAL

Seleção a cargo do Sindicato Nacional de Arquitetos.

ANTONIO AURÉLIO (1931)

EDIFÍCIO PARA FINS INDUSTRIAIS. 1959. Alcobaça.

SALVADOR

Seleção a cargo da Direção Geral de Belas Artes.

RENATO ROMERO

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1956. Sant' Ana.

SUIÇA

Seleção a cargo da Federação dos Arquitetos Suíços.

ERNESTE BRANTSCHEN (1922)

IGREJA, 1958-1959. Winkeln.

JEAN GUEBELIN (1925)

CAPELA, 1958. Nesselbach, Canton Aargau.

REFORMA DE UMA LOJA, 1958. Francfort, Alemanha.

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1959. Aegeri, Canton Zoug.

FRITZ HALLER (1924)

ESCOLA PRIMÁRIA, 1958-1959. Soleure.

HANS HUBACHER (1916)

ANNEMARIE HUBACHER (1921)

IGREJA, 1960. Zollikerberg.

JACQUES SCHADER (1917)

ESCOLA DE ENSINO SUPERIOR FREUDENBERG, 1957. Zurique.

JAKOB ZWEIFEL (1921)

EDIFÍCIO PARA FÉRIAS NO CAMPO, 1959-1957. Gaesi, Walensee.

EDIFÍCIO DE APARTAMENTOS PARA ENFERMEIRAS DO HOSPITAL CANTONAL, 1958-1959. Zurique.

HABITAÇÃO COLETIVA, 1959-1960. Zurique.

URUGUAI

Seleção a cargo da Sociedade de Arquitetos do Uruguai.

JORGE GEILLE (1918)

MONUMENTO, 1953. Ciudad de Treinta y Treis. (Cidade de Trinta e Três).

MARIO PAYSSÉ REYES

HABITAÇÃO INDIVIDUAL, 1955. Montevideu.

SEMINÁRIO ARQUIDIOCESANO, 1958. Montevideu.

Livros Grátis

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

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)