

Questão de projeto: Ulm e Rio

“A HfG não é apenas uma escola na qual se obtém uma determinada formação especializada; a HfG é sobretudo uma comunidade cujos membros compartilham a mesma intenção: conferir estrutura e valor ao mundo-ambiente humano.”

T. Maldonado, *Discurso na HfG*¹

É bastante difundida no Brasil a versão segundo a qual a Esdi resultou de uma espécie de rebatimento da HfG. E embora documentos existentes no próprio arquivo da escola carioca descrevam um longo processo envolvendo personagens e instituições de latitudes e correntes distintas, não há dúvida de que a partir de um determinado momento deliberou-se por inscrevê-la na linhagem da escola ulmiana. Um exame mais minucioso dos currículos dessas duas escolas revela, no entanto, diferenças significativas que têm sido deixadas de lado, mas se mostram particularmente relevantes do ponto de vista da nossa reflexão.

Começamos pelo programa da escola ulmiana em sua configuração original, de 1951 [fig.47]. Não é difícil reconhecer aí semelhanças com a estrutura de ensino da Bauhaus, pela qual essa a princípio se pautava: em linhas gerais, a HfG compreendia um Curso Fundamental (o *Grundkurs* ou *Grundlehre*), ao final do qual o aluno deveria seguir para uma de suas seções ou departamentos (*Abteilung*): *Information*, *Visuelle Gestaltung*, *Produktform*, *Architektur* e *Stadtbau*. Se bem que na implantação do curso, dois anos depois, algumas alterações tenham sido feitas: o departamento de *Statdbau* (literalmente, Construção da Cidade) não chegou a ser implantado, e os demais passaram por retificações - o departamento de *Architektur*, por exemplo, foi renomeado como *Bauen* (Construção) após o afastamento de Max Bill, e depois de 1960-61 passou a chamar-se mais especificamente *Industrialisiertes Bauen* (Construção Industrializada). Já o departamento de *Produktform* foi renomeado como *Produktgestaltung*, e o de *Visuelle Gestaltung* como *Visuelle Kommunikation*. À

¹ *Die HfG ist nicht nur eine Schule, an der man eine bestimmte Fachausbildung erhält; die HfG ist vielmehr eine Gemeinschaft, deren Mitglieder dieselben Intention teilen: der menschlichen Umwelt Struktur und Gehalt zu verleihen.* (discurso de Tomás Maldonado, então reitor da HfG, , na abertura do curso, em 5.10.1964) in: http://www.hfg_archiv.ulm.de. A tradução é nossa.

parte estes ajustes terminológicos, indicativos de uma continuada preocupação conceitual com o perfil de profissional que se visava formar na HfG, manteve-se fundamentalmente inalterada, até 1961-2, a estrutura pedagógica inicial da escola: um Curso Fundamental de um ano, seguido de formação especializada num de seus departamentos, perfazendo um total de quatro anos de estudos. À semelhança da Bauhaus, portanto, nos primeiros anos da HfG o *Grundlehre* constituiu-se como um curso obrigatório e comum a todos os alunos da escola, em que se enfatizavam estudos de formas plásticas, cores e materiais por meio de disciplinas agrupadas em setores, nomeadamente *Visuelle Einführung, Darstellungsmittel, Konstrutive Darstellungsmethode, Werkarbeit, Kulturelle Integration, Methodische Übungen e Grapische Darstellung* (Iniciação visual, Meios de representação, Métodos construtivos de representação, Oficinas, Integração cultural, Exercícios de metodologia e Representação gráfica).

Disposição semelhante – um Curso Fundamental de um ano, seguido de uma especialização, por assim dizer, de três anos – foi mantida na Esdi, onde todavia encontramos uma diferença crucial em relação à estrutura departamental da escola ulmiana: o enxugamento das seções, que aqui passaram a ser apenas duas, “Desenho Industrial” e “Comunicação Visual” (em termos ulmianos correspondentes, respectivamente, aos departamentos de *Produktform/Produktgestaltung* e *Visuelle Gestaltung/Visuelle Kommunikation*). A primeira seção ficou a cargo de Karl-Heinz Bergmiller e a segunda de Alexandre Wollner, ambos ex-alunos da HfG com formação básica no período sob a direção de Max Bill (respectivamente em *Produktform* e *Visuelle Kommunikation*)².

Segundo o folheto de apresentação da escola carioca – em termos gráficos, nitidamente calcado no boletim da HfG - a seção de “Desenho Industrial” estaria

² Nascido na Alemanha em 1928, Bergmiller formou-se na HfG em 1958. Motivado, segundo ele, pela imagem de um país em acelerado processo de industrialização - difundida no exterior pelo Ministério das Relações Exteriores em paralelo à construção de Brasília - veio para o Brasil no ano seguinte, com uma bolsa do governo brasileiro. Estabeleceu-se então em São Paulo, onde desenvolveu seus primeiros projetos, até transferir-se para o Rio, em 1967. Já Alexandre Wollner (n.1928) foi aluno da HfG entre 1954 e 1958, depois de ter estudado no IAC, em São Paulo. De volta ao Brasil, constituiu – com Geraldo de Barros, Rubens Martins e Walter Macedo – o forminform, núcleo profissional sediado em São Paulo e dedicado a projetos gráficos e de produto, ao qual logo se juntou Bergmiller. Ambos integraram-se desde a primeira hora ao corpo docente da Esdi. E deve-se notar que tanto Bergmiller quanto Wollner (assim como outros professores da Esdi, como Edgard Decurtins, Décio Pignatari e Renina Katz) permaneceram por bom tempo na ponte aérea Rio-São Paulo – fato que, por si só, já revela o grau de investimento pessoal e institucional na escola.

voltada para a “criação e planejamento de objetos de uso doméstico, meios de transporte, aparelhos e máquinas operacionais”, enquanto a de “Comunicação Visual” visava “à criação e planejamento gráfico dos meios de comunicação visual, tais como: diagramação de livros, jornais, revistas; exposições; embalagens de produtos; sinalização urbana e visualização de empresas (papéis, marcas etc)”³. Ou seja, se o departamento ulmiano de *Information*, essencialmente voltado para a produção de textos para os meios de comunicação de massa, poderia eventualmente ser absorvido pelo departamento de “Comunicação Visual”, com o qual já na HfG encontrava-se interligado, tal não seria o caso do departamento voltado para estudos específicos em arquitetura e construção, estes excluídos como um todo do currículo da escola carioca. É inevitável suspeitar, por conseguinte, que seja mais significativa do que em geral se supõe a ausência, na Esdi, de um departamento ligado à arquitetura – o qual, na hierarquia interna da HfG, disputava com o departamento de *Visuelle Gestaltung*, atrás apenas do departamento de *Produktform*⁴. Se não por outro motivo, na medida em que se entrevê aí a intenção de fixar uma linha divisória entre práticas consideradas interdependentes do próprio ponto de vista que norteou a fundação da Esdi.

Já em 1919, na primeira linha do manifesto de fundação da Bauhaus, Gropius anunciara: *Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!* (O fim último de toda a atividade artística é a construção!) [fig.49] Evidentemente não se pode ignorar a relação desse enunciado com as múltiplas implicações da noção de “construção” no contexto mais amplo da cultura artística européia, todas fundamentalmente ligadas a uma profunda reavaliação do modo de produção de arte e do seu próprio estatuto na sociedade industrial. Porém interessa-nos antes atentar para a origem arquitetônica do termo, que para Gropius jamais deverá ser esquecida. Porque mesmo que um departamento especificamente dedicado à arquitetura só tenha se efetivado na Bauhaus no período em que esta foi dirigida por Hannes Meyer (1928-30), tal núcleo já havia sido prescrito por Gropius no conhecido esquema concêntrico anexado aos estatutos da escola em 1922. [fig.46]

³ Secretaria de Educação e Cultura. Estado da Guanabara. *Perfil da Esdi*. 1964. Compare-se este documento (cujo design gráfico é assinado por Alexandre Wollner) com a apresentação da HfG na revista *Ulm* número 1 (out.1958), esta com design gráfico de Anthony Frøshaug.

⁴ Conforme a média de alunos por seção indicada por Curdes: “Produktform” (42 alunos/ano), “Bauen” (28 alunos/ano), “Visuelle Kommunikation” (26 alunos/ano) e “Information” (5 alunos/ano). Curdes, G. *Die Abteilung Bauen an der HfG*.

Não deve surpreender, pois, que estudos arquitetônicos tenham sido desde logo incluídos no programa ulmiano, onde inicialmente se contava com a possibilidade de dar novo rendimento à concepção pedagógica de Gropius. E isso, mesmo que justamente tal vinculação com a Bauhaus viesse a localizar-se no ponto nevrálgico do dissenso interno culminante com o afastamento definitivo de Max Bill da HfG e a reorientação do ensino ulmiano segundo critérios que buscavam maior cientificidade, com ênfase nas disciplinas de metodologia, análise matemática, teoria da informação, semiótica e ergonomia.

Entre as conseqüências da reorientação pela qual passou a HfG após a saída de Bill estaria a eliminação do *Grundlehre* em 1961-62 (a partir de quando passaria também a existir um quinto departamento, *Film*). Quanto ao departamento de arquitetura, este, sob a coordenação de Herbert Ohl e depois de Claude Schnaidt, passou a concentrar-se exclusivamente na construção industrializada, por isso entendendo-se, essencialmente, a aplicação de métodos e processos industriais de produção ao campo da arquitetura segundo um raciocínio projetual capaz de considerar todos os aspectos ligados ao caráter repetitivo da produção industrial – tanto em termos formais quanto econômicos –, a produção em larga escala e a racionalização dos procedimentos projetuais e construtivos. A renomeação do departamento – de Arquitetura (*Architektur*) para Construção (*Bauen*), e posteriormente Construção Industrializada (*Industrialisiertes Bauen*) – foi estratégica nesse sentido: reforçou-se assim a especificidade da perspectiva ulmiana, em sua contraposição a uma tradição que importava deixar para trás junto com o próprio termo “arquitetura”, que na língua alemã dificilmente se livra de uma conotação artística, como sinônimo de “arte da construção” (*Baukunst*).

Sobre isso, diz Herbert Ohl:

“nós não empregamos muito a palavra ‘arquitetura’; nós dizemos ‘construção’. Com isto queremos dizer que a arquitetura não é senão a soma das atividades envolvidas na construção, a conjunção de todos os pensamentos e decisões, de todas as habilidades e produtos destas habilidades. Nós não dizemos apenas ‘construção’; nós dizemos ‘construção industrializada’. Isso me parece correto e necessário como descrição da arquitetura, e conseqüentemente da construção, num contexto estritamente contemporâneo. O arquiteto já deveria ter tomado consciência há muito tempo de que o meio mais eficaz para a produção de edifícios é a indústria com suas usinas, máquinas e processos de montagem, seus materiais e formas materiais correspondentes, e que ele não é, em todo caso, senão um membro desta indústria da construção.”⁵

⁵ *We don't use the word 'architecture' very much; we say 'building'. By this we mean that architecture is nothing more than the sum total of the activity entailed in construction, all thoughts*

Ora, dentro de uma tal perspectiva, só se poderia mesmo banir do currículo ulmiano a arquitetura convencional, e mesmo a de Le Corbusier, como lembra Otl Aicher⁶ (na melhor das hipóteses, um projeto de Le Corbusier - a Res. Curutchet, de 1949 - serviria tão-somente para exemplificar os problemas decorrentes da ausência de método, ou mais especificamente, no caso, da análise sistemática das relações entre os diferentes cômodos da casa, conforme se vê num dos exercícios adotados por Anthony Frøshaug no Curso Fundamental, em 1959⁷.) [fig.60] E na expectativa de promover uma associação mais profícua com a indústria a solução estaria em criar, sob a direção de Ohl, o Instituto para a Construção Industrializada (*Institut für industrialisertes Bauen*), um dos assim chamados grupos de desenvolvimento (*Entwicklungsgruppe*) que funcionaram em paralelo aos cursos na escola, visando também torná-la menos dependente de subsídios.

Outro importante sinal de mudança dentro da HfG foi a criação, em 1958, da oficina de plástico, que somou-se às oficinas de madeira, metal e cerâmica criadas por Max Bill. Admitiu-se assim colocar sob suspeita o peso dado por Bill ao pressuposto da fidelidade aos materiais (*Materialtreue*), segundo o qual haveria uma correlação a ser sustentada entre forma e matéria, ou entre matéria e espaço. Material artificial por definição, o plástico significava naquele momento bem mais que o avanço da química industrial: ele marcava a autonomização do processo de produção com relação ao mundo da natureza, ou, por outras palavras, a dissolvência do elo entre forma e matéria que na arquitetura de madeira, por exemplo, permanecia de algum modo referido à tradição da carpintaria nórdica e ao uso milenar desse material de construção, marcado pela sólida horizontalidade da estrutura arquivada e pelos entalhes e encaixes resultantes do trabalho com o machado e a goiva (veja-se a Casa Sommerfeld, de Gropius, projeto de 1921 no

and decisions, all the skills and the product of those skills, all taken together. We don't just say 'building'; we say 'industrialized building'. As a description of architecture and thus of building, in a strictly contemporary context, this seems to me to be right and necessary. The architect ought to have realized long ago that buildings can best be produced by industry, with its factories, machines and assembly processes, and with the materials and material forms that go with them; and that, whatever happens, he is part of this construction industry. Extrato de uma conferência de Herbert Ohl em Nova York, em 1961. apud Lindinger, H. *Ulm Design*. p. 202. Tradução nossa.

⁶ Aicher, Otl. "HfG Ulm: a concise history" apud: Jacob, Heiner. "HfG Ulm: A personal view of an experiment in democracy and design education" in: *Journal of Design History* vol. 1 n.3-4, 1988. pp. 221-234.

⁷ ver Frøshaug, Anthony. *Visuelle Methodik*.

qual ainda se expressa a idéia de uma *Urstoff*, matéria por assim dizer originária que caberia ao artista-arquiteto despertar da estagnação natural). [fig.48]

Não admira tenham convergido para a HfG, como professores ou conferencistas, Konrad Wachsmann, Frei Otto, Buckminster Fuller, Bruce Martin, Reyner Banham e Charles Eames, todos, de uma maneira ou outra, interessados no aspecto da arquitetura nitidamente privilegiado na escola: a produção industrial, com tudo que isso implicava em termos da renovação dos métodos produtivos da arquitetura e da própria concepção de projeto (num processo que incluía a liquidação da primazia do desenho na tradição acadêmica⁸). Que a produção industrial foi a palavra-chave dentro do departamento de arquitetura confirma-o, de todo modo, a relação dos trabalhos de conclusão de curso, pela qual se vê que a maior parte deles foi desenvolvida, sob o estímulo de professores como os já citados Wachsmann, Ohl e Martin, além de Claude Schnaidt, Michael Leonhard, Werner Wirsing, Günter Schmitz e Rudolf Doernach, em torno dos temas da pré-fabricação, coordenação modular e projeto de elementos construtivos⁹ - todos em conformidade com a ênfase dada na escola inteira aos sistemas modulares, reportados a problemas dimensionais, por um lado, e ao princípio da *assemblage* ou conexão dos elementos, por outro. [fig.51]

A importância assumida pelos arquitetos no quadro da HfG pode ser deduzida, por sua vez, do próprio histórico da escola, a qual esteve quase metade

⁸ Ex-alunos da HfG costumam citar a forma de apresentação dos projetos, junto com o método de trabalho, como aspectos mais marcantes no ensino da escola. Segundo depoimento da arquiteta Isa Bisaggio, aluna da HfG entre set 1964 e mar 1965, a apresentação final dos trabalhos no departamento de construção da HfG consistia num volume com texto datilografado (contendo uma descrição minuciosa de todas as etapas do trabalho, do diagnóstico às alternativas seguidas, pesquisa bibliográfica e justificativa), além de desenhos e de um protótipo produzido nas oficinas da escola. Os desenhos eram extremamente sucintos, feitos em nanquim, e sendo os projetos modulados, incluíam poucas indicações de cotas. Textos e desenhos eram apresentados em papel branco, em geral no formato A4 (21x 29,7 cm), embora alguns alunos preferissem apresentá-los em formato quadrado (21x21 cm) - o que era motivo de grandes discussões, por fugir aos formatos definidos pelas normas técnicas alemãs (DIN). A importância secundária do desenho na HfG é confirmada pelo arquiteto Günter Weimer, que foi aluno dos departamentos de *Bauen* e *Produktgestaltung* entre 1965 e 67: segundo ele, em ambos o desenho era considerado apenas uma complementação do modelo-protótipo, e uma vez que cabia a este reunir todas as informações necessárias com relação ao projeto, não havia grande cobrança dos professores quanto à precisão dos desenhos ou inclusão de especificações nos mesmos. Em muitos casos, as eventuais dificuldades de expressão gráfica dos alunos eram simplesmente sanadas com montagens fotográficas realizadas a partir dos protótipos construídos. Veja-se o projeto de Günter Weimer para um compasso (professor Durandt), cujo desenho inclui pouquíssimas indicações e nenhuma cota, por ser apresentado na escala 1:1 e acompanhado de protótipo. [fig.50] in: Weimer, G. *Um depoimento*. p. 72.

⁹ Para uma relação dos temas dos trabalhos das diferentes disciplinas ver Curdes, Gerhard. *Die Abteilung Bauen an der HfG Ulm*. pp.46-49

da sua existência sob a direção de arquitetos (Max Bill¹⁰ e Herbert Ohl). Além disso, uma disposição de envolver a escola como um todo com problemas intrínsecos à prática projetual da arquitetura revelou-se na condução do próprio projeto de suas instalações, em que coube aos alunos desenvolver o projeto executivo e o detalhamento do edifício da escola, como trabalho curricular dirigido por Max Bill¹¹. Evidentemente, tratava-se de reforçar a idéia bauhausiana da escola como organismo social primário. Mas a preocupação em vincular os alunos, de alguma maneira, à prancheta de Max Bill, revela também o lugar que desde logo se abria para a arquitetura dentro da HfG.

Se tomarmos como parâmetro a escola ulmiana, portanto, não podemos deixar de problematizar os limites dados à concepção de design que se tornou dominante na Esdi, onde as relações com os arquitetos se mostraram bem mais delicadas, quando não tensas. E isso, a despeito dos arquitetos terem sido inicialmente maioria no Grupo de Trabalho instituído por Carlos 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, como já dissemos, três eram arquitetos: Wladimir Alves de Souza (diretor da Faculdade Nacional de Arquitetura), Maurício Roberto (presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil) e Sergio Bernardes. Buscava-se com isso o apoio de órgãos de classe e instituições de prestígio no meio da arquitetura, sem abrir mão da colaboração de alguns de seus maiores expoentes, dentre aqueles cuja prática projetual mostrava maior convergência com a lógica industrial. De uma maneira ou de outra, ocorreu todavia um desligamento gradual dos arquitetos com relação ao projeto da escola. A começar por Sergio Bernardes, cuja presença no GT foi rápida demais e não chegou a ter maior repercussão¹². A ele se seguiu Affonso

¹⁰ Embora Max Bill não tenha obtido o título de arquiteto, fazia questão de apresentar-se como tal, inclusive figurando assim na lista telefônica de Zurique, onde concentrou sua prática profissional. Cf von Moos, Stanislaus. Max Bill. “A la búsqueda de la ‘cabaña primitiva’ in: Gimmi, Karin (ed). *Max Bill*.

¹¹ Vale ressaltar que esse processo não envolveu apenas arquitetos ou alunos da seção “Bauen”. A artista plástica brasileira Mary Vieira, por exemplo, acompanhou o desenvolvimento dos projetos para a construção da HfG ainda no atelier de Max Bill em Zurique, no início dos anos 50, tendo sido depois convidada por ele para colaborar na implantação da escola em Ulm. (Cf depoimento de Almir Mavignier à autora, por email, em 01 de agosto de 2005).

¹² O Grupo de Trabalho criado em 12.12.1961 pelo secretário de Educação e Cultura do Estado da Guanabara, Carlos Flexa Ribeiro, era composto originalmente pelo professor Lamartine Oberg, além dos arquitetos citados. Sergio Bernardes participa de uma reunião em 3.1.1962, e sua

Eduardo Reidy, que representou o MAM nas negociações iniciais visando a implantação física da escola no museu e chegou a apresentar proposta de adaptação de seu projeto arquitetônico para cumprir tal fim. Por sua vez, Alves de Souza – de todos, o menos reconhecido por sua produção projetual, que incluía até então o projeto vencedor (e não executado) para o concurso do edifício-sede do Ministério da Fazenda e a casa de Raimundo de Castro Maya em Santa Teresa – parece ter tido inicialmente voz ativa no GT, mas recuou, ao que parece, diante dos empecilhos colocados à proposta de incorporar a nova escola à Faculdade de Arquitetura, da qual era diretor. Já Maurício Roberto não só esteve à frente do processo que levou à fundação da escola como projetou suas instalações e foi seu primeiro diretor, mas logo deixou o cargo por opor-se à Lacerda quanto à contratação do urbanista grego Konstantinos Doxiadis para realizar o plano de desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro, do qual trataremos mais adiante.

Que a contratação de arquitetos também esteve em pauta na Esdi depreende-se da consulta às atas de reuniões do GT ao longo do ano de 1962. Cogitou-se, por exemplo, envolver Marcos Konder Netto como professor de Perspectiva¹³, e foram também considerados Henrique Mindlin, Maurício Nogueira Baptista, José Bina Fonyat e Sérgio Augusto Rocha. Num documento anexado às atas de reunião do GT, esses nomes encontram-se elencados ao lado de características pessoais e aspectos profissionais considerados qualidades e “inconvenientes” de cada um. Sem meias palavras, o texto inclina-se por Nogueira Baptista e Rocha, que apesar de serem “ainda desconhecidos”, supostamente ofereciam a “chance de controlar o Instituto de Arquitetos do Brasil”, onde respondiam então por cargos de direção¹⁴.

Por aí se vê como já se mostravam delicadas as relações da Esdi com o meio de arquitetura local. Se havia sinais de resistências, contudo, ainda havia quem acreditasse que poderiam ser vencidas. Como revela carta de Lamartine Oberg a Maurício Roberto, de março de 1962, em que o primeiro sugere a criação da Divisão de Desenho Industrial do IAB, apresentando como argumento a

renúncia é comunicada em reunião de 14.2.1962 (ou seja, no mesmo mês em que assume o cargo de assessor de Lacerda para assuntos de arquitetura e urbanismo). ver atas de reunião do GT (Arquivo Esdi)

¹³ ver ata de reunião do GT de 31.7.1962, à qual estiveram presentes Joseph Carrero, Wladimir Alves de Souza, Lamartine Oberg e Maurício Roberto. (Arquivo Esdi)

¹⁴ Texto datilografado, de uma página, não datado e não assinado. (Arquivo Esdi)

necessidade de aproximação “entre o ‘industrial designer’ e o arquiteto”. A este caberia, segundo Oberg, “a tarefa de exercer e zelar pelas atividades dos ‘industrial designers’, assim como “estudar a problemática de seu ensino e a coordenação dos princípios e rumos que venha a tomar”¹⁵.

Nenhuma das conversações no sentido de incorporar a escola à FNA ou ao Instituto de Arquitetos do Brasil seria de qualquer modo levada adiante. Que a FNA fosse descartada como herdeira de um academicismo incompatível com o espírito progressista que se queria associado à nova escola não é de espantar. Afinal, mesmo entre os arquitetos experimentava-se como uma espécie de frustração a conturbada passagem de Lucio Costa pela direção da Escola Nacional de Belas Artes, em 1930-1, o que pode explicar a distância com relação ao ensino mantida a partir de então por toda uma geração de arquitetos cariocas, entre os quais estão Oscar Niemeyer e o próprio Lucio Costa. É possível, por outro lado, que a auto-satisfação de que já vivia o meio de arquitetura no Brasil tenha contribuído para afastar desse ambiente, já tão institucionalizado, e por assim dizer “viciado”, aqueles que faziam questão de caracterizar a escola nascente como um território livre de experimentação, e tanto quanto possível, autônomo. Sob o argumento de que as instituições existentes ligadas ao ensino da arquitetura no Brasil fossem já “suficientes e de qualidade”¹⁶, dispensou-se, enfim, a criação de mais um curso de arquitetura - mesmo que este pudesse ser pensado em novos termos, a exemplo da HfG, e não como um desdobramento da Academia de Belas-Artes (como no Rio de Janeiro) ou da Escola Politécnica (a exemplo de São Paulo).

O fato é que a própria HfG nunca deu margem para ser tomada como mais uma escola de arquitetura. Não tanto por se caracterizar como uma escola de pós-graduação (como aliás toda a HfG¹⁷). Mas sobretudo porque, conforme ressaltava-se numa brochura de 1958/59¹⁸, para a formação em arquitetura “um grande número de escolas e universidades (encontrava-se) disponível no mundo todo”. O argumento mais usado em favor da inclusão do ensino de arquitetura na HfG era a inadequação dos métodos tradicionais de construção “às necessidades

¹⁵ carta de Lamartine Oberg a Maurício Roberto. Rio de Janeiro, 26 de março de 1962. (Arquivo Esdi)

¹⁶ depoimento de Karl-Heinz Bergmiller à autora, por email, em 04 de setembro de 2005.

¹⁷ Condiçionava-se a admissão de alunos à HfG a uma formação universitária anterior em design, arquitetura ou áreas afins, ou treinamento equivalente na prática.

¹⁸ Hochschule für Gestaltung Ulm, 1958/59, brochura, HfG-Archiv

contemporâneas”. E esse argumento servia para justificar um programa de ensino bastante enxuto que, seguindo a estratégia pedagógica bauhausiana, praticamente excluía o ensino da História¹⁹ e constituía-se basicamente pelas disciplinas de Projeto, Fisiologia Aplicada, Estática da Construção, Ciência dos Materiais e Teoria da Produção. No mais, era um dos objetivos declarados da escola que o departamento de *Bauen* trabalhasse “em estreita cooperação com o departamento de *Produktform*”, segundo uma concepção de projeto a bem dizer ilimitada, porque supostamente capaz de abarcar todo o *Umwelt*, o mundo-ambiente da vida humana.

Um bom exemplo da didática do departamento de arquitetura da HfG é a seqüência de exercícios apresentados por Günter Schmitz aos alunos iniciantes: os “Fundamentos de *Gestaltung* para arquitetos” (*Grundlagen der Gestaltung für Architekten*) baseavam-se no “uso lógico de redes planas ou espaciais” para “incitar os alunos a trabalhar sua imaginação” e treiná-los para “tomar decisões racionais segundo uma metodologia de trabalho incluindo experimentos com objetivos”²⁰. [fig. 55-57] A partir da construção de redes geométricas, constituídas por segmentos lineares e nós ou pontos de encontro, o aluno era levado a conceber a forma em termos de uma estrutura evolutiva e proliferante, um sistema não-direcional, acentrado e afocal definido por elementos manejáveis e articuláveis entre si, em função de um programa combinatório de base matemática. A ordem era chegar à constituição do que Max Bense chamou de “objeto construtivo”: aquele objeto “produzido metodicamente ao cabo de muitos passos conscientes de decisão”, e portanto fundamentalmente distinto do “objeto não-construtivo”, “cujo ser provém de um ato não decomponível e não repetível”²¹. Ou seja, tratava-se de racionalizar ao máximo a produção das formas, submetendo sua gênese a um controle estético e funcional que não deixasse margem para o devaneio e a criação intuitiva. E na verdade, evitava-se mesmo falar em forma – termo àquela

¹⁹ Cf currículo da escola de 1958-59, em que o ensino da História se restringia ao Curso Fundamental, e no departamento de arquitetura não era mais que um seminário dividido em dois anos, com carga horária total de 70 horas. Esse espaço decresce ainda mais depois da eliminação do Curso Fundamental; em 1966-7, existe uma disciplina de “História da Construção e Crítica da Arquitetura” no departamento de arquitetura, porém essa totaliza apenas 40 horas ao longo dos 4 anos de Curso. Ver Lindinger, H. *Ulm Design*. pp.280-283. Deve-se notar também que os estudos históricos foram sempre vistos com grande reserva por Gropius, que temia pelo cerceamento da criatividade dos alunos, sobretudo dos iniciantes. ver Gropius, W. *Bauhaus. Novaarquitetura*.

²⁰ Schmitz, Günter. *Grundlagen der Gestaltung für Architekten*.

²¹ Bense, Max. “Lygia Clark: Objetos variáveis”. in: *Pequena Estética*, p.219.

altura bastante desprestigiado na escola, como vimos. Nas palavras de Schmitz, o que contava era o “problema da *gestaltung* da construção industrializada”. Pretendia-se pôr assim em causa um procedimento projetual – ou melhor seria dizer, *construtivo* - fundamentalmente aderente ao modo de produção da indústria, em sua lógica processual. E isso, claro, só podia se dar a contrapelo da tradição morfológica-naturalista perpetuada através das Academias de Arte.

Ao fixar-se no problema da formação, ou formatividade (*Gestaltung*), o programa de exercícios de Schmitz não só conduzia a um rompimento com a tradição da forma compositiva e a estabilidade da forma clássica, como estabelecia a base de sustentação para a metodologia projetual treinada à exaustão nos anos subseqüentes do Curso, e que consistia basicamente em definir o problema a partir da análise de todos os seus dados e elementos, de modo a chegar à elaboração racional de um gráfico que passava a constituir, segundo Claude Schnaidt, “a primeira etapa de formalização (*mise en forme*) do projeto.”²² [fig.63] Por outras palavras, o método proposto – e considerado igualmente válido para o projeto de um edifício, um cartaz ou um cinzeiro - consistia em proceder sistematicamente mediante a decomposição do problema em diferentes níveis de complexidade, ordenados de acordo com a importância relativa a eles atribuída. Chegava-se então a um gráfico analítico, quase sempre representado visualmente como uma “árvore” constituída de elementos variáveis e linhas de conexão correspondentes às relações específicas entre tais variáveis. A questão, a essa altura, passava a ser como realizar o processo de conversão de um diagrama analítico em forma – ainda que nenhuma metodologia, nem mesmo a mais sofisticada (como a apresentada por Christopher Alexander em seu livro *Notes on the synthesis of form*, de 1964), fosse capaz de dar conta desse aspecto, conforme reconheceu Gui Bonsiepe²³.

Ora, que recepção uma tal concepção de forma haveria de encontrar num meio que tanto valorizava a criação intuitiva, e no qual o ensino do projeto se dava dentro de disciplinas de inequívoca origem acadêmica, como “Pequenas

²² “La formalisation des conditions de fonctionnement du logement est indispensable à l’analyse matricielle des éléments du plan et à l’elaboration raisonnée de l’organigramme (graphe) qui constitue la première étape de mise en forme du plan”. Schnaidt, C. *Autrement dit*. p. 694. (Tradução nossa)

²³ Bonsiepe, Gui, “Arabescos del racionalismo” in: Ulm 19-20, 1967.

composições” e “Grandes composições” de Arquitetura?²⁴ Vejamos a crítica feita por Joaquim Cardozo – poeta e calculista dileto de Oscar Niemeyer, atuante também no âmbito do Sphan/Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - à exposição da HfG montada no MAM em 1956: confessando-se “profundamente decepcionado” diante de uma “sala quase vazia”, Cardozo fez notar que, além de tudo, “a escola funciona num edifício sem graça arquitetônica (...) segundo planta desenhada por mão pouco hábil”²⁵. [fig.28-32] Faltaria a Max Bill a habilidade para o desenho de Niemeyer? Provavelmente. No entanto, a questão para a qual se deve atentar é como esse aspecto, que corre o risco de ser tomado como mera inabilidade para o “desenho artístico” encontra-se, na verdade, em estreita correspondência com a concepção de projeto de Bill. E nesse sentido, as palavras de Joaquim Cardozo revelam o grau de estranhamento em relação a toda uma tradição construtiva para a qual a linha traçada a mão livre, em sua imprecisão, teria justamente de ser rebaixada em relação à linha traçada com o auxílio de instrumentos. Pois se era preciso retirar a arte do âmbito da expressão individual, da mesma maneira que as técnicas industriais deviam servir como

²⁴ Não obstante as mudanças curriculares instituídas no Curso de Arquitetura desde a reformulação proposta por Lucio Costa em 1931, o ensino na Faculdade Nacional de Arquitetura (criada com a separação do Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes, em 1945) manteve-se, ao longo dos anos 1950 e 1960, nitidamente dentro da tradição acadêmica, preservando como espinha dorsal a cadeira “Composição de Arquitetura”. Na verdade, as cadeiras de “Grandes Composições” e “Pequenas Composições” de Arquitetura, ambas destinadas ao ensino do projeto, só foram abolidas em 1969, quando foi instituído o sistema de créditos e criada a seqüência de “Planejamento de Arquitetura” (desdobrada em oito períodos). Ainda assim, a ementa da disciplina (apresentada por uma comissão sob a coordenação de Wladimir Alves de Souza), sugere que as alterações talvez não fossem tão profundas: visava-se ao “estímulo às aptidões e desenvolvimento da capacidade criadora (...) através de composições progressivas em complexidade e importância” (e cabe lembrar que a denominação de “Composição” foi recuperada recentemente para a primeira disciplina de projeto). Pode-se em todo caso bem avaliar o quanto a escola era pautada, nos anos 60, pelas diretrizes acadêmicas examinando o programa das disciplinas ministradas em 1967: no primeiro ano do curso, a disciplina de “Arquitetura analítica” discutia “a situação da Arquitetura entre as Belas-Artes” e introduzia os alunos aos conceitos de ordem, simetria, ritmo, proporção e à gramática dos traçados reguladores, enquanto na disciplina de “Desenho Analítico” destacava-se a “importância do desenho para a composição de arquitetura”, e as “leis de composição”. Já a disciplina de “Modelagem” centrava-se na representação - em madeira, gesso e argila - “de elementos característicos dos grandes períodos arquitetônicos”: grego, bizantino, romano, românico, gótico, renascimento e barroco. Ministrado no 2º e 3º anos, o ensino de “Composições de Arquitetura” – primeira etapa do ensino de projeto, que precedia a cadeira de “Grandes Composições de Arquitetura”, ministrada nos dois anos subsequentes - visava à formação do profissional através do “desenvolvimento do senso de proporção e do sentimento da plástica arquitetônica”, dando grande ênfase a exercícios de representação. “E mesmo a cadeira de “sistemas estruturais”, oferecida no último ano e entendida como “coroamento das cadeiras técnicas de construção” tomava por base trabalhos de “composição estrutural”, divididos em “composição elementar” (escadas, balcões etc) e “composição superior” (edifícios, viadutos, monumentos etc). ver Sanches, Maria Ligia Fortes. *Construções de Paulo Ferreira Santos* e FAU-UFRJ, *Programas das disciplinas de 1967*.

²⁵ Cardozo, Joaquim. *Escola de Desenho de Ulm*.

corretivo da arbitrariedade do “feito a mão”, o esquadro/lâmina deveria servir para livrar a arte de uma gestualidade tornada intolerável – como se assim a forma artística pudesse, enfim, ser imunizada contra um lirismo considerado incompatível com a sociedade industrial. Para usar termos cabralinos²⁶, poderíamos dizer que a planta de Max Bill aproximar-se-ia do corte seco do “lápiz-bisturi” de Mondrian, em seu esforço por vencer a “mão-direita, demasiado sábia”, que tinha seu correlato mais evidente, no caso, na “artisticidade” do traço niemeyeriano. De certo modo, é como se aí se recolocasse o problema que, lembra-nos Argan, permanece no horizonte da cultura artística moderna, mesmo em seus extremos: a relação entre o mundo da arte e o mundo da produção industrial.

Resistências dessa ordem não impediriam, contudo, que no meio carioca fossem emergindo, aqui e ali, sinais de uma disposição de redefinir as diretrizes pelas quais se pautara até então a arquitetura moderna no Rio de Janeiro. Cabe destacar, nesse sentido, o papel assumido pela revista *Arquitetura*, órgão oficial do IAB-GB criado na gestão de Maurício Roberto, que acabou por se constituir num importante canal de veiculação das idéias que deram molde à Esdi²⁷. Um mês após a instituição da escola, a revista publicava seu decreto de criação e uma reportagem de duas páginas saudando a realização de “um velho sonho de arquitetos”²⁸. Três meses depois, a mesma revista apresentava o calendário da escola, seus critérios de admissão e estrutura curricular.²⁹ E logo mais surgiria aí uma série de reportagens intitulada “Arquitetura e Desenho Industrial”³⁰, assinada pelo arquiteto Flávio Marinho Rego, que defendeu “o caráter polimorfo da profissão de arquiteto” e ressaltou a “necessidade dos arquitetos participarem ativamente nas pesquisas e autoria de desenho industrial.”

²⁶ Melo Neto, João Cabral. “O sim contra o sim” in: *Serial e antes*. p.286-8.

²⁷ O Conselho de Redação da edição de agosto de 1963, quando têm início as aulas na Esdi, inclui os arquitetos Maurício Roberto, Affonso E. Reidy, Henrique Mindlin e Marcos Konder Netto. O redator-chefe é Maurício Nogueira Batista e o secretário, Alfredo Britto. Nota-se uma coincidência com relação a alguns dos nomes que haviam estado direta ou indiretamente envolvidos com o GT de que resultou a Esdi.

²⁸ Decreto número 1443, de 26 de dezembro de 1962. in *Arquitetura* número 7, janeiro de 1963. Na mesma edição, veja-se também “Objeto Estético vai se tornar Utilidade”, pp.29-30.

²⁹ “Desenho Industrial na GB” in: *Arquitetura*, abril de 1963, pp.22-24.

³⁰ *Arquitetura* número 16 (outubro de 1963); número 21 (março de 1964); e número 22 (abril de 1964).

Tudo leva a crer que tenha sido por influência de Goebel Weyne³¹, professor da Esdi e responsável pela reforma gráfica da revista, que a escola acabou ganhando espaço também na *Módulo*, publicação fundada e dirigida por Oscar Niemeyer, cujo primeiro número, surgido em 1955, ainda se ocupava de contra-atacar Max Bill, descrevendo-o como “essencialmente um engenheiro e matemático”, de quem “nada se conhece no Brasil, a não ser pequenos e inexpressivos projetos.”³² Já no mês seguinte à inauguração da Esdi, no entanto, a revista publicou um texto de Flávio de Aquino sobre a escola, com fotos de Goebel Weyne semelhantes às imagens da HfG que circulavam pelo mundo nas exposições e publicações da escola, enfatizando o ascetismo dos seus espaços, a disciplina reinante e o ambiente produtivo criado a partir de uma relação mais horizontal entre professor e aluno³³. Na verdade, a *Módulo* contribuiu para disseminar a disciplina ulmiana no meio da arquitetura mesmo antes da criação da Esdi. Em dezembro de 1959, a revista publicou uma proposta de Otl Aicher para um jardim em Brasília, definido por uma malha hexagonal³⁴. [fig.71] E em abril de 1960 – i.e., no próprio mês da inauguração da capital – a mesma revista dedicou três páginas à publicação do primeiro projeto de Bergmiller no Brasil: um espelho com luz desenvolvido para a indústria nacional (D.F. Vasconcellos) pelo “forminform”, que se apresentava então como “estúdio para industrial design (forma do produto – comunicação visual)”, com o objetivo de “contribuir para a civilização do nosso ambiente”. A publicação incluiu três fotos do protótipo e nenhum desenho; preferiu-se dar ênfase, em vez disso, ao método de trabalho, mediante o qual procurava-se “eliminar o mais possível os sentimentos individuais (...) de modo que – e neste ponto a citação de Max Bill era explícita –

³¹ Gustavo Goebel Weyne Rodrigues, natural de Fortaleza (n.1933) freqüentou informalmente o IAC do MASP, em São Paulo, e esteve à frente do grupo concretista do Ceará (que incluiu, entre outros, o arquiteto Liberal de Castro), nos anos 50. Em 1952, exerceu como “desenhista” o design gráfico da revista “Atualidades odontológicas”, editada em São Paulo (redator-chefe: Fúlvio Abramo), e entre 1955 e 1959 foi responsável pelo design do jornal “Diários Associados”, de Fortaleza. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1959, a fim de seguir o curso de Comunicação Visual ministrado por Otl Aicher e Tomás Maldonado no MAM, e logo sucedeu Arthur Lício Pontual no design da revista *Módulo*. Seu interesse pela HfG levou-o a candidatar-se a uma vaga na escola, na qual foi admitido, embora não tenha chegado a inscrever-se como aluno. Paralelamente à *Módulo*, assinou o design gráfico do jornal *Hoje*, do Partido Comunista, editado por apenas alguns meses em 1960.

³² “Criticada a arquitetura brasileira. Rica demais – dizem” in: *Módulo* 1, março de 1955, p.46.

³³ Aquino, Flavio de. “Escola Superior de Desenho Industrial” in: *Módulo*, agosto 1963, pp.32-35

³⁴ Aicher, Otl. “Jardim em Brasília” in: *Módulo* 16, dez 1959, pp. 4-6. Segundo Goebel Weyne, a proposta foi encaminhada em carta a Lucio Costa por intermédio de sua filha Maria Elisa, que também freqüentava o Curso de Aicher e Maldonado no MAM. (Cf depoimento de G.Weyne à autora, em 12.dez.2007)

a forma do objeto não [fosse] expressão das características do autor, mas das características do próprio problema”³⁵.

Ao mesmo tempo, o próprio projeto gráfico da *Módulo* - implantado a partir do número 15, de outubro de 1959 [fig.68] – mostrava-se afinado com a disciplina ulmiana. Depois de ter sido adotada como tema de trabalho de Wollner na HfG, a revista foi objeto de estudo de Goebel Weyne no curso de Comunicação Visual ministrado por Otl Aicher e Tomás Maldonado no MAM, em 1959³⁶, e não por acaso, passou a apresentar sinais claros da influência do design ulmiano: entre outras mudanças, a publicação passou a ter formato mais enxuto (23,5 x 29 cm, em vez de 26 x 32 cm) e a trazer, nos títulos, a mesma fonte tipográfica sem serifa cultuada na HfG (a *Futura*, projetada por Paul Renner³⁷). Além disso, introduziu-se um *grid* modular, constituído, no caso, por 12 quadrados (3 colunas de 4 quadrados cada), que passou a ordenar a disposição de todos os elementos gráficos na página (textos, desenhos e fotos).

O papel desempenhado pelas duas revistas especializadas de maior penetração no meio carioca de arquitetura, somado à inclusão de arquitetos no GT e mesmo na primeira turma da Esdi³⁸, não foi contudo suficiente para alargar a presença de arquitetos no corpo docente da escola. Embora fosse arquiteto de formação, Flávio de Aquino, substituto de Roberto na direção da Esdi (e em 1953, entrevistador de Max Bill para a revista *Manchete*), atuava primordialmente como crítico e professor de história da arte. E Francisco Bologna, que assinou a ata de fundação da escola, não chegou a exercer atividade docente na mesma (na verdade, sua presença na cerimônia de inauguração da escola não pode ser desvinculada da função que então exercia na Secretaria de Educação de Lacerda,

³⁵ “Desenho industrial” in: *Módulo* 17, abr 1960, pp.50-52.

³⁶ O curso realizou-se entre 20 de agosto e 15 de setembro de 1959, e foi dividido em parte teórica (a cargo de Maldonado) e parte prática (a cargo de Aicher), com turmas de 100 e 30 alunos, respectivamente. Segundo Goebel Weyne, frequentaram o curso de Aicher, entre outros, Lygia Pape, Fernando Campos, Rubens Martins, Maurício Vinhas de Queiroz e os arquitetos Yedda Pitanguy, Maria Elisa Costa e Lauro Paraíso (segundo depoimento de Goebel Weyne à autora, em 12.dez. 2007). ver, sobre o curso, Mauricio, Jayme. *Elementos de comunicação visual*”.

³⁷ Paul Renner, tipógrafo alemão associado à DWB, projetou a fonte tipográfica *Futura* em 1925-7. Baseada em princípios geométricos, a *Futura* tornou-se a mais popular das fontes sem serifa, e foi utilizada extensivamente na HfG e na Esdi.

³⁸ A primeira turma da Esdi contou com 3 arquitetos – um deles era Claudius Ceccon, que se tornou mais conhecido posteriormente como chargista, e outro era Theodor Wu, que trabalhou com Sergio Bernardes e depois emigrou para os Estados Unidos. Segundo depoimento de Bergmiller à autora, por email, em 22.set.2005.

onde encontrava-se envolvido com a definição de uma tipologia de edifícios escolares a serem multiplicados por todo o Rio de Janeiro).

Entre os professores da escola em seu primeiro decênio contam-se apenas dois arquitetos brasileiros ligados à prática projetual: Arthur Lício Pontual e Daisy Igel. Ambos ali estiveram regularmente por apenas dois anos; Pontual em 1967-69 como professor de Desenvolvimento de Projeto da seção de Desenho Industrial, Igel em 1966-7 como professora de Metodologia Visual, disciplina do Curso Fundamental. Pontual era próximo de pelo menos três professores integrados desde a primeira hora a Esdi: com Goebel Weyne – professor de Análise gráfica – havia assinado o então chamado *lay-out* dos dois primeiros números (15 e 16) que caracterizaram a reforma gráfica da *Módulo*, e alguns outros projetos gráficos claramente vinculados ao léxico visual concreto, como o planejamento da exposição e catálogo da casa pré-fabricada de Sergio Rodrigues (montada nos jardins do MAM em 1960³⁹) e uma série de selos comemorativos da inauguração de Brasília (1960), respectivamente em parceria com o arquiteto Marcos Vasconcellos e Aloisio Magalhães. [figs.72 a 78] Além disso, Magalhães e Luis Fernando Noronha haviam sido sócios de Pontual no escritório Magalhães+Noronha+Pontual (M+N+P), fundado em 1960, onde, segundo Pontual, “se intentava realizar gráfica, desenho industrial e arquitetura como um todo”⁴⁰. Deve-se ter em mente que esse perfil de escritório era único e sem precedentes no Brasil. Não havia outra experiência nesses termos nem mesmo em São Paulo, onde surgiram mais ou menos à mesma época outros núcleos profissionais destinados a projetos gráficos e de produtos, que no entanto não incluíam a arquitetura – refiro-me ao forminform (criado em 1958 por Wollner, Geraldo de Barros, Rubens Martins e Walter Macedo e a partir de 1959 integrado por Bergmiller) e ao escritório dos arquitetos João Carlos Cauduro e Ludovico Martino, constituído em 1964.

No M+N+P, Pontual era o único com formação universitária na área de projeto – Magalhães era formado em Direito, e Noronha, técnico em edificações pela Escola Técnica. A experiência conjunta dos três é breve, já que Pontual assume em 1962 a direção de arquitetura da Cobe/Companhia Brasileira de

³⁹ O catálogo mostra clara ligação com as pesquisas plásticas da vertente construtiva no Brasil, com ênfase na investigação da geometria do quadrado - o que produz uma capa muito próxima de certos trabalhos de Lygia Clark e Willys de Castro. ver MAM-RJ. *Casa individual pré-fabricada*.

⁴⁰ Pontual, Arthur Lício. *Influências*.

Estruturas e acaba desligando-se do escritório, pouco antes que Noronha. Mas a produção do M+N+P é relativamente fértil (são dessa época, por exemplo, os logotipos da Cobe, da Petite Galerie e da editora Delta, a Residência Renaux, em Santa Catarina, e uma exposição itinerante de arquitetura brasileira, destinada a Europa central e oriental⁴¹). [figs. 87 e 88] Além disso, a passagem pelo escritório (em 1961) de alguém como Max Bense, àquela altura tão em evidência como um dos teóricos principais da arte concreta, permite supor o quanto ele já se destacava no ambiente carioca no período imediatamente anterior à inauguração da Esdi.

A relação de Pontual com Aloísio Magalhães vinha do Recife, onde o primeiro, ainda estudante de arquitetura, tivera escritório (com Glauco Campello e Jorge Martins Júnior) no mesmo casarão ocupado pelo *Gráfico Amador* (misto de oficina gráfica e editora conduzida por Magalhães, Gastão de Holanda, Orlando da Costa Ferreira e José Laurenio de Mello). Mas foi no Rio, e ainda como estudante, que Pontual inseriu-se no campo de operação do design: em fevereiro de 1957 assumiu o *lay-out* da revista *Módulo* e em seguida dedicou-se, como funcionário da recém-criada Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap)⁴², ao projeto e montagem de uma exposição itinerante sobre Brasília que foi inaugurada no Ministério da Educação em janeiro de 1958 e remontada nesse mesmo ano em vários países, dentro do programa de promoção da arquitetura brasileira levado a cabo pela Divisão Cultural do Itamaraty. [figs. 80 a 83]

Segundo o próprio Pontual, foi essa experiência que definiu seu “interesse pelo problema do desenho industrial.”⁴³ Também em 1958, Pontual trabalhou no projeto expositivo do Pavilhão do Brasil em Bruxelas, de Sergio Bernardes⁴⁴. [fig.79] E logo o problema da montagem de exposições - muito em voga na época

⁴¹ exposição organizada pelo Ministério das Relações Exteriores, constituída de 90 fotos de Marcel Gautherot e Michel Aertsens. ver “Arquitetura brasileira na Europa” in: *Módulo* 32, abril de 1963, pp. 60-61.

⁴² criada em setembro de 1956, com sede em Brasília e escritório no Rio, sob a presidência de Israel Pinheiro da Silva.

⁴³ Pontual, A.L. “Influências”.

⁴⁴ Nessa exposição, realizada de maio a setembro de 1958, Pontual aparece como assistente de João Maria dos Santos. Seguem-se montagens em Genebra (maio), Londres (junho, na Galeria de Arte Contemporânea), Munique (julho) e Paris (novembro, no edifício da Unesco) – todas projetadas e montadas por Pontual. Simultaneamente, o Itamaraty manteve mais duas exposições itinerantes sobre arquitetura brasileira no exterior – uma delas projetada por Mary Vieira, em 1957, para a *Interbau* de Berlim. Ver *Módulo* 12, fev. 1959, pp.38-43.

e estudado à exaustão em Ulm⁴⁵ - revelou-se, para ele, verdadeiro exercício de aprendizagem da lógica industrial: face ao caráter itinerante da mostra, era forçoso pensar em termos de elementos com dimensões estandardizadas, passíveis de serem combinados de diversas maneiras, de acordo com o espaço disponível, e que pudessem facilitar as operações de montagem e desmontagem em tempo reduzido, o transporte e a reutilização do material. Também era preciso programar os painéis expositivos de modo que fosse possível assegurar a legibilidade dos projetos apresentados e ao mesmo tempo comunicar a força e o potencial de um país capaz de avançar “50 anos em 5”, conforme prometia o presidente Kubitschek. Por mais que a grade dos painéis estivesse ainda visivelmente presa à referência das composições de Mondrian, o projeto de Pontual, ao que parece, surtiu efeito: de acordo com Lucio Costa, até Marcel Breuer – ex-professor da Bauhaus e autor do projeto do edifício da Unesco, onde a exposição foi montada em Paris - mostrou-se impressionado com “o apuro e engenho da apresentação”⁴⁶.

Muito mais que a Faculdade Nacional de Arquitetura – descrita por Pontual como um “fracasso”, com professores “defasados e alienados” e um programa de ensino comparável ao “estatuto de um museu”⁴⁷ – foram essas experiências iniciais com trabalhos gráficos, além da convivência direta com o meio em estruturação do design que fundamentaram sua concepção de projeto. Pontual não demorou a enxergar no design gráfico “atitudes de pré-fabricação para a arquitetura”⁴⁸, e negou-se a reconhecer limite entre arquitetura e design. Por isso mesmo, sua obra compreende sem distinções todas as escalas de projeto do mundo-ambiente – o projeto de um selo, um logotipo (Loja do Bom Desenho, 1963) [fig.86], um faqueiro⁴⁹, uma cadeira (Poltrona Pontual, 1963⁵⁰) [fig.84],

⁴⁵ Veja-se o livro *Austellungen* (1961), organizado pelo arquiteto Klaus Franck, ex-aluno da HfG. E, no Brasil, o sistema de exposição itinerante projetado em 1960 para a Sursan/Superintendência de Urbanização e Saneamento do Rio de Janeiro, pela arquiteta Yedda Pitanguy, que fôra aluna da HfG entre 1956 e 1958, e do curso de Otl Aicher no MAM, em 1959. “Exposição Sursan” in: *Módulo 21*, dez 1960, pp.13-15.

⁴⁶ Costa, Lucio. *Arthur Licio Pontual*.

⁴⁷ Pontual, A.L. “Influências”. À visão negativa de Pontual com relação ao ensino da FNA pode ser atribuída sua demora em graduar-se: tendo ingressado na escola em 1955 (ano em que se transfere de Recife para o Rio de Janeiro), só conclui o curso em 1962 (ou seja, nove anos após ter ingressado na faculdade de arquitetura, ainda em Recife).

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Faqueiro metálico, projetado em parceria com o arquiteto britânico e também professor da Esdi Norman Westwater, cujo protótipo foi produzido nas oficinas da Esdi. O projeto recebeu menção honrosa em concurso na Inglaterra, mas não chegou a entrar em linha de produção. (Cf depoimento de Teresa Pontual à autora, em 26.ou.2007)

uma casa (Res. Fracalanza, 1964⁵¹) [fig.92] ou um edifício de grandes dimensões e programa complexo (Rio Othon Palace, 1967-8⁵²) [fig.94]. E se não chega a desenvolver projetos de cidades, nem por isso deixa de operar na escala urbana, por vezes com intervenções desafiadoras como as torres dos edifícios Mal.Deodoro da Fonseca (1969) [fig.93] e White Martins (1972-75), ambas erguidas em contraste com o casario existente no entorno imediato⁵³.

O interesse fundamental de Pontual está, sem dúvida, em atuar na esfera alargada do projeto construtivo. E sendo assim, já não cabe sequer designar uma cadeira como equipamento da casa, à maneira de Le Corbusier; em alguns momentos (Res. D'Ecclesia, 1969), a impressão que se tem é a de que o trabalho de Pontual está mais para o caminho seguido por Peter e Alison Smithson (*House of the Future*, 1955-6), em que a própria noção de mobiliário tende a ser revista, na medida em que este se funde com paredes e pisos, conferindo uma estrutura contínua à casa. Reivindica-se, no fundo, o mesmo estatuto para ambos - cadeira e casa - como objetos projetados e construídos segundo uma lógica rigorosamente única a estender-se, no dizer de Max Bill, “da colher à cidade”.

Tomemos, por exemplo, os projetos da série de selos de Brasília (com Goebel Weyne e Aloísio Magalhães, 1960) [fig.72] e do edifício-sede da Shell, em Botafogo (1967) [fig.91]: sem embargo da diferença de escala, ambos se definem a partir de uma noção de estrutura como sistema de relações entre elementos que se articulam e se auto-regulam no interior de um *grid*, i.e., uma grade ou malha reticulada claramente identificada com a matriz por excelência da projetística ulmiana. No caso do selo, tal raciocínio estrutural resulta na definição de uma grade constituída de três campos, no selo vertical, e seis, no horizontal; isso permite controlar e ordenar os elementos de ilustração (desenhos esquemáticos com base na linha de contorno dos principais ícones arquitetônicos

⁵⁰ Projeto em colaboração com Ricardo Cruz, Davino Pontual e Arlindo Facioli, primeiro lugar no Prêmio Cinquentenário Brafor/Brasileira Fornecedora Escolar em 1963. ver *Arquitetura* número 6, dez 1962, pp.26-28.

⁵¹ Projeto com Carlos João Juppa, premiado pelo IAB em 1964. ver *Arquitetura*, n. 32, fev 1965

⁵² Projeto desenvolvido após sua morte por Davino Pontual, Paulo de Souza Pires, Sergio Porto e Flávio Ferreira. Ver Xavier, Alberto et al. *Arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. p. 140.

⁵³ O projeto do edifício da White Martins, na rua Mayrink Veiga (Centro), motivou o tombamento, pelo IPHAN, de fachada remanescente de sobrado do século XIX, a qual foi integrada à torre de 31 pavimentos que se ergue sobre ela. O projeto foi desenvolvido pela equipe da Pontual Associados após o falecimento de Arthur Lício Pontual, em 1972. Já o projeto do edifício residencial Mal.Deodoro da Fonseca, com seus 26 pavimentos, rompe deliberadamente com a escala do casario da rua onde se situa, caracterizada por um conjunto de palacetes ecléticos (rua D. Mariana, em Botafogo).

de Brasília) e texto (sempre alinhado pela esquerda e composto na família tipográfica Futura⁵⁴), mantendo-se a relação com o formato-padrão dos Correios (40 x 20 mm, mais a margem picotada). Já no edifício, a modulação adotada em planta (1,5x1,5 m) é determinante tanto para a distribuição das vigas e pilares quanto para a disposição de toda a rede de instalações (eletricidade, ar condicionado etc) - e o grau de interdependência entre ambas apenas confirma como a noção de estrutura de Pontual diz respeito menos a uma definição tradicionalmente ligada a condicionamentos estáticos (i.e., à relação entre forças aplicadas e resistência dos materiais construtivos), que com um princípio formativo baseado num sentido ordenador que compreende e coordena o projeto como um todo.

De resto, à diferença do extremismo ulmiano, o entusiasmo de Arthur Lício Pontual pela perspectiva industrial não subentende um apego maior por materiais industriais, ou mesmo por sistemas pré-fabricados. É verdade que sua aposta na progressiva industrialização do país acaba por distingui-lo, no quadro da arquitetura dos anos 60, como alguém que “antevê o arquiteto projetando por catálogo”⁵⁵ – i.e., a partir da escolha e especificação de produtos existentes no mercado, como quem seleciona e adquire mercadorias nas prateleiras de um supermercado. E também deve ser dito que, quando considera necessário, Pontual se dispõe a interferir na produção industrial, por vezes pressionando grandes indústrias para aprimorar seus produtos (caso do vaso sanitário fabricado pela Celite, cujo perfil foi ajustado ao projeto do edifício Mal. Deodoro da Fonseca, de modo a permitir sua instalação rente à parede⁵⁶). [fig. 93] Mas se encontramos em sua obra lajes pré-fabricadas, elementos pré-moldados de concreto e telhas de fibrocimento, não é menos freqüente o tijolo aparente, por exemplo (Res. na Rua Joaquim Campos Porto, 1970, e edifício-sede da Datamec, 1972 – este, com sinalização de Goebel Weyne) [fig. 95 a 97]. Do mesmo modo, ao projetar três casas contíguas para uma só família numa praia quase deserta, Pontual usa materiais e mão-de-obra locais (telhas cerâmicas, alvenaria caiada, esquadrias de

⁵⁴ As pequenas variações na morfologia dos tipos – compare-se o número zero da data e do preço do selo no qual figura a torre de TV - devem-se, segundo Goebel Weyne, às dificuldades encontradas na produção dos tipos pela *Latt-mayer*, única firma no Rio de Janeiro que fornecia provas de composição de texto para arte-final de material impresso. (depoimento de Goebel Weyne à autora, por email, em 25.10.2007).

⁵⁵ cf *Desenho industrial: tomada de consciência*.

⁵⁶ Cf depoimento de Davino Pontual à autora, em 05.nov.2007.

madeira) sem abrir mão da modulação e da lógica combinatória que ordena todo o projeto e garante as semelhanças, tanto quanto as variações entre as casas⁵⁷. [fig. 89-90] Sem dúvida encontramos-nos diante de um projeto sensível à noção ulmiana de estrutura como um princípio de organização que, sendo invariante, todavia admite um número elevado de decisões (e portanto, de variações). Sustenta-se um mesmo princípio ordenador – e já podemos dizer, estrutural – que assegura a idéia de unidade da forma, ainda que submetendo-a a um jogo de diferentes combinações ao qual, no caso, incorpora-se a cor como mais um elemento de diversificação. E nesse sentido, o projeto revela-se mais próximo das primeiras pesquisas de Max Bill (veja-se, em especial, suas *Quinze variações sobre um mesmo tema*, de 1934-8 [fig.45]) que da ortodoxia concretista e sua orientação pró-banimento da cor. Num certo sentido Pontual age um pouco como faz Sergio Camargo na escultura: ao mesmo tempo firma e nega o sistema severo da escola de Ulm como quem procura forçar seus limites, nele injetando uma dose de imprevisibilidade que impede o esgotamento para o qual tende a dinâmica gestáltica, postulante de uma experiência objetiva da forma. E nada é mais significativo nesse sentido que as sutis aberturas ao incontrolável da luz, que o tempo todo desafiam o pressuposto da obra como estrutura fechada em si mesma, ao propor uma experiência sensível, corpórea, subsumida no “duplo movimento que está longe de ser apenas óptico: o de velamento e desvelamento da estrutura”⁵⁸.

Entenda-se bem: o que está em jogo, no caso, é uma compreensão bastante singular, no meio de arquitetura carioca, das premissas básicas do projeto construtivo. E isso explica o reconhecimento de Pontual, surpreendentemente ou não, mesmo por Lucio Costa, que nele chegou a ver “um dos primeiros a romper, de certo modo, com os tabus estilísticos da arquitetura brasileira dos anos 40”⁵⁹. [fig.98] É verdade que a declaração de Lucio Costa é de 1972, ou seja, data de cerca de duas décadas depois da contenda com Max Bill, e pertence a um momento em que a atividade do design como projeto industrial já encontra-se razoavelmente sedimentada no Brasil, em grande parte graças à ação concertada da própria Esdi e do IDI/Instituto de Desenho Industrial, uma espécie de extensão

⁵⁷ Projeto em colaboração com seu irmão Davino Pontual. ver *Três casas em Búzios*.

⁵⁸ Brito, Ronaldo. “A ordem e a loucura da ordem”. In: *Experiência crítica*. p.311.

⁵⁹ Lucio Costa. *Arthur Licio Pontual*.

da escola no MAM, com Bergmiller e Weyne à frente⁶⁰. Mas, ao fim e ao cabo, não é à toa que Pontual significava, na visão de Lucio Costa, uma “produção arquitetônica em bases menos pessoais (...), sem perda contudo do calor humano”. Sem deixar de comprometer-se com a lógica racional construtiva, há algo em Pontual que escapa ao rigor da produção ulmiana – caso contrário, como poderíamos definir a margem à improvisação que encontramos nas casas de Búzios, por exemplo? Ao mesmo tempo, mantém-se em vista uma unidade perfeita entre o método didático, o sistema produtivo e a realidade do mercado, e esse tripé explica a atuação de Pontual, para além do escritório, numa escola de design (a Esdi), numa construtora (a Cobe) e numa loja - a *Loja do Bom Desenho*, criada pelo próprio arquiteto com o objetivo de comercializar “equipamentos de interior, utensílios e mobiliário (...) escolhidos na produção nacional pelas características de utilidades para a casa, forma e função – bom desenho”⁶¹. Todas essas iniciativas afinal se somavam num esforço até certo ponto comum – e que já não podia ser ignorado - de criar condições para a estruturação de um novo pensamento projetual no Brasil (e não há como deixar de notar a quase simultaneidade da criação da Esdi, da inauguração da Loja do Bom Desenho e da fundação da ABDI/Associação Brasileira de Desenho Industrial – esta, sediada em São Paulo)⁶².

Além de Pontual, a Esdi também teve em seu corpo docente o arquiteto suíço Paul Edgard Decurtins, formado na HfG em 1960 com um projeto orientado

⁶⁰ O IDI/Instituto de Desenho Industrial foi instalado no bloco-escola do MAM no período em que o museu esteve sob a direção de Maurício Roberto, e sua primeira atividade foi a realização, em 1968, da Bienal Internacional de Desenho Industrial (organizada pelo Ministério das Relações Exteriores, MAM, Esdi, ABDI, Fundação Bienal de São Paulo e Confederação Nacional da Indústria), da qual Pontual participou como expositor, com Norman Westwater. Além de realizar exposições, o IDI destacou-se por suas pesquisas de embalagens e de mobiliário escolar: nos anos 70, criou um “Manual para Planejamento de Embalagens” que tornou-se referência no meio, e desenvolveu projeto de sistemas de mobiliário para a Conesp/Companhia de Construções Escolares do Estado de São Paulo (que tinha à frente, na época, o arquiteto carioca João Honório de Mello Filho, responsável pela implementação de um amplo programa escolar com base no projeto por catálogo, a partir de componentes industrializados).

⁶¹ Cf anúncio na revista “Arquitetura” 76, outubro de 1968. A loja foi um empreendimento conjunto com o engenheiro Fábio Ribeiro de Oliveira. Foi aberta na rua Visconde de Pirajá, Ipanema, e seu projeto recebeu menção honrosa na II Premiação do IAB-GB. Hoje a loja encontra-se instalada no Jardim Botânico, sob a direção de Teresa Pontual, irmã do arquiteto e ex-aluna da Esdi (ver *Arquitetura* número 32, fev. 1965, pp.18-19)

⁶² A Esdi foi aberta em julho de 1963, a ABDI foi criada em agosto do mesmo ano, e a Loja do Bom Desenho alguns meses depois. Por essa época, outras lojas de design moderno já se destacavam no Rio de Janeiro - todas mais focadas, porém, no mobiliário, como a Oca (a cargo do arquiteto Sergio Rodrigues), Módulo (arquitetos A. e S. Rapoport) e Móvel Contemporânea (arquitetos Michel Arnoult e Norman Westwater).

por Herbert Ohl e voltado para a exploração dos princípios inter-relacionados da pré-fabricação e da coordenação modular⁶³. [fig.99] Não obstante sua dedicação a esses temas, cada vez mais considerados - na Europa e Estados Unidos - indissociáveis das discussões sobre a industrialização da construção⁶⁴, e da expectativa de acordo entre arquitetura e indústria que cercava naquele momento a construção de Brasília, enquanto esteve no Brasil Decurtins não chegou a desenvolver projetos arquitetônicos de maior alcance. Em São Paulo, realizou alguns projetos para instalações de escritórios de algumas empresas alemãs (Siemens, Ciba-Geyer) e assinou outros com Bergmiller, como o mobiliário da Cidade Universitária da USP (com o arquiteto João Carlos Cauduro) e uma máquina de costura para a Singer. Também com Bergmiller, desenvolveu o suporte de sinalização do Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro, dentro do projeto de “planificação comunicativa urbana” assinado por Alexandre Wollner⁶⁵. E na Esdi, foi coordenador do setor de Metodologia Visual, um dos 5 setores do Curso Fundamental (sendo os demais Integração Cultural; Meios de Representação; Introdução à Lógica e à Teoria da Informação e Oficinas).

Por conta da sua formação, Decurtins participou de uma mesa-redonda sobre pré-fabricação no Instituto de Arquitetos do Brasil⁶⁶, e chegou a receber uma oferta de trabalho no recém-criado BNH/Banco Nacional de Habitação, embora nada disso tenha sido suficiente para que firmasse contatos mais produtivos com o meio da arquitetura local. Não admira, portanto, que apesar de sua ligação pessoal com o Brasil (por ser casado com a brasileira Frauke Koch-Weser, também ex-aluna da HfG) sua passagem pela Esdi tenha sido igualmente tão breve – após dois anos na escola (1963-5), retornou à Europa, a fim de dar prosseguimento a seu trabalho com pré-fabricação⁶⁷.

⁶³ O tema do trabalho é “*Planung eines Siedlungszentrums unter Berücksichtigung eines einheitlichen Konstruktionsystems*”. Trata-se de conjunto para 9000 pessoas com edifícios residenciais, centro comercial, escola e parque, todo desenvolvido a partir do módulo de 1,20 m.

⁶⁴ O princípio da coordenação modular foi amplamente debatido no segundo pós-guerra, em particular após a criação, em 1953, da *EPA/European Productivity Agency*, da *OEEC/Organisation for European Economic Co-operation*, em cujo âmbito se discutiu a necessidade de normatizar estudos e medidas tendo em vista a racionalização da construção e a definição de um mercado cada vez mais internacional.

⁶⁵ ver Wollner, A. *Design visual: 50 anos*.

⁶⁶ A transcrição dos debates foi publicada pela revista do IAB-GB. Ver “Pré-fabricação: alguns aspectos em discussão no IAB” in: *Arquitetura* 40, out 1965, pp.19-23.

⁶⁷ Em meados dos anos 70, Decurtins transferiu-se para Teerã, na Pérsia (atual Irã), onde permaneceu por quase cinco anos a serviço do escritório de arquitetura Burckardt/Partner. Cf Frauke Decurtins in: <http://www.frauen-hfg-ulm.de> (acesso em 2/out/2007)

Decurtins foi substituído na Esdi por Daisy Igel (n.1927), arquiteta brasileira de origem austríaca formada na tradição de ensino da Bauhaus, em sua versão mais acabada na América: a escola que László Moholy-Nagy criou como a *New Bauhaus* (mais tarde renomeada como *Chicago Institute of Design* e depois incorporada ao *IIT/Illinois Institute of Technology*). Igel teve aulas nessa escola com Mies van der Rohe, Buckminster Fuller e Konrad Wachsmann, além de contato próximo com Josef Albers. Ao retornar ao Brasil, acrescentou ao seu currículo projetos em São Paulo (parte deles em sociedade com Jon Maitrejean, como as Residências Israel Kalbin e Pedro Franco Piva e o centro de distribuição da Ultragás⁶⁸) [fig.104] e no Rio, onde integrou-se à equipe do Plano Doxiadis. No entanto, Igel acabou ficando mais conhecida no meio do design por força de sua atuação na Esdi e do direcionamento mais sensorial que sistemático – ou digamos, mais próximo de Albers que de Maldonado - que deu ao ensino de Metodologia Visual, disciplina que conduziu por dois anos (1966 e 1967) até afastar-se da escola durante seu processo de reestruturação, desencadeado em 1968⁶⁹.

É possível que a proposta de ensino de Igel, mais interessada na experimentação intuitiva que no raciocínio lógico, tenha contribuído para provocar seu afastamento da Esdi, por escapar ao cientificismo ulmiano, àquela altura dominante na escola carioca. Seja como for, ao contrário do que aconteceu em São Paulo, onde o ensino do design foi integrado à Faculdade de Arquitetura⁷⁰, com o afastamento de Decurtins, Igel e Pontual acabou por prevalecer na Esdi uma indisponibilidade substancial com relação à arquitetura. E o curioso é que uma tal disjunção, de parte a parte, tenha se mostrado, ao fim e ao cabo, incongruente com o interesse manifestado por alguns arquitetos brasileiros pela própria HfG, onde o percentual de arquitetos entre alunos brasileiros chegou a 40%.⁷¹ Não seria, afinal, contraditória a ausência do ensino da construção numa

⁶⁸ Ver “Ante-projeto do Terminal Cia.Ultragaz” in: *Acrópole* 205, nov 1955, pp.21-23 e Residência no Jardim Europa in: *Acrópole* 260, jun 1960, pp.198-201

⁶⁹ ver Souza, Pedro Luiz Pereira de. *Esdi: biografia de uma idéia*.

⁷⁰ A introdução de uma seqüência de desenho industrial no curso de Arquitetura foi formalizada em 1962 na FAU-USP, em decorrência do redirecionamento do ensino da arquitetura nas bases definidas por um grupo que teve à frente o arquiteto Vilanova Artigas.

⁷¹ O levantamento realizado pela autora nos arquivos da escola entre 11 e 13 de julho de 2005 mostrou que dos dez alunos brasileiros que a freqüentaram, quatro eram arquitetos. Destes, um seguiu apenas o Curso Fundamental (Yedda Pitanguy) e três foram inscritos no departamento de “Bauen” (Mario Zocchio, Isa Maria Moreira da Cunha – posteriormente, Bisaggio - e Günter Weimer). O último transferiu-se para “Produktgestaltung” após um ano de estudos.

escola que reivindicava para si uma correspondência com a vertente alemã do design? Até que ponto ainda se poderia dizer que o programa da Esdi seguiu o modelo ulmiano, uma vez que a ausência de estudos de arquitetura aponta, como se vê, para o que talvez possa ser considerado uma renúncia de uma de suas premissas fundamentais?

Quer isso seja ou não suficiente para explicar o silêncio guardado dentro da HfG com relação à escola carioca, o fato é que a consulta aos arquivos da HfG surpreende pelo vazio de referências com relação à Esdi e ao Brasil. Além dos dez alunos brasileiros que freqüentaram a escola ulmiana⁷², não consta o registro de um único brasileiro que tenha passado pela escola, seja como conferencista ou visitante, embora vários depoimentos confirmem a passagem por lá de Décio Pignatari, Waldemar Cordeiro, Nise da Silveira, Haroldo de Campos, Niomar Muniz Sodré, Paulo Bittencourt, Luci Teixeira, Lygia Pape, Murillo Mendes e Carlos Flexa Ribeiro⁷³. Tampouco é fácil encontrar menção à Esdi ou qualquer registro de contato com o Brasil no arquivo de correspondências da escola⁷⁴. E salvo uma pequena nota anunciando a realização do Congresso Internacional de Críticos de Arte no Brasil, em 1959 – que contou efetivamente com a presença de dois professores da escola: Maldonado e Giulio Pizzetti (este, professor do Departamento de Construção) -, o mesmo vazio encontramos nas páginas das revistas *Ulm* (editada pelo corpo docente da escola entre outubro de 1958 e abril de 1968) e *Output* (editada pelos alunos a partir de 1961). E isso, muito embora a primeira contasse com uma seção destinada especificamente a registrar as visitas de estrangeiros à escola. Quanto à biblioteca da escola, entre seus quase 6000 volumes foram localizados apenas três livros sobre o Brasil - todos relativos à arquitetura - e uma edição especial da revista *Acrópole* sobre Brasília (número 256-7). Um dos livros é a edição alemã do compêndio de Henrique Mindlin

⁷² De acordo com dados coletados no HfG-Archiv, além dos quatro alunos já citados, os brasileiros que passaram pela HfG são: Alexandre Wollner (dept. “Visuelle Kommunikation”, 1954-58), Almir Mavignier (dept. “Visuelle Kommunikation”, 1953-58), Elke Koch-Weser (dept. “Information”, 1955-62), Frauke Koch-Weser (dept. “Produktform, 1955-59), Jorge Roberto Bodanzky (dept. “Film”, 1967-68) e Mary Vieira (“Grundlehre”, 1953). Dos dez alunos brasileiros, apenas três – Mavignier e as irmãs Koch-Weser – obtiveram o diploma da HfG (conferido, na verdade, a pouco mais de 1/3 dos alunos que passaram pela escola).

⁷³ Os primeiros nove nomes foram mencionados em depoimento de Almir Mavignier à autora, por email, em 01 de agosto de 2005. O nome de Carlos Flexa Ribeiro foi citado por Günter Weimer também em depoimento à autora, por email, em 27 de julho de 2005.

⁷⁴ Conforme levantamento no índice do arquivo de cartas da HfG, o qual encontra-se organizado por assunto no *HfG-Archiv Ulm*.

(*Neues Bauen Brasilien*, Munique, 1956), e os demais são monográficos: *Oscar Niemeyer: Works in Progress*, de Stamo Papadaki (Nova York, 1956), e *Affonso Eduardo Reidy, Bauten und Projekte* (Stuttgart, 1960) - este editado por Klaus Franck, aluno do departamento de arquitetura da HfG (cuja passagem pelo Brasil, em 1957, resultou em estágio com Sergio Bernardes e ensejou uma discussão sobre a relação arte-indústria com Sergio Camargo, Ivan Serpa e outros⁷⁵).

Em vista dessas evidências documentais, não deve ser descartada a hipótese de que, se de fato houve dentro da HfG algum interesse pelo Brasil, esse tenha acabado por se converter em indiferença ou desconfiança. Já em 1959, ao visitar ao canteiro de obras de Brasília durante o Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte, Tomás Maldonado estivera entre aqueles que manifestaram maior apreensão com relação aos rumos expressos na construção da nova capital do país.⁷⁶ Na verdade, se Brasília seduzia alunos e professores de Ulm por representar uma oportunidade única de fazer vingar, na escala americana, o acordo entre arquitetura e indústria que se buscava repotencializar com os planos de reconstrução europeus, sua construção também acabaria por revelar um ambiente cultural fundamentalmente refratário ao feixe de problemas inerentes à industrialização da construção, segundo a concepção de arquitetura pela qual se orientava a HfG. E nem poderia ser de outro modo: afinal, que lugar a lógica ulmiana haveria de encontrar num quadro movido pela exultação da inspiração e pelo apego a regras composicionais, de que permaneciam até certo ponto embebidos tanto o Plano Piloto de Lucio Costa quanto os palácios governamentais de Niemeyer? Ou por outra, até que ponto o irracionalismo do canteiro de obras de Brasília, onde prevaleciam processos construtivos arcaicos, baseados em mão-de-obra barata e desqualificada e com altos índices de desperdício de material e trabalho, poderia ser tolerado pelo rigoroso projeto de racionalização das relações e processos de produção que permanecia na base do raciocínio ulmiano? Por sua vez, até que ponto o programa ulmiano, tão determinado por preocupações sociais, poderia ser inteligível à luz das violentas contradições contidas na estrutura social brasileira e particularmente visíveis em Brasília? Não

⁷⁵ Do encontro participaram também Franz Krajberg, Darel e Vera Tormenta, além de Angela Hackelsberger, aluna do departamento de comunicação visual da HfG. Ver “A Escola de Ulm, os artistas e a indústria” in: *Para Todos*, número 30, 1957, p.5.

⁷⁶ “Opiniões dos críticos de arte” in: *Brasília*, ano 3, setembro de 1959, p.7.

caminharíamos, afinal, no sentido contrário da ação transformadora implícita no projeto ulmiano?

Talvez não devesse nos espantar, então, o silêncio que acabou por ser guardado dentro da HfG com relação ao Brasil. E isso mesmo após a criação da Esdi e a despeito de todos os esforços feitos por esta no sentido de ser reconhecida dentro da linhagem ulmiana - o que compreendeu a incorporação a seu corpo docente de alguns de seus ex-alunos (Bergmiller, Wollner, Decurtins, Gui Bonsiepe), a convocação de ex-professores (Max Bense, Josef Albers) e até a contratação da ex-bibliotecária da HfG, trazida especialmente da Alemanha⁷⁷. É verdade que nunca existiram contatos oficiais entre as duas escolas, e isso até certo ponto pode explicar a ausência de referências à Esdi no arquivo ulmiano. Mas é possível também que àquela altura a Esdi fosse vista desde Ulm tão-somente como um subproduto - e ainda assim problemático - da orientação dada por Max Bill à HfG. Seja porque resultava, em última instância, de contatos iniciados por ele, seja porque à frente da escola encontravam-se dois ex-alunos da HfG formados na sua gestão (sendo que Bergmiller havia ainda trabalhado quase um ano em seu estúdio). Não que tenham faltado aproximações entre o corpo docente da HfG e o ambiente cultural carioca no período imediatamente anterior à criação da Esdi, haja vista o já mencionado Curso de Comunicação Visual que Maldonado e Otl Aicher realizam no MAM em 1959, ocasião em que se envolvem com vários assuntos ligados à identidade visual do museu (do seu logotipo à roupa dos garçons do restaurante⁷⁸) e chegam a discutir com a Novacap um contrato para o projeto de padronização dos sinais da nova capital (aí incluídos sinais de trânsito, emblemas e uniformes⁷⁹). Mas o fato é que mesmo que a Esdi

⁷⁷ Andrea Schmitz, bibliotecária da HfG entre 1954 e 1959. Suas dificuldades com o português e a inexistência de uma biblioteca estruturada na escola nascente levaram à sua curta permanência na Esdi (onde trabalhou por apenas três meses, até março de 1964). Talvez por isso, sua passagem pelo Brasil não foi sequer mencionada pela própria em seu resumo autobiográfico. (ver www.frauen-hfg-ulm.de)

⁷⁸ Estes e vários outros itens (como cartazes, convites, catálogos, sinalização interna) estão listados numa pauta de reunião com Otl Aicher na casa da diretora do museu, Niomar Muniz Sodré. Um dos itens diz respeito a uma “coluna para cartazes na cidade”, a qual chegou a ser projetada por Aicher, desenvolvida por Weyne e teve protótipo construído na marcenaria do museu. Quanto ao logotipo do MAM, há várias versões. Segundo Goebel Weyne, o desenho original seria de Tomás Santa Rosa, depois geometrizado e redesenhado com uma linha de espessura única por Aicher, e por fim reformulado por Alexandre Wollner. (Cf carta de Goebel Weyne à autora em 17.dez.2007, e “Assuntos com Aicher”. manuscrito sem data, acervo Goebel Weyne).

⁷⁹ Cf José Mauro, “Padronização dos sinais de Brasília”. Se concretizada, a proposta teria permitido a O. Aicher desdobrar sua análise do problema da sinalização viária, sintetizada em artigo publicado pouco depois, em que foram fixadas algumas diretrizes gerais, dentre elas a

tenha mostrado intenção de acompanhar a reorientação dada à HfG por Maldonado – conforme indica o empenho de Bergmiller no sentido de introduzir estudos de ergonomia no currículo da escola carioca – talvez ela não deixasse de ser vista como atrelada a uma concepção que desde final dos anos 50 a própria HfG procurava superar. E neste sentido, mesmo a adoção de um Curso Fundamental comum a todos os alunos pela escola carioca poderia significar um retrocesso aos olhos de quem uma tal prática já havia sido revista.

Mas é preciso considerar também que no exato momento em que a escola carioca finalmente saía do papel, a HfG encontrava-se imersa em ameaças à sua própria sobrevivência, procurando manter-se de pé diante dos crescentes ataques da imprensa alemã, culminantes em artigo publicado na revista *Der Spiegel*⁸⁰. Chegou-se a creditar a tal artigo a responsabilidade pelo desencadeamento da crise que levou ao fechamento definitivo da escola, cinco anos depois. Mas o fato notável é que a matéria cristalizou uma oposição crescente à escola, a qual pelo menos em parte decorria da sua própria inabilidade política para garantir os meios indispensáveis à autonomia que reivindicava para si, como uma instituição privada de perfil raro na Alemanha.

Por todos esses motivos, não admira, afinal, que, por parte da HfG, a criação da Esdi tenha sido recebida com certa frieza. Frieza essa que mesmo Carlos Flexa Ribeiro, um dos maiores impulsionadores da criação da Esdi no governo de Lacerda, parece ter se dado conta ao visitar a escola ulmiana, em 1965.⁸¹ É do mesmo ano, aliás, carta de Maldonado a Bergmiller e Wollner, em que o primeiro diz ter recebido notícias da Esdi por meio de Decurtins⁸². Após lamentar ter ficado sem notícias da Esdi, escola que seria a “única, junto com a HfG, a contar com uma “estrutura progressista”, Maldonado dava sinais de que o motivo da carta talvez fosse menos restabelecer contato com o meio carioca que registrar sua contrariedade ao comentário favorável de Wollner à Escola Técnica

classificação dos sinais de tráfego e sua distinção dos demais sistemas de sinalização, do ambiente urbano existente e da publicidade, a redução dos elementos constitutivos do sinal isolado e a adoção de formato vertical. ver Aicher, O. *Por uma revisão dos atuais sinais viários* (tradução para o português de “Por una revisione degli attuali segnali stradali”. *Stile Industria*, número 33, ago.1961, pp.21-33)

⁸⁰ “Auf dem Kuhberg”.

⁸¹ Cf Günter Weimer, então aluno da HfG e encarregado de guiar Flexa Ribeiro na visita à escola (em email à autora, em 27 de julho de 2005)

⁸² Carta datada de 22 de maio de 1965. ver Sousa, Pedro Luiz Pereira de. *Esdi: biografia de uma idéia*. p.50. Note-se que poucos meses depois (em setembro de 1965) Wollner retornaria à HfG para a reunião do ICSID.

de Stuttgart, àquela altura a mais forte reação à HfG dentro da Alemanha. Por trás do tom amistoso da carta, estariam aí expressas divergências crescentes com a Esdi? Acaso essas podiam ser creditadas a uma discordância fundamental em relação à delimitação do ensino do design dentro da Esdi, e em última instância, ao estreitamento da concepção de projeto aí abrigada? Está aí uma interrogação da qual não podemos escapar se queremos ampliar o entendimento das possíveis correspondências entre a HfG e a Esdi, como também avançar na reflexão acerca da relação problemática entre arquitetura e design no Brasil.

3.1

O design no impasse

Conforme se depreende de discursos oficiais da época da criação da Esdi, um dos argumentos mais usados àquela altura para justificá-la insistia na necessidade de “nacionalizar a forma” dos produtos da indústria brasileira. Foi nesses termos que o Secretário interino da Educação da Guanabara, Francisco da Gama Lima Filho, defendeu a escola (então ainda pensada como um curso a ser incorporado ao Instituto de Belas Artes do Estado da Guanabara, dirigido por Lamartine Oberg), em carta ao economista Mário Henrique Simonsen. A carta, de março de 1962, enfatizava a necessidade de frear a “evasão enorme de nossas divisas remetidas para o exterior no pagamento de ‘royalties’ pelo uso da forma de produtos estrangeiros fabricados no Brasil.”⁸³ E invocava até “razões de ordem psicológica determinadas pelo uso da forma importada”, a qual “na maioria das vezes só nos [era] cedida após ter saído do mercado do país de origem”⁸⁴.

Ora, daí se depreende que embora se buscasse filiar o embrião da Esdi a uma linhagem de caráter supra-nacional por excelência (posto que pensada em termos da dinâmica da produção, reprodução e expansão de “objetos-tipo” supostamente imunes a quaisquer limites políticos, administrativos ou territoriais), havia quem quisesse vinculá-lo também à mobilização de sentimentos nacionalistas. Por limitada que fosse, a emergente reflexão sobre o design no Brasil passava assim a canalizar o debate altamente politizado travado entre as

⁸³ veja-se ofício enviado pelo secretário interino de educação e Cultura da Guanabara, Francisco da Gama Lima Filho, em 30 de março de 1962, a Mário Henrique Simonsen. (Arquivo Esdi)

⁸⁴ Ibid.

diferentes correntes de pensamento econômico coexistentes no país entre 1945 e 1964, chegando mesmo a situar-se num lugar tão incerto quanto frágil: o fogo cruzado do debate político e econômico daqueles anos. Por um lado, como não vê-lo como uma chave para pensar a superação do subdesenvolvimento pela via cepalina⁸⁵? Por outro lado, como não relacioná-lo às coordenadas liberais delineadas desde a década de 30 por Eugenio Gudín⁸⁶, se até na criação da Esdi impunham-se limites à intervenção estatal?⁸⁷ De uma maneira ou de outra, a discussão girava em torno do reconhecimento do atraso acumulado pelo Brasil, e conseqüentemente da necessidade de promover o seu desenvolvimento. E ainda que os meios para alcançá-lo fossem tão diversos, e às vezes antagônicos entre si, havia quase que uma predisposição para inscrever o design nessa discussão, o que explica o relativo avanço, no bojo do debate público sobre a industrialização e o processo de desenvolvimento do país, encontrado por questões imbricadas com a própria estruturação do design.

Nesse sentido, a coexistência das ações de Celso Furtado e Lina Bo Bardi no Nordeste, entre 1958-59 e 64, indica um cruzamento nada casual de pontos de vista⁸⁸. Enquanto Furtado atuava à frente da Sudene/Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste, num projeto de irrigação econômica das regiões que, na sua visão, permaneciam em condição periférica na dinâmica interna do país, a arquiteta Lina Bo, então sediada na Bahia, não media esforços para identificar a cultura popular nordestina e trazê-la para dentro do museu, conferindo-lhe estatuto artístico. Cada um por seus meios, ambos tencionavam

⁸⁵ A CEPAL/Comissão Econômica para a América Latina, foi criada pelas Nações Unidas em 1948, com sede em Santiago do Chile, e dedicou-se a pensar o problema da relação entre industrialização e desenvolvimento, com base na teoria do economista argentino Raul Prebisch, que encontrou ampla repercussão no Brasil nos anos 50.

⁸⁶ Chama atenção, no arquivo da Esdi, o esboço de uma carta de Lamartine Oberg a Eugenio Gudín, em que o primeiro expõe seu interesse pelo pensamento do economista e diz ter iniciado, em 1961, após estágios em diversas instituições européias – inclusive na HfG - “trabalho pioneiro na América Latina criando para o governo do estado da Guanabara uma Escola Superior de Desenho Industrial”. Manuscrito não datado, posterior a 1961. (Arquivo Esdi)

⁸⁷ vem a ser significativa a própria opção de fazer da Esdi uma escola relativamente autônoma, independente mesmo da também nascente Universidade do Estado da Guanabara, criada em 1961. A Esdi só seria incorporada à estrutura da Universidade – e ainda assim sob veementes protestos por parte de seus fundadores e professores - quando da criação do estado do Rio de Janeiro, em 1975.

⁸⁸ A relação entre Lina Bo Bardi e Celso Furtado merece ser aprofundada em estudo específico, a partir da correspondência entre os dois (ver, por exemplo, carta enviada por Furtado a Lina de Paris, em 1967, in: *Tempos de Grossura: o design no impasse*. pp.62-3). Cabe destacar aqui, de todo modo, a ênfase dada por Lina à Artene, órgão da Sudene criado em 1961 com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento da base material do nordeste pela ajuda ao artesão.

mostrar que a superação do subdesenvolvimento do país dependia de fazer o Brasil voltar os olhos para o Brasil. E os procedimentos adotados incluíam mesmo a conjugação de esforços para viabilizar pesquisas pelo Nordeste, as quais serviriam em seguida de base para a realização de exposições-manifestos itinerantes como a exposição “Bahia”, montada por Lina Bo e Martim Gonçalves paralelamente à V Bienal de São Paulo, em 1959. Ou a exposição “Nordeste”, com a qual a arquiteta inaugurou o Museu de Arte Popular em Salvador em novembro de 1963, exatos quatro meses após a abertura da Esdi. [fig.105]

Mas o que teria levado Lina, em tão curto espaço de tempo, a uma mudança tão radical de postura, se ela mesma fora, no começo da década de 1950, provavelmente a voz mais ativa no Brasil na defesa de Max Bill? Como, em menos de uma década, o design deixou de ser entendido por ela do ponto de vista da possibilidade de regeneração da sociedade para ser tomado como “a mais estarrecedora denúncia da perversidade de todo um sistema capitalista”⁸⁹? Tudo indica que a mudança de perspectiva de Lina Bo esteja ligada a seu afastamento de São Paulo, ocorrido justo no momento em que seu projeto para a nova sede do museu começava a ganhar corpo no Trianon. Mas o fato é que o convite que recebeu para fundar um museu na Bahia coincidiu com a dissolvência progressiva do programa montado anos antes com Pietro Bardi em torno do Masp, programa esse fundado numa perspectiva ampla e ambiciosa o suficiente para incluir, além do museu propriamente dito, um curso de design (no *IAC/Instituto de Arte Contemporânea*), uma loja de móveis (*Studio Palma*), uma revista (*Habitat*), uma escola de propaganda, uma orquestra sinfônica juvenil e até um programa de televisão⁹⁰. Na avaliação de Renato Anelli, um fator decisivo para a dissolvência desse programa foi o desencontro, acusado no correr dos anos 50, entre a expectativa de conexão com o vigoroso processo de industrialização paulista e a ausência de planejamento do processo de urbanização do país. Isso teria levado Lina “da busca por uma franca inserção no processo de desenvolvimento industrial (...) à definição de um outro campo de ação”, centrado agora na Bahia⁹¹.

⁸⁹ Bardi, Lina. *Tempos de Grossura: o design no impasse*, p.13

⁹⁰ Um resumo dessas atividades pode ser encontrado na própria revista *Habitat* (ver em especial, os números 3 e 7, respectivamente de 1951 e 1952). Veja-se também entrevista de Luis Hossaka a Mariana Lucchino e Bardi, P.M. *A cultura nacional e a presença do MASP*.

⁹¹ Anelli, Renato. *Interlocuções com a arquitetura moderna italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo*.

Percebe-se que certas variações no entendimento do design no Brasil encontram-se referidas às conjunturas políticas atravessadas pelo país no período que compreende, *grosso modo*, de 1945 a 1964. E a reorientação de Lina, nesse sentido, não deixa de mostrar-se em linha com as teorias cepalinas, centradas no problema da interdependência entre centro e periferia. Sua opção de tomar o lixo como matéria prima de uma exposição (*Nordeste*, 1963), por exemplo, vale claramente como protesto contra um sistema capitalista que, segundo o enfoque cepalino, subjugava as economias ditas dependentes - às quais, para Lina, nada restava senão contrapor à miséria, num “esforço desesperado de cultura”, subprodutos da sua própria resistência: latas de óleo transformadas em canecas, colchas de retalhos e até um balde feito de uma lata de queijo cheddar distribuída no Nordeste pela *Aliança para o Progresso*⁹². Mais que uma exposição, estava em jogo um plano de ação política: a busca de identificação do “lastro cultural” do Brasil, que no caso se supunha contido na cultura popular nordestina, alinhava-se em termos gerais com o programa nacionalista que passava, entre outros focos, pelo CPC (Centro Popular de Cultura), criado em associação com a UNE/União Nacional dos Estudantes em 1962. As posições assumidas no Manifesto do CPC em face da arte⁹³, e em particular sua defesa de uma “arte popular revolucionária” encontravam-se, no fundo, com a mesma expectativa de mobilização popular que levava Lina Bo a projetar uma Escola de Desenho Industrial em convênio com a Sudene. A escola seria sediada no próprio Museu de Arte Popular instalado no Solar do Unhão, por ela recuperado⁹⁴. Nunca concretizado, tal projeto seria a complementação e ao mesmo tempo o ponto culminante da estratégia cultural da arquiteta no ambiente em ebulição da Bahia, onde se cruzavam Anísio Teixeira, Edgard Gonçalves, Hans Koellreutter e Pierre Verger, além de jovens como Caetano Veloso e Glauber Rocha, que mais adiante capitaneariam os movimentos da Tropicália e do Cinema Novo.

A articulação da escola de desenho industrial idealizada por Lina à estrutura de um museu integrava-se, assim, a todo um esforço coletivo que unia, sob uma perspectiva de desenvolvimento com ênfase claramente nacionalista,

⁹² programa de cooperação multilateral criado em agosto de 1961, com o objetivo de incrementar o desenvolvimento econômico-social da América Latina e viabilizado essencialmente com verbas norte-americanas, como reação aos acontecimentos revolucionários em Cuba.

⁹³ Ver “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” (março de 1962) in: Holanda, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70..* pp.121-144.

⁹⁴ Cf. Pereira, Juliano A. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste.*

projetos econômicos e culturais. Além do apoio da Sudene, Lina buscava a colaboração do Inep/Instituto Nacional de Planejamento através de seu diretor, Anísio Teixeira, cujo projeto das *Escolas Parque* - onde atividades sociais e artísticas se fundiriam - era tomado como referência pela arquiteta.⁹⁵ Na escola de Lina, artesãos trabalhavam junto com universitários das áreas de arquitetura ou engenharia visando “eliminar a fratura Projeto-Execução no campo do Desenho Industrial”. Não caberia privilegiar nem o “caráter anônimo e aviltador do trabalho de execução manual”, nem o “excessivo intelectualismo” do trabalho projetual: o que Lina pretendia era “transformar o Artesanato em Industrial Design”⁹⁶.

É claro que falar em artesanato, no quadro da discussão sobre o design, pelo menos, significava naquele momento marcar oposição ao tecnicismo e à racionalidade programática ulmiana, exacerbados após a saída de Max Bill (e com esse propósito, Lina não só voltou-se contra o que chamou de “novo idealismo tecnocrático” de Maldonado, como fêz questão de reiterar a genealogia *arendtiana*, ligando a Bauhaus a Auschwitz⁹⁷). A nova perspectiva de Lina era sem dúvida uma reação extremada contra a degeneração do programa reformista implícito na vertente alemã do design, sobretudo em sua versão brasileira. Nas suas palavras, “uma escola tipo Bauhaus ou Hulm [sic] metafísico-experimental seria inútil a um país jovem, com uma civilização de fatores fortemente primitivos e diretamente ligados à terra”, considerados “moderníssimos”. Além disso, “não se poderia criar uma escola de desenho exclusivamente industrial” no Brasil, país em que as indústrias “ainda não existem ou estão em fase experimental.”⁹⁸ No fundo, sua proposta de fazer ressurgir “a mão do povo brasileiro”⁹⁹ concorria com a forma construtiva, a ordenação matemática e o desejo de extirpar da atividade projetual qualquer espontaneidade, premissas que permaneciam na base do

⁹⁵ A análise da correspondência entre Lina Bo Bardi e Anísio Teixeira vai além do alcance deste trabalho. Apoiamo-nos aqui nos levantamentos de Juliano Pereira, que localizou cartas entre os dois no arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia. Cf Pereira, Juliano. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste*. pp.108-9

⁹⁶ Projeto da Escola de Artesanato por Lina Bo Bardi, reproduzido dos arquivos do MAM-Ba por Juliano Pereira. Ver Pereira, Juliano A. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste*. p.179.

⁹⁷ ver fac-símile de manuscrito de Lina Bo Bardi publicado em *Tempos de Grossura*, p.10, e argumento de Hanna Arendt em *As origens do totalitarismo*, p.382.

⁹⁸ Bardi, Lina Bo. “Projeto da escola de artesanato” [1963?]. apud Pereira, Juliano. Op.cit., p. 214.

⁹⁹ título de exposição de arte popular brasileira organizada e montada por Lina Bo Bardi no *Masp*, em 1969.

programa esdiano e só viriam a ser colocadas em questão no bojo dos movimentos estudantis de 1968¹⁰⁰. Mas é importante considerar, além disso, o quanto o termo “artesanato” haveria de ser problematizado por Lina, de cujo ponto de vista essa palavra mantinha-se associada a uma organização social própria da Europa medieval mas inexistente no Brasil, onde, a rigor, só caberia falar em “pré-artesanato” ou “arte popular”¹⁰¹. Também deve ser dito que a arquiteta já encontrava-se envolvida, desde seu período de formação na Itália, no combate ao cerco traçado pelo racionalismo em torno do projeto moderno. Conforme nota Renato Anelli¹⁰², Lina participara, no imediato pós-guerra, de um movimento de valorização da produção popular que pode não ter tido correspondência direta com o neo-realismo de De Sica e Rossellini, mas certamente ocorreu em paralelo a ele. Isso ajuda a entender porque, embora partisse até certo ponto do mesmo quadro de referências, Lina tenha acabado por esgrimir com a vertente construtiva e cosmopolita que dominava a criação da Esdi, e que daí se irradiaria até se fazer dominante no cenário brasileiro dos anos 60.

Não que já não espocassem aqui e ali sinais de divergências – considere-se, por exemplo (e para ficar só no campo do design no Rio de Janeiro), a postura mais flexível de Aloísio Magalhães no interior da própria Esdi, o questionamento dessa mesma escola por Rogério Duarte¹⁰³, o mobiliário de expressão regionalista de Sérgio Rodrigues¹⁰⁴ ou, no meio editorial, o projeto gráfico de Carlos Scliar

¹⁰⁰ No final de 1967, os estudantes da Esdi começam a mostrar descontentamento com o modelo pedagógico da escola, o que levou a uma discussão sobre o ensino que suspendeu as aulas por 14 meses, entre junho de 1968 e agosto de 1969. Nesse período, as atividades curriculares foram substituídas pela chamada “Assembléia Geral”, que reuniu todo o corpo docente e discente da escola. Pode ser considerado um produto dessa discussão a exposição da Esdi na I Bienal Internacional de Desenho Industrial, realizada em 1968 pelo IDI/Instituto de Desenho Industrial do MAM – criado como uma espécie de braço executivo da Esdi no museu e conduzido por dois professores da escola (Goebel Weyne e Bergmiller). A Esdi se apresentou então com uma grande mesa, intitulada “O Banquete do Consumo”, que resumia a crítica feita no interior da escola ao processo de industrialização do Brasil e à situação do desenho industrial no país. Ver Sousa, Pedro Luis Pereira de. *Esdi: biografia de uma idéia*.

¹⁰¹ Ver Bardi, Lina Bo. *Tempos de Grossura: O design no impasse*.

¹⁰² Anelli, Renato. *Interlocuções com a arquitetura moderna italiana na constituição da arquitetura moderna em São Paulo*.

¹⁰³ Duarte, R. *Notas sobre o desenho industrial*. Sobre sua relação com a Esdi, cujo corpo docente não chegou a integrar, o próprio Duarte declarou recentemente ter sido “uma espécie de demônio que lá dentro exercia uma crítica” (apud Rodrigues, Jorge Laê. “O design tropicalista de Rogério Duarte”. in: Homem de Mello, Chico (org). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. p. 195.

¹⁰⁴ A exploração de materiais locais como madeira e couro e a busca de criar um “móvel brasileiro” caracterizam a pesquisa de Sergio Rodrigues a partir de meados dos anos 50. Veja-se a “Poltrona Mole”, premiada em concurso internacional de móveis na Itália, em 1961, por sua “expressão regional”. Vale notar que, segundo Rodrigues, sua inscrição em dito concurso foi feita

para a revista *Senhor* (1959-60) e as capas de Eugenio Hirsch para a editora *Civilização Brasileira* (entre 1959 e meados da década seguinte). [figs. 106-109] Se algo ligava a *Poltrona Mole* de Sergio Rodrigues (1957) a uma página da revista *Senhor* era a clara insubmissão às leis estruturais ulmianas, e até um certo desinteresse pela tecnologia como fator intrínseco à produção. E mesmo que essas iniciativas não fossem articuladas entre si, todas faziam parte de um ambiente de revisão dos postulados construtivos desencadeado, no meio da arte, por uma seqüência de operações públicas culminantes na realização da *I Exposição Neoconcreta* no MAM-RJ, em 1959, e na publicação, em paralelo, do *Manifesto Neoconcreto* no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (e deve-se notar que a própria diagramação do Manifesto, por Amílcar de Castro, reforça a dimensão que se pretendia conferir à arte como atividade cultural globalizante, necessariamente relacionada à construção do ambiente da vida urbana e industrial).

Sem dúvida a crítica contida no manifesto neoconcreto “à arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm)”¹⁰⁵ foi decisiva para expôr os limites da estética ulmiana. Como notou Ronaldo Brito¹⁰⁶, o eixo central da polêmica entre concretistas e neoconcretistas passava por divergências teóricas com relação à questão da linguagem, tanto visual quanto literária. Em termos visuais, a crítica neoconcreta pautava-se pelas investidas de Merleau-Ponty, no terreno da filosofia, contra a psicologia gestáltica (resumidas n’ *A estrutura do comportamento*, de 1942): em síntese, tratava-se de resgatar a noção de subjetividade contra a propalada objetividade concreta, que mantinha por pressuposto básico o paradigma *sujeito/objeto*, ou seja, uma oposição entre *homem e mundo* (um definido como sujeito de observação; outro como realidade a ser observada) culminante no ideal iluminista de conhecimento e posta em questão desde o final do séc. XIX, com a fenomenologia e a psicanálise. Em termos artísticos, uma tal distinção entre *verdade e realidade* (ou, poderíamos dizer, o processo de transformação do *observador* em *criador de realidades*) significava o primeiro passo para a afirmação do valor em si da arte – a conquista de uma autonomia que só podia se dar mediante o expurgo da idéia de que a arte

a pedido de Carlos Lacerda, seu cliente na loja de móveis “Oca”. Ver Cals, Soraia. *Sergio Rodrigues*.

¹⁰⁵ “Manifesto Neoconcreto”. *Jornal do Brasil*, 23/3/1959. Assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis.

¹⁰⁶ Brito, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura*.

pudesse ser colocada a serviço da interpretação de uma realidade dada, na medida em que ela mesma, no seu fazer-se, constitui um real (o seu real), totalmente independente de qualquer conhecimento científico.

É claramente nessa direção que avança o Neoconcretismo, ao questionar a redução da arte a um processo informacional pela produção concreta. Mas havia também, implícita na crítica neoconcreta, uma consciência da impossibilidade de sustentar o projeto construtivo como projeto de vanguarda cultural brasileira. Daí que talvez seja, de novo, mais sintomático do que se tem suspeitado, o fato de que o núcleo formador do neoconcretismo já estivesse em dissolução no momento em que a Esdi finalmente foi inaugurada¹⁰⁷: ao operar já nos limites da tradição construtiva, a própria escola de certo modo acusa um dos últimos momentos significativos do projeto construtivo no Brasil.

3.2

A democracia pelo desenho

O simples fato de que o ambiente dos anos 50-60 no Brasil comportasse tais embates indica que estivesse em curso um processo de maturação do quadro institucional e do próprio meio de arte no Brasil que acabou sendo fundamental para a estruturação do campo do design enquanto tal. Mas nada pode ser mais revelador das circunstâncias muito peculiares em que isso se deu que o respaldo dado à Esdi por um governo de orientação conservadora, essencialmente refratário ao veio reformista implícito na raiz da linhagem teutônica do design. Pois ainda que vinculado a um programa político de aplicação inicialmente mais restrita a nível regional, o embrião da Esdi já era defendido por Lacerda nos primeiros anos de seu governo como “projeto de interesse nacional”¹⁰⁸, o que mostra o quanto se

¹⁰⁷ O engajamento de Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim no programa político do CPC, que defendia uma concepção de arte como instrumento de conscientização política, foi decisivo para a dissolução do núcleo inicial do neoconcretismo. Segundo Lygia Pape, “desde 63 o grupo neoconcreto naturalmente se dissolveu. Em 62 ou 63 o Gullar resolve aderir a uma ideologia política e o Reynaldo Jardim o acompanha. Os dois entram para o CPC (Centro Popular de Cultura) (...) Os outros continuam trabalhando, (mas) não se chamava mais grupo neoconcreto, nem o trabalho continuou a se chamar neoconcreto”. Ver Cocchiarale, Fernando. *Abstracionismo geométrico e informal*. p. 158.

¹⁰⁸ Ofício de Carlos Lacerda, então governador do Estado da Guanabara, endereçado ao Presidente da Câmara dos Deputados, em resposta ao requerimento de informações n. 237/61, de 30.10.1961,

acreditava que uma tal escola poderia servir ao traçado de um plano mais abrangente, que não deixava de projetar a reestruturação da economia brasileira como um todo e sua inserção num jogo de forças internacionais onde as polarizações cada vez mais se agudizavam. Afinal, o líder udenista já reunia abertamente credenciais para a sucessão presidencial, e naquele momento ninguém podia prever a curta sobrevivência de suas aspirações políticas após o golpe militar.

Na antevéspera de 1964, em todo caso, a pauta da criação de uma escola superior de desenho industrial, tal qual incorporada à agenda de Lacerda, parecia oferecer respaldo a uma política de massas estabelecida com base numa retórica eloqüente que insistia em lançar-se sobre um aparatoso conjunto de iniciativas às quais se agregava um apelo democrático continuamente reeditado pela UDN desde os anos 40. Pois fosse no combate ao getulismo dos anos 40-50, fosse no anti-comunismo virulento dos anos 60, a campanha udenista se fazia acompanhar publicamente de uma defesa mensurada das liberdades democráticas - articulada, no caso, à defesa do liberalismo econômico em oposição às políticas centralizadoras de inspiração keynesiana, estas baseadas no protecionismo, na restrição aos capitais estrangeiros, no controle das políticas salariais e na concessão de créditos.

O “sentido altamente democrático” do design foi ressaltado por Lacerda em ofício encaminhado à Assembléia Legislativa:

“A rápida trajetória desenvolvida, no mundo contemporâneo, pelo desenho industrial vem confirmar a sua capital importância, não apenas no sentido da valorização dos produtos industrializados, mas, também, no de mostrar que, no fim de contas, o mundo de hoje está voltando à tradição milenar, pela qual o objeto utilitário deve ser, também, um objeto belo. A circunstância de que esses objetos sejam produzidos pela máquina, em série, e não mais diretamente pela mão do homem, em pequeno número, não invalida a idéia de Beleza. Antes a multiplica, e faz dela um patrimônio, um bem comum da Humanidade, quando antes era o apanágio de um pequeno grupo ou o privilégio de um indivíduo. Daí seu sentido altamente democrático.”¹⁰⁹

Vê-se que a idéia de criar uma escola de desenho industrial no Rio de Janeiro ganhava sentido, para Lacerda, quando associada à possibilidade de realizar um suposto “bem comum”, a ser lido como inequivocamente

do Deputado Levy Neves, acerca da criação do Curso de Desenho Industrial no Instituto de Belas Artes do Estado. (Arquivo Esdi). Embora o ofício não esteja datado, referências ali expressas permitem supor que tenha sido escrito entre fevereiro e junho de 1962.

¹⁰⁹ Cf nota anterior.

determinado, compreendido e aceito por todos. Como se por meio do desenho fosse possível dar contorno a uma expressão de democracia disputada por várias frentes, embora a cada dia fosse se revelando mais intangível. Em certo sentido a vinculação entre “bem comum” e democracia remetia à teoria clássica, já atacada em suas bases pelo enfoque schumpeteriano¹¹⁰. No confuso e cada vez mais instável cenário político nacional, todavia, a retórica astuta de Lacerda talvez cogitasse conquistar legitimidade social, salvando dos ataques da esquerda o próprio núcleo do pensamento liberal: a idéia do mercado como base reguladora das relações sociais. Não se tardou a perceber, em todo caso, que se por um lado o design encontrava-se plenamente implicado no giro capitalista da produção e do consumo, por outro se mantinha capaz de ser caracterizado (em tese, pelo menos) como instrumento de abrandamento dos efeitos perversos da economia de mercado.

Na verdade, se seguirmos a interpretação de Ricardo Bielchowsky¹¹¹, segundo a qual o projeto de superação do subdesenvolvimento nacional por meio da industrialização planejada e dirigida pelo Estado cumpre com JK um ciclo cuja origem encontra-se nos anos 1930, verificaremos que o momento em que afinal se concretizou a proposta de criação de uma escola superior de desenho industrial no Brasil coincide com o começo da crise do pensamento desenvolvimentista no país e com a desaceleração do crescimento econômico que trouxe consigo a crise política e social que culminaria nos eventos de 1964. Isso ajuda a entender o parecer desfavorável à criação de tal escola por parte da Consultec, empresa de consultoria integrada por Roberto Campos e Mário Henrique Simonsen e encarregada da elaboração de projetos econômicos-financeiros visando obter recursos para empreendimentos diversos na Guanabara, inclusive com relação ao sistema educacional¹¹². O parecer (assinado por Mário Abrantes da Silva Pinto em maio de 1962) concluía indicando “apreensões de que o projeto ainda seja prematuro ou em escala exagerada para o Brasil, país em desenvolvimento, que carece de atendimento de necessidades básicas mais urgentes.” Receava-se, em particular, que os futuros formandos viessem a se tornar “profissionais desajustados” e que o custo de sua formação se mostrasse desproporcional à sua

¹¹⁰ Schumpeter, J. *Capitalismo, socialismo, democracia*.

¹¹¹ Bielchowsky, Ricardo. *O pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do Desenvolvimentismo*.

¹¹² Cf carta-contrato CS-689/62-ADM-269 de 12 de março de 1962. Arquivo Esdi.

“utilização social e profissional”¹¹³. Às apreensões aí contidas somavam-se interrogações menos explícitas quanto à pertinência da criação de uma instituição apartada das escolas de arquitetura existentes. Por que criar especialistas em design em vez de capacitar os próprios arquitetos para tal atividade? Não seria mais compatível com a situação econômica e social do país simplesmente alargar o aprendizado dos arquitetos, assim aumentando sua possibilidade de inserção profissional? Conforme depoimentos de profissionais ligados a Consultec, esse tipo de preocupação permanecia em pauta entre os engenheiros-economistas reunidos em torno do projeto do que viria a ser a Esdi¹¹⁴. Ou seja, sob o ponto de vista econômico, pelo menos, a escola corria o risco de não atingir os objetivos visualizados por Lacerda. Mas como o governador apontasse para a estrutura de ensino existente insistindo em denunciar sua inoperância, e a própria Faculdade Nacional de Arquitetura acabasse por ser descartada como herdeira de um academicismo incompatível com o espírito progressista que se queria associado à nova escola, o projeto de viabilidade econômica foi levado adiante, conforme previsto, pelo próprio corpo técnico da Consultec¹¹⁵. E cumpriu-se em curto prazo a criação da escola anunciada por Lacerda como “projeto prioritário”¹¹⁶ de seu governo desde 1961, pelo menos. Escola essa que por um bom tempo se manteria independente mesmo da recém-criada Universidade da Guanabara¹¹⁷.

A rapidez com que o projeto foi concretizado não deixa dúvidas quanto ao lugar que este veio a ocupar na agenda de Lacerda. Poucos dias depois da aprovação, pela Assembléia Legislativa, da dotação de 18 milhões de cruzeiros

¹¹³ O parecer conclui um processo iniciado com uma solicitação de esclarecimento encaminhada por Mário Henrique Simonsen ao secretário de Educação, em março do mesmo ano, com relação à proposta de criação de um curso de desenho industrial no Rio de Janeiro. Nesse período, Simonsen participou, inclusive, de reuniões do Grupo de Trabalho instituído por Lacerda para propor as bases da criação do curso. Todos esses documentos constam do Arquivo Esdi.

¹¹⁴ Conforme depoimento à autora, por telefone, do engenheiro Luiz Fernando da Silva Pinto – então estagiário na Consultec e filho do autor do parecer citado.

¹¹⁵ Conforme depoimento à autora de Arlindo Lopes Corrêa – engenheiro responsável pela elaboração do projeto de viabilidade econômica da Esdi. Dito projeto foi localizado sob a guarda do engenheiro Luiz Fernando da Silva Pinto, atual proprietário da Consultec, que no entanto alegou “motivos éticos” para não disponibilizá-lo à consulta.

¹¹⁶ Termo usado no primeiro parágrafo do já citado ofício de Carlos Lacerda ao Presidente da Câmara dos Deputados.

¹¹⁷ A UEG é criada em 1961. A incorporação da Esdi à universidade só ocorre em 1975, em meio a grande resistência por parte de seu corpo docente e discente. Temia-se que a escola pudesse perder sua propalada autonomia – embora esta fosse relativa, visto que a escola sempre foi subvencionada pelo estado.

para tal fim¹¹⁸, Lacerda nomeava o Grupo de Trabalho com vistas a “estabelecer e propor as bases para a criação de uma escola de desenho industrial no Rio de Janeiro”¹¹⁹. Sequer esperou, para colocar o plano em andamento, a aprovação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação, a qual se concretizaria, após anos de discussão, logo na semana seguinte¹²⁰. E mal iniciou o ano de 1962 o Grupo de Trabalho criado por Lacerda já iniciava conversações com a Unesco, através do embaixador Paulo Carneiro, com o objetivo de fazer uso, na instalação de dita escola, dos recursos financeiros disponibilizados pelo governo norte-americano por meio do programa *Aliança para o Progresso*¹²¹. Este, para Lacerda, canalizava a *Política de Boa Vizinhança* de Roosevelt a Kennedy¹²². Daí que, nos seus termos, a aproximação dos Estados Unidos se justificasse: tratava-se, em suas palavras, de um “grande povo, irmão do nosso”, igualmente “nascido de muitos povos” e “de muitos sonhos que passaram os mares e vararam imensas distâncias para tomar *a forma de um livro, de um automóvel, de uma geladeira, de uma universidade, de um saxofone ou de uma criança.*”¹²³

É evidente que uma tal defesa de alinhamento com os Estados Unidos, àquela altura, significava a intensificação da ofensiva udenista contra o governo federal, sobretudo tendo em mira os princípios da chamada “política externa independente” iniciada no governo Jânio Quadros, na esteira do sentimento de euforia e auto-confiança desencadeado pela inauguração de Brasília. Dada a crescente deterioração das relações Brasil-EUA desde as restrições à remessa de

¹¹⁸ Note-se que a quantia liberada estava próxima da proposta orçamentária enviada à Assembléia Legislativa, no valor de 20 milhões de cruzeiros – o que indica boa base de aceitação do projeto. Cf Ofício de Carlos Lacerda ao Presidente da Câmara dos Deputados, em resposta ao requerimento de informações n. 237/61, de 30.10.1961 (Arquivo Esdi)

¹¹⁹ Foram designados para compor tal GT, criado em 12/dez/1961 e presidido pelo secretário de Educação e Cultura do Estado da Guanabara, Carlos Flexa Ribeiro, o professor Lamartine Oberg e os arquitetos Maurício Roberto, Wladimir Alves de Souza e Sérgio Bernardes. Cf Niemeyer, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*

¹²⁰ Lei n. 4024, aprovada em 20/dez/1961.

¹²¹ Encontramos também, no arquivo da Esdi, referências a negociações com o governo alemão no sentido de usar verbas do “Fundo Alemão de Auxílio para os países em Desenvolvimento”. (ata de reunião do GT de 11/4/1962, Arquivo Esdi). E convém ressaltar que a opção pedagógica pelo modelo alemão confirmar-se-ia em seguida, em detrimento das negociações iniciadas com outros centros de design, na Europa e Estados Unidos. Talvez isso explique a ausência de desdobramento que teve a vinda, em julho de 1962, do desenhista industrial norte-americano Joseph Carrero para discutir a criação da escola carioca com o GT criado para tal fim. Ver, a esse respeito específico, Sousa, Pedro. *Esdi: biografia de uma idéia*. p.23. No que diz respeito à participação de Carrero, ver atas de reunião do GT de julho de 1962, no arquivo da Esdi.

¹²² “Improviso sobre Kennedy”, discurso em 22/11/64. in: Lacerda, C. *Palavras e Ação*. p. 197

¹²³ “Civilização do Trabalho Livre”, discurso em 19/7/63. in: Lacerda, C. *Palavras e Ação*. p.169 (o grifo é nosso)

lucros de capital estrangeiro, que culminaram na divergência com relação à Cuba, os arroubos de autonomia do governo da Guanabara podiam ser lidos como uma manobra suprema para solapar o governo federal, expondo sua crescente debilidade política. Ao mesmo tempo, os termos usados por Lacerda não deixavam dúvidas quanto a seu propósito de positivar a relação com o capitalismo industrial, para o que contava com o apoio do setor empresarial. Daí a estranha, mas sobretudo estratégica equiparação de um automóvel a uma criança. O recado de Lacerda era certo: para que a promessa de equalização social identificada com o design se cumprisse era preciso que o país se fizesse apto economicamente, tanto como produtor quanto como consumidor. O que, no caso, implicava o restabelecimento de uma política francamente favorável a investimentos estrangeiros, em confrontação direta com as diretrizes do Governo Goulart.

Nessa chave, uma escola como a Esdi apresentava uma dupla conveniência: como elo forte na corrente em prol da livre-concorrência e como espaço institucional capaz de reforçar a oposição lacerdista ao nacional-desenvolvimentismo. A própria caracterização do Brasil como país subdesenvolvido era, afinal de contas, rejeitada por Lacerda como “uma lenga-lenga falsa e demagógica”¹²⁴. O importante, no seu entender, era enxergar o Brasil como um país “desigualmente desenvolvido (...) onde o povo começa a compreender que tem direito aos benefícios da civilização e da técnica”. “Começamos a ser um povo de consumidores”, alardeava, no contexto conturbado de abril de 1964. Daí que invocasse não uma “revolução social”, mas uma “revolução tecnológica”, e apenas consumada a deposição de João Goulart, proclamasse: “a Tecnologia fará por nós o que Karl Marx queria fazer pelo mundo”.¹²⁵

¹²⁴ “Entrevista de Orly”, 23/4/1964 in: Lacerda, C. *Palavras e Ação*. p. 137.

¹²⁵ “Entrevista na Rádio Europa”, maio de 1964. in: Lacerda, C. *Palavras e Ação*. p.149.