

Formulação do problema

Comparado ao escrito seminal da década de 1930 (*Razões da Nova Arquitetura*), o texto *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre* (1951), também de Lucio Costa, contém inequívocos sinais do elevado grau de auto-satisfação de que se nutre a produção arquitetônica brasileira na virada dos anos 1940-50¹. Afinal, não é mais movido pela urgência de fazer um “chamado à razão” mas pelo que já pode ser lido como um pronunciado sentimento de orgulho que o enunciador da arquitetura moderna no Brasil se vê naquele momento em condições de afirmar que “a arquitetura brasileira de agora, como então [Idade Média e Renascimento] as européias, já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local”.² Quase uma década depois da organização da exposição *Brazil Builds* pelo MoMA/Museum of Modern Art de Nova York, Lucio Costa volta a falar em “milagre”, só que agora apontando não para Brunelleschi, Le Corbusier e Mies van der Rohe (como em *Razões*), mas para Oscar Niemeyer, cujo conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, já surgia como ícone-máximo da prestigiada produção arquitetônica brasileira. [fig.8]

Em que pese a voz dissonante e ideologicamente aparelhada de Vilanova Artigas, que por volta dos mesmos anos introduz uma espécie de nota crítica na arquitetura brasileira³, o primeiro abalo efetivo na construção historiográfica de Lucio Costa só ocorreria, a bem dizer, em 1953, com as duras críticas endereçadas à produção arquitetônica brasileira – e niemeyeriana, em particular - pelo mais eminente representante da arte concreta, o suíço Max Bill. Em permanência de

¹ Para um tratamento contemporâneo dessa condição de “bem-estar”, já problematizada por Argan em texto de 1954 (“Arquitetura moderna no Brasil”), veja-se Leonidio, Otavio. *Carradas de Razões*.

² Costa, Lucio. “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre” (1951, também conhecido como “Depoimento de um arquiteto carioca”). in: Xavier, A. *Depoimento de uma geração*, p. 95.

³ No começo dos anos 1950, já plenamente engajado no Partido Comunista, Artigas abre fogo contra a arquitetura moderna – nela incluindo, de maneira genérica, de Wright a Le Corbusier – acusando-a de ser “arma de opressores contra oprimidos”. Assume assim uma posição incômoda no panorama triunfante da arquitetura brasileira, exigindo dos arquitetos brasileiros “uma atitude crítica em face da realidade”. Em termos projetuais, essa postura confirma-se no seu esforço por rever o programa da tradicional casa burguesa. Ver, em especial, os textos de Artigas “Le Corbusier e o Imperialismo” (1951) e “Os Caminhos da Arquitetura Moderna” (1952) in: Artigas, Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*.

cerca de três semanas no Brasil a convite do Ministério das Relações Exteriores, este ex-aluno da Bauhaus não só condenou o edifício-sede do Ministério da Educação pela “falta de sentido e proporção humana”, o “partido adotado no projeto”, os azulejos ditos “inúteis”, como afirmou preferir - ainda que apenas “sob o aspecto funcional” - o vizinho e coetâneo Ministério da Fazenda (projeto de Luis Eduardo Frias de Moura), justamente o objeto de repúdio máximo por parte dos modernistas cariocas, que viam aí a expressão mais acabada do que consideravam o gosto equívoco do ecletismo⁴. Como se não bastasse, Bill se disse ainda “estupefato” por constatar que no Brasil, “país onde acontecem congressos internacionais de arquitetura moderna, uma revista como a *Habitat* é publicada e onde se realiza uma Bienal de Arquitetura” irrompesse a “barbárie” dos “pilotis de formas barrocas de Niemeyer”, equivalentes à “floresta virgem no pior sentido”.⁵ Ou seja, se por um lado Bill valorizava os espaços por onde a arte concreta começava a circular no Brasil - como a recém-criada Bienal de São Paulo e a revista *Habitat*, dirigida por Lina Bo Bardi – não deixava de colocar em questão o fato de que aí também houvesse lugar para o “supra-sumo da anarquia na construção” identificado com as formas livres de Niemeyer (e não esqueçamos que a própria Bienal, em sua segunda edição, estava prestes a ser inaugurada em edifício assinado por este⁶).

Diante desse quadro – e considerando a expectativa gerada pela primeira vinda de Max Bill ao Brasil, dois anos após a premiação da sua *Unidade Tripartida* na I Bienal de São Paulo [fig.2] - compreende-se o ressentimento que suas apreciações acerca da produção mais em evidência de arquitetura no país logo provocaram entre alguns dos mais destacados arquitetos brasileiros. Carlos Leão, no Rio, e Eduardo Corona, em São Paulo, não tardaram a manifestar publicamente a irritação que rapidamente se disseminou pelo meio da arquitetura local em função das declarações de Bill, as quais foram julgadas “sem sentido”,

⁴ Em entrevista concedida a Flávio de Aquino na revista *Manchete*, em junho de 1953, Max Bill afirmou: “Não concordo com o partido adotado no projeto [do Ministério da Educação], que preferiu condenar o pátio interno construindo o prédio sobre pilotis. O pátio interno seria mais adaptável ao clima, criaria correntes de ar ascendente que produziriam melhor ventilação refrescando o ambiente. Sob o aspecto funcional prefiro o Ministério da Fazenda, embora sob os demais aspectos ele não exista para mim”. Bill, M. *Max Bill critica a nossa moderna arquitetura*.

⁵ Bill, Max. *O arquiteto, a arquitetura, a sociedade*.

⁶ As Bienais de 1953 e 1955 foram realizadas nos Palácios das Nações e dos Estados, no Parque do Ibirapuera. Mais tarde a mostra passou a ocupar o Palácio das Indústrias, também projeto de Niemeyer no Parque do Ibirapuera.

“irresponsáveis”, “doentias e cheias de mágoa”, “pretensiosas”, “irrisórias” e “mal intencionadas”⁷. Julgamento esse secundado também pelo crítico de arte Quirino Campofiorito, que ainda fez questão de negar a Bill reconhecimento como arquiteto, preferindo chamá-lo de “ornamentista” e “decorador”⁸.

O rebate mais incisivo veio, contudo, de Lucio Costa, que em texto publicado logo em seguida na mesma revista *Manchete* que dera voz à Max Bill, saiu em defesa do “barroquismo” pelo qual este julgara negativamente Niemeyer, cuja obra, no entender de Costa, “bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas”. Lucio Costa também fez questão de incluir um pós-escrito justificando a decisão de incluir em seu artigo uma perspectiva de um projeto recente “do mestre de Ulm” (edifício residencial em Zurique, 1950) que, dizia ele, “dada a escassez da sua obra arquitetônica, deve ser coisa importante”. E o tom irônico não parou aí; sem deter-se sobre o projeto, Lucio Costa preferiu apenas sugerir: “Tire cada qual a sua conclusão”. Enfim, quer tenha se tratado de uma *Oportunidade perdida* (título sob o qual o texto foi publicado originalmente) ou de um *Desencontro* (título que o mesmo texto ganharia na versão editada – e suavizada – pelo autor em seu “livro-testamento”, de meados dos anos 1990), tratava-se, para Lucio Costa, de desqualificar Max Bill, ressaltando o fato de ser ele “a rigor, nem arquiteto, nem pintor ou escultor, mas sim fundamentalmente um *delineador de formas (designer)*”⁹. [fig.4]

Sem dúvida poderíamos ler essas palavras à luz da interpretação de Luiz Costa Lima com relação ao sistema intelectual brasileiro, o que nos levaria a pensar, pelo viés da arquitetura, o que ainda hoje faz com que quase toda formulação crítica no país seja, antes de tudo, “ressentida como ofensa pessoal”¹⁰. Porém interessa-nos antes chamar a atenção, na argumentação de Lucio Costa, para o lugar subalterno atribuído à atividade do design, em que se pode reconhecer uma visão ainda presa à concepção tradicional de Belas-Artes, pela qual se confere lugar hierarquicamente superior às artes ditas “maiores” –

⁷ ver Leão, Carlos. *A arquitetura pode ser 'hobby' apenas para os diletante*” e Corona, Eduardo. *O testamento tripartido de Max Bill*. ver também *A moderna arquitetura brasileira estará mesmo desviada do verdadeiro sentido arquitetural?* (respostas de Jorge Moreira, Aldary Toledo e do estudante Sabino Machado).

⁸ Campofiorito, Quirino. *Max Bill no Rio de Janeiro*.

⁹ Costa, Lucio. *Oportunidade perdida*. Deve-se comparar esse texto com a versão publicada por Lucio Costa nos anos 90, em que foram suprimidos os três parágrafos finais e o pós-escrito. (Costa, Lucio. *Registro de uma vivência*, pp. 201-202).

¹⁰ Lima, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. p.11

arquitetura, pintura, escultura. O veto então imposto por Lucio Costa à equiparação do design à arquitetura torna-se particularmente intrigante, na verdade, quando se considera a relação de complementaridade amplamente difundida pelo Movimento Moderno, desde a *Deutsche Werkbund* (Liga Alemã do Trabalho)¹¹, pelo menos, entre aquelas duas atividades projetuais, em seu engajamento comum num projeto mais amplo de transformação social. Ora, conquanto aparentemente incoerente, é de se suspeitar que a postura de Lucio Costa nesse episódio tenha sido guiada antes de tudo pelo propósito de abafar as severas críticas de Max Bill e, com isso, atingir um duplo alvo: de um lado, desautorizar a arte concreta (da qual Bill era um dos mais destacados expoentes), e conseqüentemente esvaziar as primeiras reações contrárias à produção de artistas integrados desde a primeira hora ao projeto costiano de modernização cultural, como Portinari e Di Cavalcanti. De outro lado, manter o lustro com o qual se apresentava coletivamente a arquitetura moderna no Brasil, bem como a aparência de coesão e consenso sustentada publicamente desde a decisão de articular uma equipe para projetar o Ministério da Educação¹². Quer dizer: enquanto no plano da arte procurava-se assegurar hegemonia a uma produção que vinha sendo sustentada como moderna (não obstante se mantivesse ainda presa a esquemas até certo ponto tradicionais de representação, correspondentes, no meio das artes visuais, à janela renascentista, e no meio da poesia, à unidade rítmico-formal do verso), no plano da arquitetura os eventuais indícios de fissuras, divergências internas ou incongruências, conquanto cada vez mais flagrantes, seguiam sendo sistematicamente encobertos pela reiterada apresentação pública

¹¹ Associação criada em 1907 na Alemanha, com o objetivo declarado em seu estatuto de “reunir os melhores representantes da arte, da indústria e do artesanato e do comércio, de conjugar todos os esforços para a produção de trabalho industrial de alta qualidade e de constituir uma plataforma de união para todos aqueles que quisessem e fossem capazes de trabalhar para conseguir uma qualidade superior.” Cf Pevsner, N. *Os Pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius*.

¹² Estamos nos referindo à extrema habilidade política de Lucio Costa na condução do processo que levou à constituição de uma equipe para projetar o edifício-sede do MES, após a rejeição do resultado do concurso. Embora tenha recebido convite pessoal do ministro Capanema para elaborar o novo projeto, Lucio Costa soube assim evitar que obra tão emblemática pudesse ser apontada por seus opositores como um mero enunciado individual - e conseqüentemente pudesse vir a ser enfraquecida como marco da renovação defendida pelos modernistas. Para detalhes ver Lissovsky, Mauricio. *Colunas da Educação*.

de uma espécie de “frente única” elástica o suficiente para congrega o rigorismo de Jorge Moreira à exuberância formal de Oscar Niemeyer¹³.

Sob esse aspecto, aliás, Max Bill provocaria ainda um segundo desconforto, ao fazer grave distinção entre o Pedregulho de Reidy e o conjunto da Pampulha de Niemeyer, avalizando o primeiro e desaprovando o segundo¹⁴. Donde, também, a forte resistência à sua crítica, na medida em que esta não só atacava referências já consagradas da modernidade arquitetônica no Brasil, como “evidenciava diferenciações internas no movimento [moderno], a inexistência de uma autocrítica e o gosto pelo silêncio crítico”¹⁵.

Parece pertinente, desse modo, tomar como ponto de partida o espocar da crítica de Max Bill se se quer enfrentar o desafio de analisar a produção arquitetônica que, no Brasil, se segue ao caráter dito heróico dos anos 1920-30 e à carga de otimismo que preside os anos 1930-40. Pois a própria reação ao teor daquelas críticas pode revelar muito, como veremos, do processamento pelo meio arquitetônico carioca das questões que mobilizam, de maneira mais ampla, o meio artístico brasileiro em torno dos anos 1950.

Considerando-se a centralidade assumida pela produção carioca no quadro da arquitetura no Brasil desde os anos 1930, e nela, o protagonismo dos enunciados de Lucio Costa, que desdobramentos teria, a partir da crítica de Max Bill, a produção de arquitetura no Rio de Janeiro? Até que ponto nesse mesmo meio se insinua com esse episódio uma crise que, se não chega a se efetivar, torna ainda mais densa de significado a manobra ágil pela qual se consegue rebaixar a crítica estrangeira a deficiências derivadas de uma suposta incompreensão de seu signatário? Em que medida a resistência à crítica de Bill denuncia uma insubmissão a pressupostos universalizantes estabelecidos desde um ponto de vista germânico – e como tal, estranho à “latinidade básica da cultura intelectual das elites brasileiras”, conforme assinalou Gilberto Freyre¹⁶ - ou uma dificuldade de seguir sustentando uma formulação de moderno que havia conseguido se impor

¹³ A esse respeito, caberia ressaltar a correspondência com os objetivos dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna quanto à formulação de uma vertente única, ampla o suficiente para enfrentar a oposição acadêmica e alargar a esfera de influência dos ideais do Movimento Moderno em arquitetura.

¹⁴ Note-se que o conjunto do Pedregulho fora premiado na I Bienal de São Paulo (1951) por um júri internacional presidido por Siegfried Giedion, secretário-geral do CIAM.

¹⁵ Conduru, Roberto. *Ilhas da Razão*. p.44.

¹⁶ Freyre, Gilberto. *Nós e a Europa germânica*.

nas duas décadas anteriores, mas não resolver seus próprios impasses e contradições constituintes?

Para responder a tais questões seria preciso inicialmente reconhecer o papel decisivo que coube a Max Bill tanto no sentido de abrir caminho para o concretismo – lançado um ano antes em São Paulo, com o manifesto do Grupo Ruptura¹⁷ - quanto por acionar uma discussão mais ampla em torno do problema que constitui, no Brasil, a própria concepção de *industrial design*¹⁸ - i.e., o *projeto industrial*, como um modo de pensar o projeto necessariamente reportado ao modo de produção da indústria. E deve-se ressaltar que não só Max Bill personificou, provavelmente pela primeira vez no país, a figura profissional do designer, como foi dos seus contatos com a diretoria do recém-criado Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que ficou a semente da ETC/Escola Técnica de Criação, a qual deveria funcionar no bloco-escola do museu segundo os moldes da HfG/ *Hochschule für Gestaltung* - criada quase simultaneamente em Ulm, Alemanha, e em cuja concepção o próprio Bill encontrava-se já envolvido quando de sua passagem pelo Brasil¹⁹. Na verdade, o projeto pedagógico da escola carioca viria a ser traçado, em suas linhas gerais, pelo sucessor de Bill à frente da assim chamada *Escola Superior da Forma*, ou *Escola de Ulm*, o argentino Tomás Maldonado²⁰. E mesmo que tal projeto não tenha chegado a se concretizar, foi essa iniciativa que desencadeou todo um processo que mais adiante levaria à criação, já na administração de Carlos Lacerda (1960-65) e sob seu patrocínio, da

¹⁷ O Grupo Ruptura surge em 1952 com um manifesto assinado por Lothar Charoux, Wlademar Cordeiro, Geraldo de Barros, Kazmer Fejer, Leopold Haar, Luis Sacilotto e Anatol Wladislaw. ver Cochiarale, Fernando. *Abstracionismo Geométrico e Informal*. p. 219

¹⁸ Optamos por adotar daqui em diante o termo “design”, por concordamos com diversos autores quanto à insuficiência da sua tradução para o português como “desenho”. Não poderíamos deixar de notar, a propósito, que a própria denominação da Esdi foi amplamente debatida, tendo o termo em português sido escolhido, segundo Flavio de Aquino, “por se tratar de estabelecimento estatal”. Segundo seu relato, “na falta de uma expressão ou palavra que pudesse resumir os objetivos da Escola, adotou-se ‘desenho industrial’, confiando-se que o futuro desenvolvimento da profissão [viesse] a lhe dar uma configuração específica”. (*Módulo 34*, ago 1963, p.33) Ainda nos anos 1960-70 o assunto abriria tamanha polêmica que Aloisio Magalhães chegaria a procurar o filólogo Antonio Houaiss, o qual teria sugerido o termo “projética”, nunca adotado. Em função dessa imprecisão terminológica predomina hoje o uso do vocábulo em língua inglesa, o qual adotamos aqui, na medida em que nos interessa manter em foco a noção aí implícita de projeto. De resto, no nosso entender a própria instabilidade do termo e seus deslizamentos semânticos revelam-se, no caso, sintomáticos: denunciam tanto a dificuldade de dar contornos ao campo do design no Brasil quanto a fragilidade de seus próprios fundamentos.

¹⁹ A “Hochschule für Gestaltung” começou a funcionar em instalações provisórias em 1953, embora seu edifício-sede, projetado por Max Bill, só tenha sido inaugurado em 1955.

²⁰ A partir de 1958, com o afastamento de Max Bill da direção da HfG, a escola passou a ser dirigida por um triunvirato integrado por Maldonado, que se tornou figura-chave na condução da mesma. Ver Lindinger, Herbert. *Ulm Design*.

Esdi/Escola Superior de Desenho Industrial, instituição de molde pioneiro na América Latina e reconhecida como peça-chave na estruturação do meio do design no país²¹.

Conquanto as origens do desenho industrial no Brasil possam ser buscadas no século XIX, não é antes da década de 1950 que se verifica a emergência de uma discussão visando sua distinção das chamadas “artes aplicadas” ou “decorativas”, por força da busca de sua correspondência com a meta mais ampla de estetização do ambiente da vida moderna como um todo. Isso explica porque, salvo algumas iniciativas isoladas e de pouca repercussão²², ou no mínimo limitadas a um caráter eminentemente técnico²³, até a criação da Esdi o ensino formal do design no Brasil praticamente se restringia a duas iniciativas (ambas paulistanas): a criação da seqüência de Desenho Industrial dentro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, em 1962, e antes disso, do IAC/Instituto de Arte Contemporânea, que funcionou no Museu de Arte de São Paulo entre 1951 e 1954, encabeçado pelo casal Pietro e Lina Bo Bardi e Jacob Ruchti. Chegada da Itália na década anterior, Lina Bo Bardi pautava-se então por uma concepção de design que apostava na fusão dos limites da produção industrial e da produção artística e se atribuía tarefa positiva na própria construção social. Seja publicando artigos sobre o design de vitrines em sua própria revista, seja realizando mostras de trabalhos publicitários no Masp, onde uma máquina de

²¹ Para uma descrição detalhada deste processo ver Souza, Pedro L. Pereira. *Esdi: Biografia de uma idéia*. Para uma relação com outras escolas na América Latina ver Fernández, Silvia. “*The origins of Design education in Latin America: from the HfG in Um to Globalization*.”

²² Entre as iniciativas pioneiras, pode-se mencionar a *Gewerbeschule*, escola fundada pelo arquiteto alemão Theo Wiederspahn no Rio Grande do Sul, em 1914, sobre a qual até hoje bem pouco se sabe, em virtude do desaparecimento dos seus arquivos no período da Segunda Guerra Mundial. (Cf. Weimer, G. “Theo Wiederspahn, arquiteto”). Já na década de 1950, deve-se considerar a iniciativa da Escola de Artes Plásticas e Arquitetura da UMA/Universidade Mineira de Arte, que mais tarde deu origem à FUMA/Fundação Mineira de Arte, hoje incorporada à Universidade do Estado de Minas Gerais. (ver Santos, Breno Pessoa dos. *Design e mercado local: formação e atuação profissional de design gráfico em Belo Horizonte*).

²³ Na verdade, o ensino do desenho industrial no século XIX era pensado com caráter mais técnico que artístico, como desenho aplicado a fins práticos (englobando desenho geométrico, mecânico, de perspectiva e de padrões e ornamentos). A discussão que emerge na década de 1950 levaria à proposta de criação, já no início dos anos 1960, do Instituto Superior de Desenho Industrial, ligado à Universidade de Brasília, que se queria coordenado por Mário Pedrosa. E, em 1962, à implantação da seqüência de desenho industrial na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, como resultante de todo um redirecionamento do ensino da arquitetura que teve no arquiteto Vilanova Artigas seu principal artífice. Denis, Rafael. “*A Academia Imperial de Belas Artes e o ensino técnico*” e Niemeyer, Lucy. *Design no Brasil*.

escrever podia ser encontrada entre uma tela de Cézanne e outra de van Gogh²⁴ [fig.9], a arquiteta tomava então a dianteira no esforço de institucionalização do design no país, do qual logo percebeu depender a conquista de um estatuto próprio à atividade. É bem verdade que a mesma Lina acabaria esgrimando com a vertente ulmiana dominante na Esdi, como veremos. Mas no começo dos anos 50, seria justo na revista *Habitat*, criada e dirigida pelo casal Bardi, que surgiria – ainda que sob o pseudônimo de *Alencastro*²⁵ - uma defesa de Max Bill, criticando os jornais e “até uma pessoa séria, como Lucio Costa”, por pretender desqualificá-lo como “um simples *industrial designer*”.²⁶

Tudo indica, pois, que sob o embate em torno da qualificação (ou desqualificação) de Max Bill como *designer* reside um nó que revela o grau de problema que naquele momento constitui, para o ambiente arquitetônico brasileiro, o próprio círculo prescrito pelo projeto construtivo, e nele, a propalada relação arte-indústria. As reações praticamente opostas à crítica de Max Bill, em todo caso, parecem tanto oferecer os primeiros traços de esgotamento de um ciclo canônico centrado em Lucio Costa, tal como sugere A. Gorelik²⁷, quanto indicar diferenças significativas na maneira pela qual se concebe o design nos anos 1950 no Brasil. Enquanto em São Paulo Lina Bo Bardi anseia por acionar uma possível circularidade entre arte-arquitetura e indústria, no Rio de Janeiro Lucio Costa parece mais propenso a desacreditar justamente um dos tópicos próprios à formulação da modernidade em arquitetura, anunciando o que poderia ser entendido como um certo desprendimento da produção local com relação às suas raízes européias. Pelo menos na medida em que, de acordo com a contra-argumentação de Costa, uma obra de arquitetura deveria ser julgada, antes de tudo, em correspondência com o ambiente cultural específico em que emerge – e não, como queria Bill, condicionada a uma aspiração de cunho universalizante baseada em inflexíveis critérios de eficiência e economia e pensada sob o ponto de vista mais estrito da lógica da operação industrial.

²⁴ Em 1950 o Masp provoca surpresa ao expor, em meio a seu acervo, a máquina de escrever da Olivetti, design do italiano Marcello Nizzoli. ver Bandeira, João (org). *Arte concreta paulista*.

²⁵ Conforme Renato Anelli, “Alencastro” era o pseudônimo usado por Lina Bo Bardi em artigos publicados na revista “Habitat” com tom particularmente crítico. ver Anelli, Renato. *Interlocuções com a arquitetura moderna italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo*. p.68.

²⁶ crônica assinada sob o pseudônimo “Alencastro” na Revista *Habitat* n. 12, 1953. apud Bandeira, João (org). *Arte Concreta Paulista*, p.36.

²⁷ Gorelik, A. *Tentativas de compreender uma ciudad moderna*.

É preciso, claro, buscar compreender esses enfrentamentos no quadro histórico do segundo pós-guerra, em que o meio das artes acusa a crise do racionalismo e da confiança irrestrita na tecnologia que, no campo mais específico da arquitetura, levaria à formulação crítica do chamado *Team 10* e à própria dissolução dos CIAM/*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) em meados da década de 1950. Ao mesmo tempo emerge uma visão crítica que aponta para os limites do programa reformista sintetizado na Bauhaus, na medida em que este vai se revelando passível de apropriação pelo próprio sistema social que em princípio se propusera reformar²⁸. Por outro lado, há que considerar a oportunidade que se apresenta, com os planos de reconstrução europeus, de retomar e ampliar a escala das experiências de industrialização da construção promovidas em décadas anteriores e praticamente interrompidas com a guerra.²⁹

Com relação ao meio brasileiro, tampouco se pode ignorar o novo ritmo conferido à produção nacional em função do freio à importação de materiais como cimento e aço durante o conflito mundial. Na verdade, a exígua oferta de produtos industrializados no Brasil já levava muitos arquitetos atuantes no país a desenhar, quando não produzir mesmo, de esquadrias a azulejos, quebra-sóis a combogós, bem como equipamentos dos espaços construídos – mobiliário incluso. Donde a interpretação de Julio Katinsky, para quem o estabelecimento do design como atividade profissional no país se dá na esteira do êxito da produção de arquitetura brasileira dos anos 1930-40³⁰.

Mesmo que tal interpretação possa ser discutida, intriga-nos que se tenha, via de regra, constituído duas histórias separadas para a arquitetura e o design no Brasil, como se fosse possível ignorar a relação entre o momento em que o design se coloca como questão no Brasil com o próprio curso da arquitetura moderna no país, em suas não poucas versões e inversões³¹. Quando muito, essa relação

²⁸ Um dos mais ferrenhos críticos do caráter corrompível do desenho industrial é Giulio C. Argan, conforme se vê em seus textos dos anos 1950-60 reunidos em “Projeto e Destino”, os quais anunciam um amargor que se confirmaria em seu prólogo para o livro de Tomás Maldonado (*El diseño industrial reconsiderado*) e mais adiante (1981) no artigo “A crise do design” (in: *História da Arte como História da Cidade*, pp.251-267).

²⁹ Pode-se destacar como exemplo as casas de Mies van der Rohe e Walter Gropius em Stuttgart (1927). Ou, indo mais além, as exposições internacionais do séc XIX. Cf Bruna, Paulo. *Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento*.

³⁰ Katinsky, Julio. “Desenho industrial.” In: Zanini, W. *História Geral da Arte n Brasil*. p. 933.

³¹ Podemos tomar como exemplo os estudos de Yves Bruand, Hugo Segawa e Rafael Cardoso Denis. Cada um à sua maneira, todos se dispõem a fazer uma leitura da arquitetura – ou do design

costuma aparecer sob a forma de uma interlocução indireta, determinada por fatores meramente cronológicos – donde a tendência em liquidar a questão apelando-se, *tout court*, para a contemporaneidade da I Exposição Nacional de Arte Concreta com o Plano Piloto de Brasília³².

A nosso ver, uma das conseqüências disso tem sido, justamente, a manutenção de uma visão distorcida do design – sempre empobrecido quando visto sob uma ótica excludente, quando não corporativista - tanto quanto da arquitetura – que, com relação ao período que nos ocupa, costuma ser considerada de maneira apressada e simplista, como um mero empalidecimento, quando muito, do vigor manifestado em anos anteriores (no período dito “heróico” e nos anos de otimismo que se seguiram). Ou ainda resumida a Brasília, cidade reconhecida, sem maiores problemas, como “obra-símbolo” e “momento culminante” do projeto construtivo no Brasil³³. Ora, não teríamos uma chance de melhor compreender esta mesma produção se buscássemos pensá-la também na sua complexa dialética com as seguidas tentativas de afirmação e institucionalização do meio do design no Brasil?

Deve-se começar por observar o quanto a relação arquitetura-indústria, ponto-chave do projeto moderno em arquitetura, assume contornos particularmente problemáticos num solo pouco ou nada preparado para a atividade industrial. É algo que, a rigor, já se anuncia claramente no Brasil em fins dos anos 1920, quando Gregori Warchavchik se vê forçado a desenhar e confeccionar, uma a uma, as portas, ferragens e móveis da sua própria casa, sacrificando assim o regime de economia defendido em seu texto-manifesto de 1925 (*Acerca da Arquitetura Moderna*)³⁴. Se examinarmos, por exemplo, os móveis da sala de estar da chamada *Casa Modernista* da rua Itápolis, em São Paulo (1929-30) veremos o quanto Warchavchik se esforçou por contornar as dificuldades encontradas confeccionando mesas e cadeiras que à primeira vista parecem saídas das oficinas de metal da Bauhaus, mas são, na verdade, produzidas em madeira

- no Brasil ao longo do século XX, sem atentar para as possíveis relações entre arquitetura e design neste contexto.

³² Conforme sugerido na exposição “Concreta ’56: a raiz da forma”, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2006, com curadoria de Lorenzo Mammi (artes plásticas), André Stolarski (design) e João Bandeira (poesia).

³³ ver Freitas, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo no Brasil*. Rio, Jorge Zahar, 2007 e Souza, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

³⁴ apud FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. p. 28.

prateada a duco (espécie de resina vegetal), revelando, no seu verso, toda a manualidade e as imperfeições do seu processo de produção³⁵. A esse respeito, lamentou-se o arquiteto de origem russa em relatório para o III CIAM (1930), enviado ao seu secretário-geral, Siegfried Giedion: “eu mesmo tive que montar ateliês para que fossem executadas janelas, portas de madeira lisa, móveis etc, porque a indústria, que aliás trabalha bastante bem para a construção comum, não pôde realizar o que eu lhe pedia com a precisão e o cuidado necessários”³⁶. Ora, guardadas as proporções, seria uma percepção algo análoga, mesmo se em grau diverso, que mais tarde levaria arquitetos como Sergio Bernardes a desenhar elementos construtivos, como tijolos e telhas, a serem produzidos em série pela indústria? Porventura seria possível pensar a obra deste último, entre os anos 1950-60, como um testemunho da recepção problemática que encontra no meio de arquitetura brasileiro o apelo expresso por Max Bill na abertura da HfG - “da colher à cidade (...) colaborar para a construção de uma nova civilização”³⁷?

Ao procurarmos relacionar as respostas dadas no Brasil à convocação ulmiana - na sua insistência na racionalização da prática projetual com vistas a buscar sua concordância com os processos da indústria, em termos mais próximos à produção que ao consumo -, não podemos, naturalmente, deixar de referir tais respostas, num primeiro momento, à política nacionalista de Vargas e, em seguida, ao *moto* desenvolvimentista do qual deriva o gigantesco empreendimento público que vem a ser a construção da nova capital do país. Mas se é verdade que Brasília se apresenta como uma oportunidade histórica sem precedentes de acordo entre arquitetura e indústria no país, a servir de exemplo da *Inteligência Brasileira* - segundo a interpretação de Max Bense³⁸ - resta saber em que medida a premência ali manifesta de construir em grande escala e curto prazo levou os arquitetos brasileiros a envolverem-se efetivamente com o feixe de problemas inerentes à racionalização e mecanização dos métodos e processos construtivos, superando problemas de composição para raciocinar em termos de produção em série, modulação de elementos, repetição e, em última instância, posto que

³⁵ Esse mobiliário, adquirido por Adolpho Leirner em 2003, foi exposto pela primeira vez na Pinacoteca do Estado de São Paulo no mesmo ano.

³⁶ Warchavchik, G. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. p.171.

³⁷ apud Lindinger, H. Centre Georges Pompidou. *L'Ecole d'Ulm: Textes et Manifestes*. p. 5

³⁸ Bense, Max. *Brasilianische Intelligenz*.

colocando-se como questão a metodologia mesma do *industrial design*, chegando a repensar a própria relação *projeto-produto*³⁹.

A resposta passa por investigar o ambiente cultural em que a questão do design emerge como fato concreto no Brasil. Que ambiente é esse, afinal, que constrói uma cidade que se deixa ler como um cartaz⁴⁰? E no qual “um livro torna-se tão importante quanto o Palácio do Planalto”⁴¹? Conforme notou Ronaldo Brito⁴², embora o início dos anos 1950 no Brasil revele um ambiente ainda “despreparado para abrigar o trabalho de arte enquanto pesquisa específica”, é então que se desencadeia no país um questionamento da sua produção visual que teria seu vértice mais adiante no neoconcretismo. Colocando-se à frente do esforço de efetivar uma modernidade plástica no país, a estratégia concreta que o precede visa, talvez um tanto candidamente, estender o domínio artístico ao cotidiano, buscando agir para além do suporte da tela e testar a inserção da arte em cartazes, tecidos, azulejos.

É de se perguntar, até, se o design não teria sido, nesse contexto, vez por outra confundido com uma possibilidade de emancipação do trabalho de arte. Os trabalhos gráficos de Antonio Maluf e Geraldo de Barros, por exemplo (como os cartazes para a I Bienal de São Paulo [fig.11] e o IV Centenário de São Paulo [fig.12], respectivamente), enquadram-se na proposta de reduzir arte e design a um denominador comum, conforme a formulação básica do concretismo plástico brasileiro: afirmar a “especificidade da arte enquanto processo de informação, sua irreduzibilidade aos conteúdos ideológicos e a objetividade de seu modo de produção”⁴³. São trabalhos que se mostram, a princípio, impregnados da concepção de arte expressa no projeto pedagógico de Max Bill para a HfG, onde o artista tenderia a se converter numa “espécie de *designer* superior, pesquisador de

³⁹ Referimo-nos ao procedimento projetual identificado por Argan com o próprio desenho industrial, na medida em que o objeto produzido por técnicas industriais já pressupõe um projeto que compreenda, na sua ideação, a consciência de todas as condições inerentes à sua realização. Por isso, diz Argan, “a reprodução em série torna-se o processo intrínseco da ideação formal (...) e o problema da arquitetura já não se coloca ao nível do particularismo dos edifícios, mas sim ao de um sistema produtivo que vai desde a pré-fabricação até o urbanismo”. Ver Argan, *Walter Gropius e a Bauhaus*, p. 42.

⁴⁰ A comparação é feita por Max Bense em pelo menos duas ocasiões: *Brasilianische Intelligenz*, p.25 e *Pequena Estética*, p.211.

⁴¹ A expressão foi usada por João Masao Kamita em banca de defesa da monografia de Ana Luisa Lopes para o Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, sobre o design de Aloísio Magalhães (PUC-Rio, 16/jul/2003).

⁴² Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura*. pp.14-15.

⁴³ *Ibid.*, p. 32

formas a serem aproveitadas pela indústria”⁴⁴. A bem da verdade, no ponto em que se encontrava a prática de arte no Brasil no início dos anos 1950 – ainda às voltas com o espaço representacional pré-cubista-, entende-se que o espaço gráfico objetivo, informacional e eminentemente público do cartaz fosse tomado como possibilidade de realizar uma inscrição social de maior eficácia, como que amplificando todo um esforço destinado a extirpar as categorias tradicionais das belas-artes ainda vigentes. E uma vez que a proposta concretista, a rigor, era repensar a atividade artística, trazê-la para o interior da sociedade urbana-industrial que bem ou mal ia aqui se constituindo, compreende-se a atuação irrestrita desses mesmos artistas tanto no domínio da programação visual (veja-se, por exemplo, a produção do Estúdio de Projetos Gráficos, de Willys de Castro e Hércules Barsotti em São Paulo [fig.18] , e no Rio, o projeto gráfico de Amilcar de Castro para o *Jornal do Brasil* [fig.20]) quanto em torno de projetos mais estritamente vinculados à arquitetura (a exemplo dos murais e elementos pré-moldados projetados por Antonio Maluf para edifícios de Fábio Pentead e Lauro Costa Lima [fig.14], dos jardins e luminárias de Waldemar Cordeiro⁴⁵ [fig.16] e até de alguns ensaios arquitetônicos de Lygia Clark, como *Construa você mesmo seu espaço a viver*, de 1960 [fig.19] – este, por sinal, realizado no escritório de Sergio Bernardes⁴⁶).

Se havia uma questão aproximando o trabalho desses artistas, ela passava, a princípio, por integrar-se à produção de todos os artefatos da vida humana – tivessem esses objetos destinação utilitária ou puramente estética⁴⁷. Mas afinal seriam estes trabalhos “subprodutos da arte concreta”, como sugere Waldemar Cordeiro?⁴⁸ Um desdobramento da ação construtiva, entendida no seu sentido

⁴⁴ Ibid., p. 34

⁴⁵ Waldemar Cordeiro cria em 1950 um escritório de “jardins de vanguarda”, e até seu falecimento, em 1973, realiza centena e meia de projetos paisagísticos, para/com arquitetos como Vilanova Artigas, Victor Reif e Miguel Juliano (dentre eles o parque infantil do Clube Espéria, em São Paulo, de 1966). Também chega a desenvolver, nos anos 60, projeto para a constituição da “Faculdade de Comunicação, Desenho industrial e Programação Visual, Desenho e Plástica” da Universidade de Campinas. Ver: MAC-USP. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*.

⁴⁶ segundo Álvaro Clark, em depoimento por telefone à autora, em 08.out.2001.

⁴⁷ É bastante reveladora nesse sentido a relação de fundadores da ABDI/Associação Brasileira de Desenho Industrial (fundada em agosto de 1963, com sede em São Paulo): nela encontramos, entre outros, Lucio Grinover, Willys de Castro, Antonio Maluf, Décio Pignatari, Alexandre Wollner, Karl-Heinz Bergmiller, Sergio Rodrigues, Michel Arnoult, João Carlos Cauduro e José Carlos Bornancini.

⁴⁸ Bandeira, João (org). *Arte Concreta paulista*. p.44

mais amplo de “repropor um lugar social para a arte”⁴⁹? Um estilhaçamento do conceito de arte, a caminho de se converter em mercadoria no circuito perverso e cada vez mais acelerado da produção e do consumo? Por sua vez, que posição vão assumir os artistas neoconcretos - para quem o termo *produção* soava, em si mesmo, tão empobrecedor⁵⁰ - com relação ao processo cheio de contradições pelo qual se procura dar contornos próprios ao meio do design no Brasil? De que maneira a crítica neoconcretista, em seu cerco ao racionalismo formalista suíço-alemão, incide sobre uma certa prática projetual à primeira vista solidária à seqüência de iniciativas direta ou indiretamente ligadas à linhagem ulmiana, buscando assegurar-lhe uma função (ainda) positiva na sociedade? E finalmente, que concepção, ou concepções de projeto subjazem a uma tal produção, mais especificamente no campo da arquitetura?

Como se vê, são muitas as questões que emergem de uma primeira reflexão acerca do lugar que cabe à articulação arquitetura-design na discussão cultural que se arma no Brasil nos anos 1950-60. O desafio está em avançar na investigação em torno desse ponto específico de processamento da experiência moderna no Brasil, buscando apurar em que consistem os entrecruzamentos entre os campos de operação da arte, da arquitetura e do design, mas também os pontos em que essas esferas tendem a se definir e se apartar. Ou seja, se por um lado cabe verificar em que medida estas esferas mostram-se, naquele momento, interdependentes e mutuamente sustentáveis, por outro lado não se pode deixar de considerar como vão aflorando discordâncias e até incompatibilidades entre elas (atente-se, por exemplo, para a argumentação de Ferreira Gullar ao definir a categoria de “não-objeto”, em 1959, no sentido de afirmar a especificidade fundamental da obra de arte como algo desligado do uso e da designação cotidiana, ou seja, em oposição mesmo ao design⁵¹).

⁴⁹ Brito, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura.*, p.17

⁵⁰ Na interpretação de Ronaldo Brito, um dos focos da polêmica entre concretos e neoconcretos reside justo no entendimento da arte respectivamente como “produção” ou “expressão”. Ver Brito, R. *op.cit.*, p. 63

⁵¹ Gullar, Ferreira. “Teoria do não-objeto” (1959) in: *Experiência neoconcreta*. É do mesmo ano, aliás, o “Poema enterrado”, um dos assim chamados “poemas espaciais” de Ferreira Gullar, nos quais a palavra é retirada do espaço da página (no qual fora encerrada pela poesia concreta) para ser inserida num espaço arquitetônico projetado especialmente para tal fim. Há, nesse sentido, quase um movimento contrário em relação ao extravasamento da arte concreta: enquanto esta quer se verter no mundo, ganhar o espaço urbano (por meio do cartaz e dos tecidos, por exemplo), o poema de Gullar quer subtrair-se à rua, fecha-se num recinto abaixo do nível do chão,

Mais especificamente, trata-se de pensar como o meio da arquitetura no Brasil – e mais pontualmente o que fora desde os anos 1930 o seu centro de irradiação, o Rio de Janeiro - vive esse momento de inflexão em que, se por um lado a revolução social e técnica idealizada pelo Movimento Moderno revela-se, num plano mais amplo, cada vez mais insustentável, por outro lado verifica-se uma série de esforços convergindo no sentido de dar rendimento ao projeto moderno num país onde se recolocam, com intensidade crescente e de maneira cada vez mais nítida, os limites desse mesmo projeto.

O foco de interesse de nosso estudo recai, por conseguinte, sobre uma produção projetual que emerge na cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 50 e 60 do século XX, tomando como momentos emblemáticos, nesse entremeio, a primeira passagem de Max Bill pelo Brasil (1953), e a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (1962-63). Dentro deste recorte, privilegiou-se a obra projetual daqueles arquitetos que desenvolveram sua prática projetual na interseção da arquitetura com o design, tendo se envolvido de algum modo com o quadro institucional em que se procurou estruturar a atividade de design no Brasil - seja no âmbito propriamente dito da Esdi, seja nas ações que a antecederam e que contribuíram efetivamente para sua implantação (i.e., desde a gestação do projeto da Escola Técnica de Criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, passando pelas cogitações de sua incorporação à Faculdade Nacional de Arquitetura). Chegamos assim a considerar inicialmente seis arquitetos: Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Henrique Mindlin (1911-1971), Arthur Lício Pontual (1935-1972), Sergio Bernardes (1919-2002) e os irmãos Marcelo (1903-1964) e Maurício Roberto (1921- 1989).

Poder-se-ia ressaltar, por exemplo, o papel assumido por Reidy, autor do projeto arquitetônico do MAM (1953), na tentativa de implantar ali a Escola Técnica de Criação. Ou, já nos primeiros anos de 1960, o lugar que o mesmo Reidy assume como representante do MAM no Grupo de Trabalho instituído em 1961 por Lacerda com o objetivo de “estudar, estabelecer e propor as bases para a criação do curso de desenho industrial” no recém-criado Estado da Guanabara – o que resultaria na criação da Esdi no ano seguinte. Dos cinco integrantes da composição original do GT, por sinal, três eram arquitetos: Sergio Bernardes,

evidenciando assim que o universo da experiência estética não se confunde com o universo da experiência cotidiana, mas constitui um universo próprio, franqueado à percepção.

Wladimir Alves de Souza e Maurício Roberto. Sobre este último, o qual manteve por décadas escritório comum com seu irmão Marcelo - até 1953 integrado ainda por um terceiro irmão, Milton – pode-se adiantar que foi o primeiro diretor da Esdi, além de responsável pelo projeto de reforma do conjunto arquitetônico onde a escola finalmente foi instalada, na Lapa. Já Marcelo Roberto encontra-se entre os fundadores do MAM, tendo sido membro de seu primeiro quadro de diretores, também integrado por Henrique Mindlin. Ao passo que Arthur Lício Pontual envolveu-se mais a fundo com o próprio projeto pedagógico da Esdi, embora ali tenha estado regularmente por apenas dois anos, como professor do Departamento de Projeto de Desenho Industrial.

São atividades, em nosso entender, em nada casuais. Sem querer reduzir a prática desses arquitetos a classificações generalizantes, reconhecemos entre eles – com todas suas diferenças internas – uma espécie de sensibilidade comum a ser melhor examinada, que passa por um envolvimento com o próprio “modo de fazer” da sociedade industrial. Seja na repetição a intervalos regulares dos pórticos estruturais do MAM, ao modo de Reidy, seja na tentativa de introduzir no Brasil uma verdadeira “linha de montagem” no interior do escritório de arquitetura, segundo o perfil empresarial de escritório introduzido no Brasil por Mindlin, encontramos aí um raciocínio serial sintonizado com a lógica e o ritmo da produção mecanizada a acusar o partilhamento de um interesse comum entre os arquitetos em foco. Ao mesmo tempo, encontramos na obra projetual destes arquitetos indícios mais ou menos comuns de um redirecionamento em relação ao componente, por assim dizer, romântico que perpassa os períodos de implantação e consagração da arquitetura moderna no país. Nossa hipótese é de que o fazer da obra dos arquitetos citados aponta para o limite de uma concepção que toma o arquiteto como um ser inspirado, investido da aura mítica da “criação”, e abre caminho para uma prática em que o arquiteto já não teme assumir-se como “técnico”, movendo-se fundamentalmente por um *ethos* coletivo que privilegia a arquitetura não como expressão individual mas como trabalho em equipe (*teamwork*). O que, por sua vez, nos permite pensar numa investida até certo ponto comum contra o mito da idealidade da forma que se impusera na produção de arquitetura moderna no Brasil, para por em circulação uma concepção de forma que se poderia dizer “aberta”, na medida em que fundamentalmente aderente a uma lógica processual e, como tal, teoricamente expansível ao infinito.

De determinado ponto de vista, pelo menos, uma tal operação não deixa de sugerir um significativo deslocamento do racionalismo de matriz francesa (pelo viés corbusieriano), para um eixo de coordenadas fundamentalmente germânico (via Max Bill e a Escola de Ulm e, por extensão, a própria Bauhaus). Ou, por seu turno, um interesse crescente, a ser investigado com cautela, por questões que serão reencaminhadas no ambiente americano, em face do pragmatismo e da exacerbação da lógica do consumo com que afinal se defrontam os próprios arquitetos alemães ao emigrar para a América⁵².

Neste sentido, embora o MAM e a Esdi pertençam, no fundo, a categorias distintas (trata-se, respectivamente, de uma associação de caráter privado e de uma escola pública), deve-se reconhecer que ambas instituições surgem como organismos sociais que de algum modo oferecem uma possibilidade de diferenciação do individualismo classicista ainda persistente na arquitetura carioca – na sua aparente contradição com as tentativas feitas por Lucio Costa, como vimos, de aglutinar, quando não homogeneizar, essa mesma produção. O que, de resto, denota também um certo movimento de redefinição da esfera pública, na medida em que os arquitetos em exame passam gradualmente a exercer uma prática mais livre do aparato estatal que estimulara a produção dos anos 1930-40 e mais próxima de iniciativas de organização da sociedade civil, em suas múltiplas instâncias.

A inserção num ou em ambos daqueles dois focos – o MAM e a Esdi – parece ser, em todo caso, indicativa de uma disposição partilhada por um número a princípio restrito de arquitetos de forçar a redefinição das diretrizes pelas quais se pautara até então a arquitetura moderna no Rio de Janeiro. Ainda que tais arquitetos em nenhum momento constituam um grupo formalizado como tal, percebemos que o foco das suas obras vai se deslocando cada vez mais da remissão a uma noção patrimonial de cultura, tal qual circunscrita por Lucio Costa, para uma *práxis* produtiva mais consorciada às premissas mesmas de uma

⁵² A questão envolve a transferência, nos anos 1930-40, de vários professores e ex-alunos da Bauhaus para os Estados Unidos, e a criação, em cidades como Chicago e Cambridge, de escolas de design com base nas pesquisas bauhasianas. Ver Wingler, Hans. *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*.

cultura industrial – embora não necessariamente capaz de superar o caráter essencialmente artesanal dos sistemas de construção vigentes no país⁵³.

Explica-se assim porque esses arquitetos ganham distinção, aos nossos olhos, como “fios cortantes” no quadro da arquitetura moderna no Rio de Janeiro - e de certo modo como uma espécie de desvio do “fio condutor” de Lucio Costa, com o qual, se não chegam a romper, vão permanecer apenas em parte (e cada vez menos) ligados. Na verdade, não podemos deixar de notar, dentre os arquitetos aglutinados pela ação de Lucio Costa, uma certa resistência à proposta, já em formulação em meados dos anos 1950 no âmbito do MAM, de pensar a arquitetura do ponto de vista da sua inserção efetiva no processo produtivo industrial. O que ajuda a entender a ausência de registros, nos arquivos de uma instituição dita de arte “moderna”, relativos à atuação de alguns dos arquitetos então mais amplamente reconhecidos como tal, e dos mais influentes no Rio de Janeiro. É o caso de Lucio Costa, Alcides Rocha Miranda, e mesmo Oscar Niemeyer – autor da sede provisória do MAM, cujo nome chegou a ser cogitado para o projeto definitivo – que não chegaram a se aproximar mais que ocasionalmente do museu a partir de 1952-53, quando foi dada partida ao projeto da sua sede definitiva. E note-se mesmo que naquele momento Oscar Niemeyer desenhava a *Casa das Canoas* [fig.7] – projeto que em sua unicidade e extrema liberdade inventiva o colocaria definitivamente em linha de choque com Walter Gropius, a ponto de ter este, em visita a casa, em 1954, lamentado o fato de ser ela “muito bonita, *mas não multiplicável*”⁵⁴.

Pode-se dizer que o recorte proposto para este trabalho nasce, portanto, de uma reflexão que tem nos ocupado acerca dos problemas colocados pelo eixo central da produção de arquitetura moderna no Brasil. Mas nasce também da necessidade que sentimos de examinar essa mesma produção em seus termos mais contemporâneos, de modo a levar adiante a reflexão sobre os limites do moderno no Brasil.

Cabe ressaltar, por fim, nossa opção por examinar em profundidade obras – executadas ou não - que consideramos mais expressivas e densas de significado

⁵³ A exemplo do próprio projeto do MAM, onde, conforme apuramos, a estrutura metálica inicialmente pensada por Reidy para o bloco de exposições revelou-se inviável, sendo substituída por concreto. Cf Nobre, Ana Luiza. *Carmen Portinho. O Moderno em Construção*, p. 154.

⁵⁴ Cf depoimento de Oscar Niemeyer a Geraldo Motta Filho e Mário Carneiro. in: Wisnik, Guilherme (org) *O Risco, Lucio Costa e a utopia moderna*. p. 120. (O grifo é nosso)

sob a ótica da nossa abordagem, sem com isso pretender chegar a um inventário exaustivo acerca da produção projetual dos arquitetos que constituem nosso objeto de estudo. Na verdade, a sondagem a que nos propomos implica pensar a produção projetual desses arquitetos também na sua relação de interação com os contextos sociais e políticos de que participam – i.e., na medida em que contribuem para a sua constituição, tanto quanto são por eles constituídos. Por outras palavras, trata-se de tentar perceber uma determinada obra também na sua relação “intertextual” com outras obras paralelas e com as condições sociais que as motivam e as tornam inteligíveis (sendo texto aqui entendido no sentido amplo indicado por Q. Skinner, do qual não se excluem “pinturas, peças de músicas, obras de literatura e de filosofia, estilos arquitetônicos etc”⁵⁵).

A tese se constrói em quatro capítulos. O intuito de entender a maneira pela qual o meio de arquitetura carioca, em particular, vivenciou o conjunto de problemas ligados à penetração da vertente construtiva no Brasil levou-nos a sondar, no primeiro capítulo, as bases do projeto construtivo e os fundamentos teóricos norteadores da concepção de projeto de Max Bill. Interessaram-nos em particular as noções de Boa Forma (*gute Form*) e Forma do Produto (*Produktform*) de Bill, uma vez que em torno desses dois termos se define uma concepção de forma que apresentou, no nosso entender, um novo grau de problema para a arquitetura brasileira.

O segundo capítulo problematiza a versão, muito difundida no Brasil, segundo a qual a Esdi resultou de uma espécie de rebatimento da *Hochschule für Gestaltung*. Privilegia-se nesse capítulo uma discussão do ponto de vista das imbricações das duas escolas com a arquitetura, acompanhada da investigação do contexto em que se dá a criação da Esdi, entre as questões que mobilizam, de maneira mais ampla, o meio artístico brasileiro e o debate político em torno de diferentes projetos de desenvolvimento para o país.

O terceiro e o quarto capítulos se detêm, respectivamente, sobre a obra projetual de dois arquitetos selecionados de nosso recorte inicial: Sergio Bernardes e Henrique Mindlin. A decisão de estudar mais a fundo a obra projetual destes dois arquitetos decorreu, em primeiro lugar, da verificação do

⁵⁵ apud Pallares-Burke, Maria Lucia. *As muitas faces da história*, p. 331.

envolvimento de ambos, de algum modo, com o circuito sócio-cultural estabelecido entre meados dos anos 1950 e meados dos anos 1960, aproximadamente, entre o MAM e a Esdi - dois *loci* particularmente envolvidos com a proposta de estruturar a atividade de design no Brasil, e por isso mesmo supostamente mais abertos a pensar a arquitetura do ponto de vista da sua inserção efetiva no processo de produção industrial. Também pesou na escolha desses nomes a constatação da escassez de estudos sobre suas obras, não obstante o grau de desafio que ambos apresentam para a compreensão do quadro da arquitetura no Brasil, seja como agentes importantes no processo de configuração da espacialidade urbana de várias cidades brasileiras, seja como protagonistas na definição do exercício profissional da arquitetura no país. Mas a questão decisiva para a delimitação de uma parte substantiva do nosso trabalho em torno da obra de Bernardes e Mindlin foi sem dúvida a suspeita de que a prática de ambos tivesse se desenvolvido, por assim dizer, na interseção da arquitetura e do design, hipótese essa que ganhou força (e alguns desdobramentos importantes) a partir da análise mais minuciosa da sua produção projetual.

Trataremos, pois, das obras desses arquitetos, nos capítulos que lhes cabem, buscando examinar em que medida e de que maneira cada um deles lida com temas implicados na correspondência entre projeto e lógica de produção industrial. Por fim, o texto conclusivo se propõe a abrir caminho para uma perspectiva mais contemporânea, considerando até que ponto as questões com as quais trabalhamos continuam, de maneira clara ou não, a atravessar a prática projetual no Brasil.