



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo

RAÍSSA ARMELIN LOPES

**PARA ALÉM DA EXPOSIÇÃO: O PAPEL DA 1ª
BIENAL INTERNACIONAL DE ARQUITETURA DE
SÃO PAULO (1973)**

CAMPINAS

2022

RAÍSSA ARMELIN LOPES

**PARA ALÉM DA EXPOSIÇÃO: O PAPEL DA 1ª
BIENAL INTERNACIONAL DE ARQUITETURA DE
SÃO PAULO (1973)**

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Unicamp, para obtenção do título de Mestra em Arquitetura, Tecnologia e Cidade, na área de Arquitetura, Tecnologia e Cidade.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Reis de Goes Monteiro

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado DA ALUNA RAÍSSA ARMELIN LOPES E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. ANA MARIA REIS DE GOES MONTEIRO.

ASSINATURA DO ORIENTADOR(A)

CAMPINAS

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Área de Engenharia e Arquitetura
Rose Meire da Silva - CRB 8/5974

L881p Lopes, Raíssa Armelin, 1991-
Para além da exposição: o papel da 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (1973) / Raíssa Armelin Lopes. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Ana Maria Reis de Goes Monteiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo.

1. Bienal Internacional de São Paulo. 2. Arquitetura moderna - Brasil. 3. Arquitetura moderna - Brasil - Exposições. 4. Brasil história - 1964-1985. 5. Ditadura. I. Monteiro, Ana Maria Reis de Goes, 1958-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Beyond the exhibition: the role of the 1st São Paulo International Architecture Biennial (1973)

Palavras-chave em inglês:

International Biennial of São Paulo

Modern Architecture - Brazil

Modern Architecture - Brazil - Exhibitions

Brazil history - 1964-1985

Dictatorship

Área de concentração: Arquitetura, Tecnologia e Cidade

Títuloção: Mestra em Arquitetura, Tecnologia e Cidade

Banca examinadora:

Ana Maria Reis de Goes Monteiro [Orientador]

Carlos Alberto Ferreira Martins

Sílvia Aparecida Mikami Gonçalves Pina

Data de defesa: 11-08-2022

Programa de Pós-Graduação: Arquitetura, Tecnologia e Cidade

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-5351-1408>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1777408987851172>

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE ENGENHARIA CIVIL, ARQUITETURA E
URBANISMO**

**PARA ALÉM DA EXPOSIÇÃO: O PAPEL DA 1ª BIENAL
INTERNACIONAL DE ARQUITETURA DE SÃO PAULO
(1973)**

RAÍSSA ARMELIN LOPES

Dissertação de Mestrado aprovada pela Banca Examinadora, constituída por:

**Profa. Dra. Ana Maria Reis de Goes Monteiro
Presidente e Orientadora/FECFAU Unicamp**

**Profa. Dra. Sílvia Aparecida Mikami Gonçalves Pina
FECFAU Unicamp**

**Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins
IAU USP**

A Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

Campinas, 11 de agosto de 2022

Para Denis, Rose, Ricardo e Rodrigo

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 (88887.480096/2020-00).

Esta dissertação de mestrado foi construída com a colaboração de inúmeras pessoas. Por tornarem esta trajetória possível, agradeço imensamente a cada uma delas.

À professora Ana Goes, pela orientação e amizade, pelo exemplo de dedicação, atenção e generosidade que me acompanha desde os primeiros anos da graduação.

Agradeço aos professores que compuseram as bancas de qualificação e defesa, cuja contribuição enriqueceu grandemente este trabalho. Ao professor Carlos Alberto Ferreira Martins, pelas reflexões suscitadas, não apenas com suas observações sobre o trabalho, mas também com o relato de sua participação na 1ª BIA, aproximando-nos dela de maneira única.

À professora Sílvia Mikami, cujo papel em minha formação também se estende aos anos iniciais da graduação. Sou grata por sua atenção ao detalhe, pelos questionamentos certos e por compartilhar as dificuldades do tempo presente, tanto no exame de qualificação quanto da defesa. Agradeço também pela supervisão no Programa de Estágio Docente em 2020, na disciplina AU191 – Ateliê Vertical, em conjunto com o professor Evandro Ziggiatti Monteiro.

Aos prestativos funcionários e responsáveis pelos arquivos em que pude comparecer, ainda antes que se iniciasse a pandemia de Covid-19. À Priscila de Paula, pelo acesso ao Arquivo de Multimeios do Centro Cultural de São Paulo. À Ana Paula Marques e à Marcele Souto, pela atenção com a qual me receberam nas consultas ao Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Agradeço aos funcionários da secretaria da FECFAU, em especial ao Eduardo Estevam e à Rosana Kelly, sempre atenciosos.

Agradeço aos amigos do GEECA – Grupo de Estudos sobre o Ensino, a Cidade e a Arquitetura –, pelas reuniões presenciais e virtuais, pelas apresentações e contribuições tão frutíferas: Bruno Rossi, Fábio Bonugli, Flávio Rafaelli, Kellen Magri, Lígia Moura, Maíra

Vucovix e Thiago Pedrosa. Em especial à Taiana Car Vidotto, pelo exemplo de organização, por compartilhar materiais e indagações valiosos sobre os arquitetos na 1ª BIA e na Ditadura Militar.

Aos amigos arquitetos, Lucas e Cinthya, por compartilharem alegrias e angústias dos projetos, da vida e da pesquisa. À Marianne, pela parceria no ingresso no programa de pós-graduação e nas disciplinas na FECFAU e no IFCH. E aos colegas da disciplina de Didática no Ensino Superior em Arquitetura e Urbanismo, Ana Karla, Caroline, Flávio, Júlio e Victória, que no retorno às atividades presenciais compuseram um ambiente prazeroso onde pudemos refletir sobre as escolhas profissionais.

Ao Rodrigo, meu irmão e de quem sou fã número um. Agradeço pelas novidades que sempre traz, pelas certas recomendações musicais, pela cumplicidade, por me divertir e por me ensinar a ser curiosa.

Ao Denis, agradeço por partilhar a vida comigo. Por escutar-me com atenção e por discutir o tema desta pesquisa nos mais variados momentos, repetidas vezes. Sem você, ela não seria possível. Obrigada por me incentivar a seguir este caminho.

Por fim, encerrando estes longos agradecimentos, sou infinitamente grata aos meus pais, Rose e Ricardo, por tudo o que são e o que fazem por mim. De todo o coração, muito obrigada. Agradeço também por compartilharem comigo relatos pessoais de infância e juventude nos anos após 1964, tornando este tema de pesquisa e o momento da história em que se situa, de certa forma, mais próximos.

Sobretudo, agradeço a Deus.

RESUMO

A Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (BIA) tem raízes no evento de Arte de maior prestígio no Brasil, a Bienal de Arte de São Paulo, que abrigou a Exposição Internacional de Arquitetura (1951-1971). Contudo, a primeira edição da BIA ocorreu entre os anos mais difíceis da Ditadura Militar (1964-1985), durante o governo Médici (1969-1974). Sobretudo após 1968 e o decreto do AI-5, a violência contra os opositores e a ação ideológica praticadas pelo Estado alcançaram novos patamares, afetaram a produção cultural, os estudantes e reverberaram por todo o mundo. O boicote internacional à 10ª Bienal de Arte de São Paulo desencadeou o processo de reformulação do grande evento, que incluiu a extinção da EIA e a criação da BIA, em um convênio entre o Banco Nacional da Habitação, a Fundação Bienal e o Instituto de Arquitetos do Brasil. A crescente urbanização e as obras públicas de grande porte incentivaram a indústria, com ênfase no ramo da construção civil, e transformaram a profissão dos arquitetos. Com o propósito de reunir a produção contemporânea, próprio das Bienais, a 1ª BIA refletiu este período de incertezas e contradições, de grande volume de projetos e de intensa repressão. Simultaneamente, apresentou-se como uma oportunidade de reunião e foi capaz de resgatar uma parcela do diálogo silenciado pela Ditadura Militar. Desta forma, esta pesquisa, histórica, documental e de caráter exploratório, guiou-se pelo objetivo de traçar um panorama do contexto em que a 1ª BIA foi realizada, em 1973, trazendo à tona questões relacionadas à profissão, ao ensino, à política e à cultura e revelando que seu papel se estendeu para além da exposição.

Palavras-chave: Bienal Internacional de Arquitetura; Exposição de Arquitetura; Arquitetura Moderna brasileira; Ditadura Militar.

ABSTRACT

The São Paulo International Architecture Biennial (BIA) has its origins in the most prestigious art event in Brazil, the São Paulo Art Biennial, which presented the International Architecture Exhibition (EIA) (1951-1971). However, the BIA's first edition occurred among the hardest years in the Brazilian Dictatorship (1964-1985), during the Médici administration (1969-1974). Above all, after 1968 and the decree of the Institutional Act no. 5, the violence against opponents and the ideological actions promoted by the State reached a new level, and affected the cultural field, the students, and reverberated throughout the globe. The international boycott of the 10th São Paulo Art Biennial triggered its general reformulation process, which included EIA's extinction and BIA's creation, in an agreement between the National Housing Bank (BNH), the Biennial Foundation of São Paulo, and the Brazil's Institute of Architects. The growing urbanization and the extensive public infrastructure works favored the industry, with emphasis on the branch of civil construction. Therefore, the architects' work relations were transformed. With the purpose of gathering contemporary production, as commonly used by the Biennials, the 1st BIA reflected this period of uncertainty and contradiction, and of a great volume of work and intense repression. Simultaneously, it presented itself as an opportunity for reunion and was able to rescue a fraction of the dialogs that were silenced by the Military Dictatorship. Thus, this historical, documental, and exploratory research aims at composing a panorama of the context when the 1st BIA occurred, in 1973, bringing to surface questions relating to the profession, education, politics, and economics, and revealing that its role extends beyond the exhibition.

Keywords: Architecture Biennial; Architecture Exhibitions; Brazilian Modern Architecture; Military Dictatorship.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Vista externa do Palácio das Indústrias durante a 1ª BIA.....	23
Figura 2 – Vista interna da exposição da 1ª BIA.	35
Figura 3 - Linha do tempo com os períodos descritos por Alambert e Canhête (2004), a duração da EIA e o período da ditadura militar, com destaque para a I BIA.....	40
Figura 4 – Vista interna da exposição da 2ª EIA.....	49
Figura 5 - Francisco Matarazzo Sobrinho e Nelson Rockefeller. Acordo entre o MAM-SP e o MoMA, assinado em 1951.	55
Figura 6 - Cartaz da 1ª Bienal de São Paulo, de autoria de Antônio Maluf.	59
Figura 7 - Foto do Pavilhão do Trianon, adaptado para abrigar a I Bienal de São Paulo em 1951.	61
Figura 8 - Escultura <i>Unidade Tripartida</i> , de Max Bill, premiada na I Bienal de Arte de São Paulo.	61
Figura 9 - Júri de premiação da I EIA, composto por Siegfried Giedion, Junzo Sakakura, Mario Pani, Eduardo Kneese de Mello e Francisco Beck.	64
Figura 10 - Cartaz da II Bienal de Arte de São Paulo, de autoria de Antônio Bandeira.	66
Figura 11 - Inauguração da II Bienal noticiada pelo jornal Folha de São Paulo.....	67
Figura 12 - A Guernica exibida na 2ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1953/1954.....	68
Figura 13 - Pavilhão dos Estados, onde estiveram as obras nacionais expostas na II Bienal de Arte de São Paulo, e cujo segundo andar abrigou a II EIA.	69
Figura 14 – Pavilhão das Nações, onde estiveram as obras estrangeiras expostas na II Bienal de Arte de São Paulo, em 1955.....	69
Figura 15 – Expografia do pavimento superior do Pavilhão dos Estados, na 2ª Bienal de Arte de São Paulo, com destaque para a área da 2ª EIA.....	70

Figura 16 - Público na II EIA.	71
Figura 17 - Público na II EIA.	71
Figura 18 - Cartaz da III Bienal, de autoria de Alexander Wollner.	73
Figura 19 - Abertura da 3ª Bienal de Arte de São Paulo, no Pavilhão das Nações.	75
Figura 20 - Cartaz da IV Bienal do MAM, de autoria de Alexandre Wollner.	76
Figura 21 - Vista geral da IV Bienal do MAM. No vão central, sala especial dedicada a Victor Brecheret.	78
Figura 22 – Escultura <i>Construção</i> de Max Bill. Ao fundo, obras de Moholy Nagy e Josef Albers.	78
Figura 23 - Expografia da IV Bienal no terceiro andar do Pavilhão das Indústrias, com destaque para o espaço ocupado pela IV EIA.	79
Figura 24 - Edifício para Exposição de Esculturas, projetado por Rietveld em 1955 e hoje chamado Pavilhão Rietveld.	80
Figura 25 - Cartaz da V Bienal de São Paulo, de autoria de Arnaldo Grostein.	82
Figura 26 - Cerimônia de abertura da V Bienal de Arte de São Paulo, com Ciccillo Matarazzo, Lourival Gomes Machado, Juscelino Kubitschek, Paulo Mendes de Almeida e Carvalho Pinto.	84
Figura 27 - Expografia da V Bienal de São Paulo no terceiro andar do Pavilhão das Indústrias, com destaque para as cinco salas que compuseram a V EIA.	85
Figura 28 – Átrio da Colônia Güell (Espanha), no catálogo da 5ª Bienal de Arte de São Paulo para ilustrar a sala de Gaudi.	86
Figura 29 – Pingente (1899), imagem que ilustrou a sala de Philippe Wolfers no catálogo...86	86

Figura 30 – Tipografia na Residência Solvey (Bélgica), imagem que ilustrou a sala de Victor Horta no catálogo.....	86
Figura 31 - Cartaz da VI Bienal de São Paulo, de autoria de Luiz Osvaldo Vanni.	88
Figura 32 - Abertura da VI Bienal de São Paulo. Ao centro, sala especial de afrescos medievais da Iugoslávia.....	90
Figura 33 - Expografia da 6ª Bienal de São Paulo térreo do Palácio das Indústrias, com destaque para o espaço anexo ocupado pela 6ª EIA e a área destinada ao Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura.	91
Figura 34 – Jardim da Maison Carré (1959), de Aalto.....	92
Figura 35 – Entrada principal da Maison Carré (1959), de Aalto.....	92
Figura 36 - Cartaz da VII Bienal, de autoria de Danilo Di Prete.	99
Figura 37 - Sala especial de Lygia Clark na VII Bienal, com as séries “Bichos” e “Superfícies”.....	101
Figura 38 - Expografia da 7ª Bienal de São Paulo térreo do Palácio das Indústrias, com destaque para o espaço ocupado pela 7ª EIA.	101
Figura 39 - Cartaz da 8ª Bienal, de autoria de Dércio Bassani.....	102
Figura 40 - Abertura da VIII Bienal, com Castello Branco, Francisco Matarazzo Sobrinho e Paulo Mendes de Almeida.....	104
Figura 41 - Expografia da 8ª Bienal de São Paulo no térreo do Palácio das Indústrias, com destaque para o espaço ocupado pela 8ª EIA.	104
Figura 42 – Residência em São Paulo, exposta na sala <i>hors concours</i> de Carlos Millán, em homenagem póstuma.	106
Figura 43 – Vestiário da Praça Esportiva do São Paulo Futebol Clube, exposto na sala <i>hors concours</i> de Vilanova Artigas.	106

Figura 44 - Cartaz da IX Bienal, de autoria de Gobel Weyne.....	108
Figura 45 - Abertura da IX Bienal, na mostra "Ambiente USA" dos Estados Unidos.	110
Figura 46 - Expografia da 9ª Bienal de São Paulo no terceiro piso do Palácio das Indústrias, com destaque para o espaço ocupado pela 9ª EIA.....	111
Figura 47 - Cartaz da X Bienal, de autoria de Maria Argentina Bibas.	112
Figura 48 - Charge de Mino sobre a ausência de obras na X Bienal de Arte de São Paulo..	113
Figura 49 - Expografia da 10ª Bienal de São Paulo no terceiro piso do Palácio das Indústrias, com destaque para o espaço ocupado pela 10ª EIA e pela Sala Especial do BNH.	115
Figura 50 - Espaço do BNH na X Bienal de Arte de São Paulo, em 1969.....	116
Figura 51 - Cartaz da XI Bienal, de autoria de Godubin Belmonte e Moacyr Rocha.....	118
Figura 52 - Expografia da 11ª Bienal de São Paulo, com destaque para o espaço ocupado pela 11ª EIA no terceiro piso do Palácio das Indústrias.....	122
Figura 53 – Reunião do Conselho Diretor da 1ª BIA.....	124
Figura 54 - Reportagem sobre a criação da Bienal de Arquitetura, com previsão de abertura ao público em setembro de 1972.	148
Figura 55 - Protocolo de Intenções para criação da Bienal de Arquitetura, assinado em 12 de novembro de 1971.	150
Figura 56 - Organograma administrativo da 1ª BIA.	153
Figura 57 - Oswaldo Corrêa Gonçalves.	154
Figura 58 - Mário Torquato Pinheiro.	154
Figura 59 - Eduardo Kneese de Mello.....	155

Figura 60 - Assinatura convênio entre o IAB, a Fundação Bienal de São Paulo e o BNH para realização da Bienal de Arquitetura.....	159
Figura 61 – Capa da <i>A Construção em São Paulo</i> dedicada à 1ª BIA.....	170
Figura 62 – Capa da <i>CJ Arquitetura</i> dedicada à 1ª BIA.....	170
Figura 63 – Capa da <i>Arquiteto</i> dedicada à 1ª BIA.....	170
Figura 64 – Revista <i>Arquiteto</i> n.10, sobre a 1ª BIA.	170
Figura 65 – Convite à apresentação dos filmes “Bienal de Arquitetura” e “Itinerário de Niemeyer”.....	172
Figura 66 – Visão interna geral da 1ª BIA.	174
Figura 67 - Cartaz da 1ª BIA, de autoria de Ricardo Ohtake e Dalton de Luca.....	176
Figura 68 – Catálogo da 1ª BIA. Capa e página de título da Exposição Internacional de Projetos.....	177
Figura 69 – Painéis de Augusto Ruschi, próximos à entrada da 1ª BIA.	179
Figura 70 – Painéis da seção de Desenho Industrial, na Exposição Internacional de Projetos.	183
Figura 71 - Sala Especial do IBDF.....	184
Figura 72 – Projeto expositivo para o terceiro pavimento da 1ª BIA, onde estiveram as salas especiais e o auditório.....	186
Figura 73 - Sala Especial de Lucio Costa apresentada no catálogo da 1ª BIA.	189
Figura 74 – Conjunto residencial do Parque Guinle, na Sala Especial de Lucio Costa	191
Figura 75 – Apresentação da Sala Especial de Burle Marx no catálogo da 1ª BIA.....	192
Figura 76 – Apresentação da sala de Artigas no catálogo oficial da 1ª BIA.....	195

Figura 77 – Corte transversal do edifício da FAUUSP, na Sala Especial de Vilanova Artigas.	196
Figura 78 – Imagem do projeto do Quartel General da Guarda Territorial do Amapá (1971).	196
Figura 79 – Detalhe da armadura do Congresso Nacional, que acompanha a apresentação da Sala Especial de Joaquim Cardozo.....	197
Figura 80 – Segundo pavimento do projeto expositivo para a 1ª BIA, com destaque para as áreas destinadas a entidades públicas.	199
Figura 81 – Térreo e mezanino do projeto expositivo para a 1ª BIA, com destaque para as áreas destinadas a entidades públicas.	199
Figura 82 – Diagrama e modelo do projeto Santana, apresentado pela Emurb na 1ª BIA....	201
Figura 83 – Alternativas de partido apresentadas no Plano Urbanístico de Curitiba, de Jorge Wilhelm.	205
Figura 84 – Um Sobrado Brasileiro (1969), em Cabo Frio, de Ricardo e Renato Menescal.	207
Figura 85 – Imagens da Biblioteca Central da UnB (1969), de Miguel Pereira, José Galbinski, Walmir Aguiar e Jodete Sócrates, expostas na 1ª BIA.	207
Figura 86 – Rádio RST (1970), de Alessandro Ventura.	211
Figura 87 – Projeto de sinalização para o sistema viário de Curitiba (1971), de Manoel Coelho, exposto na seção de Comunicação Visual da 1ª BIA.....	214
Figura 88 – Paisagem do Vale do M’Zab, na Argélia.....	216
Figura 89 – Mapa das cinco cidades do Vale do M’Zab, na Argélia.	217
Figura 90 – Exemplo de levantamento de construção no Vale do M’Zab, na Argélia.	217

Figura 91 – Aeroporto de Sheremetyevo, Moscow, em 1970.....	218
Figura 92 - Amortex Comércio e Indústria de Amortecedores (São Paulo). Vista lateral.	224
Figura 93 - Edifício Sede da Petrobrás (Rio de Janeiro)	224
Figura 94 - Ginásio de Esportes de Brasília.	225
Figura 95 - Laboratório Aché S/A (São Paulo)	225
Figura 96 - Parque Anhembi (São Paulo)	225
Figura 97 - Subestação de Uberaba, de Leo Grossman.....	226
Figura 98 - Edifício para Serviços Distritais (Bogotá)	226
Figura 99 - Hotel Kristal (Iugoslávia)	226
Figura 100 - Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura na 1ª BIA.....	228
Figura 101 – Trabalho apresentado pela Universidade Federal de Pernambuco.	231
Figura 102 – Visão interna da 1ª BIA.	237

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABEA	Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura
ALN	Ação Libertadora Nacional
AI	Ato Institucional
AICA	Associação Internacional dos Críticos de Arte
BAE	Biblioteca da Área de Engenharia e Arquitetura
BIA	Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo
BNH	Banco Nacional da Habitação
CAC	Conselho de Arte e Cultura
CAM	Clube dos Artistas Modernos
CBA	Congresso Brasileiro de Arquitetos
CCSP	Centro Cultural de São Paulo
CEAU	Comissão de Especialistas de Ensino de Arquitetura e Urbanismo
CECAP	Caixa Estadual de Casas para o Povo
CIAM	Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
CIEA	Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura
CNI	Confederação Nacional das Indústrias
COHAB	Companhia de Habitação
CONFEA	Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia
COPEL	Companhia Paranaense de Energia Elétrica
CREA	Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia
DEOPS	Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo
DNER	Departamento Nacional de Estradas de Rodagem
DNOS	Departamento Nacional de Obras de Saneamento
EIA	Exposição Internacional de Arquitetura
EMBRATUR	Empresa Brasileira de Turismo

EMURB	Empresa Municipal de Urbanização
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
FAU	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
FAUS	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos
FAUUSP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
FCP	Fundação da Casa Popular
FGTS	Fundo de Garantia por Tempo de Serviço
FEBASP	Centro Universitário Belas Artes de São Paulo
FLNA	Frente de Libertação Nacional da Argélia
FNA	Federação Nacional dos Arquitetos
IAB	Instituto Brasileiro de Arquitetos
IAB/SP	Instituto Brasileiro de Arquitetos, núcleo São Paulo
IBA	Instituto Brasileiro de Arquitetos
IBDF	Instituto Brasileiro do Desenvolvimento Florestal
ICA	Instituto Central de Arquitetos
ICOMI	Indústria e Comércio de Minérios S/A
IPA	Instituto Paulista de Arquitetos
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPPUC	Instituto de Pesquisa e Planejamento de Curitiba
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
OMS	Organização Mundial de Saúde
ONU	Organização das Nações Unidas

PAHO	Organização Panamericana de Saúde
PED	Programa Estratégico de Desenvolvimento
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PCBR	Partido Comunista Brasileiro Revolucionário
PLAMBEL	Planejamento da Região Metropolitana de Belo Horizonte
PND	Plano Nacional de Desenvolvimento
PNH	Plano Nacional de Habitação
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
SASP	Sindicato de Arquitetos do Estado de São Paulo
SCA	Sociedade Central dos Arquitetos
SEMA	Secretaria Especial do Meio Ambiente
SERFHAU	Serviço Federal de Habitação e Urbanismo
SFH	Sistema Financeiro de Habitação
SPAM	Sociedade Pró-Arte Moderna
SUFRAMA	Superintendência da Zona Franca de Manaus
SUSAM	Superintendência de Saneamento Ambiental
UIA	União Internacional de Arquitetos
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USAID	Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1. Introdução	22
2. Materiais e Métodos	34
3. A Bienal de Arte de São Paulo e as Exposições Internacionais de Arquitetura	48
3.1. "Era do Museu": as Exposições Internacionais de Arquitetura nas Bienais do MAM-SP (1951 – 1961).....	58
3.2. A Fundação Bienal	95
3.3. A "Era Matarazzo": As Exposições Internacionais de Arquitetura nas Bienais de Arte de São Paulo (1962 – 1971).....	97
4. O contexto e a organização da 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo	123
4.1. O Brasil nos tempos da 1ª BIA: do golpe aos anos de chumbo.....	124
4.2. O campo da arquitetura durante o Regime Militar	134
4.3. O processo de organização da 1ª BIA.....	146
5. A 1ª BIA no Pavilhão Ciccillo Matarazzo.....	173
5.1 A Programação da 1ª BIA.....	177
5.2. As Salas Especiais da 1ª BIA.....	185
5.3 Exposição de Grandes Projetos Nacionais	198
5.4 Exposição Internacional de Projetos.....	201
5.5 Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura	227

5.6 Os Eventos na 1ª BIA	231
6. Considerações Finais	236
Bibliografia.....	250
Apêndice A: Tabela-Resumo da 1ª BIA.....	256
Apêndice B: Diretoria IAB/SP no Biênio 1972/1973	261
Apêndice C: Participação nacional na seção de Edificação da Exposição Internacional de Projetos da 1ª BIA	262



1. INTRODUÇÃO

Pág. Anterior**Figura 1** – Vista externa do Palácio das Indústrias durante a 1ª BIA.Adaptado da imagem de capa da edição especial do *Jornal Arquiteto* no.08, 1973 (Acervo IAB/SP).

Exposições constituem-se como obras, cuja finalidade principal é a comunicação. Para Davallon (2000), são como artefatos¹, produzidos a partir de uma intenção, com o objetivo de provocar determinado efeito. No caso das Bienais de Arte e de Arquitetura, visam divulgar a produção contemporânea, estimular a troca de ideias entre profissionais e formar e dialogar com o grande público (MIGUEZ, 2005).

Na língua portuguesa, a palavra *bienal* tem duplo significado: como adjetivo, designa uma periodicidade de dois anos, “bianual”; e como substantivo, nomeia um evento cultural, geralmente artístico e de frequência bianual (HOUAISS, 2001). No que se refere às Bienais de Arquitetura, além do período de dois anos, Ávila (2017) identificou que possuem associação² direta à Bienal de Veneza, primeira a utilizar tal denominação. Ademais, as caracterizou pelo objetivo de reunir exemplares diversos da arquitetura realizada contemporaneamente a cada edição, além do aspecto competitivo, decorrente dos concursos entre os projetos exibidos. A prática de utilizar a avaliação de um júri para nomear o exemplar mais representativo da produção do momento conferiu a tais bienais o papel de promotora da “boa arquitetura”, definida com base nos critérios dos membros participantes (ÁVILA, 2017).

¹ A etimologia da palavra artefato remete ao latim, *lat arte factus*, “feito com arte”. Na língua portuguesa, entre os significados que possui, estão “1. Produto ou obra do trabalho mecânico; objeto ou artigo manufaturado. 2. Aparelho, mecanismo ou engenho construído para finalidade específica. 3. [antrop.] [arqueol.] Objeto que sofreu alteração provocada pelo homem, em oposição àquele que é resultado de fenômeno natural” (MICHAELIS online. Disponível em < <http://www.michaelis.uol.com.br> > Acesso em 10 de mai. de 2022)

² Ávila (2017) reconheceu as Exposições Universais ou Feiras Mundiais, da segunda metade do século XIX, como antecedentes das Bienais de Artes, pelo fato de se constituírem como grandes eventos transnacionais com encontro de diversos campos do desenvolvimento industrial e científico da época, ainda que estas não seguissem a periodicidade bianual.

As primeiras Bienais dedicadas exclusivamente à Arquitetura surgiram no contexto latino-americano, a partir da segunda metade do século XX (ÁVILA, 2017). Em São Paulo, têm raízes nas Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA), que foram criadas como seção da Bienal de Arte de São Paulo em 1951, inicialmente vinculada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). No cenário do Pós-Guerra, a criação desta Bienal foi produto da iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, em parceria com Nelson Rockefeller e o *Museum of Modern Art* de Nova York (MoMA), no contexto da chamada Política da Boa Vizinhança. Com seis edições exitosas, a Bienal de Arte de São Paulo³ alcançou grandes proporções e foi desassociada do MAM-SP, com a criação da Fundação Bienal em 1962 (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

A EIA seguiu até 1971⁴, quando foi extinta dentro do grande evento de Arte e criou-se a Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (BIA), realizada pela primeira vez em 1973. O interesse central desta pesquisa se direcionou particularmente a esta primeira edição, por ser aquela que inaugurou as bienais inteiramente voltadas à Arquitetura no Brasil, cuja trajetória se estendeu até o presente⁵, mas sobretudo pelo momento em que foi realizada. A 1ª BIA foi inserida em um amplo contexto, que incluiu as onze EIAs promovidas desde o pós-Guerra, os horrores da Ditadura Militar e as transformações sociais, econômicas, culturais e profissionais que a permearam.

Na década de 1950, a EIA demonstrava alinhamento com os temas dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) e prestava homenagem a Walter Gropius, Le

³ A segunda edição desta Bienal (1953-1954) foi considerada como aquela que a consolidou internacionalmente, ao integrar as comemorações oficiais do IV Centenário da cidade de São Paulo (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

⁴ A EIA expressou, em mais de uma edição, dificuldades em acompanhar o intervalo da exposição de artes, devido aos diferentes meios de produção da arquitetura. Devido a essa dificuldade, em mais de uma ocasião a EIA foi composta apenas pelo Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura (HERBST, 2007).

⁵ Ao longo de quarenta e cinco anos de existência e por doze edições, a BIA nem sempre foi bianual. De 1973 a 2019, trouxe a São Paulo exemplares da arquitetura nacional e internacional, promoveu concursos e simpósios de escolas de Arquitetura e fóruns de debates. Em 2011, saiu do Pavilhão da Bienal e, em 2013, assumiu outro formato, ocupando espaços públicos na cidade de São Paulo (FRANÇA, 2017).

Corbusier e Alvar Aalto nas salas especiais (LINS, 2000; 2008). Neste período, o evento ressaltou a produção da primeira geração de arquitetos modernos, sobretudo no Rio de Janeiro, como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx (HERBST, 2007).

Ao vincular-se à Fundação Bienal e a verbas estatais, a Bienal de Arte de São Paulo adquiriu caráter “oficial”⁶, atributo que foi aprofundado durante a Ditadura Militar e permaneceu na 1ª BIA. A partir da década de 1960, apesar do envolvimento do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), a EIA perdeu espaço dentro do evento de Arte e, em algumas ocasiões, foi reduzida ao concurso de escolas de arquitetura⁷ (FERNANDES. In: FARIAS, 2001).

O encolhimento da EIA acentuou-se principalmente após o golpe militar de 1964, que mudou os rumos do Brasil. Para conter as conquistas das classes trabalhadoras, as elites e parte da classe média apostaram na militarização do Estado e apoiaram a deposição de João Goulart, para estabelecer um regime que se propunha “provisório” (VALLE, 2008). A conjuntura estabelecida a partir de então reprimiu movimentos populares, com intervenção nos sindicatos e prisão de lideranças populares.

Gradativamente, a militarização revelou-se como estratégia para centralizar o Estado e favorecer o capital monopolizador, com sua política intervencionista e industrialista, sem a intenção de ser provisória (VALLE, 2008). A estratégia baseou-se em três atores principais: o Estado e as empresas privadas nacionais e internacionais, em uma dinâmica de acordos econômicos que facilitaram a entrada de capital estrangeiro e possibilitaram a vitória do chamado “internacionalismo liberal” (REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014. P.22).

⁶ A partir do momento em que o Estado passou a financiar a Bienal de Arte de São Paulo, esta passou a homenagear representantes das esferas do governo em uma “Comissão de Honra”, presente nas páginas iniciais dos catálogos.

⁷ Constituíram parte substancial da EIA os Concursos Internacionais de Escolas de Arquitetura (CIEA), que congregaram grande número de instituições de diversos países ao longo de todo o percurso do evento (HERBST, 2011). Herbst (2011) demonstrou que tais concursos decorreram da interação do IAB e do MAM-SP com entidades profissionais estrangeiras, que atuaram em conjunto na elaboração dos regulamentos, dos critérios seguidos para a seleção e para a premiação.

Com as promessas da industrialização e o desenvolvimento das redes de transportes e telecomunicações, o fluxo de migrantes do campo para a cidade se intensificou. Em busca de melhores condições de vida, o crescimento da população urbana encontrou seu ápice nos anos 1960 e despertou demandas por habitação e infraestrutura (SANTOS; SILVEIRA, 2001). A Ditadura Militar, então, apropriou-se das necessidades da população e as utilizou como instrumento na busca pela legitimidade, ao mesmo tempo em que beneficiava o capital privado.

As políticas do período favoreceram diversos setores da indústria e viabilizaram a consolidação de grandes grupos empresariais. Entre eles, destacaram-se as empreiteiras que, encarregadas das obras públicas de infraestrutura, cresceram como nenhum outro ramo industrial e tornaram-se grandes conglomerados, com atuação em múltiplos setores econômicos (CAMPOS, 2015). O avanço da indústria da construção civil e o fortalecimento das empresas de consultoria levaram a uma série de mudanças nas relações trabalhistas do arquiteto. Para a defesa deste trabalhador, fundou-se o Sindicato de Arquitetos do Estado de São Paulo (SASP), que foi seguido pela criação da Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura (ABEA), motivada pela preocupação quanto à qualidade de ensino e formação deste profissional (VIDOTTO, 2020).

Quanto à repressão exercida pelo Estado e seu impacto na atividade cultural, Schwarz (2008) esclareceu que, em um primeiro momento após o golpe de 1964, foram atingidos aqueles que mobilizavam as massas, mas em 1968 a situação mudou. Para o autor, no campo cultural, o golpe não liquidou a presença da esquerda, cuja produção permaneceu dominante em determinados grupos. De acordo com Schwarz (2008. P.72-73):

“Se em 1964 fora possível à ditadura ‘preservar’ a produção cultural, pois bastaria liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem uma massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento” (SCHWARZ, 2008. P.72-73).

Os acontecimentos que se desenrolaram no ano de 1968 foram sintomáticos da crescente truculência militar, emblemáticos para o movimento estudantil⁸ e culminaram⁹ no decreto do Ato Institucional nº5, marco inicial dos Anos de Chumbo (GASPARI, 2014b). O assassinato de Edson Luís, a Sexta-Feira Sangrenta e a Passeata dos Cem Mil revelaram as atrocidades cometidas pelo Estado e destacaram os estudantes como o grupo mais ativo na luta contra a ditadura (VALLE, 2008).

Entre 1968 e 1973, nos governos de Costa e Silva e Garrastazu Médici, o esforço ideológico do Estado e o policialismo se intensificaram, estimulando delações, expandindo a tortura e calando a imprensa (SCHWARZ, 2008). Para sustentar tal horror, o “orgulho patriótico” foi utilizado como arma ideológica em diversos meios (REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014). Para Gaspari (2014b), este foi o

“mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais. Ao mesmo tempo, foi a época das alegrias da Copa do Mundo de 1970, do aparecimento da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e de um regime de pleno emprego. Foi o Milagre Brasileiro” (GASPARI, 2014b).

O “milagre brasileiro” foi simultâneo aos anos de chumbo e caracterizou-se pelos elevados índices de desenvolvimento, entre 9,5% e 14% ao ano (VILLA, 2008). O crescimento econômico decorreu da política adotada pelos governos de Costa e Silva e de Garrastazu Médici, que consistiu em subsídios a diversos setores produtivos, incentivo à manufatura, com a instituição da poupança compulsória e os investimentos em obras públicas, mas foi acompanhado pelo aprofundamento da desigualdade (REIS; RIDENTI. MOTTA, 2014).

O período do “milagre” foi dominado pela tortura e pela coerção política. A crescente radicalização da Ditadura levou artistas, intelectuais e estudantes à prisão e ao exílio. Atingiu

⁸ "O processo agudo de radicalização do movimento estudantil representa, no ambiente político brasileiro, a versão nacional do grande movimento de revolta dos estudantes que sacode os Estados Unidos e a Europa e culmina, em maio de 68, na França" (ADUSP, 2004. p.40).

⁹ Na crescente repressão aos estudantes, em outubro de 1968, o XXX Congresso da União Nacional de Estudantes (UNE), em Ibiúna, foi cercado pela polícia, que prendeu as lideranças do movimento. Em dezembro, foi decretado o Ato Institucional nº 5, marco inicial dos anos de chumbo (GASPARI, 2014b).

também o evento de arte de maior prestígio do país, levando-o à sua maior crise: aqueles que se encontravam no exterior mobilizaram-se internacionalmente contra a situação brasileira e pelo boicote à X Bienal de Arte de São Paulo (1969)¹⁰, no manifesto “*Non à la Biennale*” (SCHROEDER, 2011). Os resultados do movimento foram efetivos e levaram a mostra à reformulação, conduzida a partir de 1971, que levou à autonomização da exposição dos arquitetos, com a criação da BIA (FARIAS, 2001).

Na transição da década de 1960 para 1970, a repressão atingiu também os principais periódicos especializados dos arquitetos, que foram fechados¹¹ pelo Regime (BASTOS, 2007). Na Universidade de São Paulo (USP), o controle ideológico contou com apoio do reitor Gama e Silva¹², que promoveu perseguições internas e o sentimento de medo dentro da Universidade a partir do golpe militar (ADUSP, 2004). Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU-USP), os professores Paulo Mendes da Rocha, Vilanova Artigas e Jon Maitejean foram aposentados compulsoriamente, e Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro foram presos (KOURY, 2003).

Para Martins (1998), o debate arquitetônico naquele momento na FAU-USP era permeado pela militância, com o objetivo de modificar a realidade que lhes era imposta. Neste contexto e com o fortalecimento do movimento estudantil, em 1968, a faculdade se dividiu em dois grupos, divergentes quanto ao melhor instrumento de enfrentamento à ditadura: aqueles que, como Artigas, defendiam o desenho como *desígnio*, a racionalidade arquitetônica e o desenvolvimento da indústria, alinhados às diretrizes do PCB; e o grupo que, alinhado às

¹⁰ Como resultado, o evento enfrentou dificuldades em ocupar todo o espaço a ele destinado no Pavilhão da Bienal e foi levado à publicação de um anexo ao catálogo original devido a desistências e adesões de última hora (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

¹¹ A partir do Golpe de 1964 até a realização da I BIA foram fechadas as revistas *Arquitetura e Engenharia* (1946-1965), *Habitat* (1950-1965), *Módulo* (1955-1965), *Arquitetura* (1961-1969) e *Acrópole* (1941-1971).

¹² “Gama e Silva (...) fazia questão de permanecer como reitor da USP enquanto servia como ministro da justiça ditatorial” (ADUSP, 2004).

ideias de Rodrigo Lefèvre, Sérgio Ferro e Flávio Império, acreditava que a transformação da realidade demandava um embate direto (ARANTES, 2002; MARTINS, 1998).

O ensino superior era pressionado por maior número de vagas, uma vez que a expansão da urbanização e as medidas econômicas de incentivo à indústria demandavam mão de obra especializada (MONTEIRO, 2007). Assim como em outros âmbitos, os Estados Unidos interferiram na educação no Brasil através dos acordos MEC/USAID e com a iniciativa privada. Esta cresceu em proporções inéditas, principalmente a partir da Reforma Universitária de 1969, concebida de modo a atender à demanda por vagas nas universidades sem onerar o orçamento público, ou seja, com a privatização do ensino superior¹³ (MONTEIRO, 2007).

No tocante ao ensino de Arquitetura, além da Reforma Universitária, em 1969 lhes foi imposto e implementado o Currículo Mínimo, que ignorou a discussão democrática em curso e priorizou a quantidade de vagas em detrimento da qualidade de ensino¹⁴ (NAKANDAKARE, 2018). Para Martins (1998), os estudantes aproveitaram o “vácuo”¹⁵ da 1ª BIA para realizar o 1º Encontro Nacional de Escolas de Arquitetura. Em 1973, o encontro, além de reunir estudantes de todo o país pela primeira vez desde o AI-5, o fez com o objetivo¹⁶ de discutir um novo currículo para o curso.

¹³ “Após a Reforma Universitária de 1969, a iniciativa privada teve um crescimento sem precedentes, podendo-se afirmar que a privatização da educação superior no Brasil foi direta e indiretamente subsidiada pelo Estado. Além de normas legais que a favoreciam, novos cursos foram financiados com empréstimos a fundo perdido” (MONTEIRO, 2007. p.89).

¹⁴ O descontentamento com o currículo imposto refletiu-se na 1ª BIA, de modo que a proposta de realizar um debate sobre alternativas a ele foi apresentada desde as primeiras reuniões da organização.

¹⁵ O “vácuo” a que se refere Martins (1998) deve-se ao caráter “oficial” presente na organização e na realização do evento, que serão evidenciados ao longo deste trabalho.

¹⁶ O 1º Simpósio Nacional de Estudantes de Arquitetura, realizado na 1ª BIA, estabeleceu o objetivo de discutir propostas para um novo currículo para o curso de Arquitetura, mas não chegou a debatê-lo, pois apesar de reconhecerem a necessidade de sua reformulação, as mesas centraram-se na conformação de uma comissão de escolas de arquitetura, que foram o princípio da criação da ABEA, ainda em 1973 (Arquiteto nº10, 1973).

Financiada pelo Estado e organizada a partir do convênio entre a Fundação Bienal, o IAB e o BNH, a 1ª BIA propôs realizar um “balanço crítico da arquitetura da década”, de acordo com suas divulgações na imprensa (NA I BIENAL..., 1973. p.22). Promoveu uma exposição das grandes obras públicas que ocupou grande parte do Palácio das Indústrias, com a justificativa de contextualizar a produção arquitetônica apresentada. Além desta seção, a 1ª BIA foi composta pela Exposição Internacional de Projetos, pela Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura, pelas Salas Especiais e por dois eventos, o Seminário sobre Controle Ambiental e o Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura.

Se a história da Bienal de Arte de São Paulo envolve e revela múltiplos aspectos, e estudá-la contribui para “caracterizar o estado da arte e a história do Brasil, em seus avanços e retrocessos, em suas mais diversas possibilidades e manifestações” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004. P. 13), o mesmo se aplica à EIA e à BIA. Para Ávila (2017. P.13), as Bienais de Arquitetura, principalmente no contexto latino-americano, fornecem “um importante insumo (...) enquanto espaço de registro, valoração e divulgação de uma parte da produção arquitetônica realizada nos países onde elas acontecem”. Neste sentido, o registro feito pela 1ª BIA abordou a produção arquitetônica de um período complexo e contraditório, após 1964.

Ademais, temas relacionados à ditadura militar se mantêm atuais, devido aos seus efeitos permanentes e a seu legado, ainda não superado¹⁷. Considerando-se exposições como obras decorrentes de uma *intenção* (DAVALLON, 1999 *apud* SARTORELLI, 2019), ressalta-se ainda a possibilidade de identificar os objetivos pretendidos com a realização da 1ª BIA neste contexto.

¹⁷ “o autoritarismo que continua a impregnar certas relações sociais; a democratização incompleta do Estado e da sociedade, parte dela ainda incapaz de exercer a cidadania plena; os níveis elevados de violência social e policial que nos assolam; as desigualdades sociais (de renda, educação, acesso à Justiça) extremas que ainda caracterizam a paisagem brasileira. Seria um equívoco atribuir à ditadura a responsabilidade pelo surgimento de tais problemas. Eles fazem parte das estruturas de nossa sociedade há muito tempo. No entanto, o golpe interrompeu um processo político que poderia ter levado ao enfrentamento de algumas dessas questões, já que segmentos populares estavam se organizando e demandavam sua inclusão política e social. Mais ainda, as políticas implantadas pela ditadura contribuíram para agravar sobremodo as desigualdades estruturais da sociedade brasileira.” (REIS; RIDENTI; MOTTA., 2014. p.7).

Diante do exposto, o objetivo da presente dissertação é **traçar um panorama do contexto em que se deu, em 1973, a primeira Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo.**

Para atingi-lo, foram definidos os seguintes *objetivos específicos*:

- I. Descrever o cenário político e cultural do início da década de 1970;
- II. Traçar um panorama das edições da EIA (1951-1971), na qualidade de antecessoras da BIA e integradas à Bienal de Arte de São Paulo;
- III. Identificar os agentes envolvidos na organização da BIA e aspectos relacionados a este processo nas atas de reunião do Conselho Diretor;
- IV. Caracterizar as seções que compuseram a 1ª BIA e os temas adotados nos seminários e simpósios incluídos em sua programação;
- V. Identificar os projetos destacados pelo júri internacional na 1ª BIA;

A Dissertação foi estruturada em seis capítulos. A introdução correspondeu ao **primeiro capítulo** e de Materiais e Métodos, o **segundo**. O **terceiro capítulo** abordou a história das Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA), antecedentes da 1ª BIA. Devido à sua integração às Bienais de Arte de São Paulo, recorreu-se a autores que trabalharam sua trajetória. Assim, adotou-se a divisão em eras proposta por Alambert e Canhête (2004) para o grande evento de arte. De acordo com esta periodização, a EIA está presente nas duas primeiras: a “Era do Museu” (1951-1961) e a “Era Matarazzo” (1962-1979). A primeira, caracterizada pelo vínculo ao MAM-SP, foi o período de consolidação internacional tanto da Bienal de Arte quanto da EIA; e a segunda foi marcada pela atuação de Francisco Matarazzo Sobrinho, pelo convívio com a Ditadura Militar e pela crise institucional que levou a Bienal de Arte de São Paulo à reformulação. O capítulo se encerrou com a última EIA, em 1971, na qual a Fundação Bienal, o Banco Nacional da Habitação e o Instituto de Arquitetos do Brasil firmaram o protocolo de intenções para criação da 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo.

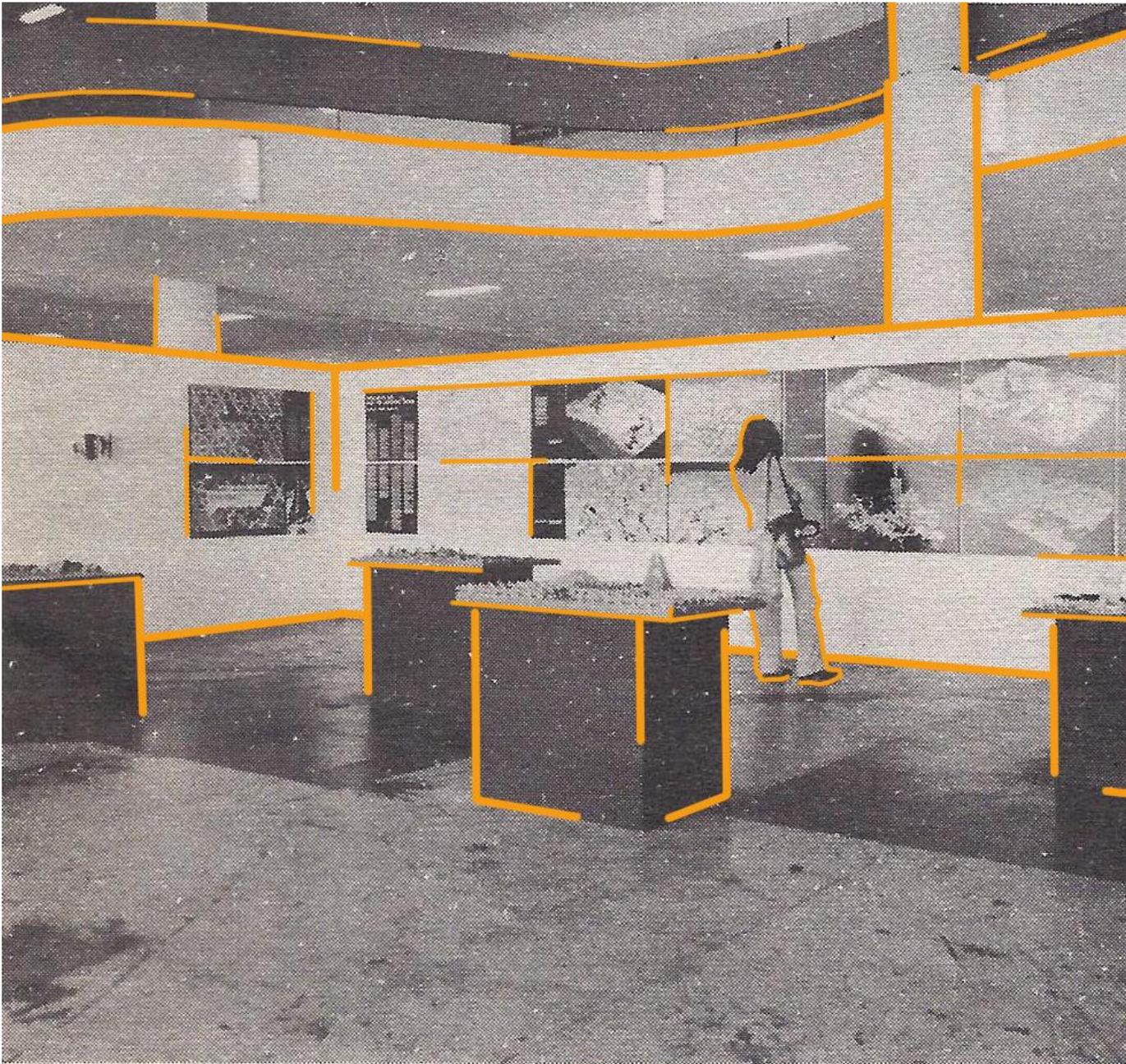
O **quarto capítulo** iniciou-se com o traçado do contexto político, econômico e social configurado a partir do golpe de 1964, com ênfase nos aspectos que tangem a formação e a atividade profissional do arquiteto no Brasil. Em seguida, abordou-se o convênio firmado entre as três instituições promotoras, bem como a indicação de seus representantes para o Conselho Diretor da BIA. Para compreender a dinâmica existente entre as diversas comissões e equipes constituídas, resgatou-se o organograma e as atas de reunião, além de cartas e telegramas enviados no processo de organização do evento. O processo de organização da 1ª BIA teve como principal fonte as informações oriundas dos documentos consultados no Arquivo Histórico Wanda Svevo entre 2019 e o início de 2020.

Com informações obtidas no arquivo e nos periódicos a que se teve acesso, em seguida apresentou-se um panorama do evento a partir de suas seções. Esta etapa consistiu no **quinto capítulo**, que, seguindo o projeto expositivo de Paulo Mendes da Rocha e o catálogo da 1ª BIA, percorreu cada seção, encontro, simpósio e seminário integrante da programação. A análise que se seguiu considerou o cenário nacional ao verificar que as maiores áreas do pavilhão foram destinadas a obras públicas e ao identificar o mesmo nos projetos destacados pelo Júri Internacional. A este contexto, relacionou-se, ainda, a escolha dos arquitetos homenageados nas salas especiais: Lucio Costa, Vilanova Artigas, Roberto Burle Marx e Joaquim Cardozo.

A partir dos documentos levantados e considerando o contexto histórico, político, econômico e cultural do início dos anos 1970, as articulações necessárias para a materialização do evento, os prováveis objetivos que o moveram e sua configuração espacial e programática final, foi escrito o **capítulo seis**, o das considerações finais. Neste, pontos abordados nos capítulos anteriores foram relacionados para analisar aspectos do contexto que envolveu a realização da 1ª BIA, em 1973.

Contudo, faz-se necessário ressaltar a conjuntura a partir da qual esta pesquisa foi conduzida. A pandemia de Covid-19 e os esforços para limitar o contágio transformaram o cotidiano, levaram os encontros ao ambiente virtual e cancelaram provisoriamente as atividades presenciais classificadas como não-essenciais a partir de março de 2020. Além dos efeitos de ordem psicológica, ressalta-se outro fator que impactou a pesquisa: a impossibilidade de se retornar aos arquivos históricos, em especial o Arquivo Histórico Wanda Svevo. Desta

maneira, foram interrompidas as consultas inicialmente planejadas para a finalização do trabalho, afetando principalmente o desenvolvimento dos capítulos quatro e cinco. Ainda assim, as consultas realizadas entre 2019 e fevereiro de 2020 possibilitaram reunir os documentos que subsidiaram a caracterização da exposição e forneceram materiais sobre seu processo de organização. A dissertação que ora se apresenta beneficiou-se, por outro lado, da digitalização de parte do acervo do IAB sobre as Bienais de Arquitetura, disponibilizada em meados de 2020. Repositórios online permitiram acesso a determinados documentos e reuniões virtuais se tornaram parte do cotidiano, estendidas ao exame de qualificação.



2. MATERIAIS E MÉTODOS

Pág. Anterior

Figura 2 – Vista interna da exposição da 1ª BIA. Adaptada do Jornal *Arquiteto* no.08, 1973 (Acervo IAB/SP).

Esta pesquisa tem como objetivo **traçar um panorama do contexto em que se deu, em 1973, a primeira Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo**. Trata-se de uma pesquisa histórica e documental, de caráter exploratório. As fontes em que se baseia têm origem em arquivos documentais, em especial o Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo. Além deste, foram consultados o Acervo de Multimeios do Centro Cultural de São Paulo (CCSP), a Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e o acervo do departamento paulista do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP) e o acervo de periódicos da Biblioteca da Área de Engenharia e Arquitetura (BAE) da UNICAMP.

O livro de França (2017), além de despertar o interesse pelo tema das Bienais de Arquitetura, foi o ponto de partida para situar esta pesquisa em meio ao que já foi produzido. A autora traçou um panorama das onze primeiras edições da BIA, retomando as circunstâncias, os organizadores e os destaques de cada uma, de 1973 a 2013.

Em seguida, realizou-se um mapeamento sistemático de literatura¹⁸ (KITCHENHAM *et al.*, 2009; GOMES *et al.*, 2018), que revelou que, entre as publicações existentes que versam sobre as Bienais de Arquitetura no mundo, a paulista estava entre as mais frequentes após a Bienal de Veneza. Ademais, verificou-se que o conjunto de pesquisas que abordaram a BIA concentraram-se em suas edições mais recentes: Andreoli (1994) abordou a 2ª edição, de 1993, ao tratar sobre habitação social e patrimônio no Brasil; Magnavita (1998) apresentou a 3ª BIA, realizada em 1997; Miguez (2005) discutiu a arquitetura como objeto de exposição e

¹⁸ O Mapeamento Sistemático de Literatura seguiu a metodologia utilizada por Kitchenham *et al.* (2009) e considerou as bases de dados acadêmicos do *Google Scholar*, a *Web of Science*, a *Scopus*, a *SciELO (Scientific Electronic Library Online)* e a *Jstor (Journal Storage)*. Com as *strings* de busca “(bienal OR bienais) arquitetura” e “architecture (biennial OR biennale OR biennials)” e sem restrição de data para os resultados, estes foram exportados para o *software* de gestão de bibliografia *Zotero*, para trabalhar com os metadados dos arquivos, excluir as entradas duplicadas, os títulos e os resumos não aderentes ao tópico da pesquisa. A análise do número de publicações (bibliométrica) foi realizada após a adição da amostragem “bola de neve”, com a inclusão da bibliografia referenciada nos artigos coletados.

as questões de sua interface com o público, utilizando a 4ª e 5ª BIA como estudos de caso; Lopes (2007) apresentou a 7ª BIA, realizada em 2006; Nobre (2014) discutiu práticas curatoriais em exposições de arquitetura e estudou o caso da 10ª BIA; Parent (2014) identificou pontos em comum entre a 10ª BIA, a XIV Bienal de Veneza e o VII Fórum Urbano Mundial da ONU-Habitat; e Rosa e Montuori (2018) discutiram a preparação da 11ª BIA, que em 2017 deixou de ocupar a parte interna do Pavilhão da Bienal e foi realizada em diversos pontos da cidade de São Paulo. Este mapeamento definiu a lacuna na literatura referente à primeira edição da BIA, tanto ao processo de autonomização da exposição de arquitetura, que a originou no início da década de 1970, quanto ao seu conteúdo e significado histórico.

A 1ª BIA, como objeto de estudo historiográfico, envolve dois principais pontos: a reconstrução de seus elementos, fazendo-a “reviver” (WAISMAN, 2013) e o resgate de suas circunstâncias, para a escrita de uma narrativa histórica (RICOEUR, 1994). A operacionalização destes pontos mobiliza uma sucessão de juízos¹⁹, uma vez que, ainda que a instituição da Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo permaneça ativa no presente, o evento de 1973 está encerrado no tempo em que ocorreu.

Embora colaborem para esclarecer determinados aspectos históricos, os documentos devem ser examinados com a consideração de que não são neutros, mas permeados pela opinião ou intenção da pessoa ou instituição que os produziu (PINSKY *et al.*, 2018). A partir deste entendimento, a análise deve sempre levar em conta seu contexto de produção. Ademais, abordar um objeto de estudo “em relação ao conjunto de acontecimentos, ideias e orientações que se entrecruzaram no momento de seu aparecimento” contribui para estimar seu significado histórico (WAISMAN, 2013. P.35).

¹⁹ Para Waisman (2013), “exerce-se o juízo histórico desde o momento mesmo em que se toma a decisão de trabalhar sobre um determinado tema, isto é, desde o momento em que se define o objeto de estudo do historiador e, em seguida, exerce-se um juízo quando são escolhidos instrumentos e metodologias de análise, quando se delimita o alcance do estudo, etc.”. Para a autora, esta sucessão de juízos é profundamente afetada pelo contexto histórico em que está o historiador, que determina os interesses, os conceitos e os instrumentos utilizados.

Dentre os arquivos consultados, a principal fonte na investigação sobre a 1ª BIA foi o Arquivo Histórico Wanda Svevo²⁰, da Fundação Bienal de São Paulo. Entre comunicações internas, cartas e ofícios a autoridades e representantes de instituições privadas e públicas, atas de reuniões, boletins informativos, recortes de jornais, releases de imprensa, fotografias, o cartaz e o catálogo da exposição, os materiais consultados compreenderam o período entre 1971, com a assinatura do protocolo de intenções pelas três instituições promotoras, a 1973, com artigos em jornais e revistas relativos à divulgação e repercussão após a inauguração. Diante da quantidade de documentos obtidos que se relacionava a este objeto de estudo, fez-se necessária a organização e sistematização, para exploração e análise do material consultado. A planilha resultante possibilitou a visão geral das informações encontradas, com as datas de cada documento, as pessoas envolvidas em sua produção, o assunto de que se tratava e sua natureza, além de dados para posterior referência, como a data da consulta e a localização do material no acervo.

O quadro composto pelas informações coletadas foi examinado adotando-se a concepção de Davallon (1999), segundo o qual a exposição é uma obra em si. Para o autor, ela se constitui como *artefato*, cujo ponto de partida é sempre uma *intenção*:

“A exposição é essencialmente um objeto criado a partir da implementação de uma técnica. É um artefato. Como tal, por conseguinte, ela responde a uma *intenção*, isto é, um objetivo ou um desejo de produzir um efeito. É fato difícil de negar. A questão é saber como essa intenção será visualizada ou, se você quiser, qual é a tarefa atribuída à exposição” (DAVALLON, 1999 *apud* SARTORELLI, 2019, p.21).

A finalidade essencial da exposição é a comunicação, ou seja, a transmissão de uma mensagem²¹ ou de um significado, viabilizada através de um conjunto de objetos articulados

²⁰ O Arquivo Histórico Wanda Svevo foi criado em 1955 e, desde então, mantém a documentação produzida no âmbito dos eventos promovidos pela Fundação Bienal de São Paulo, principalmente a Bienal de Arte de São Paulo. Para Alambert e Canhête (2004 p. 68), “trata-se de um dos mais importantes centros de pesquisa sobre arte moderna e contemporânea da América Latina, com acesso franqueado a pesquisadores e interessados. O Arquivo Histórico Wanda Svevo é uma “obra” tão importante quanto as bienais que o alimentam.”

²¹ Neste sentido, a exposição funciona como um texto, ou seja, “um conjunto coerente de propostas, ligadas entre si por um tópico ou um tema em comum” (DAVALLON, 1999 *apud* SARTORELLI, 2019).

entre si e dispostos no espaço a serviço de uma intenção, também denominada *partido* do projeto expositivo (DAVALLON, 2010). Ressaltando o sufixo *-grafia* em *expografia*, o autor traçou um paralelo entre a “escrita” da exposição e a escrita de um texto e, citando Harris (1993), destacou o papel desempenhado pelo contexto:

“A operação de base da escrita é a integração de um elemento significante em meio a um contexto com vistas a produzir, no momento da leitura, um novo conjunto significante. A *contextualização* é, conseqüentemente, fundamental no ato da escrita: não há escrita sem uma escolha de suporte que atue como contexto para o elemento significante inscrito” (DAVALLON, 2010. P.231. Tradução nossa).²²

Se a montagem de uma exposição é essencialmente a contextualização de elementos no espaço de modo a constituir um novo conjunto significante, para Davallon (2010), esta operação ocorre em diversos níveis: dos objetos entre si, com seu suporte, com o texto explicativo que frequentemente os acompanham, além de sua inserção em sequências e na exposição como um todo. Segundo o autor, a comunicação é influenciada, ainda, pela natureza semiótica diversa dos componentes da exposição (quadros, fotografias, vídeos, textos etc.) e pelo planejamento do percurso do visitante, cuja perspectiva é determinante para a efetiva transmissão da mensagem pretendida.

Para Sartorelli (2019), o projeto de arquitetura expositiva é composto por três elementos, denominados “espaços”: o *espaço-base*, simbólico e físico; o *espaço-meio*, o projeto decorrente do partido; os *espaços-frase*, que decompõem a mensagem pretendida em módulos; e o *espaço-fim*, materializado com a presença do visitante, na comunicação efetiva. Nesta concepção, o *espaço-base* é análogo ao sítio em um projeto de arquitetura e corresponde ao espaço institucional em que a exposição é montada, influenciando-a com suas

²² “L’opération de base de l’écriture est l’intégration d’un élément signifiant dans un contexte en vue de produire, au moment de la lecture, un nouvel ensemble signifiant. La mise en contexte est par conséquent le fondement même de l’acte d’écrire : il n’y a pas d’écrit sans un support choisi afin de servir de contexte pour l’élément signifiant inscrit” (DAVALLON, 2010. P.231).

características simbólicas²³ e físicas²⁴. Assim como uma edificação, o projeto expositivo está sempre relacionado ao espaço em que se insere, uma vez que

“toda exposição implica um trajeto até ela, com pelo menos uma entrada e uma saída, definindo pela circulação o desenvolvimento da narrativa. Esta não começa na entrada principal, mas quando estamos nos aproximando do edifício, cuja sinalização externa ou interna anuncia a existência da exposição” (SARTORELLI, 2019. P.32).

O *espaço-fim*, para Sartorelli (2019), consiste na obra exposição de Davallon (2000), que se realiza somente através da interação do visitante e sua percepção – ou não – da intenção que guiou o projeto expositivo. Pode, ainda, ser complementado por “atividades paralelas (...) que transcendem a arquitetura de exposições: apresentações, concertos, peças de teatro, performances, oficinas” (SARTORELLI, 2019. P.34).

Considerando tais concepções, inicialmente utilizou-se do material consultado nos acervos e bibliotecas para elencar os elementos que compuseram a 1ª BIA e seus principais agentes. O catálogo, consultado em um primeiro momento na Biblioteca da FAU-USP, foi o ponto de partida para a configuração de uma tabela-resumo (Apêndice A), que condensou as informações coletadas nas diversas fontes quanto aos componentes do evento, as atividades, as seções e a organização física em seu espaço-base, o Palácio das Indústrias, o Pavilhão da Bienal²⁵.

²³ “O *espaço-base* simbólico abrange as diretrizes institucionais, a direção e o corpo técnico. Mas outro aspecto simbólico importante está além da direção da instituição, porque pode existir um imaginário coletivo em torno no espaço expositivo, cuja carga de significados restringe os critérios para as intervenções que o ressignificam” (SARTORELLI, 2019. P.30).

²⁴ “Assim como o sítio do projeto, o *espaço-base* físico tem aspectos dimensionais e materiais: largura e profundidade, área, pé-direito, volumetria, tipologia de piso, presença de janelas ou aberturas para iluminação, portas, ventilação artificial ou natural, presença ou não de forro, presença de sistema de tomadas no piso ou na parede, interruptores de luz, texturas e a paleta de cores de todos os elementos presentes no local. Um espaço dentro de um edifício com caráter histórico, principalmente se for um bem tombado, terá uma série de significados dados por sua arquitetura, que poderão ser agregados ao projeto da exposição” (SARTORELLI, 2019. P.30).

²⁵ O cartaz indicou que a 1ª BIA seria sediada no Pavilhão Armando Arruda Pereira, no entanto, o catálogo e as fotografias revelaram que o evento foi instalado no Palácio das Indústrias, hoje Pavilhão Ciccillo Matarazzo.

Para inserir a 1ª BIA e seus elementos no quadro de circunstâncias a que pertenceu, a fim de tecer a narrativa histórica que a envolveu e estimar as intenções envolvidas em seu projeto, seguiu-se o estudo de seu contexto interdisciplinar. Além de envolver inúmeros âmbitos – histórico, político, econômico, social, cultural, profissional e educacional –, relacionou-se às antecessoras Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA) e à Bienal de Arte de São Paulo.

Esta etapa iniciou-se com a retrospectiva de todas as edições da EIA, de 1951 a 1971. Nesta abordagem, adotou-se a periodização proposta por Alambert e Canhête (2004)²⁶ para a Bienal de Arte de São Paulo, que dividiu sua história²⁷ em três “eras”: a Era do Museu (1951 - 1961), que se estendeu da 1ª à 6ª edição; a Era Matarazzo (1963 - 1979), entre a 7ª e a 15ª edição; e a Era dos Curadores²⁸ (1981 - 1998), da 16ª à 24ª edição. Nesta perspectiva, a EIA esteve nas duas primeiras “eras” (**Figura 3**).

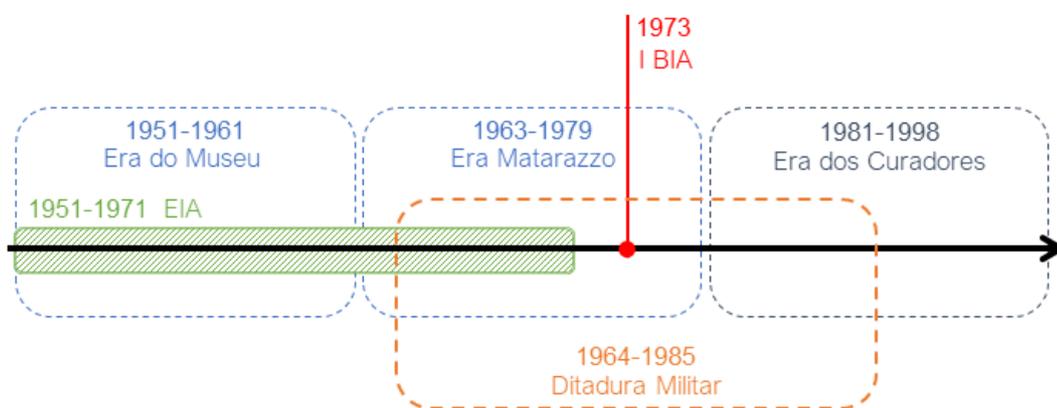


Figura 3 - Linha do tempo com os períodos descritos por Alambert e Canhête (2004), a duração da EIA e o período da ditadura militar, com destaque para a I BIA. Elaborado pela autora.

²⁶ Os autores expuseram o papel da articulação de Francisco Matarazzo Sobrinho com Nelson Rockefeller e o *Museum of Modern Art* de Nova York (MoMA) na criação do MAM-SP e da Bienal de Arte de São Paulo.

²⁷ Para Alambert e Canhête (2004), a história da Bienal de Arte de São Paulo como um todo reflete “as três formas de constituição do fenômeno das bienais e suas crises: a *organização funcional* (ou administrativa, marca de um evento único no Brasil), a *atualização artística e cultural* (que diz respeito às principais questões em torno da história da arte e da cultura que passaram pelas bienais) e a *história sociocultural* (ou seja, as injunções políticas e sociais e as reflexões teóricas que lhe são imanentes).” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004. p.14)

²⁸ Durante a “Era dos Curadores”, o conceito das exposições foi modificado e o “diretor artístico” que antes coordenava cada edição da Bienal de Arte de São Paulo, deu lugar ao curador, que, selecionado a cada edição, passou a receber maior destaque que os próprios expositores (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

A Era do Museu compreendeu o período em que a Bienal de Arte de São Paulo esteve vinculada ao MAM-SP. Coordenada por um comitê artístico e relacionada a artistas presentes na Semana de 1922, foi consolidada internacionalmente, principalmente a partir da Bienal do IV Centenário de São Paulo. As EIAs, por sua vez, demonstraram alinhamento às pautas dos CIAM (LINS, 2008) e homenagearam Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe.

Devido às proporções atingidas pelo grande evento de Arte, criou-se a Fundação Bienal de São Paulo, que o desvinculou do MAM-SP e passou a administrá-lo, marcando o início da Era Matarazzo (1963 – 1979). Neste período, a atuação de Francisco Matarazzo Sobrinho e de Yolanda Penteado se sobressaíram e a Bienal de Arte de São Paulo foi considerada estratégica do ponto de vista político, recebendo financiamento Estatal a partir de então (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Entretanto, somente o primeiro ano desta Era presenciou o estado democrático. Com o golpe militar de 1964, sucessivas crises recaíram sobre o evento, levando-o à completa reformulação. Neste cenário, a EIA encerrou-se em 1971, com a criação da BIA.

A Bienal de Arte de São Paulo, como um dos principais eventos de Arte do mundo, está amplamente presente na literatura. Para esta pesquisa, cada edição entre 1951 e 1971 foi retomada, inicialmente, tendo Amarante (1989) e Farias (2001) como referências, além de Alambert e Canhête (2004). Amarante (1989) resgatou as edições de 1951 a 1987, com a enumeração das pessoas envolvidas, os júris, os destaques e os premiados em cada uma, acompanhadas pela descrição de seu cenário e repercussão imediata. A coletânea de Farias (2001), publicada em comemoração aos 50 anos da Bienal de Arte de São Paulo, além de abordar as principais características dos certames do período, reuniu textos que proporcionaram sua compreensão circunstanciada, com temas como o cenário cultural de São Paulo (ARTIGAS. In: FARIAS, 2001), o papel de Francisco Matarazzo Sobrinho, sua relação com Nelson Rockefeller e o MoMA (BRATKE. In: FARIAS, 2001), bem como um panorama das EIAs (FERNANDES. In: FARIAS, 2001).

A partir de tal visão sobre o evento de Arte, as EIAs foram abordadas com as pesquisas de Herbst (2002; 2007; 2011) e Lins (2000; 2008), além de seus próprios catálogos. Os autores

concentraram-se sobre as primeiras edições, pertencentes à “Era do Museu”. Lins (2000), em sua dissertação “Arquitetura e as primeiras bienais 1951 e 1953”, abordou a 1ª e a 2ª EIAs, identificando sua contribuição para os debates da época. Em sua tese, “Arquitetura nas Bienais Internacionais de São Paulo (1951 – 1961)” (2008), o autor relacionou os temas recorrentes nos projetos apresentados às questões do pós-guerra, considerando a influência dos CIAM na composição dos júris e nas atividades paralelas da programação.

Na dissertação “Promessas e conquistas: arquitetura e modernidade nas bienais de arquitetura 1951-1959”, Herbst (2002) abordou as cinco primeiras edições da EIA, centrando-se nos projetos premiados. Em sua tese “Pelos salões das Bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959)” (2007)²⁹, manteve o recorte temporal na década de 1950 e levantou os 255 trabalhos expostos, premiados e recusados, para discutir o papel da EIA na difusão de determinada concepção do moderno. Ao trazer à tona temas expostos nessas mostras que foram ocultados das revistas especializadas da época, o autor corroborou sua tese de que a historiografia consolidada se baseava na produção de expoentes paulistas e cariocas e excluía temas e arquitetos “fundamentais para a compreensão do viver brasileiro na década de 1950” (HERBST, 2007. P. 9).

Para resgatar as edições da EIA pertencentes à Era Matarazzo nesta retrospectiva, recorreu-se principalmente aos catálogos das exposições, obtidos através do Arquivo Histórico Wanda Svevo, e aos boletins mensais do IAB-SP, nos quais determinadas seções do evento de arte eram abordadas enquanto estavam abertas ao público.

Para compreender a conjuntura em meio a qual ocorreram as crises e a reformulação que originou a 1ª BIA, bem como sua realização em 1973, a pesquisa voltou-se ao contexto histórico, político e econômico, com enfoque brasileiro. No primeiro momento, Santos e Silveira (2001) forneceram um panorama da realidade nacional em seus múltiplos aspectos ao

²⁹ A tese de Herbst (2008), “Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959)”, foi publicada pela editora Annablume em 2011, com apresentação de Maria Cecília França Lourenço.

longo do século XXI, enquanto Gaspari (2014) abordou o desenrolar da Ditadura Militar. Sua série³⁰ de cinco livros abordou desde o dia anterior ao golpe, 31 de março de 1964, ao fim do governo Geisel, em 15 de março de 1979. Por se fundamentar inicialmente no arquivo pessoal deste general e em entrevistas com Golbery, a obra destacou as ações destes, fornecendo também um panorama do período e seus processos, de forma minuciosa. Neste tema, a coletânea de Reis, Ridenti e Motta (2014), publicada no ano em que o golpe militar completou cinquenta anos, forneceu um balanço da produção acadêmica recente relacionada à esta ditadura, explorando o legado deixado por ela.

Para abordar a situação e as transformações do campo cultural brasileiro durante o período, recorreu-se a “Cultura e política, 1964-1969” de Schwarz (2008). Escrito entre 1969 e 1970, o autor descreveu os impactos sofridos pelos intelectuais e artistas, enfatizando as mudanças ocorridas a partir de dezembro de 1968, com o endurecimento do regime e a intensificação de sua atuação ideológica. A transição ocorrida em 1968 foi permeada pela violenta repressão ao movimento estudantil, cujos principais episódios foram abordados por Valle (2008), que relatou desde a morte de Edson Luís ao XXX Congresso da UNE e ao decreto do AI-5, destacando-se também a atuação da imprensa.

Com Campos (2017), esclareceu-se o papel da elite industrial, principalmente do ramo da construção de grande porte, ao longo da Ditadura Militar, e sua articulação com os governantes. Notou-se a aceleração das transformações nos campos de atuação do arquiteto, tema recorrente no jornal *Arquiteto*, publicado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil.

A situação deste profissional, bem como o posicionamento e as ações de suas instituições representativas ao longo do período foram estudadas a partir da pesquisa de Vidotto (2014; 2020). A autora contribuiu para o entendimento da atuação do IAB, ao lado do SASP e ABEA, durante o Regime Militar no sentido de defender os interesses da profissão. Atuante também na divulgação da área, o IAB foi uma das três instituições promotoras da 1ª BIA. Logo, abordou-se igualmente a história do Instituto, tema presente também na pesquisa de

³⁰ Compuseram esta série os livros “A Ditadura Envergonhada” (2014), “A Ditadura Escancarada” (2014), “A Ditadura Derrotada” (2014), “A Ditadura Encurralada” (2014) e “A Ditadura Acabada” (2016).

Dedecca (2018). Ao abranger o período de 1920 a 1970, autora resgatou os anos iniciais do IAB, a formação de suas redes de colaboração nacionais e internacionais e sua atuação conjunta a favor da difusão de pautas adotadas coletivamente.

Conforme defendido por Vidotto (2014), entende-se a atuação profissional como indissociável³¹ do ensino de arquitetura, relação estendida à programação da 1ª BIA. Desta forma, recorreu-se a Monteiro (2007), que abordou a expansão dos cursos de arquitetura e urbanismo no estado de São Paulo de 1995 a 2005, após fazer um panorama da história do ensino de arquitetura desde o Brasil colônia, considerando o quadro dos acontecimentos no país e questões relevantes ao ensino superior como um todo, década a década.

Marcou o cenário profissional e educacional, ainda, a atuação do grupo Arquitetura Nova. A produção de Ferro, Império e Lefèvre foi intensa a partir da década de 1960, período em que denunciaram as contradições da prática no canteiro de obras e engajaram-se no enfrentamento à ditadura militar através da luta armada. Sua trajetória marcou parte de uma geração de arquitetos e, para abordá-la, voltou-se às leituras de Arantes (2006) e Koury (2003; 2019), além do próprio Ferro (2006). Arantes (2006) abordou a aula inaugural “O Desenho” de Artigas, em seu retorno à FAU-USP, após ser preso em 1964, e resgatou as contribuições dos três arquitetos para a discussão acerca do exercício da profissão. Koury (2003) reuniu a produção de Ferro, Império e Lefèvre em diversas áreas, traçando os caminhos individuais e coletivos tomados por eles e, em 2019, centrou-se em Lefèvre, resgatando sua biografia e reunindo seus textos sobre o ensino de arquitetura, as mudanças na profissão, o urbanismo, além de sua dissertação de mestrado. Ferro (2006), por sua vez, reuniu artigos de sua autoria entre 1963 e 2003, que abordaram a dimensão política da arquitetura e propuseram novas práticas profissionais, em uma coletânea de sua produção crítica e do grupo.

Para situar a 1ª BIA em meio ao campo da arquitetura internacional, recorreu-se inicialmente à história da arquitetura moderna escrita por Frampton (2015), que levou em conta aspectos

³¹ A indissociabilidade entre a formação e a atuação profissional do arquiteto deve-se, grandemente, ao fato de não haver um exame de ordem para o exercício da profissão no Brasil. Deste modo, a obtenção de um diploma reconhecido pelo MEC e o cadastro no respectivo conselho (CREA/CONFEA e, atualmente, CAU) está diretamente relacionada ao início da atuação como arquiteto no país.

culturais, territoriais, técnicos e produtivos ao abordar de 1750 a 1991, estendendo-se a 2007 em sua quarta edição. O posicionamento do autor recusou o rumo da arquitetura ensimesmada, isolada da sociedade, na busca por uma mescla entre os interesses pela otimização da produção e a integração do homem entre si e com cidade e a natureza.

Voltando-se à arquitetura brasileira, recorreu-se a Segawa (2010), em um panorama amplo sobre quase todo o século XX que, à exceção de Warchavchik, Niemeyer, Costa e Artigas, não concedeu especial destaque a figuras individuais, centrando-se em temas e tramas que, apesar de organizados temporalmente em três linhas parcialmente sobrepostas, configuraram polêmicas e tendências que tomaram caminhos múltiplos, permanecendo ou não entre um e outro período. Já a coletânea organizada por Xavier (2003) forneceu uma visão da trajetória da arquitetura moderna do país através das palavras de arquitetos como Lina Bo Bardi, Rino Levi, Luís Saia, Affonso Eduardo Reidy e Walter Gropius, além daqueles destacados por Segawa (2010), representantes da geração.

Permanecendo no tema brasileiro e abordando o papel representativo da identidade nacional assumido pela arquitetura a partir dos anos 1930, Cavalcanti (2006) debruçou-se sobre o assunto desde o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, discutindo também as relações entre o Brasil e os Estados Unidos, fortalecidas com a Política da Boa Vizinhança e articuladoras na criação do MAM-SP e da Bienal de Arte de São Paulo. Neste âmbito, Martins (In: Guerra, 2010a; In: Guerra, 2010b; 1998) foi referência quanto à relação entre Arquitetura e Estado e o papel deste na constituição e disseminação da arquitetura moderna.

Aproximando-se do período em que foram realizadas as EIAs, seguiu-se a leitura com Bastos e Zein (2011). As autoras abordaram a segunda metade do século XX em um panorama organizado em seis capítulos que confrontaram a ideia de que, após a inauguração de Brasília, teria seguido um período de “vazio” correspondente às décadas de 1960 e 1970. Sem se restringir à produção paulista e carioca, expuseram também a arquitetura desenvolvida longe destes centros, em uma abordagem plural do desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil após a nova capital.

A grande quantidade de informações e anotações decorrentes desta etapa de leituras foi organizada cronologicamente por meio do traçado de linhas do tempo temáticas e paralelas,

que colocaram lado-a-lado fatos político-econômicos e culturais, acontecimentos e obras marcantes do campo da arquitetura brasileira e a história das três instituições envolvidas na 1ª BIA. Esta estratégia permitiu uma visão sintetizada geral das informações e sua proximidade com acontecimentos e situações sem, contudo, adotar uma concepção linear de tempo. Este quadro, aliado à tabela-resumo da 1ª BIA, resultante da consulta aos arquivos, possibilitaram o início da análise presente nesta pesquisa.

Faz-se necessário destacar que, frente às dificuldades apresentadas pela pandemia de Covid-19, que impossibilitaram a continuidade das consultas presenciais aos arquivos conforme planejado inicialmente, optou-se por explorar o material obtido até março de 2020. Este, juntamente com a consulta a acervos digitais, tornou possível uma visão geral da 1ª BIA, de suas seções, sua programação e seu processo de organização, sendo o objetivo da pesquisa direcionado ao contexto em que o evento foi realizado.

Tendo em vista o objetivo geral de **traçar um panorama do contexto em que se deu, em 1973, a primeira Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo** e os objetivos específicos detalhados na introdução, a pesquisa foi estruturada nas seguintes etapas:

1. **Revisão Bibliográfica:** levantamento das publicações realizadas sobre as Bienais de Arquitetura até o momento, para situar esta pesquisa em meio ao que foi produzido;
2. **Retrospectiva das edições da EIA:** reunião dos principais aspectos de cada edição da EIA e da Bienal de Arte de São Paulo de 1951 a 1971, para entendimento das origens da 1ª BIA;
3. **Consulta às fontes primárias:** Consulta aos arquivos históricos e bibliotecas (e sistematização dos dados) para obtenção de material para fundamentar a pesquisa e caracterizar a 1ª BIA;
4. **Caracterização da 1ª BIA:** Identificação do tema adotado para o evento, dos objetivos expressos nos materiais de divulgação e da estruturação do evento em seções;
5. **Identificação do processo de organização da 1ª BIA:** a partir das atas de

reunião do Conselho Diretor, identificou-se as etapas de organização da 1ª BIA, caracterizou-se as instituições promotoras e destacou-se os indivíduos envolvidos nas Comissões e Conselhos integrantes da 1ª BIA;

6. **Caracterização das seções que compuseram a 1ª BIA e dos projetos destacados pelo júri internacional:** identificadas as seções que compuseram o evento, cada uma delas foi caracterizada. Foram identificados os debates realizados na ocasião e os projetos destacados pelo júri. Nesta etapa, foram fundamentais os documentos consultados nos arquivos históricos e os jornais e revistas do período;
7. **Caracterização do contexto histórico, cultural e da profissão do arquiteto na 1ª BIA:** A partir da literatura e de publicações da época, resgatou-se as circunstâncias em meio as quais foi realizada a 1ª BIA, em 1973.



3. A BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO E AS EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS DE ARQUITETURA

Pág. Anterior

Figura 4 – Vista interna da exposição da 2ª EIA.
Adaptada do Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Este capítulo aborda a história das exposições de arquitetura no Brasil, com foco nas Exposições Internacionais de Arquitetura (EIA) que fizeram parte das onze primeiras edições da Bienal de Arte de São Paulo, entre 1951 e 1971. Adotou-se a periodização proposta por Alambert e Canhête (2004) para a história da Bienal de Arte de São Paulo, estando a EIA presente na “Era do Museu” (1951 – 1961) e na “Era Matarazzo” (1962 – 1979). Da criação à crise desta Bienal, a história da exposição se iniciou com o pós-guerra e adentrou a ditadura militar. O capítulo se encerra com a última EIA, em 1971, na qual formalizou-se o protocolo de intenções entre as três instituições que patrocinaram a 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo: a Fundação Bienal, o Instituto de Arquitetos do Brasil e o Banco Nacional da Habitação.

As exposições "*The International Style*" (1932) e "*Brazil Builds*" (1943) promovidas pelo *Museum of Modern Art* de Nova York (*MoMA*)³² marcaram tanto a disseminação internacional dos postulados modernos como a inserção da Arquitetura no museu (MIGUEZ, 2005). Entretanto, em São Paulo, a *Casa Modernista* de Warchavchik antecedeu às mostras norte-americanas. Após a tímida participação da arquitetura na Semana de Arte Moderna de 1922, a casa à rua Itápolis apresentou um projeto moderno entre março e abril de 1930 e foi pioneira ao integrar diversas manifestações do modernismo em um espaço concebido especialmente para esta finalidade, sendo a própria casa um objeto da exposição. Para Lira (2011), a *Casa Modernista* cumpriu, ainda, outro papel:

“Mais do que isso, ao transpor o cenário privilegiado da alta cultura paulistana, o Teatro Municipal, e adentrar a vida cotidiana e familiar, projetando-se não apenas como espaço expositivo, mas como

³² O *MoMA* foi fundado em 1929 com o objetivo de se tornar o maior museu de arte moderna do mundo e, com Nelson Rockefeller na presidência, desempenhou um papel de destaque nas relações culturais do país com a América do Sul (CAVALCANTI, 2006).

objeto de exposição entre outros, a casa encenava o ideal de habitação mínima e de reunificação da arquitetura com as artes, os ofícios e o design” (LIRA, 2011. P.195).

Entretanto, ressalta-se que o desenvolvimento do campo artístico e cultural esteve vinculado ao capital privado. Entre a Semana de Arte Moderna, a Casa Modernista e a criação da Bienal de Arte de São Paulo^{33 34}, emergiram na cidade diversas iniciativas destinadas a promover a arte moderna. São Paulo vivia sua crescente metropolização e consolidava seu papel na economia nacional, processo no qual formou-se uma “pequena, mas cosmopolita elite intelectualizada” (BASTOS; ZEIN, 2015. p.40). Os interesses deste grupo envolviam seu posicionamento como promotores do moderno, ao mesmo tempo em que possibilitavam o despontamento da cidade no circuito artístico e cultural internacional (ARTIGAS. In: FARIAS, 2001).

Neste contexto, estiveram a criação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) (1947), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)³⁵ (1948), da Cinemateca Brasileira (1949), do Teatro Brasileiro de Comédia (1948), da Companhia de Cinema Vera Cruz (1949), além de galerias de arte moderna e emissoras de televisão (BRATKE. In: FARIAS, 2001), instituições que, segundo Fernandes (2001), atuaram como polos de difusão cultural e artística.

³³ A Semana de 1922 e a Bienal de Arte de São Paulo são vistas por Alambert e Canhête (2004) como divisores de águas na história da arte no Brasil: “1922-1951: a Semana e a Bienal, ambas em São Paulo, ambas decisivas na história da arte e da cultura brasileiras. Entre uma data e outra, assistimos a todo um processo de formação histórica em que a arte e a cultura (mediando relações políticas e econômicas de grande importância e sendo mediadas por elas) ocupam papel central. Depois da I Bienal, esse processo atinge um novo patamar de desenvolvimento, que por sua vez será duramente abalado pelo golpe militar de 1964. Mas o projeto da Bienal vai se mantendo e se modificando desde então – e até hoje – acompanhando as crises, ora antecipando-as, ora sendo engolido por elas.” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004. p.12).

³⁴ Muitos dos artistas envolvidos na Semana de Arte Moderna e na Casa Modernista estiveram presentes nas Bienais de Arte de São Paulo, como Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Victor Brecheret.

³⁵ O Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947, é uma iniciativa de Assis Chateaubriand em colaboração com Pietro Maria Bardi; e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), criado em 1948, tem como principal promotor Francisco Matarazzo Sobrinho. Ambos têm apoio de Nelson Rockefeller, diretor do *MoMA* de Nova York (FERNANDES. In: FARIAS, 2001).

O crescimento urbano e a formação desta espécie de mecenato levaram ao surgimento de salões aristocráticos e de grupos dedicados ao estímulo do moderno (LIRA, 2011). Entre tais grupos, destacaram-se a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM)³⁶ e o Clube dos Artistas Modernos (CAM)³⁷, fundados em 1932 (ARTIGAS. In: FARIAS, 2001).

Na década de 1930, Sérgio Milliet, membro da SPAM e do CAM e diretor da Biblioteca Municipal, promoveu eventos que despertaram interesses da elite industrial paulista na criação de uma instituição de preservação e divulgação da arte moderna, aos moldes das norte-americanas. Neste momento, influência dos Estados Unidos crescia no Brasil e na América Latina, devido à “Política da Boa Vizinhança”, desenvolvida pelo governo Roosevelt (1933-1945) para conter o avanço do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial e expandir a atuação de empresas estadunidenses à América do Sul (CAVALCANTI, 2006). Esta política externa visava à expansão do mercado para produtos norte-americanos e o estreitamento das relações comerciais e financeiras, era aliada à indústria cinematográfica, aos meios de comunicação, às instituições culturais, aos intelectuais e às universidades norte-americanas (ARTIGAS. In: FARIAS, 2001).

Na difusão cultural aos países latino-americanos, o *MoMA* desempenhou papel central. Rockefeller, além de presidente do museu, coordenava o *Inter-American Affairs Office*, através do qual levou o “*American way of life*” a outras partes da América (TOLEDO, 2015). As ações culturais empreendidas nesta política externa levaram à formação da União Cultural Brasil-Estados Unidos em 1938, à criação das primeiras escolas americanas, à expansão dos cursos de inglês e dos intercâmbios entre os dois países e à participação do Brasil na Feira Internacional de Nova York de 1939-40³⁸ (ARTIGAS. In: FARIAS, 2001).

³⁶ Entre os membros do SPAM, estiveram Lasar Segall, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Warchavchik, Mário de Andrade e Sérgio Milliet (ARTIGAS. In: FARIAS, 2001).

³⁷ O CAM contou com a participação de Flávio de Carvalho e de Oswald de Andrade (ARTIGAS. In: FARIAS, 2001).

³⁸ A Feira Internacional de Nova York de 1939-40 foi concebida como “um modo de revitalizar os negócios da cidade” após a crise desencadeada pela quebra de Wall Street em 1929. Foi composta por três setores: as grandes empresas e corporações dos Estados Unidos, com destaque para o pavilhão da General Motors e sua exibição

Para Cavalcanti (2006), esta Feira foi fundamental na afirmação de uma linguagem brasileira, além de ter sido “um importante palco de difusão e propaganda das culturas nacionais, onde a maioria dos principais arquitetos teve a ocasião de se encontrar e conhecer a produção feita em escala mundial” (CAVALCANTI, 2006. P.165). Assim como o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (1936), o Pavilhão do Brasil³⁹ na Feira Internacional de Nova York despertou o interesse mundial na arquitetura brasileira, que deixava de “ser vista como uma simples manifestação cultural de um país exótico” (MARTINS. In: GUERRA, 2010. P.137).

No ano seguinte, o MoMA realizou em Nova York a exposição “*Portinari of Brazil*”⁴⁰, seguida por uma programação de três noites de música brasileira e pelo lançamento do livro “*Portinari: his life and art*”, editado pela *Chicago University Press* (MOMA, 1940). Esta foi a primeira das exposições do museu nova-iorquino dedicadas a artistas latino-americanos, inseridas nos esforços de aproximação cultural da “Política da Boa Vizinhança”⁴¹, entre as quais destacam-se as exposições *Brazil Builds*⁴², fundamental para a difusão da arquitetura moderna brasileira, e *Latin-American Architecture since 1945* realizadas em 1943 e 1955, respectivamente.

“*Futurama*”, caracterizada por inovações tecnológicas; os pavilhões nacionais, dos quais participaram quase todos os países da Europa e da América Latina; e os estados da confederação norte-americana (CAVALCANTI, 2006).

³⁹ Vizinho ao pavilhão francês, o Pavilhão do Brasil foi projetado em conjunto por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Exibiu obras de Cândido Portinari, fotos de Marcel Gautherot, livros de Machado de Assis, Gilberto Freyre, Manuel Bandeira, Rocha Pombo e do próprio Getúlio Vargas, além de uma programação de música brasileira popular e erudita que incluiu Heitor Villa-Lobos e Francisco Mignoni. Ao lado dos pavilhões nacionais da Finlândia e da Suécia, o pavilhão brasileiro recebeu especial atenção da crítica especializada (CAVALCANTI, 2006).

⁴⁰ Alfred Barr Jr. exercia a função de diretor cultural do MoMA quando visitou a Feira Internacional de Nova York e teve contato com as obras de Portinari, ocasião na qual adquiriu a tela “Morro do Rio”, de autoria do artista (CAVALCANTI, 2006).

⁴¹ Fizeram parte desta política de aproximação dos Estados Unidos, ainda, o festival *Brazilian Music* e o início da carreira de Carmem Miranda em Hollywood (ARTIGAS. In: FARIAS, 2001).

⁴² A partir da exposição “*Brazil Builds*” em 1943, a arquitetura brasileira alcançou periódicos internacionais, como *Architecture d'aujourd'hui*, *Architectural Review* e a revista italiana *Domus* (CAVALCANTI, 2006).

Nos anos 1940, o grupo composto por Eduardo Kneese de Mello, Carlos Pinto Alves, Francisco Matarazzo Sobrinho, Rino Levi e Carleton Sprague Smith⁴³, coordenado por Sérgio Milliet, discutia a implementação de um museu de arte moderna em São Paulo, tendo o MoMA como modelo e em contato com Nelson Rockefeller⁴⁴ (ARTIGAS. In: FARIAS, 2001). Segundo Amarante (1989), neste contexto inseriram-se, ainda, disputas⁴⁵ entre dois mecenas em São Paulo, que moviam as realizações culturais e econômicas na cidade: de um lado, Francisco Matarazzo Sobrinho⁴⁶ (1898-1977), o Ciccillo, responsável pelas Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, o maior parque industrial da América Latina; e de outro, Assis Chateaubriand⁴⁷ (1892-1968), proprietário de um dos maiores conglomerados da imprensa, os Diários Associados.

⁴³ Carleton Sprague Smith era conselheiro do MoMA, adido cultural do consulado norte-americano em São Paulo, professor na Escola de Sociologia e Política e porta-voz de Nelson Rockefeller nas reuniões que antecederam a criação do MAM-SP (OLIVEIRA, 2001).

⁴⁴ O apoio do museu e de seu presidente manifestou-se oficialmente em 1946, através da doação de 14 obras de artistas norte-americanos ao Brasil, destinadas aos museus de arte moderna a serem criados em São Paulo e no Rio de Janeiro e recebidas por Eduardo Kneese de Mello, então presidente do IAB-SP (TOLEDO, 2015). O conjunto de obras não chegou ao museu carioca, mas compôs, ao lado da coleção particular de Francisco Matarazzo Sobrinho e de Yolanda Penteadó, o acervo inicial do MAM-SP (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

⁴⁵ Os irmãos Nelson e David Rockefeller também tiveram parte na “disputa” entre os dois empresários paulistas: enquanto David financiava compras de quadros em Nova York para o MASP, Nelson, presidente do MoMA, se aliava a Ciccillo na fundação do MAM-SP, como “uma espécie de filial da instituição norte-americana nos trópicos” (AMARANTE, 1989).

⁴⁶ Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccillo, nasceu em São Paulo, em 1898 e faleceu em 1977. Sobrinho do conde Francesco Matarazzo (1854-1937), imigrante italiano que construiu um dos maiores complexos industriais do Brasil, as Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo. Em 1947, Ciccillo casou-se com Yolanda Penteadó, pertencente a uma tradicional família da elite paulistana. Teve participação direta em iniciativas que transformaram a cidade de São Paulo no grande polo artístico, cultural e econômico que é hoje, incluindo o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e a Cinemateca Brasileira. Em 1948 inaugurou o seu grande empreendimento cultural, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Ciccillo foi responsável pelo início das representações brasileiras na Bienal de Veneza, em 1950, pela primeira edição da Bienal de São Paulo (1951). Como presidente da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo foi responsável pela construção do Parque Ibirapuera, entre 1952 e 1954. Com o crescimento da Bienal, instituiu a Fundação Bienal de São Paulo em 1962. Foi ainda prefeito da cidade de Ubatuba, no litoral paulista, entre 1964 a 1969. Ciccillo Matarazzo permaneceu no comando da Fundação Bienal até 1975, dois anos antes de sua morte, em 16 de abril de 1977 (Fonte: Arquivo Bienal).

⁴⁷ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo formou-se na Faculdade de Direito de Recife em 1908, e manteve uma carreira jornalística desde 1906, iniciando no jornal *O Pernambuco*. Em 1917, mudou-se para o Rio de Janeiro, então capital do país, onde atuou como consultor jurídico do Ministério das Relações Exteriores e advogado de empresas estrangeiras, como a Light. Em 1924, iniciou a aquisição de jornais com o carioca *O*

Idealizado por Cicillo como a *Galleria d'Arte Moderna de São Paulo*, o MAM-SP foi fundado em 1948, após articulações internacionais, tanto com o museu nova-iorquino⁴⁸ quanto com artistas e críticos de arte⁴⁹ (SOMBRA, 2016). O Conselho Administrativo do novo museu incluiu Luís Saia, Eduardo Kneese de Mello⁵⁰ e Jacob Mauricio Ruchti⁵¹, que, segundo Sombra (2016), foram indicados por Carleton Sprague Smith, conselheiro do *MoMA*.

O MAM-SP abriu as portas de sua primeira exposição em 1949. A mostra “Do Figurativismo ao Abstracionismo” foi organizada por Sérgio Milliet e pelo crítico belga Léon Degand, nomeado diretor artístico da exposição (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). A primeira exposição do recém-criado museu incentivou debates pré-existentes entre os artistas figurativistas e os abstracionistas, mas a projeção internacional do MAM-SP foi significativamente ampliada a partir de 1951, com a criação da segunda bienal internacional de arte do mundo, a Bienal de Arte de São Paulo (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

A importação de referências presente na fundação do museu estendeu-se à Bienal de Arte, criada com inspiração na Bienal de Veneza. Para Oliveira (2001), este ímpeto partiu de

Jornal e o paulista *Diário da Noite*, a partir dos quais estruturou a empresa *Diários Associados*. Através de seus jornais, constantemente em ampliação, incentivou a entrada de capital estrangeiro no país e envolveu-se em disputas políticas. A partir de 1938, diversificou suas atividades com a compra de fazendas em diversas partes do país, onde cultivou café e algodão e investiu na pecuária. Além disso, foi o responsável pela criação da primeira estação de tv da América Latina, a *TV Tupi*, em 1950. No governo JK, tornou-se embaixador do Brasil na Inglaterra. Em 1964, direcionou a opinião pública, através de seus jornais, para o apoio ao golpe que instaurou a Ditadura Militar. Na época, sua empresa era constituída por 35 jornais, 18 revistas, 43 emissoras de TV e duas agências de notícias e publicidade (Fonte: Verbete CPDOC/FGV).

⁴⁸ Em estadia em Davos, na Suíça, Cicillo e sua esposa Yolanda tiveram contato com Karl Nierendorf, que havia frequentado a Bauhaus e dirigia o Museu Guggenheim de Nova York. Com ele, discutiram detalhes da estruturação do Museu de Arte Moderna que pretendiam fundar em São Paulo (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Alambert e Canhête (2004) apontam que Nierendorf foi o responsável por apresentar Nelson Rockefeller a Cicillo, que então se tornou o principal correspondente do empresário norte-americano no Brasil.

⁴⁹ Além de Nierendorf, Smith e Rockefeller, também participaram nas articulações para a criação do MAM-SP o crítico belga Léon Degand, o pintor italiano Alberto Magnelli e Margherita Sarfatti (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

⁵⁰ Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello foram posteriormente responsáveis pelo projeto do Pavilhão para a I Bienal de São Paulo (FARIAS, 2001).

⁵¹ Jacob Maurício Ruchti foi responsável pelo projeto expositivo da I Bienal de São Paulo com Miguel Forte, que mais tarde também passou a fazer parte deste conselho.

Ciccillo que, ao ser nomeado comissário do Brasil na Bienal italiana, inspirou-se nela para criar uma similar em São Paulo e, assim, estimular a produção artística nacional. O envolvimento do *MoMA*⁵² esteve também nas articulações que possibilitaram a criação da Bienal de Arte de São Paulo, formalizado em 1951 através do acordo de cooperação entre Ciccillo e Rockefeller [Figura 5].



Figura 5 - Francisco Matarazzo Sobrinho e Nelson Rockefeller. Acordo entre o MAM-SP e o MoMA, assinado em 1951. Foto de Leo Trachtenberg / Trayton Studios. Fonte: Acrópole n. 158, jun. 1951.

A partir da Bienal de Arte de São Paulo, as artes brasileiras passaram a ter mais contato com a arte e a arquitetura do exterior, e o MAM-SP esteve os principais responsáveis pela divulgação e pela formação de um público para a arte no Brasil (BASTOS; ZEIN, 2015). Para Amarante (1989), esta Bienal possibilitou equilibrar o avanço industrial e econômico de São Paulo com as realizações culturais:

“(…) Resumo do Brasil, vitrina do mundo, São Paulo começava a ascensão econômica e industrial e nos arranha-céus revelava sua força material. Havia, porém, um hiato entre essa aceleração

⁵² Para Farias (2001), “(...) o MoMA tem uma presença muito forte. Não se podia pensar em fazer uma grande exposição aqui sem esses parceiros, e os Estados Unidos foram um grande parceiro”. Nota-se que, tanto na primeira quanto em outras edições da Bienal de Arte de São Paulo, coube ao MoMA organizar as delegações oficiais dos Estados Unidos que participariam das exposições.

cosmopolita e os avanços culturais – o sonho do equilíbrio se materializava na Bienal” (AMARANTE, 1989. p.14).

Para Mario Pedrosa, a Bienal de Arte de São Paulo expandiu o alcance da arte brasileira⁵³ ao promover o contato entre artistas nacionais e internacionais. Após seu início, seguiram-se a criação da revista *Habitat* por Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, a participação do Brasil na Bienal de Veneza e a edição especial sobre o Brasil na *Architecture d'aujourd'hui* (1952).

Da primeira edição em 1951 até 1971, a programação da Bienal de Arte de São Paulo incluiu a Exposição Internacional de Arquitetura (EIA), sendo assim pioneira ao incorporar a arquitetura desde seu início (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Para Camargo (In: FRANÇA, 2017), a presença desta seção na Bienal de Arte é significativa, uma vez que duas das principais referências em exposições de artes – a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel – dedicaram espaço à Arquitetura somente décadas mais tarde⁵⁴.

No momento da realização da 1ª EIA, a arquitetura moderna brasileira já era conhecida internacionalmente e estava presente em publicações especializadas pelo mundo⁵⁵. Da primeira à décima primeira edição, a EIA divulgou a arquitetura moderna brasileira ao lado de exemplos internacionais, promoveu diálogos entre profissionais e sociedade, além de concursos nacionais e internacionais de escolas de arquitetura (LINS, 2008). Para a Fernandes

⁵³ Também para Bratke (In: FARIAS, 2001), a Bienal de São Paulo transcende fronteiras municipais e nacionais: "(...) a Bienal de São Paulo é, sem dúvida, aquela que vai consolidar de fato uma proposta de cunho transformador, tornando-se ponte de comunicação do Brasil com as mais novas tendências artísticas do mundo moderno e verdadeiro divisor de águas da arte brasileira tanto interna quanto externamente" (BRATKE. In: FARIAS, 2001. p.21).

⁵⁴ "Se considerarmos que a referência maior e mais antiga para a exposição de artes – que é a *Bienal de Veneza*, de 1895 – só incorporou a arquitetura quase um século mais tarde, em 1980, e a outra exposição igualmente famosa – *Documenta* de Kassel, Alemanha – nunca abriu espaço à arquitetura, o caso brasileiro é inédito e surpreendente." (CAMARGO, In. FRANÇA, 2017. p.11). Ainda que tenha dedicado uma sala especial a Paulo Mendes da Rocha em 1997, a alemã *Documenta* não incluiu em sua programação, até o momento, uma exposição voltada à Arquitetura, de maneira semelhante à EIA.

⁵⁵ A revista *Architectural Records* havia publicado uma edição especial sobre o Brasil em 1944, e artigos a respeito da arquitetura moderna brasileira foram publicados na *Architectural Forum* e na *L'Architecture d'Aujourd'hui* em 1947 (FERNANDES, 2001).

(In: FARIAS, 2001), ainda, a EIA aproximou Rio de Janeiro e São Paulo e permitiu trocas culturais com os demais países latino-americanos, irradiando-se até eles.

Assim como o evento que a abrigava, a EIA obteve visibilidade internacional desde o início. Em relações estreitas com o *MoMA*, a exposição de arquitetos exibiu, entre outras mostras e obras provenientes do museu norte-americano, a exposição *Built in USA*, na 2ª EIA (1953), com o título “Estados Unidos: Arquitetura no Após Guerra”. Esta edição da Bienal de Arte de São Paulo marcou sua consolidação, foi incluída entre as comemorações oficiais do IV Centenário de São Paulo e considerada uma das maiores exposições já realizadas na América Latina (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

A transição para a década de 1960 foi marcada pela inauguração de Brasília, cujos planos foram expostos na 6ª EIA. Bastos (2006) apontou a inauguração da nova capital como “ponto de inflexão” na arquitetura nacional, a partir do qual mudaram-se os rumos da política, da expressão formal da arquitetura e do urbanismo. Mudanças estiveram presentes também na Bienal de Arte de São Paulo, que se desvinculou do MAM-SP em 1962 e constituiu sua própria instituição: a Fundação Bienal de São Paulo. O MAM-SP passou por um período difícil, com a perda de seu acervo e sua quase extinção, e a Bienal perdeu a figura do diretor artístico e passou receber verbas públicas (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

Após 1964, o Estado deixou de ser democrático e, no âmbito da Bienal de Arte de São Paulo, controlou as obras que poderiam ou não serem apresentadas na exposição. Passou a participar das inaugurações e premiações e a ser homenageado, a cada edição, em uma “Comissão de Honra”, uma extensa lista com nomes das autoridades em exercício.

A repressão e a censura foram agravadas pelo AI-5, em 1968, e levaram a Bienal de Arte de São Paulo a um período de crise e decadência, com encolhimento também da EIA. Com o início dos Anos de Chumbo e a interferência cada vez mais evidente do Estado no evento, o boicote internacional à décima edição, em 1969, levou à reformulação⁵⁶ do evento como um

⁵⁶ No curso de sua história, a Bienal de Arte de São Paulo passaria ainda por outras reformulações, como aquela que marca o fim da “Era Matarazzo” e o início da “Era dos Curadores” para Alambert e Canhête (2004).

todo em 1971. Entre outros pontos, extinguiu-se a EIA e criou-se uma Bienal exclusiva para os arquitetos, a Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (BIA).

3.1. "ERA DO MUSEU": AS EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS DE ARQUITETURA NAS BIENAS DO MAM-SP (1951 – 1961)

As Bienais de Arte de São Paulo da “Era do Museu” (1951-1961) caracterizaram-se por estarem vinculadas ao MAM-SP e, por isso, foram também denominadas “Bienais do MAM” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Este período compreende da primeira à sexta edição, quando o evento foi presidido por Ciccillo e possuiu três diretores artísticos: Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa (AMARANTE, 1989).

França (2017) apontou que as EIAs deste período funcionaram como uma espécie de “fórum para a divulgação da arquitetura moderna internacional no país”, com a presença de Le Corbusier e Walter Gropius, membros dos CIAM, além de Victor Horta, Henry van de Velde, Antoni Gaudí e Mies van der Rohe. Por outro lado, Fernandes (2001) observou certo deslocamento conceitual das EIAs em relação às principais discussões internacionais: enquanto as primeiras edições traçavam uma retrospectiva do movimento moderno, os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) revisavam seus princípios. Para Lins (2008):

“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. (...) Em São Paulo, Gropius, Aalto, Sert, Giedion, Rogers, entre outros, puderam expor suas ideias a respeito da arquitetura e do urbanismo sem o conflito com as gerações mais jovens, como se viu no interior dos CIAM.” (LINS, 2008. P.8-9)

As EIAs da década de 1950 abordaram a relação entre arte e indústria, tema pertinente perante o avanço da industrialização e o crescimento populacional em São Paulo (FERNANDES, 2001). Quanto à arquitetura brasileira na EIA, Herbst (2011) observou que as primeiras edições divulgaram tanto a arquitetura realizada em São Paulo quanto aquela do Rio de

Janeiro: em 1953, expôs o projeto para o Parque do Ibirapuera; em 1957, destacou o vencedor do concurso para Brasília; e em 1959 homenageou Burle Marx e trouxe a exposição *Bahia*, na qual Lina Bo Bardi questionava a influência da lógica da indústria na arquitetura e abordava as vanguardas baianas.

1ª BIENAL DO MAM E A 1ª EIA (1951)

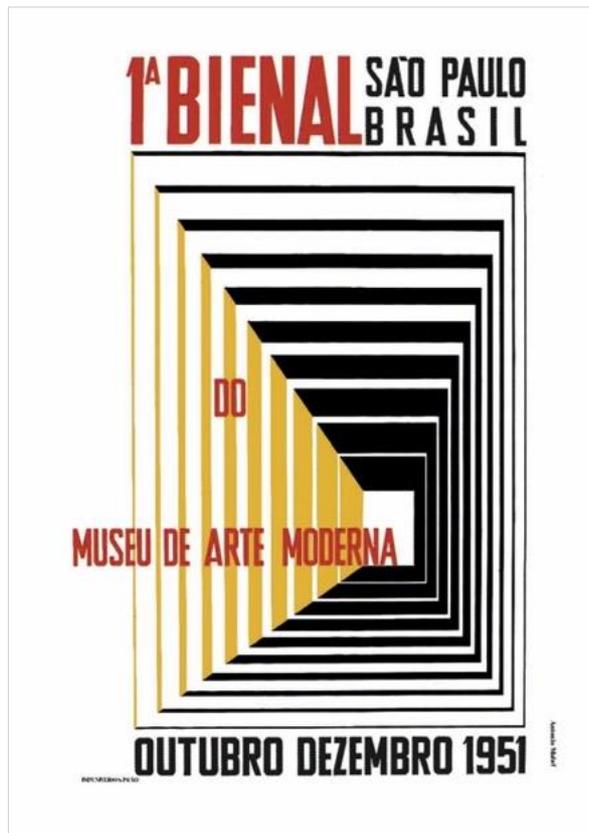


Figura 6 - Cartaz da 1ª Bienal de São Paulo, de autoria de Antônio Maluf. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal/cartazes/4227>>.

A 1ª Bienal de Arte São Paulo [Figura 6] foi “montada às pressas” no Trianon, antigo espaço de eventos da alta sociedade (AMARANTE, 1989). A área do belvedere e o edifício existente foram cedidos pela prefeitura da cidade, que também patrocinava o evento, e reformados de

acordo com projeto de Luís Saia⁵⁷ e Eduardo Kneese de Mello⁵⁸ para abrigar as exposições [Figura 7] (SOMBRA, 2016).

A inauguração da 1ª Bienal de Arte de São Paulo, em 20 de outubro de 1951, foi acompanhada com grande entusiasmo pela imprensa. Aquela que, para Amarante (1989), era a “mais ousada manifestação cultural já sonhada nos trópicos” recebeu elogios e críticas, direcionadas à organização, à escolha das obras, ao papel de Ciccillo⁵⁹, à composição e às decisões dos júris de seleção e premiação, e estampava as páginas dos jornais com a divulgação da presença de autoridades e personalidades nacionais e internacionais (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

Empresários e industriais relacionados a Ciccillo patrocinaram as premiações previstas no regulamento, divididas em nacionais e estrangeiras em cada categoria: pintura, escultura e gravura (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Enquanto ao júri nacional⁶⁰ coube a seleção das obras enviadas, ao internacional⁶¹ foi atribuída a incumbência de eleger os premiados.

⁵⁷ Luís Saia havia sido membro da Missão de Pesquisas Folclóricas e era chefe do 4º Distrito do SPHAN (HERBST, 2007; 2011).

⁵⁸ Apesar dos registros oficiais indicarem a autoria conjunta do projeto, Sombra (2016) estimou que a participação de Kneese de Mello foi secundária, visto que boletins publicados na *Acrópole* indicavam que ele percorria diversos países, para a organização da 1ª Bienal de Arte de São Paulo, durante grande parte da construção do pavilhão, além de que documentos consultados pelo autor indicaram somente o nome de Luís Saia como autor do projeto.

⁵⁹ O sucesso da inauguração reafirmou a influência de Ciccillo no campo cultural brasileiro e a relevância de sua rede de contatos internacionais. Estas conexões foram possíveis graças à familiaridade de sua esposa, Yolanda Penteadó, com o meio artístico mundial, que viabilizou a participação estrangeira nas primeiras Bienais de Arte de São Paulo.

⁶⁰ O júri nacional foi composto por Ciccillo, Tomás Santa Rosa, Quirino Campofiorito, Clovis Graciano e Luiz Martins.

⁶¹ O júri internacional de premiação foi composto por foi composto por Lourival Gomes Machado, Emile Langui (Bélgica), Eric Newton (Grã-Bretanha), Jan Van As (Holanda), Jacques Lassaigne (França), Jorge Romero Brest (Argentina), Marco Valsecchi (Itália), René d’Harnoncourt (Estados Unidos), Wolfgang Pfeiffer (Alemanha), Sérgio Milliet e Tomás Santa Rosa (Brasil).



Figura 7 - Foto do Pavilhão do Trianon, adaptado para abrigar a I Bienal de São Paulo em 1951.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Disponível em:

<<http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal/fotos/3800>>.



Figura 8 - Escultura *Unidade Tripartida*, de Max Bill, premiada na I Bienal de Arte de São Paulo.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo.

A premiação contemplou tela *Limões* de Danilo Di Prete, Victor Brecheret na categoria escultura, Oswaldo Goeldi na categoria gravura, Aldemir Martins com *Cangaceiros* na categoria desenho (prêmio-aquisição) e Antônio Maluf pelo cartaz. Entre os estrangeiros, foram premiados o pintor francês Roger Chastel, pela tela *Namorados no Café*, o suíço Max Bill pela escultura *Unidade Tripartida* [Figura 11], e os italianos Giuseppe Viviane e Renzo Vespignani nas categorias gravura e desenho, respectivamente (BIENAL, 1951).

Entre acusações de ser “um braço da política ‘imperialista’ norte-americana”⁶², despertadas tanto pela influência e pelo espaço ocupado pelos Estados Unidos quanto pela predominância de obras abstracionistas, a 1ª Bienal de Arte de São Paulo e as premiações atribuídas em seu nome iniciaram “um amplo debate entre os críticos de arte brasileira” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Vilanova Artigas⁶³ teceu severas críticas a ela e a considerou a “expressão da decadência burguesa”.

Além das Artes Plásticas, a 1ª Bienal de Arte de São Paulo incluiu o Festival Internacional de Cinema, o Salão Nacional de Cerâmica, o concurso de sonatas para violino e piano e a 1ª Exposição Internacional de Arquitetura (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Graças ao contato estabelecido por Kneese de Mello e Armando Ciampolini com escolas, associações profissionais e arquitetos de diversos países, a 1ª EIA expôs 400 projetos de 150 arquitetos (HERBST, 2011).

Kneese de Mello e Luís Saia, além de Lourival Gomes Machado, então diretor artístico do evento principal, compuseram o júri de seleção brasileiro, cujas decisões seguiram o objetivo de reunir um panorama da arquitetura moderna brasileira (LINS, 2008). Ao abordar os participantes da 1ª EIA, Herbst (2011), considerou que a 1ª EIA indicou um movimento de

⁶² Críticas também foram direcionadas ao papel do Estado e das embaixadas na seleção de artistas dos países participantes: nos Estados Unidos, a seleção ficou a cargo do MoMA; na Itália, da Bienal de Veneza; e no México, do próprio governo (AMARANTE, 1989).

⁶³ Afastado do MAM-SP por “divergências político-ideológicas”, Vilanova Artigas havia projetado a primeira sede do museu na rua Sete de Abril e até então fazia parte de seu conselho diretor (HERBST, 2011).

aproximação com os CIAM, com convites a Aalto, Le Corbusier, Max Bill⁶⁴ – este tanto na EIA quanto na seção de Artes Plásticas –, Mies van der Rohe, Philip Johnson, Sven Markelius e Gropius. Além destes, destacou também a participação dos envolvidos no projeto do Edifício-Sede das Nações Unidas em Nova York (1947) – Ernest Comier, Gyle Soilleux, Nikolai Bassov e Ssu-ch'eng Liang – e de Auguste Perret, Eugène Freyssinet, Frank Lloyd Wright, Jean Antoniadis e Pier Luigi Nervi. Quanto à participação nacional, o autor frisou a predominância de arquitetos provenientes de São Paulo e do Rio de Janeiro frente às outras capitais.

A exposição foi estruturada em duas seções principais: as Salas Especiais, destinadas à homenagem de arquitetos convidados, e a Exposição Internacional de Projetos, na qual cada país organizou sua delegação. As Salas Especiais homenagearam representantes da primeira geração de arquitetos modernos brasileiros, com projetos das décadas de 1930 e 1940:

- Atílio Correa Lima, com a Estação de Hidroaviões (1937);
- Flávio de Carvalho, com a Residência na Fazenda Capuava (1929), o Paço Municipal de São Paulo (1927) e o Palácio do Governo de São Paulo (1939);
- Julio Vilamajó, com projetos representantes da arquitetura moderna uruguaia, entre elas a Faculdade de Engenharia de Montevideú (1936);
- Gregori Warchavchik, com dez projetos do arquiteto entre as décadas de 1920 e 1950, entre eles sua residência à Rua Santa Cruz (1928), a Casa Modernista (1928-1930), as residências de Max Graff (1929), Cândido da Silva (1929), Luiz da Silva Prado (1930) e William Nordshild (1932), o prédio de apartamentos da Rua Barão de Limeira (1939) e três residências no Guarujá da década de 1950

⁶⁴ No mesmo ano em que participou da I Bienal, Max Bill fundou a *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, na Alemanha, referência para os artistas concretistas paulistas se tornaria “um dos principais polemistas da discussão sobre a arquitetura brasileira no período” (FERNANDES. In: FARIAS, 2001, p. 266).

- Lucio Costa⁶⁵, com o Ministério da Educação e Saúde, o Park Hotel (1944) e o Parque Guinle (1948).



Figura 9 - Júri de premiação da I EIA, composto por Siegfried Giedion, Junzo Sakakura, Mario Pani, Eduardo Kneese de Mello e Francisco Beck.
Fonte: Acervo FEBASP, Museu Belas Artes de São Paulo

O júri internacional foi composto por Siegfried Giedion, Junzo Sakakura, Mario Pani, Kneese de Mello e Francisco Beck⁶⁶ [Figura 9], e elegeu projetos de sete arquitetos brasileiros, com ênfase aos cariocas:

⁶⁵ Costa, apesar de homenageado em uma sala especial, foi também premiado na categoria Habitação, pelo Parque Guinle (HERBST, 2007; 2011).

- Affonso Eduardo Reidy, pelo Conjunto Residencial do Pedregulho (1948) ⁶⁷ na categoria Organização de Grandes Áreas;
- Vital Brasil, pelo Edifício Clemente de Faria (1946), ao lado de Rino Levi, pela Maternidade Universitária, na categoria Edifício de Uso Público;
- Henrique Mindlin, com a Residência George Hime (1949), e Lucio Costa, com o Parque Guinle (1948), ambos na categoria Habitação;
- Joaquim Cardozo, pelo conjunto de sua obra na categoria melhor solução estrutural;
- e Oscar Niemeyer, pela Fábrica Duchon (1950), na categoria edifício de uso técnico ou industrial.

Para Herbst (2011, p.168), os projetos premiados revelaram “vínculos com princípios da fase purista de Le Corbusier, sobretudo no que diz respeito à adoção dos cinco pontos da arquitetura moderna – pilotis, planta livre, janela corrida, fachada livre e teto-jardim”. O reconhecimento do papel do arquiteto franco-suíço na formação da arquitetura moderna brasileira esteve, ainda, ao concedê-lo o Grande Prêmio Internacional de Arquitetura, o prêmio máximo da EIA (FERNANDES. In: FARIAS, 2001).

⁶⁶ Giedion era secretário-geral do CIAM; Sakakura havia projetado o Museu de Arte Moderna de Kanagawa (1951); Pani é autor do plano urbanístico da Universidade Nacional Autônoma do México – Unam (1947); Kneese de Mello havia sido indicado pelo MAM-SP; e Beck, pela seção estadual do IAB (HERBST, 2011).

⁶⁷ Elogiado pelo Júri de Premiação, o Conjunto do Pedregulho foi inscrito no certame por Carmem Portinho e considerado “o vencedor do inexistente Grande Prêmio Nacional da I EIA” (HERBST, 2007; 2011).

2ª BIENAL DO MAM E 2ª EIA (1953 – 1954)

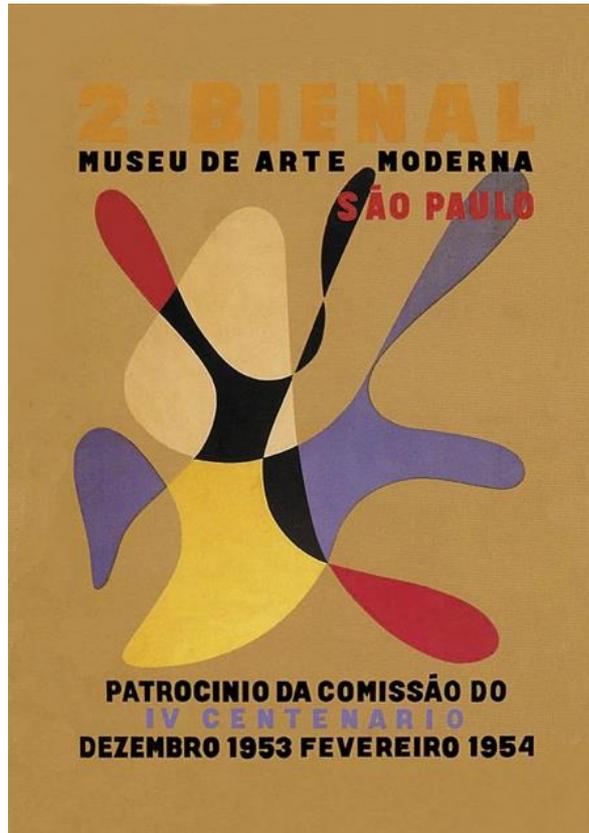


Figura 10 - Cartaz da II Bienal de Arte de São Paulo, de autoria de Antônio Bandeira.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo

Em 1952, Cicillo assumiu a presidência da comissão encarregada da programação dos eventos comemorativos do IV Centenário de São Paulo (AMARANTE, 1989). Assim, com a adequação nas datas de inauguração, a 2ª Bienal de Arte de São Paulo foi incluída entre as comemorações oficiais da cidade e, a partir desta data, passou a ser instalada no Parque do Ibirapuera⁶⁸ (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Inaugurada em 12 de dezembro de 1953, esta edição da Bienal se estendeu até fevereiro de 1954 e foi “o acontecimento número 1 do IV Centenário” de acordo com o jornal *Folha de São Paulo* de 14 de dezembro de 1953 [Figura 11].

⁶⁸ Para Herbst (2011), além de maior espaço para os eventos do IV Centenário, o Ibirapuera simbolizou “a imagem desejada para o futuro da metrópole”, arrojada e monumental.

O ACONTECIMENTO NUMERO 1 DO IV CENTENARIO

Assim foi a inauguração da II Bienal de Arte Moderna

A II Bienal de São Paulo, considerada a mais expressiva exposição de arte moderna até hoje realizada em todo o mundo, foi anteriormente pela manhã, e o momento inaugurado com uma cerimônia que contou com a presença de milhares de pessoas no quarteirão da cidade. Com o seu sucesso, foram enviados ao Brasil, por via aérea, os Prêmios do IV Centenário de São Paulo, que foram entregues ao Governador do Estado, Sr. Adolpho Lutz, na noite de ontem.

CERIMONIA TRADICIONAL

A cerimônia tradicional da inauguração da II Bienal de Arte Moderna, realizada no quarteirão da cidade, contou com a presença de milhares de pessoas. O Governador do Estado, Sr. Adolpho Lutz, presidiu a cerimônia, que contou com a presença de Sr. Rui Buzem, presidente do Museu de Arte Moderna, Sr. Francisco de Assis Brasil, diretor do Museu de Arte Moderna, Sr. Rui Buzem, presidente do Museu de Arte Moderna, Sr. Francisco de Assis Brasil, diretor do Museu de Arte Moderna, Sr. Rui Buzem, presidente do Museu de Arte Moderna, Sr. Francisco de Assis Brasil, diretor do Museu de Arte Moderna.

PALAVRAS DO SR. RUI BUZEM

O primeiro presidente do Museu de Arte Moderna, Sr. Rui Buzem, presidiu em estremo do Museu de Arte Moderna, Sr. Francisco de Assis Brasil, diretor do Museu de Arte Moderna.

correm por outro lado nos projetos em larga parte da elaboração feita de Francisco Matarazzo Sobrinho. As grandes qualidades de administração e de delicadeza, então por ele patrocinadas, foram um fator muito grande

executasse o plano das comemorações com que se marcou o quarto século de existência de São Paulo. Absorvido por estas altas encargos, Francisco Matarazzo Sobrinho entregou as suas responsabilidades de diretor do



Faço da inauguração: sendo-lhe a entrega, Getúlio Vargas entre a Sr. Luiza Barer e Francisco Matarazzo Sobrinho.

Figura 11 - Inauguração da II Bienal noticiada pelo jornal Folha de São Paulo.
Fonte: Jornal Folha de São Paulo, 14 de dez. de 1953

As proporções atingidas pela 2ª Bienal de Arte de São Paulo foram sem precedentes. As cifras concedidas aos artistas⁶⁹ e arquitetos premiados se destacaram entre as exposições já realizadas no mundo. Foi também a primeira ocasião em que a *Guernica*⁷⁰ [Figura 12] deixou as instalações do *MoMA*, onde a obra permaneceu enquanto a Espanha esteve sob a ditadura de Franco. Alambert e Canhête (2004) salientaram que a 2ª Bienal de Arte de São Paulo chegou a ser comparada à Bienal de Veneza e a consideraram “o marco de consolidação da exposição de São Paulo”. A repercussão obtida internacionalmente a levou a ser considerada “a mais importante exposição já feita no Brasil” (AMARANTE, 1989), “a mais importante mostra de arte moderna realizada no mundo em todos os tempos” (FARIAS,

⁶⁹ A premiação contemplou os artistas Henri Moore, na categoria escultura, Morandi, na categoria gravura e o Prêmio do IV Centenário foi concedido ao escultor Henri Laurens. Os prêmios nacionais foram concedidos a Alfredo Volpi e a Di Cavalcanti, que dividiram o prêmio de pintura, a Lívio Abramo que foi o 1º colocado na categoria gravura, a Arnaldo Pedrosa d’Horta, na categoria desenho, a Bruno Giorgi, na categoria escultura e Antônio Bandeira assinou o cartaz (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

⁷⁰ O empréstimo das obras de Picasso foi possível graças ao contato direto de Yolanda Penteado com o artista espanhol (ARTIGAS. In: FARIAS, 2001).

2001) e “a maior manifestação artística das Américas”, além de ter sido a responsável por projetar o MAM-SP⁷¹ internacionalmente (HERBST, 2011).



Figura 12 - A Guernica exibida na 2ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1953/1954.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo

A 2ª Bienal de Arte de São Paulo⁷² ocupou dois pavilhões de Niemeyer: o Pavilhão dos Estados, atual Pavilhão das Culturas Brasileiras [Figura 13] e o Pavilhão das Nações, atual Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega [Figura 14]. Este abrigou as salas especiais e as delegações europeias, enquanto aquele foi dedicado às salas especiais e aos artistas brasileiros e dos países das Américas, bem como à 2ª EIA.

⁷¹ Desde o fim da I Bienal de Arte de São Paulo, a direção do MAM-SP havia passado de Lourival Gomes Machado para Sérgio Milliet, que permaneceu nesta posição até 1957 (ARTIGAS. In: FARIAS, 2001).

⁷² Ao todo, esta Bienal ocupou 24.000 metros quadrados com cerca de 3.500 obras de artistas de 33 países e recebeu 200.000 visitantes (IAB – Boletim Mensal nº 01, 1954).



Figura 13 - Pavilhão dos Estados, onde estiveram as obras nacionais expostas na II Bienal de Arte de São Paulo, e cujo segundo andar abrigou a II EIA.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.



Figura 14 – Pavilhão das Nações, onde estiveram as obras estrangeiras expostas na II Bienal de Arte de São Paulo, em 1955.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Enquanto as salas especiais⁷³ foram elogiadas por Mário Pedrosa por fornecer um “panorama da arte moderna” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004), a seleção de artistas expositores, por outro lado, foi criticada por favorecer o abstracionismo, diferentemente do que se observava no campo das artes do período (IAB – Boletim Mensal nº 01, 1954).

⁷³ As salas especiais de Arte estrangeiras foram dedicadas a Paul Klee e Ferdinand Hodler, a Piet Mondrian, a Henri Laurens e Germaine Richier, a Alexander Calder, a Edvard Munch, a James Ensor, a Oskar Kokoschka e a Picasso; as nacionais dedicaram-se a Eliseu Visconti e à mostra Paisagem Brasileira, organizada por Rodrigo de Melo Franco (PAGLIA, 1954; ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

A 2ª EIA [Figura 16 e Figura 17] ocupou parte do pavimento superior do Pavilhão dos Estados [Figura 15], com projetos de cerca de 200 arquitetos, dos quais 34 eram brasileiros – 18 atuantes em São Paulo e 16 no Rio de Janeiro (HERBST, 2011). As salas especiais foram três: a mostra trazida pelo MoMA, *Built in USA*, com o título “Estados Unidos: Arquitetura do Após Guerra” projetos de Aalto, Eames, Philip Johnson, Mendelsohn, Mies van der Rohe, Wright e Saarinen (FARIAS, 2001); a sala da Holanda e a retrospectiva da obra de Walter Gropius.

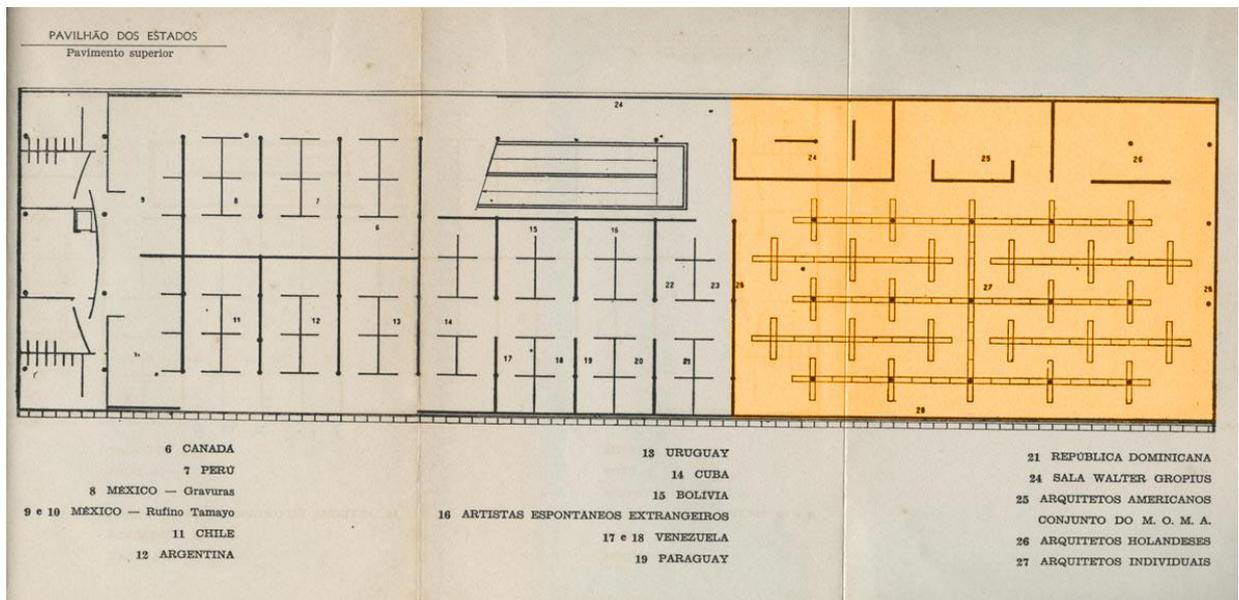


Figura 15 – Expografia do pavimento superior do Pavilhão dos Estados, na 2ª Bienal de Arte de São Paulo, com destaque para a área da 2ª EIA.

Adaptado de: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal>> Acesso em 24/08/2020.

Gropius esteve na cidade, compôs o júri de premiação da 2ª EIA e participou, em janeiro de 1954, do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, organizado pelo IAB em sua sede (HERBST, 2011). A sala dedicada a ele obteve grande destaque e o arquiteto, apesar de homenageado e membro do júri internacional, recebeu o Grande Prêmio de Arquitetura - Prêmio São Paulo (FERNANDES, 2001; HERBST, 2011; FRANÇA, 2017).



Figura 16 -
Público na II EIA.
Fonte: Arquivo
Histórico Wanda
Svevo



Figura 17 -
Público na II EIA.
Fonte: Arquivo
Histórico Wanda
Svevo.

A Comissão Artística que selecionou os projetos para esta EIA foi composta por Eduardo Kneese de Mello, Francisco Beck, Giuseppina Pirro, Oswaldo Arthur Bratke, Mário Henrique Glicério Torres e Salvador Candia (HERBST, 2011). O agrupamento dos projetos de acordo com assunto, não mais por nacionalidade, foi elogiado, ao passo que as críticas se direcionaram à falta de caráter didático na seção geral, e à ausência de maquetes que tornou a mostra pouco atrativa para o público geral (IAB – Boletim Mensal nº.01, 1954).

Para a premiação, o júri internacional foi composto por Gropius, Sert, Aalto, Nathan Rogers, Oswaldo Bratke, Reidy e Lourival Gomes Machado (FERNANDES. In: FARIAS, 2001). Ainda que dispusessem de doze categorias⁷⁴, foram premiadas⁷⁵ apenas oito:

- Habitação Individual: Residência Richard Hodgson (1951) - Philip Johnson;
- Habitação Coletiva: Edifício de Apartamentos em Hollywood - Craig Ellwood;
- Edifício para fins comerciais: Mercado de Flores e Pescia (1949) - E. Gori e equipe;
- Edifício para fins industriais: Usina Masey-Harris (1953) - Arne Jacobsen;
- Hospitais: Instituto de Puericultura da Universidade do Brasil (1953) - Jorge Machado Moreira;
- Escolas: Escola Elementar em West Columbia (1952) - Donald Barthelme;
- Problemas Vários: projetos paisagísticos das residências Odette Monteiro (1946-1947) e Moreira Salles (1948) - Burle Marx; e o Pavilhão Penicilina OM na Feira de Milão (1952) - Renzo Zavarella (HERBST, 2011).

Para os estudantes, a 2ª EIA teve especial importância, ao inaugurar o Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura. O objetivo desta iniciativa foi estimar, de forma mais certa, as condições de formação dos novos profissionais e, com a escolha do tema⁷⁶ do centro cívico, o propósito foi, de acordo com Lins (2008), “verificar as diferentes interpretações do problema dos centros das cidades”. Participaram do certame 25 escolas de arquitetura de 12 países, das quais três foram premiadas: a Escola de Arquitetura da Universidade de Waseda, no Japão; a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP; e a Faculdade de Arquitetura da Escola Politécnica de Milão.

⁷⁴ As doze categorias de premiação da 2ª EIA são: habitação individual (1); habitação coletiva (2); edifício para fins religiosos (3); casa de espetáculos (4); edifício para fins esportivos (5); edifício para fins comerciais (6); edifício para fins industriais (7); edifícios públicos (8); hospitais (9); escolas (10); problemas urbanísticos (11); e problemas vários (12) (HERBST, 2011).

⁷⁵ Além destas categorias e do grande prêmio concedido a Gropius, houve ainda o Prêmio Jovem Arquiteto, para o qual foram nomeados Sérgio Bernardes, pela Residência Maria Carlota Macedo (1953), e a Paul Marvin Rudolph, pelo Clube de Cabanas em Siesta Key (1953).

⁷⁶ O tema estabelecido para esta primeira edição foi “Centro Cívico para um grupo residencial de 10.000 habitantes”, desenvolvido com base nas características do país ou região da escola (PAGLIA, 1953).

3ª BIENAL DO MAM E 3ª EIA (1955)

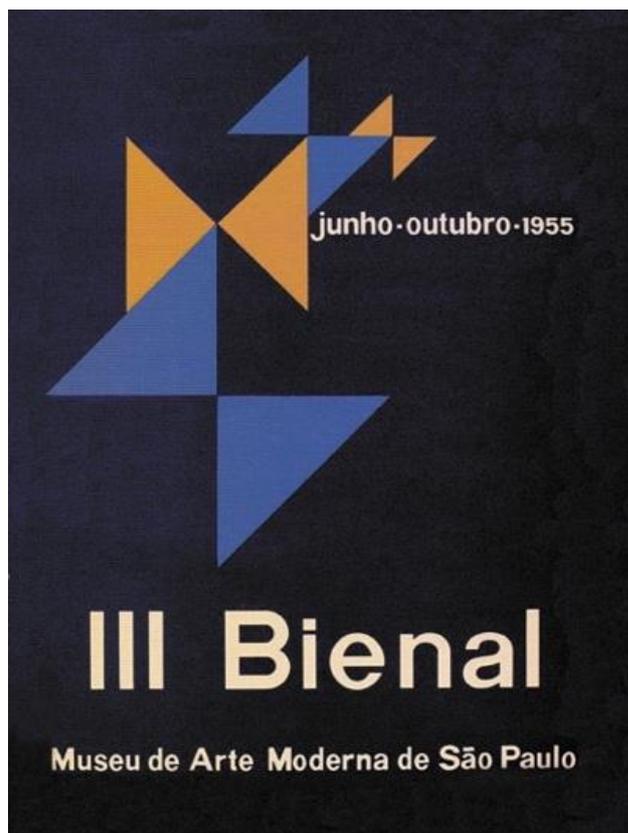


Figura 18 - Cartaz da III Bienal, de autoria de Alexander Wollner. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo.

Com o sucesso da edição de 1953/1954, a Bienal de Arte de São Paulo foi consolidada internacionalmente e a 3ª edição era aguardada⁷⁷ com altas expectativas (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Apesar de a quantidade de inscritos ter aumentado consideravelmente, não foi possível manter o nível e o entusiasmo da anterior (AMARANTE, 1989; HERBST, 2011). Por outro lado, para Farias (2001. p.89), além de trazer repertório ao grande público, esta Bienal elucidou as semelhanças, as influências e o intercâmbio entre os artistas brasileiros e os estrangeiros.

⁷⁷ Durante os preparativos para a 3ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1954, criou-se o Arquivo Histórico da Bienal, por iniciativa de Wanda Svevo, secretária da Fundação. O Arquivo espelhou-se no modelo da Bienal de Veneza, assim como a própria Bienal, e estabeleceu o objetivo de conservar a documentação produzida na realização das Bienais. Com o passar do tempo, foi renomeado para Arquivo Histórico Wanda Svevo, em homenagem à sua fundadora. Tornou-se “um dos mais importantes centros de pesquisa sobre arte moderna e contemporânea na América Latina” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004. p.68).

A 3ª Bienal de Arte de São Paulo foi sediada pelo Pavilhão das Nações, e o cartaz foi assinado por Alexander Wollner [Figura 18]. O pavimento térreo [Figura 19] foi ocupado por obras de artistas nacionais e pelas salas especiais de Portinari, com estudos para o painel Guerra e Paz, encomendado pela Organização das Nações Unidas (ONU), e de Lasar Segall, com um panorama de sua obra na pintura e na escultura. O pavimento superior foi dedicado aos artistas estrangeiros, principalmente italianos e franceses, que compuseram as delegações mais extensas (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

A quantidade de inscritos dificultou a seleção⁷⁸, que foi extensa: 1.992 obras de 31 países, sendo 400 obras de artistas brasileiros (AMARANTE, 1989). Frente ao número de obras expostas, coube ao júri internacional⁷⁹, de acordo com o regulamento, diferenciar a premiação entre obras nacionais⁸⁰ e estrangeiras⁸¹ nas categorias de pintura, escultura e gravura.

⁷⁸ O júri de seleção da 3ª Bienal de Arte de São Paulo foi composto por Antônio Bento, Maria Eugênia Franco, Clóvis Graciano, Tomás Santa Rosa e Geraldo Vieira (AMARANTE, 1989).

⁷⁹ O júri de premiação da 3ª Bienal de Arte de São Paulo foi composto pelo diretor artístico Sérgio Milliet, além dos brasileiros Wolfgang Pfeiffer, Mário Pedrosa, Tomás Santa Rosa e José Valladares, de Jean Cassou, da França, de Grace L. McCann Morley, dos Estados Unidos, de Umbro Apollonio, da Itália, de W. Sandberg da Holanda, Gustav K. Beck da Áustria e Haim Gamzu de Israel (AMARANTE, 1989).

⁸⁰ Os prêmios nacionais foram atribuídos ao pintor Milton Dacosta, à escultora Maria Martins, ao gravurista Marcelo Grassmann, aos desenhistas Aldemir Martins e Hector Carybé, e a Alexander Wollner que, pela primeira vez, assinava o cartaz da Bienal (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

⁸¹ A premiação internacional contemplou o italiano Alberto Magnelli, na categoria pintura; a italiana Basaldella Mirko, na categoria escultura; o israelense Jacob Steinhard na categoria gravura e o austríaco Alfred Kubin, na categoria desenho (AMARANTE, 1989).



Figura 19 - Abertura da 3ª Bienal de Arte de São Paulo, no Pavilhão das Nações. Foto: Agência Estado. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/3bienal/fotos/3833>> Acesso em 17 de set. de 2020.

Para Lins (2008), esta foi a primeira ocasião em que a EIA se desviou de seu propósito inicial, o de trazer ao Brasil os debates mais recentes da arquitetura internacional. A exposição foi composta apenas pelo 2º Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura e, no catálogo, manifestou a dificuldade em acompanhar o intervalo da mostra de Arte, o que se repetiu em anos seguintes. Para a organização, o obstáculo estava nos diferentes tempos e processos de produção, uma vez que se exigia que as obras expostas estivessem nas últimas fases de construção (LINS, 2008).

O Concurso adotou o tema de colônia de férias e recebeu inscrições de 38 escolas de 20 países. Para a premiação, o júri foi composto por Lourival Gomes Machado, Kneese de Mello, Francisco Beck, Niemeyer, Oswaldo Bratke, Salvador Candia, Sérgio Bernardes e presidido por Jorge Machado Moreira, que havia sido premiado na EIA anterior (HERBST, 2011).

Nenhuma das equipes brasileiras participantes obteve distinção, sendo vencedoras as equipes da Escola de Arquitetura da Universidade de Havana, em Cuba, e o Departamento de Arquitetura da Universidade de Waseda, no Japão.

4ª BIENAL DO MAM E 4ª EIA (1957)

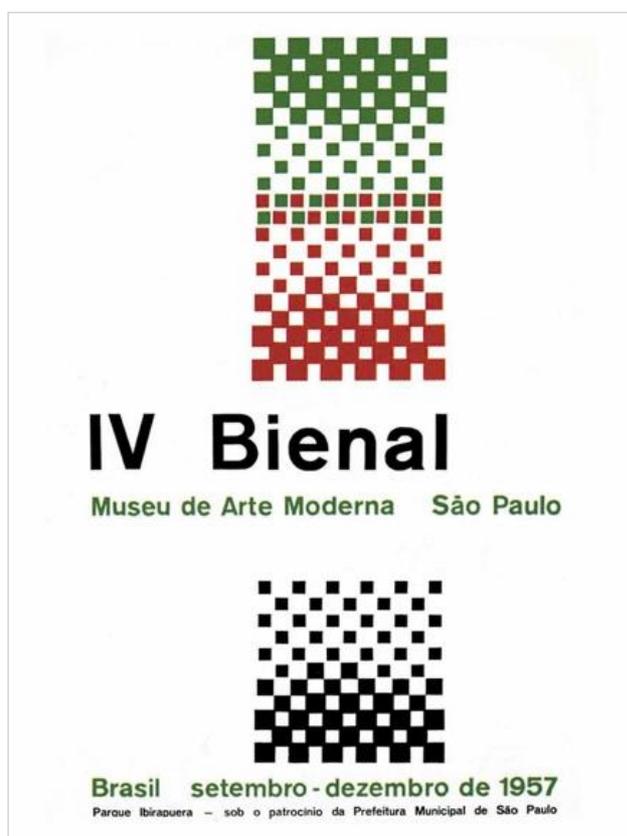


Figura 20 - Cartaz da IV Bienal do MAM, de autoria de Alexandre Wollner.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

A partir da 4ª edição, a Bienal de Arte de São Paulo foi montada no Palácio das Indústrias⁸², hoje Pavilhão Ciccillo Matarazzo [Figura 21], local destinado a ela até a atualidade (AMARANTE, 1989). Alexandre Wollner assinou novamente o cartaz [Figura 20] e Sérgio Milliet se manteve na direção artística.

⁸² O Palácio das Indústrias foi projetado por Niemeyer com a intenção de abrigar feiras e exposições industriais e, por isso, seria capaz de suportar o transporte e a exposição de objetos maiores e mais pesados (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

Em 1957, destacou a arte surrealista com obras de Magritte, Paul Delvaux e Marc Chagall, além de um panorama da obra de Pollock. Assim como em 1955, a quantidade de inscritos dificultou a seleção⁸³, que despertou críticas de artistas não contemplados⁸⁴ e reacendeu debates entre figurativistas e abstracionistas (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Os questionamentos⁸⁵ direcionaram-se ao processo de seleção, à diminuição no número de artistas figurativos, até especulações sobre o peso das vontades de Ciccillo no certame⁸⁶ (FARIAS, 2001).

A delegação alemã exibiu artistas da Bauhaus – Feininger, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Max Bill e Josef Albers [**Figura 22**] – tanto na exposição principal quanto na 1ª Bienal de Artes Plásticas do Teatro⁸⁷, na qual apresentou a cenografia de Oskar Schlemmer e encenou Balé Triádico (SVEVO, 1957). A seção brasileira homenageou Lasar Segall e Victor Brecheret em salas especiais, além de Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Waldemar Cordeiro, representantes da arte concreta (HERBST, 2011). Assim como a organização das seções, também a premiação⁸⁸ foi dividida entre nacional⁸⁹ e internacional⁹⁰.

⁸³ O júri de seleção foi composto por Lourival Gomes Machado, Lívio Abramo, José Geraldo Vieira, Flávio de Aquino e Armando Ferrari (AMARANTE, 1989).

⁸⁴ Para Farias (2001) a recusa de artistas como Flávio de Carvalho, Aldo Bonadei, Carybé, Felícia Leirner, Maria Bonomi, Aldemir Martins, Volpi, Waldemar Cordeiro e Danilo di Prete levou a estes questionamentos.

⁸⁵ Em reprovação às escolhas do júri, Isai Leirner demitiu-se do cargo de diretor-executivo do MAM-SP, e levou adiante a iniciativa de reunir os artistas recusados em uma exposição, no saguão do edifício do grupo Folha de jornais, que originou a Galeria de Arte das Folhas e o Prêmio Leirner. Este adquiria as obras premiadas e as doava a museus da cidade, e se manteve até 1962 (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

⁸⁶ Para Alambert e Canhête (2004), tais contestações condisseram com o ambiente artístico, que estava “em pé de guerra”, e, tendo em vista a proeminência da Bienal de Arte de São Paulo, a ela foram estendidos os debates.

⁸⁷ A Bienal de Artes Plásticas do Teatro fez parte da IV Bienal de Arte de São Paulo, como “módulo autônomo à seção de artes visuais, com critérios próprios de seleção e premiação” (HERBST, 2017. P.217)

⁸⁸ O júri de premiação contou com 17 membros de diversas nacionalidades: do Brasil, Arturo Profili, Lívio Abramo, Wolfgang Pfeiffer, Lourival Gomes Machado, Maria Martins e Flexa Ribeiro; da Alemanha, Ludwig Grote; da Bélgica, J. van Lerberghe; da Espanha, Luís Gonzales Robles; dos Estados Unidos, Alfred Barr; da França, Jacques Lassaing; da Grã-Bretanha, Philip Hendy; da Holanda, J.C. Heyligers; da Itália, Marco Valsecchi; de Israel, Marcel Ianco; do Japão, Shinken Kurihara; e da Checoslováquia, Jiri Kotalik (AMARANTE, 1989).



Figura 21 - Vista geral da IV Bienal do MAM. No vão central, sala especial dedicada a Victor Brecheret.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo

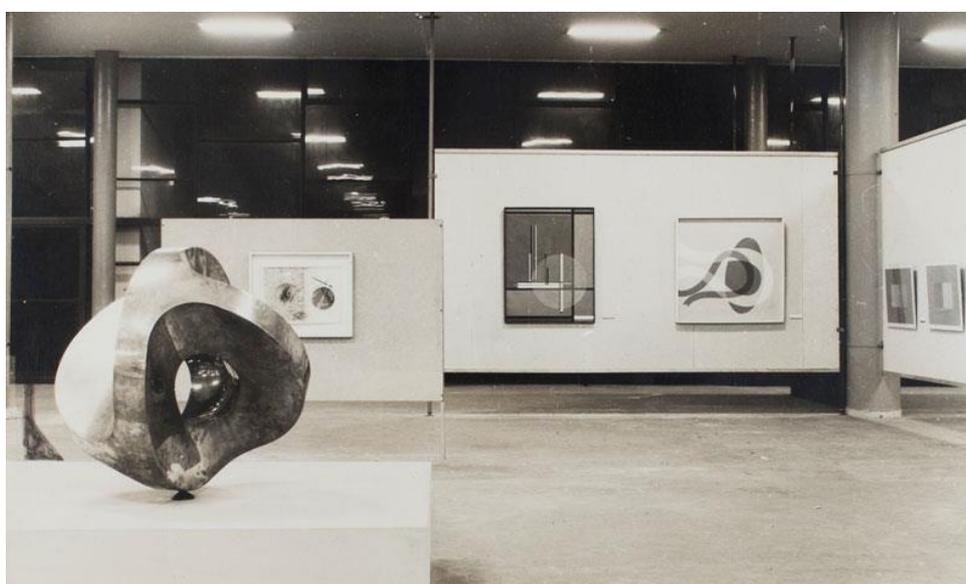


Figura 22 – Escultura *Construção* de Max Bill. Ao fundo, obras de Moholy Nagy e Josef Albers.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

⁸⁹ Os artistas brasileiros premiados foram: Frans Krajcberg na categoria Pintura, Franz Weissmann na categoria Escultura, Fayga Ostrower na categoria Gravura, Fernando Lemos e Wega Nery na categoria Desenho e Alexandre Wollner no Cartaz (AMARANTE, 1989).

⁹⁰ Entre os estrangeiros, foram premiados: Ben Nicholson da Grã-Bretanha, na categoria Pintura; Jorge de Oteiza da Espanha na categoria Escultura; e Yozo Hamaguchi do Japão na categoria Gravura. O Grande Prêmio da Bienal de São Paulo foi atribuído ao italiano Giorgio Morandi (AMARANTE, 1989).

A 1ª Bienal de Teatro compartilhou com a 4ª EIA não apenas o terceiro andar do Palácio das Indústrias [Figura 23], mas também alguns expositores, como Niemeyer, os irmãos Roberto e Reidy (FERNANDES. In: FARIAS, 2001).

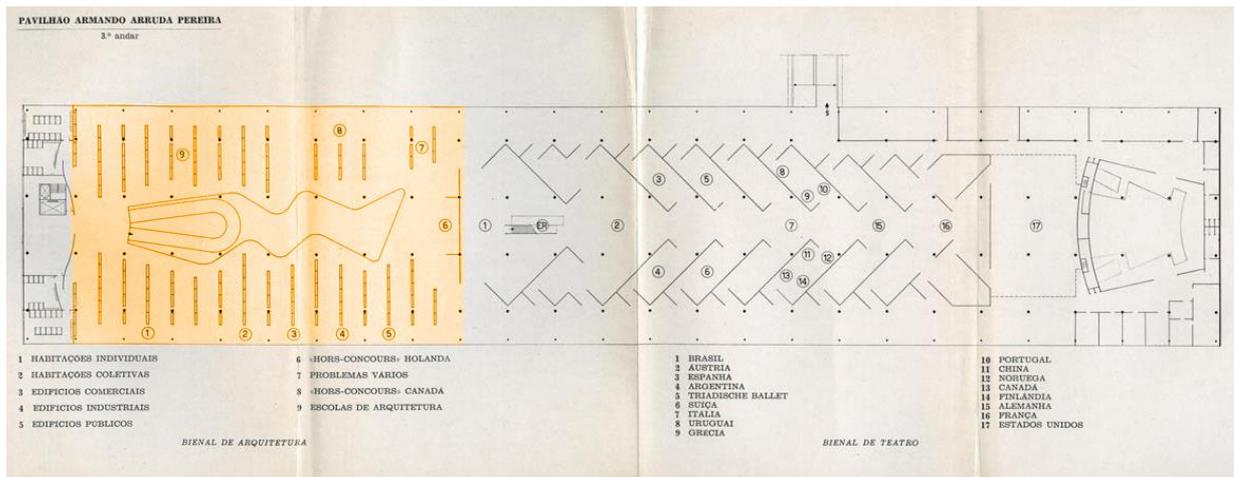


Figura 23 - Expografia da IV Bienal no terceiro andar do Pavilhão das Indústrias, com destaque para o espaço ocupado pela IV EIA.

Adaptado do catálogo da IV Bienal, disponível no Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo

As salas especiais internacionais da EIA foram dedicadas ao Canadá e à Holanda e, para Herbst (2011), destacou-se nelas o fator de novidade, pois apresentaram projetos até então ausentes nos periódicos brasileiros. A Galeria Nacional do Canadá organizou a sala dedicada ao país e apresentou projetos de 18 escritórios: Davison e Porter; Erickson e Massey; Gardner, Torton Gahthe e Associados; Grosvenor-Laing Ltda; Zoltan Kiss; Maccarter, Nairne e Colaboradores; McKee e Gray; Desmond Muirhead e Associados; Doug. Shadbolt; Roland Terry; Ronald Thom; Toby e Russell; Thompson, Berwik e Pratt; Thompson, Berwick, Pratt e Fred Lasserre; Peter Thornton; Underwood, McKinley e Cameron; White e Cole; e William Wilding Associados. A sala da Holanda adotou o título “O progresso da arquitetura no país”, e apresentou quatro projetos: o Núcleo de Lojas no Lijnbann, em Rotterdam; o Dique de Oostpolder e as terras recuperadas em Noordoosppolder, parte das obras do Zuiderzee; e o edifício para Exposição de Esculturas (1955), de Gerrit Rietveld [Figura 24]

Figura 24 - Edifício para Exposição de Esculturas, projetado por Rietveld em 1955 e hoje chamado Pavilhão Rietveld.
Fonte: Archdaily.
Disponível em:
<<https://www.archdaily.com/81555/rietveld-pavilion-at-the-kroller-muller-sculpture-garden>> Acesso em 17 de set. de 2020.



O centro de atenções da 4ª EIA foi o Plano Piloto para Brasília, em sua própria sala especial que, acompanhou o projeto de Costa com painéis dos primeiros projetos de Niemeyer para a cidade: o Palácio da Alvorada, o Congresso Nacional, o Palace Hotel e o Palácio de Despachos (SVEVO, 1957). Ainda que estes projetos tenham composto o ponto principal da exposição, o arquiteto manifestou seu ressentimento por não ter sido premiado pela Casa das Canoas (1951 – 1953) em 1953/54 e recusou-se a participar da exposição de projetos (HERBST, 2011).

Apesar do envio de convites diretos a arquitetos pela Secretaria da Bienal, posições semelhantes a esta levaram a 4ª EIA a receber quantidade menor de inscrições (HERBST, 2011). Ainda assim, o júri, composto por Mário Henrique Glicério Torres, Kneese de Mello, Francisco Beck e Plínio Croce, selecionou 43 arquitetos brasileiros, uma representação maior do que nas edições anteriores, mas sem Sérgio Bernardes, Reidy, Mindlin e Burle Marx (LINS, 2008).

Para a premiação, o júri composto por Francisco Beck, Glicério Torres, Kenzo Tange, Macel Breuer, Philip Johnson e Jacob Ruchti dispunha de seis categorias, mas decidiu nomear somente aqueles projetos que “atingissem ou superassem o nível de desenvolvimento evidenciado pelas obras de arquitetura existentes dentro de cada categoria” e, com esta justificativa, não indicou vencedores para Habitação Individual, Edifício para Fins Industriais e Problemas Vários (LINS, 2008). Foram laureados os seguintes projetos:

- Categoria Edifício Público: Faculdade Nacional de Arquitetura (1957) - Jorge Machado Moreira;
- Categoria Habitação Coletiva: Edifício Residencial João Ramalho (1953) - Salvador Candia, Plinio Croce e Roberto C. Aflalo;
- Categoria Edifício para fins comerciais: Edifício Olivetti (1954) - Annibale Fiocchi, Gian Antonio Bernasconi e Marcelo Nizzoli
- Menção Honrosa: interior da Aula Magna da Universidade de Caracas, Venezuela - Carlos Raul Villanueva e Alexander Calder

Na 4ª EIA, o 3º Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura adotou o tema de “um núcleo residencial para acomodar os trabalhadores de um centro industrial que empregue de 1000 a 2000 pessoas”. De acordo com o regulamento, a localização do projeto poderia ser escolhida pelos participantes, com a condição de serem justificadas e se restringirem a seu país de origem. Além da moradia, o programa de necessidades deveria compreender serviços públicos relacionados ao projeto, como lazer e educação (SVEVO, 1957).

Segundo o catálogo da exposição, participaram de 29 escolas de 17 países. A decisão do júri, pela primeira vez, não seguiu o regulamento: com a justificativa de ser “impossível confrontar as peculiaridades e os pressupostos culturais tão divergentes”, optou por conceder quatro prêmios *ex-aequo*, que não consideraram um projeto superior a outro (LINS, 2008):

- École Speciale d'Architecture de Paris, na França;
- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo;
- Facultad de Arquitectura y Urbanismo da Universidad Central de Venezuela;
- Waseda University Graduate School, do Japão.

5ª BIENAL DE SÃO PAULO E 5ª EIA (1959)

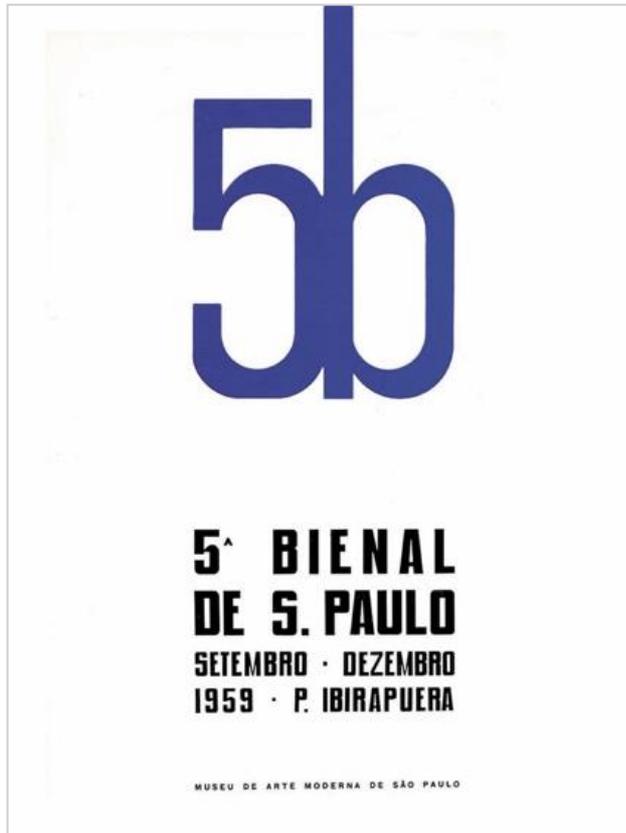


Figura 25 - Cartaz da V Bienal de São Paulo, de autoria de Arnaldo Grostein.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo.

Disponível em:

<<http://www.bienal.org.br/expo/sicoes/5bienal/cartazes/4231>>.

O momento em que a 5ª Bienal de Arte de São Paulo foi apresentada era de euforia, enquanto as artes apresentavam novas perspectivas em diversos setores (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Amarante (1989) destacou a presença de Lygia Clark, Fernando Lemos, Aldemir Martins, Burle Marx, Renina Katz e Waldemar Cordeiro, e notou a ênfase dada a artistas abstracionistas e a obras de grandes dimensões. Lasar Segall e Cândido Portinari foram homenageados e, em um anexo sob a marquise do Ibirapuera, localizou-se a Exposição *Bahia*, organizada por Lina Bo Bardi (HERBT, 2011). Na seção internacional, trinta obras de Van Gogh⁹¹ compuseram a seção holandesa⁹², que enfrentou goteiras no Pavilhão das Indústrias (AMARANTE, 1989).

⁹¹ Apesar das obras de manutenção realizadas no Palácio das Indústrias no ano anterior, o edifício enfrentava goteiras por toda sua extensão. O problema afetou principalmente as trinta obras de Van Gogh, na seção

Neste ano, conforme presente no cartaz [**Figura 25**], de autoria de Arnaldo Grostein, a “Bienal do MAM” passou a ser chamada de “Bienal de São Paulo” e a partir desta mudança, seguiram-se outras, tanto estéticas quanto políticas (AMARANTE, 1989). Foi a primeira edição a apresentar indícios do caráter oficial, inicialmente com a longa⁹³ Comissão de Honra e agradecimentos representantes de cargos públicos, práticas que a acompanharam desde o governo de Juscelino Kubitschek, em 1959, adentrando e intensificando-se durante os anos da Ditadura Militar.

A 5ª Bienal de Arte de São Paulo foi extensa, especialmente na seção brasileira, para a qual o júri⁹⁴ selecionou mais de uma centena de artistas, com o aval do diretor artístico Lourival Gomes Machado⁹⁵ (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Quanto à premiação, após a polêmica e os questionamentos da edição anterior, o júri⁹⁶ internacional escolheu nomear artistas que haviam sido recusados em 1957, com distinção entre brasileiros⁹⁷ e estrangeiros⁹⁸.

holandesa. Por isso, “(...) os holandeses, assustados, exigiram que todas as noites os quadros de Van Gogh fossem protegidos com plástico. Apesar dos cuidados, algumas telas chegaram a ceder devido à umidade” (AMARANTE, 1898, P.88)

⁹² Além de Vincent Van Gogh, a representação da Holanda destacou os pintores do pós-guerra Karel Appel, Corneille e J. Nanninga (AMARANTE, 1989).

⁹³ A listagem dos nomes incluídos na Comissão de Honra ocupou, ao todo, nove páginas do catálogo da exposição.

⁹⁴ O júri de seleção da 5ª Bienal foi composto por Paulo Mendes de Almeida, Ernesto J. Wolf, Mário Barata, Fayga Ostrower e Alfredo Volpi.

⁹⁵ Lourival Gomes Machado retornou à posição de diretor artístico, desempenhada por Sérgio Milliet desde 1953 (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004)

⁹⁶ O júri de premiação da V Bienal de São Paulo foi composto por Ludwig Grote (Alemanha), Vinzent Oberhammer (Áustria), J. van Lerberghe (Bélgica), Richard Dans (EUA), Lilian Sommerville (Grã-Bretanha), Abraham-Marie Hammacher (Holanda), Haim Gamzu (Israel), Gian Alberto Dell’Acqua (Itália), Aleksa Celebonovic (Iugoslávia), Kikihite Tokudaigi (Japão), Karl Gunnar Hultén (Suécia), Jiri Kotalik (Checoslováquia), José Gomes Sicre (União Panamericana), Lourival Gomes Machado (Brasil) e Paulo Mendes de Almeida (Brasil) (AMARANTE, 1989)

⁹⁷ Os prêmios nacionais foram concedidos a Manabu Mabe, na categoria Pintura, a Arthur Luiz Piza, na categoria Gravura e a Marcelo Grassmann na categoria Desenho (AMARANTE, 1989).

⁹⁸ O Grande Prêmio da V Bienal de Arte de São Paulo foi concedido à escultora Barbara Hepworth, da Grã-Bretanha. Os prêmios internacionais foram atribuídos aos seguintes artistas: Modesto Cuixart, da Espanha, na



Figura 26 - Cerimônia de abertura da V Bienal de Arte de São Paulo, com Ciccillo Matarazzo, Lourival Gomes Machado, Juscelino Kubitschek, Paulo Mendes de Almeida e Carvalho Pinto. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

O terceiro andar do Palácio das Indústrias foi novamente dividido entre a 5ª EIA e a 2ª Bienal de Teatro, conforme a **Figura 27**. A mostra de teatro, de acordo com Herbst (2011), teve bastante destaque na imprensa, diferentemente da exposição de arquitetura que, pela primeira vez, acontecia sem qualquer aspecto competitivo: apesar do regulamento publicado na revista *Acrópole* (n. 247, 1959) prever tanto o Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura quanto a Exposição Internacional de Arquitetos, ambas não ocorreram (LINS, 2008).

A 5ª EIA foi composta por seis salas especiais, que seguiram o tema “História dos Pioneiros”: Antoni Gaudí, Henri van de Velde, Mies van der Rohe, Philippe Wolfers, Burle Marx e Victor Horta. A homenagem a Gaudí esteve sob responsabilidade da Direção Geral de Relações Culturais de Madrid e da Sociedade Amigos de Gaudí, e exibiu uma retrospectiva do trabalho do arquiteto em 48 pranchas, com destaque para a Casa Milà (1905-1910), o Templo Expiatório da Sagrada Família (1900-) e o Parque Güell (1900-1914) [**Figura 28**].

categoria Pintura; Francesco Somaini, da Itália, na categoria Escultura; Riko Debenjak, da Iugoslávia, na categoria gravura; e José Luiz Cuevas, do México, na categoria desenho (AMARANTE, 1989).

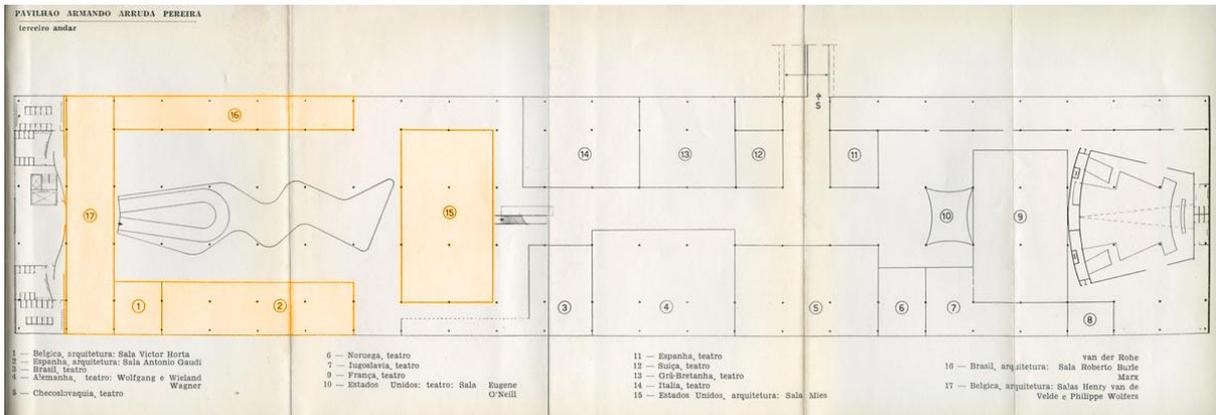


Figura 27 - Expografia da V Bienal de São Paulo no terceiro andar do Pavilhão das Indústrias, com destaque para as cinco salas que compuseram a V EIA.

Fonte: Imagem elaborada a partir do catálogo da V Bienal, disponível no Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo.

As exposições dos trabalhos de Horta [**Figura 30**], Van de Velde e Wolfers [**Figura 29**] foram organizadas pelo Ministério da Instrução Pública da Bélgica e incluíram artes gráficas, joalheria, mobiliário e vestuário, além de projetos de arquitetura. Mies organizou sua própria sala especial com suporte material do MoMA, e tanto projetos de sua fase alemã quanto aqueles feitos nos Estados Unidos, com ênfase no Arranha-céu de Vidro (1921), na Residência Farnsworth (1945-1951) e no Edifício Seagrams (1955), além do mobiliário criado para o Pavilhão Alemão de Barcelona (1929) e para a Residência Tugendhat (1928-1930).

A sala de Burle Marx foi organizada pelo arquiteto com apoio material do IAB, e exibiu 16 projetos a partir de maquetes, desenhos e fotografias, dos quais Herbst (2011) destacou o Parque del Este (1958), cinco residências na Venezuela, os projetos paisagísticos do MAM-RJ (1956) e da Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA) (1958).

Figura 28 – Átrio da Colônia Güell (Espanha), no catálogo da 5ª Bienal de Arte de São Paulo para ilustrar a sala de Gaudi. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

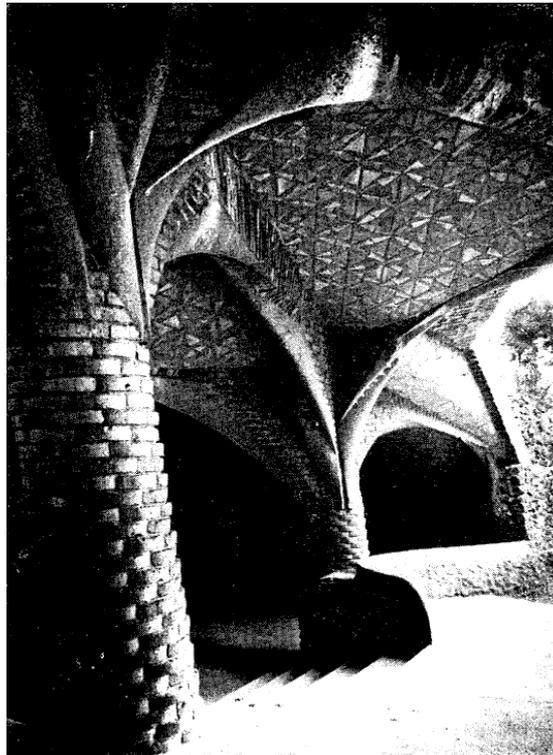
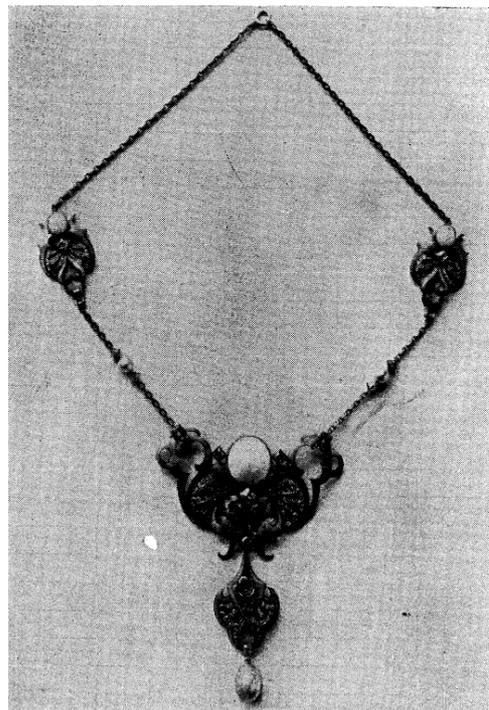


Figura 29 – Pingente (1899), imagem que ilustrou a sala de Philippe Wolfers no catálogo. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 30 – Tipografia na Residência Solvey (Bélgica), imagem que ilustrou a sala de Victor Horta no catálogo. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.



Ademais, a programação da 5ª EIA compreendeu o Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA), que ocorreu simultaneamente em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Brasília (HERBST, 2011). O tema “A cidade nova: síntese das artes” foi considerado como foco para a avaliação dos resultados de Brasília e, com a organização de Mário Pedrosa e a participação de Lucio Costa, André Bloc, Schapiro e Gillo Dorfles, revelou uma multiplicidade de pontos de vista, sendo, de acordo com Lins (2008), inconclusivo.

Em uma análise global da 5ª EIA, Herbst (2011) considerou que a exposição enfatizou as técnicas construtivas e seus processos, diferentemente das edições anteriores que se centraram na forma. Para Fernandes (In: FARIAS, 2001), tanto a sala Burle Marx quanto a Exposição Bahia organizada por Lina Bo Bardi se apresentaram como contraposição ao racionalismo dos preceitos corbusianos, esta questionando a influência da lógica da indústria na arquitetura e, aquela, segundo a apresentação de Bruno Zevi, em um enfrentamento do “racionalismo arquitetônico, importado apressadamente e limitado à diretriz que lhe deu Le Corbusier”, com a adição de características próprias brasileiras (SVEVO, 1959).

6ª BIENAL DE SÃO PAULO E 6ª EIA (1961)



Figura 31 - Cartaz da VI Bienal de São Paulo, de autoria de Luiz Osvaldo Vanni.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo

A década de 1960 trouxe consigo uma série de mudanças: a capital do país, o nome da Bienal, sua forma de organização e a conjuntura política do país. Com a proposta de abordar a origem da criação artística, a 6ª Bienal de Arte de São Paulo [Figura 31] foi dirigida por Mário Pedrosa⁹⁹ e encerrou a Era do Museu sendo considerada museográfica, ao mesmo tempo que decisiva na consolidação do Cinema Novo (ALAMBERT. In: ABDALLA JR.; CARA, 2006). Para Amarante (1989), abordar as origens da arte não condizia com o propósito de uma Bienal:

“a exposição foi pouco instigante. Faltou-lhe ousadia. O espaço que dedicou para obras de caráter histórico e museográfico foi excessivo. Embora a maioria das salas fosse interessante, exposições

⁹⁹ Mário Pedrosa passou a exercer o papel de diretor geral e participou tanto do júri de seleção quanto do júri de premiação na VI Bienal de Arte de São Paulo (AMARANTE, 1989).

dessa natureza não se justificavam em bienais que pretendiam focar o que acontecia na arte contemporânea.” (AMARANTE, 1989. P.108).

Composta por 53 países, a participação internacional foi extensa¹⁰⁰ e igualmente museográfica, ao destacar as origens da atividade artística com esculturas do século XVI, afrescos medievais [Figura 32] e arte rupestre¹⁰¹. Em comemoração à conclusão da primeira década da Bienal de Arte de São Paulo, o júri de seleção¹⁰² compôs a seção brasileira por uma série de salas que traçaram a retrospectiva dos artistas previamente premiados¹⁰³. A partir desta ocasião, alterou-se as regras para a escolha dos artistas homenageados, adicionando a exigência de que as salas especiais somente fossem destinadas a artistas laureados em edições anteriores (AMARANTE, 1989).

Conforme a maior parte das edições da Bienal de Arte de São Paulo, a premiação¹⁰⁴ foi alvo de críticas novamente. Amarante (1989) destacou a posição de Gert Schiff, para o qual a escolha de um desenhista polonês pelo júri¹⁰⁵ representou sua pretensão de aproximação entre

¹⁰⁰ Para Amarante (1989), “a 6ª edição já acusava um certo gigantismo e na edição seguinte atingiria um número excessivo de participantes, a ponto de correr o risco de ser acusada de estar mais preocupada com a quantidade que com a qualidade” (AMARANTE, 1989. p.117).

¹⁰¹ O Paraguai apresentou uma coleção de esculturas do século XVI executadas nas missões jesuíticas, enquanto a Iugoslávia exibiu reproduções de afrescos medievais de estilo bizantino, a Austrália trouxe a arte aborígene, o Japão, uma retrospectiva de sua arte caligráfica e a Índia, fotografias do santuário rupestre de Ajanta (AMARANTE, 1989).

¹⁰² O júri de seleção da 6ª Bienal de Arte de São Paulo foi composto por Quirino Campofiorito, Ferreira Gullar, Bruno Giorgi, Nelson Coelho, José Geraldo Vieira, Lourival Gomes Machado e Mário Pedrosa (AMARANTE, 1989)

¹⁰³ Ferreira Gullar organizou a retrospectiva de Oswald Goeldi, Lourival Gomes Machado organizou a sala sobre Lívio Abramo, Wolfgang Pfeiffer foi responsável pela sala de Carybé, Roberto Teixeira Leite, pela sala de Marcelo Grassmann e Mário Schenberg, pela sala de Alfredo Volpi (FARIAS, 2001).

¹⁰⁴ O júri atribuiu o Grande Prêmio desta Bienal à pintora Maria Helena Vieira da Silva, representante da França. Os prêmios nacionais foram concedidos a Iberê Camargo na categoria pintura, a Lygia Clark na categoria escultura, a Isabel Pons na categoria gravura, a Anatol Wladyslaw na categoria desenho e a Luiz Osvaldo Vanni pelo cartaz. Os premiados estrangeiros foram: Yoshishige Saito do Japão, na categoria pintura; Alicia Peñalba, da Argentina, na categoria escultura; Leonard Baskin, dos Estados Unidos, na categoria gravura; e Tadeusz Kulisiewicz, da Polônia, na categoria desenho.

¹⁰⁵ O júri de premiação foi composto por onze membros de países diferentes: James Johnson Sweeney dos Estados Unidos, Émile Langui da Bélgica, Jorge Romero Brest da Argentina, Jean Cassou da França, Werner Schmalenbach da Alemanha, Kenjiro Okamoto do Japão, André Gouber da União Soviética, N. R. A. Vroom da

os países e expressou certa “amabilidade em relação a um país da Cortina de Ferro”. Quanto à premiação nacional dos *Bichos* de Lygia Clark, foi oposta à característica museográfica ressaltada nas críticas, significando, para Farias (2001. P.115), “uma ruptura com os cânones tradicionais da arte moderna”.



Figura 32 - Abertura da VI Bienal de São Paulo. Ao centro, sala especial de afrescos medievais da Iugoslávia.

Foto: Athayde de Barros. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

A 6ª EIA¹⁰⁶ foi mais extensa que as anteriores e, sob a coordenação de Oswaldo Corrêa Gonçalves e com participação ativa do IAB na organização, ocupou um espaço próprio, anexo ao Palácio das Indústrias [Figura 33], onde apresentou arquitetos de 20 países e, para Lins (2008), abordou satisfatoriamente os temas do campo da Arquitetura em debate na década que acabava de iniciar.

Holanda, Ryszard Stanislawski da Polônia, Oreste Ferrari da Itália e Mário Pedrosa do Brasil (AMARANTE, 1989).

¹⁰⁶ Durante a 6ª EIA ocorreu, também em São Paulo, o II Congresso Nacional de Críticos de Arte, com debates que abordaram o embate entre figurativismo e abstracionismo, a situação da crítica de arte no Brasil e as teses “A arquitetura moderna no Brasil e seus traços autóctones”, de autoria de Silvio de Vasconcelos e Artigas e “A crítica de arte na arquitetura moderna”, da qual fizeram parte Mário Pedrosa e Eduardo Corona (LINS, 2008).

Para esta edição, o processo de seleção adotou mudanças, extinguindo o júri e atribuindo às associações de arquitetos de cada país a tarefa de avaliar seus inscritos, com base em aspectos regionais. O catálogo da exposição indicou que este novo procedimento objetivou dar maior visibilidade às entidades representativas do profissional e, para Lins (2008), resultou em

“uma das mais completas representações da arquitetura brasileira e mundial da época. Ao mesmo tempo, a grande quantidade de projetos de elevada qualidade ocasionou uma premiação mais ampla e diversificada, abrangendo várias tendências de revisão da arquitetura moderna que vinham se consolidando no panorama mundial.” (LINS, 2008. P. 338)

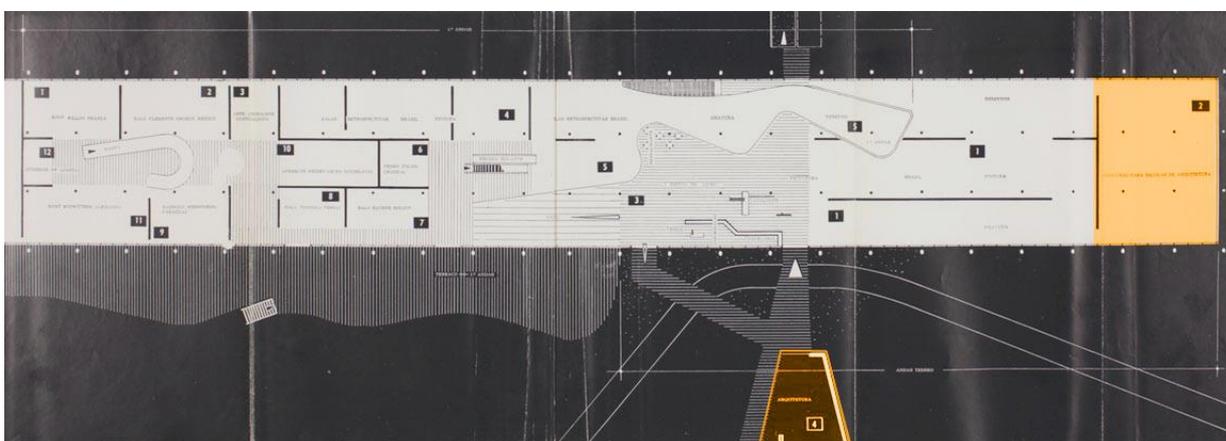


Figura 33 - Expografia da 6ª Bienal de São Paulo térreo do Palácio das Indústrias, com destaque para o espaço anexo ocupado pela 6ª EIA e a área destinada ao Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura. Adaptado do catálogo da 6ª Bienal, disponível no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Um ano após a inauguração de Brasília, a 6ª EIA expôs novamente o projeto para a nova capital, desta vez com destaque para a Praça dos Três Poderes em uma sala *hors-concours*. A seção nacional de salas especiais completou-se com a homenagem a Reidy, com o Conjunto Residencial Pedregulho (1948), a Urbanização da área resultante do desmonte do Morro de Santo Antônio (1948), o Teatro Popular de Marechal Hermes (1950-51), o Conjunto Residencial da Gávea (1952), o Colégio Experimental Paraguai-Brasil (1953), o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1954), o Montepio dos Empregados do Estado da Guanabara (1957), a Residência em Itaipava (1958-60), o Edifício *Bank of London & South America Ltd.* (1959), o Museu Nacional do Kuwait (1960) e a Sede para a Organização Mundial de Saúde (1960).

Quanto às salas especiais internacionais, Lins (2008) as considerou reveladoras da intenção de trazer ao público brasileiro as questões em debate no exterior, bem como homenagear arquitetos de reputação consolidada no cenário da arquitetura moderna: a Finlândia exibiu Elissa e Alvar Aalto e sua Maison Carré (1959) [Figura 34 e Figura 35]; Cuba trouxe seu Plano Nacional e exemplares de sua arquitetura; o Leste Europeu abordou o tema da reconstrução pós-guerra, com a exposição “Varsóvia ontem, hoje, amanhã”, da Polônia; Israel apresentou o projeto de seu Museu Nacional, de Manfeld e Dora Gad; a Argentina exibiu projetos de Amâncio Williams; e a Espanha trouxe o “estudo sobre a divisão e a direção do espaço arquitetônico prismático” de Rafael Leoz de La Fuente.



Figura 34 – Jardim da Maison Carré (1959), de Aalto.

Figura 35 – Entrada principal da Maison Carré (1959), de Aalto.

Foto: Heikki Havas. Fonte: Alvar Aalto Foundation. Disponível em:

< <https://www.alvaraalto.fi/en/architecture/maison-louis-carre/> >

Acesso em 22/03/2022.

O júri internacional, composto por Reidy, Eduardo Corona¹⁰⁷, Julien Ferris, Maurício Roberto e Zenon Lotufo, concedeu o Grande Prêmio Presidente da República a Paulo Mendes da Rocha e a João Eduardo de Gennaro, pelo projeto vencedor do concurso para o Ginásio do Club Athletico Paulistano em 1958, e o Grande Prêmio MAM-SP a Jacques Schader e equipe (SVEVO, 1961).

¹⁰⁷ Eduardo Corona compôs também o júri de premiação da seção de arquitetura da Exposição de Artes Plásticas do Teatro, ao lado de Ícaro de Castro Mello e do arquiteto Josef Svoboda da Tchecoslováquia (LINS, 2008).

A premiação regulamentar da 6ª EIA contemplou Costa, Niemeyer¹⁰⁸ e Jorge Machado Moreira¹⁰⁹, Felix Candela¹¹⁰ do México, Jakob Zweifel¹¹¹ da Suíça, José Luiz Fernandez del Amo¹¹² da Espanha, Kaija e Heikki Siren¹¹³ da Finlândia e Killingsworth, Brady Smith and Associates¹¹⁴ e Weed - Johnson and Associates¹¹⁵ dos Estados Unidos. Pela primeira vez, menções honrosas foram concedidas pelo júri a Carlos Millán¹¹⁶, Hélio Marinho e Marcos Konder¹¹⁷, Marcello Fragelli¹¹⁸, Oswaldo Corrêa Gonçalves, Rolf Hüther¹¹⁹, Wit-Olav

¹⁰⁸ Niemeyer foi premiado também na Exposição de Artes Plásticas do Teatro, pelo Teatro Nacional de Brasília. Esta Exposição concedeu ainda menção honrosa ao projeto do Teatro Municipal de Santos, de autoria de Oswaldo Correa Gonçalves, Abrahão Sanovicz e Júlio Katinsky (LINS, 2008).

¹⁰⁹ A categoria Habitação Individual premiou o arquiteto Jorge Machado Moreira pela residência Antônio Ceppas (1958), no Leblon - Rio de Janeiro (LINS, 2008).

¹¹⁰ Felix Candela foi premiado na categoria Edifício para Fins Industriais pela Engarrafadora da Fábrica Bacardi (1960), em Cuautitlán, no México (LINS, 2008).

¹¹¹ Jakob Zweifel recebeu o prêmio na categoria Edifício para Habitação Coletiva pelo Edifício de apartamentos para enfermeiras do hospital de Zurique (1959), na Suíça. O arquiteto recebeu também menção honrosa na categoria Edifício para Recreação, pelo Edifício para Férias no Campo (1959) em Gäesi, no Walensee, na Suíça (LINS, 2008).

¹¹² José Luis Fernandez del Amo foi premiado na categoria Planejamento de determinada área urbana, por Vegaviana (1954), em Cárceres, na Espanha (LINS, 2008).

¹¹³ Kaija e Heikki Siren receberam a premiação na categoria Edifício para fins religiosos pelo projeto da Capela de Otaniemi (1957), em Helsinque, na Finlândia (LINS, 2008).

¹¹⁴ Killingsworth, Brady, Smith & Associates receberam o prêmio na categoria Edifício para Fins Comerciais, pelos seus Escritórios para imobiliária (1960) em Long Beach, na Califórnia (LINS, 2008).

¹¹⁵ Weed-Johnson & Associates receberam o prêmio na categoria Edifício para fins comerciais, pelo Edifício e lojas Coppertone (1960) em Miami, na Flórida.

¹¹⁶ A categoria Habitação Individual concedeu menção honrosa a Carlos Millan, pela residência Roberto Millan (1960), no Alto de Pinheiros – São Paulo (LINS, 2008).

¹¹⁷ Hélio Ribas Marinho e Marcos Konder Neto receberam menção honrosa na categoria Edifício para Pavilhão de Exposições com o Monumento aos mortos da II Guerra Mundial (1960), com cálculo de Joaquim Cardozo (LINS, 2008).

¹¹⁸ Marcello Fragelli recebeu menção honrosa na categoria Edifício para fins de saúde pelo Posto de Puericultura (1959), na Estrada da Tijuca, no Rio de Janeiro (LINS, 2008).

¹¹⁹ Rolf Werner Hüther recebeu menção honrosa na categoria Habitação Individual pela Residência em Penedo (1960) (LINS, 2008).

Prochnik¹²⁰, Augusto H. Alvarez¹²¹ e Salvador de Alba Martin do México, Collins, Melvin, Ward, Hubert Bennet e Kenneth Champbell¹²² e Leonard Grange Vincent¹²³ da Grã-Bretanha, Guy Lagneau¹²⁴ da França, Philip C. Johnson¹²⁵ dos Estados Unidos e Riccardo Morandi¹²⁶ da Itália (FARIAS, 2001).

Fora do anexo especialmente destinado à 6ª EIA, o 4º Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura ocupou espaço dentro do Palácio das Indústrias, conforme revelou a expografia. O tema adotado foi o de um Centro Educacional, cujo programa de necessidades contemplou também atividades recreativas, de acordo com o regulamento. O concurso teve participação de 28 escolas, das quais foram premiadas a Escola de Arquitetura de Minas Gerais e o Finland Institute of Technology. Receberam menções honrosas a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Nacional de Córdoba, a Universidade de Tóquio e a Kanto Gakuin University de Yokoama, no Japão (LINS, 2008).

¹²⁰ Wit-Olav Prochnik recebeu menção honrosa na categoria Edifício para fins de recreação, com o Pavilhão de recreação em praça pública (1960), em Padre Miguel – Rio de Janeiro (LINS, 2008).

¹²¹ Augusto Alvarez recebeu menção honrosa pelo Edifício de Escritórios (1960), no México, na categoria Edifício para fins comerciais (LINS, 2008).

¹²² Collins, Melvin, Ward e Associados receberam menção honrosa pelo projeto da Biblioteca Universitária de Sheffield (1960), na categoria Edifício para fins de ensino (LINS, 2008).

¹²³ Leonard Vincent recebeu menção honrosa na categoria Planejamento de determinada área urbana, pela Stevenage New Town (1960), em Londres (LINS, 2008).

¹²⁴ Lagneau, Weill, Dimitrijevic e Perrottet receberam menção honrosa pelo Núcleo de habitações “Les Buffets” (1959), em Fontenay-aux-Roses, Hauts-de-Seine, na categoria Edifício para Habitação Coletiva (LINS, 2008).

¹²⁵ Philip Johnson recebeu menção honrosa na categoria Edifício para fins religiosos pela Capela Roofless (1959), em New Harmony, Indiana – Estados Unidos (LINS, 2008).

¹²⁶ Ricardo Morandi recebeu menção honrosa pelo projeto do novo Pavilhão de Exposições em Turim (1960), na categoria Edifício para Pavilhão de Exposições (LINS, 2008).

3.2. A FUNDAÇÃO BIENAL

Quando a Bienal de Arte de São Paulo completava dez anos de existência, havia crescido expressivamente e ganhado prestígio internacional, ocupava espaço definitivo no Parque Ibirapuera e era majoritariamente financiado pelo mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, com algum auxílio de verbas públicas. Com a maior parte de sua verba destinada à Bienal, o mecenas acumulava dívidas e se distanciava do MAM-SP (PEREIRA, 2014).

Ainda durante o governo de Jânio Quadros, Mário Pedrosa – então Secretário do Conselho Nacional de Cultura – apresentou em junho de 1961 um projeto de lei para transformar a Bienal em instituição pública, desvinculando-a financeiramente do museu¹²⁷ e garantindo a ela o repasse de verbas federais, estaduais e municipais¹²⁸ (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Com esta autonomização, Ciccillo deixou o MAM-SP para dedicar-se exclusivamente à Fundação Bienal. Enquanto aquele passava pela crise¹²⁹ que envolveu a doação de grande parte de seu acervo à Universidade de São Paulo, a busca sem sucesso por um novo apoiador que o mantivesse aberto¹³⁰ e sua dissolução em 1963, a Fundação Bienal era estruturada e preparava-se para organizar a 7ª Bienal de São Paulo (PEREIRA, 2014).

¹²⁷ Além do déficit da Bienal, calculado em aproximadamente 30 milhões de cruzeiros, Pereira (2014) apontou como possível fator adicional para acelerar sua desvinculação do Museu o processo de separação entre Ciccillo e sua esposa Yolanda Penteadó.

¹²⁸ Enquanto a Bienal passava a ser financiada por verbas públicas, o Museu de Arte de São Paulo seria transformado em uma “fundação de economia mista, mantida por capitais municipais, estaduais, federais e particulares” (PEREIRA, 2014. P.52)

¹²⁹ Com a saída de Ciccillo da presidência do MAM-SP e a perda do financiamento do mecenas, o museu, que já enfrentava certas dificuldades financeiras, chegou a ser extinto e a ter seu acervo de 1.236 obras doado para formar o acervo inicial do Museu de Arte Contemporânea da USP. Quatro meses depois, esta decisão foi revogada e o MAM-SP manteve-se ativo, com nova diretoria eleita no final do ano e Oscar Pedrosa Horta como presidente (FARIAS, 2001).

¹³⁰ O Museu necessitava de um apoiador que disponibilizasse uma verba mensal de aproximadamente um milhão de cruzeiros para se manter aberto (PEREIRA, 2014).

O projeto de lei inicial foi alterado por Ciccillo para ampliar a autonomia da Bienal, tornando-a uma fundação autônoma privada, a Fundação Bienal (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Instituída em 1962, estabeleceu o objetivo de “patrocinar e promover eventos artísticos e culturais de modo geral e, especificamente, exposições de artes plásticas bienais” (PEREIRA, 2014. P.54). Presidida pelo próprio Ciccillo¹³¹, a primeira diretoria, estabelecida em 1962, foi composta por um vice-presidente, um secretário, um tesoureiro e três diretores, representantes do governo federal, estadual e municipal.

Tabela 1 - Primeira Diretoria Executiva da Fundação Bienal (1962 – 1967).

Presidente	Francisco Matarazzo Sobrinho
Vice-presidente	Luís Lopes Coelho
Secretário	João Leite Sobrinho
Tesoureiro	Mário Bandeira
Representante do Governo Federal	Jorge de Oliveira Maia
Representante do Governo Estadual	Pedro de Alcântara Marcondes Machado
Representante da Prefeitura de São Paulo	Ernesto Faria Alves

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo

Na nova configuração, a ausência de um corpo de críticos de arte encarregado de direcionar as escolhas da Bienal, papel anteriormente exercido pelos diretores artísticos do MAM-SP, foi amplamente criticada pela comunidade artística. Para Alambert e Canhête (2004), as associações costuradas por Ciccillo tomaram um novo rumo:

“(...) Agora, já não eram mais os intelectuais, críticos e professores os aliados. A fortuna do empresário agora já não bastava para ele mesmo. Seu mecenato se associaria definitivamente ao Estado e dele passaria a depender e negociar. Por outro lado, a Fundação seria cada vez mais um *negócio* do mercado cultural interessado em arte ou em seu *marketing*. A associação agora será cada vez mais com empresários, publicitários e banqueiros e cada vez menos com a ‘inteligência’ artística propriamente dita.” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004. P. 103)

¹³¹ Francisco Matarazzo Sobrinho (1898 – 1977) é homenageado pela Fundação Bienal, sendo considerado “presidente perpétuo” (Fonte: <http://www.bienal.org.br/fundacao>. Acesso em 05 de junho de 2020).

As sucessivas crises pelas quais passaram a Fundação e a Bienal de Arte de São Paulo a partir de tais mudanças foram intensificadas em meados da década de 1960, com o golpe de 1964 e a interferência cada vez mais direta do Estado e seus aliados. Neste cenário, a articulação internacional do evento e de seu mecenas era estratégica, ao mesmo tempo em que seu papel no ambiente artístico nacional era inquestionável. Deste dilema derivaram os posicionamentos contrários e favoráveis ao boicote internacional à 10ª edição, que simbolizou a gota d'água na crise dos anos anteriores e foi justificativa para o início do processo de reformulação que, entre outros pontos, originou a Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo.

Durante o planejamento e realização 1ª BIA, no mesmo ano da 13ª Bienal de Arte de São Paulo, a diretoria executiva da Fundação¹³², ainda presidida por Ciccillo, incluiu em seu quadro um corpo de diretores, aumentando seu número de membros, entre eles o arquiteto Oswaldo Corrêa Gonçalves, que também era membro do Conselho Superior do IAB/SP e representante da Fundação Bienal no Conselho Diretor da 1ª BIA.

3.3. A "ERA MATARAZZO": AS EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS DE ARQUITETURA NAS BIENAS DE ARTE DE SÃO PAULO (1962 – 1971)

A Era Matarazzo caracterizou-se pelo protagonismo de Ciccillo à frente da Bienal de Arte de São Paulo e, assim, foi delimitada por seu falecimento, em 1979 (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). No período, a EIA manteve-se até a décima primeira edição, em 1971, quanto sua dissolução deu espaço à criação da Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo.

¹³² A Diretoria Executiva da Fundação Bienal na gestão 1968-1973 foi composta por: Francisco Matarazzo Sobrinho (presidente), Ermelino Matarazzo (vice-presidente), Izabel Moraes Barros (diretora), José Mindlin (diretor), Justo Pinheiro da Fonseca (diretor), Oscar P. Landmann (diretor), Oswaldo Silva (diretor), Fernando Simas Magalhães (representante do gov. federal), Octacílio Lopes (representante do gov. estadual), Carlos Pereira de Campos Vergueiro (representante do prefeito de São Paulo) e Mário Beni (superintendente).

Para França (2017), as EIAs da década de 1960 desempenharam o papel de consolidação da arquitetura realizada em São Paulo, inserindo-a em debates no contexto nacional, principalmente devido ao envolvimento do IAB-SP. Entretanto, observou-se o encolhimento e a redução no espaço ocupado pela exposição na Bienal de Arte de São Paulo a partir da sétima edição. Lins (2008) atribuiu este fato à dificuldade em se realizar uma mostra de arquitetura acompanhando o intervalo da exposição de Arte, devido aos diferentes meios de produção, conforme alertado por Oswaldo Corrêa Gonçalves na 4ª EIA, ao sugerir o aumento deste tempo para quatro anos.

Todavia, tais dificuldades acentuaram-se a partir da mudança de diversos aspectos, com a desvinculação do MAM-SP, a ausência das orientações dos diretores artísticos do museu e o envolvimento crescente dos interesses políticos na Bienal de Arte de São Paulo. A aproximação de Cicillo com o Estado e sua dependência de recursos públicos para realizar o grande evento que havia criado em 1951 fizeram com que estivesse cada vez mais atado às vontades dos governantes. Ademais, conforme mencionado por Alambert e Canhête (2004), a Fundação Bienal, como instituição privada, encarou seu evento como um negócio, inserindo-se no mercado da arte a partir de associações com empresários e banqueiros e, assim, deixando de lado os interesses propriamente artísticos. Evidentemente, tal mudança de postura atingiu também a EIA.

O contexto deste período foi, ainda, agravado a partir de 1964. O golpe militar, apoiado pelas elites conservadoras, garantiu a elas maior poder e, logo, o controle ideológico estendeu-se ao maior evento de Arte do país. Além de afastar-se da “'inteligência’ artística propriamente dita” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004), a Bienal de Arte de São Paulo desta nova “Era” passou a servir aos interesses de um Estado que perseguia ativa e violentamente os artistas, ao mesmo tempo em que patrocinava seu maior evento. Tais transformações e contradições se intensificaram e, assim, a crise na qual o empreendimento mergulhou foi além do âmbito conceitual e, quanto à EIA, esta enfrentou dificuldades mais duras do que os diferentes tempos de produção.

Com cerca de cinco mil obras expostas, entre artistas nacionais e de mais de 50 países, selecionados com base em critérios geopolíticos, esta Bienal foi considerada abundante em obras desconexas entre si, sem um fio condutor que permitisse ao público uma interpretação articulada (FARIAS, 2001). Para Farias (2001), as proporções alcançadas ameaçavam seus objetivos iniciais, colocando

“em cheque suas diretrizes conceituais: de um lado, o compromisso de apontar caminhos da arte contemporânea; de outro, mostras retrospectivas que propiciem ao público articular momentos distintos na história da arte. (...) Não bastasse a grandiosidade do evento, agora o espectador tinha que enfrentar um panorama eclético, de difícil compreensão.” (FARIAS, 2001, p.122)

Esta ampla Bienal definiu os artistas homenageados nas salas especiais¹³⁴ de acordo com as regras vigentes a partir da edição anterior, que exigiam que fossem escolhidos entre aqueles previamente premiados no certame. Foram eles: Anatol Wladyslaw, Anita Malfatti, Arthur Luiz Piza, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho¹³⁵, Frans Krajcberg, Iberê Camargo, Isabel Pons, Lygia Clark [**Figura 37**], Manabu Mabe, Paulo Cláudio Rossi Ozir, Tarsila e Wega Ney (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

Alan Davie da Grã-Bretanha na categoria pintura, Arnaldo Pomodoro da Itália na categoria escultura, Cesar Olmos da Espanha da categoria gravura e Kurt Sonderborg da República Federal da Alemanha na categoria desenho (FARIAS, 2001).

¹³⁴ Para Farias (2001), “as salas especiais da representação brasileira conjugaram presenças históricas com trajetórias em curso e já merecedoras de reconhecimento”.

¹³⁵ Para Farias (2001), “em termos locais deve-se louvar a sala Flávio de Carvalho, uma retrospectiva que ao menos aludia a todas as esferas de ação desse artista: pinturas, desenhos (...), além de fotos de alguns de seus projetos de arquitetura, cenários, monumentos e decoração de ambientes” (p.122-123)

Figura 37 - Sala especial de Lygia Clark na VII Bienal, com as séries “Bichos” e “Superfícies”.
Foto: Athayde de Barros. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo



A 7ª EIA não acompanhou as grandes proporções do evento de Arte, sendo constituída somente por uma sala especial e pelo 5º Concurso de Escolas de Arquitetura, no térreo do Pavilhão [Figura 38]. Sérgio Bernardes, premiado na 1ª EIA, foi o homenageado, com os temas “o automóvel, o aeroporto internacional, a habitação operária, a humanização do apartamento, a contribuição à indústria e a casa” (FERNANDES. In: FARIAS, 2001).

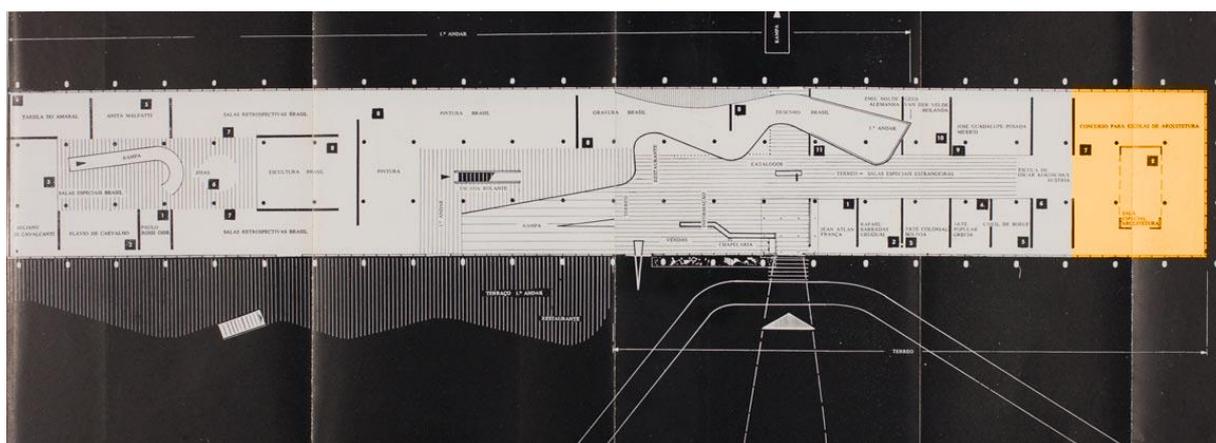


Figura 38 - Expografia da 7ª Bienal de São Paulo térreo do Palácio das Indústrias, com destaque para o espaço ocupado pela 7ª EIA. Adaptado do catálogo da 7ª Bienal, disponível no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Quanto ao Concurso de Escolas de Arquitetura, este adotou o tema de uma fábrica com, no mínimo, quinhentos operários. Acácio Borsou, Jorge Wilhelm, Maurício Batista, Miguel Pereira e Oswaldo C. Gonçalves compuseram o júri que premiou a Academia de Varsóvia, na Polônia, com o Prêmio Governador do Estado, e a FAU Mackenzie, com o Prêmio Prefeito de São Paulo (CATÁLOGO VII BIENAL, 1961. P.24).

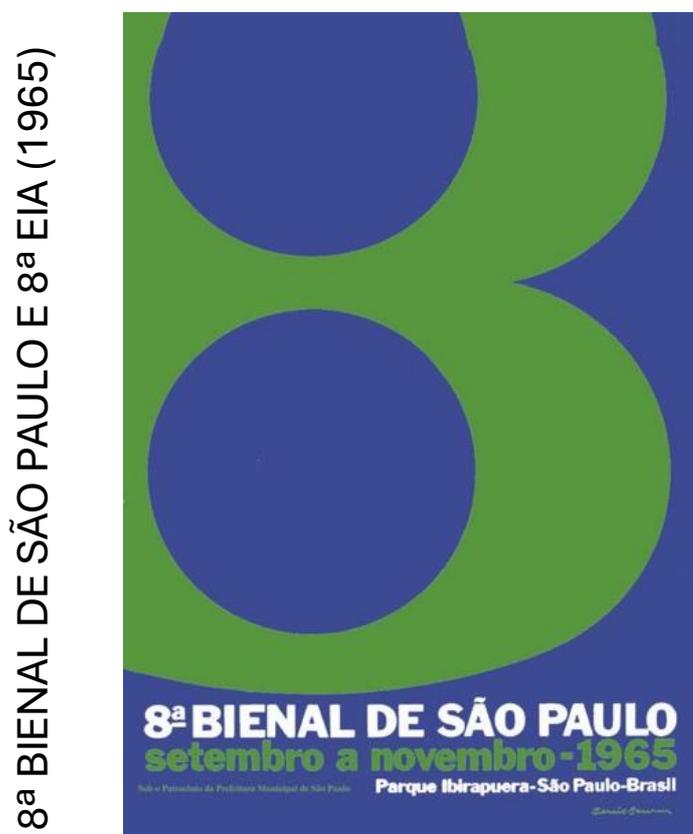


Figura 39 - Cartaz da 8ª Bienal, de autoria de Dércio Bassani.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

No intervalo entre a 7ª e a 8ª Bienal de Arte de São Paulo, o país passou a viver sob a Ditadura Militar. Em setembro de 1965, data de abertura ao público do grande evento de arte, o primeiro Ato Institucional estava em vigor, às vésperas do decreto do segundo. As dificuldades enfrentadas pelo campo cultural nacional escalavam e a Bienal de Arte, de reconhecida importância estratégica na política externa, além de financiada pelo Estado nas três esferas, passava a viver uma situação “ambígua: de um lado protegida das dificuldades que a vida cultural do país progressivamente ia encontrando, condição que na prática a

convertia num espaço que ensejava as reivindicações e os protestos quanto a essas mesmas dificuldades” (FARIAS, 2001. P.131).

Com o caráter oficial acentuado, a Comissão de Honra impressa no catálogo se estendeu, passando a ocupar dez páginas inteiras, e a inauguração do evento contou com a presença de Castello Branco [Figura 40] também presidiu a cerimônia. Na ocasião, os artistas premiados¹³⁶ como melhor gravador e melhor escultora nacional – Sérgio Camargo e Maria Bonomi – entregaram ao general ditador uma moção pela libertação de quatro intelectuais, entre eles Mário Schenberg, membro do júri desta Bienal¹³⁷ (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Segundo Farias (2001. P. 131), reivindicações como esta não se repetiram, visto que a Bienal deixou de ser um local de livre expressão, assim como todo o campo cultural brasileiro.

A 8ª Bienal de Arte de São Paulo [Figura 39] foi composta por delegações de 59 países, com o total de 4.054 obras de arte. Os destaques incluíram a grande sala especial “Surrealismo e Arte Fantástica”, localizada no terceiro piso¹³⁸ do Palácio das Indústrias e cujas proporções¹³⁹ demandaram a confecção de um catálogo próprio, os *Bólides* de Hélio Oiticica e obras

¹³⁶ Victor Vasarely da França e Alberto Burri compartilharam o Grande Prêmio da Bienal, enquanto Janez Bernik da Iugoslávia foi premiado na categoria gravura, Joan Ponç da Espanha na categoria desenho, Kumi Sugai do Japão na categoria pintura e Marta Colvin do Chile na categoria escultura. Foram contemplados com os prêmios nacionais Danilo Di Prete na categoria pintura, Fernando Odriozola na categoria desenho, Maria Bonomi na categoria gravura e Sérgio Camargo na categoria escultura. Dérsio Bassani recebeu o prêmio pelo cartaz (FARIAS, 2001).

¹³⁷ Schenberg havia composto o júri de seleção desta Bienal, ao lado de Fernando Lemos, Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira e Mário Pedrosa, além do júri de premiação, com outros 23 membros: Cesare Brandi da Itália, Fernando Lemos, Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira, Mário Pedrosa, Mário Schenberg e Paulo Mendes de Almeida do Brasil, Inocente Palacios da Venezuela, J. N. van Wessen da Holanda, Jacques Lassaigne da França, Jiri Kotalik da Tchecoslováquia, Jorge Hernandez Campos do México, José Gomes Sicre pela União Pan-americana, K. G. V. P. Húltén da Suécia, Kim Byung-Ki da Coreia, Lilian Sommerville da Grã-Bretanha, Luís González Robles da Espanha, Luiz Oyarzun do Chile, Maria Luisa Torrens do Uruguai, Ryszard Stanislawski da Polônia, Walter Hopps dos Estados Unidos, Werner Schmalenbach da Alemanha, Wilhelm Mrazek da Áustria e Yoshinobu Masuda do Japão (FARIAS, 2001).

¹³⁸ O terceiro piso do Palácio das Indústrias foi ocupado também por delegações estrangeiras, pela seção de Livros, de Teatro e de Fotografia. Parte da 8ª Bienal de Arte de São Paulo, a Exposição de Artes Plásticas do Teatro concedeu a Medalha de Ouro “Martins Pena” a Flávio Império, homenageado pelo conjunto de sua obra (VIII BIENAL, 1965).

¹³⁹ A sala especial “Surrealismo e Arte Fantástica” foi composta por 200 obras de 60 artistas, entre eles Duchamp, Marc Chagall, Miró, Klee, Paul Delvaux, Magritte e Frida Kahlo (FARIAS, 2001).

conhecidas de Amílcar de Castro, Sérgio Camargo, Flávio Shiró, Hercules Barsotti e Wesley Duke Lee na seção brasileira (FARIAS, 2001).



Figura 40 - Abertura da VIII Bienal, com Castello Branco, Francisco Matarazzo Sobrinho e Paulo Mendes de Almeida.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo

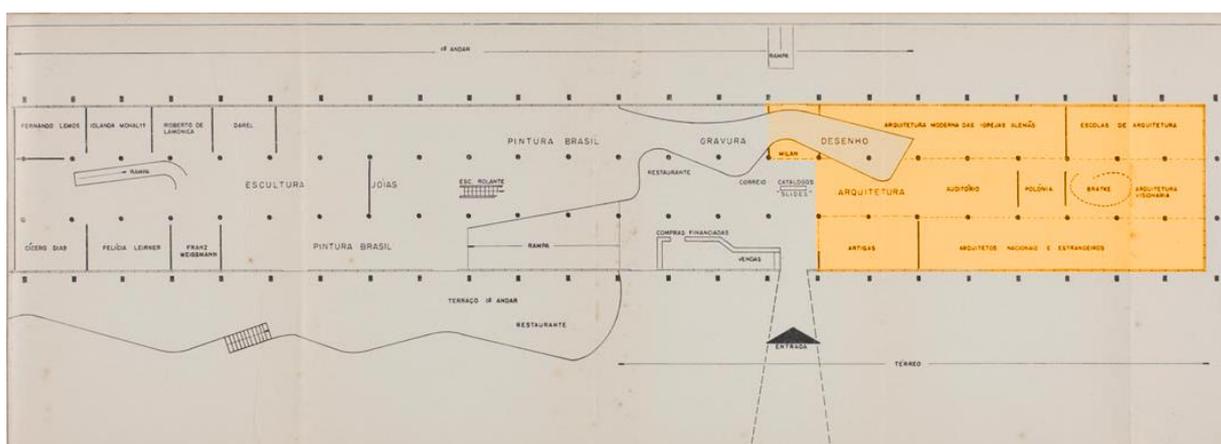


Figura 41 - Expografia da 8ª Bienal de São Paulo no térreo do Palácio das Indústrias, com destaque para o espaço ocupado pela 8ª EIA.
Adaptado do catálogo da 8ª Bienal, disponível no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Quanto à 8ª EIA, apesar de receber menor volume de recursos em relação aos anos anteriores e apresentar menor participação internacional (FRANÇA, 2017), ocupou área mais extensa no espaço expositivo [Figura 41]. A seleção dos projetos ficou a cargo das entidades profissionais de cada país, que seguiram a recomendação de escolher até três projetos por arquiteto ou equipe. No Brasil, o IAB selecionou 35 arquitetos, entre eles Waldemar

Cordeiro, Eduardo Corona, Carlos Lemos, Marcello Fragelli, Joaquim Guedes, Kneese de Mello, Décio Tozzi, Ruy Ohtake e Pedro Paulo de Mello Saraiva (VIII BIENAL, 1965).

Conforme mencionado por França (2017), a seção brasileira desta EIA foi composta pela presença mais expressiva dos arquitetos paulistas, o que se refletiu nas salas especiais nacionais, dedicadas a Carlos Millán, Oswaldo Bratke e a Artigas. A sala de Carlos Millán [Figura 42] destinou-se a uma homenagem póstuma ao arquiteto, apresentada por Vilanova Artigas, que reforçou em suas últimas residências a experimentação com a pré-fabricação e o uso de “materiais despidos e deliberadamente simples” (VIII BIENAL, 1957. p. 423). Quanto à homenagem a Oswaldo Bratke, esta foi apresentada por Lauro Birkholz e compreendeu um panorama de seu trabalho no Amapá, com habitações para a Indústria e Comércio de Minérios S/A (ICOMI) e ênfase em sua adequação às condições climáticas da região.

A sala especial de Artigas foi apresentada por Flávio Motta. Após seu exílio no Uruguai, enquanto aguardava sua “absolvição”, foi homenageado através dos projetos para sua residência, no Brooklin Paulista; para a Estação Rodoviária de Londrina-PR; para o Ginásio Estadual de Guarulhos-SP; para os Vestiários da Praça Esportiva do São Paulo Futebol Clube [Figura 43]; para a Garagem para Barcos do Santa Paula Iate Clube, na Represa de Santo Amaro, em SP; e para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, na Cidade Universitária (VII BIENAL, 1965).

Duas foram as salas especiais internacionais: a alemã “Novas Igrejas na Alemanha” e a estadunidense “Arquitetura Visionária”. A primeira resultou da ideia inicial de Josef Wendel, Cardeal-Arcebispo de Munique e adotou o objetivo reunir uma visão geral sobre a arquitetura religiosa e a construção de igrejas na Alemanha (VIII BIENAL, 1965). Frente às dificuldades de transporte e montagem de determinados objetos, o próprio texto de apresentação da sala presente no catálogo lamentou a falta de determinadas obras no Palácio das Indústrias, sugerindo a visita aos edifícios para sua melhor compreensão.

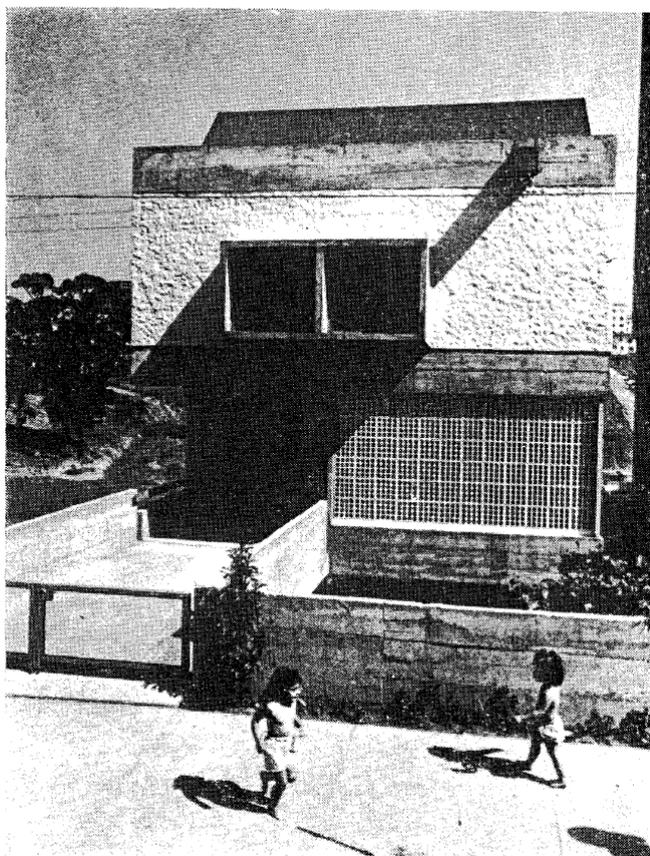


Figura 42 – Residência em São Paulo, exposta na sala *hors concours* de Carlos Millán, em homenagem póstuma.
Fonte: Catálogo da VIII Bienal de Arte de São Paulo, 1965.

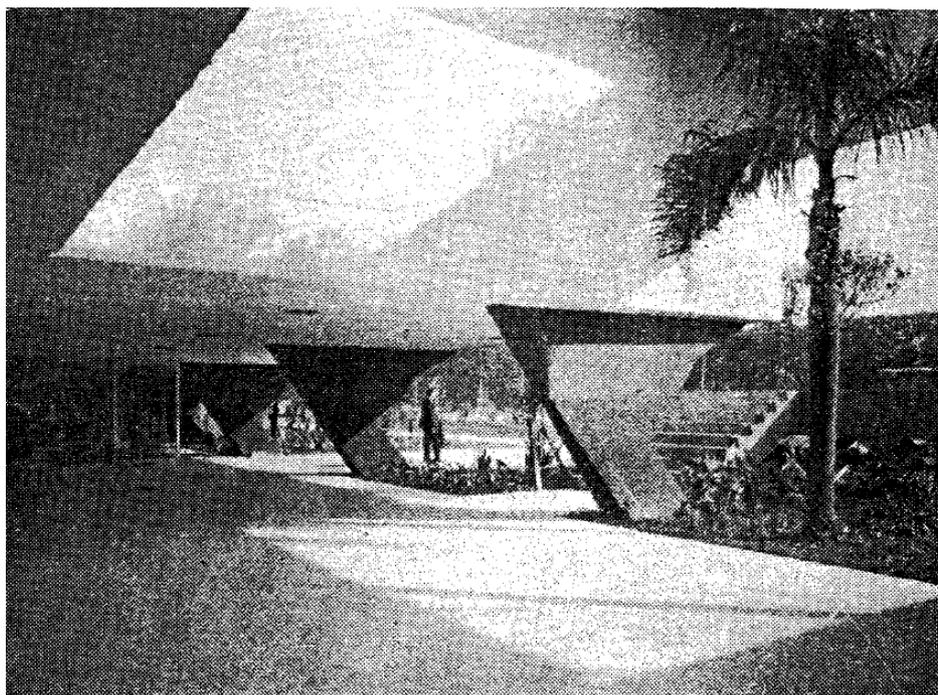


Figura 43 – Vestiário da Praça Esportiva do São Paulo Futebol Clube, exposto na sala *hors concours* de Vilanova Artigas.
Fonte: Catálogo da VIII Bienal de Arte de São Paulo, 1965.

A sala “Arquitetura Visionária” foi viabilizada pelo *International Council* do MoMA e correspondeu à exposição realizada em Nova York em 1960, com curadoria de Arthur Drexler e exibida em diversos países. Abordou a utopia a crítica à sociedade através de quarenta e cinco grandes painéis, com projetos de trinta arquitetos, entre cidades subterrâneas, marinhas e espaciais, pirâmides de vidro, estradas integradas a edifícios e outros, com a introdução de textos de Leonardo DaVinci e Piranesi (VIII BIENAL, 1965). Entre os projetos, destacaram-se a cúpula geodésica de Buckminster Fuller, as propostas de Le Corbusier para o Rio de Janeiro e a Argélia, além dos arranha-céus de Theo van Doesburg, El Lissitsky e Wright, a Cidade Centro de Louis Kahn (FERNANDES. In: FARIAS, 2001).

Para a premiação, o júri foi composto por Garcia Pardo, Jorge Wilhelm, Ícaro de Castro Mello, Maurício Batista e Vilanova Artigas. De acordo com o regulamento, foram premiados os brasileiros Joaquim Guedes, na categoria residência individual, Ricardo Menescal na categoria habitação coletiva, Telesforo Cristofani na categoria edifícios para fins comerciais e Jerônimo Bonilha e Israel Sancovski na categoria edifício para fins religiosos. Entre os estrangeiros, foram premiados Henryk Marconi, Jerzy Romanski e Stanislaw Turezynowicz, da Polônia, na categoria edifício para fins industriais; Pedro Vázquez, do México, na categoria edifício para fins de ensino; László Ivanyi e Tamás Puskás e Péter Molnár e István Mühlbacher, da Hungria, na categoria edifício para fins de recreação; Béla Borvendég, também da Hungria, na categoria edifício para fins religiosos; e Jakob Zweifel, da Suíça, na categoria problemas vários (FARIAS, 2001). Entre nacionais e estrangeiros, foram concedidos ainda dois prêmios principais:

- Prêmio Presidente da República – Medalha de Ouro: Pedro Ramírez Vázquez - Museu Nacional de Antropologia (México)
- Prêmio Bienal de São Paulo – Medalha de Prata: Telesforo Cristofani - Restaurante Vertical em São Paulo (1964 - 65)

Menções honrosas foram concedidas a John B. Parkin do Canadá na categoria Edifício para fins industriais, Jerzy Hryniewiecki, Maciej Krasinski e Ewa Krasinska da Polônia na categoria edifício para fins comerciais, Jerzy Romanski também da Polônia na categoria Problemas Vários, Aleksander Szwejkowski e Lajos Schmidt da Hungria na categoria

Habitação coletiva, e Robert Fairfield e Macy Dubois do Canadá na categoria Edifício para fins de ensino (FARIAS, 2001).

O 7º Concurso de Escolas de Arquitetura propôs o projeto de um centro esportivo para, no máximo, quatro modalidades simultâneas e com capacidade para 10.000 espectadores. Coube a cada escola escolher apenas uma equipe para participar, o que resultou em um concurso com 20 escolas de 10 países (VIII BIENAL, 1965). A premiação contemplou:

- Prêmio Governador do Estado de São Paulo – Medalha de ouro: Juhani Katanien, do Instituto de Tecnologia de Otaniemi, da Finlândia
- Prêmio Prefeito do Município de São Paulo – Medalha de Prata: Acácio Biu, Aldo Matsuda, Carlos E. Ceneviva, Dagoberto Kohentopp, José H. Sanchotene, José Vicente do Socorro, Jurandir Nogueira, Manoel Coelho, Oscar Mueller e Vicente F. de Castro Neto, do curso de Arquitetura da Universidade do Paraná.

9ª BIENAL DE SÃO PAULO E 9ª EIA (1967)

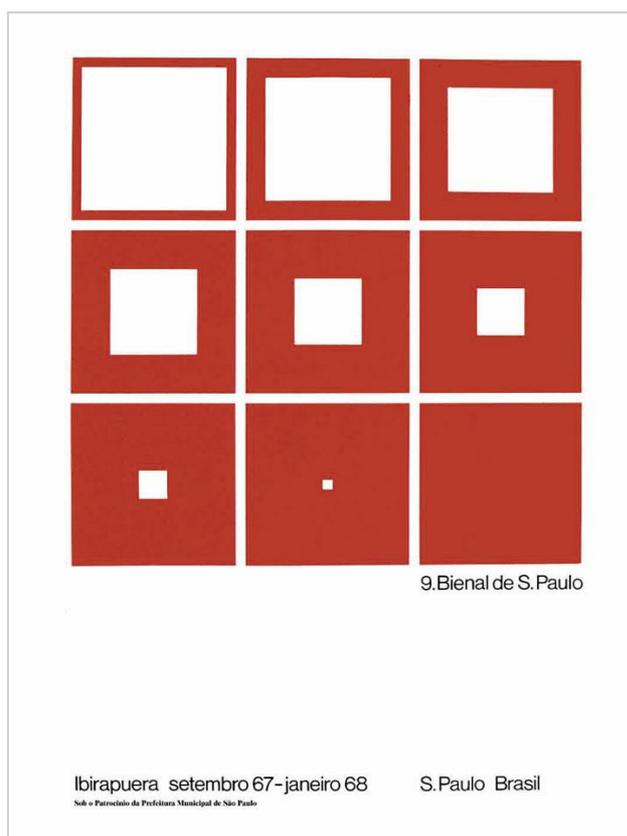


Figura 44 - Cartaz da IX Bienal, de autoria de Gobel Weyne.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo

Em 1967, o Estado interferiu de forma escancarada na 9ª Bienal de Arte de São Paulo [Figura 44], retirando, antes da abertura ao público, obras supostamente ofensivas às autoridades: a série “Meditações sobre a Bandeira Nacional”, de Quissak Jr (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Contraditoriamente, apesar de o uso do símbolo brasileiro em uma obra de arte ser censurado, a tela “Três Bandeiras”, composta por sobreposições da bandeira dos Estados Unidos, de autoria de Jasper Johns, foi premiada (FARIAS, 2001).

Nesta edição, os prêmios¹⁴⁰ nacionais e internacionais foram unificados e, além dos prêmios regulamentares nas categorias pintura, escultura, desenho, gravura e colagem¹⁴¹, foram criados o Prêmio Itamaraty¹⁴², o Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo Sobrinho¹⁴³ e o Prêmio Wanda Svevo de Gravura Latino-Americana¹⁴⁴.

Na seção de Artes Plásticas, o primeiro piso do Palácio das Indústrias foi destinado a artistas brasileiros¹⁴⁵, além da arte cinética do argentino Julio Le Parc¹⁴⁶ e das salas especiais de Danilo Di Prete, Bruno Giorgi e Fernando Odrizola. A exposição “Ambiente USA: 1957/1967” [Figura 45], montada pelos Estados Unidos, destacou a *pop-art*, ocupou o dobro do espaço de uma delegação nacional e foi responsável por esta ficar conhecida como a

¹⁴⁰ O Júri de premiação da 9ª Bienal de Arte de São Paulo foi composto por Werner Schmalenbach, da Alemanha; Ignacio Pirovano, da Argentina; Robert Giron, da Bélgica; Geraldo Ferraz, do Brasil; Andrew Ritchie, dos Estados Unidos; Alan Bowness, da Grã-Bretanha; Sadaziro Kubo, do Japão; Ida Rodriguez, do México; e Ryszard Stanislawski, da Polônia.

¹⁴¹ Além de Jasper Johns, foram premiados pela Bienal de Arte de São Paulo os seguintes artistas: Flávio de Carvalho do Brasil, a Fumiaki Fukita do Japão, a Carlos Cruz-Diez da Venezuela, a Jan Schoonhoven da Holanda e a Tadeusz Kantor da Polônia, participantes na categoria Pintura; ao francês Cesar Baldaccini, na categoria Escultura; ao argentino David Lamelas, na categoria Desenho; a Joshua Reichert da Alemanha e a Juan Bernal Ponce do Chile, na categoria Gravura; e ao italiano Michelangelo Pistoletto, na categoria Colagem (AMARANTE, 1989; FARIAS, 2001).

¹⁴² O Prêmio Itamaraty foi concedido a Richard Smith, da Grã-Bretanha, que participou na categoria Pintura.

¹⁴³ O Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo Sobrinho, instituído nesta edição, foi concedido a Alejandro Obregón, da Colômbia, e a Gobel Weyne, que assinou o cartaz.

¹⁴⁴ O Prêmio Wanda Svevo foi concedido a Juan Bernal Ponce, do Chile.

¹⁴⁵ Na IX Bienal participaram 649 artistas estrangeiros e 451 artistas brasileiros (FARIAS, 2001).

¹⁴⁶ Julio Le Parc havia sido premiado na Bienal de Veneza de 1966.

“Bienal do Pop” (FARIAS, 2001). Farias (2001) elogiou a “pluralidade de posições de uma arte comprometida com o mundo”, que permitia interações novas com o espectador¹⁴⁷, se aproximava do cotidiano e denunciava “seus problemas mais candentes, como a alienação, o imperialismo, a repressão” (FARIAS, 2001. P. 141).



Figura 45 - Abertura da IX Bienal, na mostra "Ambiente USA" dos Estados Unidos.
Fonte: Fundação Bienal.

A 9ª EIA mais uma vez enfrentou dificuldades, e as atribuiu, assim como na 3ª edição, aos diferentes meios de produção, que impossibilitavam à Arquitetura acompanhar o intervalo da exposição de Arte (FERNANDES, 2001; FRANÇA, 2017). Assim, ocupou uma fração do terceiro pavimento do Palácio das Indústrias [Figura 46] com o 1º Concurso Nacional de Escolas de Arquitetura, financiado em parceria entre a Fundação Bienal e o Banco Nacional da Habitação e deixando de incluir escolas de outros países (IX BIENAL, 1967).

¹⁴⁷ A presença de diversas obras em que o espectador participava ativamente levou, no entanto, à destruição parcial de algumas delas (FARIAS, 2001).

O concurso de escolas estabeleceu o tema de “Planos Locais de Conjuntos Residenciais Integrados”, com os requisitos de se estudar e considerar as condições próprias de cada região, prever moradia para famílias com renda de um a dez salários mínimos, em diferentes faixas, além de incluir programas complementares, como jardins de infância, escolas, comércio e serviços (IX BIENAL, 1967).

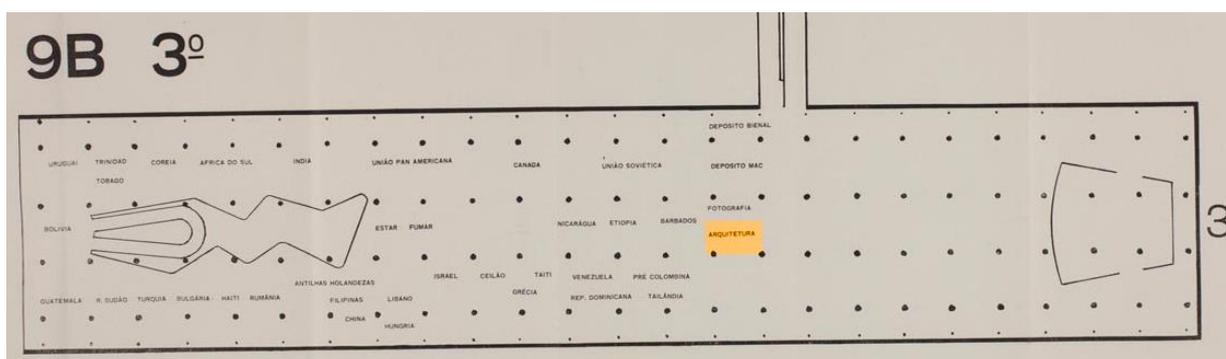


Figura 46 - Expografia da 9ª Bienal de São Paulo no terceiro piso do Palácio das Indústrias, com destaque para o espaço ocupado pela 9ª EIA. Adaptado do catálogo da 9ª Bienal, disponível no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Seis equipes participaram do certame, que foi acompanhado pelo simpósio “Planos de Desenvolvimento Local Integrados”, promovido pelo BNH com a participação de um professor e cinco alunos de cada escola participante (IX BIENAL, 1967). O júri de premiação foi composto por dois representantes do BNH, Rubens do Amaral Portela e Henrique Mindlin, dois representantes do IAB, Jerônimo Bonilha Esteves e Roberto Cláudio dos Santos Aflalo, e um representante da Fundação Bienal, Francisco Bolonha. Foram escolhidas as equipes da FAU da Universidade do Rio Grande do Sul, em primeiro lugar; da FAU Mackenzie, em segundo; e da Escola de Engenharia do Paraná, em terceiro (FARIAS, 2001).

10ª BIENAL DE SÃO PAULO E 10ª EIA (1969)



Figura 47 - Cartaz da X Bienal, de autoria de Maria Argentina Bibas.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Entre a 9ª e a 10ª Bienal de Arte de São Paulo [Figura 47]¹⁴⁸, iniciou-se o período dos Anos de Chumbo, no qual a tortura se tornou prática usual para a repressão política e o controle ideológico se intensificou (GASPARI, 2014). A situação se agravou e a perseguição, cada vez mais truculenta, atingiu principalmente os estudantes, os artistas e os intelectuais e causou uma onda de protestos no exterior¹⁴⁹, que chegou à Bienal de Arte de São Paulo (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

A condição assumida pelo evento de arte desde o golpe, como representante do poder dominante e não mais palco de expressão livre ou experimentação artística, se acentuou. Em

¹⁴⁸ Pela primeira vez, uma mulher assinava o cartaz: Maria Argentina Bibas.

¹⁴⁹ Amarante (1989) descreveu que a solidariedade aos artistas brasileiros e o ímpeto de se boicotar a Bienal de Arte de São Paulo chegaram a outros países, que com a liderança do crítico francês Pierre Restany, chegaram a realizar um debate no Museu de Arte Moderna de Paris e a reunir 321 assinaturas em uma petição pelo boicote.

um esforço para limitar as obras enviadas pelos demais países, lhes foi transmitida uma circular com a solicitação de que não expusessem no Brasil trabalhos “imorais ou subversivos” (AMARANTE, 1989).

Cerca de 80% dos artistas convidados pela organização do evento se recusaram a participar. Alguns deles manifestaram sua desistência de última hora, quando suas obras estavam preparadas para serem exibidas, o que criou dificuldades para preencher o espaço destinado à exposição [Figura 48] e à necessidade de elaborar um apêndice ao catálogo original, situação que marcou a decadência do empreendimento (AMARANTE, 1989).



Figura 48 - Charge de Mino sobre a ausência de obras na X Bienal de Arte de São Paulo.

Fonte: jornal *A Tribuna* (RJ) de 08 de outubro de 1969.

Schoreder (2011) ressaltou que, quanto à participação na 10ª Bienal de Arte de São Paulo, havia dois principais posicionamentos entre os artistas: de um lado, aquele a favor do boicote e alinhado às movimentações internacionais e, de outro, aquele que acreditava que a participação seria um modo de confrontar o Regime e defender a liberdade da arte. Mário Schenberg, membro tanto do Partido Comunista do Brasil quanto da organização da Bienal de São Paulo, foi um exemplo da segunda opinião, ao coordenar a montagem da sala nacional “Novos Valores” e, segundo Amarante (1989), acreditar que “sem participar, os artistas ficavam sem fórum de ação” e que, com a atitude que adotou, exercia “uma forma de

resistência e garantia de espaço para a cultura”, ainda que sob duras críticas (AMARANTE, 1989).

Ainda que alguns artistas se posicionassem desta forma, o boicote levou o evento a ser considerado fraco, destoado das tendências do mundo da arte do período e somente com um ou outro ponto de interesse, como a Sala de Artes Mágica, Fantástica e Surrealista e a retrospectiva de Oswaldo Goeldi, na seção nacional (FARIAS, 2001). Nota-se que, ainda que os pontos altos salientados por Farias (2001) fossem brasileiros, nenhum artista¹⁵⁰ do país foi contemplado na premiação¹⁵¹.

Quanto à 10ª EIA, esta ocupou cerca de 30% do terceiro piso do Palácio das Indústrias [Figura 49] e foi financiada pelo Banco Nacional da Habitação, que organizou uma sala especial extravagante. Foi organizada por Flavio Mindlin Guimarães, Marklen Siag Landa e Roberto Loeb e ocupou 120 m² no vão central do terceiro andar do Palácio das Indústrias, com acesso exclusivo através de uma plataforma elevatória que levava o visitante do térreo diretamente à estrutura construída para exibir obras do PNH (BIENAL, 1969). Para Schroeder (2011), o objetivo do Banco nesta ocasião era

“angariar apoio entre as massas populares urbanas e estimular o setor da construção civil. Sendo assim, por meios das Secretarias e do BNH, o regime militar propagava sua ideologia desenvolvimentista e nacionalista dentro da própria mostra. Vale mencionar o resultado das premiações patrocinadas por órgãos públicos: o BNH ofereceu 60 mil cruzeiros novos em prêmios para os arquitetos que se destacaram.” (SCHROEDER, 2011. P.226).

¹⁵⁰ Foram premados: Ernst Fuchs, da Áustria; Eduardo Ramirez Villamizar, da Colômbia; Marcelo Bonevardi, da Argentina; Anthony Caro, da Grã-Bretanha; Robert Murray, do Canadá; Waldemar Zwierzy, da Polônia; Jiri Kolar, da Tchecoslováquia; e Herbert Distel, da Suíça (FARIAS, 2001). O Grande Prêmio Itamaraty foi concedido ao alemão Erich Hauser, pela escultura *Coluna*, e o Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo Sobrinho, ao uruguaio José Cúneo Perinetti e a Maria Argentina Bibas, pelo cartaz (AMARANTE, 1989).

¹⁵¹ O júri de premiação foi composto por Doris Shadbolt do Canadá, Eduino de Jesus de Portugal, J. Swaminathan da Índia, Jorge Paez Villaró do Uruguai, Míriam Varóss da Tchecoslováquia, Moshe Spitzer de Israel, Patrick Waldberg da França e Wilhelm Mrazek da Áustria (X BIENAL, 1969).

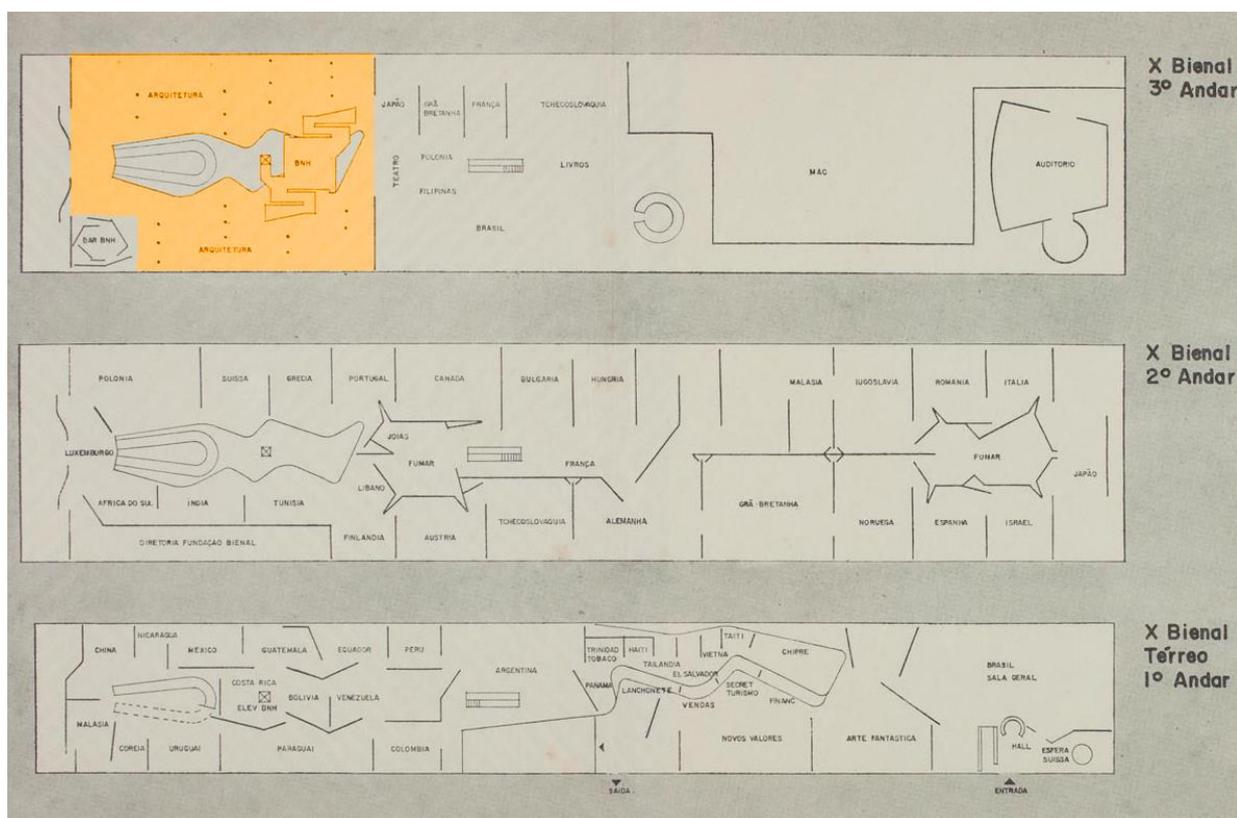


Figura 49 - Expografia da 10ª Bienal de São Paulo no terceiro piso do Palácio das Indústrias, com destaque para o espaço ocupado pela 10ª EIA e pela Sala Especial do BNH. Adaptado do catálogo da 10ª Bienal, disponível no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

A área destinada ao Banco na 10ª EIA se propôs a simbolizar o envolvimento dos arquitetos no desenvolvimento nacional, mas apresentou projetos que, além de atenderem aos interesses das grandes construtoras, eram produzidos em série, precários e de baixa qualidade (CAMPOS, 2017), características evidenciadas nas fotografias expostas [Figura 50]. A divulgação do PNH foi feita no painel “O Homem e o Plano Nacional da Habitação”, no qual foram expostas fotografias de conjuntos habitacionais concluídos e em execução em diversos estados, enquanto o painel “O Banco Nacional da Habitação e a Economia Brasileira” expôs os objetivos assumidos pelo Banco, os sistemas financeiros por ele geridos, além de um demonstrativo da receita e das projeções das aplicações do BNH e de seu planejamento plurianual (BIENAL, 1969).



Figura 50 - Espaço do BNH na X Bienal de Arte de São Paulo, em 1969.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Além de enfatizar os conjuntos habitacionais do BNH, a 10ª EIA foi composta por uma sala geral, com projetos de arquitetos brasileiros e da Argentina, Espanha, Estados Unidos, Finlândia, França, Inglaterra, Israel, Japão, México, Polônia, Portugal, Suíça e Tchecoslováquia (X BIENAL, 1969). O júri de premiação da 10ª EIA, composto por Giancarlo Gasperini, Henrique Mindlin, Hilde de Roda, Jessé Brito, Mario de Oliveira, Neudson Braga, Rubens Portela, Benito Sarno e Denys Lasdun, concedeu dois principais prêmios: o Grande Prêmio Internacional Presidente da República (medalha de ouro) e o Prêmio Internacional Bienal de São Paulo (medalha de prata), ambos financiados pelo BNH.

O primeiro foi concedido a Vilanova Artigas¹⁵², pelo projeto do edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), ainda que tivesse sido previamente exposto na qualidade de *hors concours* em uma das salas especiais da 8ª EIA.

¹⁵² O arquiteto era conhecido membro do Partido Comunista Brasileiro, foi aposentado compulsoriamente da FAU-USP meses antes de participar da 10ª EIA e, ao lado de Fábio Penteadó e Paulo Mendes da Rocha, havia coordenado projetos de iniciativa do BNH.

Para o segundo lugar, foi escolhido Taneo Oki, do Japão, pelo Edifício para fins religiosos em Tabusecho, Yamaguchi-Ken (1964) (X BIENAL, 1969).

Quanto ao concurso de escolas, em 1969 voltou ser internacional, mantendo a restrição de uma equipe participante por instituição. Com o tema de Escola de Arquitetura, o regulamento direcionou a discussão para a formação deste profissional, seu papel e sua função social, temas recorrentes também na seção de projetos (FERNANDES. In: FARIAS, 2001).

Entre os vinte e dois trabalhos submetidos ao concurso, estiveram escolas da Bélgica, Chile, Coréia, Espanha, Estados Unidos, França, Japão, México e Romênia, além de dez brasileiras. Assim como a seção de projetos, dois prêmios financiados pelo BNH estavam previstos no regulamento: o Prêmio Governador do Estado de São Paulo (medalha de ouro) e o Prêmio Prefeito do Município de São Paulo (medalha de prata). Entretanto, três foram vencedoras: a Faculdade de Artes e Arquitetura da Universidade do Ceará, em primeiro lugar, e, compartilhando o segundo, as Faculdades de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Federal de Minas Gerais (FARIAS, 2001).

11ª BIENAL DE SÃO PAULO E 11ª EIA (1971)



Figura 51 - Cartaz da XI Bienal, de autoria de Godubin Belmonte e Moacyr Rocha. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Diante dos reveses na 10ª Bienal de Arte de São Paulo, a Fundação Bienal se empenhou em realizar mudanças na estrutura do evento e, começando com a criação da Bienal Nacional¹⁵³, ou Pré-Bienal, realizada nos anos pares a partir de 1970, com o objetivo de selecionar os artistas brasileiros para a Bienal Internacional dos anos ímpares (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

Inaugurando os “anos baixos”¹⁵⁴ da Bienal de São Paulo, a 11ª edição [**Figura 51**] antecipou as comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922 e homenageou a si

¹⁵³ A Bienal Nacional aconteceu até 1976, e em 1978 foi transformada em Bienal Latino-Americana, realizada uma única vez (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

¹⁵⁴ Aracy Amaral caracteriza a década de 1970 como “anos baixos” da Bienal de São Paulo (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

mesma com uma retrospectiva dos vinte anos do evento, sendo por isso considerada como a “Bienal das Bienais” (AMARANTE, 1989).

Com este intuito, repetiu salas especiais de edições anteriores¹⁵⁵, com Iberê Camargo, Carybé, Flávio de Carvalho, Danilo Di Prete, Felícia Leirner, Manabu Mabe, Yolanda Mohalyi, Isabel Pons, Wega Nery, Anatol Wladyslaw e Aldemir Martins, e dedicou uma à Semana de 1922¹⁵⁶. Para Farias (2001), esta Bienal refletiu a crise evidenciada também na Bienal de Veneza e na de Paris, em 1970, envolvendo valores plásticos e “associada às manifestações de estudantes e trabalhadores em maio de 1968 na França, que se alastraria a países como o Brasil e os Estados Unidos”. No Brasil, a situação do evento de arte se somava à crescente repressão política e ao boicote efetivo à edição anterior.

O boicote seguiu presente em 1971, assim como os diferentes posicionamentos entre os artistas, divididos entre aqueles a conta a participação, reprovando o Estado ditatorial patrocinador, e aqueles a favor da adesão, para não comprometer o evento de arte mais importante do país (FARIAS, 2001). Apoiados no último posicionamento, Antônio Bento, Geraldo Ferraz e Sérgio Ferro compuseram a Comissão Técnica de Arte da 11ª edição. Ainda que com 57 países, a participação deles foi reduzida, principalmente nas delegações da França, Itália e Grã-Bretanha e, pela primeira vez desde a criação do evento, os Estados Unidos não aceitaram participar da 11ª Bienal de Arte de São Paulo (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004).

Para eleger¹⁵⁷ os melhores exemplares da arte exibida na ocasião, foram criados quatorze prêmios, que receberam patrocínio estatal e, principalmente, privado, proveniente de bancos e

¹⁵⁵ Para Farias (2001), dedicar salas especiais a artistas que já estiveram em tal posição em outras edições criou a sensação “de que a Bienal rodava em círculos, pensando demonstrar sua força no papel de instância lançadora e consolidadora de parâmetros estéticos quando apenas mergulhava no auto-elogio”.

¹⁵⁶ A sala especial dedicada à Semana de Arte Moderna de 1922 foi, para Farias (2001), o “ponto mais melancólico”.

¹⁵⁷ O Júri internacional foi composto por Rafael Squirru, da Argentina; James Gleeson, da Austrália; José Geraldo Vieira, do Brasil; Eugênio Barney Cabrera, da Colômbia; Vicente Aguilera Serni, da Espanha; Nello

indústrias¹⁵⁸. Além dos tradicionais prêmios internacionais “Bienal de São Paulo”¹⁵⁹, do Grande Prêmio Itamaraty¹⁶⁰, dos Prêmios Governo do Estado de São Paulo e Prefeitura do Município de São Paulo, do Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo Sobrinho¹⁶¹, do Prêmio Wanda Svevo de Gravura Latino-Americano, houve ainda o Grande Prêmio “Vinte Anos de Bienal”¹⁶², os prêmios aquisição¹⁶³ e a concessão de uma bolsa de estudo¹⁶⁴ (XI BIENAL, 1971).

Apesar da quantidade de patrocinadores, a crise do empreendimento refletiu-se na programação, com parte do espaço expositivo destinado à sala Proposições que, reunindo atividades de comunicação, abriu espaço para a Mesa Redonda de Críticos da Arte, em um debate que durou quatro dias (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Ao invés de situarem as dificuldades enfrentadas pela Bienal de Arte de São Paulo como decorrentes da situação política do país, estas foram entendidas neste debate como integrantes

Ponente, da Itália; Zoran Krziznik, da Iugoslávia; Masayoshi Homma, do Japão; e René Berger, da Suíça (XI BIENAL, 1971).

¹⁵⁸ Foram patrocinadoras de prêmios na XI Bienal de Arte de São Paulo as empresas: Banco Lar Brasileiro, Fundação Itaú América, Olivetti do Brasil, Indústrias Villares, Microlit do Brasil, Banco do Comércio e Indústria de São Paulo, Plásticos Metalma, Metalúrgica Matarazzo, Antártica Paulista, Securit Tecnogeral, Banco de Boston, Brindes Pombo e Volkswagen (XI BIENAL, 1971).

¹⁵⁹ Os prêmios regulamentares da Bienal de Arte de São Paulo foram para Ifred Hofkunst da Áustria, Günther Uecker da República Democrática Alemã, Haruhiko Yasuda do Japão, Libero Bardii da Argentina, Nicola Carrino da Itália, Omar Rayo da Colômbia e Vjenceslav Richter da Iugoslávia (XI BIENAL, 1971).

¹⁶⁰ O Grande Prêmio da Bienal, o Prêmio Itamaraty, foi concedido à obra *Os Revolucionários*, do espanhol Rafael Canogar, que “emblematicava a participação espanhola, toda ela crítica inflamada do estado de exceção” (FARIAS, 2001. p. 159).

¹⁶¹ O Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo Sobrinho foi atribuído a Luiz Diaz Aldana, da Guatemala (XI BIENAL, 1971).

¹⁶² o Grande Prêmio “Vinte Anos de Bienal” foi atribuído ao italiano Giuseppe Capogrossi (XI BIENAL, 1971).

¹⁶³ Os prêmios aquisição foram o Prêmio “Banco de Boston”, a Davite, da Argentina; o Prêmio Associação de Bancos do Estado de São Paulo, a Danilo Di Prete; o Prêmio “Câmara Portuguesa do Comércio de São Paulo”, a Marcia Demanges; o Prêmio Internacional de Gravura “Engenheiro Armando Arruda Pereira”, a Miroslav Sutej, da Iugoslávia; o Prêmio “Banco Lar Brasileiro”, a Ay-O, do Japão; e o Prêmio “Brindes Pombo”, a Jorge Paz Villaró, do Uruguai (XI BIENAL, 1971).

¹⁶⁴ A Bolsa de estudo foi concedida a Humberto Espíndola, do Brasil, através do Prêmio Volkswagen (XI BIENAL, 1971).

“de um quadro mundial de ‘crise das grandes exposições internacionais’, incluídas a Bienal de Veneza, a Bienal dos Jovens de Paris e a Documenta de Kassel, crise atribuída ao desinteresse do público pelo ‘extremismo vanguardista’ e pela ‘arte *povera*’, segundo Antonio Bento” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004. P. 135).

Assim, nomeou-se um secretário-geral e uma equipe responsável pela reformulação da Bienal de Arte de São Paulo, o Conselho de Arte e Cultura (CAC), em substituição à comissão técnica e para assessorar as Bienais de Arte de São Paulo seguintes, composto por Ciccillo Matarazzo, Antônio Bento, Bethy Giudecce, Vilém Flusser e Mário Wilches (FARIAS, 2001). As sugestões incluíram exposições temáticas, retrospectivas históricas, ações de divulgação dos artistas premiados com exposições itinerantes nacionais e internacionais e a constituição de um arquivo específico para as bienais anteriores (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004). Entre as mudanças implementadas, esteve a extinção da EIA para criação da Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (BIA), independente da exposição de Arte.

Em uma fração do terceiro piso do Palácio das Indústrias [**Figura 52**], a última EIA apresentou aspectos que, de certa forma, refletiram em sua sucessora. Coordenada por Oswaldo Corrêa Gonçalves, foi composta pelo Concurso Latino-Americano de Escolas de Arquitetura, seminários sobre a paisagem e a cidade industrial e a sala especial do BNH.

O Concurso Latino-Americano de Escolas de Arquitetura propôs solucionar o “problema da paisagem que o homem organiza na era industrial”. Dentre as dezesseis escolas participantes, doze eram brasileiras e, as demais, provenientes da Bolívia, México, Peru e Venezuela (XI BIENAL, 1971). Foram destacadas quatro escolas brasileiras, sendo premiadas o Instituto de Artes e Arquitetura da Universidade de Brasília e o Curso de Arquitetura da Escola de Engenharia do Paraná, e recebendo menções honrosas as equipes da Escola de Arte, Arquitetura e Urbanismo de São Paulo e da Faculdade de Arquitetura de Minas Gerais.



4. O CONTEXTO E A ORGANIZAÇÃO DA 1ª BIENAL INTERNACIONAL DE ARQUITETURA DE SÃO PAULO

Pág. Anterior

Figura 53 – Reunião do Conselho Diretor da 1ª BIA.

Adaptada do Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Este capítulo reúne o cenário político, econômico, social e cultural que envolveu o país durante o processo de organização da 1ª BIA. A bibliografia e a análise do material consultado nos arquivos históricos embasaram a conformação deste quadro, assim como a identificação das atividades de planejamento e viabilização do evento de Arquitetura. Abordou-se a partir do protocolo de intenções, assinado na 11ª EIA em 1971, incluindo a criação das comissões e conselhos e o convênio entre as entidades promotoras, de acordo com informações obtidas em documentos como as atas de reunião do Conselho Diretor da 1ª BIA, cartas e telegramas.

4.1. O BRASIL NOS TEMPOS DA 1ª BIA: DO GOLPE AOS ANOS DE CHUMBO

A década de 1960 abarcou uma série de mudanças, tanto no mundo quanto no cenário brasileiro. Para a Bienal de Arte de São Paulo, trouxe sua desvinculação do MAM-SP, com a criação da Fundação Bienal, em 1962, a proeminência de Francisco Matarazzo Sobrinho, o financiamento estatal e o crescente caráter oficial às suas manifestações. O mais importante evento de arte do país, espaço de liberdade de expressão e experimentação artística reconhecido mundialmente, adquiriu outra imagem, fechada, a serviço dos interesses do mercado e do Estado, intensificada a cada edição.

O golpe de 1964 marcou definitivamente a arte, a cultura, a política, a economia e a sociedade do país. As esperanças depositadas nas reformas de base propostas por João Goulart foram afastadas, juntamente com a democracia. Em plena Guerra Fria, o regime instaurado a partir desta data foi apoiado pelas elites nacionais e internacionais e por grande parte da classe

média conservadora, em nome do “anticomunismo” e com o discurso de que se pretendia provisório (VALLE, 2008).

Progressivamente, os ditadores e os Atos Institucionais (AI) abandonaram a farsa da pretensão do regime temporário e agiram com violência contra os opositores, em uma crescente supressão da liberdade: em 9 de abril de 1964, o AI-1 limitou os poderes do Congresso e do Judiciário, aumentou aqueles do Executivo e tornou possível ao presidente cassar mandatos, cancelar direitos políticos e demitir funcionários públicos civis e militares; em 27 de outubro de 1965, o AI-2 estabeleceu as eleições indiretas para presidente e extinguiu os partidos políticos, instaurando o bipartidarismo; em 5 de fevereiro de 1966 o AI-3 estendeu as eleições indiretas também para os governadores; em 7 de dezembro de 1966, o AI-4 convocou a elaboração de uma nova Constituição, que passou a vigorar em 1967; e em 13 de dezembro de 1968, o AI-5 fechou o Congresso por tempo indeterminado, reafirmou os itens do AI-1, suspendeu o direito a *habeas corpus* em caso de crimes políticos contra a segurança nacional, permitiu o confisco de bens e proibiu a liberdade de expressão e de reunião, por tempo indeterminado (GASPARI, 2014a).

Os vinte e um anos transcorridos entre o golpe e a abertura política compuseram-se por cinco ditadores militares: Castello Branco (1964-1967), Costa e Silva (1967-1969), Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo (1979-1985). Neste período, as alianças formadas pelo Estado seguiram na direção oposta às anteriores ao golpe. Se antes de 1964, o projeto de país apresentado ao povo alinhava-se às necessidades dos trabalhadores urbanos e rurais, após a ruptura democrática, as medidas adotadas favoreceram principalmente à elite industrial, com a maioria dos funcionários civis em altos cargos no governo sendo composta por empresários ou atendendo a seus interesses (CAMPOS, 2017).

Evidentemente, a oposição existiu desde os primeiros momentos, ainda que, a princípio, não organizada e não armada. Desde o início, a Ditadura Militar prejudicou fortemente o povo, com

“intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de *habeas corpus* etc. Entretanto,

para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá pra cá não parou de crescer” (SCHWARZ, 2008. P.71).

Conforme exposto por Schwarz (2008. P.73), inicialmente foram atingidos “aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados”, mantendo-se ativa a produção cultural da oposição, desde que em circulação restrita. Entretanto, com a exacerbação do controle ideológico e da violência política, o enfrentamento à ditadura se fortaleceu e tornou-se prática comum “trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, (...) liquidar a própria cultura viva do momento” (SCHWARZ, 2008. P.73).

Se anteriormente, entre 1960 e 1964, com o projeto das reformas de base, o pensamento da esquerda brasileira era influenciado pelos ideais marxistas e por associações como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), após o golpe e a entrada de partidos como este na ilegalidade, o objetivo principal passou a ser a derrota da ditadura (RIDENTI. In: REIS, RIDENTI, MOTTA, 2014). As diretrizes do PCB consideravam alianças com a burguesia nacional em prol do programa desenvolvimentista, com base

“em uma concepção etapista da história em que a perspectiva revolucionária seria uma evolução da sociedade de dominação burguesa. A primeira etapa, a revolução nacional e democrática, visava livrar o país, no âmbito das ingerências externas, do domínio do capital estrangeiro e, no âmbito das ingerências internas, do chamado setor atrasado da burguesia nacional, ligada ao latifúndio, e com isso criar as condições necessárias para a realização da segunda etapa, a revolução socialista” (KOURY, 2009. P.26).

Considerando a Ditadura Militar como limite para tais alianças e divergindo em diversos pontos¹⁶⁵ de tais diretrizes, a esquerda se dispersou em uma miríade de grupos e movimentos dissidentes do Partido, dos quais destacaram-se a Ação Libertadora Nacional (ALN), liderada

¹⁶⁵ “Elas divergiam quanto ao caráter da revolução brasileira (nacional-democrática ou socialista), sobre as formas que a luta revolucionária deveria assumir (pacífica ou armada; se armada, guerrilheira ou insurrecional; centrada no campo ou na cidade), sobre o tipo de organização política necessária para conduzir a revolução (partido leninista ou organização guerrilheira)” (RIDENTI. In: REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014. p.33).

por Carlos Marighella e o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR)¹⁶⁶ (RIDENTI. In: REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014)

Dentro da Universidade, a ruptura democrática surtiu efeitos praticamente imediatos. Conforme relato da Associação de Docentes da USP (2004), antes de 1964 debatia-se propostas para a democratização e a modernização do acesso ao Ensino Superior, considerando-se, entre outros pontos, o fim do sistema de cátedra e a participação de alunos no Conselho Universitário. Tais ideias eram rejeitadas pela ala conservadora, fortalecida a partir do golpe e da nomeação do reitor Gama e Silva como Ministro da Justiça. Acumulando ambos os cargos, o reitor e ministro não somente foi conivente com a repressão externa exercida na USP, mas também criou mecanismos de perseguição interna, que geraram um ambiente profundamente marcado pelo medo (ADUSP, 2004). O processo de reestruturação da Universidade foi engavetado por esta gestão, renascendo ainda na década de 1960 como uma das bandeiras do movimento estudantil.

Assim como os sindicatos de trabalhadores, as lideranças e entidades estudantis foram reprimidas após 1964. Entretanto, gradativamente se reorganizaram e se fortaleceram, constituindo a oposição de maior visibilidade e organizando, principalmente em 1968, uma série de encontros e manifestações (RIDENTI. In: REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014. p.35). Datam deste ano, no governo Costa e Silva, a morte de Edson Luís no restaurante Calabouço, a Sexta-feira Sangrenta, a Passeata dos Cem Mil, a invasão da UnB, a destruição do prédio da Maria Antônia e a prisão de 920 estudantes no XXX Congresso da UNE, em Ibiúna (VALLE, 2008). O ano de 1968 terminou com decreto do Ato Institucional nº 5, em dezembro, com a prisão de centenas de pessoas, marco inicial dos Anos de Chumbo (GASPARI, 2014a).

A política adotada a partir de então baseou-se em dois principais aspectos: a tortura e a propaganda. Os horrores praticados pelo Estado deixaram a ilegalidade ao mesmo tempo em

¹⁶⁶ Grupos como o Partido Comunista do Brasil (PCdoB), a Ação Popular (AP), a Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop) também passaram por fragmentações, que originaram grupos como a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), os Comandos de Libertação Nacional (Colina), a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), a Ala Vermelha do PCdoB e o Partido Revolucionário dos Trabalhadores (PRT) (RIDENTI. In: REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014).

que a disseminação ideológica e a exaltação nacionalista foram impulsionadas (GASPARI, 2014a). *Slogans* como “Brasil: ame-o ou deixe-o” fizeram parte dos artifícios adotados com o objetivo de manter a dominação a longo prazo, em busca de uma legitimidade para o regime estabelecido, promovendo o discurso de que a ordem e o progresso nacionais somente eram possíveis com os militares no poder (RIDENTI. In: REIS, RIDENTI, MOTTA, 2014).

Concomitantemente, apostou-se no incentivo ao desenvolvimento econômico, no caráter modernizador e em discursos sobre a assistência social, especialmente a partir de 1967 (RIDENTI. In: REIS, RIDENTI, MOTTA, 2014). Segundo Gaspari (2014a), este

“Foi o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais. Ao mesmo tempo, foi a época das alegrias da Copa do Mundo de 1970, do aparecimento da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e de um regime de pleno emprego” (GASPARI, 2014b. P.13)

Para Campos (2017), ainda que empresários tenham desempenhado papel ativo no golpe de 1964 e no governo de Castello Branco (1964-1967), o ano de 1967 foi aquele em que adquiriram ainda mais poder, marcando o início da “ditadura dos empreiteiros”. A burguesia industrial nacional chegou a apoiar o endurecimento do regime que a beneficiava, não apenas com a repressão ao movimento operário, mas também com medidas econômicas que garantiram maiores investimentos em suas áreas de interesse (CAMPOS, 2017).

Em 1967, o governo Costa e Silva (1967-1969) lançou o Programa Estratégico de Desenvolvimento (PED)¹⁶⁷, que colocou em primeiro plano o avanço de setores denominados estratégicos, com incentivos à expansão da produção de bens e serviços e à indústria nacional (BRASIL, 1967). O crescimento econômico¹⁶⁸ manteve-se bandeira principal também no governo Médici (1969-1974), que subsidiou diversos setores, ao mesmo tempo em que controlava os preços (LUNA; KLEIN. In: REIS, RIDENTI, MOTTA, 2014).

¹⁶⁷ Após o PED, os seguintes “Planos e Bases da Ação do Governo, de 1970, e o “I Plano Nacional do Desenvolvimento” (I PND), de 1971, estabeleceram “metas econômicas mais ousadas, voltadas para o crescimento da produção e o desenvolvimento da tecnologia de ponta” (CAMPOS, 2017).

¹⁶⁸ Nesta política econômica, sobressaiu-se Antônio Delfim Netto que, enquanto Ministro da Fazenda, “atendeu amplamente aos empresários brasileiros, sobretudo os do setor industrial e, em especial, o paulista” (CAMPOS, 2017).

As medidas implantadas neste período levaram à expansão econômica e produtiva, ao crescimento do PIB e à redução do desemprego: era o chamado “milagre brasileiro” (1967-1973). O aumento na produção foi capitaneado pela indústria, especialmente a da construção civil e a automobilística, enquanto a retomada da importação de insumos como aço, cimento e máquinas contribuiu tanto para o aumento da dependência tecnológica, quanto dos preços (CAMPOS, 2017).

Apesar das taxas elevadas de crescimento econômico, a política restritiva adotada para os salários dos trabalhadores não permitiu que os ganhos obtidos com o aumento da produção fossem distribuídos, o que resultou em grande acumulação capitalista e profundas desigualdades sociais (LUNA; KLEIN. In: REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014). Enquanto era impossível às classes subalternas adquirir os produtos que produziam, como eletrodomésticos e automóveis, a classe média cresceu e o mercado consumidor de produtos variados se expandiu, devido ao aumento na produção de bens duráveis e à criação de um sistema de crédito (CAMPOS, 2017).

No setor da construção civil, os ramos¹⁶⁹ de transporte, energia, habitação e saneamento foram, durante a ditadura, os de maior atuação dos empreiteiros, que estiveram diretamente envolvidos no aparelho do Estado durante todo o período, ocupando cargos de ministros e diretorias de autarquias ligadas a suas áreas de interesse (CAMPOS, 2017).

Ao mesmo tempo em que beneficiavam economicamente às grandes indústrias de construção civil, as obras realizadas durante a Ditadura Militar constituíram-se, para Campos (2017), como “estranhas catedrais”, transformadas em símbolo da modernização e do desenvolvimento promovidos pelo Estado, além de propaganda nacionalista. Segundo o autor, estas construções não foram

“feitos megalomaniacos de líderes políticos ambiciosos, ou devaneio de uma ditadura empenhada em sonhos espetaculares de país potência. Parecem ter sido mais a expressão do poder e dos interesses

¹⁶⁹ Os setores de transportes e energia foram os que mais promoveram obras, movimentaram recursos e demandaram serviços às empreiteiras: a construção de rodovias, ferrovias, hidrelétricas, linhas de transmissão e outros empreendimentos consolidaram as grandes empresas nacionais (CAMPOS, 2017).

dos empreiteiros de obras públicas – organizados em aparelhos que elaboravam alguns desses projetos –, e de outros agentes, no próprio pacto político da ditadura, sendo essas obras uma fonte de lucro e acumulação de capitais para esses e outros empresários. Longe de serem recursos públicos ‘jogados fora’ ou a construção de ‘pirâmides’ sem funcionalidade, esses projetos permitiam a transferência de recursos públicos para os empresários envolvidos, em especial os empreiteiros, que viram com eles o incremento de seu poder econômico, técnico e político. Com essa captação do fundo público, tais empresas se capacitaram a ter significativo papel na economia e no Estado brasileiro durante e após a transição política” (CAMPOS, 2017. P.398).

Em tais condições, obras de grande porte como a ponte Rio-Niterói, a Transamazônica e a Hidrelétrica de Itaipu Binacional foram erguidas neste período, exerceram seu papel de propaganda e deixaram impactos ambientais e econômicos permanentes. Além de aprofundar a dívida externa, construções como estas foram meios para aportes volumosos de capital público direcionados ao crescimento de empresas que atravessaram a crise do petróleo e mantiveram-se política e economicamente influentes a longo prazo. Deixando de investir em saúde e educação para destinar recursos a obras de infraestrutura de necessidade e qualidade questionáveis, a política econômica adotada impulsionou, conforme mencionado, não somente o crescimento industrial e do PIB, mas também a desigualdade social e a dívida externa¹⁷⁰ (LUNA; KLEIN. In: REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014).

Gradativamente, também o setor de habitação passou a beneficiar a indústria da construção pesada. Na busca por legitimidade, o Regime se aproveitou da necessidade latente gerada pelo déficit habitacional e, ainda em 1964, iniciou a reforma do sistema nacional de habitação, criando o Banco Nacional da Habitação (BNH), instituição que se tornou, de acordo com Campos (2017. P. 398), “de todas as agências da sociedade política que atendiam aos empreiteiros, a que mais representava a ditadura”. Se a proposta inicial apresentada com a criação do Banco previa o direcionamento de seus recursos ao Sistema Financeiro de Habitação (SFH) para atender três níveis de renda – popular, econômico e médio

¹⁷⁰ Com a abertura do país ao capital estrangeiro e a “captação de recursos privados no exterior”, também para financiar empresas estatais, a dívida deixou as taxas fixas de juros praticadas por fontes oficiais de crédito, substituindo-as pela flutuação das taxas de juros dos bancos privados internacionais, tornando o mercado interno ainda mais suscetível às variações e crises do mercado internacional (LUNA; KLEIN. In: REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014).

(AZEVEDO, 1988), na prática financiaram obras de infraestrutura urbana e transformaram a construção de conjuntos habitacionais em demanda para a indústria de construção pesada (CAMPOS, 2017)

O BANCO NACIONAL DA HABITAÇÃO

Duas principais motivações guiaram a reforma do sistema nacional de habitação, ainda no governo de Castello Branco: colaborar para a legitimação do poder estabelecido, com um contraponto à repressão e à política do arrocho salarial; e viabilizar o Plano de Desenvolvimento Nacional, empregando mão-de-obra não qualificada para diminuir os índices de desemprego, além de estimular a poupança e a indústria da construção civil (AZEVEDO, 1988).

Neste âmbito, extinguiu-se a Fundação da Casa Popular (FCP)¹⁷¹ e os Institutos de Aposentadoria e Pensão (IAP) e criou-se o Banco Nacional da Habitação (BNH)¹⁷². Assim como o Banco, outras agências fundadas neste contexto, ligadas à habitação e ao saneamento, foram congregadas no Ministério do Interior¹⁷³ e envolvidas no Plano Nacional de Habitação (PNH): o Sistema Financeiro de Habitação (SFH), o Serviço Federal de Habitação e Urbanização (Serfhau) e as Companhias de Habitação (Cohabs) (CAMPOS, 2017).

O SFH captava recursos do sistema de poupança compulsória criado em 1966, o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), e da caderneta de poupança voluntária da população, e sua atuação direcionava-se ao financiamento da casa própria, dividida em três estratos de renda diferentes, cada um com sua legislação específica (CYMBALISTA; MOREIRA. In: ALBUQUERQUE, 2006). O arrocho salarial e o aumento nos preços, no entanto, diminuiu o

¹⁷¹ Criada em 1946, a FCP foi a primeira agência nacional dedicada à construção de casas populares e, por sua ligação ao regime anterior, foi considerada irrecuperável e extinta em 1964 (AZEVEDO, 1988).

¹⁷² O BNH foi criado com a Lei Federal nº 4.380 em 24 de agosto de 1964.

¹⁷³ Nos anos mais duros do regime, o Ministério do Interior foi liderado pelo tenente-coronel José Costa Cavalcanti (1969-1974), nomeado ainda na gestão de Costa e Silva.

valor real dos salários dos trabalhadores, o que levou ao aumento da inadimplência dos mutuários do SFH. Ao invés de adotar medidas econômicas que favorecessem a população, aumentasse seu poder de compra, diminuindo a desigualdade social e, conseqüentemente, a inadimplência, a situação foi utilizada como justificativa para se redirecionar os investimentos do nível popular às famílias com renda mensal acima de três salários-mínimos nos anos 1970 (AZEVEDO, 1988).

Assim como o SFH, também o BNH redirecionou seus esforços nesta década. Inicialmente, o Banco era voltado a construções populares, que, ao invés de favorecerem as grandes empreiteiras, beneficiavam empresas de construção imobiliária urbana de menor porte (CAMPOS, 2017). Especialmente entre 1969 e 1970, os recursos do FGTS que até então eram destinados à habitação voltaram-se para as grandes obras de infraestrutura, ao mercado financeiro e a outros programas habitacionais (AZEVEDO, 1988).

Se, na primeira gestão, a diretoria do Banco [Tabela 2] foi composta predominantemente pelo setor carioca da indústria construção, com grande parte dos recursos destinada ao financiamento de apartamentos para a classe média e favorecendo tanto construtoras quanto empresas de intermediação financeira, no governo Médici as condições eram outras (CAMPOS, 2017). Sob a presidência de Mário Trindade, o BNH foi expandido a um banco de desenvolvimento urbano, ao reunir saneamento básico, infraestrutura, financiamento de materiais de construção, transporte e pesquisa (AZEVEDO, 1988).

Tabela 2 - Presidentes do BNH.

Gestão	Presidente
1964-1965	Sandra Martins Cavalcanti
1965-1966	Luiz Gonzaga do Nascimento e Silva
1966-1971	Mario Trindade
1971-1974	Rubens Vaz da Costa
1974-1979	Maurício Schulman
1979-1983	José Lopes de Oliveira
1983-1085	Nelson da Matta
1985-1986	José Maria Aragão

Fonte: CAMPOS, 2017.

O Banco passou a atuar como órgão normativo e de supervisão, mantendo uma rede de agências públicas e privadas¹⁷⁴ (AZEVEDO, 1988). Com esta expansão, desviou seu serviço para os níveis de renda médio e superior, além de financiar as grandes obras de engenharia, tornando-se, de acordo com Campos (2017. P.425), “a agência de principal interesse dos construtores dentro do complexo federal de habitação”.

Neste contexto, o BNH encontrou nas Exposições Internacionais de Arquitetura a oportunidade de divulgar obras que financiava, em um esforço de propaganda do Regime que atingiria não somente ao público nacional, devido ao alcance do evento. Patrocinando a EIA desde 1969, o Banco utilizou grandes estruturas¹⁷⁵ e promoveu o Plano Nacional de Habitação em posição de destaque em meio às obras de arte, de teatro e de arquitetura dos países participantes.

Tal destaque alcançou novas proporções com seu o envolvimento na criação, patrocínio e realização da 1ª BIA, em 1973. Neste ano, o Banco era presidido¹⁷⁶ por Rubens Vaz da Costa e, no Palácio das Indústrias, ocupou grandes áreas com suas obras, com o Plano Nacional de Habitação e o conjunto de agências a ele relacionadas em mais de uma seção da exposição.

Finda a ditadura e durante a transição política, o SFH e o BNH foram questionados por seu desempenho social, por apenas 25% de suas operações terem se destinado à população de baixa renda e, com déficit decorrente das medidas adotadas ao longo das administrações, embarcaram em uma crise institucional (CYMBALISTA; MOREIRA. In: ALBUQUERQUE, 2006). No governo de José Sarney, o Banco foi extinto através do Decreto-Lei no 2.291 de 21

¹⁷⁴ As Companhias Habitacionais (COHAB) eram promotoras da política habitacional, coordenando e supervisionando diferentes agências que atuavam na construção das casas populares como empresas mistas, com controle acionário dos estados e municípios (AZEVEDO, 1988).

¹⁷⁵ Em 1969, na 10ª EIA, o BNH construiu uma estrutura suspensa no vão central do terceiro andar do Palácio das Indústrias, com acesso através de uma plataforma elevatória diretamente do térreo. Destacando-se em meio ao projeto expositivo da 10ª Bienal de Arte de São Paulo, esta estrutura extravagante exibiu obras do PNH e buscava, com isso, apoio do público e incentivo à indústria da construção civil (SCHROEDER, 2011).

¹⁷⁶ A diretoria executiva do BNH, no período de 1971 a 1974, foi composta por Cláudio Luiz Pinto, José Roberto Monteiro, Alberto Carlos de A. Klum, Antônio Juarez Farias, Horácio Rodrigo Garcia da Costa e José Eduardo de Oliveira Penna e presidida por Rubens Vaz da Costa (GONÇALVES, 1973).

de dezembro de 1985, e seus contratos e fundos foram incorporados à Caixa Econômica Federal.

4.2. O CAMPO DA ARQUITETURA DURANTE O REGIME MILITAR

Conforme Frampton (2015), a arquitetura é condicionada tanto pelos meios técnicos quanto pelas forças que circundam sua produção e reprodução. Para o autor, a arquitetura moderna no Brasil se originou durante a década de 1920, com Warchavchik e Costa, e, no Estado Novo, tornou-se parte da política nacional. Neste governo, as principais preocupações eram a construção tanto do novo homem brasileiro quanto de uma identidade nacional, tarefas nas quais a arquitetura moderna de raiz corbusiana assumiu papel central (CAVALCANTI, 2006; MARTINS, 1998).

Neste contexto, o Ministério da Educação e Saúde Pública desempenhou múltiplas funções. Adaptando os preceitos do arquiteto franco-suíço em um edifício monumental, viabilizado a partir da atuação de Costa e do ministro Capanema, o edifício no Rio de Janeiro adequou propostas europeias às condições locais e constituiu-se um marco da arquitetura moderna brasileira difundida internacionalmente (CAVALCANTI, 2006). Para Frampton (2015), esta arquitetura repercutiu mundialmente a partir do Pavilhão Brasileiro projetado por Niemeyer, Costa e Paul Wiener para a Exposição Mundial de Nova York de 1939. Com a exposição *Brazil Builds* no MoMA, em 1943, e a presença desta arquitetura em periódicos internacionais, como a edição especial da *Architecture d'aujourd'hui* de 1952, a *Architectural Review* e a *Domus*, configurou-se a “vitória dos modernos” sobre os defensores do neocolonial, além da ligação de seu campo de atuação ao Estado, na construção de edifícios públicos, cidades e monumentos, além de estudos de patrimônio (CAVALCANTI, 2006).

Esta proximidade com o Estado se manteve no governo de Juscelino Kubitschek (1955-1961), com o plano de metas, e fez parte da constituição da arquitetura moderna brasileira, no processo que culminou na criação da nova capital. Considerada o ápice do “período heroico”, com Niemeyer como um de seus principais expoentes, a construção de Brasília marcou tanto os salões das EIAs, quanto as revistas de arquitetura, além de gerar uma quebra temporal no

debate arquitetônico, diferenciando o período anterior do posterior a sua inauguração (BASTOS, 2007).

Construída segundo os princípios urbanísticos defendidos pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), Brasília conjugou interesses políticos com o caráter simbólico da arquitetura, especialmente no que tangia à monumentalidade (CAVALCANTI, 2006). De acordo com Frampton (2015), o advento da nova capital levou a arquitetura brasileira à crise, fez emergir críticas aos preceitos do Movimento Moderno, do edifício à cidade e, em última instância, levantou reações em diversas partes do mundo.

Após Brasília marcar transição para a década de 1960, a ruptura democrática de 1964 trouxe uma nova conjuntura política, social, econômica e cultural ao país. Se antes de Brasília, a arquitetura moderna realizada no Brasil consolidou-se através de sua relação com o Estado, tomando para si a atribuição de modernizar a sociedade (MARTINS, 1998), após o golpe militar, os arquitetos enfrentaram uma crise em múltiplas esferas. Caiu por terra o preceito de que a arquitetura e o urbanismo modernos eram, por si, capazes de garantir a democracia e transformar a sociedade e a política brasileiras (ZEIN, 1987. In: GUERRA, 2010a).

Zein (1987. In: GUERRA, 2010a) caracterizou este momento como de “crise de identidade” do arquiteto, e o descreveu em três principais aspectos: seu papel de criador, no qual, exceto para os expoentes consagrados, sua figura passou a ocupar segundo plano frente às obras em si; a diminuição da qualidade do ensino superior, frente à expansão do ensino privado viabilizada pelas políticas implementadas pelos ditadores militares; e a transformação do mercado de trabalho do arquiteto, que deixava sua atuação como profissional liberal para integrar equipes multidisciplinares. As mudanças advindas com a nova década afetaram a atuação do profissional também na ênfase de seus discursos, que se voltou ao planejamento urbano, com a obrigatoriedade dos Planos Diretores a todos os municípios (BASTOS; ZEIN, 2015).

Diante da complexidade da situação enfrentada pelo arquiteto, entende-se que causou um efeito mais profundo e complexo que uma crise de identidade. As dificuldades envolveram múltiplos aspectos, redirecionaram discursos, suscitaram novas questões teóricas e afetaram a

circulação de ideias, além das condições de produção e de ensino de arquitetura. Tais transformações colocaram em crise o próprio estatuto da profissão.

O período do chamado “milagre brasileiro” direcionou grande parte dos investimentos a obras de infraestrutura de grande porte, em uma política que fez do governo um “grande cliente” para os escritórios de arquitetura e empresas de engenharia (SEGAWA, 2002). Ao mesmo tempo em que simbolizavam o progresso, tais obras contribuíram para o discurso que buscava legitimar a Ditadura Militar e beneficiaram as empresas que a apoiavam.

São Paulo¹⁷⁷, sendo expoente industrial e da concentração de renda no país, após a década de 1920, possuía arrecadação tal que possibilitou à cidade consolidar-se como polo cultural, conforme as iniciativas abordadas no capítulo 3, além de principal local de intervenção para as variadas obras públicas promovidas pelo Estado, com numerosas intervenções de infraestrutura e as maiores empreiteiras¹⁷⁸ do país (CAMPOS, 2017).

Dentre as principais empreiteiras paulistas¹⁷⁹ ao longo da ditadura, também organizadas na sociedade civil e em proximidade com o aparelho do Estado, Campos (2017) destacou a atuação da Camargo Corrêa (1938), empresa do ramo com maior patrimônio do país, fabricante global dominante de maquinário para construção civil e que, nos anos 80, atingiu o patamar de maior empresa de construção do mundo. Sobressaíram-se, ainda, empresas originárias do Plano de Metas de JK atuantes em São Paulo: o Escritório Técnico Figueiredo Ferraz (1943), a Hidrosservice Engenharia Ltda. (1958), onde trabalhou Rodrigo Lefèvre, a

¹⁷⁷ São Paulo aprovou em 1971 o Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado e em sua paisagem eram notáveis as obras de infraestrutura em andamento, tais como as primeiras linhas do metrô e as vias marginais expressas, cujos projetos tiveram destaque na exposição da I BIA (BIENAL, 1973).

¹⁷⁸ São Paulo possuía “empreiteiras de porte superior às maiores existentes em outras regiões” (CAMPOS, 2017).

¹⁷⁹ São elas: Azevedo & Travassos (1922), Beter (1953), Camargo Corrêa (1938), Companhia Brasileira de Projetos e Obras - CBPO (1931), Companhia Construtora Brasileira de Estradas - CCBE (1948), Cetenco (1956), Conspoor (1958), Constran (1957), Guarantã (1953), H. Guedes, Rossi (1961), Serveng-Civilsan (1958), Servieng (1929) e Servix (1928).

Internacional de Engenharia S.A. (Iesa) (1957), o Consórcio Nacional de Engenharia Consultiva (CNEC) (1959) e a Promon Tecnologia Ltda. (1960) (KOURY, 2019).

O aumento na demanda por projetos, intensificado com a criação do sistema de financiamento para moradia de classe média¹⁸⁰, transformou não somente as relações trabalhistas dos arquitetos, mas também a imagem de seu papel na sociedade (KOURY, 2019; ZEIN, 1987. In: GUERRA, 2010). Os arquitetos, formados com a expectativa de atender às necessidades coletivas, viam-se em crise ao enfrentar a “estreiteza das tarefas profissionais” (FERRO, 2006. P. 49). Nas palavras de Sérgio Ferro (2006):

“aquelas propostas, apesar de não terem se concretizado no nível em que foram pensadas, serviam, porém, para finalidades distintas, e até opostas. Assim, os estudos sobre planejamento ou sobre nossa limitação construtiva hoje são utilizados, depois de convenientemente deformados, pelas forças mesmas que estas intenções modificadoras, em essência, contrariam: a ditadura e o imperialismo” (FERRO, 2006. P.49).

Para Arantes (2011), os arquitetos que antes “julgavam estar participando da construção do país, perguntavam-se diante deste cenário quais seriam as consequências do golpe para o projeto da arquitetura moderna”. Por outro lado, para Lefèvre (1979), apesar da frustração, este profissional não deixou, em nenhum momento, de participar intensamente do desenvolvimento nacional. Para Bastos e Zein (2015), as contradições se aprofundaram entre 1965 e 1975, com o silenciamento dos ideais progressistas frente à intensificação da repressão política, simultâneo ao aumento no número de encomendas públicas e privadas.

A repressão exercida pelo governo ditatorial, principalmente a partir de 1968, atingiu o campo da arquitetura de sobremaneira através da interferência na Universidade, com a cassação e prisão de professores e intelectuais, com a invasão da Universidade de Brasília e a expansão das escolas de arquitetura, que, com a imposição do Currículo Mínimo, não garantia qualidade de ensino (BASTOS, 2003).

¹⁸⁰ A construção de habitação para classe média se seu através do financiamento através “do Sistema Brasileiro de Poupança e Empréstimo (SBPE) e do Banco Nacional da Habitação (BNH), principalmente após a instituição do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), em 1966” (KOURY, 2019).

Quando questionado sobre os anos de 1970, Artigas (In: XAVIER, 2003:223) afirmou ter vivido “cercado pelo medo”. O arquiteto foi cassado em 1969, assim como Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean. Desprovida destes mestres, a FAU-USP encontrou-se desorientada frente à compreensão de seu papel na sociedade e, alinhada ao movimento estudantil, dividida quanto à melhor forma de se enfrentar a realidade social e política e polarizada entre dois de seus mestres: os “artiguistas” e os “ferristas” (MARTINS. In: KOURY, 2009).

O ensino de arquitetura na década de 1970 foi marcado pela atuação de Ferro, Império e Lefèvre. Em resposta às questões problemáticas do país, o trabalho do grupo representava “o desafio à constituição de novos valores que viabilizassem um projeto audacioso de transformação do presente”, criticando-o e mobilizando, neste processo, tanto textos escritos quanto práticas artísticas e a criação coletiva (KOURY, 2009. P.27).

Conforme esclarecido por Martins (1998. P.16), a “questão, como a da maioria dos estudantes naquele momento não era propriamente a Arquitetura, ou a Física, ou a Medicina. Tratava-se de ‘transformar a sociedade’, derrotar a ditadura”. Assim, o grupo que colocava Artigas como referência alinou-se à postura do PCB, ao mesmo tempo em que apostou na força do desenho como transformador da sociedade, posição que defenderam na revista “Desenho”. Em oposição, o segundo grupo denunciava o desenho como instrumento de exploração no canteiro e alinou-se às propostas de Ferro, Império e Lefèvre, organizando a revista “Ou...”, sinalizando sua convicção de que a derrota da ditadura “necessitava ‘instrumentos mais contundentes do que a lapiseira’” (MARTINS, 1998).

Se em 1969, o grupo alinhado a Artigas enfrentou a ausência de seu mestre, em dezembro de 1970, também os “ferristas” foram desprovidos de suas referências, com a prisão e tortura de Ferro¹⁸¹ e Lefèvre¹⁸² pela Operação Bandeirante (OBAN), ao longo de um ano, e com a detenção de Império¹⁸³ por uma semana no DEOPS¹⁸⁴ (ARANTES, 2011; KOURY, 2009).

¹⁸¹ Ferro era membro da Ação Libertadora Nacional (ALN), de Marighella, participava da luta armada e, após ser liberado da prisão, partiu para a França, onde atuou como professor da Escola de Arquitetura de Grenoble (FERRO, 2006).

Além da atuação sobre a Universidade e os intelectuais, a ditadura lançou suas sombras sobre a imprensa especializada, fechando, um a um, os principais periódicos¹⁸⁵ em circulação no momento até 1971, com o fim da *Acrópole*¹⁸⁶ (BASTOS, 2007). Ainda no âmbito dos debates e da circulação de ideias, também os Congressos Brasileiros de Arquitetos, organizados pelo IAB desde 1945 – para abordar questões relevantes à profissão e à formação de arquitetos –, encontraram um hiato¹⁸⁷ no auge repressivo da ditadura (DEDECCA, 2018).

Na década de 1970, os arquitetos eram representados pelo sistema CONFEA/CREA (Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia/Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia), onde eram minoria. Desde a década de 1930, entretanto, outra instituição atuava mais ativamente na defesa da profissão, sendo também mais representativas: o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB). Oriundo dos esforços para a regulamentação da profissão, o IAB cresceu e passou a ser organizado em departamentos estaduais. A partir da década de 1970, articulava-se e atuava conjuntamente com duas entidades: o Sindicato de Arquitetos de São Paulo (SASP), criado em 1972, e a Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura (ABEA), criada no final de 1973 (VIDOTTO, 2020).

¹⁸² Lefèvre, professor no Departamento de Projetos da FAU-USP, participante da fundação da FAU-Santos e membro da Assembleia Nacional do IAB entre 1970 e 1971, com a saída da prisão, passou a trabalhar na Hidrosservice e manteve-se suplente do Conselho Superior do IAB (KOURY, 2019).

¹⁸³ Império, atuante como cenógrafo nos “principais grupos de teatro da época, grandes provocadores do regime”, prosseguiu “com suas pesquisas plásticas e gráficas e em sua atuação como docente até o ano de 1985” (KOURY, 2009. P.30).

¹⁸⁴ O período traumático de prisão e interrogatórios sob tortura marcou “a ruptura entre a fase de estreita colaboração e o momento em que se dedicaram individualmente à suas respectivas carreiras pessoais (KOURY, 2009).

¹⁸⁵ A partir do Golpe de 1964 até a realização da I BIA foram fechadas as revistas *Arquitetura e Engenharia* (1946-1965), *Habitat* (1950-1965), *Módulo* (1955-1965), *Arquitetura* (1961-1969) e *Acrópole* (1941-1971).

¹⁸⁶ A revista *Acrópole* foi, segundo Segawa (2002), “a principal publicação dos arquitetos e até seu fechamento, em 1971, virtualmente era o órgão oficial de divulgação da linha paulista” (SEGAWA, 2002:153).

¹⁸⁷ O 8º Congresso Brasileiro de Arquitetos foi realizado em 1969, enquanto o 9º CBA aconteceu em 1976, sete anos mais tarde.

O INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL

A busca pelo reconhecimento e pela regulamentação profissional motivaram a criação do Instituto Central de Arquitetos (ICA), em 1924, oriundo da fusão do Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA) e da Sociedade Central dos Arquitetos (SCA), ambos criados no Rio de Janeiro em 1921 (DEDECCA, 2018). A nova instituição se posicionou a favor da arquitetura moderna e, em 1935, foi renomeada para Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), inicialmente com maior atuação no Rio de Janeiro, onde estava sediada. Durante a década de 1930, o Instituto consolidou-se localmente e traçou planos para sua expansão nacional, concretizados a partir da fundação dos departamentos estaduais (DEDECCA, 2018).

A primeira publicação oficial do IAB foi a revista *Arquitetura e Urbanismo*, criada em 1936 como forma de possibilitar amplas discussões acerca dos assuntos relacionados à profissão, além de promover o reconhecimento social do arquiteto. A revista respondeu também à falta de uma publicação especializada em arquitetura no país, sendo veiculada até 1942, ano anterior à exposição *Brazil Builds*. Segundo Dedecca (2018. P.77), o principal objetivo da publicação “era atingir tanto o público brasileiro quanto os leitores estrangeiros, divulgando as realizações locais e qualificando o intercâmbio cultural que vinha sendo costurado”.

Na década de 1940, a diretoria do IAB nacional foi assumida por membros formados na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), alinhados à arquitetura moderna defendida por Costa. Em 1943, o Instituto passou a promover programações que atraíram considerável público, como “eventos sociais, recepções a recém-formados, criações de prêmios, almoços festivos, cursos, homenagens, projeções de filme, conferências e palestras, além da criação de uma biblioteca” e exposições de jovens artistas, principalmente entre 1945 e 1950 (DEDECCA, 2018. P.93).

Ao final do Estado Novo, o IAB envolveu-se em questões políticas, em proximidade¹⁸⁸ com o PCB, e sua sede chegou a abrigar a militância carioca de oposição, recebendo Luiz Carlos Prestes e seu discurso aos arquitetos e engenheiros em 1945, postura substituída, com a eleição da presidência do Instituto de 1949, por uma atitude mais conciliatória¹⁸⁹ (DEDECCA, 2018).

No processo de expansão nacional, almejado desde a fundação do Instituto, doze¹⁹⁰ departamentos estaduais do IAB foram criados até 1970, iniciando com São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul (DEDECCA, 2018). De acordo com Dedecca (2018), as redes formadas pelos segmentos regionais atuavam tanto no âmbito local quanto articuladas nacionalmente para redefinir a atuação profissional do arquiteto, para que se alinhasse ao referencial moderno nos âmbitos de seu papel social, dos programas e da estética. Tais esforços, segundo a autora, contaram com a colaboração das faculdades e dos novos museus de arte, tanto na difusão da arquitetura moderna própria do Brasil quanto na integração entre os profissionais das diversas regiões (DEDECCA, 2018).

O DEPARTAMENTO DE SÃO PAULO

A busca por representatividade ocorreu paralelamente no Rio de Janeiro e em São Paulo. O Instituto Paulista de Arquitetos (IPA), fundado por Christiano Stockler das Neves e Bruno

¹⁸⁸ Para Dedecca (2018), essa proximidade do IAB com o PCB foi única em todo o período estudado em seu doutorado. Durante o período de aproximação do IAB com o PCB, foram presidentes do Instituto os arquitetos Paulo de Camargo e Almeida (1943-1946) e Firmino Fernandes da Silva (1946-1949). Milton Roberto assumiu a presidência do IAB nacional em seguida, ocupando-a de 1949 a 1953 (DEDECCA, 2018).

¹⁸⁹ Quando da realização da I Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, o IAB nacional era presidido por Miguel Alves Pereira, que foi signatário do protocolo de intenções que originou a Bienal de Arquitetura. De acordo com Dedecca (2018), Miguel Pereira foi associado ao IAB-RS e, a partir de 1970, representou os arquitetos brasileiros também nas relações internacionais.

¹⁹⁰ Até 1970 foram criadas “doze seções: Minas Gerais (1943), São Paulo (1943), Rio Grande do Sul (1948), Pernambuco (1951), Bahia (1954), Ceará (1957), Rio de Janeiro (1957) – substituído pela seção da Guanabara em 1959 –, Estado do Rio de Janeiro (1959), Brasília (1959), Paraná (1962), Espírito Santo (1967) e Santa Catarina (1969), além de delegacias com menor poder de atuação, como as de Goiânia, Vale do Paraíba, Santos e Campinas.” (DEDECCA, 2018. P. 108)

Simões Magro, em 1930, também trabalhou pela regulamentação profissional. Assim, a criação dos departamentos estaduais do IAB representou a possibilidade de união destes esforços e de maior eficiência na defesa dos interesses da profissão (DEDECCA, 2018).

Com a inauguração do núcleo paulista, em 1943, os objetivos focaram na divulgação da arquitetura brasileira, na defesa da profissão do arquiteto¹⁹¹ e na discussão sobre o ensino de arquitetura e a formação profissional (VIDOTTO, 2020). A sede inicial do IAB/SP ocupou o subsolo do Edifício Esther, entre 1944 e 1950, e Eduardo Kneese de Mello¹⁹² foi o primeiro presidente, de 1943 a 1947. Para Dedecca (2018), o departamento paulista não somente reuniu a categoria profissional, mas tornou-se também um local de cultura da cidade, além de promover a aproximação com os estudantes, grupo crescente principalmente após a criação das primeiras faculdades de arquitetura da cidade, como a FAU Mackenzie em 1947, e a FAUUSP em 1948 (DEDECCA, 2018).

O IAB passou atuar com estas faculdades nos debates para a reformulação curricular, utilizando-se dos Congressos Brasileiros de Arquitetos (CBA) para divulgar o perfil do profissional, além dos Encontros Nacionais de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo, que debatiam a “necessidade da busca de um ensino que estivesse alinhado à prática profissional do arquiteto autor de projetos”¹⁹³ (VIDOTTO, 2020). Os CBAs aconteceram em capitais estaduais associadas a departamentos do IAB. De 1945 a 1969, foram realizados em São Paulo (1º e 4º, em 1945 e 1954); Porto Alegre (2º e 8º, em 1948 e em 1969); Belo Horizonte (3º e 7º, em 1953 e 1968); Recife (5º, em 1957) e Salvador (6º, em 1966). Os temas estenderam-se ao ensino de arquitetura, e os debates promovidos levaram à criação da Federação Nacional dos Arquitetos (FNA) e à regulamentação da profissão (DEDECCA,

¹⁹¹ Os boletins do departamento paulista foram veiculados na revista *Acrópole* de janeiro de 1954 a maio de 1959, e em seguida se tornaram publicação avulsa, realizada até 1961 (DEDECCA, 2018).

¹⁹² Neste período, Eduardo Kneese de Mello esteve em articulação com os arquitetos cariocas relacionados ao IAB nacional e foi o responsável por receber as obras de arte doadas em 1946 por Nelson Rockefeller para a criação do MAM-SP e do MAM-RJ.

¹⁹³ Tais debates culminaram na autonomia do ensino de arquitetura, marcada pelos Encontros de Diretores, Professores e Estudantes de Arquitetura em 1960, 1961 e 1962, e nos princípios para um currículo mínimo, aprovado na FAUUSP em 1961 e adotado como base para o Currículo Mínimo nacional (VIDOTTO, 2020).

2018). Abordaram também a função social do arquiteto, o urbanismo, a relação com a indústria e promoveram um balanço crítico da produção arquitetônica e urbanística brasileira (VIDOTTO, 2020).

Tanto o 1º quanto o 4º CBA ocorreram em São Paulo em 1945¹⁹⁴ e 1954¹⁹⁵, respectivamente, e foram ocasiões nas quais o IAB/SP promoveu a arquitetura moderna e mobilizou os profissionais (DEDECCA, 2018). Ademais, trata-se do período em que a atuação paulista passou despontar na historiografia da arquitetura brasileira como um todo, esmaecendo tanto a visão de homogeneidade quanto o protagonismo carioca do Movimento Moderno que eram difundidos até então.

Para Bastos e Zein (2015), a pluralidade existente na produção arquitetônica brasileira evidenciou-se justamente na década de 1960, não somente a partir da inauguração de Brasília e das críticas que suscitou, mas em rumos presentes desde as décadas anteriores. Com a consolidação de São Paulo no campo artístico internacional e sua intensa atividade cultural, a atuação do departamento do IAB na divulgação da arquitetura, em realizações como os CBAs e as EIAs, contribuiu para esta mudança.

Até meados da década de 1960, as conquistas profissionais e educacionais dos arquitetos se ampliavam, assim como se expandia a atuação do IAB, com conquistas como a autonomia do ensino de arquitetura e a adoção do currículo debatido nos encontros pela FAUUSP como base para o Currículo Mínimo Nacional (VIDOTTO, 2020). Entretanto, com o golpe de 1964 e a posse de Castello Branco, os rumos mudaram.

¹⁹⁴ O auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo sediou o I Congresso Brasileiro de Arquitetos em 1945. Em um momento de esperança pela redemocratização do país, o 1º CBA foi dividido em dois eixos temáticos: “assuntos de interesse imediato da profissão – abordando questões de ensino, normas de trabalho e regulamentação profissional –, e a função social do arquiteto, pensada a partir dos seguintes subtemas: o urbanismo como problema de arquitetura, a vida urbana, as obrigações edilícias de defesa aos ataques aéreos (uma pauta imposta pelo Coronel Orozimbo Martins), a organização das coletividades humanas e a relação com a indústria” (DEDECCA, 2018. P.123)

¹⁹⁵ Realizado no ano no IV Centenário de São Paulo e da II Exposição Internacional de Arquitetura na Bial de São Paulo, o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos foi dedicado a “debater as realizações brasileiras” no âmbito da arquitetura e do urbanismo, com o objetivo de fazer um balanço crítico da produção e concluindo pela “indissociabilidade entre o alcance de uma expressão arquitetônica própria e a conscientização dos problemas nacionais” (DEDECCA, 2018. P. 139-141).

Se, em sua primeira década, o IAB envolvia-se em questões políticas em proximidade com o PCB, o Estatuto Nacional¹⁹⁶ de 1965 o colocava como “um órgão apolítico, independente, técnico e cultural que representava a arquitetura brasileira junto aos poderes públicos e o Brasil no exterior” (VIDOTTO, 2020. P.43). Ainda assim, o 7º CBA, realizado em 1968 em Belo Horizonte, debateu tanto o exercício profissional quanto o desenvolvimento urbano, tecendo críticas às políticas nacionais de habitação, à situação do arquiteto, ao BNH, ao SERFHAU e às grandes empresas de construção civil e planejamento, levando adiante as discussões¹⁹⁷ quanto à criação dos sindicatos, nas quais envolveram-se os departamentos estaduais do Instituto (DEDECCA, 2018).

O Sindicato dos Arquitetos do Estado de São Paulo (SASP) foi criado para defender os direitos trabalhistas do arquiteto, que cada vez mais deixava o exercício liberal da profissão para atuar em equipes multidisciplinares¹⁹⁸, em empresas de consultoria e planejamento (DEDECCA, 2018). Criado em 1972, o SASP teve Alfredo Serafino Paesani como primeiro presidente e Geraldo Vespaziano Puntoni como vice-presidente¹⁹⁹, e passou a atuar em conjunto com o IAB/SP a favor dos interesses do arquiteto (VIDOTTO, 2020).

Nos anos entre o golpe militar e a criação do SASP, o IAB/SP foi presidido por Alberto Rubens Botti (1964-1965), Júlio José Franco Neves (1966-1967), Abelardo Gomes de Almeida (1968-1969) e Pedro Paulo de Melo Saraiva (1970-1971), e centralizou a

¹⁹⁶ Com a aprovação de seu Estatuto Nacional, o IAB manteve-se como entidade representativa dos arquitetos, agora com uma organização nacional em Departamentos e Delegacias, sob a direção de uma Assembleia Nacional e um Conselho Superior (VIDOTTO, 2020).

¹⁹⁷ Desde o 6º CBA, em 1966, seguia-se a discussão quanto à criação de sindicatos para defender os direitos trabalhistas do arquiteto, que diminuía sua atuação como profissional liberal. Em 1967, estiveram presentes em reuniões da diretoria do IAB/SP.

¹⁹⁸ No início da década de 1970, os arquitetos passaram a atuar de forma mais expressiva em empresas de consultoria e construtoras, além de prestar serviço a empresas estrangeiras atuantes no Brasil decorrentes do acordo USAID (Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional) (VIDOTTO, 2020).

¹⁹⁹ Na primeira gestão, o conselho fiscal do SASP foi composto por Eduardo Kneese de Mello, Pedro Paulo Saraiva e Abelardo Gomes de Abreu; a tesouraria foi composta por Gregório Zolko e Roberto Loeb, com Helene Afanasieff como secretária e Edith Gonçalves de Oliveira como diretora; como suplentes, teve João Clodomiro Browne de Abreu, Israel Sancovicz, Sergio Pileggi, José Luiz Fleury de Oliveira, Leo Bonfim Júnior e Luiz Ernesto Gadelha (VIDOTTO, 2020).

responsabilidade de atuar do ensino, na defesa da profissão e na promoção de eventos (VIDOTTO, 2020). De acordo com Vidotto (2020), no final da década de 1960, o departamento paulista se preocupou com a inserção dos jovens arquitetos no mercado de trabalho, manteve sua postura de defesa da atuação liberal do profissional frente ao crescente número das empresas de “*planning*” e participou ativamente nas faculdades de arquitetura do estado.

Com o endurecimento da ditadura, a frequência de participação nas reuniões do IAB/SP ficou mais difícil, o que prejudicou o andamento de algumas discussões. Segundo Vidotto (2020), a atuação do IAB/SP na criação de novas escolas de arquitetura foi iniciada na década de 1960 e não deixou de lado a preocupação com a qualidade do ensino, defendendo-a também na década seguinte, após o decreto do Currículo Mínimo, em 1969, que ignorou os debates anteriores para favorecer a instalação de um número de faculdades através do estabelecimento de requisitos mínimos de funcionamento e reconhecimento.

Esta preocupação levou à criação da Comissão de Especialistas de Ensino de Arquitetura e Urbanismo (CEAU), vinculada ao Ministério da Educação, com a função de, através de visitas em escolas, identificar necessidades e fazer diagnósticos, planejamento e fiscalização (VIDOTTO, 2020). Para acompanhá-la e com o objetivo de aprimorar o ensino e apoiar a pesquisa, a Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura (ABEA) foi fundada em 22 de novembro de 1973²⁰⁰, no I Encontro de Diretores e Escolas, após as discussões que ocorreram no 1º Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura na 1ª BIA.

Com Paulo Mendes da Rocha como presidente (1972-1973), o IAB/SP passou a compartilhar as responsabilidades da defesa da profissão e do ensino de arquitetura tanto com o SASP, no âmbito trabalhista, quanto com ABEA, no educacional, além de atuar na organização²⁰¹ da

²⁰⁰ A primeira diretoria da ABEA foi composta por Nestor Goulart Reis Filho, então diretor da FAUUSP, que assumiu a posição de presidente, além de Aluizio José Rosa Monteiro como vice-presidente, representante da Faculdade de Arquitetura de São José dos Campos, e Marlene Yurgel no cargo de secretária (VIDOTTO, 2020).

²⁰¹ A diretoria deste biênio envolveu-se diretamente na 1ª BIA: presidente do IAB/SP nesta gestão, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha foi responsável pelo projeto expositivo da I BIA; Abrahão Sanovicz, 3º vice-presidente do IAB/SP, participou da Comissão consultiva da Bienal; Oswaldo Corrêa Gonçalves, membro do Conselho

primeira bienal dedicada inteiramente à arquitetura. Esta gestão buscou, ainda, enfrentar os sinais de esgotamento que o Instituto presenciava em suas reuniões e, como uma de suas iniciativas, criou o *Jornal Arquiteto*²⁰² em conjunto com o SASP, para divulgar assuntos relacionados ao Instituto e à profissão, publicado entre julho de 1972 e dezembro de 1978.

4.3. O PROCESSO DE ORGANIZAÇÃO DA 1ª BIA

Em meio à crise institucional enfrentada pela Bienal de Arte de São Paulo, desprovida do comitê artístico, destituída de seu papel de palco de livre expressão e experimentação artística e boicotada internacionalmente em 1969, o Conselho de Arte e Cultura (CAC) propôs um conjunto de mudanças para reformular o grande evento brasileiro de arte. Inserida neste cenário, a EIA, ainda que contasse com o envolvimento do IAB/SP, enfrentava dificuldades próprias, como seu esvaziamento, edições pequenas, poucos participantes, convidados que se recusaram a participar e, além disso, o domínio do espaço expositivo pelo BNH, que passou a patrociná-la.

Os terrores praticados pela Ditadura Militar estavam em seu ápice, no governo Médici e nos Anos de Chumbo. Muitos dos arquitetos e intelectuais encontravam-se presos ou exilados e uma parcela deles integrava a luta armada, com o objetivo de derrotar o regime. Neste contexto, a complexa crise dos arquitetos foi acompanhada pelo aumento quantitativo na demanda por projetos.

A ideia de se organizar uma bienal inteiramente dedicada à Arquitetura, independente da Bienal de Arte de São Paulo, originou-se neste momento crítico, aproveitando-se da oportunidade da reformulação para criar um espaço de divulgação e, possivelmente, debate de temas concernentes à situação da profissão do arquiteto no Brasil. Do ponto de vista do

Superior do IAB/SP e vice-presidente do IAB nacional, foi simultaneamente presidente do Conselho Diretor da I BIA e representante da Fundação Bienal de São Paulo; e Júlio Roberto Katinsky, além de suplente no Conselho Superior do IAB/SP, também esteve nas comissões consultiva e executiva da I BIA, na função de secretário executivo.

²⁰² O jornal *Arquiteto* realizou uma edição especial dedicada à 1ª BIA em 1973.

Estado, o patrocínio do BNH a esta iniciativa representava a garantia de uma área ainda maior para promover as obras de habitação e infraestrutura, funcionando como propaganda do governo ditatorial, ao mesmo tempo em que concedia visibilidade às grandes empresas de construção civil.

Assim, enquanto a 11ª EIA abria ao público, em setembro de 1971, uma das últimas edições da revista *Acrópole*²⁰³ anunciou as intenções da Fundação Bienal, do IAB e do BNH em unirem-se para criar a BIA, com apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), da União Internacional de Arquitetura (UIA) e da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Em 12 de outubro, o jornal *O Estado de São Paulo*²⁰⁴ anunciou os vencedores do Concurso Latino-Americano de Escolas de Arquitetura da 11ª EIA, juntamente com os planos para a primeira bienal autônoma dos arquitetos. Além de anunciar a formação de um Conselho Superior e de uma Comissão Executiva, o jornal divulgou a previsão de abertura da 1ª BIA ao público para setembro de 1972 [Figura 54].

Neste momento, as divulgações referentes à criação da 1ª BIA basearam-se no texto do Protocolo de Intenções, cuja assinatura ocorreu em cerimônia durante o encerramento da 11ª EIA, com a presença de representantes da Fundação Bienal, do IAB e do BNH. Seguiu-se a criação da Comissão Preparatória, encarregada do estudo de viabilidade, da redação do termo do convênio entre as três instituições promotoras e da formação do Conselho Diretor e das comissões consultiva e executiva, para planejamento e organização da 1ª BIA.

²⁰³ Revista *Acrópole*, set/1971 – ano 33, no. 388. p. 12

²⁰⁴ Jornal *O Estado de São Paulo*, 12 de outubro de 1971, p. 10

rsos
ulo
erior

tes as datas de
oncurso Estimula-
Artes Plásticas,
rior do Estado:
— dia 15, Bau-
tuba; dia 21, So-
e 24, São José
as 30 e 31, Ará-
são; dia 7 de no-
ha.
17 e 18, Soroca-
José do Rio Pre-
atuba; 28 e 29,
mento, dia 7 de
tuba.
s Plásticas será
o Zanini, Erme-
Eduardo de Go-
de Música, por
Fires de Cam-
negali e Nathan
Concurso Esti-
moção do Con-
Cultura.

rado

ica Popular Bra-
erto do Meio Dia
- Interúdio "Re-
estra Lamoureux,
Jean Fournier. 2
- Suite Sinfônica
stra Estadual de
or Edoardo De-
rius Mithaus —
1", para violino e
Shapico e Ralph
utor e suas Me-
rises — Interjú-
Yvette, Trio Ma-

Bienal de Arquitetura terá início em 1972

O grande prêmio "Presidente da República" — medalha de ouro e 25 mil cruzeiros — da Exposição Internacional de Arquitetura da XI Bienal, foi conferido à equipe do Instituto de Artes e Arquitetura da Universidade de Brasília. Simultaneamente, os presidentes da Bienal, do Banco Nacional de Habitação (BNH) e do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) divulgaram a resolução de criação da Bienal de Arquitetura de São Paulo, a primeira das quais deverá realizar-se em setembro de 1972, no edifício da Fundação Bienal.

O júri de premiação foi composto por Rubens de Amaral Portela, indicado pela Fundação Bienal; Oswaldo Corrêa Gonçalves, do BNH; e José Sanchotene e Demétrio Ribeiro, do IAB. O prêmio Governador do Estado — medalha de prata e 15 mil cruzeiros, doação do BNH, que também ofereceu o grande prêmio — foi para o trabalho apresentado pela equipe do curso de Arquitetura da Escola de Engenharia da Universidade do Paraná. As equipes da Escola de Arte e Arquitetura da Universidade do Ceará, da Faculdade de Arquitetura de Minas Gerais e a Escola de Engenharia da Universidade do Paraná receberam menções honrosas.

Ao conceder as premiações, o júri levou em consideração a qualidade e coerência dos trabalhos, a seriedade da fundamentação

teórica e analítica e a criatividade de das proposições.

BIENAL

O documento que cria a Bienal de Arquitetura foi assinado por Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Bienal, Rubens Var da Costa, do BNH, e Benito Sar no, do IAB. A Bienal terá por fim reunir em São Paulo os resultados dos esforços em todo o mundo "para o correto aproveitamento do meio ambiente, nas cidades e no campo".

Para atender seus objetivos a Bienal de Arquitetura contará com trabalhos da Fundação Bienal de São Paulo, BNH e IAB e com a colaboração de entidades nacionais e internacionais, ligadas diretamente à Arquitetura, e de instituições universitárias. O documento relaciona o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), a União Internacional dos Arquitetos e a Unesco. O documento prevê ainda a formação de um Conselho Superior e de uma Comissão Exe-

cutiva, cuja finalidade será a organização da primeira Bienal de Arquitetura, em setembro de 1972.



SABOR E NOBREZA DO BOM VINHO EUROPEU

Santa Ursula

TINTO • BRANCO • ROSÉ

**MOSTRE DO QUE SI
AMOR É CAPAZ:
DÊ UM BRILHANTE**

Na Antuérpia você compra uma prova de 10 pagamentos de Cr\$ 120,00, sem entrada. Dê um solitário ou uma aliança de brilho. Com certificado de garantia. A Antuérpia facilita seu romance.

**LAPIDAÇÃO DE
DIAMANTES ANTUÉRPIA LTDA.**

Rua São Bento, 290 - 5.º andar
Tels.: 35-6529 e 36-2251

Crédito imediato, basta sua presença.

Conferências

JOSE GERALDO VIEIRA E SUA GERAÇÃO, pelo acadêmico Luis Martins. Hoje, às 18 horas, na Academia Paulista de Letras, largo do Arouche, 312.

Figura 54 - Reportagem sobre a criação da Bienal de Arquitetura, com previsão de abertura ao público em setembro de 1972.

Fonte: jornal O Estado de São Paulo, 12 de outubro de 1971, p. 10

DO PROTOCOLO DE INTENÇÕES À CRIAÇÃO DA COMISSÃO PREPARATÓRIA E DO CONSELHO DIRETOR

A solenidade de assinatura do protocolo de intenções²⁰⁵ para criação da 1ª BIA ocorreu em 12 de novembro de 1971, às 19 horas, no espaço de exposições da 11ª EIA. Convites²⁰⁶ foram enviados a representantes políticos e aos reitores das Universidades²⁰⁷: Laudo Natel,

²⁰⁵ Protocolo: Bienal de Arquitetura. 2p. 12/11/1971 – Arquivo Histórico Wanda Svevo. Caixa 1-4856. Consulta em 05/07/2019.

²⁰⁶ Além de representantes políticos e reitores, a Fundação Bienal enviou ainda 150 convites a serem utilizados por membros do departamento paulista do IAB, e outros 150 para a delegacia de São Paulo do BNH (Cartas de Oswaldo Corrêa Gonçalves a Pedro Paulo Saraiva e a Bartholomeu de Miranda, de 09/11/1971. - Arquivo Histórico Wanda Svevo. Caixa 485-7. Consulta em 10/05/2019).

²⁰⁷ Cartas de Francisco Matarazzo Sobrinho a Laudo Natel, José Carlos de Figueiredo Ferraz, Paulo Salim Maluf, Ciro Albuquerque, Pedro de Magalhães Padilha, José Meiches, Edeny Machado, Miguel Reale e João

Governador do Estado de São Paulo; José Carlos de Figueiredo Ferraz, Prefeito de São Paulo; Paulo Salim Maluf, Secretário dos Transportes do Estado de São Paulo; Ciro Albuquerque, Secretário do Trabalho, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo; Pedro de Magalhães Padilha, Secretário de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo; José Meiches, Secretário dos Serviços e Obras Públicas; Edenyr Machado, Secretário de Turismo e Fomento da Prefeitura Municipal de São Paulo; Miguel Reale, reitor da Universidade de São Paulo; e João Pedro de Carvalho Neto, reitor da Universidade Mackenzie.

Devido à ausência do presidente do BNH, Rubens Vaz da Costa, por motivos de “força maior”²⁰⁸, o diretor Luís Carlos Vieira da Fonseca o representou na solenidade. Além deste, assinaram o documento [Figura 55] o presidente da Fundação Bienal, Francisco Matarazzo Sobrinho, e o representante do IAB, Paulo de Mello Bastos²⁰⁹. Ao assinarem o documento, as três instituições se comprometeram com os objetivos da recém-criada Bienal de Arquitetura:

“O objetivo é reunir em São Paulo, periodicamente, os resultados dos melhores esforços desenvolvidos em todo o mundo para o correto aproveitamento do meio ambiente, nas cidades e no campo. Instruir a possibilidade de artistas, cientistas e técnicos, das mais variadas formações, trocarem a experiência que tenham acumulado na valorização cultural e artística do trabalho desenvolvido para a modificação da natureza em proveito do homem; a possibilidade de avaliar o progresso econômico e social frente ao desenho das cidades, das casas e das coisas. E, enfim, apreciar como os melhores esforços se refletem na arquitetura do universo habitado.” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 12 de nov. de 1971. p.1)

Além da periodicidade, da interdisciplinaridade e do intercâmbio de experiências, as amplas intenções expressas para a 1ª BIA incluíram torná-la um “centro de irradiação, documentação e informações, visando o aprimoramento das artes e das ciências do meio ambiente, das técnicas industriais de realização de planos e projetos” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO

Pedro de Carvalho Neto, de 08/11/1971. – Arquivo Histórico Wanda Svevo. Caixa 485-7. Consulta em 10/05/2019.

²⁰⁸ Telegrama de Rubens Vaz da Costa a Francisco Matarazzo Sobrinho, de 12/11/1971. Comunica sua impossibilidade em comparecer à solenidade de assinatura do protocolo da BIA. – Arquivo Histórico Wanda Svevo. Caixa 485-7. Consulta em 10/05/2019.

²⁰⁹ Paulo de Mello Bastos fazia parte do Conselho Superior do IAB/SP no Biênio 1970-1971, como membro titular (Fonte: <http://www.iabsp.org.br/iab-sao-paulo/diretoria/>. Acesso em 25 de agosto de 2020).

PAULO, 12 de nov. de 1971. p.1). O desenvolvimento das cidades, a intervenção no meio ambiente e a avaliação econômica eram pautas que interessavam grandemente ao Estado, apresentando a bienal de arquitetura como oportunidade para divulgação das obras de infraestrutura em andamento e para estímulo da ideologia nacionalista disseminada pela ditadura.

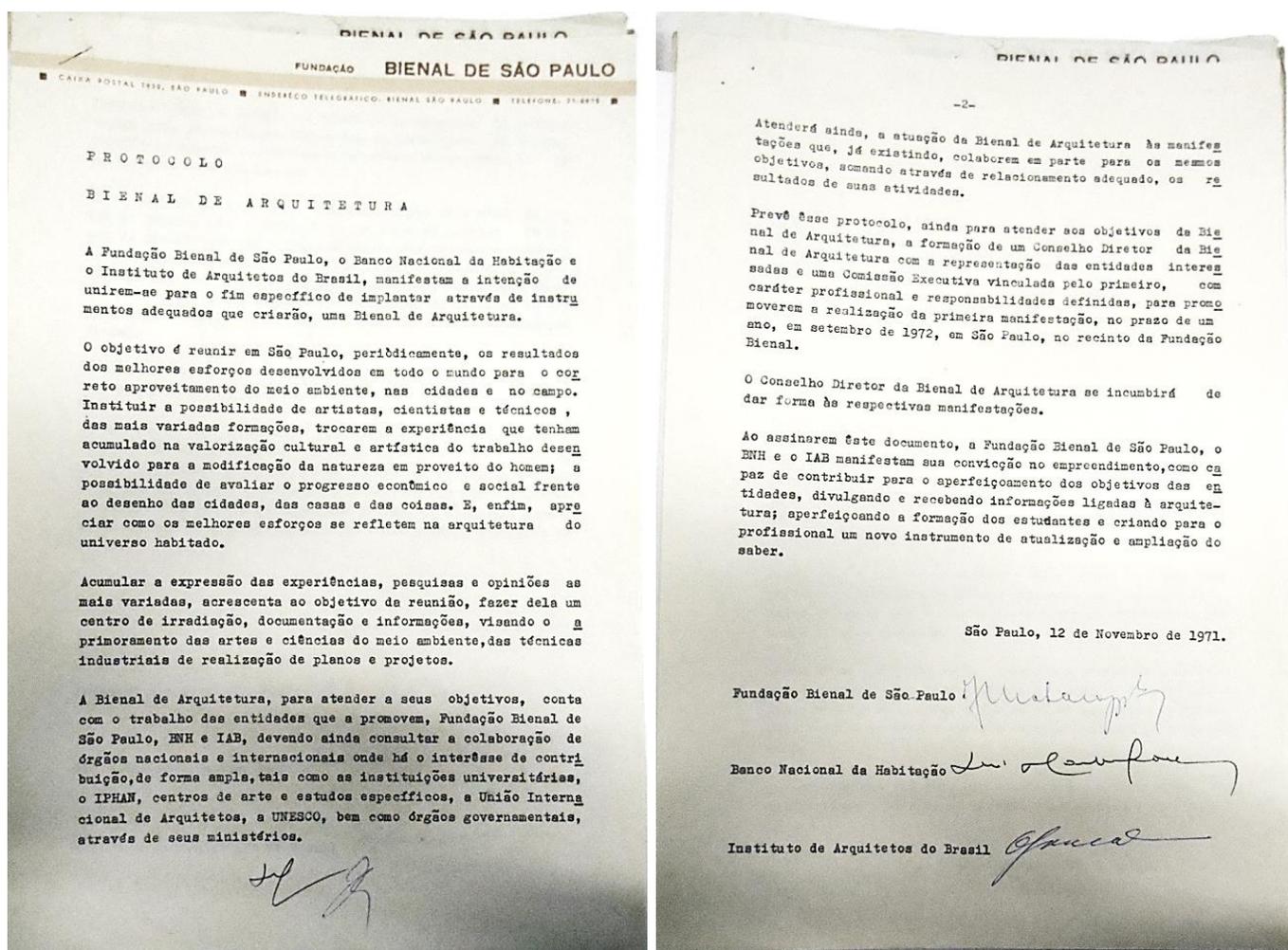


Figura 55 - Protocolo de Intenções para criação da Bienal de Arquitetura, assinado em 12 de novembro de 1971.
 Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Caixa 1-4856.
 Consulta em 05/07/2019.

Por outro lado, o protagonismo do meio ambiente em meio aos temas presentes no protocolo de intenções destaca-se por antecipar-se tanto à 1ª Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente, que ocorreu em Estocolmo em 1972 e discutiu os impactos da expansão

industrial no meio natural (SILVEIRA, 2015), quanto à iniciativa da ONU em se estabelecer o dia mundial do habitat, que se deu em 1985.

Em novembro de 1971, tanto a Fundação Bienal quanto o IAB e o BNH manifestaram que as intenções descritas no protocolo se alinhavam aos seus objetivos e, portanto, ao assinarem o documento, declaravam

“sua convicção no empreendimento, como capaz de contribuir para o aperfeiçoamento dos objetivos das entidades, divulgando e recebendo informações ligadas à arquitetura; aperfeiçoando a formação dos estudantes e criando para o profissional um novo instrumento de atualização e ampliação do saber.” (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 12 de nov. de 1971. p.2)

No dia seguinte à solenidade, a Fundação Bienal anunciou que a recém-criada Bienal de Arquitetura seria realizada nos anos pares, assim como as Bienais Nacionais, enquanto a Bienal de Artes Plásticas de São Paulo permaneceria nos anos ímpares²¹⁰. Ao anunciar a realização da 1ª BIA, o jornal *Arquiteto* afirmou que a criação deste evento estava relacionada à ampliação dos campos de atuação deste profissional, que passava a exigir maior espaço de exposição do que o ocupado, até então, dentro do evento de Arte (*Arquiteto* nº07, 1973, p. 11).

Logo após a assinatura do Protocolo de Intenções, foi instituída a Comissão Preparatória, encarregada de dar os primeiros passos para concretizar o evento, composta por: Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Fundação Bienal, Oswaldo Corrêa Gonçalves²¹¹, Rubens do Amaral Portela²¹², interlocutor com o BNH, além de Walter Maffei²¹³, Mário Wilches²¹⁴ e

²¹⁰ Release “Bienal de Arquitetura nos anos pares terá dimensões mais amplas”. 1p. 13/11/1971. – Arquivo Histórico Wanda Svevo. Caixa 503-5. ID 1-4774. Consulta em 28/06/2019.

²¹¹ Oswaldo Corrêa Gonçalves transita pela Fundação Bienal de São Paulo, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e pela diretoria do IAB/SP (VIDOTTO, 2014).

²¹² Rubens do Amaral Portela havia composto o júri de premiação do Concurso Nacional de Escolas de Arquitetura realizado na IX Bienal, em 1967, na X Bienal, em 1969, e na XI, em 1971. O júri de premiação na IX EIA incluiu também Henrique Mindlin, Jerônimo Bonilha Esteves, Roberto Aflalo e Francisco Bolonha; na X EIA, Giancarlo Gasperini, Henrique Mindlin, Jessé Brito, Benito Sarno, Neudson Braga, Hilde de Roda e Mário de Oliveira; na XI EIA, foi acompanhado por Sabino Barroso, Oswaldo Corrêa Gonçalves, José Sanchotene e Demétrio Ribeiro.

Manuel Esteves da Cunha Junior²¹⁵. Reuniram-se em quatro ocasiões, entre novembro de 1971 e janeiro de 1972, com os objetivos de: conformar o organograma da Bienal de Arquitetura e seu funcionamento em relação à Fundação Bienal; compor o Conselho Diretor e outras comissões envolvidas na organização da 1ª BIA; fazer um estudo de viabilidade econômico-financeira²¹⁶; elaborar a minuta do convênio Fundação Bienal-BNH-IAB²¹⁷; e discutir pontos para o regulamento inicial da Bienal de Arquitetura.

Durante as discussões que levaram à conformação do organograma administrativo da 1ª BIA, foram consideradas as propostas de se formar um Conselho Superior com membros eleitos bianualmente, além do funcionamento do evento de forma semi-autônoma, com recursos próprios e prestação de contas à Fundação Bienal²¹⁸. A Bienal de Arquitetura foi estruturada administrativamente centrada no Conselho Diretor, composto por três diretores, sendo um representante de cada instituição promotora e acompanhado por um arquiteto assessor e pela Comissão Consultiva [Figura 56]. Esta foi composta por membros que foram encarregados

²¹³ Walter Maffei é arquiteto e urbanista, formado pela Universidade Mackenzie em 1965. Ao lado de Ubirajara Ribeiro, foi responsável pela montagem da X Bienal de Arte de São Paulo, em 1969 (FUNDAÇÃO BIENAL, 1969), e, com Ubirajara e Guimar Morelo, foi responsável pela montagem da XI Bienal de Arte de São Paulo, em 1971 (FUNDAÇÃO BIENAL, 1971). Walter Maffei fez parte da Diretoria do IAB/SP no biênio 1970/1971 (Fonte: <https://www.iabsp.org.br/iab-sao-paulo/diretoria/>. Acesso em 27 de agosto de 2020).

²¹⁴ No período pelo qual se estendem os preparativos para a I BIA, Mário Wilches ocupava o cargo de Assistente Técnico da Fundação Bienal de São Paulo.

²¹⁵ Referenciado nas atas de reunião da Comissão Preparatória como Sr. Neco, Manoel Esteves da Cunha Junior era secretário de Ciccillo Matarazzo da década de 1950 até 1977, ano da morte de Ciccillo, e era proprietário do jornal “O Atlântico” (1964 – 1969).

²¹⁶ O estudo de viabilidade econômico-financeira foi elaborado por Walter Maffei e apresentado na reunião da Comissão Preparatória da Bienal de Arquitetura do dia 17 de dezembro de 1971, com a presença de Oswaldo Corrêa Gonçalves, Rubens do Amaral Portela, Eduardo Kneese de Mello, Julio Roberto Katinsky e Walter Maffei (Ata de Reunião da Comissão Preparatória da Bienal de Arquitetura, de 17 de dezembro de 1971. – Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-3, 2p. Consulta em 10/05/2019).

²¹⁷ Devido à escassez de tempo e à ausência do representante do BNH na reunião da Comissão Preparatória no dia 17 de dezembro de 1971, a minuta do convênio a ser firmado entre as três instituições foi discutida somente na primeira reunião do Conselho Diretor, em 04 de janeiro de 1972 (Ata de Reunião da Comissão Preparatória da Bienal de Arquitetura, de 17 de dezembro de 1971. – Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-3, 2p. Consulta em 10/05/2019).

²¹⁸ Minuta da ata de Reunião da Comissão Preparatória da Bienal de Arquitetura, realizada dia 30 de novembro de 1971 - Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-3, 1p. Consulta em 10/05/2019.

de cada uma das principais seções da Exposição Internacional de Projetos: edificação e planejamento físico; objeto; e comunicação visual e mensagem. A articulação do Conselho Diretor com os demais setores, como administração, promoção, publicidade e montagem conformou-se através da atuação do Secretário Executivo.

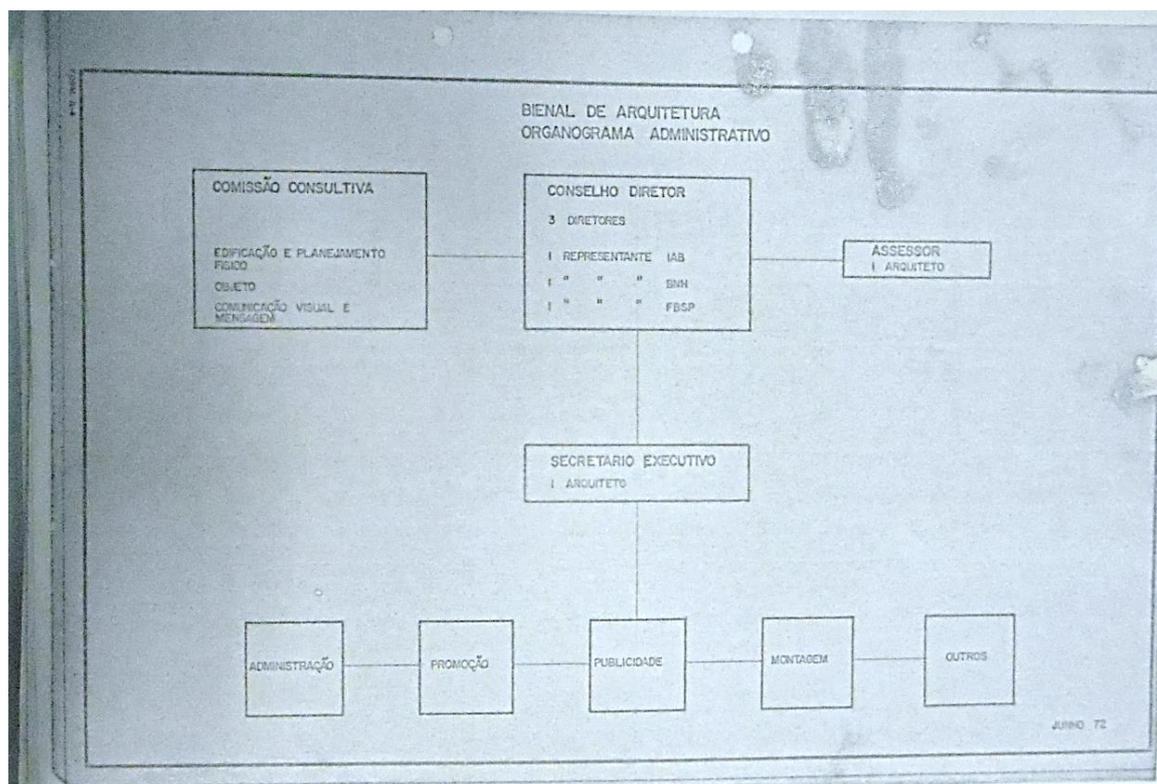


Figura 56 - Organograma administrativo da 1ª BIA.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo. Caixa 516-6. Consulta em 10/05/2019.

A composição do Conselho Diretor seguiu nomeações das instituições promotoras: Francisco Matarazzo Sobrinho nomeou²¹⁹ Oswaldo Corrêa Gonçalves [Figura 57] como representante da Fundação Bienal; Benito Sarno indicou²²⁰ Eduardo Kneese de Mello [Figura 59] como

²¹⁹ Ata de Reunião da Comissão Preparatória da Bienal de Arquitetura, de 19 de novembro de 1971. – Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-3, 1p. Consulta em 10/05/2019.

²²⁰ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Benito Sarno em 04/01/1972. Acusa recebimento de telegrama de Benito Sarno em 14/12/1971 com indicação de Eduardo Kneese de Mello para representante do IAB no Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. – Arquivo Histórico Wanda Svevo. Caixa 516-8, consulta em 10/05/2019.

representante do IAB²²¹; e Cláudio Luiz Pinto nomeou²²² Haroldo Cardoso de Souza²²³ como representante do BNH²²⁴, mas foi substituído por Mário Torquato Pinheiro²²⁵ [Figura 58] a partir de abril de 1972.

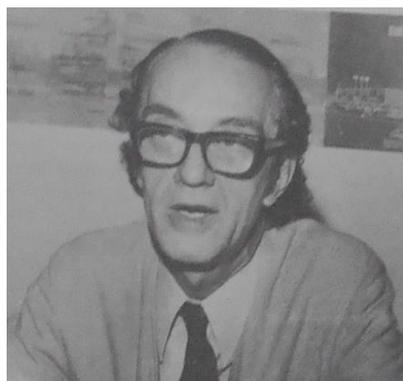


Figura 57 - Oswaldo Corrêa Gonçalves.

Fonte: revista A Construção em São Paulo, jun.1973

Figura 58 - Mário Torquato Pinheiro.

Fonte: revista A Construção em São Paulo, jun./1973



²²¹ O representante do IAB esteve presente desde a quarta reunião da Comissão Preparatória, em 17 de dezembro de 1971.

²²² Carta de Cláudio Luiz Pinto a Francisco Matarazzo Sobrinho em 08/12/1971. Indica Haroldo Cardoso de Souza para compor o Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura como representante do BNH – Arquivo Histórico Wanda Svevo. Caixa 516-8, consulta em 10/05/2019).

²²³ Durante as primeiras reuniões do Conselho Diretor, Haroldo Cardoso de Souza participou como representante do BNH. A partir da sétima reunião, em abril de 1972, Mário Torquato Pinheiro assumiu o posto de representante do Banco no Conselho, ocupando-o até 1973.

²²⁴ O representante do BNH compareceu às reuniões a partir de 4 de janeiro de 1972, sendo substituído por Mário Pinheiro em abril de 1972.

²²⁵ Mário Pinheiro representou o BNH também no I Encontro Regional de Escolas de Arquitetura, realizado na PUC-Campinas em 1976 (VIDOTTO, 2020).

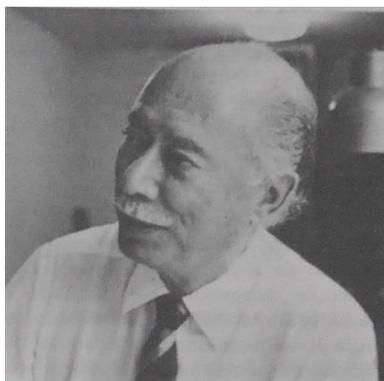


Figura 59 - Eduardo Kneese de Mello.

Fonte: revista A Construção em São Paulo, jun./1973.

Primeiro membro a ser indicado para compor o Conselho Diretor da BIA, Oswaldo Corrêa Gonçalves representava a Fundação Bienal. No início da década de 1970 ocupava também a vice-presidência do IAB nacional e era membro do Conselho Superior do IAB-SP. Natural de Santos e formado engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica de São Paulo em 1941, projetou o edifício Sobre-as-Ondas na praia de Pitangueiras no Guarujá, premiado em 1947 na Trienal de Milão e no Congresso Pan-americano de Arquitetos em Lima - Peru, e o estádio Brinco de Ouro, do Clube Guarani, em Campinas, em 1948. No IAB/SP, foi presidente entre 1962-1963, membro do Conselho Superior nos biênios 1966-1967, 1970-1971 e 1972-1973 e participou da Comissão Organizadora responsável pela criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos (FAUS), da qual foi diretor (VIDOTTO, 2020). Integrou também a segunda diretoria da ABEA, sendo vice-presidente entre os anos de 1976 e 1977. Oswaldo Corrêa Gonçalves esteve envolvido na organização da EIA até 1971. Com a maior proximidade do IAB nas EIAs, compôs o júri de premiação do concurso de escolas de arquitetura na 7ª e na 11ª edições.

Nomeado pelo IAB para o Conselho Diretor da 1ª BIA, Eduardo Kneese de Mello havia participado das Bienais de Arte de São Paulo anteriormente. Na posição de presidente do IAB/SP, recebeu, em 1946, a doação do magnata norte-americano Rockefeller destinada à abertura dos Museus de Arte Moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo; em 1948, integrou o Conselho Administrativo do MAM-SP que se inaugurava; em 1951 foi autor, ao lado de Luís Saia, do projeto para adaptação do Pavilhão do Trianon para receber a 1ª Bienal do MAM-SP, da qual também participou como membro da Comissão Organizadora e do júri de seleção; na Bienal do IV Centenário (2ª Bienal de Arte de São Paulo), fez parte da Comissão Artística, do júri de premiação e da Comissão do IV Centenário; na 3ª EIA em 1955, integrou o júri de

premiação do concurso de escolas de arquitetura; e na 4^a e na 8^a EIAs, em 1957 e 1965 respectivamente, foi membro do júri de seleção.

Engenheiro-arquiteto formado em 1931 pelo Mackenzie, Eduardo Kneese de Mello (1906-1994) tornou-se docente no Mackenzie em 1937, e na FAUUSP em 1955, onde coordenou o departamento de História em 1965 e participou da organização do curso de pós-graduação em 1971. Neste ano, tornou-se diretor do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, ao qual permaneceu vinculado até sua 1976. Membro titular e envolvido na fundação do IAB/SP, foi presidente do departamento paulista do Instituto entre 1943 e 1949, membro titular do Conselho Superior entre 1966 e 1967, presidente do IAB nacional entre 1968 e 1970 e participou ativamente do CREA e do SASP. Participou da Comissão Organizadora do I e do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizados em São Paulo em 1945 e em 1954 (DEDECCA, 2018).

O CONVÊNIO ENTRE O IAB, A FUNDAÇÃO BIENAL E O BNH

Nas últimas reuniões da Comissão Preparatória, em dezembro de 1971, foi atribuído ao Conselho Diretor não apenas a redação final do Convênio Bienal-BNH-IAB, mas também o Regulamento Básico geral e os regulamentos de cada manifestação que compôs a 1^a BIA²²⁶. Para finalizar as atividades de preparação, foi apresentado o estudo de viabilidade econômico-financeira, cuja conclusão, favorável à implantação da Bienal de Arquitetura, ressaltou a “grande flexibilidade” proporcionada pela exposição, com “ampla liberdade ao projeto” e “múltiplas possibilidades de obtenção de renda, a partir de valores móveis”²²⁷.

²²⁶ Minuta da Ata de Reunião da Comissão Preparatória da Bienal de Arquitetura, realizada dia 10 de dezembro de 1971 [Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-3, 4p. Consulta em 10/05/2019].

²²⁷ Ata da Reunião da Comissão Preparatória da Bienal de Arquitetura, realizada dia 17 de dezembro de 1971 [Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-3, 2p. Consulta em 10/05/2019].

Em janeiro de 1972²²⁸, Oswaldo Corrêa Gonçalves²²⁹, Eduardo Kneese de Mello e Haroldo Cardoso de Souza levaram cópias do convênio Fundação Bienal-IAB-BNH às instituições que representavam, para análise. Em 24 de março, Francisco Matarazzo Sobrinho, Miguel Alves Pereira e Rubens Vaz da Costa assinaram o documento.

Na sede do IAB-SP, a cerimônia foi presidida pelo Ministro do Interior, Costa Cavalcanti. O presidente do IAB nacional, Miguel Pereira, deu as boas-vindas às autoridades presentes²³⁰ e, frente ao momento extremamente repressivo em que se encontrava, não manifestou qualquer oposição ao regime. Em seu discurso, se referiu aos contatos mantidos pelo IAB com o governo para a criação da 1ª BIA como “um reflexo do diálogo do Instituto de Arquitetos do Brasil com as autoridades brasileiras no sentido da prestação de um serviço” e em prol do desenvolvimento, além de exemplificar sua “participação na vida do país”. Assim, considerou que o evento que se comprometeu a realizar era uma expressão de que a produção arquitetônica estava em crescimento, assim como o próprio país, uma vez que se propunha a

“registrar a produção das diversas manifestações da cultura brasileira, efetivamente aquela que nos diz respeito de maneira específica, que é a produção da arquitetura (...). Parece-nos, no entanto, que em um nível de modéstia tenhamos que reconhecer, que temos [que] crescer mais ainda, aperfeiçoar a formação de nossos profissionais, no sentido de aceitar, saber resolver e enfrentar o desafio que hoje o país nos coloca.” (Transcrição do discurso da solenidade da assinatura do convênio para a criação da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 1-4790, 6p.)

O desafio a que Miguel Pereira se referiu no discurso direcionava-se às novas formas de atuação profissional do arquiteto, frente à ampliação de seu campo e ao crescimento das

²²⁸ Ata da Reunião do Conselho Diretor de 04 de janeiro de 1972, com a presença de Oswaldo Corrêa Gonçalves, Eduardo Kneese de Mello e Haroldo Cardoso de Souza. – Arquivo Histórico Wanda Svevo. Caixa 501-4, ID 1-4756. Consulta em 28/06/2019.

²²⁹ Na reunião do Conselho Diretor de 04 de janeiro de 1972, Oswaldo Gonçalves citou as atividades das EIAs nas Bienais de Arte de São Paulo desde 1951 e comunicou aos demais a estrutura pretendida para a I BIA, além de apresentar o estudo de viabilidade feito por Walter Maffei nos meses anteriores.

²³⁰ Estiveram presentes o secretário José Meiches, representante do governo do Estado, o superintendente Leo Serejo Pinto de Abreu do Serviço Federal de Habitação e Urbanismo (SERFHAU), o secretário Otávio Camillo Pereira de Almeida da Prefeitura de São Paulo, Juvenal Juvêncio, presidente da Caixa Estadual de Casas para o Povo (CECAP) e Flávio de Sá Bierrenbach do Instituto de Engenharia.

empresas de engenharia e consultoria. Para ele, era clara a necessidade de se reformular a imagem do arquiteto diante da realidade:

“ou enfrentamos essa nova etapa do desenvolvimento do nosso país, ou estaremos condenados a continuar (...) absolutamente marginalizados. É preciso que entendamos que este desafio tem um sentido. No momento em que o Brasil modifica seu modelo de crescimento, há uma exigência por parte do próprio mercado de trabalho, de uma modificação do próprio modelo de arquiteto brasileiro.” (Transcrição dos discursos da solenidade de abertura da assinatura do convênio para a criação da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 1-4790, 6p.)

A transformação do modelo de arquiteto brasileiro foi descrita por Lefèvre (1979; 1981. In: KOURY, 2019), segundo o qual o profissional, ao ser inserido em equipes multidisciplinares, deixava o modelo que “personificava” a arquitetura e abria caminho para a autoria coletiva. Para o autor, esta nova forma de trabalho possibilitava um entendimento mais amplo tanto das questões que afetavam a construção quanto “dos problemas da sociedade no geral, da estrutura geral da produção, das relações humanas envolvidas no trabalho e dos empecilhos para a construção do mundo mais harmônico e equilibrado” (LEFÈVRE, 1981. In: KOURY, 2019. P.194).

Miguel Pereira mencionou, ainda, o papel das universidades neste contexto, especialmente o das escolas de arquitetura. Para ele, sua participação no desenvolvimento estava limitada a “levar aos poderes constituídos sua opinião”, apesar de seu potencial para constituírem “grandes equipes de trabalho”²³¹, reafirmando, assim, tanto sua relevância na formação de profissionais quanto a necessidade de sua participação na Bienal de Arquitetura.

No dia da solenidade de assinatura do convênio, o jornal *O Estado de São Paulo* [Figura 60] anunciou a previsão de abertura da 1ª BIA para março e abril de 1973 e lembrou os objetivos da iniciativa expressos no protocolo de intenções:

“(...) estimular a troca de experiências de artistas, cientistas e técnicos no sentido de valorizar o trabalho de modificação da natureza em proveito do homem. Além disso, a Bienal de Arquitetura

²³¹ Transcrição dos discursos da solenidade de abertura da assinatura do convênio para a criação da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 1-4790, 6p.

pretende avaliar o progresso econômico e social face ao traçado das cidades.” (O Estado de São Paulo, 24 de março de 1972. P.7).

Tais objetivos refletiram tanto o propósito central geral de uma Bienal, como o intercâmbio entre seus participantes, quanto temas que permaneceram em pauta entre os arquitetos desde os anos anteriores ao golpe, como o papel social da profissão, sua relação com o desenvolvimento nacional e o crescimento das cidades.

Deste convênio nasce a Bienal de Arquitetura

Para promover a realização da Bienal Internacional de Arquitetura em São Paulo, em março e abril de 1973, os presidentes do Instituto dos Arquitetos do Brasil, do Banco Nacional da Habitação e da Fundação Bienal de São Paulo assinaram um convênio hoje, às 10 e 30, na sede paulista do Instituto dos Arquitetos. O ministro do Interior, Costa Cavalcanti, presidirá a cerimônia que marca a instituição de um centro de documentação e informações sobre os trabalhos desenvolvidos no mundo para o aproveitamento correto do meio ambiente, nas cidades e no campo.

Dessa forma, Francisco Marrazzo Sobrinho (da Fundação Bienal de São Paulo), Miguel Alves Pereira (do Instituto dos Arquitetos do Brasil) e Rubens Vaz Costa (do Banco Nacional da Habitação) formalizam um protocolo assinado anteriormente com o objetivo de estimular a troca de experiências de artistas, cientistas e técnicos no sentido de valorizar o trabalho de modificação da natureza em proveito do homem. Além disso, a Bienal de Arquitetura pretende avaliar o progresso econômico e social face ao traçado das cidades.

O convênio a ser assinado hoje prevê ainda a promoção de exposições internacionais de arquitetura; simposios, encontros e seminários sobre a formação do arquiteto e suas atividades; e a publicação das atividades da bienal.

Órgãos nacionais e internacionais, entre estes, a Unesco e União Internacional de Arquitetura, colaborarão com a bienal, inclusive na formação dos estudantes de arquitetura. A Fundação Bienal de São Paulo providenciará um entrosamento com instituições universitárias, centros de artes e estudos, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, para que a Bienal de Arquitetura alcance seus objetivos.

A Bienal Internacional de Arquitetura será instalada no Pavilhão Armando Arruda Pereira, no parque do Ibirapuera. A direção da exposição será feita em conjunto, por representantes das três entidades signatárias do convênio.

presentantes das três entidades signatárias do convênio.

Brasileiro expõe pinturas em Viena

Em Viena, continua até o dia 30 a exposição de pinturas

a óleo do pintor Akos Hamza, húngaro de nascimento e radicado em São Paulo há 30 anos. A mostra se realiza na *Kunsterhaus* da capital austríaca e foi inaugurada dia 9 pelo embaixador brasileiro na Áustria.

Um Brasil para americano ver

Há 20 anos os "shows" de inspiração francesa dominam Las Vegas, nos Estados Unidos. Os espetáculos do *Folies Bergere*, do *Lido*, do *Cassino de Paris* e do *Moulin Rouge* têm réplicas norte-americanas mais luxuosas que as originais. Essa fórmula começa a cansar e os empresários norte-americanos encomendaram um "show" japonês, um iugoslavo e um mexicano. Nesse esquema chegou a vez de ser escutado o Brasil e por isso Abelardo Figueiredo realizou **Brasil Export Show 72**, que estreia hoje, às 21 horas, no Teatro Maria Della Costa, para estar em Las Vegas nos primeiros dias de julho.

Abelardo Figueiredo conta que os empresários norte-americanos enviaram "olheiros" ao Brasil, para escolher quem se incumbiria de preparar uma produção nossa para os Estados Unidos. Como Abelardo montou "shows" durante seis anos, no Beco, e sua fórmula agradou, recaiu nele a escolha. Ele foi a Las Vegas, a convite dos empresários Moe Lawis e James Hill, proprietários do *Star Dust* e de uma cadeia de 18 cassinos nos Estados Unidos, e por encomenda deles preparou esse espetáculo. Para trabalhar nos EUA, Abelardo inscreveu-se, pagando três mil dólares, no Sindicato norte-americano como produtor e diretor de "shows".

IMAGEM DO PAIS

Abelardo explica que seu roteiro, aprovado pelos empresários norte-americanos, teve a preocupação de oferecer uma imagem do Brasil em linhas

público da classe média norte-americana. A idéia de Abelardo não foi a de impor uma imagem do Brasil, mas a de apresentar um produto até certo ponto esperado — um Brasil como eles vêem lá.

JO JO SMITH

Abelardo contratou para o espetáculo o coreógrafo norte-americano Jo Jo Smith, que, entre outros trabalhos, montou um famoso "show" de Barbra Streisand para a televisão norte-americana. Achou Abelardo que um norte-americano apaixonado pelo Brasil poderia oferecer nos Estados Unidos uma imagem ao mesmo tempo autêntica e filtrada pela ótica de seu país. Para o público brasileiro, Jo Jo e Lennie Daie dançam dois números que mostram a sua arte mas que, por não serem brasileiros, não figurarão no "show" de Las Vegas.

ELENCO

Além desses nomes o espetáculo tem Nini Montez. Os Imperiais do Ritmo, os capoeiristas Gilson e Roberto, Maria Odete e as paulistas Marilene Silva, Patty Brown e Joyce. Por problemas sindicais, viajarão do Brasil 16 artistas, completando-se o elenco nos Estados Unidos.

Direção de Emilio Di Biasi, cenários de Cyro del Nero e figurinos de Alceu Pena.

A temporada do TMDC será rápida, porque o "show" será levado na segunda quinzena de maio no Congresso de Turismo do Paraná, visitando antes, talvez, a Venezuela e o México.



desumani-
ção do mundo".
usada por
Paixão, a
um símbolo
de Da-
or passou
po de con-
escultura
ida no Mu-
e Berlim.

m
lin

se para fazer
na fita para
em "vários
it", exclama.
ood, em sua
e de diáspora

Figura 60 - Assinatura convênio entre o IAB, a Fundação Bienal de São Paulo e o BNH para realização da Bienal de Arquitetura.

Fonte: O Estado de São Paulo, 24 de março de 1972, p.7

O texto do convênio Fundação Bienal-BNH-IAB incluiu aspectos mencionados no protocolo assinado em 1971, refletidos nos principais pontos previstos para a programação da 1ª BIA, além de atribuir responsabilidades a cada instituição promotora. A primeira cláusula tratou da segmentação da 1ª BIA, que, de certa forma, representou os temas tratados tanto pelo discurso de Miguel Pereira quanto pelo texto de Lefèvre. Foram determinadas três seções principais: uma exposição internacional ampla, com exemplares da produção arquitetônica e de atividades relacionadas; simpósios, encontros e seminários sobre a formação de arquitetos e suas atividades; e a realização de publicações vinculadas ao evento (GONÇALVES, 1973).

As cláusulas seguintes estabeleceram as responsabilidades da Fundação Bienal de São Paulo e delinearão a atuação do Conselho Diretor. À Fundação Bienal coube gerenciar a organização da 1ª BIA, com atribuições específicas de enviar relatórios periódicos ao BNH e ao IAB, sobre o andamento, montagem e desmontagem da exposição; prover a infraestrutura do Pavilhão Armando Arruda Pereira²³² e pessoal para instalação da mostra e para o funcionamento do Conselho Diretor e da Comissão Executiva; e realizar a divulgação do evento, através de sua assessoria de imprensa. As atribuições da Fundação incluíram, ainda, o processamento dos documentos oriundos da gestão financeira do evento, cuja responsabilidade ficaria a cargo dos representantes das três entidades signatárias do convênio e de membros do Conselho Diretor. A este coube determinar os meios a serem utilizados para tornar possível a BIA e garantir que os objetivos expressos no protocolo de 1971 fossem mantidos (GONÇALVES, 1973).

²³² Conforme detalhado a seguir, o edifício que sediou a 1ª BIA foi o Palácio das Indústrias, diferentemente do planejamento inicial.

A COMISSÃO EXECUTIVA E A COMISSÃO CONSULTIVA

Após a assinatura do Protocolo de Intenções, ainda em dezembro de 1971, a Comissão Preparatória²³³ da Bienal de Arquitetura abordou a constituição da Comissão Executiva. A proposta apresentada por Oswaldo Corrêa Gonçalves a compôs por cinco membros, dos quais ao menos três deveriam ser arquitetos. Cada integrante desta comissão recebeu remuneração mensal²³⁴ fixa “referente a dedicação de doze horas semanais, 6 horas para reuniões e 6 horas para tarefas externas”²³⁵. Para a indicação dos profissionais, estabeleceu-se a condição de escolher entre aqueles que tivessem participado das Bienais de Arte anteriores ou das EIAs, ou com envolvimento em questões ligadas a exposições, ao que Walter Maffei adicionou a sugestão de se incluir alunos de arquitetura.

Seguindo tais critérios, em janeiro de 1972, o recém-constituído Conselho Diretor se encarregou de debater os nomes para a Comissão Executiva. Os primeiros membros indicados foram Walter Maffei²³⁶ e Júlio Roberto Katinsky, ambos aprovados por unanimidade. Walter Maffei²³⁷ havia sido responsável, juntamente com Ubirajara Martins, pela montagem da X Bienal de Arte de São Paulo, em 1969. Presente desde a primeira reunião da Comissão Preparatória da Bienal de Arquitetura, lhe foi atribuída elaboração do estudo de viabilidade

²³³ A reunião da Comissão Preparatória da Bienal de Arquitetura do dia 10 de dezembro de 1971 teve a presença de com a presença de Francisco Matarazzo Sobrinho, Oswaldo Corrêa Gonçalves, Rubens do Amaral Portela, Walter Maffei, Mário Wilches e Manuel Esteves da Cunha Jr.

²³⁴ A remuneração dos membros da Comissão Executiva foi estabelecida em Cr\$1.200,00 mensais, referente à dedicação de 12 horas semanais (Ata da Reunião n.09 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019).

²³⁵ Minuta da Ata de Reunião da Comissão Preparatória da Bienal de Arquitetura, realizada dia 10 de dezembro de 1971 [Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-3, 4p. Consulta em 10/05/2019].

²³⁶ A nomeação de Maffei foi justificada “por ter participado em várias Bienais e por estar acompanhando a Bienal de Arquitetura desde o início” (Ata da Reunião n.6 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019).

²³⁷ Formado pelo Mackenzie em 1965, o arquiteto compôs a diretoria do IAB/SP nos biênios 1970 – 1971 e de 1974 a 1977. Em 1976, participou da Comissão Executiva do IX Congresso Brasileiro de Arquitetos como coordenador de comunicação (VIDOTTO, 2020).

econômico-financeira²³⁸ para a realização do evento no Pavilhão Armando Arruda Pereira²³⁹. Júlio Katinsky²⁴⁰ foi indicado por lecionar na área de desenho do objeto. Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1957, no ano da 1ª BIA finalizava seu doutorado na mesma instituição (VIDOTTO, 2020).

Os demais integrantes decorreram de consulta a Carmem Portinho²⁴¹, quanto a profissionais atuantes na área de desenho industrial, e a Eduardo Kneese de Mello. Em abril e maio de 1972²⁴² ²⁴³, os demais indicados foram Ludovico Martino²⁴⁴, Maria Bonomi²⁴⁵ e Fernando

²³⁸ Frente a esta tarefa, Oswaldo Corrêa Gonçalves havia providenciado a atualização dos desenhos do edifício para o estudo, e Rubens Portela levantou o problema de inexistência de espaço para estacionamentos.

²³⁹ Minuta da Ata de Reunião da Comissão Preparatória da Bienal de Arquitetura, realizada dia 30 de novembro de 1971 [Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-3, 2p. Consulta em 10/05/2019].

²⁴⁰ No biênio de 1972 – 1973, era membro suplente do Conselho Superior do IAB/SP e, entre 1976 e 1977, foi membro da diretoria (VIDOTTO, 2020).

²⁴¹ Carmem Portinho indicou Fernando Lemos e Roberto Veichleisser para a comissão executiva, ao passo que Eduardo Kneese de Mello indicou Ludovico Martino (Ata da Reunião n.6 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019).

²⁴² Ata da Reunião n.07 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019.

²⁴³ Além da indicação dos nomes para a Comissão Executiva, esta reunião enfrentou a necessidade de se mudar a data da 1ª BIA, frente ao uso do Pavilhão Armando Arruda Pereira pelo Tribunal Regional Eleitoral de outubro a novembro de 1972. (Ata da Reunião n.07 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019).

²⁴⁴ Ludovico Martino (1933 – 2011) foi autor do projeto vencedor para a marca da FAUUSP (1958), participante ativo no IAB/SP, fazendo parte de seu conselho fiscal de 1972 a 1973, professor no curso de Arquitetura da FAUUSP e associado de João Cauduro no escritório Cauduro Martino Arquitetos Associados, atuante na área de design gráfico e identidade corporativa, tendo sido autor do projeto de identidade e sinalização da Av. Paulista no início da década de 1970 (TEMIN, 2020; IAB-SP, 2011).

²⁴⁵ Maria Bonomi (1935 -) esteve presente na criação da Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, devido a sua circulação em importantes círculos de cultura da cidade. Fundou o ateliê experimental Estúdio Gravura, para ensino de gravura em madeira e metal, em 1960. Foi premiada na 7ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1963, e, na Bienal de Arte de São Paulo de 1965, entregou a Castello Branco a moção contra as prisões arbitrárias de artistas, entre eles Mário Schenberg. Destacou-se como cenógrafa e figurinista nos anos 1960 e 1970, atuando, entre outros, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) (Fonte: <https://www.mariabonomi.com.br>. Acesso em:18/04/2022)

Lemos²⁴⁶. Walter Maffei foi escolhido como coordenador desta Comissão, além de nomeado assessor do Conselho Diretor.

No catálogo da exposição, a Comissão Executiva [Tabela 3] foi organizada nas áreas de Arquitetura, comunicação visual, assessoria jurídica, assessoria de recepção, fotografia e secretaria geral. Além da ausência de Ludovico Martino, Maria Bonomi e Fernando Lemos, observa-se a presença do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, então presidente do IAB/SP, como membro e responsável pelo projeto da exposição (GONÇALVES, 1973).

Tabela 3 - Comissão Executiva da I BIA conforme o catálogo da exposição.

Arquitetura	Paulo Mendes da Rocha
	Júlio Roberto Katinsky
	Walter Maffei
	Geny Yoshiko Uehara
Comunicação visual	Ricardo Ohtake
	Dalton de Luca
Assessoria jurídica	Adv. Modesto Souza Barros Carvalho
Assessoria de recepção	Luís Carlos Oliveira (Secretaria de Turismo)
	Manoel Esteves (Bienal)
	Armando Arruda Pereira Filho (Bienal)
Fotografia	José Moscardi
	Jorge Conti
	José Augusto Godoy
Secretária geral	Solange de Mello Paiva Ferreira

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Maffei e Katinsky compuseram também a Comissão Consultiva da 1ª BIA, à qual somou-se Abraão Sanovicz em agosto de 1972²⁴⁷, na função de consultor especial na área de

²⁴⁶ Fernando Lemos (1926 – 2019) foi designer gráfico, fotógrafo, desenhista, pintor, gravador, muralista e poeta, teve suas fotografias expostas no MAM-SP e no MAM-RJ, na década de 1950, participou da 2ª, 3ª, 4ª, 9ª e 15ª Bienais de Arte de São Paulo, sendo premiado como melhor desenhista nacional em 1957. Entre 1955 e 1975, atuou como escritor e ilustrador do Jornal Portugal Democrático, dos exilados políticos portugueses e do Suplemento Literário do O Estado de São Paulo, além de presidente da Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI) de 1968 a 1970 (Fonte: <https://www.pinacoteca.org.br/programacao/la-ca-retrospectiva-fernando-lemos>. Acesso em 18/04/2022).

Comunicação Visual e Desenho Industrial. Sanovicz²⁴⁸ frequentou a Escola de Artesanato do MAM-SP em 1952 e formou-se na FAUUSP em 1958, onde lecionou de 1962 a 1999. Enquanto estudante, atuou no Grêmio da FAU e no Grupo de Estudos Folclóricos, além de participar da equipe que representou a faculdade na 4ª EIA, em 1957 (SILVA, 2004).

A Comissão Consultiva elaborou o roteiro prévio para a 1ª BIA. Os três arquitetos envolvidos nesta tarefa, assessorados por Mário Wilches, Assistente Técnico da Fundação Bienal, propuseram que o evento não fosse formado por um conjunto de manifestações estanques, mas que as expusesse no contexto geral da produção industrial e cultural. Com a justificativa de conformar esta contextualização, propôs-se a participação das “grandes unidades de produção de bens, transporte e comunicações (...) [e] indústrias ligadas à ocupação territorial”, o que além disso beneficiava tais empresas. Quanto ao contexto da produção cultural, propôs-se que fosse representado por projetos de ocupação territorial, arquitetura e desenho industrial. A participação destes expositores foi viabilizada a partir do contato com o ministro do Interior, com o BNH, com a Confederação Nacional das Indústrias (CNI) e com o SASP²⁴⁹.

CONCEITUAÇÃO, PROGRAMAÇÃO E DIVULGAÇÃO DA 1ª BIA

Uma vez aprovada a proposta inicial de orçamento e o estudo de viabilidade econômico-financeira, seguiu-se o planejamento da programação da 1ª BIA. Para tanto, foram estabelecidas duas fases: a primeira, com duração de dois meses, consistiu na conceituação do

²⁴⁷ Carta de Oswaldo Corrêa Gonçalves a Abraão Sanovicz do dia 28 de Agosto de 1972. Comunica sua indicação para compor a comissão consultiva da Bienal de Arquitetura em caráter temporário [Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-4, id. 1-4756. Consulta em 28/06/2019].

²⁴⁸ Esteve envolvido na estruturação da FAU Santos, onde participou da conceituação do curso de Programação Visual (SILVA, 2004). Enquanto membro da organização da 1ª BIA, o arquiteto ocupava a posição de 3º vice-presidente do IAB/SP, no biênio 1972-1973 (VIDOTTO, 2020). Assim como Walter Maffei, participou da Comissão Executiva do IX Congresso Brasileiro de Arquitetos em 1976, na qual atuou como Coordenador de Teses.

²⁴⁹ Ata de Reunião n.16 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 502-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019.

evento, em reuniões com o IAB²⁵⁰ e os estudantes, além de debates no Encontro Regional-Sul de Escolas de Arquitetura em São José dos Campos; a segunda fase foi direcionada à divulgação em jornais, rádio e TV, além da elaboração de material publicitário específico e viagens dos organizadores, seguido pela inscrição²⁵¹ dos expositores²⁵².

Como resultado da primeira fase do planejamento, foram determinadas as principais manifestações da 1ª BIA. Foram elas: exposição e encontro de arquitetos; exposição e encontro de estudantes de arquitetura; e exposição do projeto do objeto e mensagem. O planejamento financeiro de cada uma delas considerou a realização de sessões plenárias, a impressão de textos de divulgação, viagem e estadia de convidados e recepção²⁵³.

Para elaborar a exposição e o encontro dos estudantes programados para a 1ª BIA, o IAB convocou as escolas de arquitetura da região de São Paulo para uma reunião, em agosto de 1972²⁵⁴, à qual compareceu apenas um representante da FAU Mackenzie, Jairo Ludmer. Assim, coube à Regional-Sul maior atuação na conceituação de tais eventos, além da indicação dos estudantes a integrarem tanto o júri de premiação da Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura quanto a comissão organizadora do Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura.

²⁵⁰ Os departamentos do IAB receberam material para divulgação da 1ª BIA, acompanhado dos textos do protocolo de intenções, do convênio, do pronunciamento do presidente do IAB e do Ministro do Interior Costa Cavalcanti (Ata da Reunião n.12 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019).

²⁵¹ As inscrições receberam recibo e foram classificadas como doação, apresentando assim, ao expositor, a possibilidade de abater o valor do Imposto de Renda (Ata da Reunião n.09 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756. 4p. Consulta em 28/06/2019).

²⁵² Ata da Reunião n.09 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756. 4p. Consulta em 28/06/2019.

²⁵³ Ata da Reunião n.09 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019.

²⁵⁴ Apesar da convocação, a reunião feita em agosto de 1972 contou apenas com a presença do representante do diretor da FAU Mackenzie, Jairo Ludmer.

O tema para o concurso da Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura foi estabelecido no início de 1972, na sexta reunião do Conselho Diretor²⁵⁵: “projeto para o país de origem, desenvolvido durante o ano letivo em curso, versando o tema curricular da escola”. O regulamento ficou sob a responsabilidade de Walter Maffei e deixou a cargo de cada escola escolher a linguagem conveniente à proposta apresentada, desde que composta por material escrito ou gráfico, acompanhado pela estrutura didática da escola. A apresentação, o regulamento e a ficha de inscrição foram, então, traduzidos para o inglês e o francês para divulgação internacional.

O Conselho Diretor recebeu a proposta de incluir uma comissão de estudantes como parte do júri²⁵⁶ de premiação do concurso internacional de escolas de arquitetura. Decidiu-se, por fim, que somente o estudante vencedor do Concurso Nacional de Teses ocuparia este lugar.

No que se refere ao Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura, dois estudantes foram indicados pela Regional-Sul e dois arquitetos foram indicados pelo Conselho Diretor para compor a Comissão Organizadora. O tema para o Simpósio foi definido em fevereiro de 1973²⁵⁷: “o currículo mínimo para escolas de arquitetura”, para o qual a estrutura didática apresentada na Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura seria utilizada. O regulamento previu que cada escola seria representada por dois estudantes e dois professores, cuja hospedagem seria custeada²⁵⁸ pela Bienal de Arquitetura.

²⁵⁵ Ata da Reunião n.6 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019.

²⁵⁶ Cada membro do júri internacional foi remunerado em Cr\$2.000,00 (Ata da Reunião n.35 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-5, ID 1-4757, 1p. Consulta em 28/06/2019).

²⁵⁷ Ata da Reunião n.26 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019.

²⁵⁸ A diária referente à hospedagem dos delegados oficiais do Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura correspondeu a Cr\$20,00 por dia, no período de 08 a 14 de julho. O mesmo valor diário foi destinado à acomodação dos presidentes dos departamentos do IAB convidados para a mesa redonda na 1ª BIA (Ata da Reunião n.35 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-5, ID 1-4757, 1p. Consulta em 28/06/2019).

A exposição e encontro de arquitetos uniu-se à exposição do projeto do objeto e mensagem²⁵⁹ e concretizou-se como Exposição Internacional de Projetos. Esta, por sua vez, foi subdividida entre urbanismo, edificação, objeto e mensagem.

Com a atuação de Walter Maffei e Eduardo Kneese de Mello, o regulamento da Exposição Internacional de Projetos foi elaborado de forma a impedir a participação de empresas de consultoria ou engenharia como autoras, permitindo apenas a identificação de arquitetos e suas equipes, o que evidenciou as preocupações com a questão da autoria em grupos multidisciplinares. Assim como a inscrição, também a premiação se destinou a estes profissionais, e não às companhias em que atuavam²⁶⁰.

Internacionalmente, as inscrições foram feitas através das entidades representativas dos arquitetos em cada país, que foram também encarregadas de sua seleção. Nacionalmente, este júri foi composto pelos arquitetos Edgar Graeff, Jaime Lerner e Alfredo Porto Britto, e as inscrições²⁶¹ foram feitas tanto nos departamentos do IAB quanto na sede da Fundação Bienal.

Frente à proposta de roteiro apresentada por Maffei, Katinsky e Sanovicz, buscou-se a participação de empresas públicas e privadas para contextualizar a produção industrial e a situação cultural no Brasil, nas exposições “O Ambiente que o Homem Organiza” e “Grandes Projetos Nacionais”. As adesões oficiais foram viabilizadas a partir de viagens realizadas por Mário Pinheiro às regiões Norte, Nordeste e Sul do Brasil, além da contratação de Wagner

²⁵⁹ O estudo para a exposição do projeto do objeto e mensagem foi apresentado por Walter Maffei e examinado e aprovado por Carmem Portinho, Júlio Katinsky e Abrahão Sanovicz.

²⁶⁰ Ata da Reunião n.24 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx.502-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019.

²⁶¹ A 1ª BIA recebeu 150 inscrições para a Exposição Internacional de Projetos.

Teixeira Promoções, Publicidade, Relações Públicas Ltda.²⁶² para assessoria na convocação de empresas de planejamento, energia e construção.

No que se refere à divulgação²⁶³, esta ficou a cargo de Dalton de Lucca e Ricardo Ohtake, contratados como assessores de comunicação e responsáveis pelo cartaz. A 1ª BIA foi objeto de textos, releases de imprensa, publicações em revistas especializadas para arquitetos, circulares aos departamentos do IAB e a representações internacionais, telegramas aos consulados do Brasil no exterior e até a produção de um documentário²⁶⁴.

A conceituação, bem como o protocolo de intenções, o convênio e os primeiros regulamentos foram publicados no livro “Arquitetura na XI Bienal”, decorrente da última EIA. Este livro incluiu uma síntese das reuniões plenárias do Encontro Nacional de Escolas de Arquitetura, teses, textos de palestras, relatórios de trabalhos apresentados no concurso latino-americano de escolas de arquitetura, apresentou a sala do BNH sobre a política habitacional brasileira na 11ª EIA, o documento final do encontro de escolas e a assinatura do protocolo da 1ª BIA. A ele foi adicionado, ainda, um texto sobre Desenvolvimento Urbano elaborado e aprovado pelo BNH.

Quanto à divulgação em jornais e revistas, adotou-se o método já empregado pela Fundação Bienal para outras manifestações: a distribuição²⁶⁵ de releases a publicações de São Paulo, Guanabara e outros estados, com a frequência de duas vezes na semana. Os textos produzidos neste âmbito portaram títulos como “Júri da Bienal de Arquitetura seleciona projetos

²⁶² A remuneração de tal assessoria consistiu em 20% do valor bruto da locação pago por cada empresa referente a seu espaço ocupado no Pavilhão da Bienal (Ata da Reunião n.30 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx.501-4, ID 1-4756, 1 fl. Consulta em 28/06/2019).

²⁶³ Divulgou-se a 1ª BIA, ainda, em eventos como o Congresso Pan-Americano de Arquitetos de 1972 (Ata da Reunião n.30 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx.501-4, ID 1-4756, 1 fl. Consulta em 28/06/2019).

²⁶⁴ Durante o desenvolvimento da pesquisa, o documentário não foi localizado.

²⁶⁵ Mário Wilches, assessor técnico da Fundação, atuou neste âmbito, e foram contratados os jornalistas Jarbas de Holanda Pereira e Frederico de Almeida Vasconcelos.

brasileiros”²⁶⁶ e “Prêmios de arquitetura: entrega dia 25 na Bienal”²⁶⁷, com o objetivo de divulgar datas e eventos relacionados, além de refletirem a participação estatal em releases como “Obras do governo e produtos industriais serão expostos na Bienal de Arquitetura”²⁶⁸ e “Grandes projetos nacionais na Bienal de Arquitetura”²⁶⁹.

Além das divulgações semanais, revistas como *A Construção em São Paulo* e *CJ Arquitetura* dedicaram edições especiais à apresentação e divulgação da 1ª BIA (**Figura 61** e **Figura 62**). Expuseram entrevistas com os organizadores, reproduziram trechos do catálogo da exposição, publicaram os projetos destacados pelo júri e descreveram as salas especiais. Também o jornal *Arquiteto*, publicado pelo IAB (**Figura 63** e **Figura 64**), apresentou cada seção do evento, acompanhadas pelos projetos destacados pelo júri, detalhou o Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura e transcreveu o documentário que estava sendo produzido pela Blimp Film, descrevendo parte de suas sequências.

²⁶⁶ Release “Júri da Bienal de Arquitetura seleciona projetos brasileiros”. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx.503-5, ID 1-4774, 2p. Consulta em 28/06/2019.

²⁶⁷ Release “Prêmios de arquitetura: entrega dia 25 na Bienal”. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 503-5, ID 1-4774, 1p. Consulta em 28/06/2019.

²⁶⁸ Release “Obras do governo e produtos industriais serão expostos na Bienal de Arquitetura”. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 503-5, ID 1-4774, 1p. Consulta em 28/06/2019.

²⁶⁹ Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 503-5, ID 1-4774, 2p. Consulta em 28/06/2019.

Figura 61 – Capa da *A Construção em São Paulo* dedicada à 1ª BIA.
 Fonte: *A Construção em São Paulo*, 04 jun.1973.



Figura 62 – Capa da *CJ Arquitetura* dedicada à 1ª BIA.
 Fonte: *CJ Arquitetura*, ano 1, n.3, nov./dez./jan. 1974.

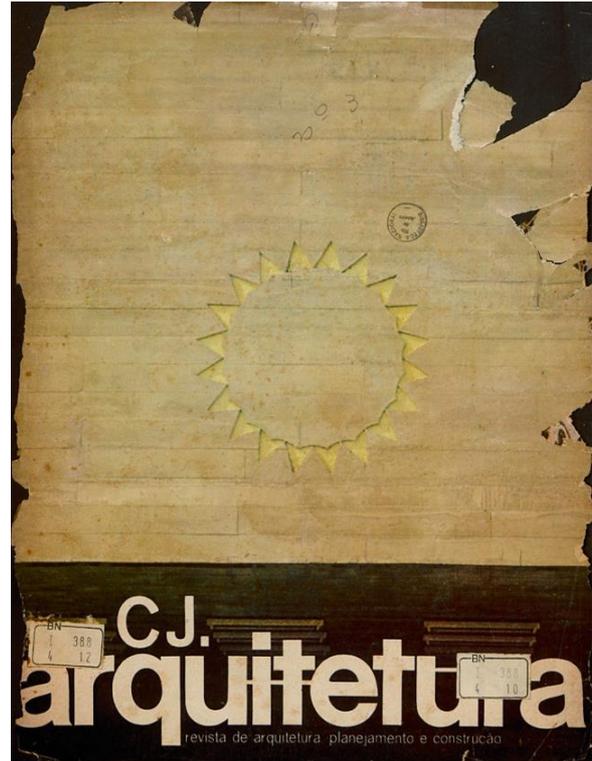


Figura 63 – Capa da *Arquiteto* dedicada à 1ª BIA.
 Fonte: *Arquiteto* n.08, 1973

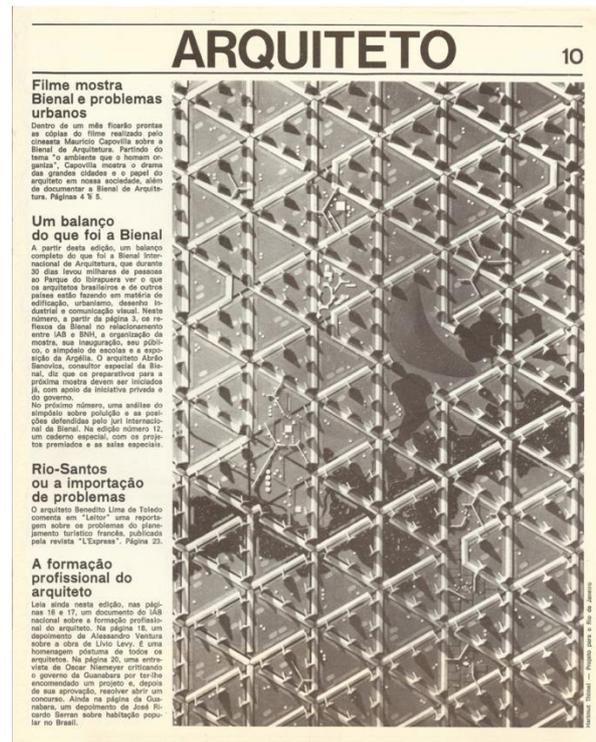


Figura 64 – Revista *Arquiteto* n.10, sobre a 1ª BIA.
 Fonte: *Arquiteto* n.10, 1973

Apesar de não ter sido localizada nenhuma cópia do documentário produzido sobre a 1ª BIA, seu roteiro²⁷⁰ faz parte do acervo do Arquivo Histórico Wanda Svevo. No texto, mencionou-se²⁷¹ a visão de projeto da expografia, que considerou e respeitou o prédio em que se instalou, “abrindo a visão interior para a paisagem circundante e ao mesmo tempo facilitar o fluxo dos expectadores” (Texto do documentário Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 1-4774, 3 fl. Consulta em 16/08/2019).

Com o orçamento inicial de Cr\$56.800,00, o filme foi dirigido por Maurice Capovilla, fez um panorama da exposição com imagens no Palácio das Indústrias e incluiu falas de Alberto Ruschi e a Vilanova Artigas. Abordou os temas da cidade industrial e do acelerado aumento na densidade urbana, alertando para a necessidade urgente de planejamento. Neste cenário, salientou o papel abrangente do arquiteto, apresentado como “um profissional da edificação, de urbanismo, do planejamento, do desenho industrial, da comunicação visual”, e caracterizando a arquitetura como “a síntese entre a imaginação artística e invenção e o desejo incontrolável de progresso e conhecimento científico do mundo moderno” (Texto do documentário Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 1-4774, 3 fl. Consulta em 16/08/2019).

O documentário, entretanto, não foi finalizado a tempo de ser exibido durante o período em que a 1ª BIA ficou aberta ao público. Foi exibido na mostra de filmes promovida pelo IAB em setembro de 1974 (**Figura 65**), que apresentou, além do documentário, o filme “Itinerário de Niemeyer”²⁷².

²⁷⁰ Texto do documentário Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 1-4774, 3 fl. Consulta em 16/08/2019.

²⁷¹ Fez-se referência, ainda, à convivência do passado com o presente e ao papel do IPHAN como enriquecedor das cidades através da preservação, e à tarefa da Bienal como reflexo da realidade (Texto do documentário Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 1-4774, 3 fl. Consulta em 16/08/2019).

²⁷² Convite para apresentação dos filmes “Bienal de Arquitetura” e “Itinerário de Niemeyer” em 1974. Arquivo Histórico Wanda Svevo, ID 1-5151. Consulta em 05/07/2019.

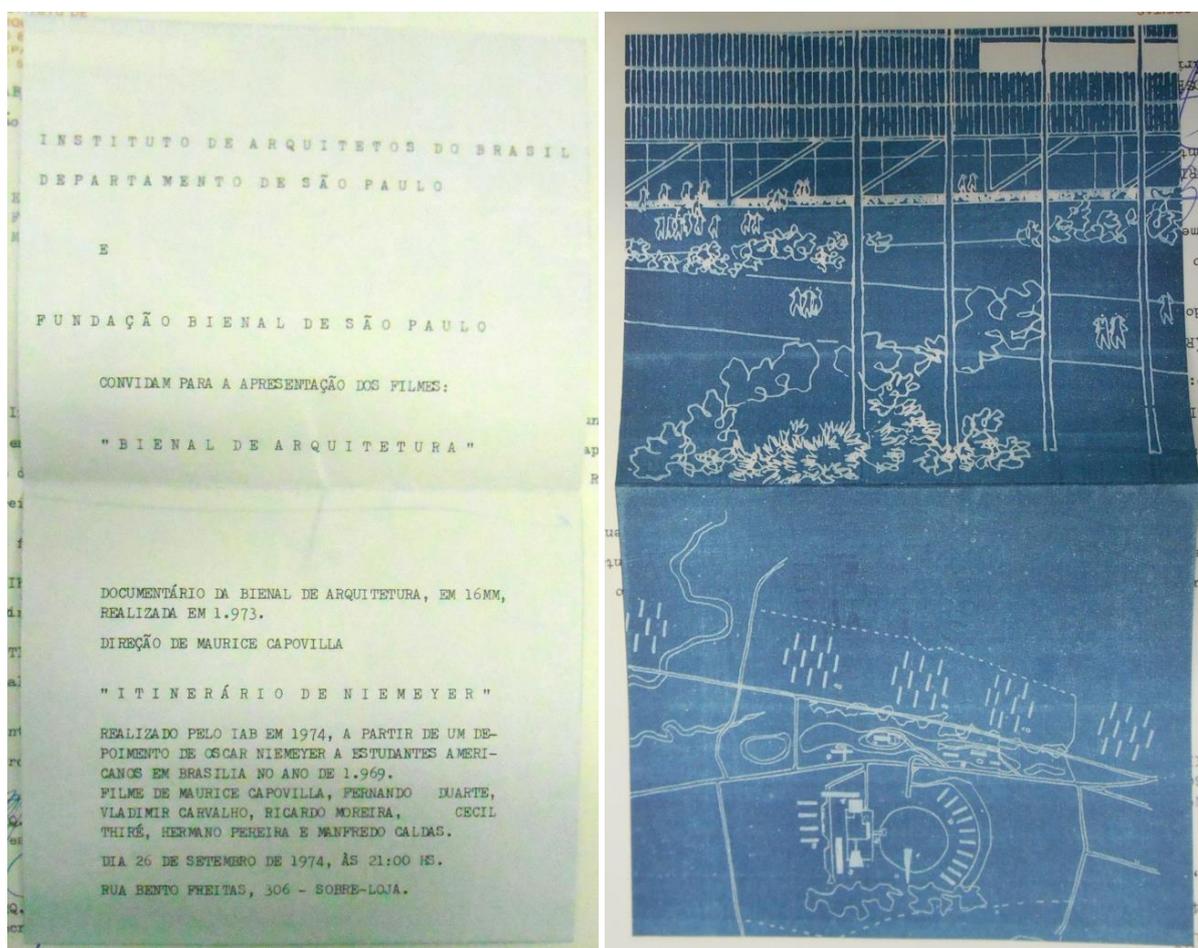
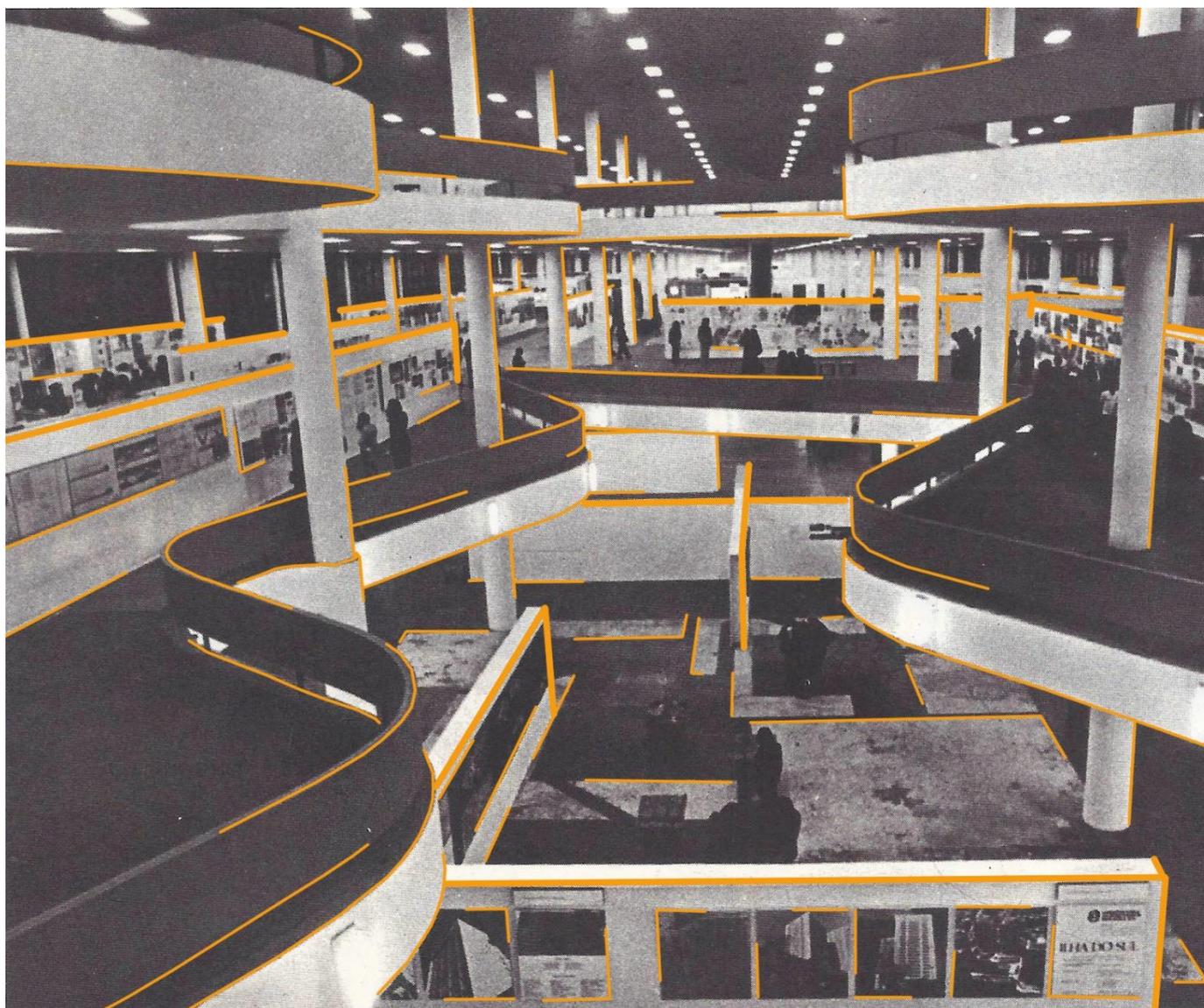


Figura 65 – Convite à apresentação dos filmes “Bienal de Arquitetura” e “Itinerário de Niemeyer”.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 1-5151.
Consulta em 05/07/2019.



5. A 1ª BIA NO PAVILHÃO CICCILLO
MATARAZZO

Pág. Anterior**Figura 66** – Visão interna geral da 1ª BIA.Adaptada de: *Jornal Arquiteto* nº 08, 1973 (Acervo IAB/SP).

Este capítulo apresenta a composição da 1ª BIA, seus participantes, seu projeto expositivo, sua programação e sua divisão em seções, além dos eventos paralelos que a acompanharam e dos projetos destacados pelo júri internacional de premiação. As informações tiveram como principais fontes o material consultado no Arquivo Histórico Wanda Svevo, o catálogo da exposição e as publicações em revistas especializadas nacionais para sua divulgação.

A 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo abriu as portas do Palácio das Indústrias de 18 de junho a 15 de julho de 1973 e adotou o tema “O Ambiente que o Homem Organiza: suas conquistas e dificuldades”. As publicações que a divulgaram enfatizaram a ampliação do campo de atuação do arquiteto e seu papel no desenvolvimento nacional. À revista *A Construção em São Paulo*, Sérgio Pini (1973) afirmou que a 1ª BIA tornou-se um marco cultural para a cidade e para o país e contribuiu para destacar o papel do arquiteto na sociedade e na economia, através do panorama das diversas frentes de atuação deste profissional (DESTAQUE, 1973).

Representante da Fundação Bienal no Conselho Diretor, Oswaldo Correia Gonçalves afirmou ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 18 de abril de 1973, que a proposta da mostra de arquitetura foi realizar um “balanço crítico da arquitetura da década”, ao contrapor projetos brasileiros aos internacionais e ao englobar atividades desde a comunicação visual e o desenho industrial ao urbanismo, demonstrando que “toda a atividade humana relacionada com a organização do espaço está ligada à arquitetura” (NA I BIENAL...,1973).

Vinte e dois países participaram da 1ª BIA, na Exposição Internacional de Projetos e na Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura: Argélia, Argentina, Brasil, Bulgária, China Nacionalista, Colômbia, Espanha, Estados Unidos, Filipinas, Finlândia, França, Gana, Grã-Bretanha, Holanda, Israel, Itália, Iugoslávia, Japão, México, Polônia, Suíça e União Soviética (GONÇALVES, 1973). O evento foi retratado com entusiasmo pelos jornais, que

enfatazaram o fato de a exposição ter se tornado independente da Bienal de Artes e, conseqüentemente, maior:

“Até 1971, todos os trabalhos que os arquitetos brasileiros conseguiram expor ficaram confinados numa quarta parte de toda a área destinada à Bienal de Artes Plásticas. A partir deste ano – de 8 de junho a 7 de julho -, em São Paulo, não só os brasileiros, mas todos os grandes nomes da arquitetura mundial, poderão usar, com exclusividade, pela primeira vez, todo o espaço de uma exposição: a I Bienal Internacional de Arquitetura” (DOIS PRESIDENTES..., 1973. p.11).

Entre os expositores, estiveram órgãos estaduais e regionais, governos Federal e Estadual e a Prefeitura de São Paulo, e exibiram seus projetos e obras, como a Transamazônica e as primeiras linhas do Metrô de São Paulo. As grandes áreas destinadas a eles apoiaram-se no projeto apresentado por Maffei, Katinsky e Sanovicz na 16ª reunião do Conselho Diretor²⁷³, sendo estas seções as responsáveis por integrar todas as manifestações da 1ª BIA, inserindo-as no contexto da produção industrial e cultural do país.

Além da exposição de painéis, fotografias e modelos, a programação da 1ª BIA incluiu o Seminário sobre Controle Ambiental e o Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura²⁷⁴, os quais, segundo Oswaldo Corrêa Gonçalves, funcionaram “como elemento de avaliação do significado da Bienal para os arquitetos” (Arquiteto nº 08, 1973. p.11).

A comunicação visual ficou sob a responsabilidade de Dalton de Luca e Ricardo Ohtake. O cartaz (**Figura 67**), de sua autoria, foi composto por texto informativo e duas imagens: o desenho de Niemeyer do Palácio das Indústrias e a fotografia de José Moscardi²⁷⁵, ambos com matiz laranja. Entre as duas imagens, estão o título “Bienal de Arquitetura”, o tema “O Ambiente que o Homem Organiza” e o período de abertura ao público e o local, ainda como o

²⁷³ Reunião n.16 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019.

²⁷⁴ O catálogo incluiu entre seus eventos, ainda, a Mostra Cinematográfica de Arquitetura e Urbanismo, que seria dedicada a apresentar o documentário produzido pela Blimp Filmes sobre a própria 1ª BIA. O filme não foi finalizado a tempo de ser exibido durante o evento, conforme apontado no capítulo 4.

²⁷⁵ As fotografias de José Moscardi estiveram presentes também no jornal *Arquiteto*, nas edições dedicadas a apresentar o evento.

Pavilhão Armando Arruda Pereira. No rodapé do cartaz, foram impressos os nomes das instituições promotoras.

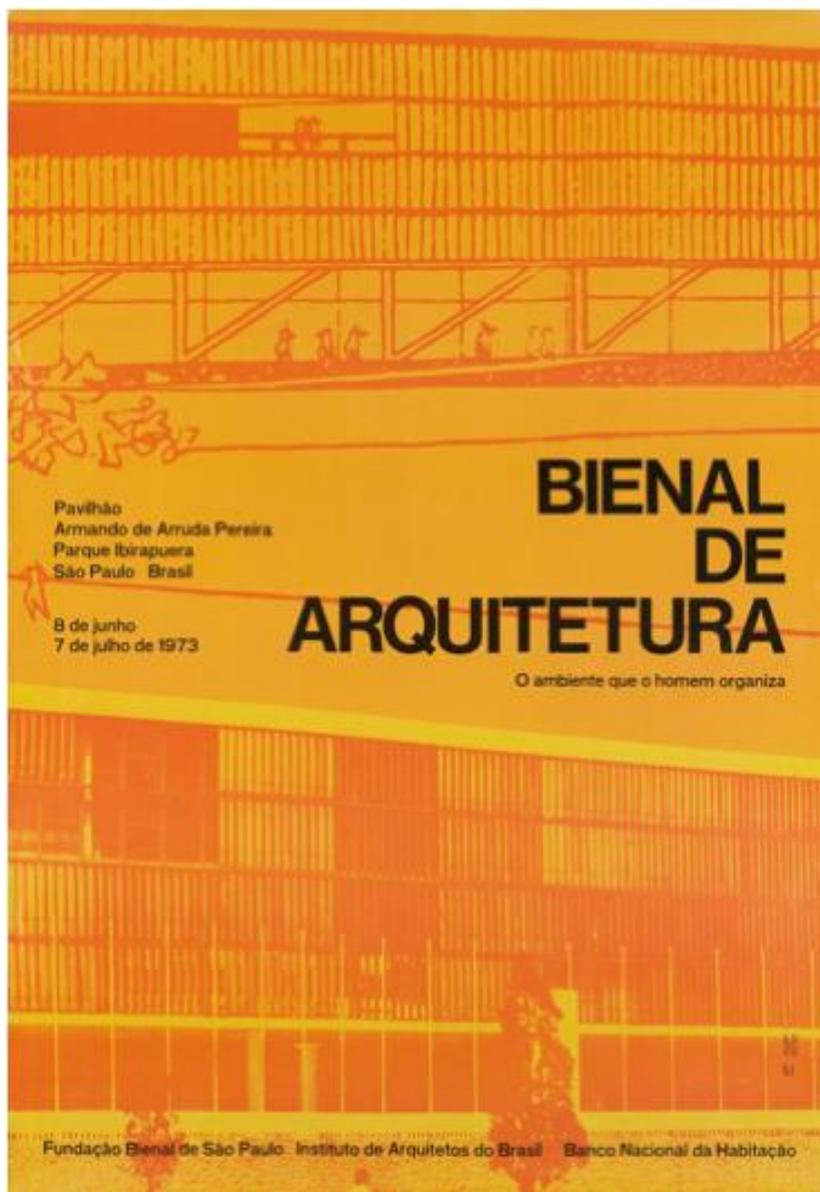


Figura 67 - Cartaz da 1ª BIA, de autoria de Ricardo Ohtake e Dalton de Luca.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

O catálogo seguiu a mesma linguagem visual do cartaz. A capa manteve os tons de laranja, com uma fotografia das rampas centrais do Palácio das Indústrias. Internamente, as páginas de título de cada seção foram compostas por fragmentos do desenho de Niemeyer presente no cartaz, com linhas brancas sobre o fundo azul, em contraste com as cores da capa (**Figura 68**).



Figura 68 –
Catálogo da 1ª BIA.
Capa e página de
título da Exposição
Internacional de
Projetos.
Fonte: Biblioteca da
FAUUSP.

5.1 A PROGRAMAÇÃO DA 1ª BIA

A programação foi estruturada em cinco seções principais: as Salas Especiais, a Exposição Internacional de Projetos, a Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura, o Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura e a exposição de entidades públicas e privadas (GONÇALVES, 1973).

De acordo com a revista *CJ Arquitetura* (ano 1, n.3, 1973), o propósito das Salas Especiais foi reunir profissionais que representassem referências para o campo da arquitetura e da produção do espaço. Os homenageados eram amplamente conhecidos pelo público, além de previamente premiados²⁷⁶ nas EIAs: Lucio Costa, Roberto Burle Marx, Vilanova Artigas e Joaquim Cardozo. Flávio de Carvalho recebeu homenagem póstuma e, ademais, receberam destaque o Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal (IBDF) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O espaço destinado a estas salas localizou-se no terceiro andar do Pavilhão, ao lado do auditório que recebeu o simpósio e o seminário.

A Exposição Internacional de Projetos foi composta por quatro seções: Urbanismo, Edificação, Desenho Industrial e Comunicação Visual. Incluiu-se, entre os projetos exibidos, aqueles premiados pelo IAB, em Goiânia no início de 1973. Esta exposição foi composta, ainda, pelas salas *hors-concours* dedicadas à Argélia²⁷⁷ e à União Soviética (GONÇALVES, 1973).

A Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura contou com a participação de dezesseis países: Brasil, Bulgária, Colômbia, Estados Unidos, Japão, Filipinas, Finlândia, França, Ghana, Polônia, Grã-Bretanha, Grécia, Israel, Itália, Suíça e Venezuela. Diferentemente das edições anteriores, o material apresentado por cada escola para o concurso incluiu não somente os painéis de projeto, mas também a descrição da estrutura didática adotada por cada curso. A proposta era utilizar este conteúdo para subsidiar as discussões do Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura, que versou sobre o Currículo Mínimo imposto pelo Regime Militar, com o objetivo de formular uma nova proposta de currículo para os cursos de arquitetura no Brasil.

²⁷⁶ Observa-se que a escolha de homenageados para as Salas Especiais da 1ª BIA seguiu as regras que valiam para a Bienal de Arte de São Paulo desde as décadas anteriores, que estabeleciam a condição de que os profissionais em destaque deveriam estar entre os premiados das edições anteriores.

²⁷⁷ “(...) quando o governo da Argélia consultou o Itamaraty para saber como deveria inscrever seus projetos ligados ao aproveitamento de áreas desérticas, os membros do Conselho Diretor da Bienal puderam ter a confirmação da expectativa em torno da realização” (Bienal: está tudo pronto para o grande acontecimento. *Jornal Arquitecto* – nº 07, 1973. p.11).

De acordo com o jornal *Arquiteto*, a Exposição de Abertura teve a intenção de “ser a síntese do pensamento arquitetônico, representado não apenas pelos arquitetos, como por toda a intelectualidade; um roteiro histórico e geográfico dos comportamentos no processo da ocupação do território brasileiro” (*Arquiteto* nº 08, 1973. p.16). Posicionada logo na entrada do Pavilhão, fez parte da introdução à 1ª BIA, e recebeu o título correspondente ao seu tema central: “O Ambiente que o Homem Organiza”.

Expressando o protagonismo do tema do ambiente, os painéis do ecólogo Augusto Ruschi (**Figura 69**) apresentaram “a visão no Brasil do desenvolvimento”, “A cidade moderna” e “A convivência no trabalho” (GONÇALVES, 1973). A área destinada a Ruschi e sua participação na 1ª BIA tiveram destaque: seus painéis foram posicionados na entrada da exposição, sendo uma das primeiras imagens vistas pelos visitantes, e sua fala fez parte do roteiro do documentário produzido sobre a 1ª BIA. Segundo a revista *CJ Arquitetura*, a presença do ecólogo e botânico teve o intuito de evidenciar a atuação interdisciplinar e “o reconhecimento dos arquitetos pela contribuição cada vez mais operativa da ciência na organização do ambiente”.



Figura 69 – Painéis de Augusto Ruschi, próximos à entrada da 1ª BIA.
Fonte: *CJ Arquitetura*, ano 1, n.3.

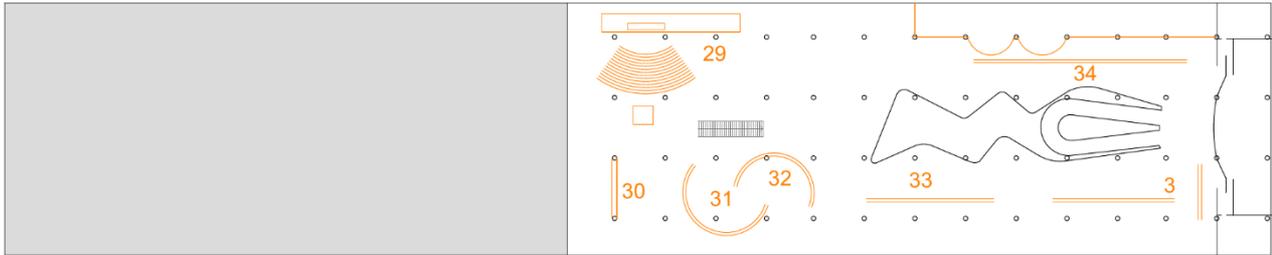
A seção Pesquisa foi composta por três seções. A primeira, de Hartmut Thimel, apresentou o “*Projet Théorique 60/69*” e o “Projeto Rio de Janeiro 68/69”, vencedores do “*Grand Prix International d’Urbanisme et d’Architecture 1970*”, na França. A segunda seção se dedicou ao projeto de reformulação da paisagem urbana para a Rua Gaspar Lourenço, de autoria de Maurício Friedman, Nilva Friedman, Gerty Saruê, Antônio Lizárraga, Cleber Bonetti Machado, João Roberto Rodrigues, Yvonne Saruê e Ernesto Theodor Walter (GONÇALVES, 1973). E a terceira, de Igor Sresnewsky, adotou o tema “Pesquisas Acústicas na Arquitetura”, sendo composta por duas partes: “estudos em laboratório” e “novas aplicações de materiais modernos em acústica arquitetônica”, que abordaram o isolamento acústico no Metrô de São Paulo através de modelo e medições; a distribuição do som em teatros, a partir do Teatro Bela Vista e do Teatro de Goiânia; a difusão e reflexão de som por meio de chapas metálicas, chapas de fibrocimento e chapas de *fiber-glass*; e a absorção de som por materiais como tijolos furados e ressoadores embutidos em concreto (GONÇALVES, 1973).

Conforme projeto apresentado²⁷⁸ por Maffei, Katinsky e Sanovicz, buscou-se evitar a estanqueidade de cada manifestação da 1ª BIA através de uma contextualização que as integrasse, o que foi materializado em uma exposição de projetos, obras, equipamentos e produtos desenvolvidos por entidades públicas e privadas (BIENAL: ESTÁ ..., 1973. p.11). Sob o título de “Exposição de Grandes Projetos Nacionais”, esta seção ocupou a maior parte da área da exposição com “equipamentos produzidos para vários setores da construção civil, construção naval, barragens e hidrelétricas, rodovias e obras urbanas em geral” (Arquiteto, nº 07, 1973. p.11), em uma demonstração tanto da envergadura das obras em realização no território nacional quanto do favorecimento das empresas de construção civil e planejamento pela Ditadura Militar.

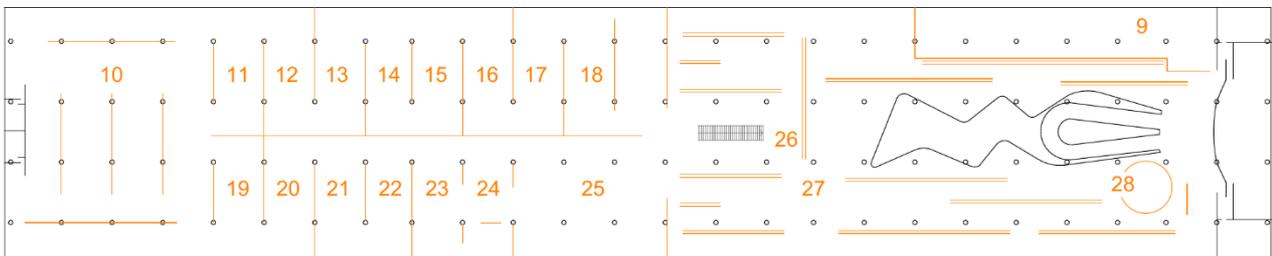
O PROJETO EXPOSITIVO

²⁷⁸ Reunião nº 16 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019.

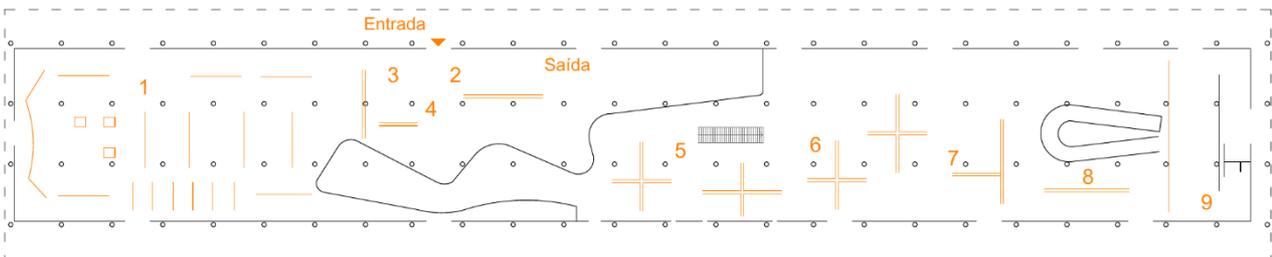
PROJETO EXPOSITIVO
I BIENAL INTERNACIONAL DE ARQUITETURA DE SÃO PAULO (1973)



3º PAVIMENTO



2º PAVIMENTO



TÉRREO E MEZANINO
ESC. 1:1500

LEGENDA

- | | |
|---|---|
| 1 Prefeitura Municipal de São Paulo | 18 BNH |
| 2 Exposição de Abertura | 19 Rio Grande do Sul |
| 3 IPHAN | 20 GERM |
| 4 A. Ruschi | 21 PLAMBEL |
| 5 Exposição Internacional de Projetos - Desenho Industrial | 22 Fortaleza |
| 6 Exposição Internacional de Projetos - Comunicação Visual | 23 Goiânia |
| 7 Pesquisa | 24 Curitiba |
| 8 Entidades Privadas | 25 DNER |
| 9 Secretaria | 26 Exposição Internacional de Projetos - Edificação |
| 10 Governo do Estado de São Paulo | 27 Exposição Internacional de Projetos - Urbanismo |
| 11 Pernambuco | 28 Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura |
| 12 Paraná | 29 Auditório |
| 13 Estado do Rio de Janeiro | 30 Joaquim Cardoso |
| 14 DNOS | 31 J. B. Vilanova Artigas |
| 15 EMBRATUR | 32 Lucio Costa |
| 16 SERFHAU | 33 Roberto Burle Marx |
| 17 Manaus - Amazonas - SUFRAMA | 34 IBDF |

As seções que compuseram a 1ª BIA foram dispostas no espaço interno do Palácio das Indústrias, conformando percursos projetados para guiar a percepção do visitante e, assim, transmitir a ele o discurso pretendido pela exposição (DAVALLON, 2010) e constituir o *espaço-fim* de Sartorelli (2019). Paulo Mendes da Rocha, então presidente do IAB/SP, assinou o projeto expositivo e dispôs os trinta e quatro elementos nos três pavimentos do edifício assinado por Niemeyer.

O percurso do visitante iniciou-se no próprio Parque do Ibirapuera, no trajeto sob a marquise, em meio ao conjunto de edifícios projetados por Niemeyer que marcaram tanto a cidade de São Paulo quanto a arquitetura moderna brasileira. Ao adentrar o Palácio das Indústrias, o primeiro contato com a 1ª BIA se deu através da Exposição de Abertura, próxima à entrada e ao lado de painéis do IPHAN e de Augusto Ruschi.

Seguindo para o espaço destinado à Prefeitura Municipal de São Paulo, correspondente a aproximadamente 25% da área do pavimento, encontrou-se seu Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado, o Plano de Vias Expressas, a Lei de Zoneamento e as obras do Metrô, que colocavam a cidade como exemplo de modernização no país.

No mezanino, o visitante encontrou a exposição de entidades privadas ao lado da seção “Pesquisa”, com os painéis de Igor Sresnewsky, Hartmut Thimel e a reformulação da paisagem urbana da rua Gaspar Lourenço. Antes de seguir para o pavimento seguinte, o percurso incluiu duas das seções da Exposição Internacional de Projetos: comunicação visual (**Figura 70**), com painéis que apresentaram projetos para empresas, sistemas viários e edifícios; e desenho industrial, que incluiu projetos de cadeiras, poltronas, chuveiros, veículos, móveis e outros equipamentos.



Figura 70 – Painéis da seção de Desenho Industrial, na Exposição Internacional de Projetos.

Fonte: Arquiteto n.10, 1973.

O segundo pavimento abrigou o cerne da 1ª BIA, entre projetos de escolas de Arquitetura, de urbanismo, de edificações e de órgãos oficiais. Os painéis da Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura foram dispostos de forma circular, próximos à rampa e, ao redor do vão central, estiveram as seções de edificação e urbanismo da Exposição Internacional de Projetos, e entre elas as salas *hors-concours* da Argélia e da União Soviética. Aproximadamente 50% da área do segundo pavimento foi destinada às exposições de entidades públicas: DNER, BNH, SUFRAMA, SERFHAU, EMBRATUR, DNOS, GERM, PLAMBEL, as prefeituras municipais de Curitiba, Goiânia, Fortaleza, Rio Grande do Sul, Manaus e os governos estaduais do Rio de Janeiro, Amazonas, Paraná, Pernambuco, Rio Grande do Sul e São Paulo, este ocupando cerca de 20% do pavimento.

O auditório, no terceiro pavimento, abrigou a programação de palestras e mesas redondas do Seminário de Controle Ambiental e do Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura. Ao seu redor, foram dispostas as salas especiais do Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal

(IBDF) (**Figura 71**), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), de Roberto Burle Marx, Vilanova Artigas, Lucio Costa e Joaquim Cardozo.

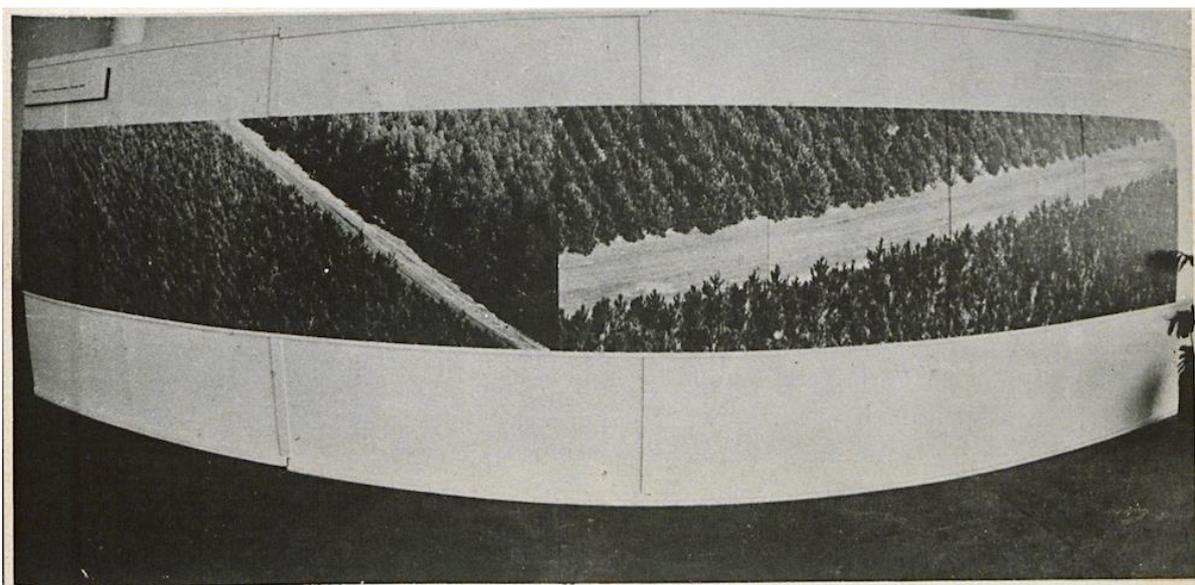


Figura 71 - Sala Especial do IBDF.
Fonte: CJ Arquitetura, 1973.

Nota-se que a área ocupada pela 1ª BIA foi, em sua maior parte, destinada²⁷⁹ a órgãos públicos federais, estaduais e municipais. Nos 7 mil metros quadrados que estas obras ocuparam no pavilhão, foram expostos projetos de infraestrutura, planos diretores, conjuntos habitacionais, rodovias, vias expressas, saneamento e o Metrô de São Paulo, que seria inaugurado na mesma década (GONÇALVES, 1973). A predominância de entidades públicas, além da presença de empresas privadas na exposição, pode ser explicada tanto pelo controle exercido pelo Estado na organização, que a encarou como oportunidade de fazer propaganda, quanto por seu papel de patrocinador.

Esta proporção de ocupação do espaço expositivo poderia indicar uma aproximação entre os arquitetos e o Estado, mas, de acordo com o jornal *O Estado de São Paulo*, Miguel Pereira afirmou que este não foi o objetivo, mas sim uma retomada urgente da presença marcante

²⁷⁹ No pavilhão de 20 mil metros quadrados, 7 mil m² foram destinados aos órgãos públicos federais, estaduais e municipais, sendo 2 mil m² reservados ao Governo do Estado de São Paulo.

deste profissional no desenvolvimento nacional (ABRE-SE A..., 1973). Segundo ele, alguns dos projetos apresentados na 1ª BIA pelo setor público tiveram origem em demandas anteriores dos arquitetos, apropriadas pelo BNH e nas áreas metropolitanas. Quanto a estas propostas, Miguel Pereira afirmou, ainda, ao jornal, que

“só não foram aceitas na época por falta de um maior apoio das universidades que, segundo afirma, continuam carentes de uma participação mais efetiva no processo de desenvolvimento do País. Este problema, segundo Miguel, talvez explique as dificuldades encontradas até agora pelos arquitetos brasileiros no exercício de sua profissão, e deverá ser solucionado com a crescente aproximação da escola com a empresa” (ABRE-SE A..., 1973).

Sem fazer oposição direta às decisões do Regime Militar nesta fala, Miguel Pereira referiu-se às Universidades como potenciais aliadas no desenvolvimento do país e, sem mencionar a necessidade da aprovação de um novo currículo de forma democrática e os impactos da rápida expansão de escolas particulares pelo território nacional, apostou na aproximação com as empresas como forma de inserir os profissionais formados no desenvolvimento nacional.

5.2. AS SALAS ESPECIAIS DA 1ª BIA

As salas especiais da 1ª BIA, no terceiro piso (**Figura 72**), homenagearam profissionais aclamados pela crítica e amplamente conhecidos pelo público. Seguiram, ainda, o regulamento estipulado desde a EIA, que restringia a escolha das salas especiais àqueles previamente premiados nas edições anteriores. Segundo o jornal *Arquiteto*, para Katinsky, o propósito desta abordagem foi destacar referências que possuíam potencial para auxiliar a solucionar os problemas daquele momento, quanto à atuação profissional, a educação e o ambiente (Arquiteto nº 08, 1973. p.16).

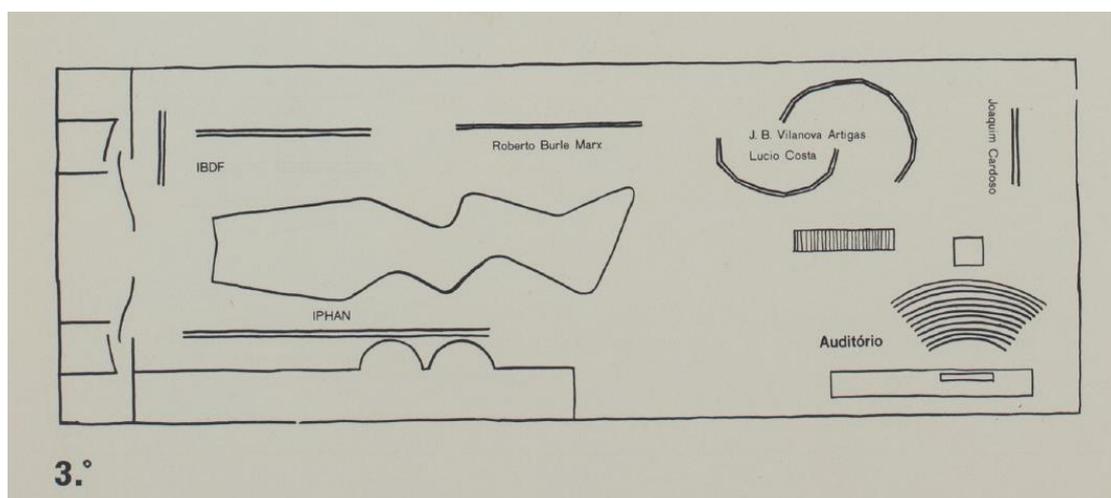


Figura 72 – Projeto expositivo para o terceiro pavimento da 1ª BIA, onde estiveram as salas especiais e o auditório. Fonte: Catálogo da 1ª BIA (GONÇALVES, 1973).

Na publicação organizada pelo IAB/SP, cada sala especial foi apresentada com uma justificativa. Segundo ela, Lucio Costa foi escolhido por representar a “tomada de consciência da cultura moderna, dos efeitos da Revolução Industrial e suas repercussões em todos os campos da atividade humana” (Arquiteto nº 08, 1973. p.17). O arquiteto esteve em destaque²⁸⁰ desde a 1ª EIA, em 1951, quando uma sala especial o homenageou através dos projetos para o Ministério da Educação e Saúde (1936), do Park Hotel (1944) e do Parque Guinle (1948), que foi premiado na categoria Habitação.

Neste sentido, a justificativa para a sala de Burle Marx foi atrelada a Costa, considerando-se que o grande paisagista foi seu “discípulo”, além de destacá-lo como precursor ao utilizar espécies nativas brasileiras e ao evidenciar a “paisagem na arte moderna” (Arquiteto nº 08, 1973. p.17). Burle Marx era conhecido internacionalmente desde a exposição *Brazil Builds*, e seu trabalho esteve em destaque nas EIAs, presente nos projetos de Costa e Niemeyer nas salas especiais ao longo da década de 1950 e 1960.

²⁸⁰ Além de ser homenageado e premiado na 1ª EIA (1951), Costa esteve na sala especial dedicada ao Plano Piloto de Brasília na 4ª EIA (1957) e foi premiado na 6ª EIA (1961).

Artigas, nas primeiras EIAs, foi um de seus mais ferrenhos críticos, mas, um ano após ser preso pela Ditadura Militar, foi homenageado em uma sala especial e participou do júri internacional de premiação na 8ª EIA, em 1965, e foi premiado na 10ª EIA, em 1969, pelo projeto da FAU/USP. Na 1ª BIA, foi homenageado após ser aposentado compulsoriamente. De acordo com Katinsky, a escolha pelo arquiteto baseou-se em sua atuação na educação, na criação de escolas de arquitetura, na formação de uma geração de arquitetos, e por seu pensamento flexível²⁸¹ (Arquiteto nº 08, 1973. p.17). Entre os projetos de sua autoria apresentados em 1973 estiveram os de demanda do próprio Regime, como o Quartel da Guarda Territorial do Amapá (1971) e passarelas para pedestres desenvolvidas para a EMURB no início da década de 1970.

Joaquim Cardozo, único engenheiro entre os homenageados por esta BIA, foi escolhido para compor o grupo por unir poesia e tecnologia em seu cotidiano e, de acordo com o jornal *Arquiteto*, por sua contribuição para materializar “ousadas concepções espaciais” e por sua atuação no “estudo e conservação de obras significativas do patrimônio artístico nacional” (Arquiteto nº 08, 1973. p.17). Assim como Costa, Cardozo foi premiado na 1ª EIA, em 1951, pelo conjunto de sua obra, e foi escolhido para uma sala especial vinte e dois anos depois, na 1ª BIA.

No sentido de evidenciar a convivência e a preservação do patrimônio artístico e arquitetônico, incluiu-se o IPHAN entre as salas especiais. Para o jornal *Arquiteto*, o Instituto possibilitava ao público “uma comparação com as novas soluções urbanísticas, como Curitiba e São Paulo” (Arquiteto – nº 07, 1973. p.13). A revista *CJ Arquitetura* salientou, ainda, que “este vasto trabalho executado geralmente sem verbas, e sem grande apoio institucional, coloca permanentemente a correta relação entre o acervo herdado do passado e as aspirações sempre presentes das populações atuais” (CJ Arquitetura nº 03, 1973). A área destinada ao IPHAN foi organizada em duas seções: a restauração e preservação de conjuntos urbanos – o

²⁸¹ “Vilanova Artigas tem uma sala especial porque foi ‘o primeiro grande educador em arquitetura, além de ter participação na criação de escolas, como a FAU/USP.’ Katinsky lembra que ‘ele formou uma geração inteira de arquitetos e que só pode ter feito o que fez porque é um grande arquiteto, porque teve um pensamento muito mais flexível do que seus próprios mestres’.” (Arquiteto no. 08, 1973. P.17).

Pelourinho, em Salvador, Parati e Ouro Preto –; e a restauração de edifícios em diversas localidades no país.

A SALA ESPECIAL DE LUCIO COSTA

Costa representava a primeira geração de arquitetos modernos no Brasil e, com Niemeyer, simbolizava esta arquitetura internacionalmente desde a década de 1930. Em 1973, quando a 1ª BIA foi realizada, a inauguração do edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES) completava trinta anos, Brasília completava treze e a arquitetura representada por Costa era abordada nas “aulas teóricas com diapositivos” nos cursos de arquitetura (CAVALCANTI, 2006). Ou seja, o trabalho do arquiteto não era novidade, tanto para o público especializado quanto para o geral.

No catálogo da 1ª BIA, o texto²⁸² a seguir foi acompanhado por croquis e fotos do edifício do MES (**Figura 73**):

- “Arquitetura é coisa para ser exposta à intempérie.’
- ‘Arquitetura é coisa para ser encarada na medida das ideias e do corpo do homem.’
- ‘Arquitetura é coisa para ser concebida como um todo orgânico e funcional.’
- ‘Arquitetura é coisa para ser pensada, desde o início, estruturalmente.’
- ‘Arquitetura é coisa pra ser sentida em termos de espaço e de volume.’
- ‘Arquitetura é coisa para ser vivida.’” (COSTA. In: GONÇALVES, 1973).

²⁸² Posteriormente publicado em 1980 no livro *Arquitetura*, este texto concluiu o capítulo “Conceituação”, no qual Costa buscou a definição da Arquitetura, entre a técnica e a produção artística, como parte da vida e da transformação da realidade física e social desde os primórdios (COSTA, 2002).

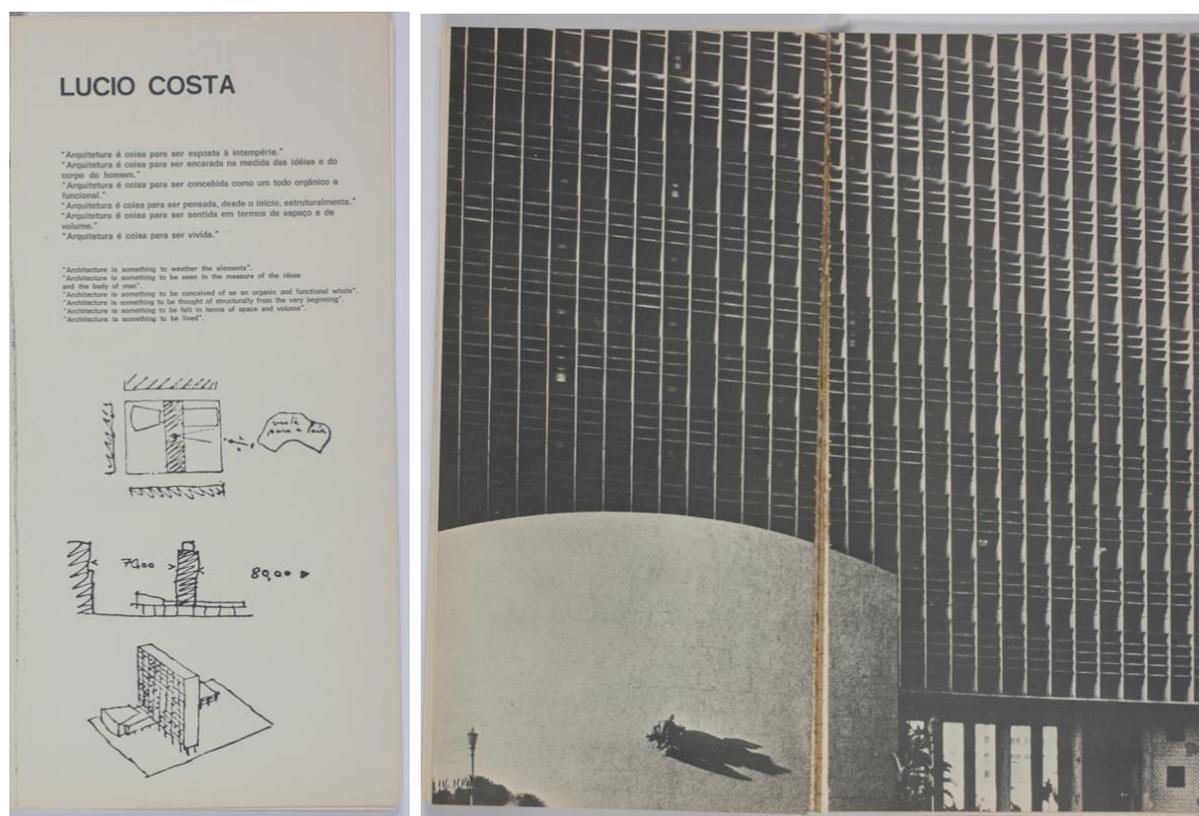


Figura 73 - Sala Especial de Lucio Costa apresentada no catálogo da 1ª BIA.
Fonte: GONÇALVES, 1973.

Frente às demais seções da 1ª BIA e tendo em vista a desvinculação em relação à Bienal de Arte de São Paulo, pode-se interpretar a sala especial de Costa como uma afirmação de que a arquitetura está atrelada ao desenvolvimento técnico, industrial e social. O edifício do MES, apresentado por croquis e fotografia no catálogo, representou esta ideia ao mesmo tempo em que fez referência à relação entre a arquitetura moderna e o Estado da primeira metade do século XX.

Considerado por Philip Goodwin como “o mais belo edifício governamental do hemisfério ocidental” (*New York Sun*, 15 jan 1943. *apud.* CAVALCANTI, 2006), o MES obteve repercussão internacional assim que foi inaugurado, no início dos anos 1940. Com o passar do

tempo, tornou-se símbolo do movimento moderno brasileiro e, para Costa (1975), representou um marco histórico e simbólico²⁸³.

Além do MES, os painéis da sala de Costa expuseram o Plano Piloto de Brasília (1956), que já havia sido exibido na 4ª EIA, e cuja presença na 1ª BIA foi justificada na revista *CJ Arquitetura*:

“Se os europeus reconhecem que toda a crítica ao urbanismo contemporâneo deve deter-se, ao menos uma vez, no estudo de Brasília, parece-nos que o ulterior desenvolvimento da arquitetura brasileira não poderá deixar de fazer a revisão crítica da contribuição criadora do arquiteto Lúcio Costa” (*CJ Arquitetura*, ano 1, n.3, p.146)

Além do MES e da nova capital, compuseram a sala especial do arquiteto a Universidade do Brasil (1936), o Park Hotel de Friburgo/RJ (1945) e o Parque Guinle (1948) (**Figura 74**), projetos expostos nas EIAs das décadas anteriores.

²⁸³ “Histórico, porque foi nele que se aplicou, pela primeira vez, em escala monumental, a adequação da arquitetura à nova tecnologia construtiva do concreto armado, inclusive a fachada totalmente envidraçada, o *pan de verre*; as experiências anteriores haviam sido todas em edifícios de menor porte. (...). E simbólico, porque, num país ainda social e tecnologicamente subdesenvolvido, foi construído com otimismo e fé no futuro, por arquitetos moços e inexperientes, enquanto o mundo se empenhava em autoflagelação.” (COSTA, 1975. In: XAVIER, 2003)

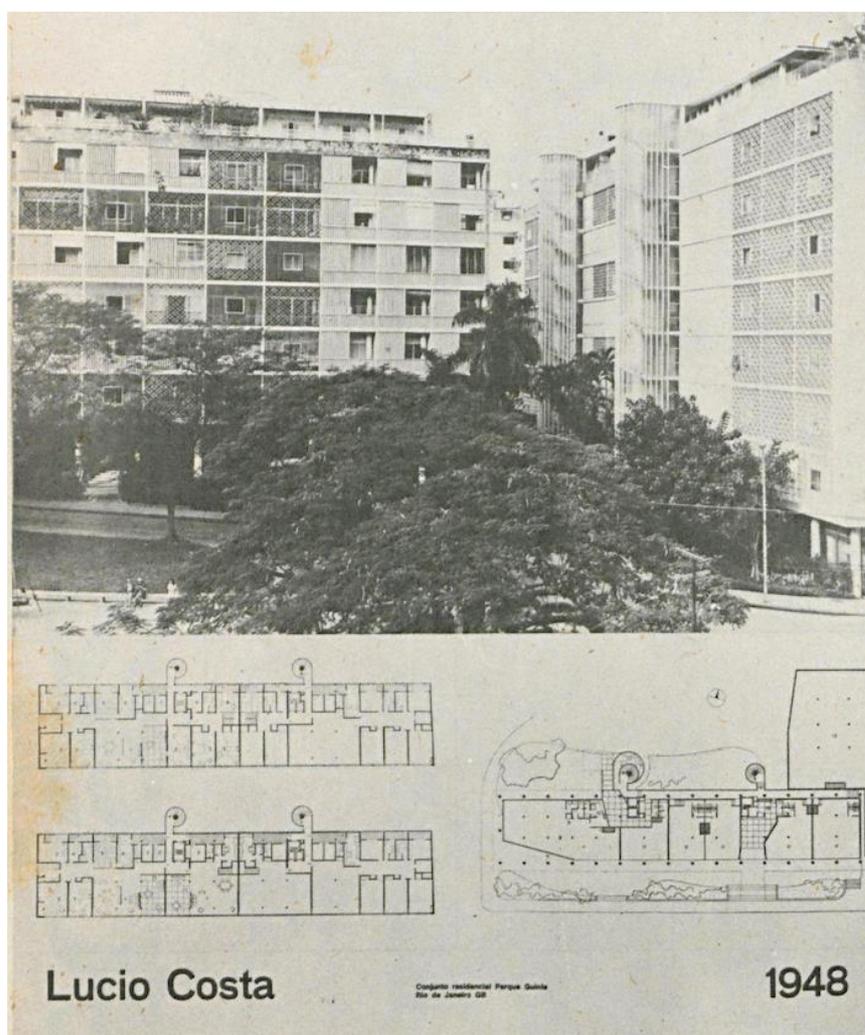


Figura 74 – Conjunto residencial do Parque Guinle, na Sala Especial de Lucio Costa
 Fonte: GONÇALVES, 1973.

A SALA ESPECIAL DE ROBERTO BURLE MARX

Burle Marx marcou o paisagismo brasileiro principalmente após 1936, e sua obra foi reconhecida internacionalmente desde a exposição *Brazil Builds*. Foi o responsável por introduzir o uso de plantas nativas da flora brasileira, anteriormente não utilizadas no paisagismo, e organizando jardins paradisíacos que seguiam o conceito do *mariage de contour* (FRAMPTON, 2015). Sua trajetória encontrou a de Niemeyer e Costa, no paisagismo de obras como o MES, o Eixo Monumental de Brasília, o conjunto da Pampulha, o Aterro do Flamengo e a calçada de Copacabana.

Além de seu protagonismo na arquitetura brasileira, da atuação como paisagista, introduzindo a ideia de “jardim tropical dramático, variado, coloridíssimo” (BARDI, 1965. In: XAVIER,

2003) e como pintor, Burle Marx atuou na busca por novas espécies, na luta pela preservação das paisagens naturais e da vegetação nativa do Brasil, sendo uma referência à luta pelo meio ambiente dentro da exposição da 1ª BIA.



Figura 75 – Apresentação da Sala Especial de Burle Marx no catálogo da 1ª BIA
Fonte: GONÇALVES, 1973.

Esta sala especial o atribuiu papel central no “renascimento da paisagem, como intervenção humana”, para além da cenografia que complementa as construções ou as cidades, e destacou a pesquisa botânica como prática que guiava suas escolhas nos jardins (*CJ Arquitetura*, ano 1,

n.3). O texto que apresentou a sala, no catálogo da exposição, reconheceu sua relevância na “tomada de uma consciência mais ampla dos problemas referentes à relação homem-natureza, expressa em seus projetos paisagísticos” (GONÇALVES, 1973).

Para Bardi (1965. In: XAVIER, 2003), a relação com a natureza no Brasil tem caráter contraditório pois, ao mesmo tempo em que todas as casas tem seus vasos de flores e seus pequenos jardins, as florestas são progressivamente destruídas. Neste contexto, a homenagem ao conjunto da obra de Burle Marx realizada na 1ª BIA teve o potencial de transmitir mais do que sua pesquisa botânica, os desenhos de seus maravilhosos jardins e seu papel na arquitetura brasileira, mas também a mensagem da necessidade de preservação da flora brasileira. Para Katinsky, sua sala especial destacou em sua atuação “a fixação do problema dos grupos humanos em relação à natureza” (Arquiteto no. 08, 1973, p.17), tema presente desde os painéis de Ruschi, próximos à entrada, e em profundo contraste com a sala especial do IBDF, com imagens das obras da rodovia Transamazônica que estavam em andamento.

A SALA ESPECIAL DE VILANOVA ARTIGAS

Artigas foi um dos principais críticos da EIA no início da década de 1950, a tendo caracterizado como a “expressão da decadência burguesa”, e participou dela pela primeira vez em 1957. Foi membro importante do PCB e professor da FAU-USP, de onde foi levado preso por doze dias após o golpe de 1964. Após um ano de exílio no Uruguai, o arquiteto foi “absolvido” das acusações em 1966 e, no ano seguinte, convidado pela FAU-USP a dar a aula inaugural. Evitando mencionar a situação política do Brasil, nesta ocasião optou por abordar “O desenho” e, assim, desencadeou um longo debate, tanto entre os alunos quanto com os arquitetos que compuseram o grupo Arquitetura Nova (ARANTES, 2011). Para ele, o desenho cumpria o papel de unificador entre a arte e a técnica, tendo assim um caráter duplo,

entre o “desenho como desígnio”, na expressão de uma intenção, e como instrumento de “mediação necessária entre projeto e obra”²⁸⁴ (ARANTES, 2011).

Aposentado compulsoriamente da FAU-USP pela Ditadura Militar em 1969, o arquiteto foi homenageado na 1ª BIA em 1973 e assinou o texto de apresentação da sala. Nele, abordou a habitação como ponto de partida para o homem primitivo transpor “sua não menos primitiva ‘soleira’, para apropriar-se do espaço em escala mais ampla” (GONÇALVES, 1973). Assim, para ele, as demais construções se configuravam como complementares. O texto colocou a casa como referência para outros desenhos, além da necessidade de se entender a cidade industrial como “a casa da sociedade nova”. Para ele, na apresentação da sala, “A cidade é uma casa. A casa é uma cidade”.

No terceiro piso do Palácio das Indústrias, a sala especial dedicada a Artigas foi alocada em um semicírculo, em frente ao que abrigou a sala especial de Lucio Costa. As fontes consultadas trouxeram referências a diversas obras, que acompanharam a apresentação da sala. Se a casa é o ponto de partida para os demais desenhos, o catálogo apresentou fotografias de três das residências projetadas pelo arquiteto, sem listar seus projetos apresentados na 1ª BIA: a residência Manoel Antônio Mendes André (1966), projetada em conjunto com Carlos Cascaldi, a residência Telmo Porto (1968) e a residência Juvenal Juvêncio (1971) [Figura 76].

²⁸⁴ Em contraposição às palavras de Artigas, o desenho foi denunciado por Lefèvre, Ferro e Império como instrumento de exploração no canteiro de obras e desvalorização do trabalho do operário (ARANTES, 2011).



Figura 76 – Apresentação da sala de Artigas no catálogo oficial da 1ª BIA. Fonte: GONÇALVES, 1973.

A revista *CJ Arquitetura* (1973-1974) apresentou um panorama da 1ª BIA e, no que se refere à sala de Artigas, a ilustrou com desenhos e fotografias dos três projetos anteriores, além do prédio da FAU-USP (1961) (**Figura 77**), do quartel general da Guarda Territorial para o Amapá (1971) (**Figura 78**), da Divisão de Guarda e Segurança (1972), do Conjunto Habitacional CECAP Zezinho Magalhães Prado (1972), projetado com Fábio Penteadó e Paulo Mendes da Rocha, de três passarelas para pedestres desenvolvidas para a EMURB – no

Largo Pe. Péricles sobre a Av. Francisco Matarazzo, em Perdizes (1972), no Aeroporto de Congonhas (1973) e sobre a Av. 9 de Julho, no Bairro Bela Vista (1972), em São Paulo.

Figura 77 – Corte transversal do edifício da FAUUSP, na Sala Especial de Vilanova Artigas.
Fonte: CJ Arquitetura nº03, 1973.

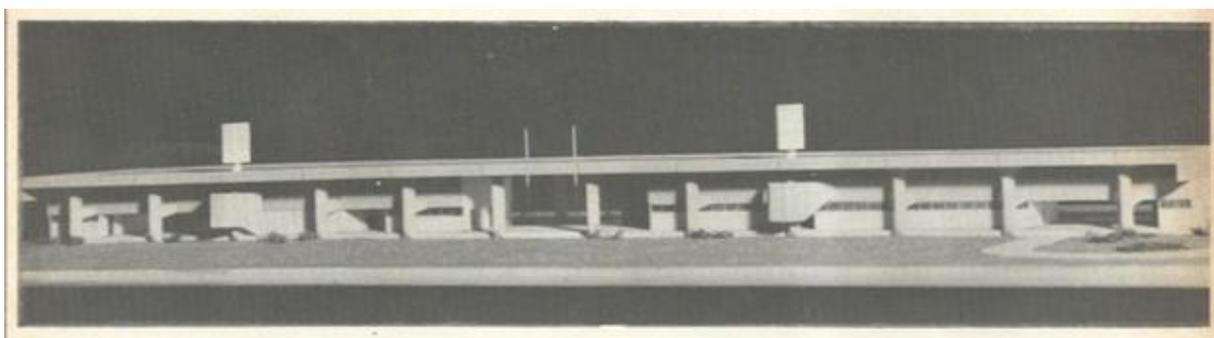
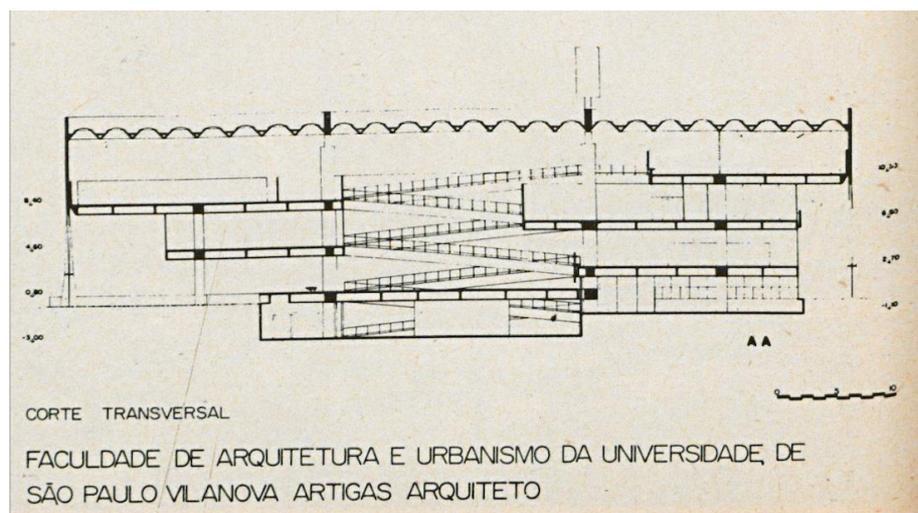


Figura 78 – Imagem do projeto do Quarteil General da Guarda Territorial do Amapá (1971).
Fonte: CJ Arquitetura nº03, 1973

Enquanto a 1ª BIA o homenageava, Artigas estava afastado da FAUUSP e, ao mesmo tempo em que viveu cercado pelo medo, aproveitou-se do volume de obras, principalmente no chamado “milagre econômico”, para dar continuidade ao seu trabalho no escritório (ARTIGAS, 1984. In: XAVIER, 2003. P.223). Deste período datam grande parte dos projetos apresentados juntamente com sua sala especial nas revistas de arquitetura da época, muitos dos quais foram encomendados pelo mesmo governo que o afastou da Universidade.

A SALA ESPECIAL DE JOAQUIM CARDOZO

Joaquim Cardozo foi engenheiro e poeta e, como responsável pelo cálculo estrutural de projetos de Niemeyer, transformou os cálculos e a concepção estrutural do concreto armado, essencial para a arquitetura moderna brasileira. Participou também da criação da revista *Módulo* (1955) e foi colaborador do IPHAN.

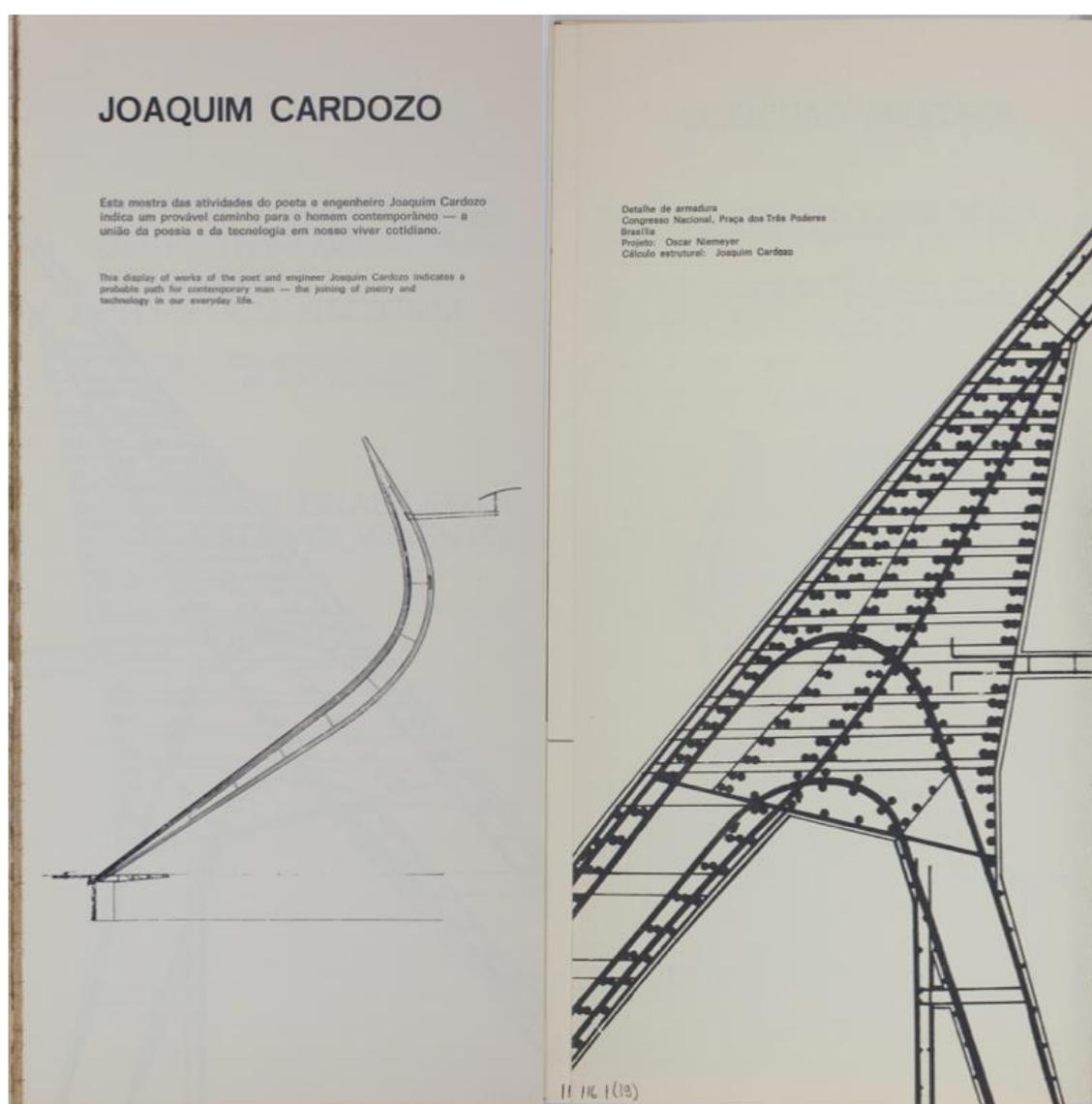


Figura 79 – Detalhe da armadura do Congresso Nacional, que acompanha a apresentação da Sala Especial de Joaquim Cardozo
Fonte: GONÇALVES, 1973.

Para Niemeyer, Cardozo foi um colaborador compreensivo e otimista, autor de cálculos estruturais criativos e ousados que materializaram seus projetos. Entre os materiais expostos na 1ª BIA em sua sala especial, em meio à poesia, estiveram detalhes construtivos do edifício do Congresso Nacional (**Figura 79**). Segundo a revista *CJ Arquitetura*, sua obra representou “a síntese perseguida pelos humanistas italianos da Renascença” ao reunir, em sua atuação, ciência e língua, tecnologia e poesia (CJ Arquitetura nº03, 1973).

No catálogo, a apresentação desta sala especial sugeriu que esta união de atividades indicava “um provável caminho para o homem contemporâneo”, palavras repetidas por Katinsky à revista *Arquiteto* (n.08, p.17), ao justificar a escolha do engenheiro entre os homenageados pela 1ª BIA (GONÇALVES, 1973).

5.3 EXPOSIÇÃO DE GRANDES PROJETOS NACIONAIS

Concebida como parte da proposta de Maffei, Sanovicz e Katinsky para a 1ª BIA, a Exposição de Grandes Projetos Nacionais serviu, ainda, ao propósito de abrigar as imensas obras promovidas pela Ditadura Militar. Conforme o jornal *Arquiteto* (nº5, 1973), esta seção pretendeu

“complementar a temática da exposição, permitindo uma visão do fator projeto/produção, de forma que as unidades produtivas, atendendo ao desenvolvimento econômico, favoreçam também as condições de vida na coletividade. Pretende, também, mostrar a relação entre os grupos que se dedicam a planos e projetos e aqueles que atuam nos serviços e na produção, além de destacar o significado das unidades produtivas na ocupação física territorial e o seu papel na organização do meio ambiente.” (Arquiteto nº 05, 1973. p.15)

Esta seção ocupou aproximadamente 50% do segundo pavimento do Palácio das Indústrias, estendeu-se à grande área destinada à Prefeitura Municipal de São Paulo e fez parte da Exposição de Abertura, no térreo, ocupando cerca de dois terços da área da exposição, ao todo.

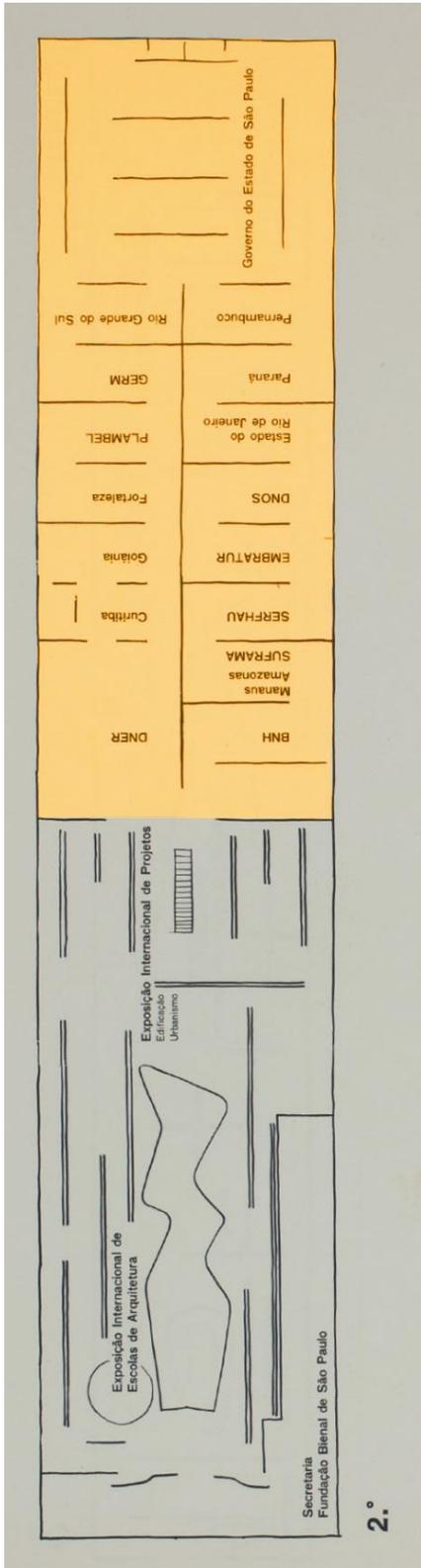


Figura 80 – Segundo pavimento do projeto expositivo para a 1ª BIA, com destaque para as áreas destinadas a entidades públicas.

Adaptado do catálogo da 1ª BIA (GONÇALVES, 1973).

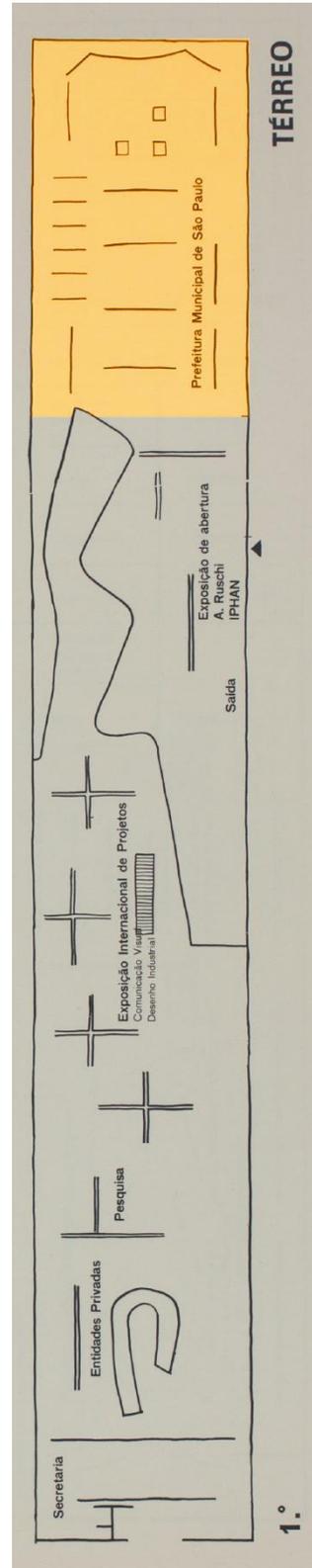


Figura 81 – Térreo e mezanino do projeto expositivo para a 1ª BIA, com destaque para as áreas destinadas a entidades públicas.

Adaptado do catálogo da 1ª BIA (GONÇALVES, 1973).

Segundo o regulamento, publicado no jornal *Arquiteto* (nº5, 1973), cada expositor apresentou um projeto de ocupação a ser analisado pela comissão da BIA, que foi encarregada de avaliar “o conteúdo, a relação com os objetivos da exposição, os aspectos estéticos e outros relativos à ocupação da área” (*Arquiteto* nº 05, 1973. p.15). Para inscrever-se no certame, demonstrou-se, em cada projeto, o processo de ocupação territorial, as ações tomadas e os respectivos efeitos socioeconômicos, territoriais e culturais, aspectos que o regulamento estabeleceu como obrigatórios nos materiais e painéis, montados de modo a configurar a circulação do tipo “percurso obrigatório”.

Participaram desta seção órgãos vinculados a Ministérios²⁸⁵, a entidades estaduais²⁸⁶, municipais²⁸⁷ e metropolitanas²⁸⁸. Entre eles, o BNH apresentou “trabalhos referentes à parte habitacional, saneamento, as experiências (...) na área da habitação popular e o projeto CURA – Comunidades Urbanas em Recuperação Acelerada, primeiro projeto de desenvolvimento urbano” (*Arquiteto* nº 07, 1973. p.13).

Enfatizando o rápido crescimento urbano e as obras que o acompanhavam, a Prefeitura de São Paulo exibiu os planos elaborados para a “Nova São Paulo”, próximos à entrada do Pavilhão. Através das quarenta pranchas apresentadas pela Empresa Municipal de Urbanização (EMURB), a cidade exibiu projetos para áreas como Santana (**Figura 82**) e Jabaquara, os arredores da estação Conceição, passarelas para pedestres e a Nova Avenida Paulista. Além destes, foram exibidos o Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado, a construção das vias expressas, a nova lei de zoneamento e o projeto para o metrô (*Arquiteto* nº 07, 1973. p.13).

²⁸⁵ Participaram da Exposição de Projetos Nacionais entidades vinculadas ao Ministério da Agricultura (IBDF); ao Ministério da Educação e Cultura (IPHAN); ao Ministério do Interior (BNH, DNOS, SERFHAU, SUFRAMA); ao Ministério da Indústria e do Comércio (EMBRATUR); e ao Ministério dos Transportes (DNER) (GONÇALVES, 1973).

²⁸⁶ Os governos estaduais que expuseram na 1ª BIA foram o do Amazonas, do Ceará, do Paraná, de Pernambuco, do Rio de Janeiro, do Rio Grande do Sul e de São Paulo (GONÇALVES, 1973).

²⁸⁷ As prefeituras municipais que expuseram na 1ª BIA foram a de Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Manaus, Niterói, Porto Alegre, Recife e São Paulo (GONÇALVES, 1973).

²⁸⁸ As entidades metropolitanas listadas no catálogo da 1ª BIA como participantes desta exposição foram: o Grupo Executivo da Região Metropolitana de Porto Alegre (GERM), o Grupo Executivo da Grande São Paulo (GEGRAM) e o Plano Metropolitano de Belo Horizonte (PLAMBEL).

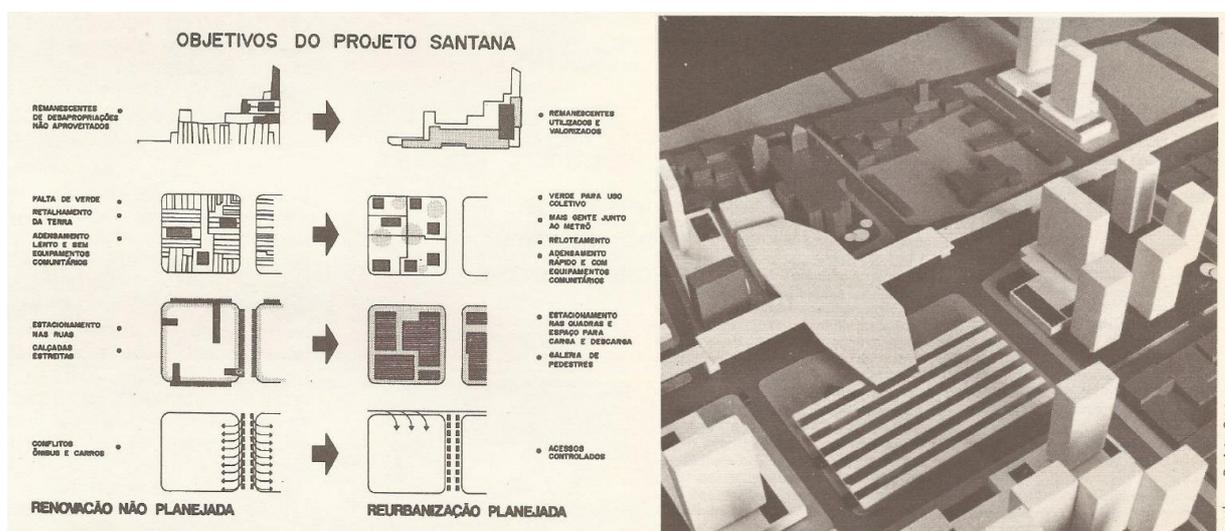


Figura 82 – Diagrama e modelo do projeto Santana, apresentado pela Emurb na 1ª BIA.
Fonte: Jornal Arquiteto no. 08, 1973.

Além do Estado de São Paulo, os governos dos Estados da Bahia, de Pernambuco, do Ceará, do Amazonas, do Paraná, do Rio de Janeiro e do Rio Grande do Sul exibiram projetos e obras. De acordo com o jornal *Arquiteto* (nº7, 1973), a área destinada a Fortaleza expôs o projeto da nova rodoviária e seu sistema viário básico e apresentou seus centros comunitários de bairro, e o governo da Bahia trouxe o projeto de centro administrativo desenvolvido pela Urbis em Salvador. Destacou-se, ainda a Superintendência da Zona Franca de Manaus (SUFRAMA), que exibiu o projeto da área industrial (*Arquiteto* – nº 07, 1973. p.13).

5.4 EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PROJETOS

A ocupação territorial também esteve entre os objetivos estabelecidos para a Exposição Internacional de Projetos. Conforme o regulamento, pretendeu-se

“reunir Projetos de Arquitetura e equipes interdisciplinares, ligados à problemática da ocupação territorial nos diversos campos da atuação profissional, para um confronto e balanço crítico da arquitetura no início da década de 70, nos países participantes, versando as seguintes áreas: Urbanismo, Edificação, Objeto (desenho industrial) e Comunicação Visual (mensagem).” (*Jornal Arquiteto* – nº 04, 1972. p.12)

A ideia de se fazer um balanço crítico da década foi mencionada desde o protocolo de intenções, ainda em 1971, e permaneceu na proposta conceitual de Maffei, Sanovicz e Katinsky, ao contextualizar a produção apresentada na exposição de projetos com o panorama das obras realizadas no país.

As inscrições foram feitas através dos órgãos representativos dos arquitetos de cada país, que selecionaram os projetos de acordo com seus próprios critérios e enviaram as fichas de inscrição diretamente à secretaria da Bienal, em São Paulo (Jornal *Arquiteto* – nº 04, 1972). Quanto aos expositores brasileiros²⁸⁹, a seleção foi feita pelo júri composto por Alfredo Porto Britto, Edgar Albuquerque Graeff e Jaime Lerner, indicados pelo Conselho Diretor. Além dos projetos aprovados neste processo, foram expostos aqueles escolhidos para a Premiação Bienal de Arquitetura do IAB, que havia sido realizada em Goiânia em janeiro de 1973.

As publicações que acompanharam a organização da 1ª BIA, principalmente o jornal *Arquiteto*, publicação oficial do IAB, buscaram construir um entusiasmo pelo evento, com ênfase na Exposição Internacional de Projetos. As inscrições estavam em andamento, quando o jornal *Arquiteto* publicou sobre o “entusiasmo pela I Bienal de arquitetura”, exaltando os projetos submetidos ao júri como responsáveis por suscitar a expectativa de reafirmar o destaque internacional da arquitetura brasileira e sua posição de vanguarda (*Arquiteto* nº06, 1973. p.10).

O regulamento limitou a quantidade e as dimensões dos painéis utilizados por cada equipe, sendo permitidos “até três painéis de 1,20 m de altura por 2,40 m de largura, e, no caso de projeto de planejamento, até seis painéis. (...) em pranchas rígidas, já montados, podendo ser em módulos de 0,60 m por 0,80 m (alt. X larg.)”²⁹⁰. Após a desmontagem da 1ª BIA, os

²⁸⁹ Ainda que os projetos apresentados tivessem sido desenvolvidos dentro de uma empresa, o regulamento da exposição demonstrou atenção à questão da autoria, que deveria ser reconhecida aos profissionais arquitetos (Ata da Reunião n.24 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756, 2p. Consulta em 28/06/2019).

²⁹⁰ Os trabalhos enviados do exterior, pelos correios, deveriam incluir “negativos das fotos, preto e branco, com esquema de montagem, juntamente com uma importância de US\$100,00 por cada painel de 1,20 m x 2,40 m, para serem montados pela Bienal”, para facilitar o transporte (*Arquiteto* nº 04, 1972. p.12).

painéis não foram devolvidos, sendo considerados como doações à Fundação Bienal, para compor o acervo da Bienal de Arquitetura e ficar disponível para futuras exposições e publicações (Arquiteto nº 04, 1972).

Ainda conforme o regulamento, a Exposição Internacional de Projetos foi composta por quatro seções principais: Urbanismo, Edificação, Desenho Industrial e Comunicação Visual. A elas foram adicionadas, ainda, duas seções *hors-concours*, dedicadas à Argélia e à União Soviética (GONÇALVES, 1973). Ao todo, esta exposição recebeu inscrições de doze países e ocupou o mezanino e aproximadamente 50% do segundo pavimento do Palácio das Indústrias, sendo o segmento de Edificações o mais numeroso.

URBANISMO

No catálogo da 1ª BIA, a seção de urbanismo foi apresentada por Roberto Cerqueira César²⁹¹, arquiteto e urbanista atuante em entidades municipais de São Paulo encarregadas do planejamento urbano, como a EMURB. No texto, o autor alertou para os problemas das grandes cidades e de seu crescimento desordenado, principalmente aqueles relativos a São Paulo, com referência à lei de zoneamento, às vias expressas e ao Metrô, que estavam expostos no segundo pavimento do Palácio das Indústrias.

Foram expostos doze projetos de sete equipes brasileiras e quatro do exterior, correspondentes aos Estados Unidos, França, Holanda e México, conforme a Tabela 4. Entre eles, a revista *CJ Arquitetura* (ano 1, n.3, nov./dez./jan. 1974) destacou quatro, da seção brasileira: o Plano

²⁹¹ O arquiteto e urbanista, além de ser um dos fundadores do IAB e um dos autores do projeto da sede do IAB/SP, foi premiado na 1ª EIA, em 1951, na categoria Projeto de Edifício de Uso Público, pelo projeto não construído da Maternidade Universitária da Faculdade de Medicina da USP. Atuou como professor da FAUUSP e, em sua carreira, alertou para as consequências da expansão urbana de São Paulo de forma desordenada. Na década de 1970, propôs a criação do Grupo Executivo de Planejamento (GEP), da Coordenadoria Geral de Planejamento (COGEP) e da Empresa Municipal de Urbanização (EMURB), em São Paulo, das quais participou ativamente da criação de mecanismos de controle e planejamento da expansão da capital do Estado (Fonte: ROBERTO Cerqueira César. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa630125/roberto-cerqueira-cesar>. Acesso em 26 abr. 2022).

Urbanístico de Curitiba (1964/1965), inscrito por Jorge Wilhelm; o Centro Turístico Vila Moura, em Portugal, de Lutz Quaresma, o Conjunto Residencial em Jundiaí (1970/1971), de autoria de Abraão Sanovicz; a Praça Bernardelli (1972/1973), no Rio de Janeiro, de Renato Primavera Marinho.

Tabela 4 – Projetos Exibidos na Exposição Internacional de Projetos da I BIA, na categoria Urbanismo.

Urbanismo			
País	Arquiteto	Projeto	
Brasil	Abraão Sanovicz	Conjunto Residencial (1970/1971) – Jundiaí-SP	
	Elizabetta Romano M. Faggin	Uma estrutura para o tempo livre no médio vale do Tibre (1971/1972) – Itália	
	Lutz Quaresma	Centro Turístico Vila-Moura - Portugal	
	Jorge Wilhelm		Plano Urbanístico de Curitiba (1964/65)
			Plano de uma cidade nova: Plano Básico de Paulínia (1970)
	Renato Primavera Marinho	Praça Bernardelli (1972/73) – Rio de Janeiro	
	Roberto Pinto Manata e Wit-Olav Prochnik	Anel rodoviário de contorno de São Luis – Trecho de ligação Camboa MA 53 e BR 135 (1971/1972) – São Luis/MA	
Edileusa Oliveira da Rocha	Uma política de integração urbana progressiva para o Nordeste – Pernambuco		
Estados Unidos	Wolf H. Hilbertz	Sistemas Urbanos – Austin, Texas	
França	Atelier d'Urbanisme et d'Architecture	Villeneuve de Grenoble 7000 – Grenoble, França	
Holanda	G. C. Wiljbrandts e J. L. Walvisch	Plano Diretor do Distrito do Lago de Utrecht	
México	José Oton Garcia	Centro Tipo Reabilitação (1969/1970) – Sul do México, Cuebla, Teziutlán	

Fonte: GONÇALVES, 1973.

O Plano Urbanístico de Curitiba (1964/1965), de Jorge Wilhelm²⁹², foi elaborado a partir de uma série de mapas que analisavam a cidade existente, e foi base para a elaboração do Plano Diretor, em 1966. Os problemas com os quais o projeto lidava dialogaram diretamente com o tema desta Bienal, com o desenvolvimento acelerado das cidades e a busca por diretrizes para

²⁹² O projeto foi desenvolvido pela equipe da qual fizeram parte, além de Wilhelm, Paulo de Mello Zimbres, Rosa Kliass, Alexandre Wollner, autor de cartazes das Bienais de Arte de São Paulo, e com a colaboração de uma equipe local de arquitetos e urbanistas (IPPUC, 1965).

orientá-lo. Foi desenvolvido com o apoio de uma equipe local de acompanhamento, que permaneceu ativa e constituiu o Instituto de Pesquisa e Planejamento de Curitiba (IPPUC), dirigido por Jaime Lerner, que no início da década de 1970 era prefeito da cidade. Para Borba Vianna (2015)²⁹³, o Plano de Curitiba demonstrou o pensamento de vanguarda de Wilhelm, que criticava os planos que não analisavam a realidade e abordavam suas questões somente de forma quantitativa. Sua proposta inovou ao apresentar a ideia de um processo contínuo, composto pelo diagnóstico e com propostas de diretrizes, legislação e programas de ação, que permitiam um crescimento que preservasse o centro agradável a pedestres, em duas hipóteses (**Figura 83**) que evitavam a área a leste da BR-116 e direcionavam a expansão à região de Araucária (CJ Arquitetura, 1974).

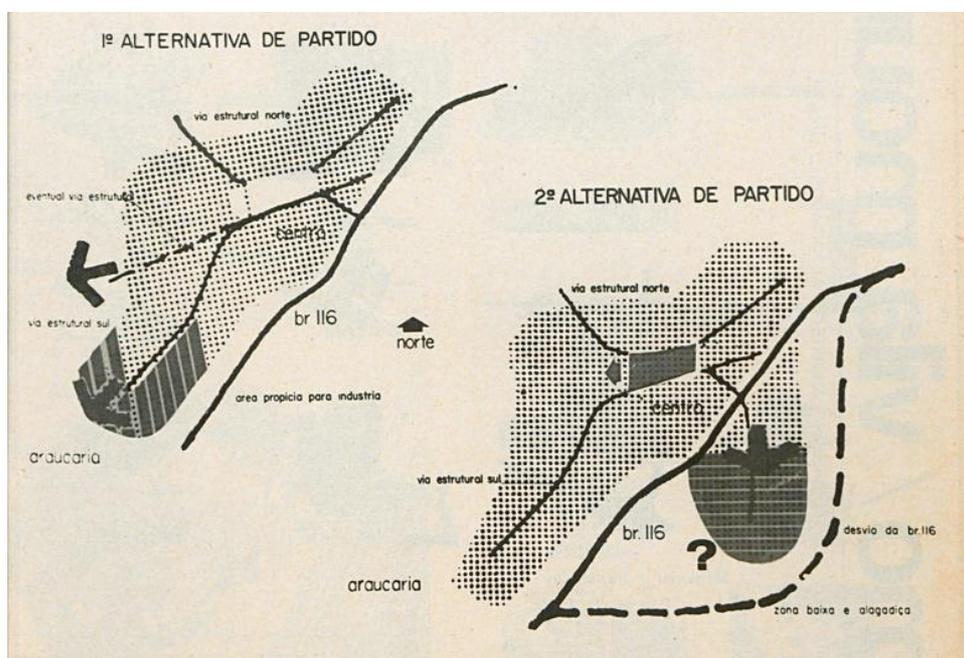


Figura 83 – Alternativas de partido apresentadas no Plano Urbanístico de Curitiba, de Jorge Wilhelm. Fonte: CJ Arquitetura, 1974.

Ressalta-se, ainda, que a seção de Urbanismo da Exposição Internacional de Projetos foi posicionada ao lado da Exposição de Grandes Projetos Nacionais, onde as entidades estaduais, municipais e metropolitanas apresentaram seus projetos de ocupação territorial, planejamento urbano e suas obras de grande porte. Assim, suscitando no visitante a

²⁹³ BORBA VIANNA, Fabiano. Jorge Wilhelm. 50 anos do Plano de Curitiba. *Minha Cidade*, São Paulo, ano 16, n. 181.01, Vitruvius, ago. 2015 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/16.181/5630>>.

contextualização pretendida por Sanovicz, Maffei e Katinsky, mas também a visão da participação do arquiteto no desenvolvimento de tais obras, além da comparação entre os projetos nacionais em execução e os demais, inscritos no certame, inclusive de outros países.

EDIFICAÇÃO

A apresentação da seção de edificações, no catálogo, coube a Vilanova Artigas, patrono da Exposição Internacional de Projetos. No texto, o arquiteto mencionou a intenção dos expositores em demonstrar sua “contribuição para o ‘desenho das cidades, das casas e das coisas’” e enfatizou o papel da visão humanista da profissão, mencionando, ainda, o caráter artístico da arquitetura (GONÇALVES, 1973).

A seção de Edificações foi a mais extensa desta Exposição, com 112 projetos com programas variados, com indústrias, hospitais, centros comunitários, espaços de exposição, parques, monumentos, escolas e residências. Cerca de 80% dos trabalhos exibidos²⁹⁴ pertenceram à representação do Brasil²⁹⁵, entre os quais 28 eram provenientes da Premiação Bial do IAB de Goiânia, de janeiro de 1973.

Entre os projetos nacionais apresentados, a revista *CJ Arquitetura* (ano 1, n.3, nov./dez./jan. 1974) mencionou o projeto do Sobrado Brasileiro (1969), em Cabo Frio/RJ, dos arquitetos Ricardo e Renato Menescal. A casa (**Figura 84**) geminada foi caracterizada pelas sacadas de ferro fundido, pela planta simétrica e pelas esquadrias de referência colonial, vermelhas e azuis (CJ ARQUITETURA, 1974). Este diferenciou-se dos demais projetos apresentados na 1ª BIA, como a Biblioteca Central da Universidade de Brasília (1969) (**Figura 85**), de Miguel Pereira, José Galbinski, Walmir Aguiar e Jodete Sócrates, presente nas páginas seguintes da mesma edição da revista.

²⁹⁴ Os projetos exibidos na representação brasileira da seção de Edificação foram listados no Apêndice C.

²⁹⁵ A delegação brasileira de Edificações da Exposição Internacional de Projetos foi composta por 61 equipe nacionais e apresentou, ao todo, 91 projetos. Foram incluídas neste número as 23 equipes autoras dos 28 projetos escolhidos pela Premiação Bial do IAB, em Goiânia.



Figura 84 – Um Sobrado Brasileiro (1969), em Cabo Frio, de Ricardo e Renato Menescal.
Fonte: CJ Arquitetura, 1974.

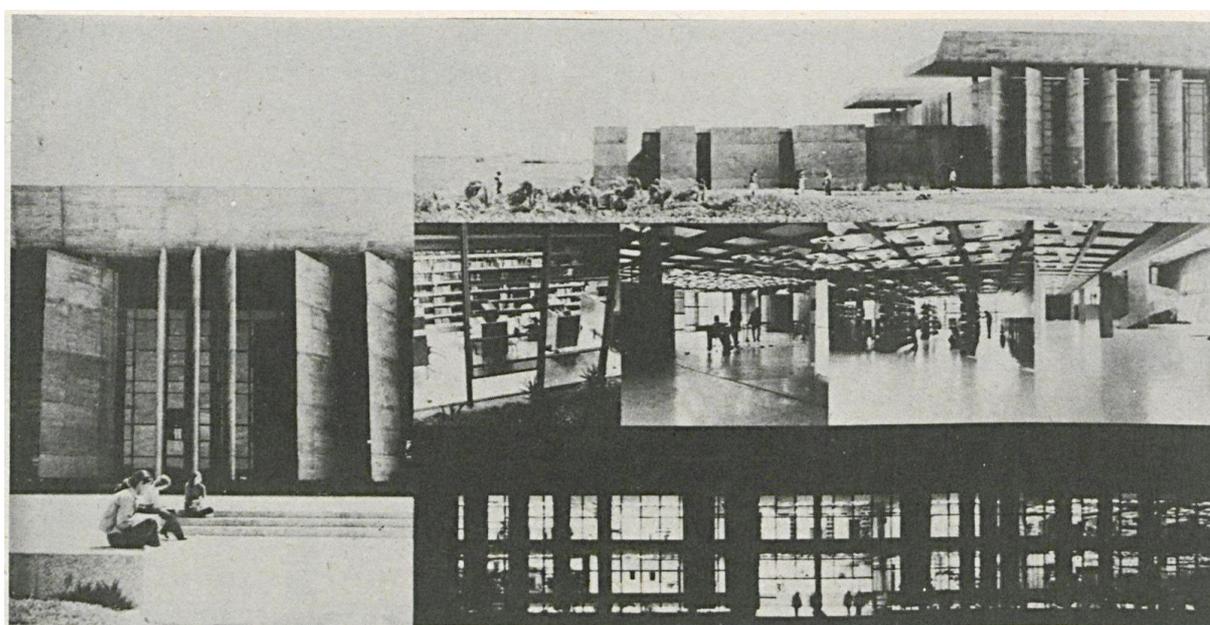


Figura 85 – Imagens da Biblioteca Central da UnB (1969), de Miguel Pereira, José Galbinski, Walmir Aguiar e Jodete Sócrates, expostas na 1ª BIA.
Fonte: CJ Arquitetura, 1974.

Os demais países que participaram desta seção da Exposição Internacional de Projetos foram a China, a Colômbia, a Espanha, a Holanda, a Itália, a Iugoslávia, o México e a Polônia, que reuniram, ao todo, 21 equipes, conforme a Tabela 5.

Tabela 5 – Projetos do exterior exibidos na Exposição Internacional de Projetos da I BIA, na categoria Edificações.

Edificações: participação internacional		
País	Arquiteto	Projeto
China	Chang Shou Thai	Biblioteca Pública de Taichung (1970) - Taiwan
	Wang Ta-Hung	Monumento Sun-Yet Hall (1967/1969) – Taipei, Taiwan
Colômbia	Gabriel Largacha Manrique	Edifício para fins Distritais (1970/1971) - Bogotá
	Harold Borrero Urrutia e Álvaro Bejarano	Polígono Tiro Nápoles (1970/1971) - Cali
	Hernan Herrera Mendonza, Fernando Medina Diaz e Mario Pinilla Robayo	Colégio Cafam (1970/1971) - Bogotá
	Jorge Rueda Gutierrez	Residência do Arquiteto (1970/1971) - Bogotá
	Lago Saens Y. C. Ltda. e Camacho y Guerrero Arquitectos Ltda.	Parque Panamericano (1970/1971) – Calí
Espanha	Rafael Leoz de la Fuente	Embaixada da Espanha – Brasília, DF
Holanda	J. van Aanholt e J. Brink	Plano de renovação urbana da cidade de Winsum
	A. Van Dien	Novas edificações nos países baixos
	J. H. André de la Porte, G. C. Wijbrandts, P. Petersen e F. van Laar	Hotel Leidsbosje - Amsterdam
Itália	Pier Luigi Nervi	Embaixada Italiana – Brasília, DF
Iugoslávia	Branlko Znidarec	Centro do congresso e hotel “Adriatic” (1969/1971) - Opatinja
	Mirjana Tavcar, Desa Poljalkovic e equipe	Fábrica de café e loja central (1969/1971) - Zagreb
	Julija de Luza, Drago Blaksic e equipe	Hotel Kristal (1967/1970) – Istra, Costa do Adriático Norte
	Rozic Ante, Bernardi Bernardo e Jezina Dubravko	Centro de Turismo (1968/1970) – Brela, Dalmácia
	Sosteric Milan, Stjepan Barac, Branko Svaljek e Vinko Candrljic	Panificadora (1970/1971) – Makaraska - Dalmácia
México	José Oton Garcia	Centro Tipo Reabilitação (1969/1970) – Sul do México, Cuebla, Teziutlán
Polônia	Maiej Gintawt, Aleksander Wlodarz e equipe	Ginásio de esportes (1965/1970) – Katowice
	Ryszard Karlowicz, Witold Benedek e equipe	Universidade de Nicolas Copernic (1971/1973) – Torún
	Waclaw Klyszewski	Museu de Arte Contemporânea (1969) - Skopie

Fonte: GONÇALVES, 1973.

Entre estes projetos, ressalta-se a Embaixada da Itália em Brasília, de Pier Luigi Nervi, o único destinado ao Brasil. Nervi era o profissional italiano mais conhecido no mundo, premiado em diversos países e, a pedido do chanceler italiano Pietro Nenni em 1969, aceitou a tarefa de projetar a embaixada, cuja construção foi iniciada em 1974, ano seguinte à 1ª BIA (EMBAIXADA, 2021). Posteriormente, o projeto foi exibido na sala *hors-concours* dedicada a Nervi na XIII Bienal de Arte de São Paulo, em 1975 (XIII BIENAL, 1975).

Quanto à participação internacional, ainda, nota-se a ausência dos Estados Unidos. Ao longo das edições da EIA, o país compareceu a São Paulo com grandes seções, exposições organizadas pelo MoMA, além de ter participado da própria criação da Bienal de Arte de São Paulo, através da proximidade entre Rockefeller e Ciccillo e do *Inter-American Affairs Office*. Desde o início da Guerra Fria, os Estados Unidos desenvolviam ações para garantir sua influência sobre a América Latina, principalmente sobre o Brasil, mas respondeu negativamente ao convite brasileiro para enviar uma delegação à 1ª BIA. Curiosamente, ao mesmo tempo, uma sala *hors-concours* foi concedida à União Soviética.

DESENHO INDUSTRIAL

A seção de desenho industrial foi apresentada por Carmem Portinho, terceira mulher a se formar em engenharia no Brasil, primeira a receber o título de urbanista, atuante na luta pelos direitos das mulheres e responsável por conjuntos habitacionais como o Pedregulho, no Rio de Janeiro, juntamente com Reidy, entre outros projetos (NASCIMENTO, 2007). Atuou na criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), uma das primeiras escolas do mundo dedicadas à disciplina depois da Bauhaus, e assumiu sua direção até 1988, defendendo seus alunos durante a Ditadura Militar (SEGRE, 2001).

No texto de apresentação da seção na 1ª BIA, Portinho relacionou a origem da profissão no Brasil à escola que dirigia, além do papel da disciplina para a produção em massa, “uma vez que a sua prática profissional se ocupa em dar forma, não somente a produtos, mas, também ao ambiente em que estes produtos são vendidos e usados” (PORTINHO. In: GONÇALVES, 1973). Para ela, a consolidação do desenho industrial representava a garantia da atenção ao

efeito dos objetos na qualidade de vida, em uma era ocupada progressivamente com o avanço da tecnologia na produção.

Na 1ª BIA, participaram desta seção 13 equipes brasileiras e 3 internacionais, que ao todo expuseram 42 produtos, conforme a Tabela 6.

Tabela 6 – Projetos Exibidos na Exposição Internacional de Projetos da I BIA, na categoria Desenho Industrial.

Desenho Industrial		
País	Autor	Projeto
Argentina	Jacinto Ranalletta	Cadeira (1967/1972)
Brasil	Alessandro Ventura	Rádio RST (1970); Ventilador (1970); Máquina de lavar (1972); Flash eletrônico convencional (1972); Flash eletrônico direcional (1971); Kit de física (1971); Autoclave para salas de operação (1972); Expositor para peças de reposição de torneiras (1972); Chuveiro elétrico (1972); Circulador de ar (1973); Louça sanitária – Lavatório com coluna, bacia e bidê (1972).
	Antônio Lizárraga	Iluminação interna (1972); Iluminação geral (1972); Múltiplo-módulo (1972/1973)
	Carlos Augusto Mattei Faggin	Veículo especial (1972); Carrinho ambulante (1972)
	Chu Ming da Silveira	Protetor para telefone para vias públicas (1971); protetor para postos de gasolina (1970); protetor para ambientes fechados (1970)
	Frederico Miranda Diniz	Banca de jornais (1972)
	Gunter Weimer	Linha de móveis Magnalinea
	João Carlos Cauduro e Ludovico Antonio Martino	Sistema Componível para montagens de estruturas (exposições) (1964); Equipamentos modulares em fiber-glass para Parque Anhembi (1970); Móveis componíveis para Copa/cozinha/serviços (1971)
	Mari Yoshimoto	Proposta para objeto múltiplo; Divisória de ambiente – Quebraluz e Objeto Lúdico
	José Ripper	Poltronas
	Sidonio Porto	Poltrona (1972)
	Terezinha Correa Maia de Carvalho	Cabide
	Vicente de Paula Borges Bicudo	Poltrona para auditório CTE (1968); Poltrona para auditório Sabará (1971); Poltrona para auditórios para ângulo de visão elevado (1968); Sofá, poltrona e baqueta TEP. TB (1966); Poltrona para ônibus rodoviário LB-10 (1967); Carteira Escolar (1969); Carteira escolar LC-2 (1971); Carteira escolar LC-3 (1971).
	Espanha	Javier Navarro de Zuvillaga

Itália	Mário Brunati e Gianluigi Lenti	Poltrona componível (1971)
México	José Oton Garcia	Mobília (1970)

Fonte: GONÇALVES, 1973.

Para o arquiteto Alessandro Ventura, na revista *CJ Arquitetura* (ano 1, n.3, nov./dez./jan. 1974), o desenho industrial no Brasil ocupava-se majoritariamente do projeto de móveis para produção em série, mas esta condição estava se transformando no início da década de 1970. Para ele, a expansão da área devia-se, em parte, à sua aplicação à indústria da construção civil e, dessa forma, a 1ª BIA estava atuando a seu favor, ao dedicar espaço a ela na Exposição Internacional de Projetos. Nela, Ventura expôs doze de seus projetos, dos quais destaca-se o rádio RST (1970) (**Figura 86**), primeiro produto feito em plástico pela Semp e identificado por ele como sua primeira contribuição ao desenho industrial brasileiro (VENTURA, 2009).

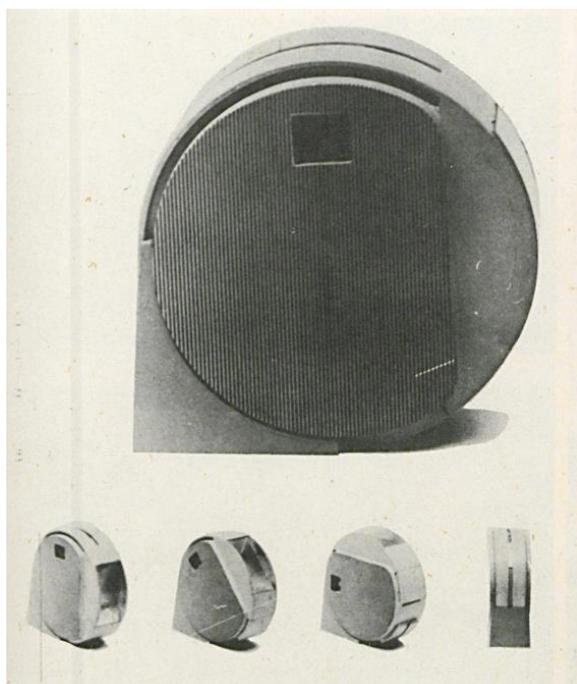


Figura 86 – Rádio RST (1970), de Alessandro Ventura.
Fonte: *CJ Arquitetura*, 1974.

COMUNICAÇÃO VISUAL

O segmento de Comunicação Visual foi apresentado por Flávio Motta, que então atuava como professor²⁹⁶ de História da Arte e Estética na FAUUSP. No catálogo da exposição, escolheu reproduzir uma citação de Henri Matisse²⁹⁷, defendendo a criação como a atividade própria do artista que, longe de ser fruto de um dom inato, resulta da conjugação de inúmeros esforços, sendo o próprio ato de ver, uma operação criativa.

Entre as quatro especialidades da Exposição Internacional de Projetos, na 1ª BIA, a Comunicação Visual foi a menor, com participação de dez equipes de quatro países: Brasil, Colômbia, México e Itália, conforme a Tabela 7.

Tabela 7 – Projetos Exibidos na Exposição Internacional de Projetos da I BIA, na categoria Comunicação Visual.

Comunicação Visual		
País	Arquiteto	Projeto
Brasil	Alexandre Wollner	Projeto de Identidade de empresas
	Antonio Lizárraga	Programação gráfico-visual para a Diâmetro S/A (1972)
	Arisio Rabin	Cartazes
	Gerty Saruê	Programação visual para o livro “Panorama do Finnegans Wake” (1971/1972)
	João Carlos Cauduro, Ludovico A. Martino e José Carlos Araújo	Projeto de identidade visual Villares (1968/1972)
		Projeto de comunicação visual do Metropolitano de São Paulo (1969/70) – São Paulo
Projeto de Comunicação visual do Parque Anhembi (sinalização) (1970) – São Paulo		

²⁹⁶ Motta havia participado das discussões que levaram à reforma de ensino da FAUUSP no início da década de 1960, na qual o departamento de Composição possuía as quatro linhas didáticas correspondentes às seções da Exposição Internacional de Projetos da 1ª BIA: comunicação visual, desenho industrial, arquitetura de edifícios e planejamento (COSTA, 2010).

²⁹⁷ “Créer, c’est le propre de l’artiste; où il n’y a pas création, l’art n’existe pas. Mais on se tromperait si l’on attribuait ce pouvoir créateur à un don inné. En matière d’art, le créateur authentique n’est pas seulement un être donné; c’est un homme qui a su ordonner, en vue de leur fin, tout un faisceau d’activités dont l’oeuvre d’art est le résultat. C’est ainsi que, pour l’artiste, la création commence à la vision. Voir c’est déjà une opération créatrice et qui exige un effort.” (MATISSE apud GONÇALVES, 1973).

	Manoel Coelho	Programação visual da estação rodoferroviária de Curitiba (1971) - Paraná Sinalização para implantação do sistema viário de Curitiba (1971) - Paraná
	Roberto Luiz Gandolfi, José Hermeto Palma Sanchotene, Luiz Forte Neto, Abrão Assis Assad, José Maria Gandolfi, Vicente Ferreira de Castro Neto, Orlando Busarello e Silva Cândido Slomp Busarello	Comunicação visual de edifício sede da Petrobrás – Rio de Janeiro
Colômbia	René Caballero Madrid, Fernando Correa Muñoz	Livro Anuário da Arquitetura (1971/1972)
México	José Oton Garcia	Para o Centro Tipo Reabilitação (1970)
Itália	Edoardo Ceretto, Grazia Daprà, Vittorio Gallo, Andrea Mascardi e Walter Mazzela	Proposta “Arquitetura povera”

Fonte: GONÇALVES, 1973.

Além do pequeno porte, a seção não foi contemplada na avaliação do júri internacional de premiação, o que suscitou descontentamentos, expressos por Lúcio Gomes Machado à revista *CJ Arquitetura* (ano 1, n.3, nov./dez./jan. 1974):

“A localização dos setores de Comunicação Visual e Desenho Industrial, nas proximidades do saguão de entrada do pavilhão, poderia levar-nos a acreditar que fossem de igual importância aos demais setores da Bienal. Para o visitante menos avisado, no entanto, esta localização, entre os ‘stands’ das companhias imobiliárias e das obras da Prefeitura de São Paulo, poderia indicar serem aqueles setores outros ‘apêndices’ que patrocinaram a independência da Bienal de Arquitetura. Ao tomar conhecimento da premiação, sua impressão passaria a ser uma certeza” (MACHADO. In: *CJ ARQUITETURA*, 1974).

De fato, observa-se no projeto expositivo que, quanto mais alto o pavimento, mais nobre o espaço ocupado pelo setor, tendo em vista o posicionamento das salas especiais no último piso. A separação física de Desenho Industrial e Comunicação Visual em relação às seções de Urbanismo e Edificação desagradou a Machado, que denunciou, ainda, a exclusão desses setores da premiação. Mencionando a integração entre os quatro setores inserida no curso de arquitetura da FAUUSP com a reforma do início da década de 1960, o arquiteto defendeu que o tema adotado para a 1ª BIA somente poderia ser satisfeito por completo com estes quatro elementos, cuja interação considerou fundamental para a Arquitetura.

Quanto aos projetos que integraram a seção da Exposição Internacional de Projetos, nota-se o predomínio de identidade visual para empresas, como a Diâmetro S/A e a Petrobras, ou para sinalização de projetos de infraestrutura das capitais, como o Metrô de São Paulo (1969/70) e o sistema viário de Curitiba (1971) (**Figura 87**).



Figura 87 – Projeto de sinalização para o sistema viário de Curitiba (1971), de Manoel Coelho, exposto na seção de Comunicação Visual da 1ª BIA. Fonte: Arquiteto, nº08, 1973.

ARGÉLIA

A Argélia constituiu uma seção *hors-concours* da Exposição Internacional de Projetos na 1ª BIA, ao lado da União Soviética. O país conquistou sua independência em 1962, após múltiplos esforços liderados pela Frente de Libertação Nacional da Argélia (FLNA). O ataque às bases militares francesas em 1954 foi o marco inicial de uma guerra sangrenta pela descolonização do país, de um lado fundamentada pela luta armada popular e com o apoio da União Soviética e, do outro, com a repressão francesa truculenta, com práticas de tortura e perseguição aos opositores, apoiada por colonos locais (FABETZ, PACHECO, 2021).

A independência da Argélia foi decretada em julho de 1962, e o país definiu-se como uma “República popular, democrática e socialista”²⁹⁸, tornando a FLNA o partido único e elegendo Ahmed Ben Bella como presidente. Tornou-se uma referência anticolonial e anti-imperialista, ao apoiar movimentos similares nos demais países da África e ao receber refugiados, exilados de diversas partes do mundo (FABETZ, PACHECO, 2021).

Divergências internas à FLNA culminaram em um golpe militar que instituiu o coronel Houari Boumediene como presidente em 1965. Os setores golpistas eram contrários ao internacionalismo e defendiam a reconstrução da Argélia e de sua identidade, independentemente da colonização estrangeira. A partir de então, investiu-se na indústria pesada, nacionalizou-se empresas estrangeiras, empreendeu-se uma reforma agrária e incentivou-se cooperativas estatais, o que levou ao aumento do PIB, sem implicar na redistribuição de renda (FABETZ, PACHECO, 2021).

Com o objetivo de construir a identidade argelina através da arquitetura, o país contratou Oscar Niemeyer. O arquiteto era um conhecido membro do Partido Comunista Brasileiro e, após o golpe de 1964 no Brasil, se exilou na França, onde projetou a sede do Partido Comunista Francês. Dirigiu-se à Argélia em 1968, onde permaneceu até 1978, trabalhando no órgão governamental responsável pela situação de Argel e seu planejamento, o *Comedor*. Neste período, foram construídos três projetos do arquiteto: a Universidade Constantine, a Universidade de Argel e o Centro Olímpico (Arquiteto nº10, 1973).

Entretanto, nenhum destes projetos foi exibido na 1ª BIA. A Argélia apresentou, em São Paulo, o vale do M'Zab (**Figura 88**), abordando questões de patrimônio, tradição, preservação e adaptação às condições locais. Em 1970, a Argélia criou o Atelier de Estudos e de Restauração do Vale do M'Zab, vinculado ao Ministério de Informação e da Cultura, com o objetivo de estudar, conservar e proteger a região, que foi classificada como patrimônio nacional em 1971 e posteriormente, em 1982, pela Unesco.

²⁹⁸ FABETZ; PACHECO, Iris. A FNLA e a independência da Argélia. Página do MST, 1 de nov. de 2021. Disponível em: <https://mst.org.br/2021/11/01/a-fnla-e-a-independencia-da-argelia>. Acesso em 01/03/2020.



Figura 88 – Paisagem do Vale do M'Zab, na Argélia. Fonte: *Arquiteto* nº10, 1973.

O Vale do M'Zab localiza-se a 600 km ao sul da capital Argel, no deserto do Saara. É composto por cinco vilas fortificadas, denominadas *ksour* (**Figura 89**): El Ateuf (1012), Bounoura (1946), Ghardaia (1048), Beni Isguem (1347) e Melika (séc. XIV). Segundo a Unesco, o vale “conservou desde o século XI praticamente o mesmo modo de habitat e as mesmas técnicas de construção, regidas tanto por um contexto social e cultural específico quanto pela necessidade de adaptação a um meio hostil”²⁹⁹, fatores enfatizados na *sala hors-concours* da 1ª BIA.

Segundo a revista *CJ Arquitetura* (ano 1, n.3, nov./dez./jan. 1974), a Argélia lidou com a questão delicada da preservação da cultura tradicional local, defendendo o equilíbrio entre a manutenção do patrimônio construído e a modernização da produção e das cidades, em busca de melhor qualidade de vida para a população.

²⁹⁹ Tradução livre de: “(...) a conservé depuis le XIe siècle pratiquement le même mode d'habitat et les mêmes techniques de construction, commandées tant par un contexte social et culturel spécifique que par la nécessité d'une adaptation à un milieu hostile” (Fonte : <https://whc.unesco.org/fr/list/188>. Acesso em 08/09/2021).

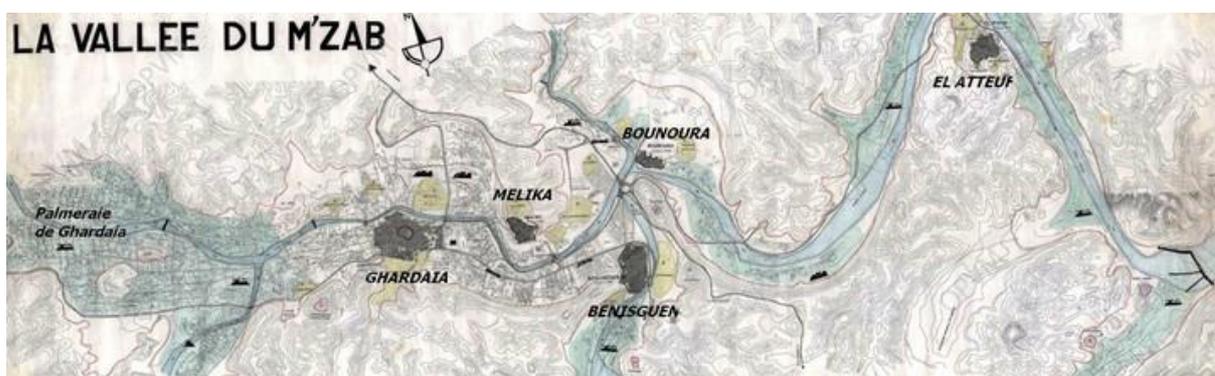


Figura 89 – Mapa das cinco cidades do Vale do M'Zab, na Argélia.

Fonte: Office de Protection et de promotion de la Vallée du M'Zab (OPVM), 2014.

No segundo pavimento do Palácio das Indústrias, a Argélia apresentou um mapa de situação geográfica do Vale, fotografias de vistas típicas de região, a história e a organização social de seus povos, vistas aéreas e planos para cada uma das cinco cidades. Foram expostos, ainda, os sistemas de defesa das cidades fortificadas, os sistemas hidráulicos antigos, as barragens e cidades de veraneio, exemplos de habitações de inverno e verão, habitações tradicionais e suas adaptações às necessidades da atualidade (**Figura 90**) (GONÇALVES, 1973).

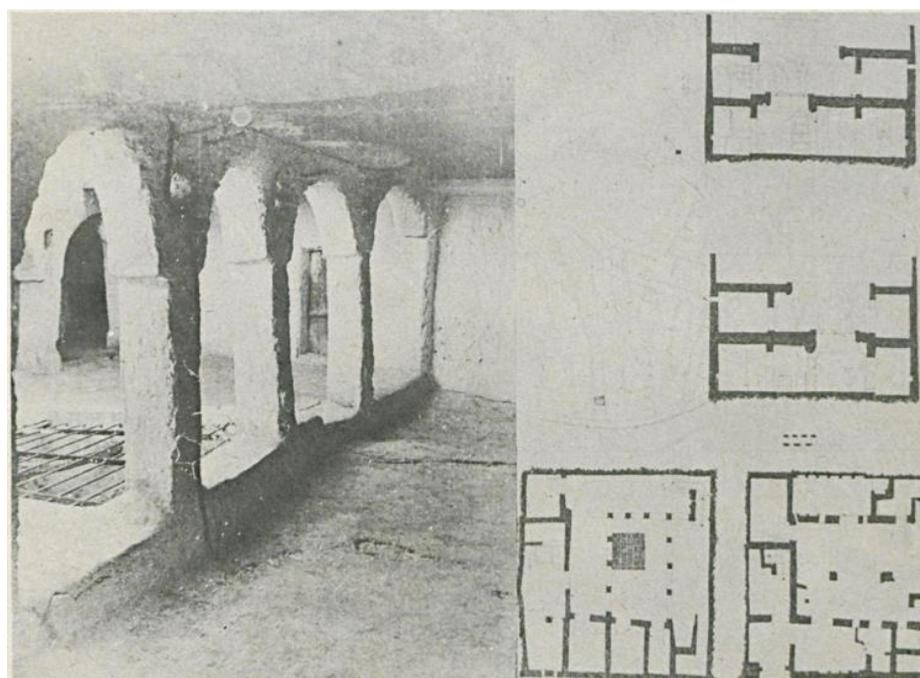


Figura 90 – Exemplo de levantamento de construção no Vale do M'Zab, na Argélia.

Fonte: CJ Arquitetura, 1974.

UNIÃO SOVIÉTICA

A União Soviética também ocupou área exclusiva *hors-concours* na Exposição Internacional de Projetos. Apresentou 59 projetos, a maior parte realizada entre as décadas de 1960 e 1970. Entre eles, estiveram o Aeroporto de Sheremetyevo (1965) (**Figura 91**), o Teatro Regional de Drama em Tuia (1970), o Museu da Glória Militar da Juventude Comunista (1971), a Usina Hidrelétrica de Krasnoiarski (1972), conjuntos residenciais, o Palácio do Governo em Kichiniev (1965), o Telecentro da URSS (1970), o Kremlin – monumento a V. I. Lênin em Moscou (1967), a Estação do Metropolitano de Ulduz (1971) e o Palácio dos Congressos de Kremlin (1961).



Figura 91 – Aeroporto de Sheremetyevo, Moscow, em 1970.

Fonte: retomap.ru. Acesso em 08/09/2021.

A política intervencionista praticada pelos Estados Unidos na América Latina, após a Segunda Guerra Mundial, baseou-se ideologicamente na luta contra o avanço socialista, em oposição à União Soviética. As ações empreendidas no continente, nesse período, culminaram em golpes militares em diversos países latino-americanos, como o Brasil e o Chile, que

instauraram ditaduras com apoio norte-americano. Chama a atenção, no entanto, que no período de maior repressão da ditadura militar brasileira, em um evento patrocinado pelo Estado, a União Soviética recebeu lugar de relativo destaque³⁰⁰, com grande número de obras que demonstravam sua modernidade, como aeroportos, usinas e estações de metrô, enquanto os Estados Unidos sequer tiveram uma participação oficial.

O JÚRI INTERNACIONAL E A PREMIAÇÃO

O regulamento da Exposição Internacional de Projetos atribuiu as decisões quanto à premiação a uma Comissão Internacional, formada por cinco arquitetos indicados pelo Conselho Diretor: Pierre Vago³⁰¹ e Wolf Tochtermann³⁰² da França, René Caballero Madrid³⁰³ da Colômbia, Fábio Penteado³⁰⁴ e Jorge Machado Moreira³⁰⁵ do Brasil.

³⁰⁰ Entretanto, não foi possível localizar publicações da época que fornecessem imagens ou uma descrição da seção soviética na 1ª BIA.

³⁰¹ Pierre Vago, da França, foi o fundador e presidente honorário da União Internacional de Arquitetos (UIA) e trabalhou como editor da *Architecture d'Aujourd'hui* entre 1933 e 1939. Destacava-se “como responsável pela organização dos arquitetos em nível internacional, tendo sido também secretário-geral da UIA por vários anos” (Arquiteto n°9, 1973, p.15).

³⁰² Formado na Universidade de Stuttgart, Wolf Tochtermann era diretor da Seção Cultural da UNESCO, onde a partir de 1969 tornou-se responsável pelo programa relativo aos assentamentos humanos. Suas publicações abordaram o habitat tradicional e a arquitetura de terra.

³⁰³ René Madrid era presidente da Sociedade Colombiana de Arquitetos do Instituto de Crédito Territorial, entidade nacional equivalente “ao BNH no Brasil” (Arquiteto n°9, 1973, p.15). Em 1971, esteve entre os autores do livro “*Anuario de la Arquitectura en Colombia*”, publicado pela Sociedade Colombiana de Arquitetos.

³⁰⁴ Fábio Penteado era “um dos nomes mais conhecidos entre os jovens arquitetos brasileiros” (Arquiteto n°9, 1973, p.15). Formado pela FAU Mackenzie em 1953, havia sido tesoureiro do IAB-SP (1959-1961) e presidente do IAB nacional (1966-1968). No ano da realização da 1ª BIA, Penteado era diretor do Conselho Executivo da UIA, sendo nesta instituição o representante brasileiro. Em 1968, recebeu o Grande Colar do Mérito do IAB, em 1969 tornou-se membro honorário do Colégio de Arquitetos do Peru e, em 1973, membro honorário do American Institute of Architects (AIA).

³⁰⁵ Jorge Machado Moreira foi “um dos arquitetos de atuação mais longa e destacada no Brasil” (Arquiteto n°9, 1973, p.15). Formado na ENBA, o arquiteto participou da equipe do projeto do Ministério da Educação e Saúde nos anos 1930, foi o arquiteto-chefe no planejamento da Cidade Universitária da Universidade do Brasil. Jorge Moreira foi vice-presidente do Conselho Superior do IAB (1961-1965) e trabalhou pela regulamentação da profissão. Além de premiado nas EIAs anteriores, compôs o júri de premiação na 3ª Bienal de Arte de São Paulo.

De acordo com as regras estabelecidas, esta comissão coordenou uma mesa redonda que analisou os trabalhos exibidos a partir de critérios que consideravam a criatividade, a estética, a técnica e os aspectos sociais, para definir os vencedores (Jornal Arquiteto – nº 04, 1972. p.12).

Conforme detalhado anteriormente, a exposição foi composta por quatro segmentos – urbanismo, edificação, desenho industrial e comunicação visual – mas, para a premiação, concorriam juntos às mesmas três medalhas:

- Prêmio Presidente da República – Medalha de Ouro – Cr\$40.000,00
- Prêmio Ministro do Interior – Medalha de Prata – Cr\$20.000,00
- Prêmio Banco Nacional da Habitação – Medalha de Bronze – Cr\$10.000,00

Diante dos projetos concorrentes, o júri optou por não avaliar as categorias de comunicação visual e desenho industrial, sugerindo a criação de comissões específicas para estas especialidades. Tal postura foi duramente criticada³⁰⁶ por Lucio Gomes Machado, que considerou as virtudes dos projetos apresentados em tais categorias e defendeu o entendimento da Arquitetura como um campo complexo, composto pela integração entre os quatro segmentos expostos na 1ª BIA.

Entretanto, mesmo entre as categorias de fato julgadas pela Comissão Internacional, urbanismo e edificação, sequer foram atribuídos os prêmios do regulamento. A justificativa apresentada foi baseada na consideração de que a representação de países do exterior foi “muito limitada”, de modo que

³⁰⁶ “Estranhamente, o Júri não se considerou apto a julgar obras de Desenho Industrial e manifestou-se pela não concessão de prêmios no setor de Comunicação Visual. Seria esta atitude um retorno às posições limitativas da atuação profissional? (...) não há como se aceitar a recomendação do Júri de se estabelecer júris separados para cada um dos setores: inexistem limites rígidos para que possamos dividir ‘temas’ ou ‘especialidades’. A proposta correta seria não mais discriminar o Desenho Industrial e a Comunicação Visual em um plano secundário e a organização de julgamento de projetos de Arquitetura em seu sentido amplo” (MACHADO. In: CJ Arquitetura, ano 1, n.3, nov./dez./jan. 1974).

“o julgamento das condições propostas não poderia atingir os níveis desejados para uma confrontação de Arquitetura e Urbanismo de âmbito internacional; desta forma, não estariam sendo atingidas as altas finalidades pretendidas pelas entidades promotoras” (CJ Arquitetura nº03, 1974. p.72).

Contudo, a decisão não foi bem recebida, principalmente pelos membros da organização da 1ª BIA. Oswaldo Correa Gonçalves, representante da Fundação Bienal, expressou seu descontentamento:

“Quanto ao discutido veredito do júri internacional, somos de parecer que não compreenderam o desafio que lhes foi colocado na forma de julgamento. No nosso entender, não se tratava de apontar ao mundo a obra-prima de arquitetura, mas reconhecer em alguns esforços coletivos dos arquitetos que se faziam presentes, com a arquitetura que se realiza (só concorriam obras executadas) na contínua e quotidiana atividade de nossos dias. Também não se colocava cotejar categorias diferenciadas de projeto, mas sim em cada caso, seja de uma escola, uma indústria ou uma cadeira, verificar se o autor, dentro do problema que se propôs, conseguiu a melhor solução, o melhor projeto. Já na Bienal anterior, este sistema foi adotado e o júri, do qual fiz parte, não viu dificuldades intransponíveis na atribuição dos prêmios. Faltou, isso sim, no regulamento da premiação, a obrigatoriedade da adjudicação dos prêmios conforme estabelecido.” (CJ Arquitetura nº3, 1973. P.27)

Apesar da discordância do Conselho Diretor da 1ª BIA³⁰⁷, a decisão foi respeitada. O resultado, expresso na ata do júri, foi o destaque de alguns dos trabalhos apresentados, mas sem atribuir a eles quaisquer premiações ou ordená-los de forma classificatória, baseando-se somente em atributos específicos de cada projeto (CJ Arquitetura nº03, 1973. P.72). Sob tais condições, foram eleitos os seguintes projetos³⁰⁸:

- Amortex Comércio e Indústria de Amortecedores (1968)³⁰⁹ em São Paulo - Wolfgang Schoeden e Gregório Zolko³¹⁰ (**Figura 92**);

³⁰⁷ Reunião n.39 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756, 1 fl. Consulta em 28/06/2019.

³⁰⁸ Além dos projetos destacados, o júri comentou a obra Polígono Tiro Nápoles (Cali – Colômbia), dos arquitetos Harold Borrero Urrutia e Álvaro Bejarano, destacando sua utilização de materiais locais e técnicas tradicionais “dentro do espírito contemporâneo, de novos programas” (CJ Arquitetura nº03, 1973. P.72).

³⁰⁹ A concepção do projeto baseou-se no fluxo de produção e na logística da fábrica, adequando-se às necessidades através de um planejamento em etapas, com a previsão de posteriores expansões e adaptação à

- Edifício sede da Petrobrás³¹¹, no Rio de Janeiro - Roberto Gandolfi, José Hermeto Palma Sanchotene, Luiz Forte Gandolfi Netto, Abrão Anis Assad, José Maria Gandolfi e Vicente Ferreira de Castro Neto³¹² (**Figura 93**);
- Ginásio de Esportes de Brasília³¹³ - Ícaro de Castro Mello, Claudio Cianciarullo e Eduardo de Castro Mello³¹⁴ (**Figura 94**);
- Laboratório Aché S/A, em São Paulo - Ruy Ohtake³¹⁵ (**Figura 95**);

topografia natural do terreno de 50.000 m² (CJ ARQUITETURA, 1974). O sistema construtivo utilizou pré-moldados de concreto, ressaltado na revista *CJ Arquitetura* (1974) por suas vantagens quanto à manutenção, rapidez de execução e otimização de custos. Segundo a revista, o projeto empregou concreto, vidro, chapas onduladas de fibrocimento e tijolos laminados, com elementos vazados de concreto e brises de fibrocimento nas laterais. Contrastando com as linhas retas do volume principal da fábrica, tanto o bloco que abrigou a portaria quanto a torre de água foram concebidos com os cantos arredondados, mantendo a textura do concreto aparente do restante do conjunto.

³¹⁰ O projeto de Schoedon e Zolko para a fábrica de peças para automóveis no Centro Industrial de Jurubatuba, em São Paulo, foi desenvolvido no escritório Constructa Planejamento e Arquitetura Ltda, criado em 1958, no qual os arquitetos atuavam principalmente com edifícios industriais entre 1960 e 1980 (OLIVEIRA, RAMOS, 2019).

³¹¹ De acordo com o memorial apresentado pela equipe, o partido decorreu de uma preocupação com o equilíbrio entre sua altura e projeção no terreno, além da otimização da circulação (CJ ARQUITETURA, 1974). Assim, o edifício foi composto por blocos ao redor do núcleo de elevadores, em um jogo de cheios e vazios que proporcionou a entrada de iluminação natural, a otimização da circulação, a conexão entre pavimentos e o aspecto monumental, além de trazer leveza ao bloco de 110m de altura. Ao apresentar os destaques do júri, a revista *CJ Arquitetura* (1974) mencionou a distribuição do programa nos pavimentos, além de enfatizar aspectos técnicos e construtivos, como as medidas dos módulos dos painéis (1,25m), o sistema de proteção contra incêndio, a rede hidráulica, de ar-condicionado, as instalações elétricas e o dimensionamento dos elevadores.

³¹² O projeto do edifício sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro, resultou de um concurso nacional que recebeu mais de 200 propostas.

³¹³ No Eixo Monumental de Brasília, o Ginásio de Esportes compôs o Centro Esportivo Presidente Médici, juntamente com outros projetos igualmente de autoria da equipe de Ícaro de Castro Mello, com Claudio Cianciarullo e Eduardo de Castro Mello. O ginásio, de forma circular, foi projetado para acomodar o público de 20.000 pessoas e garantir a elas boa visibilidade do centro. Assim como nos demais projetos destacados pelo júri, a revista *CJ Arquitetura* (1974) destacou aspectos referentes ao uso de novas tecnologias, como o sistema de sonorização e de iluminação, adequados a diversos tipos de apresentação, além do painel eletrônico, mencionado em caixa alta nas páginas da revista.

³¹⁴ Nota-se, na equipe multidisciplinar envolvida no Ginásio de Esportes de Brasília, a presença de Igor Sresnewski como responsável pelo projeto acústico, especialidade sobre a qual apresentou painéis na seção Pesquisa da 1ª BIA.

³¹⁵ O Laboratório Aché S/A fez parte do conjunto de laboratórios de química projetados por Ruy Ohtake no período entre 1970 e 1975 e foi um dos projetos mais divulgados do arquiteto, seja em livros ou em periódicos nacionais (MANTELLATTO, 2012).

- Parque Anhembi, em São Paulo - Jorge Wilhelm e Miguel Juliano e Silva (**Figura 96**);
- Subestação de Uberaba, no Paraná - Leo Grossman³¹⁶ (**Figura 97**);
- Edifício para Serviços Distritais em Bogotá, na Colômbia - Gabriel Largacha Manrique, Gabriel Serrano Camargo, Jaime de la Torre e Inês Vásquez (**Figura 98**);
- Hotel Kristal, em Ista, na costa do Adriático Norte, na Iugoslávia - Julije de Luca e colaboradores (**Figura 99**);

A revista *CJ Arquitetura* (nº3, 1974) descreveu alguns destes projetos, enfatizando aspectos construtivos, como as estruturas pré-fabricadas de concreto na fábrica da Amortex (1968), as medidas dos módulos dos painéis utilizados no edifício sede da Petrobrás e o uso de novas tecnologias, como o controle centralizado de sonorização e iluminação no Ginásio de Esportes de Brasília. Os escolhidos pelo júri foram uma amostra do crescimento da indústria da construção civil no território nacional, aspecto refletido na exposição da 1ª BIA de modo geral. Trata-se de projetos de grande porte, com programas distintos, materiais industrializados e desenvolvidos em numerosas equipes multidisciplinares. Ressalta-se que, ainda que grande parte das obras exibidas tenha sido desenvolvida no âmbito das empresas construtoras, a inscrição e a premiação couberam aos seus autores, os arquitetos.

Entre eles, ressalta-se o projeto da Subestação de Uberaba, de Leo Grossman, para a Companhia Paranaense de Energia Elétrica (COPEL). Além de não se localizar em Uberaba, em Minas Gerais, erro presente em publicações da época, o projeto não consta no catálogo da 1ª BIA como integrante da Exposição Internacional de Projetos. A publicação oficial da COPEL (COPEL INFORMAÇÕES nº27, 1973) esclareceu que a subestação estava instalada na BR-277, próximo a Curitiba, no Paraná, e indicou que seu projeto foi exibido, no Palácio

³¹⁶ A casa de comando da subestação de energia elétrica de Uberaba, da Companhia Paranaense de Energia Elétrica (COPEL), diferentemente do que seu nome sugere, não se localiza na cidade de Uberaba, em Minas Gerais, mas na BR-277, em altura próxima a Curitiba, no Paraná. Foi concebida pelo arquiteto Leo Grossman de forma modular, para permitir posteriores modificações sem necessariamente interferir na estrutura. Com base na ideia de manter a planta livre, destacou-se a estrutura de vigas e pilares em concreto armado. O espelho d'água, preenchido através da captação de águas pluviais do telhado, reflete o edifício e confere a ele o aspecto de leveza, acentuado pelo distanciamento da cobertura em relação às paredes (CJ ARQUITETURA, 1974).

das Indústrias, na área destinada à Companhia, juntamente com painéis e modelos de acampamentos para hidrelétricas feitos com pré-fabricados.

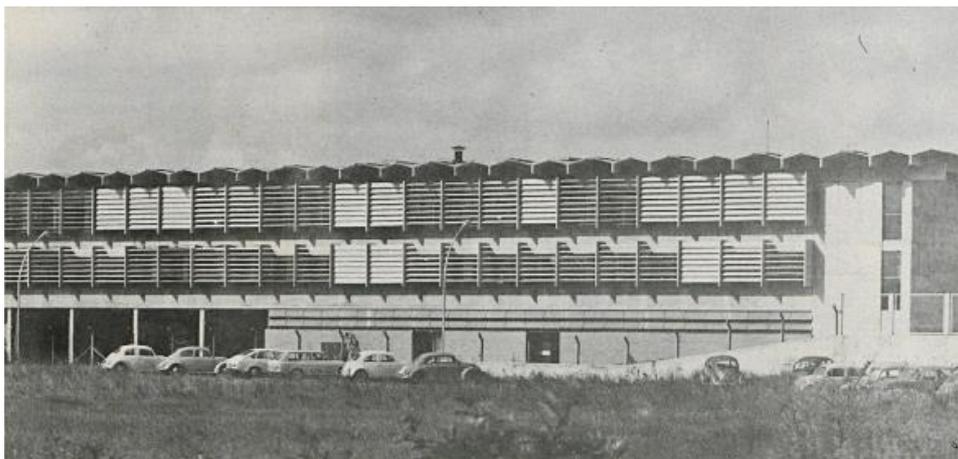


Figura 92 - Amortex Comércio e Indústria de Amortecedores (São Paulo). Vista lateral.
Fonte: CJ Arquitetura, 1974.



Figura 93 - Edifício Sede da Petrobrás (Rio de Janeiro)
Fonte: CJ Arquitetura, 1974.



Figura 94 -
Ginásio de
Esportes de
Brasília.
Fonte: CJ
Arquitetura, 1973.

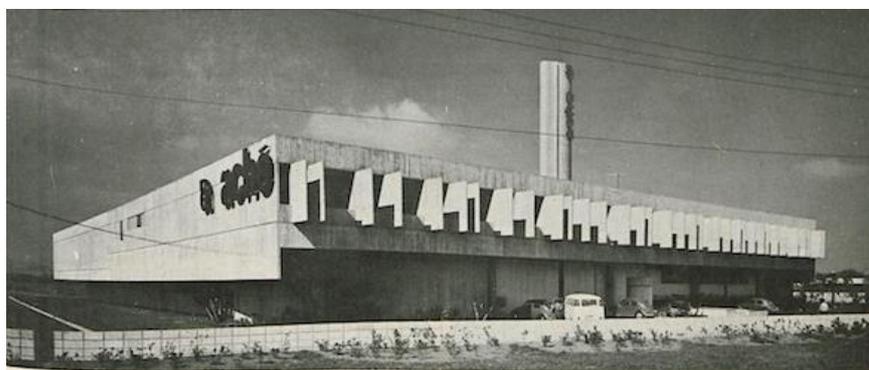


Figura 95 - Laboratório Aché
S/A (São Paulo)
Fonte: CJ Arquitetura, 1973.

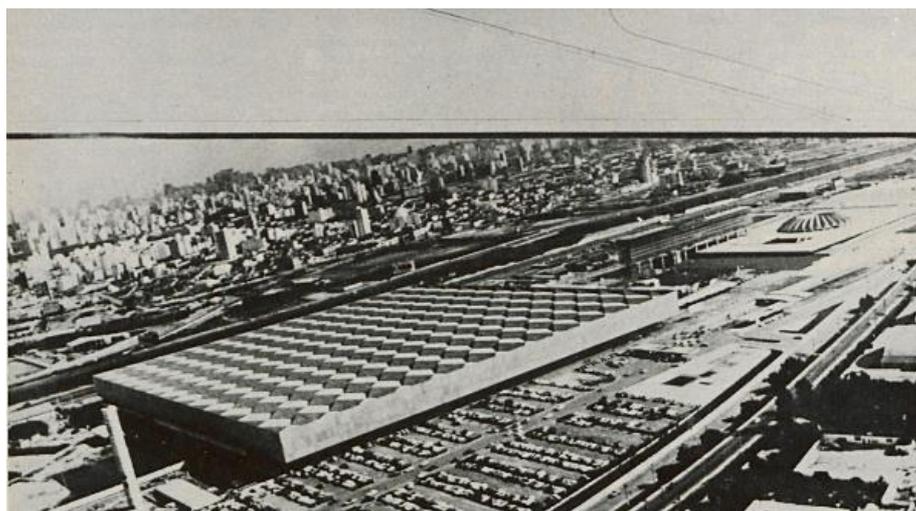


Figura 96 - Parque
Anhembi (São Paulo)
Fonte: CJ Arquitetura,
1973.

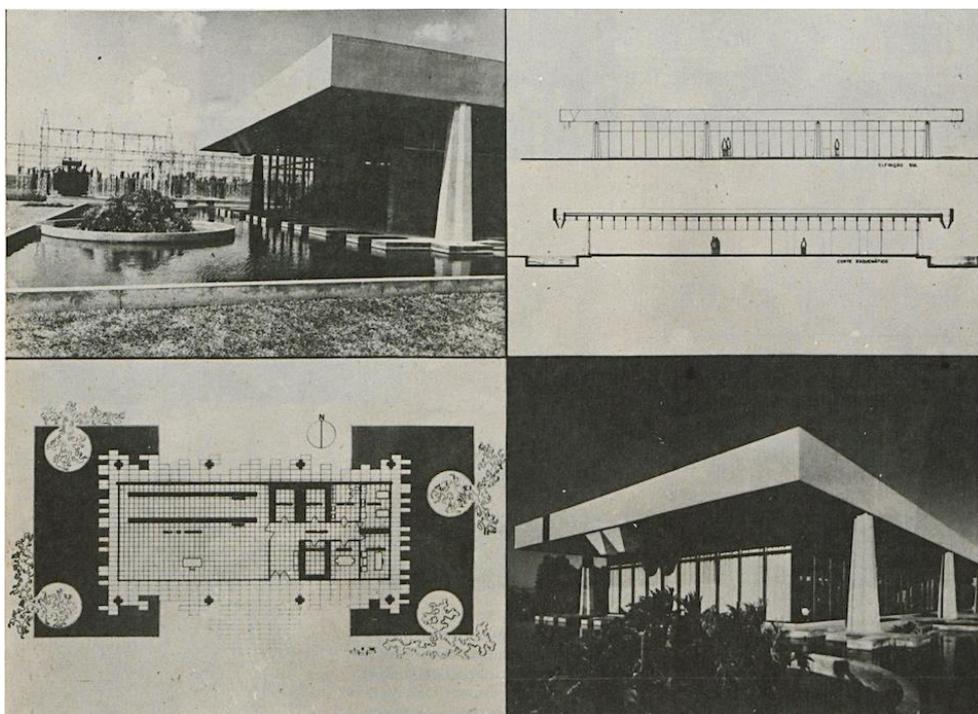


Figura 97 -
Subestação de
Uberaba, de
Leo Grossman
Fonte: CJ
Arquitetura,
1973.

Figura 98 -
Edifício para
Serviços Distritais
(Bogotá)
Fonte: CJ
Arquitetura, 1973.



Figura 99 - Hotel Kristal (Iugoslávia)
Fonte: CJ Arquitetura, 1973.

5.5 EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ESCOLAS DE ARQUITETURA

A Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura foi concebida como integrada aos objetivos gerais da 1ª BIA, quanto à reunião de trabalhos relacionados à modificação do meio ambiente, oriundos de diversos países (Jornal Arquiteto – nº 03, 1972). Contudo, os seguintes objetivos se aplicaram especificamente para esta seção:

“Incentivar a análise, discussão e avaliação de métodos de ensino, conceitos didáticos e processos metodológicos de projetos, através do confronto das ideias e propostas de ensino de arquitetura desenvolvido nos diferentes centros de cultura do mundo, e sua aplicação configurada num projeto de espaço físico.” (Jornal Arquiteto – nº 04, 1972. p.13)

Ressalta-se que, conforme mencionado anteriormente, o Currículo Mínimo imposto em 1969 priorizou a quantidade de formados em detrimento da qualidade de ensino, além de ignorar o debate democrático que estava em andamento desde a década anterior. Assim, a 1ª BIA apresentou-se como uma oportunidade para trazer à tona o tema, expresso desde o início nos objetivos desta seção.

Desta forma, para abordar características didáticas das escolas participantes, a Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura divergiu do regulamento adotado anteriormente na EIA. Até 1971, determinava-se um tema em comum para a elaboração e submissão dos trabalhos de todos os participantes. Entretanto, na 1ª BIA, o tema era de livre escolha da equipe, desde que o projeto fosse acompanhado por uma explicação quanto ao “processo de pesquisa, a metodologia empregada na interpretação e transformação dos dados em proposta de espaço físico e as interferências do projeto final na comunidade a que se destina” (Jornal Arquiteto – nº 04, 1972. p.13).

O número de painéis³¹⁷ utilizados por cada escola foi limitado a três, com dimensões de 120 x 240cm que podiam ser ocupados por até três projetos. Além de entregar o projeto inscrito para a premiação, cada participante apresentou a estrutura didática, os objetivos que guiavam as disciplinas e os departamentos relacionados em seu curso de Arquitetura (Jornal Arquiteto – nº 04, 1972. p.13).

De acordo com o catálogo, estiveram presentes doze escolas de arquitetura brasileiras e vinte do exterior. Os trabalhos foram dispostos de modo a formar um espaço circular, próximo às seções de Edificação e Urbanismo da Exposição Internacional de Projetos, no segundo pavimento do Palácio das Indústrias (**Figura 100**).

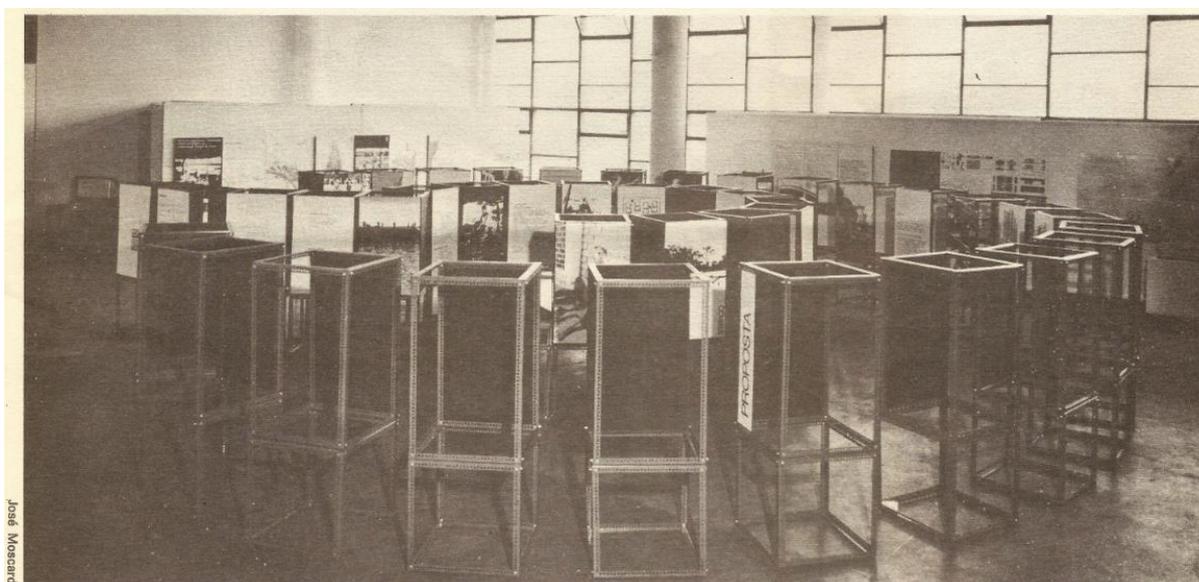


Figura 100 - Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura na 1ª BIA
Fonte: Arquiteto – nº 10, 1973.

Em fevereiro de 1973, o Conselho Diretor debateu a proposta de formar uma Comissão de Estudantes para compor o júri de premiação desta exposição. Na mesma ocasião, foi decidido que apenas o vencedor do Concurso Nacional de Teses promovido pela Comissão Regional-

³¹⁷ Apesar de o regulamento prever o uso de outras formas de representação como complemento dos painéis (Arquiteto – nº 04, 1972. p.13), as escolas participantes não as utilizaram.

Sul teria lugar entre os membros indicados pelo Conselho para escolher os vencedores. O tema do concurso de teses foi “Critérios e Métodos de Aferição de Trabalhos Escolares em Arquitetura”, e o vencedor foi o então estudante Carlos Alberto Ferreira Martins, cuja monografia “sobre a análise da ‘ideologia capitalista’ do ensino superior” intitulou-se “Para uma discussão do Ensino de Arquitetura e dos Critérios de Avaliação”³¹⁸ (MARTINS, 1998).

Assim, a deliberação e escolha das equipes vencedoras na Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura coube a Pierre Vago, Wolf Tochtermann, René Madrid, Fábio Pentead, Jorge Machado Moreira e Carlos Martins³¹⁹. O regulamento previu três premiações, com respectiva quantia destinada a cada equipe vencedora:

- Prêmio Governador do Estado de São Paulo – Medalha de Ouro – Cr\$25.000,00;
- Prêmio Prefeito Municipal de São Paulo – Medalha de Prata – Cr\$15.000,00;
- Prêmio Revestimentos Plasticôte – Medalha de Bronze – Cr\$10.000,00.

Diferentemente da Exposição Internacional de Projetos, o júri de premiação concordou em atribuir os prêmios do regulamento às escolas participantes, elegendo duas escolas brasileiras e uma estrangeira (Boletim IAB, jun./jul. 1973):

- **1º Lugar:** Escola Politécnica Federal de Zurique
Projeto: Bairro “Langstrasse” – nova proposta metódica de planificação
Autores: Adres Carosio, Arturo Cattanco e Uli Wolf;
- **2º Lugar:** Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Projeto: Remanejamento Turístico da Ilha de Procida

³¹⁸ MARTINS, Carlos e SAMPAIO, Vera, *Para uma discussão do Ensino de Arquitetura e dos Critérios de Avaliação*. mimeo, GFAU, 1973. Apesar de registrado no DEDALUS como depositado na Biblioteca da FAU-USP, a pandemia de Covid-19 impossibilitou sua consulta no período deste mestrado.

³¹⁹ Cada membro do júri internacional foi remunerado com a quantia de Cr\$2.000, exceto o então estudante Carlos Martins, que recebeu metade deste valor. (Ata da Reunião n.40 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura, de 17 de julho de 1973. Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 501-4, ID 1-4756. Consulta em 28/06/2019).

Autores: Álvaro de Castanheda Neto, Adel Alvim Filho, Cecília Modesto, Eliane Alhadeff, Eliana Glasberg, Luiz Carlos de Moraes Lima, Maria Eleodona A. de Souza Freitas, Ney Pompeo Filho, Paulo Antonio Cury, Sergio Vasconcellos Coimbra e Wagner Ferreira Costa.

- **3º Lugar:** Faculdade de Artes e Arquitetura da Universidade de Brasília
Projeto: Análise Dinâmica do Espaço Urbano
Autores: Aguinaldo Pacheco, Cláudio D. Arantes e Jaime G. de Almeida.

Além das três vencedoras, foram concedidas quatro menções honrosas:

- Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia
Projeto: Estudo de Reabilitação de Itapetinga
Autores: Luiz Roberto Lima Sobral da Cruz, Luiz Antonio de Souza e Luiz Fernando de Braga Senna
- Faculty of Architecture – University of Science and Technology of Ghana
Projeto: Metodologias de Ensino de Arquitetura
Autores: Alunos do 3º e 4º ano do curso
- Facoltà di Architettura – Università di Napoli
Istituto di Progettazione Architettonica
Autor: Giuseppe Basile
- Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco
Projeto: Desenvolvimento Metropolitano de Recife (**Figura 101**)
Autores: Ana Lucia Feitosa Barros, José Demostenes Alves de Oliveira, Luciano Pinheiro, Maria Amélia de Oliveira Carvalho, Maria do Socorro Duarte Albuquerque, Maria Tavares da Silva Petribu, Mario Aloisio Barreto Melo, Norma L. Gonçalves, Ricardo Gama de Oliveira, Suely Thomé Jucá, Vania Soares de Avelar e Vera Cristina de Souza Leão Tenório.

Amaral e Silva, Nelson Nefussi, Walter Engrácia de Oliveira, Faria Lima, Fernando de Araújo Guimarães, César Macher, William Finley e Camel Rameh, em conjunto com o Departamento de Saúde Ambiental da Faculdade de Saúde de São Paulo. Foi patrocinado pela Organização das Nações Unidas (ONU), pela Organização Mundial da Saúde (OMS), pelo Ministério da Saúde, pelo Ministério das Relações Exteriores, pela Secretaria de Obras Públicas do Estado de São Paulo, pela Secretaria da Saúde do Estado de São Paulo e pela Faculdade de Saúde Pública da USP (GONÇALVES, 1973).

O evento foi uma das iniciativas realizadas após a 1ª Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente em Estocolmo, em 1972, que abordou o impacto ambiental do desenvolvimento industrial como um problema político mundial e, ao final, publicou uma lista de 26 princípios na Declaração das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano. Apesar de se posicionar a favor da expansão urbana e industrial e cético de seu impacto ambiental³²¹ durante a conferência, o governo brasileiro, diante de pressões externas, participou de iniciativas vinculadas à Organização Panamericana de Saúde (PAHO) e criou, em 1973, a Secretaria Especial de Meio Ambiente (SEMA)³²², vinculada ao Ministério do Interior e com a proposta de estabelecer normas para a exploração dos recursos naturais e a condição de não interferir no desenvolvimento nacional (SILVEIRA, 2015).

A programação do Seminário sobre Controle Ambiental, na 1ª BIA, estendeu-se de 18 a 22 de junho e incluiu palestras sobre saneamento, ecologia, poluição e preservação da natureza, alinhadas às questões abordadas na Conferência de Estocolmo e às diretrizes seguidas pela ONU. As palestras foram proferidas por Ubaldo Carpigiani, diretor do Departamento de Saúde Pública de São Paulo; Samuel Murgel Branco, consultor da OMS e professor de hidrobiologia sanitária; Paulo Nogueira Neto³²³, professor no Instituto Biociência e diretor da

³²¹ Na conferência, a representação brasileira se posicionou a favor da expansão urbana e industrial e cética de que o crescimento populacional estava relacionado ao esgotamento da natureza, utilizando a soberania nacional como justificativa para não seguir os preceitos ambientais internacionais (FERREIRA, 1998 *apud* SILVEIRA, 2015).

³²² A SEMA foi criada com o Decreto nº 73030, de 30 de outubro de 1973.

³²³ Paulo Nogueira Neto (1922-2019) foi o primeiro Secretário Especial do Meio Ambiente e, além de ser um dos fundadores do Instituto de Biociências da USP e do CONAMA (Conselho Nacional do Meio Ambiente),

Associação de Conservação da Natureza; Walter Engracia de Oliveira, diretor da Faculdade de Saúde Pública da USP; Carlos Celso do Amaral e Silva³²⁴ e Nelson Nefussi, da Superintendência de Saneamento Ambiental (SUSAM).

Encerrou-se com a mesa-redonda que abordou o Projeto Brasil 2103, com William Finley e César Macher da OMS como convidados especiais. Este projeto fez parte de uma ação conjunta entre a PAHO, a OMS e o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), com o objetivo de cooperar com governos locais no planejamento e condução de programas de preservação e recuperação do meio ambiente. Entre os projetos desenvolvidos no país neste âmbito, o Brasil 2103 foi delineado especificamente para o estado de São Paulo, devido ao seu rápido crescimento industrial e populacional³²⁵, para o desenvolvimento de pesquisas e programas para o controle da poluição da água, do ar e do solo.

SIMPÓSIO NACIONAL DE ESCOLAS DE ARQUITETURA

De acordo com o jornal *Arquiteto* (nº 08, 1973), a ideia de se realizar o Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura partiu do Encontro Nacional de Escolas de Arquitetura da 11ª Bienal de Arte de São Paulo, em 1971. Tal intenção foi registrada desde o convênio assinado entre a Fundação Bienal, o IAB e o BNH, cuja primeira cláusula previu a promoção de um evento relacionado à formação dos arquitetos e a interação com universidades (GONÇALVES, 1973).

teve extensa participação em organizações voltadas para o meio ambiente, como o S.O.S. – Mata Atlântica, a W.W.F. Brasil, o Conselho do Meio Ambiente da Prefeitura de São Paulo (CADES), etc. (Fonte: https://www.wwf.org.br/wwf_brasil/historia_wwf_brasil/paulo_nogueira_netto. Acesso em 06/05/2022)

³²⁴ Carlos Celso do Amaral e Silva foi um dos primeiros servidores da SEMA e diretor do projeto Brasil 2.103, que estava sendo elaborado em São Paulo no ano da 1ª BIA, em um convênio entre o Governo Estadual e a Organização das Nações Unidas (ONU) (O entusiasmo pela I Bienal de Arquitetura. *Jornal Arquiteto* – nº 06, 1973. p.10).

³²⁵ De acordo com o relatório da PAHO (1973. P.341), o impacto ambiental estava afetando a saúde da população, causando perdas econômicas e prejudicando o desenvolvimento industrial e a economia do estado de São Paulo. Assim, o Projeto Brasil 2103 previu medidas legais, administrativas e financeiras para a criação de programas de mitigação da poluição da água, do ar e do solo.

Martins (1998) apontou que o Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura aproveitou “o vácuo da I Bienal Internacional de Arquitetura” para reunir estudantes pela primeira vez desde o AI-5. Conforme o jornal *Arquiteto*, a oportunidade de reunir escolas de todo o Brasil na Bienal de Arquitetura, em 1973, se apresentou como uma “chance de enfrentar um ‘inimigo’ comum: o currículo mínimo do MEC”, em vigor desde 1968 (*Arquiteto* nº 08, 1973. P. 21).

O tema “O Currículo Mínimo para Escolas de Arquitetura” foi estabelecido para o Simpósio na reunião³²⁶ nº 26 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura³²⁷, realizada em 13 de fevereiro de 1973. A comissão organizadora do Simpósio foi composta por dois estudantes indicados pela Regional-Sul e dois professores indicados pelo Conselho Diretor. Foram indicados os estudantes Wolf Galkowicz e Carlos Martins, que foi integrante do júri internacional de premiação da Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura. Completaram a comissão os arquitetos Paulo Sérgio Souza e Silva e Paulo de Mello Bastos.

Para Paulo Bastos, a proposta do Simpósio foi “fazer um balanço e análise das várias propostas didáticas aos cursos das faculdades brasileiras” a partir dos trabalhos apresentados na Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura (*Arquiteto* nº 08, 1973).

O propósito do evento, realizado entre os dias 02 e 06 de julho, era identificar as tendências e chegar a uma proposição de currículo atualizado (*Arquiteto* nº 08, 1973). Com base no texto do Currículo Mínimo em vigor, em dados expostos sobre a estrutura e objetivos das escolas de arquitetura e em textos de apoio enviados pelas delegações (*Arquiteto* nº 10, 1973), a programação do Simpósio compreendeu as mesas “Situação Atual das Escolas” e “Definição dos rumos e diretrizes do ensino de Arquitetura no Brasil”, e as reuniões “Análise do Currículo atual e estrutura didática das escolas” e “Proposições para a nova estrutura didática e Proposições para o novo currículo”. Além de um novo currículo, a intenção era

³²⁶ Esta reunião foi feita com a presença de Oswaldo Corrêa Gonçalves, Mário Pinheiro e Walter Maffei.

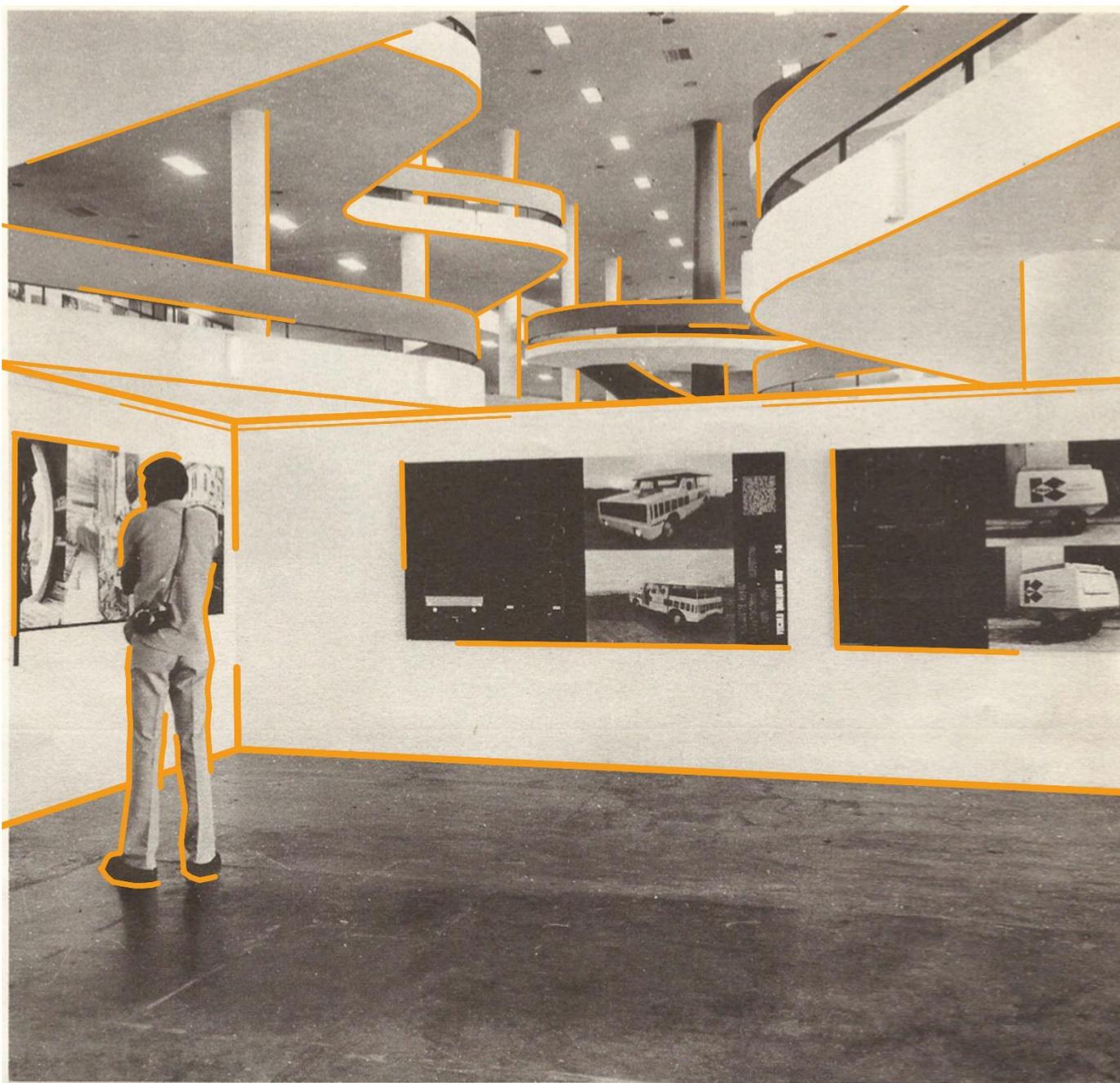
³²⁷ Ata da Reunião no. 26 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura, realizada no dia 13/02/1973. 2p. – Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-4, ID 1-4656. Consultado em 28/06/2019.

redigir um documento pela reestruturação didática das escolas e organizar meios para possibilitar a continuidade dos simpósios (VIDOTTO, 2020)

A cerimônia de abertura teve a presença de Miguel Pereira, Oswaldo Corrêa Gonçalves, Eduardo Kneese de Mello, Mário Beni e Benyammi Brahim, e o Simpósio recebeu cerca de 500 inscrições, tendo participado dezessete faculdades de onze estados (Arquiteto nº10, 1973).

Apesar de concordarem com a necessidade de se reformular a estrutura didática, o currículo em si não chegou a ser debatido no Simpósio. Ao invés disso, as mesas e reuniões identificaram o interesse dos participantes em criar uma Comissão de Escolas de Arquitetura e trabalharam em sua defesa, com o objetivo de prover condições para uma Federação Nacional de Escolas de Arquitetura (Arquiteto nº 10, 1973). Além da numerosa participação³²⁸ de alunos e professores no Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura, Vidotto (2020) destacou o discurso de Miguel Pereira pela estruturação do Estatuto da ABEA e seu papel na criação desta Associação, consolidada no 1º Encontro de Diretores e Escolas, posteriormente em 1973.

³²⁸ Determinou-se que cada escola participaria com quatro representantes, sendo dois estudantes e dois professores, escolhidos pela própria escola (Ata da Reunião no. 26 do Conselho Diretor da Bienal de Arquitetura, realizada no dia 13/02/1973. 2p. – Arquivo Histórico Wanda Svevo, Caixa 501-4, ID 1-4656. Consultado em 28/06/2019.). Cada escola participou, no entanto, com três estudantes e três professores como delegados oficiais, que foram distribuídos em comissões, das quais resultariam relatórios parciais a serem discutidos em reuniões plenárias (Arquiteto nº10, 1973).



6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pág. Anterior

Figura 102 – Visão interna da 1ª BIA.

Adaptada de: Jornal Arquiteto - nº 08, 1973 (Acervo IAB/SP).

Abordar a 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo vai além de tratar sobre suas seções, seus participantes e organizadores. Passa por resgatar as Exposições Internacionais de Arquitetura, suas antecessoras diretas. Estas, por sua vez, só podem ser compreendidas no contexto da Bienal de Arte de São Paulo, dentro da qual foram realizadas. Desta forma, para as origens da EIA, retornou-se às décadas de 1940 e 1950.

Quando São Paulo despontava no desenvolvimento industrial, os interesses das elites locais se estendiam a fazer sobressair a cidade também no campo cultural, cenário no qual se destacaram Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado. Este ímpeto, aliado à influência dos Estados Unidos através do *Inter-American Affairs Office*, nas figuras de Nelson Rockefeller e do MoMA, viabilizaram a criação do MAM-SP e da Bienal de Arte de São Paulo, bem como sua inserção, desde o início, no circuito artístico internacional.

O mundo vivia o segundo Pós-Guerra, que incluiu a criação de organizações intergovernamentais como a ONU, a Unesco e a OMS, mas estava sob a intensa polarização da Guerra Fria, entre os Estados Unidos e a União Soviética. Neste cenário e com a atuação da Política da Boa Vizinhança, o Brasil encontrava-se na área de influência norte-americana, aspecto evidenciado também no campo cultural, através da Bienal de Arte de São Paulo.

A importância política deste evento artístico acentuou-se principalmente a partir da 2ª edição, que foi incluída entre as comemorações oficiais do IV Centenário de São Paulo, obteve grandes investimentos e adquiriu proporções até então inéditos. Destacou-se no contexto artístico global e funcionou como uma vitrine do Brasil para o mundo, chegando a ser comparada, ainda na década de 1950, à Bienal de Veneza.

Ainda em 1951, foi pioneira³²⁹ ao incorporar a Arquitetura a sua programação. Durante sua primeira década, a EIA³³⁰ cresceu e se consolidou juntamente com a Bienal de Arte de São Paulo. Ao longo de seus vinte anos, expôs trabalhos de arquitetos do Brasil e de diversos países, destacou a arquitetura moderna e, de acordo com Herbst (2011), demonstrou alinhamento aos temas adotados pelos CIAM, postura reforçada pela presença de membros como Le Corbusier, Gropius e Aalto.

Apesar da atenção internacional que recebia, complicações surgiram na organização da EIA ainda na década de 1950. A partir da 3ª edição, foram encontradas menções quanto à inviabilidade de acompanhar o intervalo do evento de Arte, justificada pelos diferentes tempos de produção. As dificuldades aprofundaram-se na década de 1960, com a desvinculação em relação ao MAM-SP, o financiamento estatal a partir da criação da Fundação Bienal e as arbitrariedades praticadas pelo regime de exceção iniciado em 1964.

A Ditadura Militar (1964-1985) frustrou as esperanças progressistas e as perspectivas de avanços sociais nutridas nos anos anteriores. A cada Ato Institucional, endureceu-se, aumentou os poderes do Executivo e criou mecanismos de perseguição a seus opositores. Interferiu em sindicatos, na administração pública, na mídia e na circulação de manifestações culturais, entre elas a de maior envergadura, a Bienal de Arte de São Paulo.

Com o financiamento estatal, o caráter oficial ficou progressivamente evidente tanto no evento de Arte quanto na EIA. Inicialmente, através da constituição de uma Comissão de Honra, impressa nos catálogos, e com os discursos nas cerimônias de abertura e premiação, que contaram com a presença de representantes do governo. A situação se agravou, a violência contra a sociedade civil se escancarou e as autoridades adentraram o Pavilhão da Bienal, de onde retiraram obras com base na justificativa de serem “ofensivas”. No momento de intensificada ação ideológica do Estado, o BNH patrocinava a EIA, onde ocupava áreas de

³²⁹ A este ineditismo relacionam-se o envolvimento de Eduardo Kneese de Mello e a proximidade com ao MoMA, tanto na criação do MAM-SP quanto da Bienal de Arte de São Paulo.

³³⁰ Devido a sua relevância e singularidade, a EIA é muitas vezes referenciada na literatura como “Bienal de Arquitetura”, apesar de ter adquirido oficialmente esta nomenclatura apenas na década de 1970, com a 1ª BIA.

destaque com projetos realizados em larga escala e com baixa qualidade, sem infraestrutura adequada à moradia e afastada dos centros urbanos.

Ao deixar de ser um espaço de livre expressão e experimentação, a Bienal de Arte de São Paulo embarcou na crise que fez parte das origens da BIA. Após o golpe militar, a participação internacional se retraiu. A situação agravou-se conforme aprofundaram-se as atrocidades cometidas pelo Regime, principalmente após 1968 e o AI-5. Iniciaram-se os Anos de Chumbo, período em que o general Garrastazu Médici ocupava a cadeira de presidente (1969-1974) e a repressão, a violência e a ação ideológica atingiram seu ápice (GASPARI, 2014).

Aqueles que se encontravam em exílio no exterior denunciavam as perversidades cometidas e, no meio artístico, promoveram o boicote internacional à 10ª Bienal de Arte de São Paulo, no manifesto “*Non à la Biennale!*”. Apesar da relevância mundial, o evento passou a ser controlado pelo governo autoritário e, de certa forma, o representava. Assim, de acordo com Schroeder (2011), dois principais posicionamentos se conformaram entre os artistas: aqueles que apoiavam o boicote como forma de protesto contra a Ditadura Militar brasileira; e aqueles que acreditavam na participação como uma forma de resistência, de garantia deste espaço de expressão e de defesa da liberdade da arte.

Os resultados do boicote foram efetivos. Ainda que alguns artistas tenham optado por participar da Bienal em 1969, as desistências de última hora deixaram áreas vazias no Pavilhão. A organização reconheceu a crise em que o grande evento de Arte havia embarcado e, como esforço para que continuasse ativo, iniciou um processo de reformulação que mobilizou críticos de arte e, entre outros pontos, encerrou a EIA para criar, em seu lugar, a BIA.

A criação de uma bienal inteiramente dedicada à Arquitetura ocorreu em um momento de impasse. Se antes do Golpe, a categoria defendia a reforma urbana e a ampliação do acesso à moradia de qualidade, após 1964 a esperança de atingi-los se esvaiu. Principalmente após 1968, no período conhecido como “milagre brasileiro”, estas causas foram apropriadas pelo governo autoritário como bandeiras populistas, em busca da legitimidade que somente o uso da força não era capaz de trazer e simultaneamente favorecendo a indústria da construção

civil, aprofundando a desigualdade social e a dívida externa (REIS; RIDENTI; MOTTA, 2019).

A relação da Arquitetura com o Estado também se modificava. Se anteriormente, com Gustavo Capanema e Juscelino Kubitschek, alguns expoentes individuais como Niemeyer e Costa representavam a identidade brasileira através da arquitetura moderna, promovida pelo Estado (MARTINS, 1998), a situação no momento de criação da 1ª BIA era diferente. Durante o Regime Militar, o incentivo à construção pesada foi acompanhado pelo enfoque maior na quantidade do que na qualidade, principalmente no início da década de 1970. Ao mesmo tempo em que encaravam o isolamento imposto pela Ditadura, os arquitetos lidavam com questões relacionadas à sua atuação profissional, impactada pelos investimentos massivos em obras de grande porte, tanto no setor de infraestrutura quanto no habitacional³³¹ (CAMPOS, 2017). Ao beneficiar a elite industrial nacional e internacional, promoveu-se o crescimento das empresas de engenharia, consultoria e planejamento que, além de modificarem a paisagem, afetaram as relações trabalhistas do arquiteto. Este, cujas atividades se encontravam em expansão – produzindo “desde o garfo até a cidade” (LEFÈVRE, 1966) –, buscava consolidar seu lugar na sociedade, ao mesmo tempo em que progressivamente passou a integrar equipes multidisciplinares, em empresas privadas e em autarquias públicas.

Evidentemente, a situação política condicionou a vida e a atuação profissional dos arquitetos, seja silenciando-os, apropriando-se de pautas como o direito à cidade, à moradia e à educação de qualidade, ou multiplicando a demanda por projetos. Alterou-se, assim, de forma complexa todo o campo da Arquitetura no Brasil.

³³¹ Neste sentido, conforme a revista *CJ Arquitetura*, delineou-se a situação do arquiteto: “a criação do Banco Nacional da Habitação (BNH) e, posteriormente, do Serviço Federal de Habitação e Urbanismo (SERFHAU), definiu o golpe de misericórdia no exercício liberal de nossa profissão. Toda a classe média abandonou os escritórios particulares, preferindo os financiamentos do BNH, mesmo que para isto lhe custasse um decréscimo da qualidade de seu ‘habitat’. (...) Ora, se o fundamental nessa política não é a qualidade do espaço urbano e da habitação, é evidente que se acabe marginalizando, não só o usuário, mas, também, o arquiteto” (*CJ Arquitetura*, ano 1, n.3, 1973).

Entendido como indissociável do exercício profissional, conforme defendido por Vidotto (2014), o ensino de Arquitetura também foi impactado. O direcionamento de recursos às indústrias de base e à construção civil reduziu verbas do setor educacional, ao mesmo tempo em que aumentou a demanda por profissionais qualificados, exigindo um aumento no número de vagas no ensino superior. Neste contexto e com a influência norte-americana, presente em todo o período³³², a Reforma Universitária se deu em 1969, priorizando a quantidade de formados em detrimento da qualidade do ensino e viabilizando a proliferação de faculdades particulares por todo o território nacional (MONTEIRO, 2007).

A reforma imposta pelo Estado autoritário atropelou a discussão que estava em curso desde a segunda metade da década de 1950, que se direcionava à revisão das bases do ensino de Arquitetura no Brasil com vistas a consolidar sua autonomia, romper com o ensino tradicional e conceber um currículo em sintonia com o movimento moderno. Este currículo foi adotado pelo Conselho Federal de Educação e implementado em 1962, mas ignorado na Reforma Universitária de 1969. O Currículo Mínimo implantado com esta reforma refletiu o contexto repressivo em que foi realizada, ao suprimir o caráter social intrínseco à Arquitetura moderna e ao enquadrar as atividades deste profissional no âmbito das realizações artísticas (MONTEIRO, 2007).

Ainda que a ditadura empreendesse mecanismos cada vez mais duros de silenciamento, em São Paulo, a FAU-USP se constituía como um ambiente essencialmente político (MARTINS, 1998). O ensino era permeado pelas questões sociais candentes da Arquitetura e do Urbanismo e influenciado pela atuação direta dos membros do grupo Arquitetura Nova, cujas críticas e reflexões marcaram a formação de toda uma geração.

Inequivocadamente, as EIAs realizadas após o golpe refletiram a conjuntura que enfrentavam. Seu pertencimento à Bienal de Arte de São Paulo se apresentaria como condição profícua para promover o caráter artístico da Arquitetura, não fosse seu progressivo esvaziamento.

³³² As medidas adotadas pelo Regime Militar neste contexto incluíram o acordo MEC/USAID, que se concretizou na intervenção norte-americana em diversos setores na América Latina, com o envio de consultores e assistências técnica, financeira e militar.

O patrocínio e a participação do BNH, presentes nas EIAs de 1969 e 1971, rendeu a ele posição de destaque, com uso de grandes estruturas para expor projetos financiados por ele, alheios à preocupação com sua inserção urbana ou qualidade arquitetônica. Este uso do espaço da EIA pelo Banco denotou a intenção de o converter em oportunidade de promoção da ideologia e das obras fomentadas pelo Regime Militar.

Promovida pelo Estado através do BNH, a 11ª e última EIA foi organizada com envolvimento do IAB e realizada em 1971. Após o boicote internacional de 1969 e as discussões sobre a reformulação da Bienal de Arte de São Paulo, esta EIA foi inaugurada com o anúncio da criação da BIA. O protocolo de intenções desta nova Bienal, inteiramente dedicada à Arquitetura, assumia o compromisso de, ao unir a Fundação Bienal, o IAB e o BNH, “reunir em São Paulo, periodicamente, os resultados dos melhores esforços desenvolvidos em todo o mundo para o correto aproveitamento do meio ambiente, nas cidades e no campo”³³³.

Conforme o texto do documentário feito por Maurice Capovilla sobre a 1ª BIA, “a Bienal é uma mostra de projetos, e portanto um reflexo e uma crítica da realidade”³³⁴. Com base no projeto expositivo, constatou-se que os esforços reunidos na 1ª BIA foram condizentes com a realidade em que o país se encontrava. No momento em que o Estado cumpria o papel de “grande cliente”, a produção arquitetônica no Brasil era predominada por suas encomendas, o que, portanto, refletiu-se na distribuição das seções e dos projetos no interior do Pavilhão.

Exposições, como um todo, não se limitam a dispor objetos para que sejam vistos, mas indicam como estes devem ser interpretados. Se, para Davallon (1999; 2010), a exposição é *artefato*, criado através da implementação de uma técnica com o objetivo de produzir um efeito, a análise do projeto expositivo da 1ª BIA mediante o estudo de seu contexto permite inferir a *intenção* que norteou sua criação.

³³³ Protocolo: Bienal de Arquitetura. 2p. 12/11/1971 – Arquivo Histórico Wanda Svevo. Caixa 1-4856. Consulta em 05/07/2019.

³³⁴ Texto do documentário “Bienal de Arquitetura”, de Maurice Capovilla. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, cx. 1-4774, 3p. Consulta em 28/06/2019.

A inserção e o predomínio dos “grandes projetos nacionais”, dos edifícios institucionais e industriais enfatizaram a produção do período da Ditadura Militar e, além disso, representaram a intenção de os ressignificar. No momento de auge da atuação ideológica, o esforço de promoção nacionalista esteve presente na 1ª BIA, no posicionamento dos projetos e obras de realização estatal no interior do mesmo Pavilhão que abrigava um dos maiores eventos culturais do mundo. Este *espaço-base* (SARTORELLI, 2019), profundamente relacionado ao mundo da Arte, possuía o potencial tanto para elevar as obras promovidas pelo Estado ao patamar de obras-primas, quanto para fortalecer o aspecto artístico da atuação do arquiteto.

No entanto, o olhar mais detido ao conteúdo da 1ª BIA revela que este potencial foi, em determinados aspectos, subvertido. Em meio à ruptura democrática que se justificava pela luta anticomunista, a 1ª BIA exibiu, como seção *hors-concours*, a arquitetura da União Soviética e da Argélia³³⁵. Como parte da Exposição Internacional de Projetos, a área destinada à URSS apresentou o desenvolvimento do bloco através de 59 projetos de diversos programas, como teatros, aeroportos, usinas hidrelétricas, hotéis, residências, edifícios institucionais dentro e fora do Kremlin, monumentos a Lênin, museus e estações de metrô. A Argélia, após a sangrenta guerra de independência, declarou-se como uma república socialista e se tornou referência mundial na luta anticolonialista e anti-imperialista. Em 1965, sofreu um golpe de Estado e, na ocasião da 1ª BIA, o presidente era o coronel Boumediène, cujo governo defendia a construção de uma identidade argelina independente das referências externas. Esta causa subsidiou a contratação de Niemeyer, que se encontrava exilado na França, para projetar edifícios para Argel. A busca pela valorização das origens da Argélia esteve presente no conteúdo exposto na sala *hors-concours*: o conjunto de vilas tradicionais do Vale do M’Zab, originárias do século XI e anteriores à dominação francesa.

As controvérsias aparentes na BIA realizada durante a Ditadura Militar se estenderam para além da presença de nações socialistas na programação. O Regime que impôs, em 1969, o

³³⁵ Vale ressaltar que a participação dos dois países foi confirmada após o prazo para inscrições na Exposição Internacional de Projetos e, assim, foram caracterizadas como *hors-concours*.

Currículo Mínimo com ênfase do caráter artístico da arquitetura, promoveu, através desta Bienal, a face técnica da profissão. Neste âmbito estão a exibição dos estudos de acústica de Igor Sresnewsky, com testes em laboratórios e uso de novos materiais, a presença de um engenheiro e seus projetos estruturais entre os homenageados nas salas especiais e o Seminário sobre Controle Ambiental.

As referências ao ambiente e às questões urbanas estiveram presentes desde o tema da 1ª BIA, “O Ambiente que o homem organiza: suas conquistas e dificuldades”, e em seu regulamento, que estabelecia, entre os objetivos da 1ª BIA, a reunião de projetos “ligados à problemática da ocupação territorial nos diversos campos da atuação profissional” (Jornal Arquiteto nº 04, 1972. p. 12).

A temática do ambiente, destacada pelos painéis de Ruschi na entrada da exposição, antecipou-se à instituição do dia mundial do habitat, pela ONU em 1985, e seguiu a 1ª Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente, em 1972, na qual o governo brasileiro se posicionou cético do impacto ambiental da expansão urbana e industrial. Por outro lado, contrastou com as imagens apresentadas na sala especial do IBDF, referentes à construção da rodovia Transamazônica.

A seção de Urbanismo, no entanto, foi a menor dentre as quatro que compuseram a Exposição Internacional de Projetos, além não ser contemplada nos destaques feitos pelo júri internacional de premiação. Foi composta por onze projetos, dos quais oito eram brasileiros³³⁶, todos realizados durante a Ditadura.

Apesar de a divisão da Exposição Internacional de Projetos em quatro especialidades representar a pluralidade da atuação do arquiteto, a extensão da seção de edificações refletiu o predomínio desta área em sua produção. Com 110 projetos, sendo 89 do Brasil³³⁷, compreendeu indústrias, monumentos, ginásios, escolas, edifícios institucionais, residências e

³³⁶ Ressalta-se que a Prefeitura de São Paulo exibiu, no pavimento térreo, o Plano Diretor de Desenvolvimento Integrado sem, no entanto, incluí-lo na Exposição Internacional de Projetos.

³³⁷ Fizeram parte desta seção, também os 27 projetos premiados pelo IAB em Goiânia no início de 1973.

hospitais. Ainda que grande parte dos projetos fosse elaborada no âmbito das empresas de construção civil, o regulamento da Exposição deixou claro como deveria ser tratada a questão da autoria. Esta foi atribuída ao arquiteto ou à equipe responsável pelo projeto, mas não à empresa em que atuavam.

Grande parte da seção de Comunicação Visual esteve relacionada a projetos apresentados nas áreas de Urbanismo, Edificação ou na Exposição de Grandes Projetos Nacionais, como foi o caso da comunicação visual do Metrô de São Paulo, de autoria de João Cauduro, Ludovico Martino e José Araújo. Entre os 12 projetos, dos quais 9 eram brasileiros, observa-se a participação de Alexandre Wollner, que havia sido autor dos cartazes da 3ª e 4ª Bienais de Arte de São Paulo, e de René Caballero Madrid, que compôs o júri internacional de premiação.

A inclusão do Desenho Industrial na Exposição de Projetos Internacionais representou a afirmação da área, que se encontrava em crescimento. No catálogo da 1ª BIA, a apresentação desta seção foi feita por Carmem Portinho, que reforçou o papel da disciplina na era da produção em massa, profundamente relacionada à tecnologia e, dentro dela, à garantia da melhoria da qualidade de vida (GONÇALVES, 1973). Inserido no currículo da FAU-USP com a Reforma de Ensino de 1962, o Desenho Industrial ocupava posição importante no projeto moderno, ao destinar-se à reinvenção e ao redesenho dos objetos, adequando-os à lógica da produção industrial (ARANTES, 2011).

A qualidade do ensino mantinha-se uma das principais pautas da categoria, principalmente após a imposição do Currículo Mínimo em 1969. Após os acontecimentos de 1968, que atingiram de forma violenta principalmente os estudantes, a 1ª BIA os reuniu para debater a formação do arquiteto. O Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura se dispôs a contrapor o Currículo Mínimo com uma nova proposta, baseada em discussões alimentadas por referências curriculares provenientes da Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura, também parte da programação.

Para Oswaldo Gonçalves (CJ Arquitetura nº03, 1973), este Simpósio foi de grande importância, ao possibilitar o diálogo e a troca de experiências entre escolas de diversas partes do país. Ainda que as mesas e reuniões não tenham alcançado o objetivo de formular um novo

currículo, as discussões que de fato ocorreram manifestaram-se no documento que subsidiou, no final de 1973, a criação da Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura (ABEA), que atuou juntamente com o IAB e o Sindicato de Arquitetos de São Paulo (SASP) na defesa da profissão (VIDOTTO, 2020).

A escolha dos homenageados para as salas especiais não encontrou a mesma sintonia com as pautas discutidas pela categoria. Indica, por outro lado, uma intenção de dar sobrevida ao discurso dos anos anteriores. Em uma Bienal que se propôs realizar o “balanço crítico da arquitetura da década”, destacaram-se arquitetos amplamente conhecidos pelo público desde a primeira metade do século XX.

A sala de Lucio Costa, com desenhos do Plano Piloto, fotografias do Ministério da Educação e Saúde (MES) e outros projetos das décadas de 1930 e 1940, remeteu à relação do arquiteto com o Estado dos anos anteriores à inauguração de Brasília, ao papel deste profissional como promotor da arquitetura moderna e na criação da identidade brasileira.

A referência à capital inaugurada em 1960 esteve também na sala especial de Joaquim Cardozo, único engenheiro entre os arquitetos homenageados. Detalhes construtivos do edifício do Congresso Nacional ao lado de trechos de poesia também de sua autoria representaram o papel de exaltar a síntese da arte com a técnica e de indicar “um provável caminho para o homem contemporâneo” (GONÇALVES, 1973).

Burle Marx havia marcado o paisagismo brasileiro na década de 1930, com a introdução de espécies nativas da flora local em jardins e sua integração com as obras de Niemeyer e Lucio Costa, divulgadas mundialmente como ícones da arquitetura moderna brasileira desde a exposição *Brazil Builds*.

Ainda que também amplamente conhecido pelo público, Artigas foi aquele, entre os homenageados, cujos projetos apresentados foram mais contemporâneos à 1ª BIA. Conhecido membro do PCB e professor da FAU-USP, o arquiteto havia sido preso em 1964, passado um ano em exílio e aposentado compulsoriamente em 1969. A maior parte dos projetos apresentados em sua sala foram fruto de encomendas estatais, como o Quartel General da Guarda Territorial do Amapá (1971) e o conjunto habitacional CECAP Zezinho Magalhães

Prado (1972). A disposição de seus painéis em proximidade com as demais salas especiais, principalmente a de Lucio Costa, indicou a intenção de conduzir a percepção do visitante para, além de comparar as obras entre si, levá-lo a interpretação de que a relação do arquiteto com o Estado mantinha-se inalterada desde os anos anteriores à construção da nova capital.

A posição do júri internacional quanto à premiação também se modificou. O regulamento previa três colocações, cujos nomes representavam o poder estabelecido, sendo o primeiro colocado agraciado com o prêmio “Presidente da República”, o segundo, com o “Ministro do Interior” e o terceiro, com o prêmio “Banco Nacional da Habitação”. Diante de tais prêmios e dos projetos expostos da 1ª BIA, os cinco membros do júri internacional escolheram desobedecer e não eleger nenhum vencedor, o que foi lamentado pelo Conselho Diretor. A justificativa de que a representação dos demais países foi “muito limitada” foi acompanhada pela crítica ao evento, por não atingir “as altas finalidades pretendidas pelas entidades promotoras” (CJ Arquitetura nº3, 1973), o “balanço crítico da arquitetura da década” presente no Protocolo de Intenções de 1971.

O afastamento desta Bienal de seu tema foi abordado no *Estadão*, que reuniu críticas aos poucos projetos urbanos expostos, à ausência de discussões quanto à necessidade de aproximação do arquiteto ao processo de definição das políticas urbanas no Brasil e à numerosa exposição de projetos de construtoras, “as principais responsáveis pela ocupação desordenada do solo urbano das cidades” (BIENAL ESQUECE..., O Estado de S. Paulo, 15 de jun. de 1973).

A questão do êxito da 1ª BIA esteve presente também na revista *CJ Arquitetura* (nº3, 1973), que publicou depoimentos de Francisco Matarazzo Sobrinho e Oswaldo Corrêa Gonçalves sobre o tema. Para o primeiro, o certame alcançou todos os objetivos propostos, desde a Exposição Internacional de Escolas de Arquitetura à mostra dos grandes empreendimentos públicos, que, para ele, conferiram o caráter de integração a esta Bienal. Para Oswaldo Gonçalves, o certame trouxe como maior resultado a ênfase na importância do projeto como meio para atingir melhores soluções em prol da coletividade. Para ele, o sucesso da 1ª BIA foi atestado pela atração de grande público, pela participação de numerosos arquitetos brasileiros e pela efetiva participação estrangeira em comparação com as edições anteriores da EIA.

As intenções, os processos e os resultados da 1ª BIA são intrincados e, por vezes, contraditórios, assim como seu contexto. A análise, portanto, não deve considerar seu enquadramento no julgamento maniqueísta do sucesso ou do fracasso, uma vez que a realidade e não se encaixa em uma dualidade. Cabe-nos observar no quadro geral suas nuances, aspectos capazes de indicar conexões e possíveis caminhos para uma interpretação também multifacetada.

Assim como toda produção cultural do período que almejasse passar pela censura, a produção arquitetônica e, portanto, sua Bienal, envolveram práticas de transgressão, subvertendo estrategicamente também o próprio evento, promovido pelo Estado. Se a intenção deste, ao patrocinar a 1ª BIA, envolvia a propaganda do Regime Militar e a valorização de suas realizações no território, o projeto expositivo a revelou nas grandes áreas destinadas a elas. Os eventos que compuseram a programação, o catálogo do evento e a decisão do júri, por outro lado, trouxeram à tona indícios de resistência. Aproveitando-se do grande evento oficial, os arquitetos e os estudantes resgataram uma parcela do que haviam sido privados: espaços de reunião e debates.

Ao expor a multiplicidade da atuação profissional do arquiteto e o destino de grande parte de sua produção a obras públicas ou industriais, a 1ª BIA refletiu a realidade. Trouxe ao Pavilhão da Bienal e à mídia a discussão sobre as novas condições de trabalho do arquiteto, sua inserção em equipes interdisciplinares, a questão da autoria de projetos no âmbito das empresas, além da situação do ensino de arquitetura no início da década de 1970. Neste sentido, chegou a despertar o “balanço crítico da arquitetura da década” no Brasil, conforme seus objetivos.

Diferentemente das primeiras EIAs, na década de 1950, o papel exercido pela 1ª BIA não foi o de trazer ao público brasileiro a arquitetura realizada no mundo. Ainda que com algumas participações internacionais, o movimento de retração dos países estrangeiros iniciado nas últimas EIAs se manteve em 1973, em todas as seções do evento. A primeira bienal dedicada exclusivamente aos arquitetos se apresentou como uma oportunidade de encontro e fortalecimento da representatividade da categoria, após as sucessivas perdas causadas pela Ditadura.

Nas linhas tecidas pelas Bienais de Arquitetura ao longo do tempo, observa-se um fio que as interliga, ao mesmo tempo que as diferencia. Ainda que a 1ª BIA tenha mantido a estrutura e as entidades promotoras das últimas EIAs, sendo, neste sentido, sua sucessora direta, identifica-se um isolamento tanto em relação a elas quanto às Bienais de Arquitetura posteriores. Se na separação da Bienal de Arte de São Paulo, um protocolo criou a primeira, um novo foi elaborado, na ocasião do XIII Congresso Brasileiro de Arquitetos (1991) e um outro convênio foi assinado, em 1992, entre a Fundação Bienal e o IAB, para a criação da 2ª BIA, realizada em 1993. Nos vinte anos que separaram a primeira da segunda edição, o país reabriu-se à democracia, enfrentou as altas taxas de inflação e extinguiu o BNH; foi realizada a 1ª Bienal de Arquitetura de Veneza (1980), a exposição “Tradição e Ruptura” no Pavilhão da Bienal (1984) e a 1ª Bienal de Arquitetura de Buenos Aires (1985). A regularidade manteve-se um desafio à realização da BIA até a terceira edição, em 1997. Passaram por sucessivas mudanças e, em um novo formato, se estenderam até o presente.

Este trabalho não pretendeu esgotar os acontecimentos e as dinâmicas que circundaram a criação da 1ª BIA, tampouco caracterizá-la de forma completa. O objetivo foi traçar o contexto em que se deu esta primeira bienal dedicada exclusivamente à Arquitetura para, a partir de então, obter indícios acerca do papel desempenhado por ela. A Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, apesar do potencial que carrega de revelar as principais pautas da categoria a cada edição e apesar do interesse que desperta, pouco foi abordada. Reforça-se, assim, a necessidade de pesquisas que ampliem a compreensão sobre a história e o lugar de eventos como este, tão significativos para a valorização da profissão.

BIBLIOGRAFIA

ALAMBERT, Francisco.; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo. Da era do Museu à era dos curadores.** São Paulo: Boitempo, 2004.

ALAMBERT, Francisco. **Mário Pedrosa e a Bienal (Moderno, primitivo, nacional e internacional).** In: ABDALLA JR., Benjamin; CARA, Saete de Almeida (orgs.) *Moderno de Nascimento: figurações críticas do Brasil.* São Paulo: Boitempo, 2006.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo, 1951 – 1987.** São Paulo: Projeto, 1989.

ANDREOLI, E. 2nd International Bienal of architecture: São Paulo, Brazil. **Third Text**, v.8, n.26, p.107-109, mar. 1994.

ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigos aos mutirões.** São Paulo: Ed. 34, 2011.

ARTIGAS, Rosa. **São Paulo de Ciccillo Matarazzo.** In: FARIAS, A. (coord.) *Bienal 50 Anos 1951-2001.* São Paulo: Fundação Bienal, 2001. p. 40-69.

ARQUITETURA na Bienal. **Revista Acrópole**, set/1971, ano 33, n. 388.

ÁVILA, Javier Enrique Romero. **Bienais de arquitetura na América Latina: dez anos de grandes prêmios bienais (2005-2015).** 2017. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

AZEVEDO, Sérgio de. Vinte e dois anos de política de habitação popular (1964 - 86): criação, trajetória e extinção do BNH. Rio de Janeiro: **Revista de Administração Pública**, 22 (4):107 - 119, out./dez. 1988.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

BIENAL: BALANÇO da Arquitetura Mundial Contemporânea. **A Construção São Paulo**, ano 26, no. 1321, São Paulo, 4 jun. 1973. p. 22-34.

BIENAL: ESTÁ tudo pronto para o grande acontecimento. **Arquiteto** – nº 07, 1973.

BRASIL. Ministério do Planejamento e Coordenação Geral. **Programa Estratégico de Desenvolvimento.** Julho, 1967. Disponível em: <

<http://bibliotecadigital.planejamento.gov.br/xmlui/handle/123456789/1070>> Acesso em 26 de julho de 2021.

BRATKE, Carlos. **Bienal, Bienal, Bienal...** . In: FARIAS, A. (coord.) *Bienal 50 Anos 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal, 2001. p. 20-23.

CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. Os empreiteiros de obras públicas e o golpe Civil de 1964. **Hist. R.**, Goiânia, v.20, n.1, p.4-22, jan./abr. 2015

CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. **Estranhas Catedrais: as empreiteiras brasileiras e a ditadura civil-militar, 1964-1988**. Rio de Janeiro: Eduff, FAPERJ, 2017.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

COSTA, Lucio. **Arquitetura**. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 2002.

CUNHA, Gabriel Rodrigues da. **Júlio Roberto Katinsky. Entrevista**. São Paulo, ano 08, n. 029.01, **Vitruvius**, jan. 2007

<<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/08.029/3298>>.

CYMBALISTA, Renato; MOREIRA, Tomás. **Política habitacional no Brasil: a história e os atores de uma narrativa incompleta**. In: ALBUQUERQUE, Maria do Carmo (org.). *Participação popular em políticas públicas: espaço de construção da democracia brasileira*. São Paulo: Instituto Pólis, 2006. P.31 – 48.

DAVALLON, J. **L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique**. Paris: L'Harmattan, 1999.

DAVALLON, J. **L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie**. In : *Culture & Musées*, n.16, 2010. Pp. 229-238.

DEDECCA, Paula Gorenstein. **Arquitetura e Engajamento: o IAB, o debate profissional e suas arenas transnacionais (1920-1970)**. 2018. Tese (doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

DESTAQUE. **A Construção em São Paulo**, ano 26, no. 1321, São Paulo, 4 jun. 1973.

DIAS, Sônia. **Francisco Matarazzo**. In: ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

DOIS PRESIDENTES falam da Bienal, com entusiasmo. **Arquiteto**, nº 08, 1973.

EMBAIXADA da Itália em Brasília = Ambasciata italiana a Brasilia = The italian Embassy in Brasília [tradução de Gabriela Santos, Matthew Shirts]. Santos, SP: Editora Brasileira de Arte e Cultura, 2021.

FARIAS, Agnaldo. (coord.) **Bienal 50 anos 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FARIAS, Agnaldo. Exposições de Arquitetura no Brasil, um breve balanço. **Arq.urb**, n. 20, 1 set. 2017.

FERNANDES, Fernanda. **Bienal 50 Anos: Exposições Internacionais de Arquitetura**. In: FARIAS, Agnaldo. (coord.) **Bienal 50 anos 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 262-289.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

FRANÇA, Elisabete (coord.). **II Bienal Internacional de Arquitetura** [catálogo da exposição]. São Paulo: Fundação Bienal, 1993.

FRANÇA, Elisabete. **Arquitetura em Retrospectiva: 10 Bienais de São Paulo**. São Paulo: KPMO Cultura e Arte, 2017.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Protocolo – Bienal de Arquitetura**. 12 de novembro de 1971. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Caixa 1-4856. Consulta em 05/07/2019.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014a.

_____. **A ditadura escancarada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014b.

_____. **A ditadura derrotada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014c.

_____. **A ditadura encurralada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014d.

_____. **A ditadura acabada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014e.

GOMES, D. L.; BENCHIMOL, A. L.; BARROS, T. H. B. **O uso de ferramentas de busca e acesso a artigos acadêmicos pelos pesquisadores brasileiros**. *Inf. & Soc.: Est.*, João Pessoa, v.28, n.1, p.141-154, jan./abr.2018.

GONÇALVES, Oswaldo Correia (coord.). **I Bienal Internacional de Arquitetura** [catálogo da exposição]. São Paulo: Schema Editora Ltda., 1973.

HERBST, Hélio. **Promessas e conquistas: arquitetura e modernidade nas Bienais 1951-1959**. 2002. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

_____. **Pelos salões das Bienais, a arquitetura ausente dos manuais: Expressões da arquitetura brasileira expostas nas Bienais paulistanas (1951-1959)**. 2007. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

_____. **Pelos salões das Bienais, a arquitetura ausente dos manuais: Contribuições para a historiografia brasileira (1951 – 1959)**. São Paulo: Annablume, 2011.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. **Boletim mensal no 01**. São Paulo, 1954. 7p.

KITCHENHAM, B.; BRERENTON O. P.; BUDGEN, D.; TURNER, M.; BAILEY, J.; LINKMA, S. **Systematic literature reviews in software engineering – A systematic literature review**. Information and Software Technology, n. 51, p. 7-15, 2009.

KOURY, Ana Paula. **Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro**. São Paulo: Edusp, FAPESP, 2003.

KOURY, Ana Paula (org.). **Arquitetura Moderna Brasileira: uma crise em desenvolvimento. Textos de Rodrigo Lefèvre (1963-1981)**. São Paulo: Edusp, 2019.

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

LIRA, José. **Warchavchik: fraturas de vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOPES, J. H. **Bienal de Arquitetura: as “cidades” da metrópole**. Getúlio, p. 62-65, set. 2007.

MAGNAVITA, P. R. Quando a internacionalização assume uma expressão cultural do lugar: considerações sobre a 3ª Bienal de Arquitetura. **Rua 7**, 1998, p.130-139.

MARTINS, Carlos A. F. **Arquitetura Moderna em contexto: uma proposta de revisão bibliográfica**. 1998. Tese (Livre Docência). Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

MARTINS, Carlos A. F. **“Há algo de irracional...”**. Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira. In: GUERRA, Abílio (org.). Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira. V.2. São Paulo: Romano Guerra, 2010. p.131-168.

MIGUEZ, Stella. **Arquitetura em exposição: uma prática interdisciplinar - caracterização da bienal internacional de arquitetura de São Paulo**. 2005. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

NA I BIENAL de arquitetura, uma antevisão da nova cidade. **O Estado de São Paulo**, 18 de junho de 1973, p.22.

NAKANDAKARE, Fernando Shiguelo. **O Instituto de Arquitetos do Brasil na disseminação da profissão do arquiteto moderno entre 1945-1969**. 2018. Dissertação

(Mestrado). Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Campinas.

NOBRE, A. L. **Exposição crítica: a X Bienal de Arquitetura de São Paulo**. São Paulo, p. 9, 2014.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. **São Paulo em Perspectiva**, 15(3), 2001.

OS GRANDES projetos nacionais na Bienal de Arquitetura. **Arquiteto** nº 05, 1973.

PAGLIA, Dante (coord.). **2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo** [catálogo geral]. São Paulo: EDIAM, Edições Americanas de Arte e Arquitetura, 1953.

PAGLIA, Dante (coord.). **3ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo** [catálogo geral]. São Paulo: EDIAM, Edições Americanas de Arte e Arquitetura, 1955.

PAN AMERICAN HEALTH ORGANIZATION. **Proposed Program and Budget estimates**. Washington, DC: jun. 1973

PARENT, J. F. Perspectivas abertas pela X Bienal de Arquitetura de São Paulo. **Novos Estudos CEBRAP**, v.1, n.99, p. 177-181, 2014.

PEREIRA, Verena Carla. A construção de um projeto para a arte no Brasil: a gênese da Fundação Bienal de São Paulo. Porto Alegre: **Revista Valise**, ano 4, v.4, n.8, dez. 2014.

PINSKY, Carla Bassanezi et al. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2018.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A Ditadura que mudou o Brasil – 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ROSA, M. L.; MONTUORI, B. F. Utilidade pública: o processo estruturado pela 11ª Bienal de Arquitetura de São Paulo como plataforma de investigação e articulação de uma constelação de ações no território. **Arq.urb**, n. 23, p. 19-40, 2018.

ROSSETTI, Eduardo P. 1964-85: Arquitetura brasileira em transe. **Arquitextos**, São Paulo, ano 14, n. 167.03, Vitruvius, abr. 2014.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, Maria Laura. **O Brasil: Território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SARTORELLI, C. A. **Arquitetura de Exposições: Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães**. São Paulo: Ed. Sesc São Paulo, 2019.

SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. 2011. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil (1900-1990)**. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SEGRE, R. **Carmen Portinho (1903-2001): Sufragista da arquitetura brasileira**. In: *Arquitextos*. n. 15, ano 02, ago. 2001. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.015/853>> Acesso em 28/04/2022.

SILVA, Helena Aparecida Ayoub. **Abrahão Sanovicz: o projeto como pesquisa**. Vol. 1. 2004. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

SILVEIRA, Jéssica Garcia. Entre o desenvolvimento econômico e os debates sobre o meio ambiente: a Secretaria Especial do Meio Ambiente (SEMA) e a política estratégica de proteção ambiental no Brasil (1973-1981). In: XXVIII Simpósio Nacional de História, 2015, Florianópolis-SC. **Anais [...]**. Florianópolis: ANPUH, 2015.

SOMBRA, Fausto. O pavilhão da I Bienal do MAM SP. Fatos, relatos, historiografia e correlações com o Masp e o antigo Belvedere Trianon. **Arquitextos**, São Paulo, ano 17, n. 195.08, Vitruvius, ago. 2016. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6177>> acesso em 09/10/2019.

SVEVO, Wanda [coord.]. **4ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo** [catálogo geral]. São Paulo: Impres, 1957.

SVEVO, Wanda [coord.]. **5ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo** [catálogo geral]. São Paulo: Impres, 1959.

TOLEDO, Carolina Rossetti. A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. **Revista de História da Arte e Arqueologia**. No. 23, Jan/Jun 2015.

VALLE, Maria Ribeiro do. **1968: o diálogo é a violência – movimento estudantil e ditadura militar no Brasil**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

VENTURA, Alessandro. Uma trajetória no campo do desenho industrial – aula inaugural do curso de design da FAUUSP. São Paulo: **Revista Pós**, v.16, n.25, jun. 2009.

VIDOTTO, Taiana Car. **A indissociável relação entre o ensino e a profissão na constituição do arquiteto e urbanista moderno no Estado de São Paulo. 1948-1962**. 2014. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Campinas.

_____. **O papel das instituições representativas dos arquitetos no Estado de São Paulo durante o Regime Militar (1965 – 1985)**. 2020. Tese (Doutorado). Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Campinas.

XAVIER, Alberto (org.) **Depoimento de uma geração - arquitetura moderna brasileira** [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

APÊNDICE A:

TABELA-RESUMO DA 1ª BIA

Tabela-resumo da estrutura e programação da 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (1973), elaborado com base no catálogo da exposição, no jornal *Arquiteto* n.8 e n.10 (1973), na revista *CJ Arquitetura* (1973) e nos documentos consultados no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

I Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (1973)		
Organização	Data	18 de junho a 15 de julho de 1973
	Local	Pavilhão Ciccillo Matarazzo
	Convênio Fundação Bienal-IAB-BNH	Francisco Matarazzo Sobrinho (Fundação Bienal)
		Miguel Alves Pereira (IAB)
		Rubens Vaz da Costa (BNH)
	Curador	Oswaldo Corrêa Gonçalves
	Projeto Expográfico	Paulo Mendes da Rocha
	Catálogo	Eugênio Alex Wissenbach
		Vicente W. J. Wissenbach
	Conselho Diretor	Oswaldo Corrêa Gonçalves (Fundação Bienal)
		Eduardo Kneese de Mello (IAB)
		Mário Torquato Pinheiro (BNH)
	Comissão Consultiva	Julio Roberto Katinsky
		Walter Maffei
Abrahão Sanovicz		
Júri de Seleção	Edgar Graeff	
	Jaime Lerner	
	Alfredo Britto	
Comissão Executiva		
Arquitetura	Paulo Mendes da Rocha	
	Júlio Roberto Katinsky	
	Walter Maffei	
	Geny Yoshiko Uehara	
Comunicação visual	Ricardo Ohtake	
	Dalton de Luca	

Assessoria jurídica	Adv. Modesto Souza Barros Carvalho
Assessoria de recepção	Luís Carlos Oliveira (Secretaria de Turismo)
	Manoel Esteves (Bienal)
	Armando Arruda Pereira Filho (Bienal)
Fotografia	José Moscardi
	Jorge Conti
	José Augusto Godoy
Secretária geral	Solange de Mello Paiva Ferreira

Exposição Internacional de Projetos	Países Participantes	Argentina	Grã-Bretanha
		Brasil	Grécia
		Bulgária	Holanda
		China Nacionalista	Israel
		Colômbia	Itália
		Espanha	Iugoslávia
		Estados Unidos	Japão
		Filipinas	México
		Finlândia	Polónia
		França	Suíça
		Gana	Venezuela
	Seções	Urbanismo	
		Edificação	
Desenho Industrial			
Comunicação Visual			
Seções <i>hors-concours</i>	Argélia		
	URSS		
Exposição Grandes Projetos Nacionais	Entidades públicas	Federais	IBDF (Ministério da Agricultura)
			IPHAN (Ministério da Educação e Cultura)
			BNH (Ministério do Interior)
			DNOS (Ministério do Interior)
			SERFHAU (Ministério do Interior)
			SUFRAMA (Ministério do Interior)
			EMBRATUR (Ministério da Indústria e do Comércio)
			DNER (Ministério dos Transportes)
	Estaduais	Gov. do Estado do Amazonas	
		Gov. do Estado do Ceará	
		Gov. do Estado do Paraná	
		Gov. do Estado de Pernambuco	
	Gov. do Estado do Rio de Janeiro		
	Gov. do Estado do Rio Grande do Sul		

			Municipais	Gov. do Estado de São Paulo
				Prefeitura de Curitiba
				Prefeitura de Fortaleza
				Prefeitura de Goiânia
				Prefeitura de Manaus
				Prefeitura de Niterói
				Prefeitura de Porto Alegre
				Prefeitura de Recife
			Prefeitura de São Paulo	
			Metropolitanas	GERM – Porto Alegre
				GEGRAN – São Paulo
				PLAMBEL – Belo Horizonte
			Empresas privadas	Urbanizadora Continental S.A. – Comércio Construção e Imóveis
				Construtora Guarantã S.A.
Construtora Albuquerque Takaoka S/A				
PBK Empreendimentos Imobiliários S/A				
Formaespaço S/A Construções				
CECAP - Caixa Estadual de Casas para o Povo				
Construhab - Comercial e Construtora Ltda.				
Setubal - Construções Comércio e Indústria Ltda.				
Sobloco Construtora S/A				
CCBE Rossi-Servix Engenharia S/A				
Comercial e Construtora Balbo Ltda.				
Habitécnica S/A Empreendimentos Imobiliários				
Sondotécnica - Engenharia de Solos S/A				
EPC - Empresa de Planejamento e Construções Ltda.				
Salas Especiais	Augusto Ruschi			
	Flávio de Carvalho (homenagem póstuma)			
	Joaquim Cardoso			
	Lucio Costa			
	Roberto Burle Marx			
	J. B. Vilanova Artigas			
	IPHAN			
	IBDF			
Exposição Internacional de Escolas de	Brasil	Faculdade de Arquitetura - Universidade Federal da Bahia		
		Faculdade de Artes e Arquitetura - Universidade de Brasília		
		Faculdade de Artes e Arquitetura - Universidade do Ceará		
		Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade Federal do Rio de Janeiro		
		Escola de Arquitetura - Universidade Federal de Minas Gerais		

			Curso de Arquitetura e Urbanismo - Faculdade de Engenharia - Universidade Federal do Paraná
			Faculdade de Arquitetura - Universidade Federal de Pernambuco
			Faculdade de Arquitetura - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
			Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos
			Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São José dos Campos
			Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade Mackenzie
			Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo
		Bulgária	Faculté d'Architecture – Institut du Génie Civil Sofia
		Colômbia	Facultad de Arquitectura – Universidad « La Gran Colombia »
		Estados Unidos	College of Architecture and Planning – Ball State University
			Department of Architecture – Iowa State University
			Department of Architecture – The Pennsylvania State University
		Filipinas	College of Architecture and Fine-Arts – University of Santo Tomas
		Finlândia	Department of Architecture – University of Oulu
		França	Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg
		Ghana	Faculty of Architecture – University of Science and Technology
		Grã-Bretanha	Faculty of Architecture – University of New Castle upon Tyne
		Grécia	Faculté d'Architecture – Université Technique Nationale
		Israel	Faculty of Architecture and Town Planning – Technion- Israel Institute of Technology
		Itália	Facoltà di Archiitettura – Università di Napoli – Istituto di Progettazione Artistica per l'Industria
Facoltà di Architettura – Università di Napoli – Istituto di Progettazione Architettonica			
Facoltà di Architettura – Università di Napoli – Istituto di Urbanistica			
Facoltà di Architettura – Politecnico di Torino			
Japão	Department of Architecture – Musashi Institute of Technology		
Polônia	Faculté d'Architecture – L'École Polytechnique à Wroclaw		
Suíça	Polytecnico Federal de Zurich		
Venezuela	Facultad de Arquitectura – Universidad del Zulia		
Exposição Didática - Pesquisa	Igor Sresnewsky	Acústica	
	Hartmut Thimel	“Projet Théorique 60/69” e “Projeto Rio de Janeiro 68/69”	
	Reformulação da Paisagem Urbana da Rua Gaspar Lourenço	Maurício Friedman, Nilva Friedman, Gerty Saruê, Antônio Lizárraga, Cleber Bonetti Machado, João Roberto Rodrigues, Yvonne Saruê e Ernesto Theodor Walter.	
10 “ Contr ole	18 de junho	Introdução: Arquitetura e Saneamento – Prof. Ubaldo Carpigiani “Poluição Ambiental – Ecologia” - Prof. Samuel Murgel Branco	
	19 de junho	“Conservação da Natureza” - Prof. Paulo Nogueira Neto	

		“Problema do Lixo” – Prof. Walter Engracia de Oliveira
	20 de junho	“Poluição da Água” - Prof. Carlos Celso do Amaral e Silva
	21 de junho	“Poluição do Ar” – Prof. Nelson Nefussi
	22 de junho	Mesa Redonda “Projeto Brasil 2103”
		Convidados Especiais: William Finley e César Macher
Simpósio Nacional de Escolas de Arquitetura		Mesa “Situação Atual das Escolas”
		Mesa “Definição dos rumos e diretrizes do ensino de Arquitetura no Brasil”
		Reunião “Análise do Currículo atual e estrutura didática das escolas”
		Reunião “Proposições para a nova estrutura didática e proposições para o novo curriculum”
Mostra Cinematográfica de Arquitetura e Urbanismo		Exibição do documentário “I Bienal de Arquitetura”, de Maurício Capovilla

APÊNDICE B:

DIRETORIA IAB/SP NO BIÊNIO 1972/1973

Membros da diretoria do IAB-SP na gestão 1972/1973. Fonte: IAB-SP.

Conselho Diretor	Paulo Archias Mendes da Rocha (Presidente)
	Francisco Lúcio Mario Petracco (1º vice-presidente)
	Helio Pasta (2º vice-presidente)
	Abraão Sanovicz (3º vice-presidente)
Secretaria	Edgar Gonçalves Dente
	João De Deus Cardoso
	Lúcio Gomes Machado
Tesouraria	Sami Bussab
	Eduardo de Castro Mello
Diretoria	Massashi Ruy Ohtake
	Kalil Dabdab Neto
	Guilherme Ribeiro de Almeida
	Haron Cohen
	Bona de Villá
	Cesar Galha Bergstrom Lourenço
Conselho Fiscal	Plinio Croce
	Ludovico Antônio Martino
	João Eduardo de Gennaro
Conselho Superior	Oswaldo Corrêa Gonçalves (Titular)
	Maria Giselda Cardoso Visconti (Titular)
	Pedro Paulo de Melo Saraiva (Titular)
	Jon Andoni Vergareche Maitrejean (Titular)
	Marlene Yurge (Titular)
	Alfredo Serafino Paesani (Suplente)
	Renato Luiz Martins Nunes (Suplente)
	José Magalhães Júnior (Suplente)
	Benno Michael Perelmutter (Suplente)
	Julio Roberto Katinsky (Suplente)

APÊNDICE C:

PARTICIPAÇÃO NACIONAL NA SEÇÃO DE EDIFICAÇÃO DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE PROJETOS DA 1ª BIA

Participação de arquitetos e equipes na seção de Edificação da Exposição Internacional de Projetos da 1ª BIA, de acordo com o catálogo da exposição (GONÇALVES, 1973).

Edificações: participação brasileira	
Arquiteto	Projeto
Abraão Sanovicz	Edifícios Modulados Repetíveis – Lotes Urbanos Paulistas (1970/71/72) – São Paulo-SP
	Diretoria Regional Agrícola – Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo (1970) – Sorocaba-SP
Alcides Horácio Ferreira Azevedo, Caio Mendes de Oliveira Castro e Márcio Guedes da Costa	Hortomercados de Leblon, Meyer e Campinho (1971) – Rio de Janeiro-RJ
Antonio de Carvalho Neto, Miguel Nascimento e Tite Lívio Correa	Agência Banco União Comercial (Brasul) (1971) – Fortaleza-CE
Ariel Rubinstein e J.M. Charpentier	Indústrias Telemecânica Elétrica S/A (1970) – Jurubatuba-SP
Armando D'Ans	Fábrica de Óleo de Soja Sanbra S/A (1970) – Ponta Grossa-PR
Armando de Holanda	Monumento Rodoviário de Garanhuns (1970) – Garanhuns-PE
Benno Perelmutter	Edifício Santa Rosa – Al. Lorena esq. Casa Branca (1967)
	Comercial Garagem Alfredo Issa (1970) – São Paulo
Bernardo Vaisman	Ginásio Estadual Ministro Alcindo Bueno Assis (1969) – Bragança Paulista-SP
Dario Montesano	Escola Centro Educacional de Vila Utinga (1972) – São Paulo
Eolo de Castro Maia	Condomínio Tinguá (1970) – Belo Horizonte-MG
	Elevado da Av. Bias Fortes (1970) – Belo Horizonte-MG

Eugenio Szilagyí	Residência do arquiteto (1966) – São Paulo-SP
	Igreja e Casa Paroquial da Missão Brasileira Preciosíssimo Sangue (1970) – Rio de Janeiro
Eurico Prado Lopes, Luís Benedito de Castro Telle, Tânia Cohen e Rita de C. Artigas	Mercado Distrital de Pinheiros (1968) – São Paulo
	Indústrias Villares S/A (1970) – São Paulo
Fábio Penteado, Teru Tamaki e Alfredo Paesani	Clube Harmonia de Tênis (1964) – São Paulo
	Teatro de Campinas (1968) – Campinas-SP
	Fórum de Avaré – Praça da Cidade (1968) – Avaré-SP
Haroldo Cardoso de Souza, Rogério Marques, Cláudio Luiz Pinto, Luiz Carlos Vidal e Péricles Memória	Edifício Prediente Castello Branco – Sede do BNH – Rio de Janeiro
Ícaro de Castro Mello, Claudio Cianciarullo e Eduardo de Castro Mello	Ginásio de Esportes de Brasília – Eixo Monumental – Brasília-DF
	Ginásio de Esportes de Recife (1970) – Recife-PE
	Ginásio de Esportes de Fortaleza (1968) – Fortaleza-CE
Ivan Gilberto Castaldi, Marcolino Vaccari e Maria Lucia Novaes Passos	Penitenciária Regional de Araraquara (1971/72) – Araraquara-SP
João da Gama Filgueiras Lima, Claudio Cavalcanti, Fernando Andrade, Oscar Kneipp, José Paulo Ben, Luís Henrique Pessina e Athos Bulcão	Disbrave – Oficina Volkswagen (1964) – Brasília-DF
	Hospital Distrital de Taquatinga (1968) – Brasília-DF
	Residência para Ministro de Estado (1970) – Brasília-DF
Jorge Wilhelm, M. Franco, C. Marsh e Roberto Burle Marx	Parque Anhembi (1968/1971) – São Paulo
	Pavilhão de Exposição – Anhembi (1969/1971) – São Paulo
	Palácio de Convenções - Anhembi (1968/1972) – São Paulo
José Guilherme Savoy de Castro, Arnaldo A. Martinho, Antônio Sérgio Bergamin e Paulo Bruna	Edifício Sede da Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo – Parque da Água Funda (1969/1970) – São Paulo
Luiz Arthur Guimarães Navarrete	Residência Paulo Pacheco Silveira (1970/1971) – São Paulo
Marcolino Vaccari	Fórum São Roque – São Roque-SP
Maurício Kogan e Luiz Andrade Mattos Dias	Edifício Emma (Escritórios) (1971) – São Paulo
Miguel Alves Pereira, José Galbinski, Waldir Santos Aguiar e Jodete Rios Sócrates	Biblioteca Central da Universidade de Brasília – Praça Maior do Campus da UnB (1969) – Brasília-DF
Noêmio Xavier da S. Filho e Armando Fenelon Costa	Residência João Euclides Bordon – Av. Sagres, 166 (1971) – São Paulo-SP

Carneiro da Cunha	Residência Júlio Silveira – Chácara Santa Lúcia – Carapicuíba (1971)
	Estação Rodoviária de Sorocaba (1971) – Sorocaba-SP
Paulo Archias Mendes da Rocha	Sede Social do Jockey Clube de Goiás (1962) – Goiânia-GO
	Pavilhão Oficial do Brasil – Expo 70 – Osaka – Japão (1969)
	Escola Profissional (Senac) Campinas – Rua Sacramento (1968) – Campinas-SP
	Escola Estadual Presidente Roosevelt – Rua São Joaquim (1969) – São Paulo
	Fórum da Comarca de Avaré – São Paulo
	Residência Fernando Millan – Av. Circular do Bosque (1970) – Cidade Jardim – São Paulo
	Residência Mario Masetti – R. Manoel Tourinho, 701 (1968) – São Paulo
Ricardo Batalha Menescal e Renato Batalha Menescal	Sobrado Brasileiro (1969) – Cabo Frio-RJ
Roberto Chaim e Luigi Villavecchia	Residência Miguel Chaim – Av. Magnólias, 161 (1971) – São Paulo
Roberto Luiz Gandolfi, José Hermeto Palma Sanhotene, Luiz Forte Neto, Abrão Anis Assad, José Maria Gandolfi e Vicente Ferreira de C. Neto	Edifício Sede da Petrobrás (1968) – Rio de Janeiro
Roberto Pinto Manata e José Carlos Laender de Castro	Residência Gilson Castro Pires (1971) – Teófilo Otoni-MG
	Capela Velório – Cemitério do Bonfim (1972) – Belo Horizonte-MG
	Restaurante Motel Cupim – Km 340 – BR-135 (1971) – Minas Gerais
Roger Zmekhol	Edifício de escritórios da Companhia Portland Itaú – Al. Santos, 1357 (1971) – São Paulo
Ronaldo Spieker	Administração do Centro de Comunidade da Vila Ipiranga (1970) – Porto Alegre-RS
Rubens C. Carneiro Vianna	Paço Municipal de Campinas (1958) – Campinas-SP
Ruy Ohtake	Residência Tomie Ohtake (1970) – Brooklin – São Paulo
	Residência José Roberto Filipelli – Jardim Leonor (1972) – São Paulo
	Laboratórios Farmacêuticos Aché S/A – Via Dutra (1970) – Guarulhos-SP
Sami Bussab	Salão de Festas, Boite, Cozinha e Estacionamento – Esporte Clube Sírio – São Paulo

Sidonio M. A. Porto	Edifício de escritórios – Av. Paulista com Haddock Lobo – São Paulo
Siegbert Zanettini	Maternidade e Posto de Saúde de Vila Nova Cachoeirinha (1968) – São Paulo
Walter Caprera, Rogério Antônio Dorsa Garcia, Nelson Batistucci, Roberto Monteiro e Rodolfo Mansueto Dini	Serviços de Assistência Técnica de Pneus Pirelli S/A (1969) – Santo André-SP
Wolfgang Schoedon	Amortex Indústria e Comércio de Amortecedores (1970/1972) – Rua 25 Centro – Jurubatuba – Santo Amaro – São Paulo