

**MAX BILL,
A CRÍTICA E O ENSINO
DE ARQUITETURA
NO BRASIL, 1948-1962**

joão bittar fiammenghi

orientação: **josé lira**

tfg / fau-usp

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
TRABALHO FINAL DE GRADUAÇÃO

MAX BILL, A CRÍTICA E O ENSINO DE ARQUITETURA NO BRASIL, 1948-1962

JOÃO BITTAR FIAMMENGHI
ORIENTADOR:
JOSÉ TAVARES CORREIA DE LIRA

SÃO PAULO, JULHO DE 2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

e-mail: bittar.fiammenghi@gmail.com

« Imagem da capa: "Superfície hexagonal composta de 280 quadrados", Max Bill, 1948-1952. Adquirida pelo MAM-RJ em 1952, destruída no incêndio de 1978. Fonte: CORREIO DA MANHÃ. Artes Plásticas; Exposição de arte abstrata em Quitandinha. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 fev.1953.; A obra de Bill ilustra o anúncio (sem título) da exposição permanente do MAM carioca.

» Imagem após a introdução: Conjunto Residencial Marquês de São Vicente, Gávea, Rio de Janeiro-RJ. Projeto do Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal-DHP; Affonso Eduardo Reidy (arq.), Carmem Portinho (eng.), 1952 - 1965. Fonte: VERONESI, Giulia. Affonso Eduardo Reidy. In: *Zodiac*, Milão, nº6, mai.1960, pp.76-77. (sem atribuição de autoria da foto na fonte)

ao meu avô, Hermelindo
operário e artista

Agradeço ao José Lira, por estar sempre presente na orientação, ampliando meus horizontes, me instigando a dar um passo a mais, circunscrever questões, recuar um pouco;

À Nilce Aravecchia, pela sugestão para me aproximar dos muitos temas que tocam Max Bill e sua crítica à arquitetura brasileira, e pela interlocução na sala de aula e no grupo de estudos, que trarei sempre comigo como base de formação;

À Mônica Junqueira, pelos comentários e questionamentos feitos durante a disciplina de TFG, me ajudando a dar forma para este trabalho;

Ao Victor Oliveira e à Clara Chahin pelas longas conversas e pela constante troca de inquietações;

Ao Luca Fuser, pelo apoio à escrita e colocação de questionamentos fundamentais para este texto;

À Dalva Thomaz, pelos apontamentos e observações valiosas;

Ao Caco Neves, pelo apoio na concepção gráfica;

Ao Juraj Kosturik, pela ajuda como poliglota;

Aos companheiros de FAU e de vida, Bárbara Mühle, Bernard Tjabbes, Bianca Brigati, Bruna Oliveira, Clara Bartholomeu, Felipe Suzuki, Luisa Capalbo, Matheus Lima, Paula Ferreira, Pedro Fentanes, Pedro Sambrano, Tomás Milan, Tomas Vannucchi, Victor Maitino, Victoria Imasaki e Yumy Pompéia, pela presença e carinho.

Este trabalho nasceu também da convivência com Alexandre Delijaicov, Ana Barone, Ana Castro, Ana Lanna, Dalva Thomaz, Joana Mello e Luciana Royer, como resultado da acumulação lenta de questões postas durante minha formação junto a estes professores, cuja generosidade intelectual e engajamento político me inspiram cotidianamente, mostrando que o conhecimento é construção coletiva e libertadora.

Agradeço aos meus pais, Valeria Bittar e Luiz Fiaminghi pelo apoio incondicional e inspiração constante, porto seguro e norte.

SUMÁRIO

PREÂMBULO **12**

INTRODUÇÃO **13**

1 A QUERELA

1.1 "(...) NUMA FESTA DE INTELIGÊNCIA E BOM GOSTO" **24**

1.2 "(...) BOMBAS ARRASA-QUARTEIRÃO NO ARRAIAL DOS NOSSOS ARQUITETOS" **28**

1.3 A QUESTÃO (DE) MAX BILL **33**

1.4 RESPOSTAS BRASILEIRAS, OU DEPOIS DA "DUCHA FRIA" **40**

REFERÊNCIAS DO CAPÍTULO **55**

2 PASSADO IMEDIATO

2.1 INTERMEZZO: DE DESSAU À ULM, BREVE TRAJETÓRIA DE MAX BILL **60**

2.2 CONEXÕES ENTRE ZURIQUE, A RUA SETE DE ABRIL E O BELVEDERE DO TRIANON **71**

2.3 O CENÁRIO CONTEMPORÂNEO DA CRÍTICA INTERNACIONAL **94**

REFERÊNCIAS DO CAPÍTULO **104**

3 RESSONÂNCIAS

3.1 DE NIEMEYER A ARTIGAS: DESCAMINHOS DA ARQUITETURA MODERNA **110**

3.2 ENTRE O REAL E O CONCRETO **125**

3.3 DE VOLTA A ULM: DILEMAS DA BOA FORMA **145**

3.4 DE VOLTA A SÃO PAULO: DILEMAS DE UMA ESCOLA **150**

3.5 A FAU-USP E O NOVO PERFIL DO ARQUITETO **160**

3.6 BAUHAUS, ULM E OS GERMES DO ENSINO DE DESIGN NO BRASIL **172**

3.7 DESIGN E PROJETO NA FAU-USP **185**

REFERÊNCIAS DO CAPÍTULO **193**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **201**

PREÂMBULO

Meu maior medo ao iniciar o Trabalho Final de Graduação (TFG) era me ver, depois de quase um ano de pesquisa e escrita, numa investigação demasiadamente pessoal, hermética, sem razão de ser numa universidade pública. Por outro lado, sob a orientação de José Lira, busquei colocar em questão qual seria a relevância do tema aqui explorado para uma finalização de graduação, o que sempre envolve, inevitavelmente, questões muito pessoais. Não se trata de uma dissertação, muito menos de uma tese, nem de uma corriqueira monografia de disciplina. Por que então fazer um TFG teórico, como dizem por aí? Parece que tenho que trazer certa justificativa, pois o estranhamento não vem só de colegas graduandos, mas também de docentes. Escutei na própria disciplina de TFG que nessa altura da graduação, para finalizá-la, deveríamos pela última vez, sem os constrangimentos do mercado, nos entregar à atividade projetual e com esmero e liberdade em projetar. Escutei de uma respeitada e veterana professora, que “não devemos ficar contando história”. Discordo. Vim aqui “contar história”, como aliás não é assim tão incomum, nem inútil, na história dos TFGs na FAU. Nos últimos semestres da minha graduação minha inquietação foi historiográfica e não projetual, portanto, decidi fazer um “TFG teórico”. Vou contar história, para o descontentamento daquela professora.

Hoje, em meio aos caos político e social de nosso país — com um macabro governo genocida-autoritário que nos espanta todos os dias demonstrando que o pior sempre pode piorar — sinto que “contar uma história” que remonta a um período de otimismo no Brasil, o interregno democrático da grande década que durou 19 anos (1945-1964), tem seu motivo de ser. Demarcada por dois regimes ditatoriais, a experiência cultural neste período da democracia brasileira no qual se desdobram os acontecimentos aqui narrados, foi para mim uma espécie de amuleto ou lembrete para seguir pensando, como arquiteto e urbanista recém-formado, que não nos faltam ferramentas intelectuais e sensíveis para (re) construir, projetar, um Brasil ou um mundo já muito imaginado pelos personagens desta trama. Hoje, parece que o ciclo histórico onde cresci e iniciei minha formação na FAU se encerra. Os sonhos otimistas da nova democracia brasileira revelaram-se espantosamente efêmeros (ou na verdade não quisemos ver a sua fragilidade?) e se eclipsam em meio a um cenário que não poderia ser mais trágico ou desanimador que o do primeiro semestre de 2020. A realidade é outra, a crise é evidente. Como atuar? E aqui lembro de Artigas: “Surge afinal a questão: onde ficamos? ou que fazer? Esperar por um nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente?” A

decisão em fazer esse TFG dessa forma, olhando para o passado, é um primeiro passo, como uma mise en place de ideias antes de me formar. Contar história pode ser também um ato propositivo, de se posicionar criticamente no mundo.

INTRODUÇÃO

Para um trabalho final de graduação de um estudante da FAU-USP qual seria a atualidade das crises da arquitetura moderna brasileira dos anos 50? Por que nos debruçarmos sobre esse tema hoje, numa FAU tão diversa daquela de 1948, quando fundada, ou de 1962, ano de uma importante reforma de ensino? Por que a celeuma gerada pela crítica de Max Bill à então internacionalmente celebrada arquitetura moderna brasileira nos interessaria numa reflexão sobre as questões do ensino de arquitetura em São Paulo e do chamado papel social do arquiteto? É claro que sempre que iluminamos um acontecimento do passado, o fazemos do presente, com olhos do presente, indagações atuais, do aqui-agora, FAU-USP, 2019-2020. Localizarei, assim, a vinda do arquiteto, designer, pintor e escultor suíço ao Brasil em 1953 como ponto de partida para estruturar reflexões que iniciei na disciplina de *História da Arquitetura IV* ministrada pela professora Nilce Aravecchia e no grupo de estudos CACAL (*Cultura, arquitetura e cidade na América Latina*) e que dei continuidade na optativa *Historiografia crítica e projeto social*, ministrada pelo professor José Lira, orientador deste trabalho.

Quando Nilce me convidou para participar do grupo de estudos, já tínhamos lido em sua disciplina um texto do historiador da arquitetura argentino, Jorge Francisco Liernur¹, que me fascinara profundamente. Pela primeira vez, fui instigado a pensar a arquitetura moderna brasileira de outro ponto de vista que não o norteamericano ou que não se aproximaria da reação, mais ou menos rancorosa, ao “esquema de Lucio Costa”, como diria Otília Arantes. No CACAL, Nilce e Ana Castro trouxeram outros textos fundamentais para o amadurecimento da ideia que nos estimulava a olhar a história da arquitetura como narrativa que vem de um determinado lugar. Essa geografia epistemológica foi ganhando corpo nas discussões do grupo, ao ler os trabalhos dos colegas, suas pesquisas, escutar questionamentos, entrar em contato com autores, não só do campo disciplinar da arquitetura, como Said, Wallerstein, Grosfoguel, Quijano, Gorelik, entre tantos outros. Em conjunto com a participação no grupo, cursei, primeiro como aluno e depois como monitor, a disciplina optativa sobre historiografia da arquitetura moderna. Nela, José Lira traçava um amplo panorama das correntes historiográficas da arquitetura,

1 LIERNUR, Jorge Francisco. Es el punto de vista, estúpido!. In: *Arquitectura en teoría*. Escritos 1986-2010. Buenos Aires: Nobuko, 2010, pp. 273-288.

partindo do século XIX chegando até as tendências e pesquisas mais recentes. Recuperando as narrativas constitutivas do movimento moderno europeu e também brasileiro, entrei em contato, agora de maneira mais detida, com textos de Banham, Zevi e Tafuri, além de Lucio Costa, da pioneira leitura historiográfica de Carlos Martins² e de pesquisas bem recentes como as de Felipe Contier³ e Paula Dedecca.⁴

No contexto do CACAL e da disciplina de historiografia, me interessei em especial pela construção da narrativa canônica da arquitetura moderna brasileira e por sua crise nos anos 50. Entendia, a princípio, que se tratava de uma crise causada por críticas externas, pelo olhar estrangeiro, críticas europeias (ou norteadatlânticas, como prefere Liernur). Assim, Nilce me sugeriu olhar com mais atenção para “o caso Max Bill”, para entendê-lo melhor e num contexto de uma geopolítica epistemológica do pós-guerra, quando no Velho Continente buscava-se retomar a centralidade cultural global. Em um segundo momento, quando decido transformar esta pesquisa no tema do meu TFG, sob a orientação de Lira, outras questões vão se somando à questão (de) Max Bill. Pensar a crise de certo cânone moderno brasileiro nos anos 50 ganhava outros matizes. Talvez por ter me deparado com um problema de mão dupla: a crítica europeia, como a de Bill, encontrara ecos na arena nacional. Sendo assim, seria possível identificar alguns indícios de um campo reativo à determinada arquitetura moderna brasileira que se dava aqui em conjunto ao julgo europeu. A pergunta deste trabalho muda a partir deste ponto, do reconhecimento que o campo cultural brasileiro não foi meramente passivo, Bill não falava a um vazio. Pretendo escutar estes ecos. É importante frisar, contudo, que não seria nada novo na pesquisa historiográfica da arquitetura moderna, evidenciar estes caminhos duplos, de tramas cruzadas, na constituição dos modernismos no Mundo Novo. Os intercâmbios com o Velho Continente não foram de ideias, práticas, manifestos e projetos trazidos para cá como se fecundassem uma terra virgem; a ebulição era transatlântica, emaranhada e interdependente.

2 MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. “Hay algo de irracional...” Apuntes sobre la historiografía de la arquitectura brasileña. In: *Block*, Buenos Aires, nº4, dez.1999. pp.8-22.; posteriormente publicado como: “Há algo de irracional...” Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira. In: GUERRA, Abílio (org.). *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira, parte 2*. São Paulo: Romano Guerra, 2010. pp.131-168. Originalmente parte da pesquisa dos anos 80: MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil*. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lucio Costa (1924-1952). Dissertação (Mestrado) – FFLCH-USP, São Paulo, 1987.

3 CONTIER, Felipe de Araujo. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escola de Vilanova Artigas*. Tese (Doutorado) – IAU-USP, São Carlos, 2015.

4 DEDECCA, Paula Gorestein. *Sociabilidade, crítica e posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965)*. Dissertação (Mestrado) – FAU-USP, São Paulo, 2012.

Isso foi ressaltado inúmeras vezes durante a sequência de disciplinas de história da arquitetura, de fundamentos sociais da arquitetura e do urbanismo e de estudos da urbanização na FAU, ministradas pelas professoras Nilce Aravecchia, Joana Mello, Ana Lanna e Ana Castro.

Posso somar a esse conjunto de questões uma inquietação pessoal que debati com José Lira em nossa primeira reunião sobre este TFG, em julho de 2019 – aqueles questionamentos colocados no início desta introdução. Como demonstrar a atualidade das questões que podem vir a tona se nos detivermos no episódio de Bill no Brasil? O TFG parece ter tomado, sem me dar conta, um rumo de autorreflexão da minha própria trajetória na FAU. Haveria pouca disposição em parte dos alunos da faculdade com o próprio projeto de arquitetura, tido de princípio como algo desvinculado das pautas urgentes de nosso país? Seria o urbanismo a solução e o porto seguro para aqueles descontentes com a suposta leviandade da prancheta? Ou um refúgio seguro à sua incapacidade de pensar a cidade para além das abstrações do plano ou das condicionantes sociológicas, econômicas, imobiliárias, jurídico-políticas, institucionais; isto é, de pensá-la no nível do concreto, na escala do ambiente construído, formalizado ou não a partir de um projeto? Dentre aqueles que praticam o desenho, poderíamos reconhecer uma indisposição contrária: para com o vasto e complexo mundo onde o edifício é implantado? Mundo político, de tensões e conflitos sociais, histórico. Haveria hoje um tensionamento, portanto, entre um fundamento moral no fazer arquitetura – esta entendida como direito social – na prática, por exemplo, das assessorias técnicas para habitação de interesse social, tão importantes na regeneração de um projeto social entre os arquitetos formados na FAU desde os anos 1980; e uma postura tida como menos engajada porém dotada de um vínculo cultural com a tradição do *métier* e de prestígio, sobretudo após a recente consagração internacional da arquitetura feita em São Paulo, dos arquitetos liberais e de seus pequenos escritórios, na qual as novas gerações vêm se reconhecendo como herdeiras? Claro que não procuro responder diretamente essas questões neste trabalho, além do que, muito da gênese dessa oposição desenho x sociedade foge um pouco do arco temporal aqui delimitado, pois se intensificam principalmente após o golpe de 64. Entretanto, ao iluminar a década de 50 a partir do caso de Max Bill no Brasil, acredito ser possível reconhecer fios dessa trama que contribuem para organizar as inquietações iniciais, como na ideia da relação entre rigor técnico e compromisso social e sua oposição a um suposto formalismo, na preocupação com a realidade social brasileira, na construção literal ou simbólica do país, na articulação arquitetura-indústria, etc. Tal conjunto de questões estivera intrinsecamente ligado à constituição do ensino de arquitetura, urbanismo e design como conhecemos hoje – ao menos no Brasil –, e suas raízes parecem justamente ter sido fincadas

na década de 50, no mesmo turbilhão onde podemos localizar a questão (de) Max Bill e suas vicissitudes.

Este trabalho estrutura-se em três partes. Primeiro, coloco em questão a celeuma gerada nas colocações de Max Bill em meados de 1953 sobre a moderna arquitetura brasileira, a partir de suas conferências no MAM-RJ e na FAU-USP. Reiteradas vezes na historiografia da arquitetura brasileira a questão (de) Max Bill é trazida como uma crítica importante, de peso, um divisor de águas entre um período de deslumbramento estrangeiro que viria na esteira de *Brazil Builds* (1943) e um ciclo de crise que se intensificaria com Brasília. Entretanto, raras são as leituras que iluminam seu cenário complexo, o que antecede, ou todo o campo de batalha, réplicas e tréplicas. Bill passa a ser então um ponto fora da curva, excêntrico, paramos muitas vezes na indigesta acidez de seu discurso. Me apoio em trabalhos como a tese de doutoramento de Ana Luiza Nobre⁵, onde o embate com o artista suíço é pormenorizado e analisado cuidadosamente. Também me utilizo de um levantamento de fontes realizado por Nobre para fazer uma leitura a partir de fontes primárias: artigos de jornais e revistas que veiculavam em detalhe os acontecimentos da querela de meados de 1953 e as reverberações diretas que se estendem até o ano seguinte, 1954. Assim, nessa primeira parte do trabalho, circunscrevo qual era a questão colocada por Max Bill e quais foram as reações brasileiras e estrangeiras.

Num segundo momento, pretendo dar um passo atrás, para o passado imediato a 1953. Traço um perfil de Max Bill e uma breve análise de seu envolvimento com a criação da *Hochschule für Gestaltung* (HfG) em Ulm, Alemanha, tida como a continuação da Bauhaus. Nesta etapa também me apoio na pesquisa de Nobre, em conjunto com obras monográficas sobre Max Bill, como a coordenada por Manuel Junco e María Toledo.⁶ Para conectar a figura de Max Bill à trama cultural brasileira, mais especificamente paulistana, volto para o fim dos anos 40 e os dois primeiros anos da década de 50, buscando evidenciar a boa recepção da obra do artista suíço na retrospectiva realizada no recém inaugurado MASP e na premiação de sua escultura Unidade Tripartida durante a I Bienal de Arte de São Paulo. A recente pesquisa de Rodrigo Paiva⁷ traça uma narrativa minuciosa da exposição no museu paulistano e da legitimação pela Bienal, dentre suas fontes, me interessa especialmente as cartas trocadas entre Bill e Pietro Maria Bardi, hoje nos arquivos do MASP.

Ainda nessa segunda parte do texto, procuro enfatizar a relação entre Bill e os Bardi como algo muito relevante, que não poderia ser lido como um fator secundário na interpretação da querela de 1953. O casal de italianos, ao editar a revista *Habitat*, fundada em 1950, publicam um posicionamento escrito que já prenunciava certas questões centrais ao debate que se daria a partir da vinda de Bill ao Brasil. Lina Bo, por exemplo, em 1951, ao publicar *Bela criança* na *Habitat*⁸, traz alguns pontos, de maneira um tanto ambígua, acerca dos problemas da celebração generalizada da arquitetura moderna brasileira no cenário internacional. Me interessaria, portanto, olhar com mais atenção para a suposta crise de legitimidade desta arquitetura, localizando a fala de Bill entre a de outros críticos e identificando pontos discursivos recorrentes. Eram estes tão distintos dos de Max Bill?

Na terceira e última parte do trabalho, busco colocar de forma não conclusiva o que posso identificar como possíveis desdobramentos e continuidades da presença de Bill e de sua obra no Brasil, e do embate de 1953/54 apresentado na primeira parte do trabalho. A exemplo, da autocrítica de Oscar Niemeyer ao final da década⁹, posicionamento indireto — por uma distância temporal — na trincheira cavada por Bill, e dos textos de Vilanova Artigas escritos no período.¹⁰ Também poderia identificar as reverberações mais distantes no fim dos anos 50, com alguns posicionamentos críticos tomados no Congresso Internacional de Críticos de Arte, organizado por Mario Pedrosa, tendo como palco o canteiro de obras da nova capital em 1959. Além de ter como fonte primária estes textos da década em questão, utilizo a dissertação de mestrado de Paula Dedecca¹¹, trabalho elaborado a partir da pesquisa nos periódicos especializados em arquitetura publicados entre 1945 e 1965, nos quais a autora identifica, em meados de 1950, depois da vinda de Max Bill, da II Bienal de Arte de São Paulo (fim de 1953, início de 54), do ambiente comemorativo do IV centenário da capital paulista e da agitação cultural do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, algumas mudanças discursivas e projetuais na arquitetura praticada em São Paulo. Seria a gênese de uma escola local, um distanciamento da arquitetura carioca da geração dos arquitetos que projetaram o Ministério de Educação e Saúde, que de certa forma era corrente em todo o país e foi amplamente difundida por

8 BO, Lina. Bela criança. In: *Habitat*, São Paulo, nº02, jan./mar.1951, p. 3. Também é publicado na mesma revista, em 1952, um texto de Jorge Wilhelm relatando, ao que parece, uma forte rejeição italiana à arquitetura moderna brasileira. Ver: WILHEIM, Jorge. Jovem brasileiro na Europa. In: *Habitat*, São Paulo, nº 7, mai./jun.1952, pp. 80-1.

9 NIEMEYER, Oscar. Depoimento. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, nº9, fev.1958, pp. 3-6.

10 Compilados e publicados em: ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

11 DEDECCA, Paula Gorestein. Op. cit.

5 NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)*. Tese (Doutorado) - PUC-Rio, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2008.

6 JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs.). *Max Bill* (catálogo). Madrid: Fundación Juan March, 2015.

7 PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. *Max Bill no Brasil*. Berlim: Verlag 13, 2011.

meio de exposições e publicações pelo mundo? Questionando, assim, o quanto conseguimos entender por inflexão ou ruptura na ebulição discursiva e projetual no decorrer da década, ou ainda identificar as continuidades e reiterações na legitimação de certa arquitetura canônica/carioca/brasileira. Se houve desgaste da arquitetura moderna brasileira me interessaria entender como, localizando-o como desdobramento ou não dos debates de 1953 e 54.

Ainda na terceira parte do trabalho coloco outros dois possíveis desdobramentos da vinda de Bill ao Brasil em 1953. Não seriam respostas ou continuidades críticas circunscritas no âmbito das colocações feitas pelo ex-aluno da Bauhaus no MAM-RJ e na FAU-USP, mas mesmo assim relevantes para a compreensão completa da trama destas críticas e de seus ecos locais, pois o vínculo de Bill com o campo cultural brasileiro vai muito além da famigerada querela arquitetônica. Sua relação com os artistas concretos foi fecunda e se estende por toda a década de 1950. Fora Bill, aliás um dos precursores da arte concreta ainda nos anos 30, e importante referência para artistas latino-americanos que seguiram a vertente construtiva nas décadas seguintes. Sem contar que já em 1956-57 é organizada a grande Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo e no Rio, na esteira das exposições do Grupo Ruptura, de 1952, e do Grupo Frente, de 1954, ou seja, constituindo, entre a primeira Bienal e a construção de Brasília, uma rede ampla de produção e debate em torno da arte concreta, que, nos anos seguintes, inclusive, intensifica-se com o protagonismo editorial do grupo paulista na revista *AD - Arquitetura e Decoração*, dirigida pelo arquiteto Eduardo Corona. A relação direta entre Bill e o Brasil nesse campo poderia ser desenhada até pelo menos 1960, quando é realizada a exposição *Konkrete Kunst* em Zurique, sob sua organização, contando com extensa e celebrada participação de artistas brasileiros.... Entretanto, não foi só no campo da arte brasileira em que a presença de Max Bill foi uma peça chave. Mas também na gênese do campo do desenho industrial e do design gráfico. As ligações de Bill com Pietro e Lina Bardi, idealizadores do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), de vida curta — 1951-53, no contexto em que o casal organizava o recém-fundado Masp — também são um ponto de partida interessante para pensar as relações entre o artista suíço com o ensino de desenho industrial e arquitetura no Brasil até o início da década de 60. Outras duas instituições, criadas na sequência, também nos ajudam a entender o debate ulmiano de Bill para fora da Europa, como a Escola Técnica de Criação do MAM-RJ, que não chegou a ser implementada, a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), criada em 1963 no Rio de Janeiro — ambas estreitamente ligadas aos preceitos de Ulm — e a reforma de ensino na FAU-USP, que amadurece ao longo da segunda metade dos anos 50 e, realizando-se em 1962, implanta o ensino de desenho industrial e a programação visual como partes constitutivas da formação do arquiteto e

urbanista em São Paulo. Vale ressaltar que a Esdi não foi criada a partir de uma escola de arquitetura, permanecendo distante da matriz da Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA, anteriormente Escola Nacional de Belas Artes - Enba), ao contrário do caso paulista, onde o campo do design se estabelece em relação estreita com a arquitetura. Na HfG, assim como no Rio, o projeto na escala do edifício, vai aos poucos tornando-se algo secundário, depois que Bill deixa a diretoria da escola em 1956, quando é substituído pelo argentino Tomás Maldonado. Para tecer essas relações dentro da trama Ulm-Rio-São Paulo, no paralelo que tensiona os limites de arquitetura e design, me utilizo da já mencionada pesquisa de Nobre, assim como das teses de Ethel Leon,¹² Juliano Pereira¹³ e Felipe Contier.¹⁴

As três partes do trabalho — 1ª, o debate acirrado iniciado em 1953; 2ª, a localização da posição de Bill numa crítica mais ampla à arquitetura moderna brasileira que já se difundia internacionalmente; e 3ª, a relação da crítica de 1953 com as inflexões no campo da arquitetura, da arte e do design em São Paulo — buscam repensar a interação de Max Bill com o Brasil nos anos cinquenta, levantando questionamentos, principalmente a partir da terceira parte do trabalho, que tocam em pontos sobre o ensino de arquitetura e o papel social do arquiteto. Acredito que por este ser um trabalho de conclusão de parte de minha formação em uma escola que se vê, em certos termos, como filha da Bauhaus — pelos seus ateliês, pela ênfase nas múltiplas escalas do projetar, no discurso da industrialização e do desenvolvimento do país — torna-se oportuno olhar para essa década de 50 alargada (de 1948, fundação da FAU-USP a 1962, reforma de ensino) e questionar o grau de apropriação, ou melhor, referência, no ensino da FAU-USP ao projeto ulm-bauhausiano. Por que Bill e Ulm interessam ou não à reforma de ensino de 1962 na faculdade paulistana? O tecnicismo ulmiano teria respaldo no modo de projetar, na crítica e autocrítica da arquitetura moderna brasileira dos anos 50 em diante? Busco traçar algumas pontes que interligam discursos e projetos de escolas de arquitetura e design, do desenho do ambiente construído, para talvez repensar os termos que operam cotidianamente e com certo grau de naturalização no ambiente cultural da FAU-USP atualmente: como a idéia de um cânone modernista, de escola paulista e carioca, do brutalismo, do papel social do arquiteto e de nossa participação em um dito — termo em voga, porque nostálgico? — projeto de país.

12 LEON, Ethel. *IAC Instituto de Arte Contemporânea, Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953)*. Primeiros estudos. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2006.

13 PEREIRA, Juliano Aparecido. *Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAUUSP (1948-1968)*. Tese (Doutorado) - EESC-USP, São Carlos, 2009.

14 CONTIER, Felipe de Araujo. Op. cit.



CAPÍTULO 1
A QUERELA

Ao chegar no Rio de Janeiro, Max Bill e sua esposa Binia Bill¹ foram recebidos num “cocktail” oferecido pelo casal Paulo² e Niomar³ Bittencourt em seu espaçoso apartamento na Avenida Atlântica na noite de terça-feira, 26 de maio de 1953. Segundo reportado em detalhes pelo Correio da Manhã⁴ de 28 de maio⁵, a recepção do casal suíço “foi uma das festas mais agradáveis e simpáticas que já se terá oferecido no Rio a uma personalidade das letras ou artes estrangeiras que nos tenha visitado”. Nela, “o aspecto cerimonioso de recepção foi afastado completamente e não obstante a presença do vice-presidente da República Café Filho, ministros de Estado, governadores, senadores, deputados e outras autoridades, todos ficaram perfeitamente à vontade”, pois — o jornal ressaltava de início — todos os convidados nesta recepção “animada, alegre e cordial” estariam unidos “por um único traço comum que foi o segredo de seu êxito: a arte de nosso tempo.” A anfitriã, Dona Niomar Bittencourt, segundo o jornal, fora hábil na elaboração da lista de convidados. No apartamento da Avenida Atlântica reuniram-se aos homens de Estado⁶, artistas, “reconhecíveis de longe pela febre das discussões”, como os “concretistas Abraham Palatnik e sua jovem esposa, Lygia Pape”, Ivam Serpa, Decio Vieira Santa Rosa, Burle Marx, Oswaldo Goeldi, Djanira, “Maldonado, o artista argentino”, Athos Bulcão, Margaret Spence, Lygia Clark, Maria Martins, entre outros. “Os arquitetos modernistas eram fáceis de localizar”, dizia a reportagem, “todos são circunspectos, elegantes, e possuem um tique que é muito deles. Não se pode explicar, mas é qualquer coisa em comum como

se todos tivessem saído da mesma casa, da mesma família, chá em criança, do mesmo alfaiate, mesmo camiseiro e formação européia”. Lá estavam, recebendo Max e Binia Bill, Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, “Marcelo Roberto e senhora”, “Maurício Roberto e senhora”, Hélio Uchôa, “Olavo Reding de Campos e senhora”, Aldary Toledo, Lygia Fernandes, Jorge Moreira, Henrique Mindlin, Álvaro Vital Brasil, “Paulo Antunes, presidente do Instituto dos Arquitetos”, Gauss Estelita, “Firmino Saldanha e senhora”. A eles somavam-se “intelectuais e jornalistas”, como Manuel Bandeira e Flávio de Aquino, “da diretoria do Museu de arte Moderna do Rio (...) a engenheira Carmem Portinho”, e, de seu Conselho Deliberativo, Francisco Matarazzo.

A reportagem detalhava, além da extensa lista de presentes na festa, da qual aqui reproduzo apenas alguns nomes de interesse, o caráter e aparência do casal Bill. Max é descrito como um sujeito “agradavelmente desconcertante: estatura mediana, encorpado, roupas folgadas, cabelos quase raspados, e uma permanente adolescência no todo.” O enxergaram ainda como um homem simples e amável, de olhar com uma “quase travessura”, respondendo tudo o que lhe era perguntado. Sua esposa, Binia, “senhora de um charme meio oriental, inteligentíssima e muito viva nos reparos que faz raramente (...)”, o acompanhava em tudo. O entusiasmo dos convidados era grande, segundo reportado pelo jornal, o casal era “bombardeado de perguntas”, respondendo sempre com apreço e atenção, “algo Bill já terá aprendido a conhecer em nós” — completava-se — “a pressa, a ligeireza de crítica e a grande jovialidade de opiniões”. Essa “efusão dos nacionais”, duraria até altas horas da noite, com “pareceres estéticos e pronunciamentos críticos”. Assim, Max Bill é apresentado à família modernista carioca numa festa de inteligência e bom-gosto, título da manchete do Correio da Manhã, trazendo à luz a atmosfera de otimismo, e, talvez, de grandes expectativas positivas no ambiente cultural brasileiro de meados de 1953 para com o convidado suíço, que nessa altura da década não era de modo algum um desconhecido no país. Em março de 1951, o MASP havia realizado uma retrospectiva completa da obra arquitetônica, artística (pintura, escultura e gravura) e gráfica (cartazes, diagramação de livros) de Max Bill. E ainda, no mesmo ano da exposição, o suíço fora premiado na I Bienal de Arte de São Paulo pela sua escultura Unidade Tripartida, na ocasião adquirida pelo MAM-SP. Também o Museu de Arte Moderna do Rio, através do engajamento do casal Niomar e Paulo Bittencourt, havia adquirido duas obras de Bill em outubro de 1952, ano que marca o início das relações de Max Bill com o circuito cultural da então capital federal. No período aqui narrado, maio e junho de 1953, o ex-aluno da Bauhaus, fundador em 1950 da *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, e desde então diretor desta que foi talvez a mais importante escola de design do mundo depois da Segunda Guerra, viera ao Brasil a convite do Ministério das Relações Exteriores, passando pelo Rio e São

1 Binia Bill (Zurique, 1904 - 1988), estudou violoncelo com Pablo Casals em Paris, onde obteve diploma de concertista na École Normale de Musique em 1926. Na capital francesa conheceu Le Corbusier. No início dos anos 30, estudou fotografia com Lucia Moholy na escola de Johannes Itten em Berlim. Casou-se com Max Bill em 1931. Atuou como fotógrafa, sendo premiada na VI Trienal de Milão em 1936.

2 Paulo Bittencourt (Rio de Janeiro, 1895 - Estocolmo, 1963), filho de Eduardo Bittencourt, fundador e primeiro diretor do jornal Correio da Manhã, substituiu o pai na direção do periódico em 1929. Participou da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 1948.

3 Niomar Moniz Sodré Bittencourt (Salvador, 1916 - Rio de Janeiro, 2003), jornalista, diretora do Correio da Manhã após a morte de seu marido, Paulo Bittencourt. Sob sua direção, o jornal fez oposição à ditadura militar iniciada com o golpe de 1964, sendo presa depois do Ato Institucional nº5. Niomar Bittencourt participou junto ao marido, da fundação do MAM-RJ, e fez parte da direção do museu de 1951 a 1961.

4 Importante periódico carioca em circulação de 1901 a 1974.

5 CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 28 de mai. de 1953. Presença de Max Bill. Apresentado à família modernista carioca numa festa de inteligência e bom-gosto.

6 Citados nominalmente pelo jornal.

Paulo, e posteriormente seguindo viagem para o Peru e Estados Unidos.⁷

No dia 29 de maio, o jornal *Correio da Manhã* anuncia a palestra a ser proferida por Max Bill no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no dia seguinte, às 17h00.⁸ No dia do evento, 30 de maio, tudo fazia crer “que a reunião [seria] coroada de êxito absoluto, dada a expectativa que se verifica nos círculos sociais e artísticos da cidade”. É reiterado seu horário e local, anunciando-se também o tema: “principalmente Bauhaus e a unidade das artes”. Além disso, o periódico veicula uma foto do artista suíço visitando a exposição de Portinari no MAM-RJ acompanhado de Binia Bill e Niomar Moniz Sodré Bittencourt, pegos “no flagrante quando apreciavam a maquete da Paz para os murais da ONU”. Também é anunciada a presença do portenho Tomás Maldonado no Rio de Janeiro, por quem, nas palavras do *Correio da Manhã*, Bill estaria encantado.⁹

“A tão esperada conferência do chefe da escola concretista ora em visita no Brasil” [1] [2] é reproduzida resumidamente pelo periódico carioca na sua edição dominical de 31 de maio. Max Bill iniciou a palestra se desculpando por seu francês, pois esta seria a primeira vez a fazer uma conferência nesse idioma, afirmando também que não seria bem uma conferência, mas a oportunidade de responder diversas perguntas recorrentes, muitas delas sobre a Bauhaus, “escola que no Brasil é pouco conhecida”. O jornal reporta brevemente como Bill discorre sobre a criação da escola, o edifício de Gropius, quem eram os professores, a integração das artes pelo currículo e como a escola foi extinguida na ascensão do nazismo na Alemanha. Em seguida, segundo o *Correio da Manhã*, Bill introduz à platéia que estaria encabeçando a criação de uma nova escola (“cujo nome em alemão nos escapou”) em Ulm, formulada a partir a Bauhaus. Seria “uma especial Escola Superior de Criação¹⁰ (artística, naturalmente)” e o grupo de pessoas encarregadas para esse projeto estaria



[1] Conferência de Max Bill em 30 de maio de 1953 no MAM-RJ, sediada no Ministério de Educação e Saúde.



[2] Audiência na conferência de Bill em 30 de maio de 1953 no MAM-RJ.

7 Sobre a relação de Max Bill com o Brasil de 1949 até o início do ano de 1953, ver segunda parte do capítulo 2 deste trabalho. No Peru, Bill se reúne, depois de 25 anos, com Josef Albers, que iria lecionar em Ulm pouco depois. Nos EUA Bill daria uma palestra na *International Design Conference*, em Aspen, Colorado. Após a conferência, Bill segue viagem para Chicago e Nova Iorque, onde ele encontra personalidades como Charles Eames, Philip Johnson, Edgar Kaufmann, Konrad Wachsmann e Nikolaus Pevsner. A palestra de Aspen, proferida por Bill em inglês, intitulada “a, b, c, d...” (*de art, business, culture, design*) foi publicada em: BILL, Max. a, b, c, d.... In: JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). *Max Bill* (catálogo). Madrid: Fundación Juan March, 2015. pp. 288-293.

8 CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 29 de mai. de 1953. *Conferência de Max Bill*.

9 CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 30 de mai. de 1953. *Artes Plásticas; Notícias; Conferência de Max Bill*.

10 Notar a ainda nebulosa nomenclatura dos termos relacionados ao design e à Escola de Ulm, *Hochschule für Gestaltung*. *Gestaltung* aqui no caso fora trocada pelo termo “criação”, sendo que sua tradução literal poderia ser formalização, no sentido de dar forma.

também buscando “obter os fundos indispensáveis”. Num terceiro momento, Bill discorreu sobre a função do artista na sociedade, “pergunta frequente ao grande arquiteto”, nas palavras da reportagem. Citando literalmente Bill, são colocadas essas duas afirmações: “a função da arte moderna é conduzir a arte à vida cotidiana” e “o pensamento artístico está na base de uma nova ordem na sociedade”. Dando continuidade a esse tema, a conferência segue sobre a arte concreta, que “a princípio pode parecer um pouco primitiva”. Bill teria afirmado que “a arte concreta teria dado um pulo” desde as transformações iniciadas no impressionismo e cubismo, e que em sua arte concreta “partimos do nada e a esse nada acrescentamos tudo que é necessário à criação.” Ao final da reportagem, menciona-se que Bill cita e aprecia os concretistas brasileiros, além de, é claro, segundo o jornal, o pioneiro holandês Van Doesburg, e que o artista suíço teria projetado trabalhos próprios e explicado o processo de criação em sua obra, estreitamente ligada a princípios de ordem matemática.¹¹

1.2 “(...) BOMBAS ARRASA-QUARTEIRÃO NO ARRAIAL DOS NOSSOS ARQUITETOS”

No clima aparente de cordialidade entre brasileiros e Max Bill, o *Correio da Manhã* anuncia na terça-feira, 2 de junho, que o “chefe da escola concretista”, gentilmente se dispôs a responder perguntas depois de sua conferência de sábado, tendo solicitado que as enviassem para a secretaria do Museu por escrito até às 19h do dia do anúncio. Em seguida, no jornal, são reproduzidas as dez perguntas já enviadas, sua maioria sobre a arte concreta, a liberdade do artista e a relação entre concretismo, matemática e música. Entretanto me interessa reproduzir duas perguntas sobre outros dois temas que seriam de maior interesse para este trabalho: “Você fez a exposição histórica da Bauhaus, mas sobre o programa, os princípios e os métodos da Hochschule [sic.] em via de organização, sua exposição foi muito sumária. Pode nos informar com mais detalhes?”, e “dizem que não lhe agradou nenhuma obra de arquiteto brasileiro. É uma divergência de princípios? Ou, na sua opinião, uma insuficiência técnica ou artísticas de nossos arquitetos?”¹². Sobre

a primeira questão, vale sublinhar o interesse existente no meio artístico e arquitetônico brasileiro a respeito da *Hochschule für Gestaltung* em Ulm, isto é, a respeito do ensino de design. Sobre a segunda pergunta, cabe ressaltar que já nos primeiros dias de sua estadia no Brasil, Max Bill havia se pronunciado criticamente a respeito da arquitetura brasileira. O encontro realizado no MAM-RJ para Bill responder as perguntas foi reportado pelo mesmo jornal no dia 4 de junho através de duas fotografias e um comentário sucinto: “(...) foi uma reunião agradável em que Bill desenvolveu várias das perguntas”, leu também “uma carta que lhe enviaram, carta meio decepcionada e tratou de alguns pontos com malícia e bom humor. Fez o elogio do Pedregulho, social, arquitetônica e urbanisticamente falando.” O jornal ressaltava também que “fora a melhor obra de arquitetura que vira no Rio. Mas não vamos nos adiantar assim de ‘orelhada’ sobre o que está escrito [na carta recebida]. Tem havido muita confusão em torno das expressões do artista e preferimos, oportunamente, informar com segurança aos nossos leitores sobre esses pronunciamentos.”¹³

Talvez possamos supor que neste momento irrompera a famigerada querela, ainda com dimensões menores se comparada com as reações e veiculações da crítica de Bill depois de sua entrevista à Aquino, ou de sua conferência aos alunos da FAU-USP. Fica ainda nebuloso como nessa primeira semana no Rio de Janeiro, anterior ao segundo encontro no MAM, se espalharam “de orelhada” críticas de Bill à arquitetura brasileira. E mais, quem seria o remetente da carta “decepcionada” lida por ele? Uma coisa é certa, o tom do discurso no *Correio da Manhã* muda após esse segundo pronunciamento de Max Bill no MAM, depois de “uma verdadeira maratona de visitas, jantares, homenagens, entrevistas e conferências”. Não há mais o entusiasmo e reverência de antes: “a paisagem local tem sido vivamente agitada com a presença de Max Bill”, diria o jornal, mencionando que corriam, “a respeito do visitante, os mais descontraídos comentários. Teria dito isso ou aquilo, a propósito de artistas brasileiros, arquitetos nacionais e do Museu de Arte Moderna.” E com certa ironia conclui que ainda seria “cedo para obter de Bill um pronunciamento sobre as nossas coisas. Deixemo-lo viajar por Minas e São Paulo e depois meditar melhor em seu retiro de Munique, enviando uma mensagem de real utilidade para o país.”¹⁴

11 CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 31 de mai. de 1953. *Artes plásticas; A conferência de Max Bill.*

12 CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 2 de jun. de 1953. *Artes plásticas; Max Bill e as perguntas do público.* Na edição do dia seguinte, são reproduzidas as mesmas perguntas do dia 02/06, acrescidas de mais três perguntas sobre arte concreta. Ver: CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 3 de jun. de 1953. *Perguntas que Max Bill responderá hoje.*

13 CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 4 de jun. de 1953. *Artes plásticas; Conferência de Max Bill.*

14 CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 6 de jun. de 1953. *Artes plásticas; Notícias curtas.*

No mesmo 6 de junho era publicado no *Diário Carioca*, na coluna “As Artes” de Antonio Bento¹⁵, uma matéria irônica em relação à Max Bill e à respeito do estrangeiro, quanto face às afirmações de Bill a respeito da arquitetura moderna brasileira. Antonio Bento inicia dizendo que a visita de Max Bill havia sido “utilíssima” e que nela o suíço havia entrado em contato com uma “civilização elaborada penosamente nos trópicos, onde cinquenta milhões de habitantes constroem grandes cidades modernas”, espalhadas num extenso território com “indústrias e lavouras feitas com os recursos da técnica mais avançada, coexistindo com fazendas primitivas”. Na capital federal, “ao lado de arranha-céus, erguem-se favelas miseráveis, mostrando aos olhos dos estrangeiros os contrastes profundos, as tremendas contradições em que nos debatemos”. Nas palavras do crítico de arte, as nossas cidades devem ter sido de fato “chocantes” para “um suíço como Max Bill”. Seria interessante ressaltar o cuidado de Antonio Bento em desenhar um cenário complexo e contraditório em que o celebrado “chefe da escola concretista” aterrizará há pouco mais de uma semana. Haveria Max Bill de fato compreendido essa “civilização brasileira”? A coluna do *Diário Carioca* segue afirmando que Bill havia feito “reparos a várias das soluções que adotamos” em “nossa arquitetura moderna, tão elogiada no exterior”. Este seria o primeiro momento em que explicitamente se afirmava, sem ser “de orelhada”, alguma posição crítica de Bill para com a arquitetura moderna brasileira. E mais, Antonio Bento, ressaltava que isso seria “natural”, já que “Max Bill discorda substancialmente de Le Corbusier”. Essa não seria uma atitude de agora, pois segundo o crítico de arte do *Diário Carioca*, “ano passado, em Zurique, ouvi dele [Max Bill] declarações em desacordo com as desse artista [Le Corbusier], opiniões registradas nesta coluna¹⁶”, em que elementos importantes da arquitetura corbusiana, “como o ‘pilotis’, o vidro e o ‘brisesoleil’ [sic.], parecem a Max Bill contra indicados em nosso país”, inadequadas “do ponto de vista funcional, senão mesmo inteiramente ‘acadêmicas’”. Daí sua resposta coerente e franca ao repórter que lhe perguntou o que achava do nosso afamado Ministério da Educação: ‘não gostei’, disse honestamente Max Bill, ‘só me agradaram os jardins de Roberto Burle Marx’”. Essas declarações “inesperadas”, só poderiam cair “como bombas arrasa-quarteirão no arraial dos nossos arquitetos modernos”. Assim, Antonio Bento marca uma posição clara, e talvez precoce, no debate que se iniciava em torno da questão (de) Max Bill. Em tom de adversão, julgava “fecunda” essa crítica “contrária à arquitetura brasileira moderna”, seria

“oportuna”, e que “certamente levará os nossos artistas a um exame mais detido do problema da criação de uma escola brasileira de arquitetura”. É interessante reproduzir também a maneira com que concluía a coluna: “estarão, por ventura, superadas as soluções de Le Corbusier? Sua influencia já está se academizando? São questões da maior importância, que vieram ao público, graças à vinda de Max Bill ao nosso país.”¹⁷

Entretanto, em seguida, o próprio Max Bill, parece ter ficado um tanto espantado com essas notícias que supostamente corriam sobre seu descontentamento com a arquitetura moderna brasileira: “O que? Disseram isso? Fico me perguntando quem andou espalhando isso em meu nome...”¹⁸ Um dia após a publicação da coluna de Antonio Bento, no domingo 7 de junho, o *Correio da Manhã* expõe as respostas¹⁹ de Bill proferidas no segundo encontro realizado no MAM. Como já foi colocado aqui anteriormente, o debate se deu, em sua grande parte, em torno da questão da arte concreta, mostrando o grande interesse do público sobre o assunto. Porém, a resposta de Bill sobre a pergunta²⁰ a respeito de sua opinião sobre a arquitetura moderna brasileira foi firme, não deixando de lado um posicionamento contundente, mesmo que acenando para certa tentativa de apaziguar os ânimos da audiência. Inicia respondendo que não veio ao Brasil “para aprovar nem arte nem arquitetura, simplesmente para ver e refletir”. Para ele, em tom moderado, não se poderia criticar nem aprovar nada “antes de conhecer as condições do meio” e que no Rio de Janeiro havia tido a oportunidade de ver projetos de arquitetura que “pediam todo o seu respeito”. Nada poderia ser dito antes disso, em suas palavras. Contudo, em contraponto, diz de maneira vaga que vira coisas que “não aprovaria”. Não se sabe bem o que mereceria sua desaprovação. Bill não menciona um projeto ou arquiteto específico, apenas discorre sobre as complexas condições da construção em massa, “os senhores próprios conhecem a dificuldade de uma arquitetura no Brasil”, diria. Mesmo com a “vitória absoluta da arquitetura moderna”, nas palavras de Max Bill, seria difícil dizer que toda essa arquitetura vitoriosa tivesse algo a ver com uma “expressão artística de qualidade” ou ainda com “princípios são do urbanismo avançado, que dá uma esperança para o futuro.”²¹

15 Antonio Bento de Araújo Lima (Araruna, 1902 - Rio de Janeiro, 1988), paraibano, iniciou seus estudos em Direito no Recife e diplomou-se no Rio de Janeiro em 1925. Inicia sua carreira jornalística em 1926 em São Paulo no *Diário da Noite* onde conhece Mário de Andrade. Dessa amizade, Bento aproxima-se de Oswald de Andrade. Fez carreira de crítico de arte no *Diário Carioca* de 1945 a 1965.

16 Não foi possível localizar este artigo mencionado por Antonio Bento.

17 BENTO, Antonio. Opiniões de Max Bill. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 de jun. de 1953.

18 CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 7 de jun. 1953. *Max Bill esclarece pontos de vista e desfaz mal-entendidos*.

19 Ver reportagens do *Correio da Manhã* dos dias 2, 3 e 4 de junho.

20 “Dizem que não lhe agradou nenhuma obra de arquiteto brasileiro. É uma divergência de princípios? Ou, na sua opinião, uma insuficiência técnica ou artísticas de nossos arquitetos?”, publicada em CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 2 de jun. de 1953. *Artes plásticas; Max Bill e as perguntas do público*.

21 CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 7 de jun. 1953. *Max Bill esclarece pontos de vista e desfaz mal-entendidos*.



[3] Coletiva de imprensa no MAM-SP em 5 de junho de 1953, provavelmente no Bar do Museu. Na chamada da reportagem: “acha-se desde ontem em São Paulo o arquiteto suíço Max Bill”

Ao chegar na cidade de São Paulo em 5 de junho, na coletiva de imprensa no MAM-SP para jornalistas da *Folha da Manhã*, [3] onde também estavam presentes o diretor do Museu, Wolfgang Pfeiffer, o crítico Sergio Milliet e os artistas Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, Max Bill parece ter investido num tom amigável com esses interlocutores ao elogiar a arquitetura que vira no Rio, frisando o fato de “todos os edifícios” serem modernos: “o que me impressionou foi a ausência da arquitetura acadêmica. Existem alguns edifícios muito belos, como o Ministério da Educação”²², diria. Podemos supor que haveria aí um posicionamento contraditório, ou no mínimo complexo, da parte de Bill a respeito do Ministério, mesmo que em seguida ele também reiterasse suas recorrentes observações elogiosas ao Pedregulho, projeto que dava-lhe “a certeza que não falta capacidade aos arquitetos brasileiros para projetar planos de longo alcance para toda a cidade.”²³ Neste sentido, grande parte da coletiva de imprensa parece ter se detido mais sobre o espanto causado pela forma “sem plano” que o arquiteto suíço interpretara o crescimento da capital federal. A reportagem na *Folha da Manhã* anunciava após essa introdução às impressões que Bill tivera do ambiente construído no Brasil que o arquiteto e artista suíço realizaria duas palestras em São Paulo, uma no MAM e outra na FAU-USP²⁴, e em seguida, acompanhado de sua esposa, seguiria viagem para o Peru, México e Estados Unidos.

A questão (de) Max Bill se publiciza, ao mesmo tempo em que Bill estava partindo de São Paulo, ganhando uma projeção maior que os burburinhos do *Correio da Manhã* ou do *Diário Carioca* no dia 13 de junho através

22 FOLHA DA MANHÃ. São Paulo, 6 jun. 1953. *Acha-se desde ontem em São Paulo o conhecido arquiteto suíço Max Bill*.

23 Id.

24 Palestra na FAU: 09/06, palestra no MAM-SP: 10/06. Não foi possível encontrar qualquer documento a respeito da palestra realizada no museu, apenas anúncios na *Folha da Manhã* frisando data, local e horário.

da publicação de sua entrevista à Flávio de Aquino na revista *Manchete*. Encerrando, em conjunto com a palestra na FAU-USP, um ciclo, se é que assim poderia chamar, de críticas à arquitetura moderna brasileira. Logo após a entrevista revista *Manchete* circular nas bancas do país todo, no dia 14 de junho, Max Bill, que não mais se encontrava no país, é mencionado pela última vez no *Correio da Manhã* em uma curta nota, com o título “Max Bill e a Imprensa”²⁵, após a meticulosa cobertura do jornal carioca à visita do suíço ao Brasil. A posição do jornal é no mínimo curiosa. De certa forma, pressentindo a trincheira de guerra que iria se formar depois da entrevista da *Manchete*, o jornal carioca aponta que haveria uma possível incongruência entre os pontos de vista de Bill publicados por eles se comparados aos colocados em “revista desta capital”, mas garantiam que foram fiéis às palavras de Bill ao publicá-las e afirmavam que se houvera algum engano não fora causado por eles e “muito menos nosso confrade Flávio Aquino, cuja seriedade profissional conhecemos”.

1.3 A QUESTÃO (DE) MAX BILL

O clima de entusiasmo aparentemente durou pouco, tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo. Em ambas as cidades, Bill não passou despercebido pelos arquitetos, o próprio torna-se a questão Max Bill. Antes com ar de adolescente travesso e amável, o suíço veste seu uniforme de severo crítico da arquitetura brasileira. Em meados de junho, é publicada na revista *Manchete*²⁶ a entrevista que repercutiu pelas afirmações contundentes do artista suíço entrevistado pelo arquiteto e crítico de arte Flávio de Aquino²⁷ [4]. Essas — talvez especialmente selecionadas pelo entrevistador e publicadas numa revista de grande circulação e não especializada no tema — possuíam um tom corrosivo para com as realizações arquitetônicas anteriormente tão

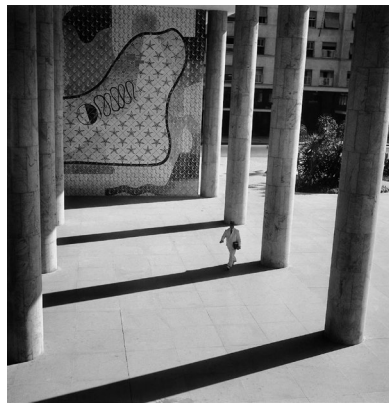
25 CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 14 de jun. 1953. *Max Bill e a imprensa*.

26 Revista carioca de publicação semanal, fundada por Adolpho Bloch. Foi concorrente da revista *O Cruzeiro*, dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand. Chegou a ser a revista de maior circulação no país e contou com a colaboração de Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Manuel Bandeira, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e Nelson Rodrigues.

27 Flávio de Aquino (Florianópolis, 1919 – Rio de Janeiro, 1987, também encontramos a grafia d’Aquino), diplomou-se na Faculdade Nacional de Arquitetura em 1945. Participou com Oscar Niemeyer do projeto da Biblioteca Pública de Florianópolis. Escreveu como crítico de arte na revista *Manchete*, *Jornal de Letras* e *Diário de Notícias*. Participou das comissões que selecionaram os representantes brasileiros à Bienal de São Paulo (de 1953 e 1957). Foi professor de Iniciação à Cultura Contemporânea e História da Arte na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI, hoje parte da UERJ) desde sua fundação, em 1963, até 1987. Na Escola, chegou a ocupar o cargo de diretor (1965-66). Também lecionou História da Arte na na Faculdade de Arquitetura da UFRJ.



[4] Páginas da entrevista de Flávio de Aquino, publicada na revista Manchete em 13 de junho de 1953. Max Bill é fotografado no Ministério de Educação e Saúde, duramente criticado por ele.



[5] Ministério de Educação e Saúde, 1935-1937, inaugurado somente em 1945. Na fotografia de Marcel Gautherot (1955) podemos notar dois elementos criticados por Bill: o térreo livre do partido arquitetônico corbusiano e os azulejos de Portinari.



[6] Casa de Baile, Oscar Niemeyer, 1940-1943, Pampulha - Belo Horizonte. Aqui fotografada para o livro A decade of contemporary architecture, de Giedion, que cobria a produção moderna durante a interrupção dos CIAM no período da Segunda Guerra.



[7] Edifício de apartamentos (bloco Bristol) no Parque Guinle, Lucio Costa, início do projeto em 1943. Os três blocos foram concluídos de maneira esparsa: Nova Cintra (1948), Bristol (1950), Caledônia (1954). Fotografia na reportagem sobre o projeto de Costa na revista inglesa Architectural Review



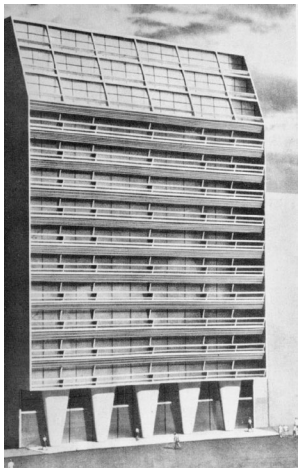
[8] Conjunto Habitacional do Pedregulho, Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Rio de Janeiro (direção de Carmem Portinho, projeto coordenado por Affonso Eduardo Reidy), 1946, concluído em partes, de 1950 ao início da década de 1960. Na foto de Gautherot de 1955 podemos notar o bloco curvilíneo ainda em construção e a escola, em primeiro plano, já concluída.

celebradas no cenário nacional e internacional. “Talvez sejam as primeiras opiniões sinceras sobre a nossa arquitetura moderna”, nas palavras do entrevistador. O famoso Ministério [5] é colocado na entrevista, pois Bill “não gostou” de seu partido arquitetônico, nem do trabalho de Portinari nos azulejos, acrescentando que “a arquitetura moderna brasileira padece um pouco desse amor ao inútil, ao simplesmente decorativo”. Em seguida ataca o conjunto de obras na Pampulha [6]: “não se levou em conta sua função social”, onde “o sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado”, criticando o autor do projeto, Niemeyer, que havia projetado, “por instinto, por simples amor à forma”, numa sucessão de gestos barrocos “cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente”. Lucio Costa também não escapa do julgamento de Max Bill, quando este lamenta ao considerar “um erro construir somente edifícios luxuosos quando existe o problema da habitação popular”, referindo-se aos edifícios de apartamentos do Parque Guinle [7]. O elogio breve à arquitetura moderna brasileira é reservado ao conjunto de habitação popular do Pedregulho [8], ainda em construção, cujo projeto já havia circulado internacionalmente. Seu autor, Affonso Eduardo Reidy, é tido pelo artista suíço como “o mais importante” arquiteto brasileiro²⁸.

Em sua palestra proferida na FAU-USP [9], em 9 de junho de 1953, dois dias antes de sair do país, e antes da publicação da entrevista à Aquino, Bill alerta os estudantes sobre o risco que a arquitetura brasileira corria de “cair num academicismo anti-social”, identificando quatro elementos que



[9] Max Bill em sua conferência na FAU-USP (ainda na Vila Penteado), 9 de junho de 1953.



[10] Edifício Califórnia, Oscar Niemeyer, 1951-1955, criticado por Max Bill em sua conferência na FAU-USP. Imagem do projeto publicado pela revista *Habitat* nº2, jan./mar.1951.



[11] Hospital Sul-América (atual Hospital da Lagoa), Oscar Niemeyer, 1952-1958. Nesta fotografia de Marcel Gautherot (1955) ficam em evidência três elementos criticados por Bill: os pilotis com “formas barrocas”, o painel de azulejos e os elementos de proteção à insolação (brise-soleil e cobogós).

caracterizariam um “espírito acadêmico modernizado”, onde, no cerne do cânone da arquitetura moderna brasileira, estariam sendo reproduzidas “meras fórmulas aplicadas sem reflexão ou razão”. Os quatro pontos elencados pelo artista suíço foram: (1) a forma livre introduzida por Le Corbusier, “a curva sem função” que não teria a ver com “arquitetura séria”; (2) a cortina de vidro, que segundo ele seria uma moda depois das experimentações de Gropius, tendo uma manutenção custosa e certa dependência ao uso de ar-condicionado; (3) o brise-soleil “inventado” por Le Corbusier; e, por fim, (4) os pilotis, colocados como outro modismo corbusiano “importado”, que aqui nos trópicos “assumem formas muito barrocas” podendo parecer “bastante engenhosas, mas são meramente decorativos” [10] [11]. Bill toma o edifício do Ministério de Educação e Saúde como alvo de muitas dessas críticas, concluindo que aqui no Brasil “estamos diante do suprassumo da anarquia na construção, da floresta virgem no pior sentido” e que nunca deveríamos, como arquitetos, esquecer o fato da arquitetura ser uma “arte social (...) a serviço do homem”²⁹. Bo Bardi introduz a transcrição desta conferência de Bill na revista *Habitat* em janeiro de 1954, questionando sua repercussão. No pronunciamento de Bill, segundo a editora de *Habitat*, “estava presente apenas um pequeno grupo de arquitetos”, motivo para controvérsia e discussão: “várias versões foram contadas, originando, assim, verdadeiras ‘tomadas de decisões’, bem como artigos nos quais se chamou o célebre arquiteto suíço de ‘decorador’, transformando o caso em uma questão de honra nacional”³⁰.

Em setembro do mesmo ano, menos de três meses depois, a mesma entrevista de Bill à Flavio de Aquino é republicada também pela revista *Habitat*, provavelmente pelas mãos de Lina Bo Bardi, a qual, sobre o

29 A partir da tradução do texto de Bill no Report on Brazil, da ARCHITECTURAL REVIEW, v.116, nº694, out. 1954, pp. 238-239, publicado em BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. pp. 158-163. O conteúdo do texto encontrado na *Habitat* nº 14 de jan./mar. 1954 é quase idêntico.

30 BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. In: *Habitat*. São Paulo, nº14, jan./mar. 1954, pp. 26-27. A conferência na FAU-USP também foi reportada, três dias após a publicação da entrevista de Aquino, no jornal carioca *Tribuna da Imprensa*. Mesmo que não em detalhes, podemos ler na reportagem que segundo Max Bill “existe um perigo na arquitetura brasileira: a sua transformação num ‘decorativismo lecorbusieriano’”. Ver: Max Bill em São Paulo. In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1953. A passagem de Bill por São Paulo também foi documentada por *O Tempo*, *Correio Paulistano*, *Folha da Manhã* e da *Noite* e *Diário de São Paulo*. Utilizo o minucioso levantamento de periódicos realizado por Rodrigo Paiva, onde podemos saber que no dia 10 de junho de 1953 Max Bill realizou uma conferência no MAM-SP, na rua Sete de Abril às 18:00. E no dia anterior, a famosa conferência na FAU-USP, às 18:30, na Vila Penteado, onde estava sediada a faculdade, na Rua Maranhão, Higienópolis. Ver: PAIVA, Rodrigo otávio da Silva. *Max Bill no Brasil*. Berlim: Verlag 13. März, 2011. pp. 65-66 e 68.

pseudônimo de Alencastro³¹, escreve três curtos comentários no fim da mesma edição da revista. Em um deles, com certa ironia, diz: “Max não aparece mais na lista do júri da exposição de arquitetura da II Bienal, o nome (no passado tanto glorificado e desfaldado) de Max Bill. Quem teve a idéia de riscá-lo do *Senatus* [sic], sem dúvida por causa de sua sinceridade?”³² Bo Bardi comenta também que se Max Bill não tivesse criticado a arquitetura moderna brasileira, mas sim tecido “elogios genéricos como de costume”, teria sido considerado pelos brasileiros como o “maior arquiteto, pintor, escultor do mundo”, e mais: “os jornais, depois das declarações de Max Bill, chegaram à conclusão que ele é um simples *industrial designer*. Porquê [sic] convidar, então, um simples *industrial designer* para fazer palestras nos templos dos museus de arte moderna e nas escolas de arquitetura?”³³. A arquiteta não deixa de ressaltar a reação “dos jornais”, que desclassificavam o artista suíço como um “não arquiteto” ou um “não pintor”. Para Bo Bardi “até mesmo uma pessoa séria, como Lucio Costa, em ‘Manchete’ refere-se a ele [Bill] como a um pobrezinho”. Ainda em tom combativo, comenta que o ministro João Neves da Fontoura, responsável pela vinda de Bill ao Brasil em maio de 1953, teria sido afastado do Itamaraty. “Enfim, uma questão de política”, conclui, terminando o texto ainda sem deixar a ironia de lado: “queremos prevenir que, quando aqui chegarem Gropius, Aalto etc., em companhia de Bill durante a próxima II Bienal, a situação será ainda mais gozada”³⁴.

Nos parágrafos introdutórios da entrevista de Max Bill a Flávio de Aquino, publicada na *Habitat* sob o título *Max Bill, o inteligente iconoclasta*, [12] podemos identificar o mesmo tom de Alencastro, especialmente ao ser ressaltada a posição verdadeiramente crítica e independente de Bill. Ele, o criador da Escola de Ulm, não reproduziria elogios à já internacionalmente consagrada arquitetura moderna brasileira. Os editores afirmavam que “todos aqueles que se interessam pelo futuro da arquitetura brasileira” deveriam ter um senso de “responsabilidades não pequenas” e escutar com atenção as palavras do ex-aluno da Bauhaus. Segundo a revista, aqui abaixo do Equador não ouvíamos críticas: “acostumados como estão, a serem louvados por todos os lados, os nossos arquitetos de maior destaque ficaram perplexos perante a crítica de Max Bill, quer da entrevista, quer das conferências realizadas nas escolas de arquitetura e nos museus chamados de modernos”. Para a revista



[12] Entrevista de Flávio de Aquino na revista *Manchete* de 13 de junho de 1953, republicada pela revista *Habitat* nº12, set./out.1953, sob o título de *Inteligente iconoclasta*, entrevista de Bill a Aquino na *habitat* nº12

Habitat, a reação à acidez do artista suíço não passou de uma “histeria”, “um fenômeno da juventude”, natural de “um país novo como Brasil”, sem um debate mais amplo, opondo “idéias a idéias, fatos a fatos, críticas a críticas”. Entretanto, a reação “histórica” dos brasileiros não se deu durante as falas do convidado suíço, aqui o escutaram num “silêncio religioso”, e “as críticas às críticas de Bill começaram fora das salas onde foram pronunciadas, tendo eco nos jornais.”³⁵

A repercussão das palavras de Max Bill se deu principalmente pela revista de arte e arquitetura editada por Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi, a *Habitat*, para além do meio universitário (FAU-USP), do ambiente institucional da arte moderna (Bienal, MASP, MAM-SP e MAM-RJ) e da imprensa de grande circulação (*Revista Manchete* e jornais cariocas e paulistanos). O papel da arquiteta italiana como editora é fundamental no debate arquitetônico brasileiro nos anos de 1950, colocando no centro do debate, como protagonista, o discurso de Bill no ideário editorial da revista. Ao contrário do afirmado por Bastos e Zein³⁶, que a postura de “extrema restrição ético-moralizante” de Bill seria “preconceituosa e datada”, que teria “mais fama do que importância, e talvez não valesse a pena demorar-se nas suas razões e contrarrazões”, que “poderia, inclusive, ter passado então despercebida, como tantas outras, não houvesse a revista *Habitat* nem a FAU-USP lhe dado guarida”, busco flagrar seu respaldo e difusão. O quanto desse “preconceito datado” repleto de “achismos” reverberaram entre os autores, editores, críticos, arquitetos e clientes de arquitetura no Brasil? Quais foram as respostas à Bill que tensionaram o debate na década de 1950? Faria Max Bill coro a outras

31 Silvana Rubino considera que os comentários irônicos de Alencastro no fim da *Habitat* eram redigidos à quatro mãos, por Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Ver: RUBINO, Silvana. A escrita de uma arquiteta. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (orgs.). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosacnaify, 2009. pp. 19-40.

32 ALENCASTRO, Max (I). In: *Habitat*, nº12, set./out. 1953, p. 91.

33 ALENCASTRO, Max (II). In: *Habitat*, nº12, set./out. 1953, p. 92.

34 ALENCASTRO, Max (III). In: *Habitat*, nº12, set./out. 1953, p. 96.

35 HABITAT. Max Bill, o inteligente iconoclasta. Entrevista de Flavio d'Aquino em *Manchete*. In: *Habitat*, nº12, set./out. 1953, pp. 34-35.

36 BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 43.



[13] Resposta de Lucio Costa a Max Bill, publicada na revista *Manchete* de 4 de julho de 1953, sob o título de *Oportunidade perdida*.

críticas à produção de arquitetura moderna brasileira, se sim, quais seriam as nuances argumentativas? O entusiasmo no ambiente cultural brasileiro com a vinda de Max Bill no fim de maio de 1953 também é outro fator que não podemos ignorar ao analisar a questão. Ao contrário do afirmado no compêndio de Bastos e Zein, a revista *Habitat* e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo não eram lugares isolados na divulgação das palavras e ideias de Bill. Conforme busquei demonstrar aqui, o interesse do público brasileiro pelo projeto pedagógico da nova Bauhaus — para usar um apelido da Escola de Ulm recorrente à época — pela arte concreta e pela obra artística de Bill não eram pequenos. Sua retrospectiva no MASP em 1951 e sua premiação na I Bienal de São Paulo também apontam para o oposto do que foi dito por Bastos e Zein, o que permite afirmar que as críticas de Bill dificilmente passariam “despercebidas”. Valeria, assim, me demorar um tanto em suas razões e contrarrazões.

1.4 RESPOSTAS BRASILEIRAS, OU DEPOIS DA “DUCHA FRIA”

A crítica de Max Bill parece ter causado de fato uma ferida na autoestima nacional. Ninguém menos que Lucio Costa se posiciona, não por acaso na mesma revista em que Aquino publica sua entrevista, em defesa da arquitetura moderna brasileira³⁷ [13]. Os comentários de Bill sem papas na língua publicados pela *Manchete*, objetivos e vistos como os primeiros realmente honestos³⁸ sobre nossa arquitetura, atingiram em cheio o orquestrador do

movimento brasileiro de arquitetura moderna³⁹. Em 4 de julho, três semanas depois do crítico do Ministério de Educação e Saúde, do Parque Guinle e da Pampulha aparecer sorridente nas páginas da *Manchete*, a revista anunciaria em seu índice “Lucio Costa responde a Max Bill”. Na reportagem, de página inteira, lê-se em letras garrafais: “Lucio Costa defende a nossa arquitetura moderna”, e logo abaixo, o título discreto dado pelo autor: “oportunidade perdida”, menos combativo que o colocado pelos editores da revista. Entretanto, logo ao iniciar sua resposta, Costa não esconde o tom de “defesa”, dizendo que “as reações externadas por Max Bill, ou melhor, os seus preconceitos, pois já os trazia consigo quando embarcou” seriam traços típicos de certo “estado de espírito prevenido”. Costa entende por tal estado de espírito uma reação ou algo como “reserva e prevenção perfeitamente cabíveis quando se considera o gosto equívoco de tantas contrafações arquitetônicas atuais de aparência embonecada”. Mas isso não deveria acontecer ao se tratar da arquitetura brasileira com sua “graça desprevenida e pacífica” a qual “anunciava uma nova era propícia na qual a arte retomaria ainda uma vez o comando da técnica”, porém sem deixar de se pautar pela “escrupulosa observação aos legítimos princípios da melhor técnica funcional”. Não bastaria, para Costa, provocando Max Bill, dizer “não gosto”, “há que precisar porque”. Talvez na entrevista de Aquino, ao ser editada para publicação na *Manchete*, não optou-se por manter longas explicações ou discursos mais complexos. Se compararmos à conferência de Bill dada aos alunos da FAU-USP, de fato suas respostas à Aquino parecem um pouco incompletas, como insinua Costa.

A defesa de “nossa arquitetura moderna” por Costa se dividiria em defesas aos projetos criticados por Max Bill. Costa dialoga diretamente com as questões levantadas na entrevista de Aquino. De início, sobre o Ministério de Educação e Saúde, “um dos marcos fundamentais da arquitetura contemporânea”, o arquiteto brasileiro ressalta que um dos méritos do projeto seria sua intenção monumental, solicitada pelo programa, e, ao mesmo tempo, sua atmosfera acolhedora concebida “em função do homem e à sua escala”, não sendo opressiva ao pedestre, como afirmara o diretor da escola de Ulm, pois “esse mesmo pedestre, a quem se restituiu o chão (...) dele dispõe a bel prazer”. Ainda sobre o Ministério, tratado com “mau grado e desamor” pelo crítico suíço, Costa justifica o uso de azulejos, inúteis segundo Bill, no térreo do edifício, reafirmando sua função atectônica fundamental. Este grande painel

37 COSTA, Lucio. Oportunidade perdida. In: *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 63, 4 de jul. de 1953, p. 49.

38 Comentário que reiteradamente aparece nos artigos de Flávio de Aquino (*Manchete*), Lina Bo Bardi (como editora da *Habitat* e possivelmente em conjunto com Pietro Bardi como “Alencastro”) e de Antonio Bento (*Diário Carioca*).

39 Ver: COSTA, Lucio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 de jun. 1951. Além das revisões críticas publicadas na mesma coletânea: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Resumo de Lucio Costa. In: GUERRA, Abílio (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira - parte 2*. São Paulo: Romano Guerra, 2010. pp. 259-278.; e LIERNUR, Jorge Francisco. The south american way. O milagre brasileiro, os Estados Unidos e a Segunda Guerra Mundial, 1939-1943. In: GUERRA, Abílio (org.). Op. cit. 169-217.

de Portinari teria a “função muito clara de amortecer a densidade das paredes a fim de tirar-lhes qualquer impressão de suporte”, evidenciando que o bloco superior se apoia nas colunas, não nas paredes. “Quase me envergonho”, segue Costa, “de abordar tais pormenores para rejeitar uma crítica viciosa e carregada de velhos recalques pueris contra os princípios básicos da doutrina de Le Corbusier”. No entanto, num ponto, Costa e Bill estariam “de inteiro acordo”, seria “quando [Bill] põe na devida evidência a esplêndida realização do Pedregulho”.⁴⁰

A atribuição de valor ao projeto de Reidy e Portinho, sua legitimação como a grande realização arquitetônica no Brasil, viria para Costa como contraponto proposital articulado por Bill para desmerecer o complexo da Pampulha. O que, segundo ele, seria incongruente, pois, “ora, sem a Pampulha, a arquitetura brasileira na sua feição atual, o Pedregulho inclusive, não existiria.” Ali, pelas mãos se talentosas de Niemeyer, nas reentrâncias do açude na capital mineira, se definiriam as características de base da arquitetura moderna brasileira. Dizendo que não se dignaria em discorrer sobre os argumentos colocados por Max Bill⁴¹, Costa comenta que tratava-se “de um conjunto de edificações programadas para a burguesia capitalista, um cassino, um yacht-club, uma casa de baile”. Nenhum dos méritos dos projetos no complexo da Pampulha elencados por ele couberam na “visão do mestre de Ulm”, que “apenas lamentou o espírito individualista da obra”. Em tom de correção, Costa contrapõe Bill, dizendo que seria melhor dizer, ou culpar, o espírito e questões “do programa”. Assim como no caso das críticas de Max Bill sobre o fato dos apartamentos no Parque Guinle serem destinados à elite carioca, talvez com certo tom moralizante que Costa não deixa passar despercebido, respondendo o suíço com ironia, dizendo que se solidariza com ele, lamentando

40 Concebido pelo *Departamento de Habitação Popular* (DHP) da Prefeitura do Rio de Janeiro em 1946, o conjunto habitacional de 522 unidades com equipamentos sociais teve sua construção iniciada quando a engenheira Carmem Portinho assume a direção do Departamento em 1948. Em 1953, quando Max Bill visita o Rio de Janeiro, os blocos B1 e B2 (lâminas paralelas mais baixas), piscina, vestiários, centro de saúde, escola e lavanderia comunitária, já tinham sido inaugurados entre 1950 e 1951. O bloco A (grande lâmina curvilínea com 272 unidades habitacionais), entretanto, teria sua construção prolongada por toda década de 1950, sendo inaugurado e ocupado apenas no início da década seguinte.

41 “(...) Aliás, a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como a Pampulha não se levou em conta a sua função social. O sentimento da coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. A coletividade é formada por indivíduos, mas o individualismo destrói a coletividade. Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor à forma pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas cujo sentido arquitetural apenas para si mesmo é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence a arquitetura nem a escultura (...)” ver: AQUINO, Flávio de. Max Bill critica nossa moderna arquitetura. In: *Manchete*, Rio de Janeiro, nº60, 13 de jun. de 1953, pp. 38-39.

que os apartamentos de fato não se destinavam à habitação popular.

Poderia considerar que um dos argumentos mais fortes trazidos por Costa em “oportunidade perdida” diz respeito ao mito originário da arquitetura moderna brasileira, parte do esquema lógico montado por ele e já consagrado em *Brazil Builds*⁴², por exemplo. Ao defender o projeto de Niemeyer para a capela da Pampulha [14] “obra-prima onde tudo é engenho e graça”, Costa coloca que esta foi descrita como barroca com intenção pejorativa. O arquiteto, entretanto, conclui que o termo seria preciso e correto, pois trata-se de um “barroquismo de mais legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojoeiros mas de fabricantes de igrejas barrocas” [15]. O tom de Costa é ácido também num breve *post scriptum* que faz o papel de legenda para a imagem escolhida por ele para ilustrar seu artigo na revista *Manchete*: “ilustra o presente artigo um projeto do mestre de Ulm que figura no seu recente livro ilustrativo, tão interessante e necessário sob outros aspectos. Dada a escassez da sua obra arquitetônica, deve ser coisa importante. Tire cada qual a sua conclusão.” Para Costa a arquitetura brasileira andava mesmo “muito necessitada de ducha fria”, assim como o futebol, complementa, “mas lamentavelmente, por culpa exclusiva do crítico, a oportunidade se perdeu.” Fato é que, apesar do tom de Costa em sua resposta publicada pela *Manchete*, ele demonstrou ter se fechado à imprensa após a crítica de Bill⁴³, e ainda ter explicitado uma visão, três anos depois, não muito otimista com os rumos da arquitetura moderna brasileira ao escrever a resenha do recém lançado compêndio de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, semanas antes do lançamento do concurso para o plano da nova capital, onde coloca a hipótese de um possível esgotamento do movimento por ele engendrado.⁴⁴ Sendo assim, fica em aberto precisar o quão refratária às críticas de Bill fora uma das personagens mais importantes da arquitetura moderna brasileira. Contudo, a resposta direta de Lucio Costa à Max Bill não foi a única,

42 *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*, exposição realizada pelo Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque entre 13 de janeiro e 28 de fevereiro de 1943, foi organizada por Philip Lippincott Goodwin (1885-1958). O catálogo da mostra (fotografias de George Everard Kidder Smith e textos de Goodwin) tornou-se um marco na historiografia da arquitetura moderna brasileira. Sobre o assunto: MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. “Há algo de irracional...” Notas sobre a historiografia da arquitetura brasileira. In: GUERRA, Abílio (org.). Op. cit. São Paulo: Romano Guerra, 2010, pp.131-168; Originalmente publicado em: MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. “Hay algo de irracional...” Apuntes sobre la historiografia de la arquitetura brasileña. In: *Block*. Buenos Aires, nº4, dez.1999, pp.8-21.

43 MAURICIO, Jayme. De Walter Gropius para Lucio Costa. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de jan. 1954.

44 Cf. NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes*: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970). Tese (Doutorado) - PUC-Rio, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2008, p.211; COSTA, Lucio. *Modern Architecture in Brazil*. In: *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, nº8, 1956, p.55.



[14] Igreja de São Francisco de Assis, Oscar Niemeyer, 1940-1943, Pampulha - Belo Horizonte, fotografada por Marcel Gautherot em 1966. Segundo Lucio Costa, "obra-prima onde tudo é engenho e graça", um "barroquismo de mais legítima e pura filiação nativa que bem mostra não descendermos de relojeiros mas de fabricantes de igrejas barrocas"



[15] Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, risco atribuído a Antônio Pereira Sousa Calheiros, 1761-1782, Ouro Preto. Foto publicada no catálogo da exposição *Brazil Builds*.

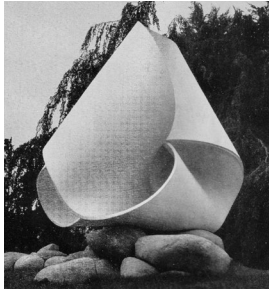
naturalmente, apesar de ter sido publicada logo, se nos atermos ao arco temporal de reverberação direta da questão Max Bill. As últimas respostas ao crítico suíço são do primeiro semestre de 1954, quase um ano após sua vinda ao Brasil. A primeira resposta direta à crítica de Bill foi, assim como a de Costa, publicada pela mesma *Manchete*, do Rio.

Em uma curta reportagem intitulada *A moderna arquitetura brasileira estará mesmo desviada do verdadeiro sentido arquitetural?*⁴⁵, duas semanas após sua entrevista à Aquino, a revista publica três comentários sucintos sobre o que fora dito pelo "famoso autor da premiada 'Unidade Tripartida'". O primeiro, de Jorge Machado Moreira⁴⁶, ressalta que o posicionamento da arquitetura brasileira no centro da vanguarda mundial foi um movimento muito brusco. Assim, o desenvolvimento de uma mão-de-obra e de uma indústria de ponta não evoluíram tão rapidamente, o que dificultava os arquitetos modernos "resolverem da melhor forma os seus problemas". Entretanto, para o arquiteto, isso não "destrói a expressão nem altera o sentido do movimento realizado". O segundo comentário, de Aldary H. de Toledo⁴⁷, toca no mesmo ponto trazido por Jorge Moreira, de como, apesar das dificuldades técnicas, a arquitetura brasileira tornou-se uma protagonista no cenário internacional nos últimos anos. Para Toledo, "se as dificuldades vencidas e o renome obtido não são respostas suficientes, só nos resta esperar pelo julgamento do futuro". Ambos, Toledo e Moreira, parecem enfatizar certa imunidade da arquitetura moderna brasileira à crítica estrangeira, talvez por terem evidenciado o descompasso entre meios técnicos atrasados e reconhecimento da arquitetura brasileira. Apesar do atraso do país, seríamos internacionalmente reconhecidos pelo trabalho de nossos arquitetos. O terceiro comentário, no entanto, não toca nesse ponto. Nele, o estudante de arquitetura Sabino

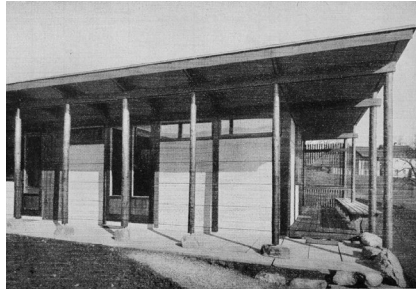
45 MANCHETE. A moderna arquitetura brasileira estará mesmo desviada do verdadeiro sentido arquitetural? In: *Manchete*, Rio de Janeiro, nº62, 27 de jun. de 1953, p. 44

46 Jorge Machado Moreira (Paris, 1904 - Rio de Janeiro, 1992), formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1932, tendo participado ativamente como vice-presidente do diretório acadêmico nas reformas implementadas por Lucio Costa entre 1930-31. Costa o convida para fazer parte da equipe de projeto para o Ministério de Educação e Saúde em 1936 e entre 1949 e 1962 é diretor do escritório técnico da Universidade do Brasil (hoje UFRJ) na implementação do campus na Ilha do Fundão. Neste contexto projeta duas obras de peso para a arquitetura brasileira: Instituto de Puericultura e Pediatria (1949-1953) e a Faculdade Nacional de Arquitetura (1957). Jorge Moreira participa da organização profissional nos órgãos de classe, sendo vice-presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) entre 1953 e 1965.

47 Aldary Henriques Toledo (Rio de Janeiro, 1915 - Rio de Janeiro, 1998) trabalhou com Jorge Machado Moreira no projeto do campus da Universidade do Brasil na Ilha do Fundão além de ter colaborado com Carlos Leão durante a década de 1940. Foi diretor da divisão de engenharia do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Bancários (IAPB) de 1957 a 1966, quando projeta a Superquadra Sul 109 (1960-1965) em Brasília com a colaboração de João Filgueiras Lima (Lelé). Para a Petrobras projeta entre 1960 e 1978 dois centros petroquímicos, em Duque de Caxias e Camaçari.



[16] Escultura *Kontinuität* (Continuidade), Max Bill, 1947.



[17] Casa em Bremgarten - Suíça, Max Bill, 1942.

Machado⁴⁸ responde diretamente a crítica de Max Bill ao Ministério de Educação e Saúde, sobre quão equivocado seria julgar como opressora a massa construída do edifício, as qualidades de seu térreo livre que abrigaria os pedestres e a defesa do trabalho de Portinari no painel de azulejos, sobre os quais Machado comenta algo que não foi encontrado em outras respostas à Bill: “percebe-se o quão rápido foi o exame do escultor nos edifícios que diz conhecer. O conjunto do Pedregulho, justamente o que ele tanto elogiou, está cheio de murais executados pelos mesmos artistas que decoraram o Ministério da Educação”. Vale ressaltar que Costa, uma semana depois, também consideraria o elogio de Bill ao Pedregulho como algo talvez contraditório, quando evidencia a realização da Pampulha como a própria origem formal do conjunto habitacional de Reidy e Portinho.

A repercussão da crítica de Max Bill não se restringiu apenas ao eixo Rio - São Paulo. A revista mineira *Arquitetura e Engenharia* publica⁴⁹ na íntegra ainda em julho, mês de “oportunidade perdida”, a entrevista por ele concedida a Flávio de Aquino, seguida também pela resposta de Lucio Costa. Entretanto, a revista não se utiliza apenas dos textos editados pela *Manchete* dias antes. Optou-se dessa vez por ilustrar os artigos com algumas obras atacadas por Bill, como o Ministério da Educação e Saúde, a igreja e o cassino da Pampulha e o elogiado Pedregulho — onde na imagem ficava evidente o abundante uso de mosaicos na superfície do edifício em primeiro plano e o bloco A, curvilíneo, ao fundo, ainda num estado pouco avançado da

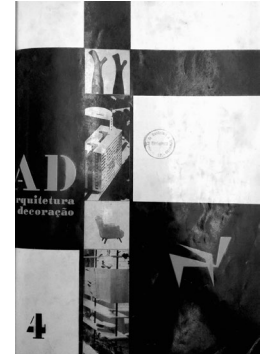
48 Sabino Machado Barroso (Belo Horizonte, 1927), arquiteto, como estudante foi estagiário de Oscar Niemeyer, tendo posteriormente trabalhado em seu escritório. Fez parte da equipe da Novacap durante a construção de Brasília. Em 1965 passou a trabalhar no IPHAN, onde manteve-se profissionalmente ativo até 2016. Em 2017 recebe do IPHAN a medalha Mário de Andrade, como defensor do patrimônio cultural brasileiro.

49 ARQUITETURA E ENGENHARIA. Max Bill e a arquitetura brasileira contemporânea. In: *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, nº26, jul./ago. 1953, pp. 14, 18-19.



[18] Conferência de Max Bill na FAU-USP, publicada pela revista *Habitat* nº17, jan./mar.1954, intitulada *o arquiteto, a arquitetura, a sociedade*

[19] Capa da revista *Arquitetura e Decoração* - AD, nº4, mar./abr. 1954, onde foi publicado o *Testamento tripartido de Max Bill*, de Eduardo Corona



construção — além de uma imagem da escultura de Bill “continuidade” [16] e de uma casa projetada por ele, nomeada como “casa em Bremgarten, Suíça”. [17] Os dois textos da *Manchete* são introduzidos pela revista mineira a partir de uma posição moderada, ou melhor, ambígua. Ao mesmo tempo em que se admitia que “a presença de Max Bill veio agitar a superfície geralmente plana de louvor incondicional onde a arquitetura contemporânea brasileira permanecia há longo tempo”, a revista parece concordar com as palavras de Costa: “a oportunidade de uma crítica salutar se perdeu ante os preconceitos expostos por Max Bill”. Ao final da introdução, portanto, preferiu-se transferir o juízo definitivo ao leitor: “o leitor julgará por si mesmo (...) boas ou más, justas ou injustas, as opiniões do arquiteto suíço (...) parecem ser bastante refletidas e não merecem ser sumariamente postas de lado”.

As reverberações diretas dos acontecimentos de maio/junho de 1953 não foram “postas de lado”, podendo ser mapeadas e agrupadas em três momentos posteriores à visita de Max Bill ao Brasil: depois do primeiro momento de respostas no calor da hora, ainda em julho, a revista *Habitat* nº 12, de setembro de 1953, publica a entrevista de Aquino⁵⁰ além dos três comentários curtos e ácidos de Alencastro já mencionados anteriormente aqui⁵¹; Lina e Pietro Bardi voltam a publicar a questão de Max Bill quando reproduzem, sob o título “o arquiteto, a arquitetura, a sociedade”, em janeiro de 1954, a conferência proferida por ele na FAU-USP⁵² [18]; em seguida, no mês de março do mesmo ano, Eduardo Corona, escreve o editorial “o testamento tripartido de Max Bill” para a revista

50 HABITAT. Max Bill, o inteligente iconoclasta. Entrevista de Flavio d'Aquino em *Manchete*. In: *Habitat*, São Paulo, nº12, set./out. 1953, pp. 34-35.

51 ALENCASTRO. Max (I, II e III). In: *Habitat*, São Paulo, nº12, set./out. 1953, p. 91, 92 e 96.

52 BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. In: *Habitat*, São Paulo, nº14, jan./mar. 1954, pp. 26-27.

Arquitetura e Decoração (AD)⁵³ [19]. Essas reportagens na *Habitat* e na *AD* formam um segundo momento de reverberação das críticas de maio/junho de 1953. Vale ressaltar, assim, o posicionamento editorial antagônico entre as duas revistas, pois em seu breve artigo, Corona censura a voz dada à Bill pelo casal Bardi. O terceiro momento de reverberação da polêmica inicia-se ainda em fevereiro de 1954, contemporaneamente à oposição *Habitat/AD*, na revista milanesa *Casabella*, em especial no artigo de Ernesto Nathan Rogers no qual o arquiteto da Torre Velasca fazia certas ressalvas à crítica de Bill⁵⁴ [20]. Este, no número seguinte da mesma revista, em maio de 1954, responde à Rogers⁵⁵. Como última reverberação da trincheira de Max Bill nesse momento, pode-se incluir o artigo do arquiteto suíço — cujo conteúdo é o mesmo que o de sua conferência na FAU-USP publicada pela *Habitat*⁵⁶ — e o texto citado de Rogers para o dossiê sobre arquitetura brasileira na revista londrina *Architectural Review*⁵⁷, de outubro de 1954. Vejamos mais de perto tais ecos e camadas de recepção dos pronunciamentos de Bill.

O conteúdo do posicionamento da revista *Habitat* já nos é conhecido. Quando expus qual seria a questão (de) Max Bill, tentei elucidar que era interesse tanto de Lina Bo quanto de Pietro Bardi dar voz ao arquiteto suíço, veiculando suas críticas à arquitetura moderna brasileira em mais de uma edição da revista do recém fundado Museu de Arte de São Paulo. Não só

foi dada voz à Bill, como também ficaria evidente que os Bardi tinham uma posição nesta querela. Pois bem, Eduardo Corona, formado no Rio, próximo a Lucio Costa e Oscar Niemeyer e então professor da FAU-USP,⁵⁸ teria uma voz diferente da *Habitat*. Considero o interesse em seu artigo⁵⁹ não só em sua resposta a Bill — já colocada anteriormente por outros arquitetos brasileiros em outros periódicos — mas também em seu posicionamento editorial contrário ao de Lina e Pietro Bardi. Corona inicia o editorial da *AD* dizendo que a palestra de Bill na FAU-USP já fora de certa forma superada, para a qual “não demos a maior importância por se tratar de uma conversa ou desconversa doentia e cheia de mágoa por parte desse arquiteto suíço”. Mas “eis que a revista *Habitat* resolve inserir em seu último número a tradução dessa conferência, colocando-a em grande destaque no corpo da revista e dizendo que assim fazia para dissolver mal-entendidos e ‘falsas tomadas de posição’”. Em seguida, o autor dessa “defesa da arquitetura brasileira”, propõe “examinar aspectos desta conferência”. O primeiro ponto que Corona ataca no posicionamento de Max Bill é sua “audácia” e “pretensão” em poucos dias compor uma ideia consistente da arquitetura brasileira, não chegando a contextualizá-la no ambiente cultural em que era produzida, “depois de quinze dias de coquetéis no Rio”. Para Corona seria relevante saber “com quem esteve [Max Bill], onde andou, quem forneceu a ele informações, quem o orientou na vista a algumas obras representativas de nossa arquitetura”, por exemplo. Talvez assim a plateia reunida na Vila Penteados pudesse contextualizar melhor o ponto de vista crítico do mestre de Ulm.

Num segundo momento do texto, Corona contra-ataca as investidas de Bill ao Ministério de Educação e Saúde, que para o suíço “não fora concebido conforme as condições orgânicas do país”. O autor do editorial rebate comentando em tom nem um pouco cordial: “quem disse isso a ele? Em quinze dias o suíço teria compreendido todo nosso problema, toda a nossa vida. E a cultura brasileira, onde fica?”. Para Corona, também não seria correto endereçar

53 CORONA, Eduardo. O testamento tripartido de Max Bill. In: *AD - Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº4, mar./abr.1954s/p.

54 ROGERS, Ernesto Nathan. Scuse per una critica non formalista. In: *Casabella-continuità*, Milão, nº200, fev./mar. 1954, pp. 1-3.; Para este trabalho utilizei a versão em português do texto publicado em: ROGERS, Ernesto Nathan. Pretextos para uma crítica não formalista. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. pp. 166-169.

55 BILL, Max. Lettere al direttore. In: *Casabella-continuità*, Milão, nº201, mai./jun. 1954, p. ii.

56 Vale ressaltar que a versão de “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade” mais difundida hoje entre os pesquisadores brasileiros é a tradução da versão inglesa, publicada na coletânea de Alberto Xavier “depoimento de uma geração”, e não a publicada por Lina Bo na *Habitat* de janeiro de 1954. Ver: BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. In: XAVIER, Alberto (org.). Op. cit. pp. 158-163.

57 ARCHITECTURAL REVIEW. Report on Brazil. In: *The Architectural Review*, Londres, v. 116, nº694, out. 1954, pp. 234-46. Neste dossiê da renomada revista inglesa foram publicados projetos como o Conjunto Governador Kubitschek em Belo Horizonte e o complexo de pavilhões e marquise no Ibirapuera, de Oscar Niemeyer, o ginásio do Ibirapuera, de Ícaro de Castro Mello, a residência Guilherme Brandi em Petrópolis, de Sérgio Bernardes, a residência Carmem Portinho, em Jacarepaguá, de Affonso Eduardo Reidy, o projeto não executado de Rino Levi para moradia estudantil da USP e a experimentação de um sistema estrutural suspenso para o projeto de um edifício de Hélio Duarte e Ernest Robert de Carvalho Mange. Nota-se, mesmo que com a proeminência dos projetos de Niemeyer, certa diversidade na escolha dos projetos representativos para esse *Report on Brazil*. Os textos, além dos já citados de Rogers e Bill, eram de Gropius, Hiroshi Ohye “a Japanese architect who visited the Bienal, recorded these impressions for the Architectural Review” e de Peter Craymer “a young British architect who has worked in Brazil, reports on professional organization”.

58 Eduardo Corona (Porto Alegre, 1921- São Paulo, 2001), arquiteto pela Faculdade Nacional de Arquitetura em 1946 (recém desvinculada da Escola Nacional de Belas Artes em 1945), trabalhou no escritório de Oscar Niemeyer até 1949. Com Hélio Duarte participou do Convênio Escolar na cidade de São Paulo e também no início dos anos 50 mantém parceria de projeto com Roberto Tibau. Foi professor na FAU-USP a partir de 1949, primeiramente como assistente de Anhaia Mello. Corona participou ativamente na redação das revistas paulistanas *Arquitetura e Decoração* (AD) nos anos 50 e *Acrópolis* nos anos 60.

59 CORONA, Eduardo. O testamento tripartido de Max Bill. In: *AD - Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº4, mar./abr.1954s/p.

a “culpa” a Le Corbusier⁶⁰, e, no entanto, muito mais grave seria o julgamento de Bill do projeto paulistano de Niemeyer, o edifício Califórnia, ainda em construção na Rua Barão de Itapetininga. E pior, o arquiteto suíço não teria dito claramente na conferência, a autoria do projeto criticado, “para depois no quadro negro, desenhar a planta do prédio ‘Califórnia’, por sinal ao contrário e cheia de pilotis todos diferentes do que viu na obra. Disso fomos testemunha pessoal”. Talvez as observações que seguem sejam as mais reativas dentre as respostas à crítica de Max Bill. Corona diz que “a soma de argumentos bobos e ociosos” abordados por Bill, “atinge o impenetrável”, e para o arquiteto brasileiro, ele, o mestre de Ulm, haveria “arrasado com tudo (...), pilotis errados, paredes erradas, planta errada, estrutura errada já antes da obra acabada, brises errados, panos de vidro errados”. Portanto, para Corona, Bill não havia “entendido nada”, e todo o conteúdo da crítica seria apenas um ataque ao “espírito criador de Oscar Niemeyer”. O que, para Corona, correspondia ao oposto das impressões de Gropius em visita ao país alguns meses depois no contexto da II Bienal de São Paulo do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos em dezembro de 1953 / janeiro de 1954. O mestre da Bauhaus buscou, nas palavras do arquiteto brasileiro, compreender o Brasil e o contexto em que a obra de Niemeyer e Costa fora pensada e produzida. Corona afirma que “enquanto um é mal intencionado, o outro é sério e consciente do que seja um movimento cultural, do que representa o clima, o ambiente, a região e a alma de um povo em sua expressão arquitetônica”. Seu ataque, em tom amargurado à crítica de Bill, difere da defesa colocada seis meses antes por Costa, mais sutil, embora carregada de fina ironia.

Assim como Corona, Ernesto Nathan Rogers, em seu artigo para a revista *Casabella*⁶¹, afirma ser sempre necessário entender o contexto da produção de uma obra, o caldo cultural em que o arquiteto estaria imerso, situá-lo “em sua geografia e história”. Entretanto, ao fazê-lo, o crítico e arquiteto italiano parece ecoar certo determinismo geográfico-biológico, e mesmo o sexismo recorrente no meio arquitetônico; não apenas no Brasil, ainda que especialmente emblemático no discurso do próprio Niemeyer ou a respeito de sua obra: a exuberância da arquitetura moderna brasileira “feita à semelhança” das mulheres brasileiras, para ele, perfeitamente ambientadas em Copacabana,

60 Vale relembra que em sua conferência na FAU-USP, Max Bill elenca quatro pontos, ou melhor, vícios corbusianos, repetidos, segundo ele, inconscientemente, pelos arquitetos brasileiros. Conforme já colocado aqui no item 1.3: (1) a forma livre introduzida por Le Corbusier, “a curva sem função” que não teria a ver com “arquitetura séria”; (2) a cortina de vidro, que segundo ele seria uma moda depois das experimentações de Gropius, tendo uma manutenção custosa e certa dependência ao uso de ar-condicionado; (3) o brise-soleil “inventado” por Le Corbusier; e, por fim, (4) os pilotis, colocados como outro modismo corbusiano “importado”, que aqui nos trópicos “assumem formas muito barrocas” podendo parecer “bastante engenhosas, mas são meramente decorativos”.

61 ROGERS, Ernesto Nathan. Op. cit.

corresponderia também às “curvas sinuosas das montanhas que circundam o Rio de Janeiro”, “sobrecarregadas, multicoloridas, sensualíssimas”. Talvez estivesse inebriado pela luxúria tropical, ou seria puro fetichismo europeu pelo exotismo abaixo do Equador? É certo, portanto, que Rogers mesmo ao fazer algumas ressalvas à obra de Oscar Niemeyer, com “deficiências numerosas” e “por vezes imperdoáveis”, reconhece que para lançar um olhar “despojado de preconceitos”, devemos buscar uma crítica não-formalista. Se Max Bill fora “severo ao tachar de formalista aquelas obras cuja aparência não seja motivada por razões internas e circunstanciais”, seria igualmente formalista se sua crítica, “influenciada por opiniões apriorísticas, não for capaz de penetrar no significado das obras rompendo a crosta do gosto subjetivo”⁶². Rogers atenta para o fato de que é necessário reconhecer o valor poético dos gestos projetuais virtuosos de Niemeyer, de suas “composições unitárias”. E talvez, segundo o arquiteto italiano, o melhor lugar para nos defrontarmos com “o manifesto das suas aspirações”, fosse o projeto de sua residência na estrada de Canoas [21], em São Conrado. É emblemática a descrição sensorial de Rogers com relação ao ambiente e ao contexto do projeto que visitara pessoalmente:

“Não esquecerei facilmente aqueles momentos: o sol prestes a se pôr nos havia deixado imersos em uma atmosfera densa, colorida de laranja e violeta, de verde escuro, de anil misterioso. A casa repetia em torno de nós os motivos daquela paisagem orgiástica (incensos e cigarras) insinuando-se com o jogo do vasto harpejo que, da marquise em balanço, ecoava por todas as paredes, nos nichos dos diafragmas, na piscina onde a água, em vez de ir em encontro às barreiras da construção, se expande liquidamente nas formas da rocha. Todo o corpo principal da casa é extrovertido, e não só porque o espaço da sala estende-se sem separações nem barreiras particulares pelo espaço externo, mas também porque esta tende a uma identificação, a uma romântica confusão com a natureza”.⁶³

Por mais que demonstre que tenha sido um momento inesquecível, Rogers admite que para ele “seria mais fácil adaptar-se às arquiteturas mediterrâneas”, mais introspectivas, completando que até mesmo as preferia. Porém, o autor do artigo para *Casabella*, traz à tona seu gosto para colocar em cheque a crítica a qual se defrontava. Para Rogers outras formas poéticas “diversas” de seu “espírito” não deveriam influenciar o “julgamento conclusivo” nem incidir sobre “o seu modo de formulá-lo”.

62 Rogers complementa: “É um erro crítico que usaria incluir na categoria do formalismo o fato de comparar com as próprias preferências poéticas o resultado estético que um artista alcança por ser fiel à poética que lhe é inata.” ROGERS, Ernesto Nathan. In: XAVIER, Alberto (org.). Op. cit. p. 168.

63 ROGERS, Ernesto Nathan. Pretextos para uma crítica não formalista. In: XAVIER, Alberto (org.). Op. cit. p. 168.



[20] *Scuse per una critica non formalista*, de Ernesto Nathan Rogers, publicado na revista milanese por ele dirigida *Casabella-Continuità*, n°200, em fev./mar.1954. Nota-se a reprodução de uma imagem da Casa das Canoas, residência de Oscar Niemeyer, visitada por Rogers no início de 1954 na ocasião do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos.

[21] Casa das Canoas, Oscar Niemeyer, 1950-1954. Fotografia publicada na revista *Módulo* n°5, set.1956, na reportagem comemorativa de um ano da revista. A celebração em 1956 fora “nos jardins da residência de Oscar Niemeyer, à Estrada das Canoas, no Distrito Federal” no contexto de uma exposição de esculturas de Alfredo Cheschiatti.



Entretanto, Rogers parece insistir na ideia de que a arquitetura brasileira não deveria ser tomada como exemplo ou referência para outros contextos geográficos e culturais. Ao citar o exemplo de Alvar Aalto, que não reproduziria a extroversão sensual da Casa das Canoas, visitada por ele também no verão de 1953-1954, em um lugar tão distinto da Floresta da Tijuca como a Finlândia. Ao mesmo tempo, e de maneira clara, o crítico italiano comenta que é notável a difusão da “mensagem” corbusiana por Niemeyer. O caminho de mão única dessa troca cultural seria recorrente nesse movimento de deslumbramento tardio somado à censura pela qual passava a arquitetura moderna brasileira nos anos cinquenta. Ao encerrar seu artigo na revista milanese, Rogers retoma — após essa defesa de que o traço de Niemeyer, assim como o risco do mestre de La Chaux-de-Fonds, ia bem nos trópicos, mas que não faria o menor sentido em Argel, em Paris nem em Berlim — o recorrente elogio ao Pedregulho. É notável o lugar positivamente unânime alcançado pelo projeto (ainda em estado pouco avançado de construção!) de Portinho e Reidy do conjunto em São Cristóvão. Reitero o que fora dito por Lucio Costa em sua resposta a Max Bill na revista *Manchete*. Seria no mínimo incoerente ignorar as raízes formais presentes no partido do Pedregulho. Raízes estas fincadas no mesmo alvo da crítica do mestre de Ulm. Rogers comenta que o projeto de Reidy era o amadurecimento da arquitetura moderna brasileira, ao propor “a feliz fusão entre tradição natural e a tradição culta”, de certa forma, encerrando seu pronunciamento na *Casabella* de maneira otimista.

A resposta a Rogers veio logo no número seguinte da mesma revista⁶⁴. Bill escreve em tom aparentemente irritado na seção “carta ao diretor”, no caso, o próprio Ernesto Nathan Rogers. Iniciando a mensagem com “caro Ernesto”, Bill deixa clara sua intenção de não deixar dúvidas de que ambos já se conheciam pessoalmente e mantinham uma relação próxima. Pelo tom pouco cerimonioso, o leitor escreve que Rogers seria “incapaz de diferenciar as condições da arquitetura no Brasil e as da arquitetura na Europa”. Para o arquiteto suíço, ao contrário do que se mostrava ao diretor de *Casabella*, a função do arquiteto seria a mesma em qualquer parte do mundo, “sem nenhuma relação com lirismo, “pois seu trabalho está ligado, antes de tudo, a uma questão de moralidade e a um senso de responsabilidade que nada tem a ver com geleiras e orquídeas⁶⁵”. Em seguida, Bill se defende de possíveis boatos que correriam no Brasil depois de seus pronunciamentos, e afirma que as únicas informações legítimas seriam aquelas publicadas pela revista *Habitat*

64 BILL, Max. Lettere al direttore. In: *Casabella-continuità*, Milão, n°201, mai./jun. 1954, p. ii.

65 Aqui Bill parafraseia Rogers em seu argumento determinista geográfico publicado no número anterior da *Casabella*.

(palestra na FAU-USP) e no *Correio da Manhã* (conferência no MAM-RJ). E ainda queixa-se dizendo que não “poderia responder aqui a certos artigos que foram publicados sem qualquer senso de responsabilidade (por exemplo, a ‘entrevista’ que apareceu na revista *Manchete*)”. É interessante, aliás, ressaltar a pouca credibilidade que Bill tributa à entrevista dada à Flávio de Aquino, base fundamental das controvérsias locais em torno de seus argumentos ou opiniões acerca da arquitetura moderna no Brasil. Entretanto, ao deslegitimar o que fora publicado pela *Manchete*, a questão (de) Max Bill torna-se no mínimo mais complexa. Na resposta a Rogers, Bill adiciona que “algumas de minhas observações críticas, feitas com a intensidade de que não seriam divulgadas, o foram, por alguns jovens arquitetos, de uma maneira completamente desonesta e com alterações, de modo que o mentor dos arquitetos brasileiros, Lucio Costa, declarou guerra a mim”, e insiste mais uma vez que sua posição severa e sem bajulações fora mais finalmente compreendida pela revista *Habitat*. Ainda em tom pouco amigável, e de certa forma ressentido, encerra dizendo: “em dez ou vinte anos veremos quem estava certo. Autorizo você, querido Ernesto, a publicar minha palestra em São Paulo, que não ocupa mais do que algumas páginas da *Casabella* (...) *tu, Max Bill*”

Os desentendimentos e deslizamentos semânticos que rondam a querela parecem exigir um recuo em relação à questão que a motivou e situar brevemente o lugar de onde Bill enuncia a sua leitura, além do momento em que ele se encontrava em sua carreira, tanto quanto as redes de interlocução e afinidade que vinha constituindo no Brasil desde 1949, para melhor compreender não apenas o teor de suas análises e suas circunstâncias de enunciação, mas os ecos diferenciados e as condições de entendimento de seu discurso no ambiente brasileiro. Assim procedendo, talvez seja possível escapar ao lugar frequentemente atribuído a Bill na historiografia da moderna arquitetura brasileira, a saber, a de um crítico severo, mais ou menos justo, mais ou menos informado de seus andamentos; a de um dos primeiros arautos do ocaso dessa que se tornara a partir da Segundo Guerra Mundial uma alternativa à rigidez funcional, programática ou estrutural do alto modernismo europeu. Seria possível levar a sério sua crítica, nela encontrar uma posição mais ampla acerca dos rumos e impasses da arquitetura brasileira e de sua necessária renovação, igualmente relevantes para pensar os desafios que então se colocavam à formação dos arquitetos no Brasil?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, CAPÍTULO 1 - A QUERELA

- ALENCASTRO, Max (I). In: *Habitat*, São Paulo, nº12, set./out.1953, p. 91.
- _____. Max (II). In: *Habitat*, São Paulo, nº12, set./out.1953, p. 92.
- _____. Max (III). In: *Habitat*, São Paulo, nº12, set./out.1953, p. 96.
- AQUINO, Flávio de. Max Bill critica nossa moderna arquitetura. In: *Manchete*, Rio de Janeiro, nº60, 13 jun.1953. pp. 38-39.
- ARCHITECTURAL REVIEW. Report on Brazil. In: *The Architectural Review*. Londres, v. 116, nº694, out.1954, pp.234-46.
- ARQUITETURA E ENGENHARIA. Max Bill e a arquitetura brasileira contemporânea. In: *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte, nº26, jul./ago.1953, pp.14, 18-19.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BENTO, Antonio. Opiniões de Max Bill. In: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 jun.1953.
- BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. In: *Habitat*, São Paulo, nº14, jan./mar.1954, pp.26-27.
- _____. Lettere al direttore. In: *Casabella-continuità*, Milão, nº201, mai./jun.1954, p.ii.
- CORONA, Eduardo. O testamento tripartido de Max Bill. In: *AD - Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº4, mar./abr.1954, s/p.
- CORREIO DA MANHÃ. Max Bill e a imprensa. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jun.1953.
- _____. Max Bill esclarece pontos de vista e desfaz mal-entendidos (segunda parte). In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 jun.1953.
- _____. Max Bill esclarece pontos de vista e desfaz mal-entendidos. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 jun.1953.
- _____. Artes plásticas; Notícias curtas. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jun.1953.
- _____. Artes plásticas; Conferência de Max Bill. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 jun.1953.
- _____. Perguntas que Max Bill responderá hoje. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 jun.1953.
- _____. Artes plásticas; Max Bill e as perguntas do público. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 jun.1953.
- _____. Artes plásticas; A conferência de Max Bill. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 mai.1953.
- _____. Artes Plásticas; Notícias; Conferência de Max Bill. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 mai.1953.
- _____. Conferência de Max Bill. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 mai.1953.
- _____. Presença de Max Bill. Apresentado à família modernista carioca numa festa de inteligência e bom-gosto. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 mai.1953.
- COSTA, Lucio. Oportunidade perdida. In: *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 63, 4 jul.1953, p. 49.
- DIÁRIO DE SÃO PAULO. Max Bill. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 7 jun.1953.

FOLHA DA MANHÃ. Acha-se desde ontem em São Paulo o conhecido arquiteto suíço Max Bill. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 6 jun. 1953.

HABITAT. Max Bill, o inteligente iconoclasta. Entrevista de Flavio d'Aquino em Manchete. In: *Habitat*, São Paulo, nº12, set./out.1953, pp.34-35.

LUDEMIR, Bernardo. Max Bill: 'arte figurativa é arte de parasitas'. In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 mai. 1953.

MANCHETE. A moderna arquitetura brasileira estará mesmo desviada do verdadeiro sentido arquitetural? In: *Manchete*, Rio de Janeiro, nº62, 27 jun.1953, p. 44.

NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes*: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970). Tese (Doutorado) - PUC-Rio, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2008.

O TEMPO. Em São Paulo o arquiteto, pintor e escultor Max Bill: estuda no Brasil o desenvolvimento das artes e da nossa arquitetura. In: *O Tempo*, São Paulo, 6 jun.1953.

PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. *Max Bill no Brasil*. Berlim: Verlag 13. März, 2011.

ROGERS, Ernesto Nathan. Scuse per una critica non formalista. In: *Casabella-continuità*, Milão, nº200, fev./mar.1954, pp.1-3.

VARELA, Elizabeth. Crítica e narrativa: a visita de Max Bill em 1953. In: *Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Rio de Janeiro, 2012.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Max Bill em São Paulo. In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 16 jun.1953.

ÚLTIMA HORA. Max Bill: São Paulo comparável aos centros culturais europeus. In: *Última Hora*, Rio de Janeiro, 6 jun.1953.

_____. Carlos Leão responde a Max Bill: a arquitetura pode ser 'hobby' apenas para diletantes. In: *Última Hora*, Rio de Janeiro, 5 jul.1953.

FONTES DAS IMAGENS DO CAPÍTULO 1 - A QUERELA

[1] Sem identificação de autoria, Arquivo MAM-RJ, Departamento de pesquisa e documentação

[2] Sem identificação de autoria, Arquivo MAM-RJ, Departamento de pesquisa e documentação

[3] FOLHA DA MANHÃ. Acha-se desde ontem em São Paulo o conhecido arquiteto suíço Max Bill. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 6 jun. 1953

[4] AQUINO, Flávio de. Max Bill critica nossa moderna arquitetura. In: *Manchete*, Rio de Janeiro, nº60, 13 jun. 1953. pp. 38-39.

[5] Marcel Gautherot (foto), Arquivo do Instituto Moreira Salles, disponível em: <https://artsandculture.google.com/culturalinstitute/beta/asset/ministry-of-education-and-health-gautherot-marcel/swEjYzjFjXytBw?hl=pt-br> acesso em 25 de junho de 2020.

[6] Sem identificação de autoria; GIEDION, Sigfried. *A decade of contemporary architecture*. 2ª ed. Zurique: Editions Girsberger, 1954. p.155

[7] Sem identificação de autoria; THE ARCHITECTURAL REVIEW. Parque Eduardo Guinle housing in Rio de Janeiro by Lucio Costa. In: *The Architectural Review*, Londres, ago.1950. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/archive/parque-eduardo-guinle-housing-in-rio-de-janeiro-by-lucio-costa/8683623.article?blocktitle=1950s-grid&contentID=24976> acesso em 25 de junho de 2020.

[8] Marcel Gautherot (foto). BURGI, Sérgio; TITIAN, Samuel. *Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira salles, 2016. p.235

[9] Sem identificação de autoria, Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP

[10] HABITAT, São Paulo, nº2, jan./mar.1951

[11] Marcel Gautherot (foto), Acervo do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/obras-de-niemeyer-pelo-olhar-de-marcel-gautherot/> acesso em 25 de junho de 2020.

[12] HABITAT. Max Bill, o inteligente iconoclasta. Entrevista de Flavio d'Aquino em Manchete. In: *Habitat*, São Paulo, nº12, set./out. 1953, p.34.

[13] COSTA, Lucio. Oportunidade perdida. In: *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 63, 4 jul. 1953. p. 49.

[14] Marcel Gautherot (foto). BURGI, Sérgio; TITIAN, Samuel. p.189

[15] George Everard Kidder Smith (foto). GOODWIN, Philip Lippincott. *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*. Nova Iorque: MoMA, 1943. p.55.

[16] Sem identificação de autoria; GIEDION, Sigfried. Op. cit. p.57.

[17] Sem identificação de autoria; GIEDION, Sigfried. Op. cit. p.84.

[18] BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. In: *Habitat*, São Paulo, nº14, jan./mar. 1954, pp. 26-27

[19] AD - Arquitetura e Decoração. São Paulo, nº4, mar./abr. 1954.

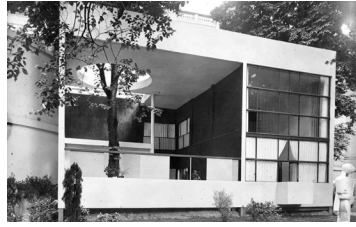
[20] ROGERS, Ernesto Nathan. Scuse per una critica non formalista. In: *Casabella-continuità*, Milão, nº200, fev./mar. 1954, p.1.

[21] MODULO. I Aniversário de "Modulo", exposição de Cheschiatti. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, nº5, set.1956, p.13.

CAPÍTULO 2
PASSADO IMEDIATO



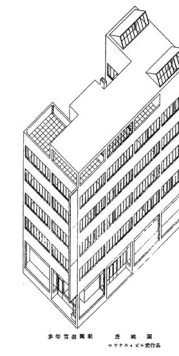
[1] Max Bill estudante na *Kunstgewerbeschule* de Zurique.



[2] Pavilhão *l'Esprit Nouveau*, Le Corbusier e Pierre Jeanneret, 1925.

2.1 INTERMEZZO: DE DESSAU À ULM, BREVE TRAJETÓRIA DE MAX BILL

Em 28 de abril de 1925, Max Bill, com 16 anos de idade, vai a Paris para a *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* expor alguns de seus trabalhos, como membro da delegação oficial suíça. Na época, o jovem nascido em Winterthur cursava seu segundo ano da *Kunstgewerbeschule* (Escola de Artes Aplicadas) de Zurique, onde se especializava como *Silberschmied*, joalheiro¹ [1]. O impacto da exposição em Bill não foi pequeno: em um só lugar provavelmente vira o pavilhão soviético de Konstantin Melnikov, o pavilhão austríaco de Josef Hoffmann, o pavilhão do turismo de Robert Mallet-Stevens e, certamente, o que confessadamente mais o impressionou, o projeto de Le Corbusier e Pierre Jeanneret para o pavilhão de *l'Esprit Nouveau* [2], o qual “não sairia de sua cabeça”². Somaram-se a esse acontecimento na capital francesa, outros dois eventos que motivariam-no a ingressar na Bauhaus, já instalada em Dessau. Em fevereiro de 1927, Bill fôra expulso da *Kunstgewerbeschule* por motivos disciplinares³, e com o prêmio em dinheiro obtido em 1925, em um concurso para o cartaz comemorativo do centenário da fábrica de chocolates Suchard, o jovem suíço transferiu-se para



[3] Edifício Comercial em Osaka, Max Bill, 1927 (competição), axonometria do projeto publicada em 1928 na revista japonesa *Shinkenchiku* nº4.



[4] ADGB, Bernau, Hannes Meyer e Hans Wittwer, 1928.

Dessau. Admitido na escola dirigida por Walter Gropius, Max Bill ingressou no início do semestre de verão (abril) de 1927, aos 18 anos, no curso básico ministrado por Josef Albers e László Moholy-Nagy, no curso de Wassily Kandinsky sobre forma e no de pintura de Paul Klee. Porém permanece pouco tempo na escola, voltando para Zurique no fim de julho de 1928⁴. Para este curto mas prolífico período de tempo de Bill em Dessau [3], vale ressaltar que a partir do início de 1928 a Bauhaus esteve sob a direção do também suíço Hannes Meyer⁵, arquiteto politizado, de esquerda, e que mudara radicalmente o currículo da escola, valorizando o ensino de arquitetura, urbanismo e

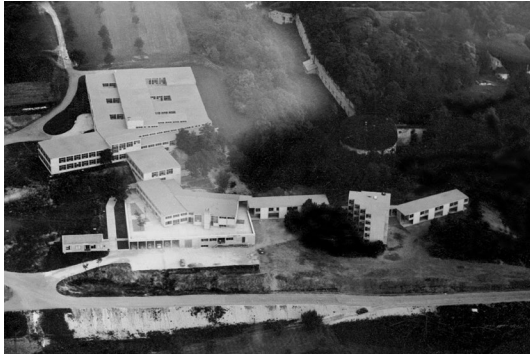
4 BILL, Jakob. Op. cit. p.34.

5 Hans Emil Meyer, “Hannes” Meyer (Basileia, 1889 – Lugano, 1954), foi integrante do grupo de vanguarda arquitetônica em seu país. Junta-se com Mart Stam, El Lissitzky, Emil Roth e Hans Wittwer para publicar a revista de arquitetura ABC de 1924 a 1928. Com Wittwer projeta a Petersschule (Basileia, 1926) e a nova sede para a Liga das Nações (Genebra, 1927), ambos não construídos. Em 1927 começa a lecionar na Bauhaus de Dessau e em abril de 1928 é apontado por Gropius como diretor da escola. Sob a direção de Meyer a escola de Dessau passa a incluir em seu currículo planejamento urbano e a dar mais ênfase em questões técnico-construtivas além das disciplinas artísticas perdem o peso e as relacionadas à arquitetura ocupam maior espaço na grade. De maneira horizontal, alunos mais e menos experientes colaboraram com Meyer em projetos em elaboração (Escola ADGB em Bernau e o Siedlung em Dessau-Törten). Com a maior politização dos alunos (Meyer era assumidamente marxista) as tensões entre Meyer e Gropius aumentam. Motivado pelo prefeito de Dessau e por alguns professores como Kandinsky, Gropius o demite da Bauhaus em agosto de 1930, sendo substituído por Mies van der Rohe. Meyer segue para Moscou com alguns de seus alunos e participa de importantes projetos de planejamento urbano para o governo soviético. Sob a radicalização stalinista Meyer se vê obrigado a deixar a URSS, sendo convidado pelo governo mexicano para ocupar a direção o Instituto de Desenvolvimento e Planejamento Urbano da Escola Politécnica na Cidade do México em 1939. Vale frisar que entre 1934 e 1940 o país era governado pelo ex-zapatista Lázaro Cárdenas del Río, que instituiria a reforma agrária e nacionalizara o petróleo mexicano. Em 1941 Meyer é novamente demitido por motivações políticas, mas permanece no México até 1949, chegando a participar do *Taller de Gráfica Popular*, organizado por artistas engajados com a Revolução Mexicana. Vive seus últimos anos na Suíça não chegando a se envolver com a reconstrução europeia no pós-guerra.

1 Traduzindo literalmente do alemão, o ofício em questão seria joalheiro de prata, ou prateiro. *Silberschmied* é o ofício que consta no site da Bill Stiftung. Em Paiva (p.72), consta que Bill estudava no curso de fundição e no texto organizado por Jakob Bill (filho de Max Bill), no catálogo organizado por Junco e Toledo (p.32), Bill produzia na escola de Zurique “hammered metal objects”.

2 Posteriormente, em depoimento publicado em julho de 1928 na revista da Bauhaus, Bill afirmaria que o contato com a obra de Corbusier em 1925 fora um fator decisivo para ele ter ido estudar em Dessau. Ver: BILL, Jakob. Max Bill at the Bauhaus. In: JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). *Max Bill* (catálogo). Madri: Fundación Juan March, 2015, p.42.; PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. *Max Bill no Brasil*. Berlim: Verlag 13, 2011. p.72.

3 Segundo Jakob Bill (p.32) durante o carnaval de 1927, Max “aparecera na Escola de Artes Aplicadas ainda com a maquiagem” da folia.



[5] Foto aérea da HfG, Ulm, Max Bill, 1950-1955.

construção civil. Meyer, assim como Bill, chegara na Bauhaus em 1927. Assim, talvez seja possível supor, arriscando uma análise um pouco superficial e cometendo alguma distorção anacrônica, que a influência de Hannes Meyer na obra arquitetônica de Bill é visível e deveria ser melhor investigada. São muitos, a propósito, os elementos comuns entre a *Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes* (Escola da Federação dos Sindicatos Alemães, “ADGB”) em Bernau [4], projetada por Hannes Meyer e Hans Wittwer, de 1928 a 1930, e a própria sede da *Hochschule für Gestaltung* (HfG) [5] de Bill em Ulm, projetada e construída entre 1950 e 1955⁶.

Antes de me deter, mesmo que brevemente, no projeto pedagógico de Ulm, é importante frisar o vínculo com Le Corbusier na trajetória de Max Bill antes da Segunda Guerra. Além de o próprio Bill reconhecer o pavilhão de *l'Esprit Nouveau* como motivação para seu ingresso no curso de arquitetura⁷ e sua mudança para Dessau, Le Corbusier colabora no catálogo da exposição *Problemas atuais na pintura e na plástica suíça*⁸ [6], iniciativa de Bill de 1936, quando este explicita pela primeira vez o conceito de “arte concreta” em seu manifesto *konkrete gestaltung*. A relação entre ambos tornou-se tão estreita que, na mesma época, “Le Corbusier confia a Bill a confecção [como editor] do terceiro volume de suas obras completas”⁹ [7], no interior do qual seriam incluídos os trabalhos de Le Corbusier no Brasil. Este projeto

6 É possível traçar outros paralelos de afinidades entre obras de Hannes Meyer e Max Bill. Por exemplo a Petersschule (Basileia, 1926) de Meyer e os projetos não construídos concebidos por Bill para concursos enquanto estudante da Bauhaus: a Biblioteca Estatal de Berna e o edifício de escritórios em Osaka (com o qual Bill é premiado como terceiro colocado). Ver: BILL, Jakob. Op. cit. pp.35-37.

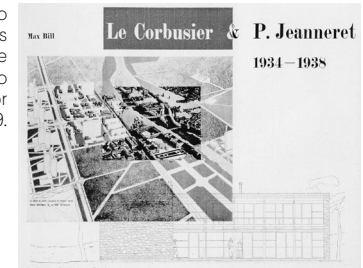
7 Jakob Bill (pp.32-43) reforça que seu pai se colocava antes de tudo como arquiteto e que fora para Bauhaus com a intenção de estudar arquitetura.

8 Realizada na Kunsthaus de Zurique sob o título *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*.

9 PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. Op. cit. p.73.



[7] Terceiro volume das obras completas de Le Corbusier, editado e diagramado por Max Bill, 1939.



[6] Cartaz para a exposição *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, Max Bill, 1936. Na ocasião Bill conceitua pela primeira vez o termo “arte concreta”.

editorial de 1938 coincide com a aproximação de Bill ao CIAM¹⁰, logo após o quinto congresso realizado em Paris, o último antes da Guerra. É interessante explicitar que depois de 1945, por mais que Bill tenha permanecido nos CIAMs, ele se distancia de Le Corbusier, como vários outros integrantes da organização naquele momento. Basta olharmos sua conferência na FAU-USP em 1953, já explorada no capítulo anterior, na qual o ex-aluno da Bauhaus se opõe frontalmente aos preceitos corbusianos presentes na arquitetura brasileira. Rodrigo Paiva levanta a hipótese de que tal distanciamento entre os dois arquitetos suíços tenha um sentido político, sem deixar de sugerir que a proximidade ideológica de Bill com Hannes Meyer, ao mesmo tempo, transformara-se em um tabu que “fora sempre omitido por Bill, pois no início da constituição do cenário da Guerra Fria, tomar um comunista convicto expressamente como modelo, não era a decisão mais inteligente para receber incentivos norte-americanos, no contexto do plano Marshall.”¹¹

Essa tensão ideológica permearia o envolvimento de Bill com a HfG. Sua aproximação com Gropius era de certa forma útil para conseguir apoio dos estadunidenses na fundação da nova Bauhaus, por mais que o discurso do diretor da Escola de Arquitetura de Harvard, quando da inauguração, em 2 de outubro de 1955, do edifício da escola projetado por Bill, tenha produzido certa irritação entre os ulmianos. Para Paiva, o motivo do desconforto causado por Gropius em Ulm seria o elogio ao caráter subjetivo, individual e expressivo da atividade artística além de apontar positivamente para parceria “com os homens de negócios”, insistindo assim no distanciamento aconselhável de uma escola de design do campo da política.¹² Desde 1950, Gropius vinha se opondo

10 Id. ibid.

11 Id. ibid.

12 Id. ibid. p.71.



[8] Otl Aicher lecionando na Volks Hochschule de Ulm, 1949.



[9] Inge Scholl na Volks Hochschule, Ulm, em 1949, em destaque o logo criado por Aicher para a escola.

a Inge Scholl,¹³ Otl Aicher¹⁴ e Max Bill, criadores da HfG, ao desaconselhá-los em fundir arte e política. Entretanto, para Scholl, Aicher e Bill a “escola de Ulm deveria ensinar arquitetura-constructiva, design, comunicação visual, reportagem, rádio, televisão e filme, com a finalidade de libertar os jovens da massificação da juventude hitleriana, formando pessoas com visão crítica e opinião própria, democráticas, conscientes do valor de seus direitos políticos e individuais”¹⁵. Rodrigo Paiva, ao analisar a correspondência entre Bill e Gropius, revela que o idealizador da HfG cede diplomaticamente à posição de Gropius com claras intenções pragmáticas, desistindo de formalizar a instituição de um departamento de método e política na nova escola, pois este poderia deixar de ser uma prioridade, “antes mesmo de se concretizar, já que agora a formação em política, a imprensa e o rádio, depende da posição americana (...) e, uma vez que nós queremos patrocínio dos americanos, pois senão eles o distribuirão às velhas escolas, não colocaremos nada extra no primeiro plano que eles preferivelmente não queiram ver.”¹⁶ Entretanto, a posição de Bill quanto a Gropius é ambivalente, colocando-o, segundo Paiva, do lado da

“responsabilidade moral arquitetônica”, postulada por Henri van de Velde (assim como, talvez, em outro sentido, de Meyer), por quem Bill tinha grande admiração, e em oposição ao “caráter personalíssimo” das obras de Wright, Mies e Corbusier.¹⁷ Assim, por mais que sua relação com Gropius tenha sido fundamental para concretizar o projeto em Ulm e que a obra do fundador da Bauhaus se enquadre dentro dos preceitos de Bill de beleza objetiva, a fusão entre arte-arquitetura-design e política, rejeitada por Gropius, os distanciava. Assim sendo, por mais que Corbusier tivesse sido um protagonista central na trama de Bill, sua obra depois dos anos 30, de caráter “subjetivo, pessoal e fotogênico”,¹⁸ talvez também os distanciasse, fornecendo, por outro lado, subsídios para sua crítica à moderna arquitetura produzida no Brasil em 1953.

A criação da *Hochschule für Gestaltung* está permeada por estas tensões e contradições explicitadas acima. A escola nasce da iniciativa do casal Scholl-Aicher, a partir da *Volkshochschule* (Universidade Popular) criada por Inge e Otl em Ulm em 1947 [8] [9], num esforço de desnazificação da Alemanha, através do ensino de história, política, arte, para uma geração de alemães que entre 1933 e 1946 não tiveram acesso a valores democráticos e a uma educação livre em um Estado não-fascista. Esta iniciativa, inclusive, nasce em memória dos irmãos de Inge Scholl, assassinados em 1943, após serem presos pela Gestapo por organizarem o movimento universitário *Weißer Rose* (Rosa Branca) de resistência ao nacional-socialismo. Em 1948, Aicher e Scholl vão à Suíça para uma “conferência para os diretores de *Volkshochschule*, oferecidas pelo governo norteamericano num esforço de coordenar, mas também controlar, os variados projetos educacionais que nasciam por toda Alemanha”.¹⁹ E é nessa ida à Suíça que o casal Scholl-Aicher convida Max Bill para se juntar à iniciativa de criação de uma escola de projeto, vista como necessária para a reconstrução “intelectual e física” de um país arrasado pela guerra. Para Moyano e Zuaznabar, se Aicher e Scholl almejavam reconstruir sua cidade, “eles atentaram, com o mesmo peso, às ideias e discursos e às formas necessárias para a reconstrução”, e viram em Bill, ex-aluno da Bauhaus, um articulador hábil na concretização dessa nova escola para a reconstrução não só de Ulm, mas do Velho Continente.²⁰ Em 1950, Bill assina seu contrato como diretor da nova escola e passa a desenvolver, em conjunto com Otl Aicher e Inge Scholl, o currículo da HfG, oficialmente formalizado em junho de 1951. O edifício projetado por Max Bill [10] para abrigar as atividades da HfG

13 Inge Scholl (Ingersheim, 1917 - Leutkirch im Allgäu, 1998), irmã mais velha de Hans e Sophie Scholl, estudantes da Universidade de Munique e organizadores do movimento de resistência não armada anti-nazista, *Weißer Rose* (Rosa Branca). Em memória de seus irmãos assassinados pelo regime nazista, após a Guerra funda a *Geschwister-Scholl-Stiftung* (Fundação Irmãos Scholl). Seu pai, Robert Scholl, fora prefeito de Ulm de 1945-1948.

14 Otto (Otl) Aicher (Ulm, 1922 - Günzburg, 1991), frequentou a Academia de Belas Artes de Munique, e junto com sua companheira, Inge Scholl, se envolve na criação da HfG. Aicher, além de lecionar na HfG, é reconhecido pelo seu trabalho de designer gráfico e tipógrafo, tendo colaborado na pioneira “identidade corporativa” de companhias como Braun e Lufthansa, desenvolvido os pictogramas dos Jogos Olímpicos de 1972 em Munique e criado a família da fonte *Rotis*.

15 PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. Op. cit. p.71.

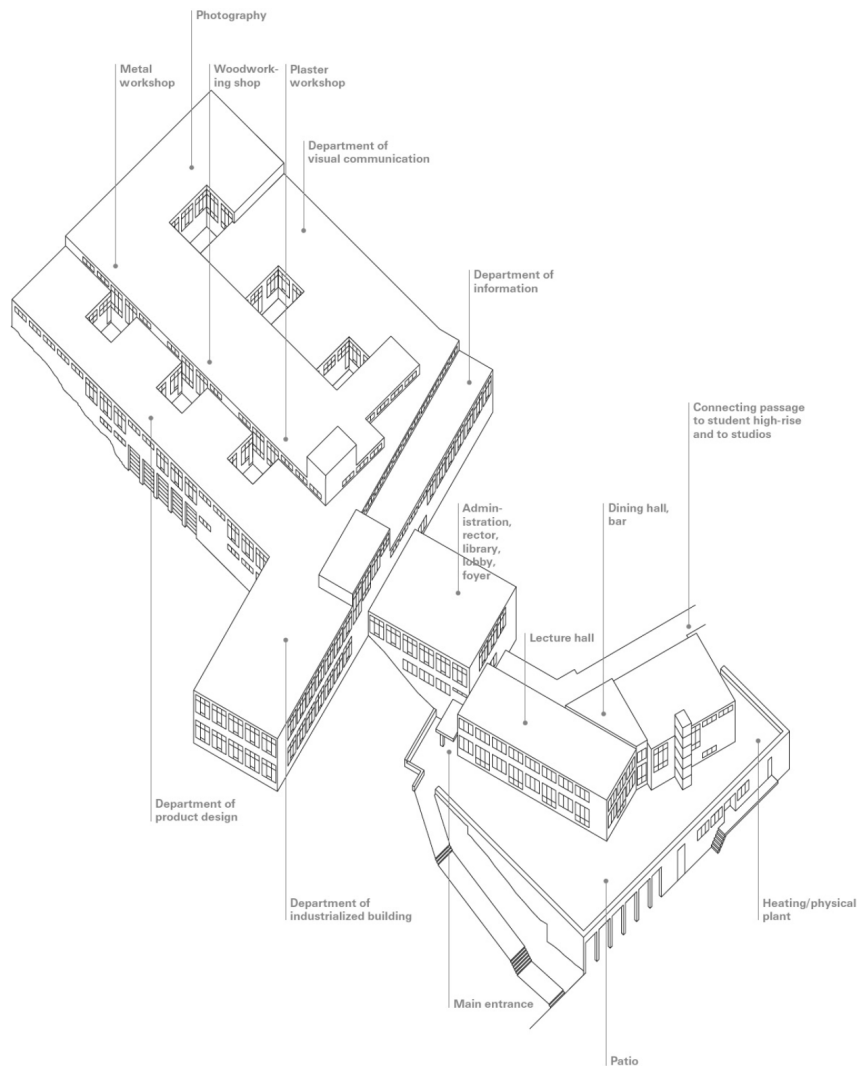
16 Carta de Max Bill à Walter Gropius. 1 jun. 1950. Arquivo da Bauhaus (*Brief an Walter Gropius vom 1. 6. 1950. Typoskript. Bestand des Bauhaus-Archivs. Nachlaß Gropius. Briefwechsel Bill-Gropius*). Apud: PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. Op. cit. p.71.

17 PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. Op. cit. p.72.

18 Id. *ibid.*

19 MOYANO, Neus; ZUAZNABAR, Guillermo. Bill and the HfG Ulm: lines of division. In: JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). *Max Bill* (catálogo). Madrid: Fundación Juan March, 2015. p. 50.

20 Id. *ibid.* p.51.



[10] Isométrica do edifício principal da HfG (Max Bill 1950-1955) com esquema do programa.

só seria inaugurado alguns anos depois, em outubro de 1955.²¹ É importante ressaltar, contudo, conforme apontado por Moyano e Zuaznabar, que a decisão pelo nome de Bill para ocupar a direção da “nova Bauhaus” não foi livre de conflitos. O nome do ex-membro do partido comunista alemão no entre-guerras, o escritor Hans Werner Richter, próximo do casal Scholl-Aicher, foi desaconselhado pelo próprio Gropius para ocupar o cargo de direção.²²

As atividades letivas da HfG iniciaram no primeiro semestre de 1953 (provavelmente em abril, no “semestre de verão” alemão), quando o edifício projetado por Bill ainda estava em construção, assim, “coube aos alunos desenvolver o projeto executivo e o detalhamento do edifício como trabalho curricular dirigido por Max Bill”, o que para Ana Luiza Nobre, evidentemente reforçava “a ideia bauhausiana de escola como organismo social primário”.²³ A importância da prática na formação ulmiana é reforçada no pronunciamento de Bill sobre o currículo da nova escola, na seção de ensino de arquitetura do 9º CIAM, realizado no verão europeu de 1953 em Aix-en-Provence, logo após o diretor da HfG ter passado pelo Rio de Janeiro, São Paulo e pela Conferência Internacional de Design em Aspen (EUA), entre maio e junho daquele ano.²⁴ Bill afirmaria que, nesse período de formação da HfG, “*bei uns kann man nicht Maler werden*”, ou seja, que na nova escola em Ulm, os alunos não se tornariam pintores.²⁵ Recolocando em pauta a tensão, já enfrentada na Bauhaus entre Gropius e Itten, que o conteúdo artístico encontraria progressivamente na HfG, em especial depois de Tomás Maldonado assumir a direção da escola após a saída de Max Bill em 1957.²⁶ Com base na análise de Nobre, pode-se situar o currículo original de 1951 da HfG de maneira análoga ao da Bauhaus, constituindo-se de um curso fundamental obrigatório de um ano (*Grundkurs* ou *Grundlehre*), que depois se desdobrava em departamentos mais especializados, onde os alunos permaneciam por mais três anos. O

21 Bill começou a trabalhar no projeto do edifício da HfG em junho de 1950. Em seguida, em julho do mesmo ano, ele apresenta o projeto e o orçamento de 2 milhões de marcos alemães à HICOG em Stuttgart (*High Commission for Occupied Germany*, que regulava e supervisionava as políticas da recém fundada e ainda ocupada República Federal da Alemanha). Recebidos os fundos necessários ainda em meados de 1950, Bill assina o contrato como arquiteto. A construção do edifício se inicia em 8 de setembro de 1953. Em: MOYANO, Neus; ZUAZNABAR, Guillermo. Op. cit. p.61 (nota nº37).

22 Id. ibid. pp.51-52.

23 NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes*: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970). Tese (Doutorado) - PUC-Rio, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2008. p.71.

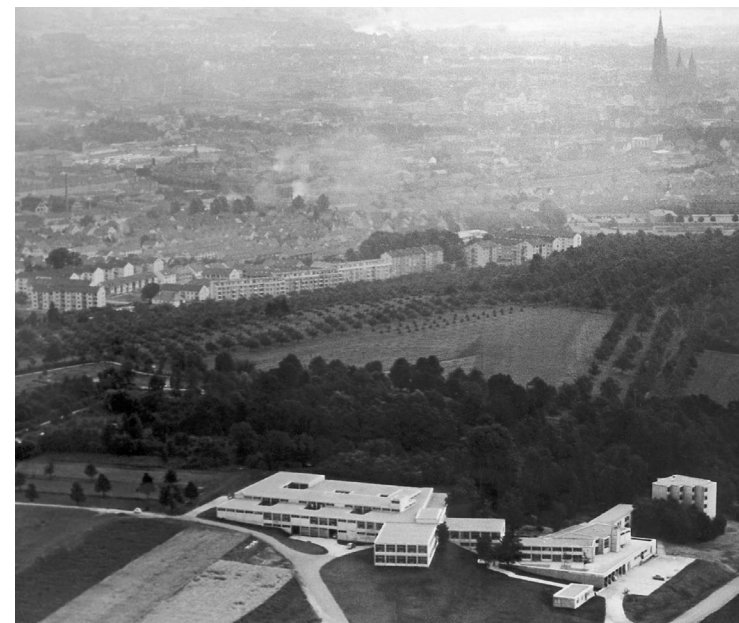
24 MOYANO, Neus; ZUAZNABAR, Guillermo. Op. cit. p.60 (nota nº31).

25 BILL, Max. At our school you can't become a painter: thoughts on a school of design. In: JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). Op. cit. p.285.

26 MOYANO, Neus; ZUAZNABAR, Guillermo. Op. cit. p.52.

Grundkurs, “enfativava estudo de formas plásticas, cores e materiais”, por meio de disciplinas agrupadas em determinados setores: *Visuelle Einführung* (iniciação visual), *Darstellungsmittel* (meios de expressão), *Konstruktive Darstellungsmethode* (métodos construtivos de representação), *Werkarbeit* (oficinas), *Kulturelle Integration* (integração cultural), *Methodische Übungen* (exercícios de metodologia) e *Graphische Darstellung* (representação gráfica). Os *Abteilung* (departamentos), a saber, *Information* (Comunicação), *Visuelle Gestaltung* (Desenho Visual, ou *formalização visual*), *Produktform* (Desenho de Produto), *Architektur* (Arquitetura) e *Stadtbau* (Urbanismo), não permaneceram inalterados durante os anos de funcionamento da escola, para além de algumas mudanças terminológicas. O departamento de Urbanismo (literalmente “construção da cidade”), por exemplo, não chegou a ser implementado em 1953, e o de Arquitetura, após a saída de Bill em 1957, passou a ser denominado *Bauen* (Construção) e depois de 1961 *Industrialisiertes Bauen* (Construção industrializada). Nesse último ano foi eliminado o *Grundkurs*, sendo instituído o departamento de *Film* (Cinema).²⁷

A definição do currículo da HfG ocorre, como veremos, em paralelo ao estreitamento dos laços entre Max Bill e o ambiente cultural brasileiro. O projeto arquitetônico da escola em Ulm fora desenvolvido desde 1950, quando o currículo já se encontrava em vias de estar finalizado, também contemporâneo ao projeto de sua exposição no MASP. Quando os alunos da recém aberta HfG colaboram com Bill na finalização do projeto da escola, em 1953, este vem ao Brasil e entra em contato com uma arquitetura que não poderia estar mais distante daquela preconizada em Ulm, no topo da colina Kuhberg nesta cidade medieval, de onde se via o vale do Danúbio [11]. Alison e Peter Smithson, que nos mesmos anos projetavam a escola de Hunstanton, afirmariam que na arquitetura do edifício da escola de Ulm não havia retórica, “em sua facilidade natural, no seu existir ordinário de discreto lirismo, o qual, cheio de potência, não perturba a paz da encosta da colina onde está implantado.”²⁸ A austeridade do projeto de Bill era tal que, para eles, o edifício “parece ser pré-fabricado, mesmo não sendo e que lembra uma fábrica, sem sê-lo”, evidenciando-se na “lógica de sua planta, no tratamento modesto dos materiais, na simplicidade do sistema construtivo [estrutura de concreto armado moldada in loco com vãos reduzidos, placas de vedação de concreto pré-moldado, tijolos, caixilharia de madeira] [12] [13] e no esquema de cores — madeira, branco, cinza e preto”. Elementos que transformam-se em



[11] HfG recém concluída (1955) no topo da Kuhberg e ao fundo a cidade de Ulm com destaque para sua catedral gótica (canto superior direito).



[12] Vista externa do edifício da HfG, palestra de Bill (no palco) no encontro do Werkbund suíço em outubro de 1956.

27 NOBRE, Ana Luiza. Op. cit. pp.65-71. Me detenho com mais atenção ao currículo da HfG no terceiro capítulo, de forma comparada com alguns casos brasileiros.

28 SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Without Rhetoric: An architectural aesthetic, 1955-1972*. Londres: Latimer New Dimensions, 1973. Apud: MOYANO, Neus; ZUAZNABAR, Gillermo. Op. cit. p.59.



[13] Vista externa do edifício da HfG atualmente.



[14] Grundlehre (aula do ciclo básico) na HfG, 1955.

“prenúncios das estratégias de design e de formas que seriam aplicadas pelos estudantes da escola até o encerramento de suas atividades em 1968”²⁹ [14].

2.2 CONEXÕES ENTRE ZURIQUE, A RUA SETE DE ABRIL E O BELVEDERE DO TRIANON

Em 30 de junho de 1949, o crítico italiano Pietro Maria Bardi escreve, como diretor do recém-fundado Museu de Arte de São Paulo, uma carta a Max Bill³⁰, na qual, logo de início, evoca o contato entre ambos no “congresso para reconstrução” ocorrido em Milão, pouco antes dele ter se mudado para São Paulo para organizar o MASP. Realizado entre 14 e 16 de dezembro de 1945, o “I Congresso Nacional para a Reconstrução” fora organizado por membros do *Politecnico di Milano* e pelo arquiteto Piero Buttoni, ex-delegado italiano nos CIAM e participante da revista *Quadrante*³¹, na qual também se engajara Bardi³², esse entusiasta do modernismo arquitetônico e da obra de Corbusier desde os anos 1930. Em sua carta, redigida em francês, Bardi supõe que Bill também se lembraria de sua mulher, a arquiteta Lina Bo, dizendo que Bill “a deve ter conhecido como diretora das revistas *A* e *Domus*.”³³ O motivo da missiva ao correspondente suíço ligava-se, entretanto, ao MASP. O diretor do museu apresenta-lhe brevemente a nova instituição, relatando que já havia organizado uma “grande exposição didática” sobre arte abstrata nas duas salas disponíveis para exposições temporárias. Bardi também cita que também

29 MOYANO, Neus; ZUAZANABAR, Guillermo. Op. cit. p.55.

30 Carta de Pietro M. Bardi a Max Bill. 30 de junho de 1949. Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP.

31 Segundo Silvana Rubino (em *A escrita de uma arquiteta*, introdução de Lina por escrito, p.25), era um “periódico no qual o preconizava o racionalismo arquitetônico como estilo oficial do fascismo”. Fato que, a meu ver, poderia evidenciar as ligações diretas e engajadas do jovem Bardi com os círculos culturais do Estado de Mussolini.

32 PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. Op. cit. p.8. O autor ainda ressalta o contexto em que Bill e Bardi se conheceram, detalhando o protagonismo de Buttoni no Congresso citado, na *Triennale* e sua parceria com Chiodi, engenheiro também engajado no congresso para reconstrução e na execução do primeiro plano diretor da capital lombarda arrasada pela Guerra.

33 Lina Bo fora editora das revistas *Domus* e *Quaderni di Domus*, também escreveu e ilustrou para *Lo Stile*, *Vetrina e negozio* e *Bellezza*. Pouco antes de se mudar para o Brasil (fim de 1946), “lançou-se, ao lado de Bruno Zevi e Carlo Pagani, na aventura editorial da revista *A*, posteriormente batizada como *A Cultura della Vita* (...) A *A* extrapolava os limites, entrava em temas como planejamento familiar, mecanização do lar e buscava, seguindo a orientação de Zevi, ser um periódico politizado naqueles anos do imediato pós-guerra. O primeiro título, tal como um *Aleph* permite enxergar o mundo, era uma letra de recomeço: (h)abituação, ansiedade, amor, (h)abilidade, acordo, audácia, aviso, aspereza, absurdo, associação: ‘começar desde o início, da letra A, e planejar uma vida mais feliz para todos nós’ (...) recomeçar remetia à terra arrasada pela bomba atômica.” Em: *A escrita de uma arquiteta*, introdução Silvana Rubino de Lina por escrito, pp.27-29.

tivera a oportunidade de apresentar ao público paulistano obras de Calder, Portinari, de expressionistas alemães e que ainda seriam realizadas mostras sobre Richard Neutra e Le Corbusier. Assim, Bardi situa Bill sobre sua atividade no museu para, e em seguida, convidá-lo a realizar uma exposição completa de suas obras de “arquitetura, arte gráfica, pintura, etc.” O diretor do museu explicita que almejava realizar uma “exposição completa, com desenhos e com fotografias que apresentariam “com perfeição a impressão da personalidade” de Max Bill.

A resposta,³⁴ com o remetente “architekt max bill / jenatschstrasse 10 / zürich”,³⁵ chegara ao diretor do MASP em tom cordial, não escondendo sua empolgação com a proposta feita alguns dias antes. De início, Bill escreve que “é com prazer” que se recorda do encontro com o casal Bardi em Milão. O arquiteto suíço responde positivamente ao convite, uma “agradável surpresa”, do diretor do MASP. O que chama atenção, fato também reforçado por Paiva³⁶, é que Bill não só aceita “très volontiers” a proposta vinda de São Paulo, como também, enfaticamente, sugere que a exposição seja realizada no Rio de Janeiro, Buenos Aires e Tucumán, já que o caminho de Zurique ao Museu de Arte de São Paulo não era curto nem fácil, além de muito custoso [15].

A correspondência entre Pietro Maria Bardi, enquanto diretor do MASP, e Max Bill é extensa, avançando até o início de 1953, ano da vinda de Bill ao Brasil [16] [17] [18] [19]. Rodrigo Paiva realizou um minucioso trabalho de análise e contextualização da troca de cartas que gira em torno da exposição das obras de Bill no MASP e de um projeto ambicioso para a publicação de

architekt max bill
jenatschstrasse 10
zürich 2 / schweiz
telefon (051) 237 237

11-7-1949 b/w

monsieur p.m. bardi
directeur du "museu de arte"
rua 7 de abril, 230
sao paulo /brasilien

cher monsieur bardi,

je vous remercie beaucoup de votre lettre du 30 juin.
c'est avec plaisir que je me souviens de notre rencontre à milan, à quelle occasion j'avais fait la connaissance de madame bardi. c'étaient des temps heureux où l'optimisme nous dorait la réalité, mais malheureusement, les espoirs d'alors se sont peu réalisés.
votre invitation de faire une exposition dans votre musée est pour moi une très agréable surprise, que j'accepte très volontiers. cependant, il faut considérer que le chemin à sao paulo est assez long. je suppose qu'une telle exposition pourrait être montrée non seulement à sao paulo, mais aussi à rio, buenos aires, éventuellement à tucuman, mais avant de faire des projets plus détaillés, j'aimerais savoir comment vous comptez couvrir les frais de transport etc. alors je pourrai me faire une idée des possibilités. en outre, il faudrait que je sache les dimensions de vos salles d'exposition pour connaître l'envergure de l'exposition. ces questions sont assez importantes, étant donné que vous voulez exposer des photos, et je pense qu'il faut les envoyer agrandies et montées: ceci comportera des frais considérables, c'est pourquoi je vous serais reconnaissant si vous pouviez me donner des informations très exactes.

enfin, je vous prie de me faire parvenir une invitation officielle via les autorités suisses, de façon que vous m'invitez d'exposer au brésil comme représentant de la suisse. il est bien possible que cette invitation ne me sera jamais transmise. il en était ainsi avec une invitation pareille de vienne. mais la suède a également l'intention de faire une telle exposition dans un proche avenir et elle m'invitera aussi par la voie officielle. il serait donc indiqué que votre invitation passe par la même voie, pour me mettre en position d'attaquer les autorités si elles ne réagissent pas. vous trouverez ci-joint un projet de lettre à cette fin.

pourriez-vous me dire si léon degand travaille aussi auprès de votre musée, ou s'il a entrepris quelque chose d'indépendant? on entend parler ceci et cela, mais on n'apprend rien de précis. il me serait intéressant de savoir quel rôle degand joue au brésil, s'il représente l'art ou seulement les marchands français de tableaux.

dans l'espoir de recevoir bientôt votre réponse, je vous prie d'agréer, cher monsieur bardi, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

(max bill)
anneze

34 Carta de Max Bill a Pietro M. Bardi. 11 de julho de 1949. Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP.

35 Vale ressaltar que além do remetente do papel timbrado ser escrito integralmente em letras minúsculas e não serifadas, ao gosto bauhausiano, toda a carta, datilografada, de Bill a Bardi é redigida sem nenhuma letra maiúscula. A correspondência entre ambos é mantida no idioma francês, fora algumas exceções posteriores, quando pela iniciativa de Bardi a troca de missivas muda para o alemão. Paiva, em sua obra aqui citada (p.38), supõe que a mudança para a língua-mãe de Bill ocorre sob influência da contribuição do imigrante alemão, historiador da arte e residente em São Paulo, Wolfgang Pfeiffer. Além da escolha do idioma para comunicação, e do partido gráfico das cartas de Bill, gostaria de ressaltar um ponto relevante para este trabalho: Max Bill se auto-intitula *architekt*. Para além de sua formação na escola de artes e ofícios na suíça e de sua passagem pela Bauhaus, sua denominação profissional sempre foi ambígua no Brasil. Na pesquisa realizada para o capítulo 1 deste trabalho, ficou claro que o título de Bill não era óbvio para os brasileiros, ou melhor, estava em disputa. Vale relembrar que Costa o intitulara com um desdenhoso “mero delineador de formas”. Me chamou atenção que para alguns personagens desta trama, não restavam dúvidas de quem seria Max Bill (escultor, artista, “chefe do concretismo”, pintor). Lina Bo Bardi, ao enviar para Bill o 14º número da Habitat, onde fora publicada sua conferência “o arquiteto, a arquitetura, a sociedade”, inicia a carta que acompanha a revista com *Cher Architecte*. Fonte: Carta de Lina Bo Bardi a Max Bill. 25 de março de 1954. Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP.

36 PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. Op. cit. p.8.

[15] Carta de Max Bill a Pietro M. Bardi. 11 de julho de 1949.



[16] Pietro Maria Bardi, Binia Bill, Max Bill e Lina Bo Bardi, em junho de 1953, quando Bill vem a São Paulo para suas conferências no MAM-SP e na FAU-USP também visita o MASP.



[17] Max Bill visita o MASP, junho de 1953.



[18] Max Bill visita o MASP, junho de 1953.

um catálogo, que também contaria com diversos textos sobre o trabalho do artista e arquiteto suíço, que não chegou a se concretizar. Não tenho a intenção de me deter nos diversos contratempos pelos quais o “projeto Max Bill” passou, narrados e comentados integralmente por Paiva em sua pesquisa. Entretanto, não posso deixar de enfatizar alguns pontos que são de interesse para esta trama, como o pioneirismo de Bardi em legitimar o trabalho de Bill fora da Europa em conjunto com o interesse de Bill com a América do Sul, a repercussão da exposição que só seria realizada em março e abril de 1951, culminando com a premiação de Max Bill na primeira Bienal de São Paulo, ao final daquele ano.

Não muito tempo após a fundação do MASP em outubro de 1947, o diretor da nova instituição iniciou em junho de 1949 o projeto da exposição em forma de retrospectiva completa da obra de Max Bill. São Paulo seria então a primeira cidade fora da Europa a receber uma mostra deste porte sobre o artista. Fato de primeira importância tanto para compreendermos o protagonismo de São Paulo no cenário cultural internacional das vanguardas artísticas, quanto para situar o artista e arquiteto suíço logo dentre as primeiras mostras do recém inaugurado museu. Não é algo a ser ignorado, portanto. Logo após a exposição de Le Corbusier³⁷, o salão de exposições temporárias do edifício dos Diários Associados na rua 7 de Abril é ocupado por esculturas,



[19] Pietro Maria Bardi, Bina Bill, Max Bill, Lina Bo Bardi e Flávio Motta, junho de 1953, quando Bill vem a São Paulo para suas conferências no MAM-SP e na FAU-USP também visita o MASP.

telas, cartazes e painéis fotográficos [20] de seu contrerrâneo suíço, no caso da Suíça alemã. O interesse em trazer a obra de Bill, ainda pouco conhecida no Brasil³⁸, estava estreitamente ligado com o projeto intelectual de criação do novo museu capitaneado por Lina Bo e Pietro Bardi. Não por acaso, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC)³⁹ seria inaugurado no mesmo 1º de março de 1951 às 15h, em conjunto com a abertura a “Exposição de Obras de Max Bill”⁴⁰ [21], que acabara que fundar em Ulm a sua escola.

O jovem IAC, instituição pioneira no ensino de desenho industrial no país, abria suas portas ao público paulistano nesta circunstância oportuna, sob as bênçãos das obras e do nome do ex-aluno da Bauhaus de Dessau e criador da *Hochschule für Gestaltung*. Vale ressaltar aqui a coerência da exposição de Bill não apenas como marco de início das atividades do IAC, mas também em um museu que teve como uma de suas exposições inaugurais, ainda em 1947, a pequena mostra *Vitrine das Formas*, organizada por Lina Bo e Pietro Bardi, articulada às mostras didáticas [22]. A criação do Museu de Arte — sem adjetivos, como definia Bardi —, instituição “viva”, de difusão cultural, estava desde seu início vinculada à ideia da formação de um público para além dos observadores de sempre, eruditos, entendedores e apreciadores de obras de arte. O MASP era, portanto, “dedicado ao público em massa, não-informada, nem intelectual, nem preparada, destituindo a ideia de museu como

37 Aberta em julho de 1950, foi originalmente concebida pelo *Institute of Contemporary Art de Boston*, intitulada *New world of space. Someday through Unanimous Effort Unity Reign once more in the Major Arts: City Planning and Architecture, Sculpture, Painting*. Segundo Paiva (op. cit. p. 7), a mostra circulou entre a primavera norte-americana de 1948 até o verão de 1949 nas cidades de Boston, Detroit, San Francisco, Los Angeles, Colorado Springs, St. Louis e Cleveland. Sobre a mostra no MASP, ver: FIGUEIREDO, Fernando Stankuns de Paula. *Le Corbusier e o Novo Mundo do Espaço: a exposição no MASP. In: Novo Mundo do Espaço: Le Corbusier e o papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura*. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós-graduação interunidades em Estética e História da Arte - USP, São Paulo, 2012. pp.55-142.

38 Exploro mais sobre as relações entre Max Bill e os artistas concretos brasileiros no próximo capítulo deste trabalho. No fim desta parte do segundo capítulo, busco traçar um panorama geral em São Paulo do embate entre a vertente não-figurativa da arte de vanguarda e os defensores da arte “realista”, ou seja não abstrata. O nome de Max Bill certamente seria conhecido do lado “abstracionista” da querela.

39 Sobre o IAC e o ensino de desenho industrial nos anos 50 no Brasil, ver a última parte deste trabalho, que teve como casa, entre outros trabalhos a pesquisa de: LEON, Ethel. *IAC Instituto de Arte Contemporânea, Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953)*. Primeiros estudos. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2006.

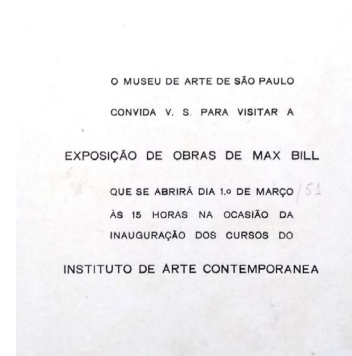
40 Convite para a abertura da exposição “Obras de Max Bill”. 1º de março de 1951. Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP.



[20] Exposição de Max Bill no MASP, março de 1951.



[22] Lina Bo Bardi, Gregori Warchavchik, Pietro Maria Bardi e Mina Klabin Warchavchik observam as pranchas da primeira exposição didática do MASP em 1947 ainda em processo de montagem. Ao fundo Flávio Motta (de Branco) conversa com Lasar Segall (de terno).



[21] Convite para a abertura da exposição "Obras de Max Bill". 1º de março de 1951.

um mausoléu intelectual e qualificando a instituição como instrumento de educação pública.⁴¹ Essa aproximação do público com o museu retiraria desta a função de apenas conservar e exibir objetos, passaria a contar também com um potencial educativo, para o "transeunte cidadão."⁴² Tal operação, além de estar em sintonia com as discussões do campo museológico no segundo pós-guerra, já vinha sendo experimentada pelo próprio Bardi em sua galeria, o *Studio dell'Arte Palma* em Roma, a partir de 1944, logo depois da cidade ser libertada do governo fascista. O *Studio* realizou projetos expositivos didáticos e também forneceria material para as exposições didáticas realizadas no MASP.⁴³

Por mais que o acervo do museu dirigido por Bardi contasse uma história da arte mais conservadora⁴⁴ e fosse constituído majoritariamente por arte europeia, em grande parte centrada do período entre a Renascença e o Impressionismo – diferindo assim de seu vizinho, o MAM-SP, em funcionamento a partir de 1948 no mesmo edifício dos Diários Associados na Rua Sete de Abril, cujo acervo contava com obras nacionais – as exposições didáticas [23] e as mostras periódicas extrovertiam sua atuação institucional, sintonizando-a "com o seu tempo".⁴⁵ Renata Motta ressalta que foi nesse contexto, da fundação do MASP até meados dos anos 50, que, por um lado, realizaram-se mostras retrospectivas de artistas e arquitetos consagrados e expoentes internacionais ou nacionais da arte e arquitetura modernas, como Portinari, Malfatti, Flávio de Carvalho, Calder, Le Corbusier, Burle-Marx, Segall

41 MOTTA, Renata Vieira da. *O MASP em exposição: mostras periódicas na Sete de Abril*. Dissertação (Mestrado) – FAU-USP, São Paulo, 2003. p.73.

42 Id. *ibid.* p.54.

43 POLITANO, Stela. *Exposição didática e Vitrine das Formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação (Mestrado) – Unicamp-IFCH, Campinas, 2010. p.156 e p.161.

44 MOTTA, Renata Vieira da. *Op. cit.* p.97.

45 Id. *ibid.* p.95.



[23] Exposição didática no MASP (Edifício dos Diários Associados), 1948.

e Bill, e, por outro, organizavam-se mostras de menor porte de jovens artistas brasileiros — muitas vezes vinculados às atividades didáticas do museu — como Renina Katz, Leopold Haar e Mário Cravo Júnior, e de temas tidos como marginais na história canônica do acervo — de Botticelli a Monet —, e ainda sobre passado nativo, a arte popular, a arte dos loucos e das crianças.⁴⁶ Até 1953 não foram poucas as mostras deste escopo não-canônico: Arte dos alienados (1948), Arte popular nordestina (1949), Arte indígena (1949), Emídio de Souza (1949), Cassio M'Boy (1951), Arte negra (1953).⁴⁷ Assim, de certa forma, as atividades do museu buscavam algo que poderíamos entender por “rotinização do moderno”⁴⁸, através do popular, da vanguarda já canônica, ou da produção local de jovens artistas, articuladas com mostras didáticas sobre a história da arte lida em sentido amplo. Tais mostras iam da pré-história às manifestações das vanguardas artísticas do início do século XX, da engenharia moderna

46 Id. ibid. p.99, p.100 e p.95. Vale mencionar, com base em Motta (op.cit. p.136) a realização de mostras do campo do desenho gráfico e industrial, como “exposição da cadeira” (1948), Cartaz Suíço (1951), I Salão de Propaganda (1950), e dos cartunistas Saul Steinberg (1952) e Robert La Palme (1947).

47 Id. ibid. p.101. Aqui valeria ressaltar uma questão que será abordada em outros momentos neste trabalho: a atuação de Lina Bo na Bahia (1958-1964) e seu interesse pela arte popular (conjugada à recusa do uso do termo paternalista “folclore” e de visões nacionalistas), além da centralidade da produção da “mão do povo brasileiro” para seu entendimento ou proposição de um desenho industrial no contexto brasileiro. Não podemos enxergar o olhar de Bo Bardi, de fins da década de 50, para a arte popular como uma mudança radical em sua trajetória. Conforme demonstra Renata Motta (op. cit. p.117), a arquiteta italiana já nutria especial interesse pela produção artística popular brasileira desde sua chegada ao Brasil, fato que pode ser evidenciado pelas mostras periódicas do MASP como Arte popular nordestina de 1949, mesmo que ainda esta fosse pautada pela “ideia de exótico, do folclórico, da arte erudita integrando elementos da arte popular para sua renovação estética.” Sobre tal interesse sobre a produção artística popular poderíamos especular que possivelmente se manifestava em Bo Bardi em sua experiência italiana no contexto cultural do pós-guerra, anterior a sua chegada em terras brasileiras em outubro de 1946.

48 Id. ibid. p.54.



[24] Vitrine das Formas no MASP (Edifício dos Diários Associados), em destaque para máquina de escrever Olivetti e ao fundo a mostra periódica de Le Corbusier (Novo Mundo do Espaço), 1950.

(como as pontes de Maillart) somadas aos objetos industriais ou artesanais de uso cotidiano, evidenciando os desenvolvimentos da “técnica humana: a pintura, a arquitetura, o artefato, o objeto manufaturado (design), a escultura, a gravura, e assim por diante.”⁴⁹ De maneira complementar, a *Vitrine das Formas* [24] materializava certos objetos expostos nas reproduções fotográficas dos painéis de vidro das mostra didática, de ânforas gregas até a mais nova Olivetti, de finas parcelas de Sèvres a uma banal garrafa de vidro. A partir de meados de 1950, quando o museu é expandido e passa a ocupar mais um andar do edifício dos Diários Associados, essa caixa de vidro longilínea desenhada por Lina Bo Bardi, situava-se entre a pinacoteca onde eram expostas as obras do acervo e o salão de mostras periódicas,⁵⁰ enfatizando uma um olhar includente e que não via contradição em mostrar no mesmo pavimento, através de uma expografia com elementos leves — suspensos, discretos ou translúcidos, que não conformavam ambientes estanques — Rembrandt, a *Vitrine das Formas* e as obras concretas de Max Bill, por exemplo.

Através da leitura de Paiva acerca do contato entre Bardi e Bill, seria impossível tratar “de arte concreta, construtiva ou neoconcreta no Brasil, sem compreender a obra de Max Bill, pois daqui emanam intuições capitais para a instauração dessa estética no país” e o desenvolvimento dessa estética não teria sido o mesmo “se a exposição de Max Bill, em março e abril de 1951, no MASP, não tivesse ocorrido. Nem tampouco se essa não tivesse sido organizada pelo historiador da arte Pietro M. Bardi.”⁵¹ Se o impacto imediato da exposição de Bill no concretismo artístico brasileiro é fecundo, não se poderia dizer que as ressonâncias da mostra de 1951 no MASP tenham impactado significativamente o meio dos arquitetos modernos paulistanos.

49 POLITANO, Stela. Op. cit. p.39.

50 Id. ibid. pp.91-92.

51 PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. Op. cit. p.6.

Mesmo assim, é curioso salientar o depoimento do artista argentino Tomás Maldonado acerca da vitalidade cultural da arquitetura moderna brasileira. Em entrevista à *Folha da Manhã*, dois meses antes da abertura da retrospectiva de Bill em São Paulo, ele diria: “o Brasil já tem uma arquitetura própria. É o único país da América do Sul que logrou esta inapreciável vitória sobre a antiga cultura plástica.” Maldonado⁵² afirma então que essa autonomia do campo cultural em uma nação periférica facilitaria muito “as coisas”, porque neste país latino-americano “a gente tem aprendido a ver de outro modo.” Concluindo que estaria “convencido que, fatalmente, no Brasil há de desenvolver-se um poderoso movimento de arte concreta. Qualificados artistas jovens em São Paulo e no Rio têm começado já a agrupar-se para iniciar essa batalha”⁵³. Caberia dizer que as relações de Max Bill fora da Europa não se restringiram aos esforços de Bardi a partir de 1949 em trazer a obra artística e teórica do arquiteto suíço para o outro lado do Atlântico. No ano anterior, durante o verão europeu de 1948, Maldonado já havia encontrado Max Bill nas circunstâncias do consagrado *Salon des Réalités Nouvelles* em Paris, em uma edição dedicada à arte abstrata. O artista argentino exporia nesta mostra em conjunto com outros compatriotas vanguardistas engajados desde 1943 com a arte abstrata, agrupados em certas entidades como a *Asociación Arte Concreto Invención*, da qual fora fundador em 1945. O contato com Bill em 1948, segundo Paiva, foi muito relevante para a trajetória de Maldonado e para arte concreta argentina, estreitando o vínculo entre o continente Sul-americano e o artista e arquiteto suíço.⁵⁴ Vale lembrar que, menos de um ano depois do Salão parisiense, ao ser convidado por Bardi a expor sua obra em São Paulo, Bill sugerira com entusiasmo que sua mostra viesse a ser exposta em Buenos Aires, no *Instituto de Arte Moderno (IAM)*, o que não chegaria a acontecer.⁵⁵ Maldonado também insere a capital argentina, através da revista portenha *nueva visión*,

52 Segundo Elizabeth Varela, Maldonado viera para o Brasil em 1951 a convite do compositor alemão residente no país Hans-Joachim Koellreutter. O compositor estabeleceria relações com o grupo de vanguarda portenho do qual Maldonado participava ativamente. Em sua vinda para o Brasil em 1951, a partir da pesquisa de Varela, podemos dizer que Maldonado conhece pessoalmente Pietro Maria Bardi em sua visita ao MASP e no Rio de Janeiro entraria em contato com Mario Pedrosa, que reunia desde o fim dos anos 40 artistas da vanguarda construtiva carioca (Mavignier, Palatnik, Barros e Serpa). Ver: VARELA, Elizabeth Catoia. *Arte concreta além da Europa*: Brasil, Argentina e MAM Rio. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 2017. pp.34-35.

53 MALDONADO, Tomás. “Novo-riquismo” cultural e a arte concreta. Entrevista com Tomás Maldonado. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 28 de janeiro de 1951.

54 PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. Op. cit. pp.23-24.

55 Paiva (op. cit.) percorre também a parte da correspondência entre Bill e Bardi que tratava sobre a publicação de um catálogo (que não chega a ser realizada) pela editora Habitat, bilíngue (português-inglês), o qual contava com a participação de Tomás Maldonado na elaboração de um texto fundamental sobre a obra de Bill. É Maldonado, cinco anos depois, em 1955, que publica um livro sobre Bill equivalente ao catálogo do MASP.

em uma rede de conexões latino-americanas com o concretismo, da qual tomavam parte também iniciativas brasileiras como o curso de desenho industrial no MASP e a premiação de Bill na Bienal paulistana.⁵⁶ As relações de Maldonado com o próprio Max Bill e também Ernesto Nathan Rogers no contexto da *Triennale* de Milão, o “liberta de uma interpretação regionalista, ou regionalizada, de suas ações.”⁵⁷

Contemporânea às iniciativas editoriais de Tomás Maldonado, no momento da abertura da exposição de Bill no MASP, no início de 1951, é publicada no segundo número da revista *Habitat* a transcrição de uma conferência de Bill intitulada em sua versão brasileira de *beleza provinda da função e beleza como função*.⁵⁸ A publicação deste texto de Bill na revista editada por Lina Bo Bardi⁵⁹ pode ser entendida como parte do próprio projeto da exposição e de abertura do IAC. Ainda não muito conhecido pelo público brasileiro, Bill era apresentado também como um teórico do design por essa revista do museu, especialmente consumida por arquitetos, o que de certa forma prepara o terreno para a exposição de arte também entre eles. De fato, o artigo era acompanhado de fotografias das salas do museu com a exposição montada, o que indica que a publicação ocorreu no período de abertura da mostra de Max Bill no MASP da 7 de Abril. Nada mais eficaz do que dar voz à personalidade que expunha suas obras naqueles salões.

Em *beleza provinda da função e beleza como função*, o problema central do início do discurso gira em torno do progresso na concepção da beleza como função. Bill constata que tal progresso havia sido mínimo até o imediato segundo pós-guerra, mesmo que já historicamente, ainda antes da Primeira Guerra, tenha se tornado óbvio para o criador da Escola de Ulm que a beleza partia da funcionalidade do mundo material. Iniciando seu discurso, o autor questiona os padrões vigentes de beleza em favor da materialidade dos objetos e do mundo construído; para ele, não haveria exatamente um material do nosso tempo mais adequado do que outros, mas teríamos chegado finalmente a uma época de “completo desfrute da matéria”⁶⁰. Levando isso em conta, Bill opõe-se aos modismos de determinados

56 GARCÍA, Maria Amália. Ações e contatos regionais da arte concreta: intervenção de Max Bill em São Paulo em 1951. In: *Revista USP*, São Paulo, nº 79, set./nov.2008, p.204.

57 PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. Op. cit. p.25

58 Conferência intitulada “beleza a partir da função e enquanto função” (*Schönheit aus Funktion und als Funktion*), proferida em outubro de 1948 e realizada pelo *Werkbund* suíço, logo após o *Salon des Réalités Nouvelles*, no contexto da exposição *gute forme* (“boa forma”) de produtos do *Werkbund*. Posteriormente publicada pelo jornal da instituição em 1949.

59 BILL, Max. *Beleza provinda da função e beleza como função*. In: *Habitat*, São Paulo, nº02, jan./mar. 1951, pp.61-65.

60 Id. *Ibid.* p.61.

industrial designers, “modernos somente de maneira superficial”. Com suas formas aerodinâmicas e frívolas, esses produtos industrializados – típicos do *streamline* norteamericano – apesar de produzidos em cadeia racionalizada, não se encaixavam nos preceitos preconizados por Bill.⁶¹ Para ele “os bens de consumo para as massas” seriam “futuramente a medida para o nível cultural de um país”. Quais poderiam ser então os requisitos que deveríamos “exigir dos designers”, responsáveis diretos por nossa “cultura visual”? Bill assume claramente o lugar de idealizador da nova escola em Ulm, chegando a mencioná-la como herdeira direta das ideias bauhausianas, ao assumir como seu o problema do design industrial para as massas como uma questão pedagógica. Mesmo não tendo sido totalmente resolvida pela escola fundada por Gropius, mas “apenas enfrentada”, a problemática da formação destes projetistas deveria, segundo ele, atentar para seu caráter amplo, humanista, experimental, crítico e de precisão técnica. Deveríamos almejar, nas palavras de Bill, algo que chegasse em uma espécie de fusão entre “uma escola politécnica e uma academia”. Somente assim, completa, “quando a produção dos bens de consumo para as massas passar às mãos de pessoas preparadas dessa forma, podemos estar certos de que terá início a fase cultural da época das máquinas”. Nesse projeto pedagógico, o criador da Escola de Ulm situa como central a pesquisa formal através das “artes livres, em sua clara e única função de anunciar a harmonia, sem impedimentos nem limitações externas”. A exploração dos problemas formais de maneira mais autônoma poderia assim, captar “as questões que estão no ar”. Max Bill não deixa também de responsabilizar os arquitetos como agentes na produção da cultura visual, e alerta - assim como faria em 1953 para os alunos da FAU-USP - para os riscos de entender a exploração livre da forma artística “no sentido da sua conexão com a pintura mural”, por exemplo, perdendo-se em “inúteis brincadeiras históricas e artísticas.”⁶²

Em forma de nota, ainda nas páginas que integram o texto de Bill, ao lado da fotografia da escultura Unidade Tripartida, os editores da revista *Habitat* anunciam que a exposição do artista e arquiteto suíço realizada pelo MASP era até então a sua mostra mais importante. Porém se posicionam um tanto céticos, declarando que talvez “esta exposição tenha sido prematura para nosso público”. Ou seja, podemos constatar que já havia uma certa avaliação de impacto da mostra implícita na observação dos editores da *Habitat*, tendo em vista que frequentemente as revistas podem publicar com certo atraso seus números. Portanto, se este número do periódico ligado ao MASP datado de janeiro/março, sua publicação pode ter ocorrido só em março, mês de

abertura da mostra de Max Bill (01/03/51). Consideraria ainda possível tomar a avaliação na *Habitat* de que a exposição tenha sido prematura como um índice local às questões colocadas pela obra e ideias de Bill no cenário paulistano. Os editores da *Habitat* comentam também que fora importante para o Brasil “organizar esta exposição, depois daquela (...) de Le Corbusier: exposições estas que antecedem as de Steinberg, Segall, Burle-Marx e Paul Klee. A assim chamada crítica (crítico é aquela pessoa que, defrontando uma obra de arte, se sente num momento crítico), demonstrou mais uma vez a sua inexistência.” Não podemos ignorar, entretanto, o comentário irônico que segue. Teria sido, segundo a revista *Habitat*, “uma sorte” o silêncio do público e dos críticos “pois qual teria sido o palavreiro em frente da obra de Max Bill, que para ser entendida exige um preparo histórico e cultural geral. Entretanto o Museu de Arte registrou mais uma vez um acontecimento de caráter internacional, do qual vão falar as grandes revistas estrangeiras de arte.”⁶³ A realização da retrospectiva de Bill no MASP parece ressaltar o fato – em especial a partir dessa observação da *Habitat* – de que o museu dirigido por Bardi parece falar mais para o mundo, não só para o Brasil.

Um mês e meio após a abertura da mostra, Lina Bo Bardi foi entrevistada pelo jornal paulistano *Folha da Manhã*, em reportagem sobre as “duas grandes exposições no Museu de Arte”⁶⁴, uma do artista paulista Cássio M'Boy com a obra baseada no folclore popular, rural e caipira e a outra, de arte concreta e das realizações projetuais do artista e arquiteto de Winterthur, cantão próximo de Zurique. Para Bo Bardi, era “natural que Max Bill desagrade aos autores da velha cultura”, pois o suíço seria “representante de uma geração que quer explicar os fatos: de uma geração que assistiu a catástrofe da guerra e a falência da cultura tradicional”. O espanto da simplicidade de suas telas, “extremamente controladas”, nos levaria a questionar “como chamar de pintura aqueles tracinhos vermelhos sobre um fundo completamente branco?” Onde estariam “os famosos problemas da arte?” “A Sra. Lina Bo conclui: “os problemas da arte não existem, pois, os problemas da arte como fins em si transcendem, passam para o campo dos problemas universais e humanos. Max Bill, é mister não esquecê-lo, é antes de mais nada um arquiteto.” Lina Bo parece frisar assim, a ideia do arquiteto moderno intelectual, que atua como profissional humanista engajado com o projeto de transformação da sociedade. Algumas semanas antes da arquiteta falar a *Folha da Manhã*, Geraldo Ferraz publicou uma coluna relativamente extensa em um jornal carioca também sobre a exposição no

61 Id. *ibid.* p.63.

62 Id. *ibid.* p.64.

63 Id. *ibid.* p.65.

64 FOLHA DA MANHÃ, Duas grandes exposições no Museu de Arte. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 abr. 1951.



[25] Exposição de Max Bill no MASP, março de 1951. Em segundo plano, a escultura Unidade Tripartida.

MASP.⁶⁵ O silêncio dos críticos não foi sepulcral, como havia dito a *Habitat*; Ferraz não poupou elogios à mostra inédita⁶⁶ e à obra de Bill, que para ele pertenceria à “estirpe dos Moholy-Nagy, dos Mondrian, dos Calder, dos Gabo e Pevsner, dos Arp (...)”. Todavia, a própria coluna de Ferraz seria um lamento pela pequena repercussão da exposição “que a cidade ignora, e que se passa sensacionalmente dentro dos seus muros, no grande salão de exposições do Museu de Arte”.⁶⁷ Este salão no edifício dos Diários Associados receberia nos meses de março e abril de 1951, “nove esculturas, pesando duas delas 100kg cada, 38 pinturas, 27 painéis fotográficos, através dos quais foram mostrados a arquitetura, o desenho industrial, a concepção de planejamento de cidades e de montagem de exposições, assim como outras obras do artista; 11 objetos de arte gráfica e três cartazes”⁶⁸ [25] [26].

Entretanto, por mais que a coluna de Ferraz se posicione como uma crítica positiva, a qual pesa por sua relevância e pela importância do autor, não foi encontrado outra crítica nos jornais paulistanos ou cariocas. A entrevista com Lina Bo Bardi é também uma referência fundamental acerca da repercussão da retrospectiva de Bill na imprensa, assim como o texto de Bill publicado pela *Habitat*. Contudo, é preciso frisar que nos anos de 1949 e 1950 já teriam sido publicadas algumas reportagens em jornais paulistanos sobre a futura retrospectiva do artista e arquiteto suíço, anunciando antecipadamente



[26] Exposição de Max Bill no MASP, março de 1951.

a empreitada do jovem Museu de Arte e a articulação de Bardi com a produção das vanguardas européias (ver: *Diário de São Paulo*, 21 ago.1949; *Diário da Noite*, 14 jan.1950; *Diário de São Paulo*, 5 abr.1950, veículos do conglomerado de Chateaubriand). No segundo semestre de 1951, após a retrospectiva de Bill no MASP, o nome do artista circula pela imprensa por conta da premiação de Unidade Tripartida na I Bienal de São Paulo. É importante frisar que, por exemplo, na imprensa carioca, Max Bill passa a ser mencionado precisamente por conta do prestígio adquirido no meio brasileiro pela premiação de sua escultura, exposta no MAM-RJ junto a outras obras premiadas na Bienal. Renata Motta aponta para o fato de que em seus primeiros anos o MASP tivera uma relação difícil com a imprensa. Com a exceção de Geraldo Ferraz, que já escrevia para os jornais dos Diários Associados de Chateaubriand, as atividades do museu não foram comentadas por críticos importantes e ativos no meio cultural do eixo Rio-São Paulo, como Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado ou Mário Pedrosa. Motta considera que o início das atividades do MAM-SP, herdeiro da Semana de 22, foi a direção para onde a crítica voltou seu olhar, absorvendo a atenção dos círculos culturais paulistanos, o que é reforçado ainda mais a partir das Bienais. A criação da *Habitat* (outubro de 1950), portanto, seria parte da estratégia do Museu de Arte de Bardi e Lina Bo a falar ao público e divulgar todas suas variadas frentes de atividades didáticas e expositivas.⁶⁹ Dessa forma, podemos supor que a pequena repercussão da retrospectiva de Bill não seria algo de todo incomum na experiência do MASP. Suposição que complexifica consideravelmente a real análise da repercussão e recepção da obra do artista e arquiteto suíço no ambiente artístico e arquitetônico paulistano em 1951 e nos colocaria questionamentos acerca de algum “despreparo” cultural brasileiro — evocando aqui a posição editorial da *Habitat* — para receber manifestações artísticas como as de Bill.

65 FERRAZ, Geraldo. Max Bill, pintor, escultor e arquiteto, no Museu de Arte. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1951.

66 Segundo Paiva (op. cit. p.41) a mostra de Max Bill no MASP tinha um escopo temporal que ia de 1936 a 1949, “período em que Bill primeiramente concebe sua própria ideia de arte concreta, ate sua maturidade intelectual e papel de liderança nas atividades do *Werkbund* suíço, o que levaria a tornar-se o primeiro reitor da escola de Ulm”. Uma mostra desse porte e abrangência (pintura, escultura, arquitetura e programação gráfica), ainda segundo Paiva, só seria realizada em 1968 em Berna e Hannover.

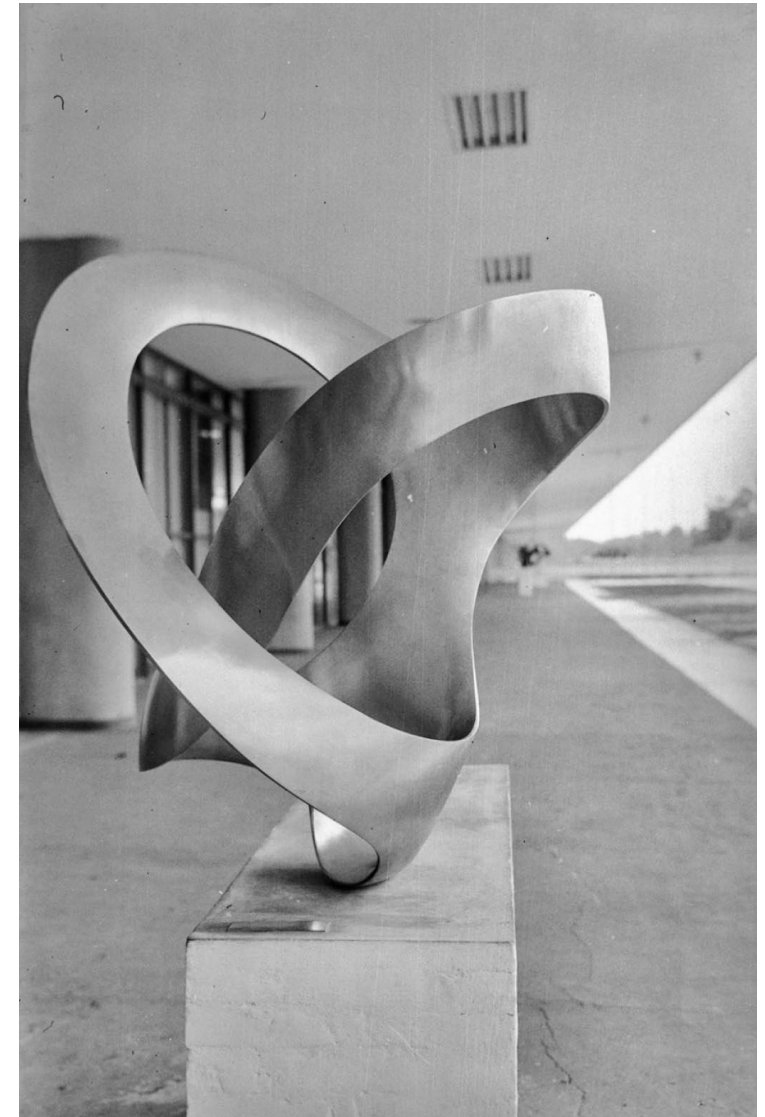
67 FERRAZ, Geraldo. Op. cit.

68 PAIVA, Rodrigo Otavio da Silva. Op. cit. p.41.



[27] Montadores trabalhando na seção da delegação suíça na I Bienal de Arte de São Paulo.

Por mais que não tenha como premissa relatar toda a complexa trama da exposição de Max Bill no MASP, vale ressaltar que mesmo depois de ser desmontada, as obras que foram expostas, que não eram poucas, nem de pouca importância, continuariam em São Paulo por muito mais tempo, só retornando a Zurique em janeiro de 1953⁷⁰, o que geraria atritos e constrangimentos entre o MASP e Bill. Se o arquiteto suíço por vezes se tenha se mostrado extremamente deselegante e impaciente no trato das questões burocráticas com o museu paulistano⁷¹, tornou-se no mínimo questionável a longa retenção das obras por Bardi e os danos causados a algumas das peças exibidas durante a espera, dentre elas uma escultura completamente destruída, por exemplo, quase três anos após a sua partida de Zurique para o porto de Santos⁷². O projeto de levar a mostra para o *Instituto de Arte Contemporâneo* em Buenos Aires só seria abortado por completo em março de 1952⁷³, um ano após sua realização no MASP. Em ambos os casos — a demora do retorno das obras à Europa e o fracasso em concretizar a mostra na Argentina — alegaram-se motivos burocráticos e alfandegários, o que não obstante produzira grande desgaste nas relações entre Bill e o MASP, representado na figura de Pietro Maria Bardi e alguns de seus assistentes, como Wolfgang Pfeiffer. Contudo, até 1953, quando a pendência se resolveu, alguns acontecimentos sucederam. No fim de abril de 1951, não muito tempo após o término da mostra no MASP, Bill escrevera a Bardi dizendo que o MAM-SP o havia contactado propondo que suas obras expostas no Museu de Arte formassem o núcleo da delegação suíça para a I Bienal de São Paulo [27], que seria realizada entre



[28] *Dreitellige Einheit* (Unidade Tripartida), Max Bill, 1947-1948, aço cromado, exposta em março de 1951 no MASP, exposta a partir de outubro na I Bienal de Arte de São Paulo, onde recebe o prêmio de escultura, adquirida pelo MAM-SP no mesmo ano. Hoje está exposta no MAC-USP. Na foto, possivelmente dos anos 50, após 1954, a escultura estava exposta na entrada no pavilhão da Bienal.

70 Id. *ibid.* p.63.

71 Id. *ibid.* p.49.

72 Id. *ibid.* p.63.

73 Id. *ibid.* p.59.

20 de outubro de 1951 e 23 de dezembro daquele ano⁷⁴. Bill não recebeu o convite com muito entusiasmo, alegando a Bardi que não fazia muito sentido que a mesma exposição fosse realizada na mesma cidade em menos de um ano. Além do que, poderíamos supor que a participação na Bienal, no fim de 1951, complicaria ainda mais o já atribulado envio das obras para Buenos Aires. Bardi compartilhava da mesma opinião de Bill⁷⁵. Seja como for, só em agosto de 1951 o arquiteto suíço decide permitir que suas obras integrassem a I Bienal, e, segundo Paiva, tal interesse viera do encontro de Bill com Eduardo Kneese de Mello⁷⁶, envolvido na organização da mostra, que o visitara na Suíça⁷⁷. Ficaria acordado que suas obras seguiriam para Buenos Aires após a Bienal paulista, o que, como visto, não chegaria a acontecer. Das obras ainda sob a responsabilidade do MASP, a escultura Unidade Tripartida [28] foi escolhida para representar o artista suíço. No mesmo período de tempo, em outubro de 1951, segundo carta de Wolfgang Pfeiffer, escrevendo no lugar de Bardi⁷⁸, foi comunicado a Bill que por sugestão de Lina Bo, havia interesse do MAM-SP em comprar a escultura, o que foi bem recebido por ele.⁷⁹ Esta aquisição, em 1951, pelo MAM paulistano, no contexto da I Bienal, ou seja,

“por uma burguesia industrial recente, composta principalmente por imigrantes, gera sentimentos difusos no campo da política cultural brasileira. O MAM do Rio de Janeiro tenta cobrir esta defasagem, comprando, em 1952, duas obras do artista [29]. A elite da imprensa e do mecenato carioca vai correr atrás do prejuízo e insistir no estreitamento das relações primeiramente com Max Bill e, posteriormente, a partir de 1956, com Tomás

74 Id. *ibid.*, p.48.

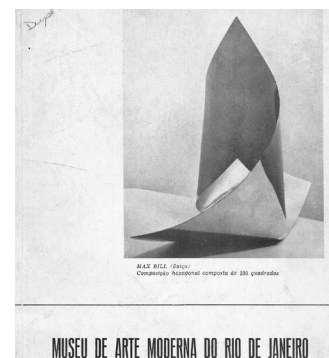
75 Paiva (op. cit. p.48) se utiliza das cartas: de Max Bill a Pietro M. Bardi, 27 de abril de 1951; e de Pietro M. Bardi a Max Bill, 7 de maio de 1951. Ambas do Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP. Vale reproduzir a posição de Bardi a respeito do MAM-SP: “infelizmente, o Museu de Arte Moderna, que representa uma associação de artistas, não tem experiência no trato e trânsito com as instituições estrangeiras. Certamente é de se reverenciar, quando amadores se ocupam com exposições de arte, mas, no entanto, são caminhos utilizados, cheios de cascalhos, no qual se vai muito rápido e se tropeça facilmente”.

76 Kneese de Mello (São Paulo, 1906-1994) fazia parte da organização do MAM-SP, assim como outros arquitetos envolvidos com o IAB-SP eram também ligados às atividades do museu, como por exemplo Vilanova Artigas. O encontro entre Kneese de Mello e Bill pode nos levar a supor o interesse do MAM como instituição jovem em se legitimar no cenário brasileiro sob a égide do nome de um dos expoentes da arte concreta internacional. É muito provável que o encontro se deu na “missão” internacional na qual Kneese de Mello estava incumbido de entrar em contato com associações de classe, escola de arquitetura e arquitetos para divulgar a I EIA e proferir palestras sobre a arquitetura brasileira. Ver: HERBST, Helio. Op. cit. p.157.

77 PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. Op. cit. p.51.

78 Wolfgang Pfeiffer (Dresden, 1912 - São Paulo, 2003), historiador da arte, emigrou para o Brasil em 1948 e trabalhou para Bardi no MASP até o início de 1951. Posteriormente, no mesmo ano, passa a ocupar o cargo de Diretor Técnico do MAM-SP.

79 PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. Op. cit. pp.53-54.



[29] *Hexagonale Fläche aus 280 Quadraten* (Superfície hexagonal composta por 280 quadrados), Max Bill, 1948-1952, liga metálica (alpaca), adquirida pelo MAM-RJ em 1952 e destruída no incêndio de 1978. Aqui a escultura de Bill está representada na capa do catálogo de 1953 da exposição permanente do jovem museu carioca.

Maldonado, tentando situar-se na origem dos acontecimentos.”⁸⁰

Entretanto, ao contrário do aceno positivo a respeito da compra da escultura, a notícia da premiação de Unidade Tripartida na Bienal é recebida com certo estranhamento por parte de Max Bill, considerando que para ele, a recepção crítica da escultura não fora relevante na Europa. Considero, a partir do que foi colocado por Rodrigo Paiva em sua interpretação simbólica de Unidade Tripartida, que tanto a aquisição quanto a premiação da escultura viera de uma vontade brasileira de modernização: “a Unidade Tripartida foi desejada e desejou ficar no Brasil”, e isso fazia algum sentido. A obra, de forma “arrojada e leve, embora pesando seus 175 kg”, cuja vontade de aquisição primeira pode ter sido estimulada por Lina Bo, foi levada a cabo pela elite econômica e cultural paulista; com sua superfície de níquel cromado, aparência “metálica, high-tech, aberta-fechada, sem alto nem baixo, sem esquerda nem direita”, com seu brilho prateado, que a revestia “de hedonismo lógico-fantástico”, surgia como um objeto “maleável e flexível, é anti-autoritário, possui leveza aérea e dinâmica”, como se, a um olhar confiante na modernização e no desenvolvimento, pudesse surgir como um “pequeno pulmão industrial de um novo mundo”⁸¹.

O cenário de 1951 em que a *Dreiteilige Einheit*⁸² “foi desejada” era complexo e pelo menos encontrava-se tensionado desde a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em julho de 1948. Desdobramento da aproximação de uma das cabeças de seu projeto, Francisco Matarazzo

80 Id. *ibid.* p.54.

81 Id. *ibid.* pp.55-57.

82 O título da escultura em português, *unidade tripartida*, é a tradução literal do original em alemão.

Sobrinho (Ciccillo Matarazzo) com Nelson Rockefeller⁸³, que visitara o Brasil em 1946, firmando a “adesão do MoMA à causa”⁸⁴, o MAM-SP contaria com “a doação do importante núcleo inicial da coleção”⁸⁵. Foi nesse contexto de fundação do museu paulistano de arte moderna que se projetou a realização das bienais de São Paulo já para o ano de 1951, com ambições internacionais. Não poderíamos dizer, entretanto, que apenas a filantropia ianque, ou melhor, a expansão da influência cultural norte-americana no país, encontraria alguma resistência na cena cultural paulistana. Conforme aponta Aracy Amaral, o debate centrado na oposição realismo versus abstracionismo, “consequência direta da politização do meio artístico”, tornara-se ainda mais vivo a partir da exposição de inauguração oficial do MAM-SP, organizada pelo crítico de arte belga Léon Dégand, em 8 de março de 1949, *Do figurativismo ao abstracionismo*⁸⁶. O próprio espaço do museu, na Rua 7 de Abril, no mesmo edifício que abrigou o MASP, fora palco de debates polêmicos que ocorriam no Bar do Museu, projetado por Vilanova Artigas.⁸⁷ O debate culminaria, segundo Amaral, com a publicação do manifesto *Ruptura* capitaneado por Waldemar Cordeiro em 1952, passando por exemplo pelo tumultuado encontro de artistas e intelectuais realizado no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) em novembro de 1951 acerca da querela abstração-figuração⁸⁸.

A revista *Fundamentos* também fora um lugar privilegiado para a discussão acerca da abstração na arte que parecia “invadir, a galope, o meio artístico local” na virada da década de 40 para a década de 50⁸⁹. Nesta revista ligada ao Partido Comunista do Brasil (PCB), editada pela Brasiliense, casa editorial de Caio Prado Jr., é importante para observar o posicionamento de Vilanova Artigas, além da publicação, em agosto de 1948, do artigo *Realismo e Abstracionismo*, de Di Cavalcanti, a partir de sua conferência *Os mitos do modernismo* realizada no MASP, e no qual o pintor que participara da Semana de Arte Moderna de 1922 criticava o “subjetivismo cada vez mais hermético”

83 Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979), empresário magnata, filantropo e político estadunidense do partido republicano (governador de Nova Iorque, 1959-1973 e vice-presidente dos EUA, 1974-1977), foi diretor e tesoureiro do *Museum of Modern Art*-NY.

84 HERBST, Helio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais*. Contribuição para a historiografia brasileira (1951-1959). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011. p.71.

85 AMARAL, Aracy Abreu. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*: subsídio para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1984. p.236.

86 Id. *ibid.* p.238.

87 HERBST, Helio. *Op. cit.* p.78.

88 AMARAL, Aracy. *Op. cit.* p.255.

89 Id. *ibid.* p.229.

da arte abstrata⁹⁰. Podemos ver o ataque de Artigas à Bienal, franco e direto, em seu artigo publicado na *Fundamentos* de dezembro de 1951, *A Bienal é contra os artistas brasileiros*⁹¹, no qual o arquiteto denuncia a unanimidade nos jornais locais, favoráveis à mostra: “uma manobra imperialista”; para ele, os organizadores não teriam um contato direto com os artistas, mas somente com o mercado da arte, e assim “concorreram os tubarões colecionadores e donos de galerias”, “à revelia dos artistas que, na prática, não concorreram a não ser por tabela”. Artigas não deixa também de atacar a evidente presença das vertentes não-figurativas na mostra, dizendo que, ao contrário do anunciado pela Bienal de que teríamos em São Paulo um “brilhante panorama da arte moderna em todos os países”, nos deparamos com a “mais uniforme e cansativa repetição de velhos quadros das mais surradas fórmulas abstracionistas”. E, ao citar Flávio de Aquino em sua coluna do carioca *Diário de Notícias*, Artigas afirmaria ter ficado clara a “vitória do abstracionismo”. Fazendo eco aos setores mais radicais do PCB, Artigas relaciona a arte abstrata com o imperialismo dos EUA, “que não gosta de culturas nacionais, passa pela burguesia brasileira, ávida por consumir essa vertente artística cosmopolita”. Dessa forma, a I Bienal viera, segundo o arquiteto, oferecer a essa “burguesia amedrontada, o cosmopolitismo” da abstração “como arma de combate ao povo, a sua produção, aniquilando nossa cultura, escravizando nosso país”.

O arquiteto, antes vinculado ao MAM-SP, para o qual desenhara seu espaço expositivo no edifício dos Diários Associados na 7 de abril, rompe com o museu e, assim como outros artistas, como Renina Katz, Carlos Scliar, Clóvis Graciano e Mário Gruber, boicota a I Bienal idealizada por Ciccillo e dirigida por Lourival Gomes Machado. O afastamento por motivos políticos-ideológicos de Artigas da Bienal de 1951, como arquiteto com uma produção já consolidada nos anos 40, não fora isolado, e revela a importância do debate artístico também no campo da arquitetura. Outros arquitetos, como os gaúchos Demétrio Ribeiro e Edgar Graeff, “colaboradores da revista *Horizonte*”, também vinculada ao PCB, também não participaram da Exposição Internacional de Arquitetura (EIA), parte integrante da Bienal, na qual Artigas deixou de expor⁹². Mesmo assim, se olharmos para a participação de Candido Portinari e Oscar Niemeyer, poderíamos supor que “o debate em torno das diferentes posturas assumidas por membros do Partido Comunista” não deixava de ser contraditório, ou ao menos distinto de São Paulo para o Rio de Janeiro⁹³.

90 Id. *ibid.* p.232.

91 ARTIGAS, João Batista Vilanova. *A Bienal é contra os artistas brasileiros*. In: *Fundamentos*, São Paulo, nº26, dez.1951, pp.10-12.

92 HERBST, Helio. *Op. cit.* p.172.

93 Id. *ibid.* p.173.

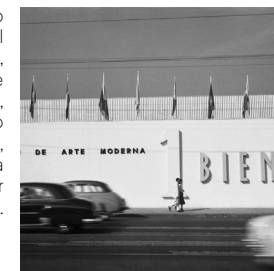
Aqui valeria traçar um breve paralelo, pois a mesma tensão se dava no debate artístico e político com nossos vizinhos argentinos. Tomás Maldonado e outros membros da *Asociación Arte Concreto Invención*, entusiastas da arte concreta, também haviam coletivamente se filiado ao Partido Comunista Argentino em 1945, mostrando que “o engajamento social e político era um fator programático central da arte concreta argentina” e que a trincheira da batalha abstração-realismo gerava um esquema ideológico complexo. O fato é que o vínculo do grupo de artistas portenhos com o Partido Comunista acaba abruptamente em 1948, quando estes foram expulsos do Partido, evidenciando o “fogo cruzado entre o realismo estético peronista e socialista, no qual se encontra, totalmente deslocada, a arte não-figurativa de vanguarda na Argentina”⁹⁴. O engajamento do grupo argentino e da figura de Maldonado pode ser colocado em paralelo também com a situação paulistana da época. Embora Cordeiro se opusesse ao grupo de artistas e arquitetos ligados ao PCB, a formação teórica do artista do grupo Ruptura “passava por Gramsci e Argan”, e para Cordeiro “a arte concreta era vista como uma possibilidade de integrar o artista no projeto social, como paisagista, desenhista industrial, artista gráfico, e não mais mero produtor de objetos de decoração para uma burguesia”⁹⁵.

O ataque à realização da I Bienal do MAM-SP pelos artistas vinculados ao Partido Comunista, que também se opunham a personagens envolvidos com as vertentes não-figurativas da arte de vanguarda e críticos como Mário Pedrosa⁹⁶, não pode ser entendido como um parêntese na narrativa que trata da presença de Max Bill em São Paulo antes de 1953. A verdade é que tanto o júri⁹⁷ que premiou a Unidade Tripartida, como o museu que a adquiriu, encontravam-se em solo artístico de pouco consenso. Esta premiação e aquisição da obra de Bill, além da grande retrospectiva do artista que as precedeu, são indícios de que as duas jovens instituições, MAM e MASP, se posicionavam no calor do debate, acolhendo um dos artistas mais influentes no cenário internacional, do lado não-figurativo do fronte, mesmo que, em sentido oposto, expusessem, premiassem e adquirissem grandes nomes da arte dita *realista*.

Ainda no contexto da realização das Bienais nos anos 50 não podemos deixar de olhar para a *Exposição Internacional de Arquitetura* (EIA), parte



[31] Pavilhão temporário da I Bienal de Arte de São Paulo, Eduardo Kneese de Melo e Luís Saia, 1951, no belvedere do Trianon, Av. Paulista, onde hoje se localiza o MASP projetado por Lina Bo Bardi.



[30] Edifício de Apartamentos Econômicos, Max Bill, sem data. Exposto na I EIA e posteriormente utilizado por Lucio Costa em *Oportunidade perdida* (1953).

da mostra realizada pelo MAM-SP, na qual Max Bill também expôs. A obra escolhida⁹⁸ para representar o trabalho do arquiteto suíço foi o projeto do Edifício de Apartamentos Econômicos [30], o mesmo escolhido por Lucio Costa em *oportunidade perdida*⁹⁹ para ilustrar ironicamente a produção arquitetônica do criador de Unidade Tripartida. Os apartamentos econômicos de Bill de fato diferem-se dos apartamentos no Parque Guinle de Costa, aliás, premiados na EIA da I Bienal dentro da categoria “conjunto residencial”. Claramente não só por se tratar de um diferente grupo de residentes que habitariam os luxuosos apartamentos nas Laranjeiras ou o público para “apartamentos econômicos” na Europa do imediato pós-guerra. As duas torres de apartamentos de planta quadrada, não completamente soltas do chão por pilotis, desenhadas pelo arquiteto suíço, não podiam ser mais distantes em termos de partido arquitetônico do que as elegantes barras do Parque Guinle, com suas superfícies ricamente vazadas por elementos vazados de forma, cor e materiais distintos, assentadas sobre esbeltos pilotis no exuberante cenário tropical carioca. Entretanto, conforme demonstrado por Helio Herbst¹⁰⁰, na parte de arquitetura da I Bienal não foram expostos apenas trabalhos dissonantes do partido adotado no projeto de Bill. Nos salões do pavilhão temporário no belvedere do Trianon concebido por Kneese de Mello e Luiz Saia [31], aliás sem

98 O júri de seleção da I EIA era formado por Lourival Gomes Machado, Eduardo Kneese de Mello e Luís Saia. O júri de premiação era composto por Siegfried Giedion (secretário-geral dos CIAM), Junzo Sakakura (autor do projeto do museu de arte de Kanagawa), Mario Pani (autor do projeto do plano da Unam, Cidade do México), Eduardo Kneese de Mello (representando o MAM-SP) e Francisco Beck (representando o IAB-SP). Ver: HERBST, Helio. Op. cit. p.158.

99 Ver item 1.4 deste trabalho, sobre as reações à crítica de Bill. O comentário de Costa em 1953 para o projeto de Bill seria: “ilustra o presente artigo um projeto do mestre de Ulm que figura no seu recente livro ilustrativo, tão interessante e necessário sob outros aspectos. Dada a escassez da sua obra arquitetônica, deve ser coisa importante. Tire cada qual a sua conclusão.”

100 HERBST, Helio. Op. cit. pp.159-174.

94 PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. Op. cit. p.24.

95 AMARAL, Aracy. Op. cit. p.253.

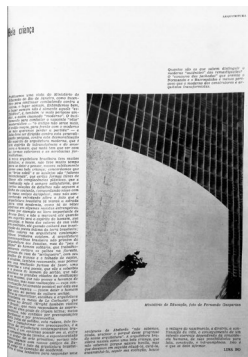
96 Pedrosa se posiciona contra a posição radical de alguns membros do PCB e contra o realismo socialista que teria sido lançado, assim como qualquer arte oficial acadêmica, para uma rotina de tradição e conservadorismo. Ver: PEDROSA, Mário. A primeira Bienal. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 out. 1951. Apud: HERBST, Helio. Op. cit. p.173.

97 Na I Bienal de Arte de São Paulo a direção artística era de Lourival Gomes Machado, o júri de seleção era composto por Clóvis Graciano e Cicillo Matarazzo e o júri de premiação por Sérgio Milliet e René d'Harnoncourt (MoMA).



[32] Residência de Oswaldo Bratke no Morumbi, 1951, exposta na I EIA.

[33] Revista Habitat nº2, janeiro/março 1951, página de "bela criança", artigo de Lina Bo Bardi. Imagem do Ministério de Educação e Saúde.



muitas afinidades projetuais com a famigerada moderna arquitetura brasileira, também foram expostos projetos possivelmente com maiores afinidades com a obra arquitetônica de Max Bill. Não apenas entre os convidados estrangeiros, como Walter Gropius ou Mies van der Rohe, mas também entre os brasileiros, como, por exemplo, Oswaldo Arthur Bratke, que expôs, entre outras, a sua residência (1951) [32], ou Carlos Frederico Ferreira, com a Fábrica CLBC (1951) e a Escola Primária do conjunto habitacional IAPI - Vila Guiomar (1946). Assim, seria possível recompor um ambiente não completamente uniforme nas ideias formas e partidos arquitetônicos. Por mais que Herbst, em sua meticulosa análise, enfatize a hegemonia da presença e prestígio dos arquitetos que participaram da empreitada do Ministério de Educação e Saúde na EIA, vale apontar que não é de se ignorar a visibilidade, pela simples presença, de outros projetos como o de Bill, Bratke, Ferreira, Gropius, Mies, Aalto, Nervi, Markelius, Freyssinet, Williams, Philip Johnson, entre outros.

2.3 O CENÁRIO CONTEMPORÂNEO DA CRÍTICA INTERNACIONAL

Se a querela que envolve as colocações de Max Bill em maio e junho de 1953 no Rio de Janeiro e em São Paulo não é, portanto, um evento isolado, mas se conecta a um conjunto de questões colocadas tanto ao artista quanto ao meio cultural brasileiro, ela também se relaciona a um momento internacional da crítica à arquitetura moderna brasileira, em especial àquela que desde meados dos anos 1940 vinha se consagrando no Rio de Janeiro e que culminará com os severos ataques à arquitetura e ao urbanismo da nova capital nacional no final da década de 1950. Assim, considero importante relacionar a querela que brevemente busquei relatar no primeiro capítulo do texto com um ambiente crítico mais amplo — mesmo antes de 1953 — de crise da arquitetura moderna brasileira, evidenciando tentativas de deslegitimar algumas de suas características e alguns de seus protagonistas, assim como apontar riscos que

se colocavam a uma arquitetura tão rapidamente celebrada.

A posição de Lina Bo Bardi neste ambiente crítico me interessa em particular por três motivos. Primeiro por ela ter sido editora da revista *Habitat*, periódico que publicou na íntegra a conferência de Bill na FAU-USP e se colocou criticamente contra a reação negativa dos brasileiros para com o arquiteto suíço, ou seja, endossando suas ideias. Segundo, por seu companheiro, Pietro Maria Bardi, como diretor do MASP, ter realizado a exposição da obra de Max Bill em 1951 — sua primeira retrospectiva realizada fora da Europa — evidenciando a afinidade entre o casal Bardi e Bill, ou, no mínimo, demonstrando o interesse em incluir sua obra dentro do debate cultural paulistano e brasileiro. E terceiro, pelo próprio Bill, ao responder às *scuse per una critica non formalista* de Rogers na Casabella, ter creditado à *Habitat* a única versão confiável de publicação de seu posicionamento no Brasil, mais uma vez, ressaltando os laços entre os idealizadores do MASP e o criador da Escola de Ulm. Parte desta relação entre esses três personagens importantes nesta trama já foi explorada no item anterior deste capítulo. Entretanto, interessa-me trazer à tona três artigos publicados na *Habitat* antes de 1953 que podem apontar para certa crise de legitimidade da arquitetura moderna brasileira, menos de uma década após a realização de *Brazil Builds*, em plena onda celebrativa da produção local também ao norte do Equador.

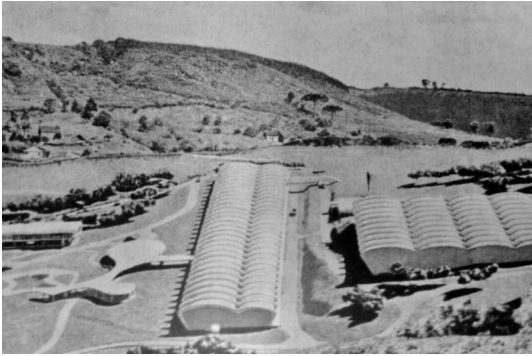
Em *bela criança* [33], Bo Bardi chama a atenção dos leitores para o combate do que denomina por “lugar comum da arquitetura moderna”, que é em sua raiz fruto de um “espírito de intransigência e do amor pelo homem, e que nada tem a ver com as formas exteriores e as acrobacias formalísticas.”¹⁰¹ Este texto publicado no início de 1951 já antecipa aquilo que a arquiteta escreveria em 1953, em sua apresentação d’o *inteligente iconoclasta*¹⁰², a respeito da imagem do Brasil como um país jovem, terra virgem, de cultura irracional. Antecipa também a nota introdutória da publicação da conferência de Bill na FAU-USP pela mesma revista em 1954¹⁰³, na qual, nas palavras de Bo Bardi, era possível perceber “um brado de alarme” pela arquitetura moderna como causa universal. A posição de Lina Bo Bardi, assim, “concilia o elogio e o alerta”¹⁰⁴ com respeito à arquitetura brasileira, insinuando um duplo posicionamento. Por um lado, a arquiteta se contrapõe claramente

101 BO, Lina. *Bela criança*. In: *Habitat*, São Paulo, nº02, jan./mar.1951, p.3.

102 HABITAT. Max Bill, o inteligente iconoclasta. Entrevista de Flavio d’Aquino em Manchete. In: *Habitat*, São Paulo, nº12, set./out.1953, pp.34-35.

103 BILL, Max. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade. In: *Habitat*. São Paulo, nº14, jan./mar.1954, p.27.

104 Ver item 2.2 “interpelações ao cânone nacional” em: DEDECCA, Paula Gorestein. *Sociabilidade, crítica e posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965)*. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2012. pp.141-154.



[34] Fábrica Duchên, Rodovia Pres. Dutra, São Paulo, Oscar Niemeyer e Hélio Uchoa, 1949-1951.

a seus “amigos europeus” e ao “importante livro de Bruno Zevi”¹⁰⁵, que afirmavam que a arquitetura moderna brasileira pavimentava sua “estrada para uma academia.”¹⁰⁶ Ao contrário, Bo Bardi ressalta “a força da arquitetura contemporânea brasileira”, que estaria situada entre “a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva”, na sua “falta de polidez”, “rudeza” e no “tomar e transformar sem preocupações”, o que, segundo ela, impedia-lhe que enveredasse pelo “caminho da academia”. Mas, por outro lado, Bo Bardi sustenta um ar de superioridade possivelmente eurocêntrica, com pretensão de figurar um ponto de vista da maturidade da arquitetura moderna, que se reflete no próprio título do artigo. Para a arquiteta romana “a nova arquitetura brasileira” não refletiria apenas esse ímpeto positivo inovador; ela teria “muitos defeitos, é jovem, não teve muito tempo para se deter e pensar, nasceu como uma bela criança”. Não saberíamos bem o motivo da criança, a arquitetura moderna brasileira, ter nascido bela; seja como for, “devemos educá-la, curá-la, encaminhá-la, seguir sua evolução”¹⁰⁷. Algo similar ao que Max Bill afirmaria dois anos depois quanto à necessidade de civilizar a “floresta virgem”¹⁰⁸ ao Sul do Equador. Seguindo a narrativa construída por

105 *Storia dell'architettura moderna*, publicado em 1950. Entretanto, as únicas referências ao Brasil no livro de Zevi é “Le Corbusier progettava per l'America Latina suscitando il rinnovamento brasiliano”, além de algumas fotos do MEC, do IRB e um outro edifício dos irmãos Roberto. É verdade que se trata de um capítulo extremamente crítico ao racionalismo arquitetônico, porém podemos considerar que talvez Lina Bo Bardi esteja colocando de maneira um pouco confusa onde estariam publicadas as críticas de Zevi.

106 Posicionamento editorial diferente do tomado em 1954 quando Lina Bo Bardi publica *o arquiteto, a arquitetura, a sociedade* de Max Bill, onde o crítico suíço coloca este como um dos problemas centrais da arquitetura moderna brasileira: estaríamos condenados ao “academicismo antissocial”.

107 BO, Lina. Op. cit.

108 BILL, Max. Op. cit.

Costa¹⁰⁹, Bo Bardi reitera a ideia do “milagre do nascimento”, algo que aliás também faria fortuna nos escritos de Giedion daqueles anos a respeito dessa planta, ao mesmo tempo brava e de alta qualidade média, que se disseminava rapidamente nessa “periferia da civilização.”¹¹⁰

Por mais que a editora da revista *Habitat* reconhecesse certas virtudes na arquitetura que encontrara ao sair do velho continente arrasado pela guerra no final de 1946, não podemos deixar de enfatizar sua cautela em reconhecer que, como uma criança, essa arquitetura deveria ser mantida em estado de atenção e tutela. Talvez por ver traços imaturos nas manifestações brasileiras? A figura de linguagem utilizada pode deixar espaço para essa interpretação. Se isso não indica claramente um estado de crise de legitimidade, no mínimo dá indícios de que a visão da arquitetura brasileira entre o fim dos anos 40 e início dos 50 não era apenas celebrativa. Também passa a ser importante reter do posicionamento de Lina Bo Bardi o fato da arquiteta se contrapor a certa ideia europeia que começava a enfatizar os aspectos negativos nessas manifestações virtuosas da bela criança. Como italiana recém chegada ao Brasil, ela frisa que não pensa como seus “amigos europeus.” Se era de conhecimento de todos os leitores da *Habitat* qual seria essa posição dos europeus, não é possível afirmar. Mas, se Bo Bardi traz para seu texto a recente obra publicada por Zevi como contraponto à sua posição, podemos supor que a arquiteta o faz para não deixar margem para dúvidas. Não viera, logo no segundo número da revista, censurar a arquitetura moderna brasileira como supostamente alguns de seus “amigos europeus”, ou melhor, compatriotas, o fariam.

O mesmo movimento de conciliação entre elogio e alerta, às vezes um pouco ambíguo, podemos encontrar ainda no ano de 1951, quando Lina Bo Bardi publica o curto artigo *duas construções de Oscar Niemeyer* na revista *Habitat*¹¹¹. Nela, a arquiteta italiana chama atenção para o que denomina de “forma desabrochada”, termo, segundo Lina, de Frank Lloyd Wright: essa “forma

109 Narrativa que teve como texto antológico, expondo a decantação de mais de uma década de construção: COSTA, Lucio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. E pode ser sintetizada pela revisão crítica de: ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Resumo de Lucio Costa. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 fev.2002.

110 Idéia explorada em: TINEM, Nelci. *O alvo do olhar estrangeiro: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006. Onde a autora mapeia a posição de espanto de Siegfried Giedion para com a arquitetura moderna brasileira. Podemos citar seus textos de 1952 para revista *l'Architecture d'aujourd'hui* e o prefácio para Mindlin: GIEDION, Siegfried. *Brazil and contemporary architecture*. In: MINDLIN, Henrique. *Modern architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956. Em: CAMARGO, Mônica Junqueira de. *A presença brasileira na historiografia da arquitetura do século XX*. In: *Designia*, São Paulo, nº 11/12, Mar. 2011. Também podemos encontrar uma revisão crítica sobre o posicionamento de Siegfried Giedion.

111 BO, Lina. *Dois construções de Oscar Niemeyer*. In: *Habitat*, São Paulo, nº5, out./dez.1951. pp.60-61.

plástica, produto típico da máquina, já humanizada e tornada expressão da civilização contemporânea, em harmonia enfim com o homem (...), é sentida instintivamente por Oscar Niemeyer”. Para Bo Bardi, a pesquisa do celebrado arquiteto carioca visa uma “plástica que não é barroca, porque barroco em arquitetura é ainda uma expressão completamente estética do artesanato, enquanto na procura de formas livres, a arquitetura moderna se preocupa com o homem (...)”. Mas não deixa de frisar, entretanto, que nessa arquitetura “permanece o problema da arbitrariedade”. Tanto a Igreja da Pampulha quanto a fábrica Duchon [34] seriam exemplos para Bo Bardi desta liberdade criativa com “ardor inventivo” que justificaria “alguns desleixos” de Niemeyer.

O contato com o debate italiano na verdade vinha se expandindo naqueles anos. Ainda antes de 1953, Jorge Wilhelm¹¹² escreve para *Habitat* relatando sua experiência na Europa¹¹³ e especialmente quanto à imagem da arquitetura brasileira naquele país. A narrativa do jovem arquiteto de 24 anos, bem humorada, escrita como notas de viagem, busca ressaltar a ignorância dos europeus para com todo o continente sul-americano. Apesar de perceber que já haveria certa mudança na sensibilidade dos europeus, pois “agora sabe-se que o Rio é uma cidade maravilhosa (...), [que] há o samba (...), e ultimamente descobriram São Paulo”. Entretanto, o fundamental no que Wilhelm relata é a reunião que presenciou na *Associazione per una Architettura Organica*, encontro com diversos arquitetos jovens e o “brilhantíssimo” Bruno Zevi, em Roma. Neste encontro, constata Wilhelm, haveria uma vontade geral de “criticar a todo custo” num tom rancoroso e de “despeito” o que fora apresentado da produção arquitetônica brasileira, concluindo que “naturalmente” seria difícil para um europeu “compreender o surto espontâneo mas motivado de arquitetura brasileira”. A maneira fácil de explicar o fenômeno, segue, seria apenas representar esta arquitetura como algo artificial, um modismo passageiro, criada e “imposta sem razões essenciais e de base”. Para o jovem Wilhelm, isso poderia ser “quase uma inveja subconsciente” da “nossa arquitetura”. Para ele, se houve uma disseminação tão rápida e fecunda da arquitetura moderna em nosso contexto, é porque de certo existiam

condições materiais e culturais para tal. Indignado por ignorarem esse fator básico para compreensão do sucesso da arquitetura brasileira nos anos 40, Wilhelm ressalta que parecia que “os europeus” tinham “descoberto o Brasil a uns dez anos. Mas nós já existíamos antes”. Ideia que de certa forma pode ser contraposta tanto ao discurso de Lina Bo Bardi em *bela criança*, quanto ao espanto mesclado com indignação de Giedion¹¹⁴. Talvez, complementando Wilhelm, poderíamos dizer que essa tal criança virtuosa não teria nascido por milagre, mas derivado de um amadurecimento cultural de certos círculos intelectuais de vanguarda e do sistema pedagógico de arquitetura, que se ligava a fatores econômicos e políticos favoráveis, base para uma produção arquitetônica sob preceitos modernistas tão numerosa e com boa qualidade média nos principais centros urbanos do país. Wilhelm também não deixa de lado um ponto que frequentemente é esquecido nas interpretações europeias e estadunidenses do fenômeno Brasil. Indo além do espanto do caótico crescimento urbano em curso no país — nunca deixado de lado pelos olhos estrangeiros — traz o exemplo de São Paulo, “uma cidade de dois milhões de habitantes e 400 anos de idade, cujo centro foi refeito em dez anos e em cujo perímetro urbano dificilmente se encontra casas do século passado”, comparando-a a Chicago, “cidade na qual as condições de crescimento deram vazão a uma importante eclosão arquitetônica”. Assim, numa cidade de crescimento vertiginoso, com poucos precedentes nos anais da história urbana, qual seria a razão de tanto espanto com uma revolução arquitetônica relativamente bem sucedida?

Além dessa inusitada defesa de um movimento vigoroso que fazia sentido em seu contexto de crescimento urbano, industrial e econômico, de efervescência cultural e intelectual, Wilhelm expõe três principais “restrições e críticas” dos italianos sobre a arquitetura moderna brasileira¹¹⁵, talvez as primeiras vindas de fora e negativas, informadas em periódicos especializados no Brasil¹¹⁶. Diz que, de certa forma, tende a ver sentido e concordar com as censuras italianas na reunião da *Associazione per una Architettura Organica*.

112 GIEDION, Siegfried. Op. cit.

115 Pelo relato de Wilhelm entende-se que foi feita uma apresentação na *Associazione per una Architettura Organica* com “diapositivos coloridos desde a arquitetura colonial até fotomontagens das últimas obras de Niemeyer”. Porém o jovem arquiteto não deixa claro se fora ele próprio o conferencista do encontro.

116 Paula Dedecca ao estudar as revistas brasileiras de arquitetura em circulação de 1945 a 1965, identifica que de fato as manifestações favoráveis à arquitetura praticada no país “superavam em larga escala algumas manifestações negativas que vinham emergindo”. Com a passagem de Max Bill, o debate se intensifica, porém, a autora reconhece que a primeira crítica estrangeira à arquitetura moderna brasileira pode ter sido a reportada por Jorge Wilhelm em meados de 1952, um ano antes da *Manchete*, do *Correio da Manhã* e da *Habitat*, entre outros meios, publicizarem aos leitores brasileiros a posição crítica do arquiteto suíço. Ver: DEDECCA, Paula Gorestein. Op. cit. pp.144-145.

112 Jorge Wilhelm (Trieste, 1928 - São Paulo, 2014), ainda na infância migra com a família para o Brasil, onde forma-se, em 1952, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Trabalhou com Pietro Maria Bardi no início das atividades do MASP. Trabalhou com projetos de grande escala: junto a Rosa Kliass desenvolveu o planejamento da nova cidade de Angélica (MS) em 1956, em 1968 projetou o complexo do Anhembi e em 1981, com Kliass, o parque do Anhangabaú. Wilhelm ocupou cargos importantes da administração pública entre 1987 e 2004: foi secretário estadual do Meio Ambiente, presidente da Empresa Metropolitana de Planejamento da Grande São Paulo (Emplasa) e como secretário de planejamento da prefeitura de São Paulo coordena a elaboração do plano diretor estratégico de 2004.

113 WILHEIM, Jorge. Jovem brasileiro na Europa. In: *Habitat*, São Paulo, nº 7, mai./jun. 1952. pp.80-1.

Primeiro, Wilhelm expõe seu “horror” à arbitrariedade do formalismo na arquitetura brasileira, dando voz aos italianos ao concordar que talvez essa arquitetura estivesse desligada da razão construtiva. Um segundo ponto ressaltado pelo arquiteto seria o desligamento, identificado pelos italianos, da arquitetura brasileira contemporânea da época com a arquitetura tradicional, “aquela feita espontaneamente pelo nosso povo”. Aqui, Wilhelm também concorda com os críticos: para ele “muita coisa de tradicional, de essencialmente brasileiro” pode ser encontrada na arquitetura moderna do país, entretanto reconhece que o “problema da ampliação cultural”, de como tornar maior o alcance social dessa arquitetura moderna, seria “muito mais importante que o aprofundamento individualista”. Em terceiro lugar, Wilhelm relata que “houve quem tecesse comentários mais superficiais e formais”, ainda relacionados com a herança corbusiana na arquitetura moderna brasileira, chegando a dizer que “infelizmente fez-se tanta onda em torno do risco desse arquiteto para o Ministério da Educação, que alguns arquitetos italianos acreditam de boa fé ser nossa arquitetura uma mera transplantação dos cânones de Le Corbusier”. Neste ponto, o jovem arquiteto brasileiro tenderia a se opor à posição — para ele, preconceituosa — dos italianos.

Este artigo em forma de relato de viagem publicado pela *Habitat* em meados de 1952 é um documento valioso para situar a crise de legitimidade da arquitetura brasileira talvez no auge, de certa forma um tanto paradoxal, do entusiasmo estrangeiro pela mesma. Publicou-se, entre 1943, ano de realização da *Brazil Builds* (13/01 a 28/02) pelo MoMA e 1960, dezenove números monográficos e dossiês especiais em revistas de arquitetura europeias e estadunidenses¹¹⁷ — para citar alguns deles: *Architectural Review* n°594 de 1944, e n°694 de 1954, *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°13/14 de 1947 e n°42/43 de 1952, *Architectural Forum* n°11 de 1947, *Casabella* n°200 de 1954 e *Zodiac* n°6 de 1960— sobre o fenômeno arquitetônico brasileiro recente¹¹⁸. E o jovem

117 De 1936 a 1942 foram publicados 16 artigos sobre arquitetura brasileira em periódicos estrangeiros. Entre 1943 e 1960 são publicados 224 artigos, além dos 19 números especiais. Para efeito de comparação, em 1960 são publicados 41 artigos só sobre Brasília e durante todo o restante dos anos 60 as revistas estrangeiras de arquitetura publicam apenas 54 artigos sobre arquitetura brasileira, número consideravelmente menor que o das décadas anteriores. O maior número de publicações (artigos e números especiais) se concentra na passagem dos anos 40 para os anos 50. Me baseio no levantamento realizado por: COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver*: dois estudos a partir de Flávio Motta. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2010. p.96 e p.113.

118 Na terceira parte de TINEM, Nelci. Op. cit., encontramos uma leitura metódica do tema. Assim como nos trabalhos de CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Arquitetura em revista*: Arquitetura Moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960). Tese (doutorado) - FAU-USP, São Paulo, 2006. O levantamento realizado por Juliana Braga Costa, que conta com dados recolhidos em acervos estrangeiros, indo além dos periódicos disponíveis nos acervos brasileiros, parece ser o mais atualizado e abrangente: COSTA, Juliana Braga. Op. cit.

arquiteto, diplomado no mesmo ano em que viaja à Europa, constata já haver, pelo menos em círculos italianos de arquitetos, um ambiente crítico ao prestígio recente da arquitetura moderna brasileira. Entretanto, o que chama mais atenção na leitura do relato de Wilhelm é sua posição de identificação com algumas censuras dos italianos. Ainda por se formar, ou recém formado pelo Mackenzie¹¹⁹, sua posição pode nos levar a supor a existência de certo terreno receptivo às censuras estrangeiras ou até mesmo questionamentos e críticas internos nos meios estudantis — nas recém-criadas faculdades de arquitetura — quanto a uma arquitetura brasileira em vias de canonização.

O ambiente em que Wilhelm encontra um posicionamento crítico à produção arquitetônica brasileira, conforme explicita em seu relato, orbitava em torno da figura de Bruno Zevi. Lina Bo Bardi, um ano antes, em 1951, conforme já analisado, também expusera a posição de Zevi como crítica à essa produção, ao se referir à sua obra recém publicada na Itália em 1950, *Storia dell'architettura moderna*.¹²⁰ Zevi menciona *en passant*, entre outras arquiteturas nacionais, a produção brasileira de 1933 aos anos 40, em seu sexto capítulo — “o movimento orgânico na Europa” — como lugar de permanência da corrente corbusiana, reconhecendo que “se sairmos da Europa, há atividade na América do Sul, principalmente no Brasil, onde se aplica “rigorosamente e frequentemente de maneira escolástica a temática de Le Corbusier”. O autor coloca nesta mesma categoria das manifestações brasileiras, por exemplo, “um movimento na Suíça que segue próximo a Le Corbusier e que se perde em sutilezas abstratas na corrente de Max Bill”. Para Zevi, essa “terceira geração de arquitetos modernos”, enquadrada por ele como “racionalista”, seria a única mais produtiva durante os anos em que a Guerra assolou o velho continente, em que “os principais mestres deixaram a Europa” e em que o próprio Le Corbusier havia deixado de construir.¹²¹ Conforme ressaltado por Camargo¹²², o crítico italiano não cita o pavilhão brasileiro de Costa, Niemeyer e Wiener, quando logo em seguida analisa a produção arquitetônica para feira de 1939 em Nova York. No restante de sua análise, Zevi se detém longamente na produção dos arquitetos finlandeses nos anos 30 e 40, com especial destaque para Alvar

119 Para termos uma noção de quem faz parte desta geração de arquitetos, vale destacar o período que cursaram o Mackenzie: Carlos Barjas Millan (1946-1951), Jorge Wilhelm (1947-1952), Fábio Penteado (1948-1953), Paulo Mendes da Rocha (1949-1954), Pedro Paulo de Melo Saraiva (1950-1955); e Joaquim Guedes (1949-1954) que cursou USP. É curioso ressaltar que a produção arquitetônica de fins dos anos 50, anos 60 e 70 foi muito marcada por essa geração, hoje de certa forma canonizada sob a égide de “escola paulista”.

120 Neste trabalho me apoio na versão em castelhano publicada em Buenos Aires já em 1954.

121 ZEVI, Bruno. *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emecé, 1954. pp.312-313.

122 CAMARGO, Mônica Junqueira de. Op. cit. p.77.

Aalto¹²³, na “escola sueca” e na experiência inglesa de planejamento urbano no imediato pós-guerra.¹²⁴ O enquadramento da produção arquitetônica brasileira como mera aplicação do receituário corbusiano, tema que causou indignação em Wilhelm, merece um comentário. De fato, não fora só na reunião que presenciou em 1952, mas num importante manual de arquitetura moderna, em que a arquitetura brasileira havia sido lida como mera reprodução de determinados preceitos importados. Para além dessa primeira menção à experiência brasileira, Zevi notifica o Ministério de Educação e Saúde como exemplo de edifício em altura, no capítulo IX sobre Frank Lloyd Wright — o foco de sua trama historiográfica — ao contrapor modelos de cidades modernas corbusianas ou wrightianas.¹²⁵ Fora isso, e de imagens do Ministério e de dois edifícios projetados pelos irmãos Roberto¹²⁶, a arquitetura brasileira parece ser secundária para a trama de Zevi. Talvez por esse motivo justifica-se o desconforto de Lina Bo Bardi para com “seus amigos europeus.”¹²⁷ Conforme observado por Camargo, Bruno Zevi, entre 1953 e 1959 (sua vinda ao Brasil), estaria “a par das críticas feitas à produção nacional, inclusive lançando mão delas ao longo da análise”¹²⁸ da realização da nova capital.

A montagem gradual de uma sequência lógica para a história da arquitetura moderna brasileira que concatena os fatos naturalmente, desenhando um cenário que em algumas de suas versões pode ter se iniciado por um milagre, passando por um firme momento de consagração e deslumbre e por uma súbita crise geradora de um longo ostracismo, parece se mostrar, na verdade, muito mais complexa. Se a crítica de Bill for entendida não como algo isolado ou estopim de uma crise, mas sim como parte de outros

questionamentos que punham em cheque a legitimidade de determinada arquitetura realizada no Brasil dos anos 30 a 50, considero que podemos compreender alguns acontecimentos posteriores a 1954 de maneira mais fundamentada.

123 Aqui, valeria chamar atenção que para outras narrativas, escolhe-se colocar a produção do mestre finlandês ao lado das realizações de Oscar Niemeyer, como fez Giedion.

124 Também trazendo a experiência de Maxwell Fry e outros arquitetos emigrados para Inglaterra durante a guerra como “a resistência da arquitetura moderna na Europa”, no caso, não orgânica, diferente da Finlândia e Suécia.

125 ZEVI, Bruno. Op. cit. p. 502.

126 A saber, dos Roberto: Instituto de Resseguros do Brasil (IRB) de 1944 e um edifício de apartamentos de 1947; além de três clichês do Ministério. ZEVI, Bruno. Op. cit. pp.179-180.

127 Entretanto, as críticas mais diretas e corrosivas à experiência brasileira, sintetizada na produção de Niemeyer, viriam na quinta edição do compêndio de Zevi, só publicada em 1973 e nos artigos publicados entre 1954 e 1960 compilados posteriormente em *Cronache di Architettura* em 1971. Ver: TINEM, Nelci. Op. cit. p. 95. A autora elenca alguns dos artigos de Zevi em *Cronache di Architettura* como: “La moda lecorbuseriana in Brasile: Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer” de 02/11/1954; “Incontro com Oscar Niemeyer. Nausea dell'abbondanza brasiliana” de 26/04/1955; “Roberto Burle Marx ricrea paesaggi di serpenti e scorpioni” de 08/01/1956; “Pietro Maria Bardi a San Paolo. Un Museo per educare i brasiliani” de 13/01/1957; “Paesaggistica brasiliana. I giardini compensatori di Burle Marx” de 16/05/1957.

128 CAMARGO, Mônica Junqueira de. Op. cit. p.77.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, CAPÍTULO 2 - PASSADO IMEDIATO

AMARAL, Aracy Abreu. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*: subsídio para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1984.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Resumo de Lucio Costa. In: *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 fev.2002.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. A Bienal é contra os artistas brasileiros. In: *Fundamentos*, São Paulo, nº26, dez.1951, pp.10-12.

BILL, Jakob. Max Bill at the Bauhaus. In: JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). *Max Bill* (catálogo). Madri: Fundación Juan March, 2015.

BILL, Max. Beleza provinda da função e beleza como função. In: *Habitat*, São Paulo, nº2, jan./mar.1951, pp.61-65.

_____. At our school you can't become a painter: thoughts on a school of design. In: JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). *Max Bill* (catálogo). Madri: Fundación Juan March, 2015, p.285.

BO, Lina. Bela criança. In: *Habitat*, São Paulo, nº2, jan./mar.1951, p. 3.

_____. Duas construções de Oscar Niemeyer. In: *Habitat*, São Paulo, nº5, out./dez.1951, pp.60-61.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. A presença brasileira na historiografia da arquitetura do século XX. In: *Designio*, São Paulo, nº 11/12, mar.2011.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Arquitetura em revista*: Arquitetura Moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960). Tese (doutorado) - FAU-USP, São Paulo, 2006.

COSTA, Lucio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun.1951.

COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver*: dois estudos a partir de Flávio Motta. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2010.

DEDECCA, Paula Gorestein. *Sociabilidade, crítica e posição*: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965). Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2012.

FERRAZ, Geraldo. Max Bill, pintor, escultor e arquiteto, no Museu de Arte. In: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 mar.1951.

FIGUEIREDO, Fernando Stankuns de Paula. Le Corbusier e o Novo Mundo do Espaço: a exposição no MASP. In: *Novo Mundo do Espaço*: Le Corbusier e o papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós-graduação interunidades em Estética e História da Arte - USP, São Paulo, 2012, pp.55-142.

FOLHA DA MANHÃ. Duas grandes exposições no Museu de Arte. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 abr.1951.

GARCÍA, Maria Amália. Ações e contatos regionais da arte concreta: intervenção de Max Bill em São Paulo em 1951. In: *Revista USP*, São Paulo, nº 79, set./nov.2008, pp.196-204.

GIEDION, Siegfried. Brazil and contemporary architecture. In: MINDLIN, Henrique. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956, p.IX-X.

HERBST, Helio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais*. Contribuição para a historiografia brasileira (1951-1959). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

LOPES, Antonio Renato Guarino. A visão estrangeira sobre a arquitetura brasileira nos anos de

1950: as críticas de Walter Gropius, Ernesto Rogers, Hiroshi Ohye e Peter Craymer. In: *Anais do 11º seminário Docomomo Brasil*. Recife, 2016.

MALDONADO, Tomás. "Novo-riquismo" cultural e a arte concreta. Entrevista com Tomás Maldonado. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 28 jan.1951.

MOYANO, Neus; ZUAZNABAR, Guillermo. Bill and the HfG Ulm: lines of division. In: JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). *Max Bill* (catálogo). Madri: Fundación Juan March, 2015, pp.47-61.

MOTTA, Renata Vieira da. *O MASP em exposição*: mostras periódicas na Sete de Abril. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2003.

NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes*: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970). Tese (Doutorado) - PUC-Rio, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2008.

PAIVA, Rodrigo Otávio da Silva. *Max Bill no Brasil*. Berlim: Verlag 13, 2011.

POLITANO, Stela. *Exposição didática e Vitrine das Formas*: a didática do Museu de Arte de São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Unicamp-IFCH, Campinas, 2010.

ROLDAN, Dinalva Derenzo. Arquitetura e Urbanismo na América Latina na revista L'Architecture d'aujourd'hui entre 1945 e 1958. In: *América - Revista da pós-graduação da Escola da Cidade*. São Paulo, nº1, dez.2018, pp.82-91.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (orgs). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

TINEM, Nelci. *O alvo do olhar estrangeiro*: o Brasil na historiografia da arquitetura moderna. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.

THOMAZ, Dalva Elias. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 1997.

WILHEIM, Jorge. Jovem brasileiro na Europa. In: *Habitat*, São Paulo, nº7, mai./jun.1952, pp.80-1.

ZEVI, Bruno. *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emecé, 1954.

FONTES DAS IMAGENS DO CAPÍTULO 2 - PASSADO IMEDIATO

[1] Sem identificação de autoria, Archiv Max Bill, Max, Binia + Jakob Stiftung; JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). *Max Bill* (catálogo). Madri: Fundación Juan March, 2015, p.30.

[2] Sem identificação de autoria, Fondation Le Corbusier. Disponível em: <https://www.lescouleurs.ch/en/journal/posts/pavilion-de-lesprit-nouveau/> acesso em 25 de jun. de 2020.

[3] JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). Op. cit. p.36.

[4] Walter Peterhans (foto), 1930, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne, Walter Peterhans Estate, Museum Folkwang, Essen. Disponível em: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/1380/the-school-in-the-woods-as-a-socio-pedagogical-ideal> acesso em 25 de junho de 2020.

[5] Otl Aicher (foto em 02/08/1955), HfG-Archiv (090/27); SPITZ, René. *HfG Ulm, the view behind the foreground*: te political history of the Ulm School of Design, 1953-1968. Londres/ Stuttgart: Edition Axel Menges, 2002, p.131.

[6] JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). Op. cit. p.101.

[7] JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). Op. cit. p.107.

[8] Hannes Rosenberg (foto), Arquivo Rosenberg (758/23); SPITZ, René. Op. cit. p.79.

[9] Hannes Rosenberg (foto), Arquivo Rosenberg (752/22); SPITZ, René. Op. cit. p.70.

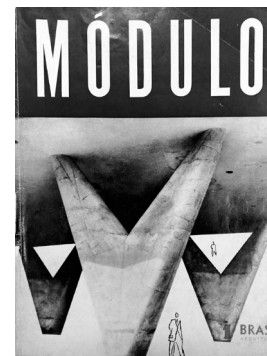
- [10] SPITZ, René. Op. cit. p.121.
- [11] Otl Aicher (foto em 02/08/1955), HfG-Archiv; SPITZ, René. Op. cit. p.171.
- [12] Wolfgang Siol (foto), HfG-Archiv (56/0240); SPITZ, René. op. cit. p.199.
- [13] Foto do autor, 02/01/2020.
- [14] Eva Maria-Koch (foto), HfG-Archiv (Dp 117.004.27) / Museum Ulm, disponível em: <https://www.hfg-ulm.de/de/hfg-ulm/geschichte/> acesso em 25 de junho de 2020.
- [15] Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP.
- [16] Sem identificação de autoria, Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP.
- [17] Sem identificação de autoria, Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP.
- [18] Sem identificação de autoria, Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP.
- [19] Sem identificação de autoria, arquivo Flávio Motta; COSTA, Juliana Braga. *História, arte e arquitetura*: Flávio Motta e o ensino como ofício. Tese (Doutorado), FAU-USP São Paulo, 2017, p.241.
- [20] Sem identificação de autoria, Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP
- [21] Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP.
- [22] POLITANO, Stela. *Exposição didática e Vitrine das Formas*: a didática do Museu de Arte de São Paulo. Dissertação (Mestrado), Unicamp-IFCH, Campinas, 2010. p.71 (a autora não informa a fonte utilizada).
- [23] POLITANO, Stela. Op. cit. p.30 (a autora não informa a fonte utilizada).
- [24] Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP; FIGUEIREDO, Fernando Stankuns de Paula. *Novo Mundo do Espaço*: Le Corbusier e o papel da fotografia na mediação entre o público e a arquitetura. Dissertação (Mestrado), Programa de pós-graduação interunidades em Estética e História da Arte - USP, São Paulo, 2012, p.72.
- [25] Peter Scheier (foto), Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP.
- [26] Peter Scheier (foto), Arquivo histórico documental do Centro de Pesquisa do MASP.
- [27] Peter Scheier (foto), Arquivo do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-01-25/o-fotografo-que-capturou-as-muitas-almas-de-sao-paulo.html> acesso em 25 de junho de 2020.
- [28] Sem identificação de autoria, Arquivos Históricos Wanda Svevo - Fundação Bienal.
- [29] Catálogo de 1953 da exposição permanente do MAM-RJ, Acervo Hermelindo Fiaminghi - Arquivo e biblioteca do MAM-SP
- [30] The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art, disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/manifesto-grupo-ruptura/wwwHniamcAKZdzg> acesso em 25 de junho de 2020.
- [31] HERBST, Hélio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais*. Contribuição para a historiografia brasileira (1951-1959). São Paulo: Annablume, 2011, p.165.
- [32] Peter Scheier (foto), Arquivo do Instituto Moreira Salles, disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,ims-mostra-modernidade-do-fotografo-peter-scheier,70003170338> acesso em 25 de junho de 2020.
- [33] Chico Albuquerque (foto). Disponível em: https://www.arquivo.arq.br/residencia-oswaldo-bratke?lightbox=image_14id acesso em 25 de junho de 2020.
- [34] BO BARDI, Lina. Bela criança. In: *Habitat*, São Paulo, nº02, jan./mar.1951, p.3.
- [35] PAGANO, Giuseppe. Arquitetura Industrial. In: *Acrópole*, São Paulo, ano 19, nº227, set.1957, p.417.

CAPÍTULO 3
RESSONÂNCIAS

3.1 DE NIEMEYER A ARTIGAS: DESCAMINHOS DA ARQUITETURA MODERNA

Em 8 de outubro de 1953, aproximadamente quatro meses após sua última conferência no Brasil, Max Bill escreve a Arturo Profili, secretário de Francisco Matarazzo Sobrinho, responsável pela organização da Bienal de São Paulo, a respeito da notícia de seu afastamento como membro do júri da Bienal. Para a segunda edição da mostra, realizada entre 13 de dezembro de 1953 e 26 de fevereiro do ano seguinte, o nome do arquiteto suíço havia sido escolhido para integrar o júri da II Exposição Internacional de Arquitetura (EIA) da Bienal paulistana. Entretanto, cerca de um mês antes de Bill se reportar a Profili, era veiculado um curto comentário com toque sensacionalista no jornal carioca *Diário de Notícias*, onde lia-se que “ressoou muito bem entre nossos arquitetos e artistas a decisão da II Bienal excluindo do júri da exposição de arquitetura, o nome de Max Bill”, completando que “esse artista premiado em escultura na I Bienal, não possuía a categoria necessária para participar de um julgamento internacional”, pois ele seria “extremamente apaixonado pela tendência ‘concreta’”. A notícia claramente guardava certo rancor com os comentários de Bill feitos três meses antes, quando Bill “viera ‘fazer a América’, como se ainda estivéssemos no tempo dos botocudos”, e referia-se diretamente à resposta de Costa em oportunidade perdida, para quem a crítica de Bill tinha uma dose de recalque pueril.¹ O arquiteto suíço demonstra-se irritado em sua carta de outubro, colocando, de certa forma, a comissão organizadora da II Bienal em uma saia justa: ou convidavam-no para integrar o júri de artes plásticas, deixando claro que as “desavenças foram retificadas a tempo”, ou Bill diz que seria “forçado a dizer uma palavra sobre o assunto [tornando público seu ponto de vista] e de passar os fatos a limpo”.²

As reverberações da passagem de Bill pelo Rio e por São Paulo se refletiram além dos ecos diretos, de 1953 e 1954, analisados na primeira parte deste trabalho. Repercutiram, por exemplo, no âmbito institucional brasileiro, com o possível afastamento de um dos ministros de Vargas, João Neves da Fontoura, responsável pelo convite oficial do Ministério das Relações Exteriores para a vinda de Bill.³ Ou ainda no caso da II Bienal, onde de maneira



[1] Revista *Módulo* n°1, março de 1955.



[2] Revista *Módulo* n°1, “Crítica da arquitetura brasileira, rica demais — dizem”.

um tanto constrangida, porém estrategicamente diplomática, Bill é “realocado” para o júri das artes plásticas, deixando o campo da II EIA livre de maiores polêmicas como as de maio/junho de 1953. E, ao mesmo tempo, evitavam-se atritos com um dos nomes mais importantes no cenário internacional da arte abstrata e do design (basta lembrar que a escola de Ulm iniciara suas atividades naquele mesmo ano de 1953, com apoio das autoridades estadunidenses envolvidas na reconstrução alemã).

Talvez o esforço mais tardio, todavia não menos importante, tenha sido a própria resposta de Niemeyer à querela de 1953/1954, no primeiro número de sua revista⁴, a *Módulo*, em março de 1955⁵ [1] [2]. Reavivar a questão (de) Max Bill quase dois anos depois da polêmica, fazendo-a constar já do primeiro número da *Módulo*, coloca em evidência que o autor dos projetos duramente criticados pelo arquiteto suíço discordava, obviamente, dos ataques sofridos e, com certa ironia, desqualificava quem o atacava. O ponto final da querela, dado por Niemeyer, retoma o que já fora colocado por Costa dois anos antes, porém com mais ênfase no tom de rebaixamento e desqualificação dos críticos à arquitetura brasileira. “Sobre estas críticas, meu amigo” — diria Niemeyer — “nada tenho a dizer”, pois “somos simples e confiantes em nossa obra. O suficiente, pelo menos, para apreciar essa crítica, ainda quando parta de homens⁶ que não possuem, profissionalmente, as credenciais necessárias”. Contudo, Niemeyer

1 DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Max Bill afastado do júri da Bienal. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 set.1953.

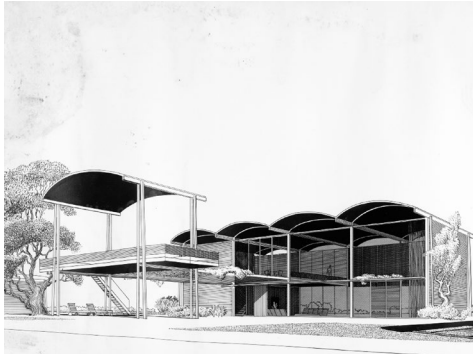
2 Carta de Max Bill a Arturo Profili. 8 out. 1953. Arquivo histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. A carta é reproduzida como fac-símile em: HERBST, Helio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais*. Contribuição para a historiografia brasileira (1951-1959). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2011. p.199.

3 “Tanta polêmica teria levado inclusive às raias de um incidente diplomático: exagero ou não, chegou-se a especular que o convite oficial feito a Max Bill pelo Itamaraty teria causado o afastamento de um dos ministros de Vargas.”; ver: NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)*. Tese (Doutorado) - PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008. p.45.

4 Direção da revista *Módulo*: Joaquim Cardozo, Oscar Niemeyer, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Rubem Braga e Zenon Lotufo. Comitê de redação: Carlos Leão, Flávio de Aquino, Hélio Uchôa, José de Souza Reis, Marcos Jaimovich e Oswaldo Costa.

5 NIEMEYER, Oscar. Crítica da arquitetura brasileira, rica demais — dizem. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, n°1, mar.1955, pp.46-7.

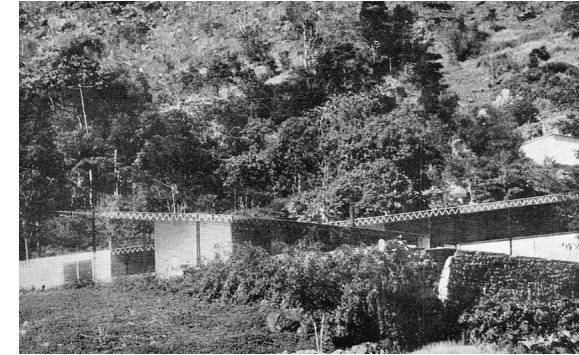
6 Niemeyer não chega a citar Bill explicitamente, entretanto, seu curto comentário no *Módulo* n° 1, se refere à resenha do dossiê sobre arquitetura brasileira publicado na revista inglesa *The Architectural Review* (v.116, n°694, out.1954). Na resenha, *Crítica da arquitetura brasileira, rica demais — dizem*, Bill é citado, assim como Ernesto Nathan Rogers.



[3] Projeto de clube de praia em Siesta Key (Flórida, EUA), Paul Rudolph, 1953. Premiado na II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal de Arte de São Paulo.

faz ressalvas quanto a Gropius, que já havia escrito: “os prédios de Niemeyer são sempre interessantes e ousados na sua concepção, mas ele parece dar pouca atenção aos detalhes, o que acaba comprometendo a qualidade dos edifícios”.⁷ O arquiteto carioca diria que estava “claro que a autoridade de Gropius é diferente”, comparando-o com os outros críticos “sem as credenciais necessárias”. Entretanto, nos trópicos, diria ele, teríamos “pouca afinidade” com a “técnica” do fundador da Bauhaus e com sua “fria sensibilidade”.⁸

Walter Gropius viera ao Brasil para dois eventos simultâneos na virada de 1953 para 1954: a II EIA, parte da Bienal, e o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, ambos em São Paulo, além de ter passado pela capital federal e visitado obras de Niemeyer, como a própria casa do arquiteto em São Conrado, o Pedregulho de Reidy e Portinho, o Parque Guinle de Costa e o ateliê onde trabalhava Burlle Marx.⁹ Na exposição de arquitetura, Gropius fora laureado com o prêmio máximo entregue na mostra, pelo conjunto da obra e por sua “contribuição para a difusão da arquitetura moderna via Bauhaus e Universidade de Harvard”. Para Herbst, essa premiação indicava “uma possível manifestação de apoio ao racionalismo metodológico-didático” que se expressava também “na premiação dos projetos apresentados pelos norte-americanos Donald Barthelme (Escola Elementar em West Columbia, 1952), Craig Ellwood (edifício de apartamentos em Hollywood, não datado), Philip Johnson (Residência



[4] Residência Macedo Soares, Petrópolis - RJ, Sérgio Bernardes, 1951-1953. Projeto premiado na categoria *jovem arquiteto* na II Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal de Arte de São Paulo.

Richard Hodgson, 1951) e Paul Rudolph (Clube em Siesta Key, 1953)¹⁰ [3], igualmente afinados com os elementos do repertório projetual de Gropius”.¹¹ Elementos estes, os quais para Niemeyer, conforme diria um ano depois, eram de “fria sensibilidade”. O júri da II EIA, do qual Max Bill fora excluído e composto por Alvar Aalto, Affonso Eduardo Reidy, Ernesto Nathan Rogers, Josep Lluís Sert, Lourival Gomes Machado, Oswaldo Arthur Bratke e Walter Gropius,¹² concede o prêmio da categoria “jovem arquiteto” ao projeto da residência para Lota Macedo Macedo Soares de Sérgio Bernardes (Petrópolis, 1951-1953) [4]. Um exemplo claro de certa mudança de paradigmas, ainda segundo a análise de Herbst, ao comparar a I EIA, onde os preceitos corbusianos foram amplamente acolhidos, com a sua segunda edição, onde “os meios técnicos singelos”, a “abordagem direta” e a “via da simplicidade”, eram valores, nas palavras do júri, que ganharam preponderância nas premiações da mostra.¹³

A residência de Niemeyer, visitada por Gropius e um projeto contemporâneo à premiada casa Macedo Soares de Sérgio Bernardes, não poderia ser enquadrada nos valores ressaltados pelo júri da II EIA. Nas palavras cordiais do fundador da Bauhaus, Niemeyer seria “o pássaro do paraíso da arquitetura brasileira” e sua casa na Floresta da Tijuca teria sido “construída com grande sentido plástico, condizendo tão bem com a paisagem maravilhosa daquela região”¹⁴. Contudo, tal sentido plástico apontado por Gropius, seria,

7 GROPIUS, Walter. Report on Brazil. In: *The Architectural Review*, Londres, v.116, nº694, out.1954, pp. 236-237. O título “um vigoroso movimento” é dado quando o mesmo artigo é publicado traduzido em: GROPIUS, Walter. Um vigoroso movimento. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. pp. 153-154.

8 NIEMEYER, Oscar. Op. cit. p.47.

9 VINCENT, Claude. Gropius e os arquitetos brasileiros. In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 jan.1954.

10 Premiado como *jovem arquiteto estrangeiro* (categoria análoga à que fora premiado Sérgio Bernardes). Ver: HERBST, Helio. Op. cit. p.193.

11 HERBST, Helio. Op. cit. p.195.

12 Por Gropius também estar na mostra competitiva, participa como jurado apenas do prêmio da categoria *jovem arquiteto* (para profissionais de até 35 anos). Levantamento feito por HERBST, Helio. Op. cit. p.245, nota 44.

13 Id. ibid. p.196.

14 VINCENT, Claude. Op. cit. Discurso semelhante e contemporâneo pode ser encontrado no texto de Ernesto Nathan Rogers já debatido (cap. 1).



[5] Palácio das Nações, Oscar Niemeyer, 1951-1953. Sede da II Bienal e atual Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, hoje abriga o Museu Afro Brasil.

segundo Herbst, algo que não fora colocada em primeiro plano nos projetos mais bem avaliados na II EIA. Mesmo assim, arrisco dizer que poderia ser precipitado constatar uma expressiva mudança de paradigmas projetuais no contexto da II Bienal, através de um “confronto entre a abordagem formal e o rigor funcional de determinadas vertentes arquitetônicas”, que constituiria na análise de Herbst, “o principal tema dos debates da II Bienal, com nítida desvantagem para os defensores do formalismo, praticamente excluídos da relação de prêmios”.¹⁵ A própria realização da Bienal no recém inaugurado Parque do Ibirapuera, com o monumental complexo expositivo projetado por Niemeyer, especificamente no Palácio das Nações [5] e dos Estados, evidencia a consagração de sua arquitetura e a convivência de paradigmas arquitetônicos distintos, apontando para além de uma oposição “formalistas” x paladinos do “rigor funcional”. Caberia colocar em questão também que, em arquitetura, “rigor funcional” não exclui exploração formal no projeto e vice-versa.

A análise realizada por Paula Dedecca das revistas especializadas de arquitetura e do meio profissional em São Paulo¹⁶ naqueles anos nos dá subsídios para matizar e complexificar a inflexão apontada por Herbst na II EIA da Bienal de 1953/1954. Também busquei na segunda parte deste trabalho (passado imediato), com o intuito de situar a crítica de Bill, olhar para posicionamentos que tensionavam, ou melhor, “interpelavam”, como diz Dedecca, a arquitetura brasileira do final dos anos 40 e início da década de 50. A preocupação com a “cristalização de um vocabulário formal, sua vulgarização e a perda de suas ambições teóricas originais”¹⁷ era uma das tônicas comuns identificadas por Dedecca no cenário analisado das revistas



Dois mestres da arquitetura contemporânea falam aos arquitetos brasileiros

Alvaró Aalto
Walter Gropius
O respeito ao ambiente natural.
O respeito ao ambiente natural.
O respeito ao ambiente natural.

[6] Durante o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos (janeiro de 1954) Gropius e Aalto são nomeados sócios honorários do IAB-SP. Reportagem na revista *Habitat* nº14, “dois mestres da arquitetura contemporânea falam aos arquitetos brasileiros.”

paulistanas especializadas, em especial, na *Habitat*, e, depois, na *Acrópole*, em conjunto com maior espaço ganho nessas publicações por projetos “de raiz alemã – sobretudo por meio da publicação de obras e textos de Gropius –, ao pensamento de Wright e às propostas da costa oeste norte-americana por arquitetos como Neutra”.¹⁸ Caberia assinalar que apesar de maior espaço dado a essas “vertentes” da arquitetura moderna, Max Bill não aparece nos periódicos, nem como autor de artigos críticos nem como projetista, a não ser quando estes se referem às críticas à produção brasileira de maio/junho de 1953.¹⁹ Ou ainda, anteriormente, quando a *Habitat* publica a conferência de Bill no contexto da exposição do arquiteto e artista no MASP. Fato este que nos levaria a supor a persona non grata que o arquiteto suíço tornara-se no meio da arquitetura brasileira, mesmo dentro desse cenário receptivo a uma maior atenção à técnica, à função, à escala humana e a outros discursos formais que não o de Niemeyer, tal como identificado por Dedecca nas revistas locais a partir de 1954. Por mais que a crítica de Max Bill tenha ecoado amplamente, inserindo-se de fato num momento de inflexão no debate da arquitetura, Dedecca identifica que a “emergência” de novos questionamentos à arquitetura brasileira não decorriam somente “das intervenções estrangeiras, pois há algum tempo já vinham sendo gestados nos debates internos dos profissionais locais”.²⁰

Outro elemento que se junta à trama dessemelhada por Dedecca é o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado entre 17 e 24 de janeiro

15 HERBST, Helio. Op. cit. p.196.

16 DEDECCA, Paula Gorestein. *Sociabilidade, crítica e posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965)*. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2012.

17 Id. ibid. p.144.

18 Id. ibid. p.148. A autora realiza um extenso levantamento de publicações sobre estes arquitetos nas revistas paulistanas *Habitat* e *Acrópole*.

19 Conforme, discutido na primeira parte deste trabalho, a posição da *Habitat* na questão Max Bill seria “pró” a posição do arquiteto suíço e combativa com as represálias brasileiras.

20 DEDECCA, Paula Gorestein. Op. cit. p.150.

de 1954 na cidade de São Paulo.²¹ O encontro, no qual Walter Gropius e Alvar Aalto [6] não só participaram mas tornaram-se “sócios honorários do IAB-SP”, realizado concomitantemente à II Bienal e logo após os eventos comemorativos do IV Centenário da capital paulista, fora palco privilegiado de debates que clamavam pela urgência de uma autoanálise, uma retrospectiva crítica em forma de balanço das realizações dos arquitetos modernos no Brasil. Para além dos coquetéis de gala e do clima de “intensa e calorosa sociabilidade”, Dedecca aponta, com base nos anais do Congresso, que houve ampla discussão em torno da situação da arquitetura brasileira, no sentido de “uma autocrítica de seus fundamentos”.²² Contudo, a necessidade de “ducha fria” na arquitetura brasileira, vale lembrar, não era nova, já fora apontada, por exemplo, por Lucio Costa em *Oportunidade perdida* (julho de 1953). Na verdade, Costa expressara, já em 1951, a consciência de que deveríamos atentar e evitar “um arremedo, inepto e bastardo, caracterizado pelo emprego avulso de receitas modernistas desacompanhadas de formulação plástica adequada e de sua apropriada função orgânica”. Tal reprodução mal feita de um vocabulário projetual que já estaria consolidado nos anos 40 seria, para o autor dos apartamentos no Parque Guinle, algo diferente de um “novo e precoce academicismo”, caso contrário poderíamos macular “palavra de tão nobre ascendência”.²³ Voltando para repercussão direta do congresso realizado no início de 1954, Luis Saia se posiciona criticamente ao evento, dizendo que este não tivera o êxito esperado. Ao escrever na *Folha da Manhã*, Saia explora a ideia de que a “fase heróica da arquitetura contemporânea brasileira já foi esgotada há alguns anos”, de que “agora começa a parte mais séria do problema: a fase mais madura, mais responsável e, portanto, a que carece de mais juízo”, alertando os arquitetos, talvez na toada do IV Congresso, para que não colocassem no lugar dos velhos preceitos acadêmicos da arquitetura que imperavam até pouco tempo atrás um novo “academicismo modernista”.²⁴

Em 1954 o mote que parecia tornar-se cada vez mais consensual para os arquitetos, ao menos em São Paulo, era certa “luta contra o formalismo”, colocado de maneira clara nos editoriais da revista *AD* por Eduardo Corona. Por exemplo, o editor da recém-criada *AD* se refere à diretriz acertada, em suas palavras, do júri da II EIA em “evitar o formalismo, que está penetrando

perigosamente na nossa arquitetura moderna”. Para Corona, que utiliza o mesmo espaço da revista para responder ao arquiteto suíço com o editorial o testamento tripartido de Max Bill — apenas três meses após elogiar Gropius, Aalto, Sert e Rogers como jurados da II EIA —, “a luta contra o formalismo que agora estamos presenciando deve ser coisa real, orientada sempre no sentido de ser preservada a tradição de cada lugar a par do desenvolvimento técnico”.²⁵ Na leitura de Paula Dedecca, emergia “um apelo local por outra hierarquia, na qual razão e função fossem os elementos condutores do desenho, substituindo a excessiva valorização de sua face plástica” e que “no entendimento de alguns arquitetos a racionalidade construtiva e a funcionalidade dos espaços deveriam ser retomadas como princípios prioritários de projeto, afastando a concepção arquitetônica do ato genial e aproximando-a de um trabalho técnico e coletivo, lógico e não arbitrário”.²⁶ Podemos perceber então, nesse ambiente de revisão ainda incerta dos modos de pensar e fazer arquitetura, um mal estar em torno da questão do formalismo, “termo flexível, frouxo, maleável”, onde “o formalista era ora um, ora outro”.²⁷ Mas se este mal estar estava no cerne da censura de Max Bill à obra de Niemeyer em 1953, vista como nova expressão de academicismo, decorativa, arbitrária, excessivamente autoral e sem aderência social, seus pronunciamentos contra o grande expoente da arquitetura contemporânea no país fariam dele algo inoportuno, senão antipático.²⁸

Seja como for, o alvo de Bill não é uma exceção. Muitas das críticas que tocavam nas questões ligadas ao formalismo da produção arquitetônica brasileira do período se direcionavam direta ou indiretamente à obra de Oscar Niemeyer, ou ainda, mesmo que de maneira obtusa, aos seus supostos seguidores ou imitadores.²⁹ Por exemplo, Nikolaus Pevsner na edição de 1957 de seu compêndio, *An Outline of European Architecture*, apontava o Brasil como “país onde o fascínio e os perigos da inconsequência de meados do século aparecem de modo mais concentrado”, onde as estruturas mais “fabulosas” e mais “frívolas” seriam as de Niemeyer.³⁰ Para Pevsner, essa “revolta

25 CORONA, Eduardo. O júri de arquitetura da Bienal e as soluções criadores. In: *AD – Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº3, dez./jan.1953/1954.

26 DEDECCA, Paula Gorestein. Op. cit. p.155.

27 Id. ibid. p.159.

28 KAMITA, João Masao. O formalismo como modo de pensar a forma. In: *Encontro Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. Rio de Janeiro: Anpaq, 2010. p.2.

29 COSTA, Lucio. Oportunidade perdida. In: *Manchete*, Rio de Janeiro, nº63, 4 jul.1953, p. 49.; ROGERS, Ernesto Nathan. Scuse per una critica non formalista. In: *Casabella-continuità*, Milão, nº200, fev./mar.1954, pp.1-3. (ambos comentados no 1º capítulo deste trabalho).

30 PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura ocidental*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p.407.

21 Segundo o levantamento da autora (p.150), o Congresso reuniu 428 congressistas. Sendo 175 arquitetos de São Paulo, 116 do Rio de Janeiro, 84 de outros estados e 53 estrangeiros, sobretudo da América do Sul.

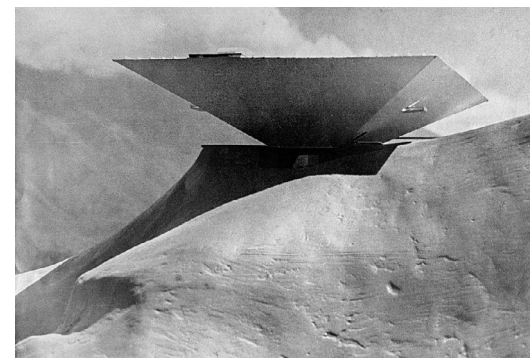
22 DEDECCA, Paula Gorestein. Op. cit. p.153.

23 COSTA, Lucio. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun.1951.

24 SAIA, Luís. A fase heróica da arquitetura contemporânea brasileira. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 31 mar.1954.

contra a razão” vista no Brasil, inclusive teria tido efeito sobre a própria obra de Le Corbusier, ao mencionar a “irracionalidade” da capela em Ronchamp.³¹ Os “sintomas de um gosto extrovertido” que não esconderiam “a veiedade pelo inédito”³² foram também denunciados por Bruno Zevi em *La moda lecorbusiana in Brasile: Max Bill apostrofa Oscar Niemeyer* (1954), e, num tom mais ponderado, por Giulio Carlo Argan, também em 1954, ao defender a “superação do formalismo técnico” da arquitetura brasileira, apontando para uma necessária consideração atenta a respeito das questões urbanas do país pelos arquitetos.³³ Contudo, ainda no início da vida editorial da revista *Módulo*, em dezembro de 1955, Niemeyer mais uma vez põe-se em defesa de sua arquitetura, reafirmando o tom de desdém para com seus críticos, por mais qualificados que fossem, de seu artigo de março do mesmo ano publicado na *AD*.³⁴ Niemeyer parece endereçar os reais problemas de nossa arquitetura ao “regime de contradições sociais” brasileiro, no qual não bastaria lançarmos mão de estrangeirismos de frio rigor construtivo e formal, pois antes a incipiente indústria nacional deveria ter real participação na prancheta dos arquitetos. O exemplo bem sucedido apresentado no artigo seria o soviético, onde “pela primeira vez na história, permitiu-se ao arquiteto desempenhar o papel que verdadeiramente lhe cabe na sociedade”. Papel este estritamente coletivo, livre das “tarefas individualistas” e das “solicitações das classes dominantes”.³⁵

Contudo, o arquiteto, que desde 1956 vinha projetando os palácios no planalto central brasileiro, mesmo antes da realização do concurso para o plano urbano da nova capital, assegurava em seu depoimento de 1958 que sua prática profissional e projetual seguia mudando desde que concebera o Museu de Arte Moderna de Caracas entre 1954 e 1955³⁶ [7] e desde que passara a se dedicar à arquitetura palaciana de Brasília, partindo de um “processo honesto e frio de revisão” de seu trabalho, buscando agora “a simplicidade das construções e o sentido de lógica e economia que muitos reclamavam”. Um



[7] Projeto do Museu de Arte Moderna de Caracas, Oscar Niemeyer, 1954 (modelo, não realizado).

ponto relevante para as questões enfrentadas pela arquitetura brasileira nesses anos da década de 50 pode encontrar-se refletida na busca de Niemeyer pela suposta “simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos”. Seus projetos, deveriam assim, em suas palavras, “não mais se exprimir por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original”, buscando também uma forma “mais pura e definida” sem cair “num falso purismo, num formulário monótono de tendência industrial”. Através do concreto armado, seria possível alcançar o novo rigor desejado, afirmava Niemeyer, já colocado em prática em Caracas e em Brasília.³⁷ Este depoimento de Niemeyer, segundo seu colega membro do Partido Comunista (PCB), Vilanova Artigas, teve “grande repercussão nos meios artísticos paulistas, em particular entre os arquitetos progressistas”. Podemos supor que sua republicação na revista paulistana *Acrópole* alguns meses depois de ter sido veiculado pela *Módulo* tinha como pretexto contextualizar o comentário de Artigas sobre o depoimento do arquiteto carioca, no qual o professor da FAU-USP endossaria com entusiasmo a posição de Niemeyer. O depoimento, para Artigas, seria “uma síntese feliz do que se continha no espírito de todos os arquitetos sérios do Brasil, e marca também o ponto de partida para uma nova fase do desenvolvimento da arquitetura nacional”, assim, seríamos capazes de projetar “novas e mais elevadas manifestações formais.”³⁸

O posicionamento de Artigas ocorre em paralelo, porém não à parte, imbricando-se ao que busquei narrar até esse ponto. Assim, valeria considerar

37 NIEMEYER, Oscar. Depoimento. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, nº9, fev.1958, pp.3-6.; Republicado como: NIEMEYER, Oscar. Depoimento. In: *Acrópole*, São Paulo, nº237, jul. 1958, s./p.; Seguida de: ARTIGAS, João Batista Vilanova. Revisão crítica de Niemeyer. In: *Acrópole*, São Paulo, nº237, jul.1958.

38 ARTIGAS, João Batista Vilanova. Revisão crítica de Niemeyer. In: *Acrópole*, São Paulo, nº237, jul.1958.

31 Id. *ibid.*, p.408.

32 ZEVI, Bruno, A moda lecorbusiana no Brasil. In: XAVIER, Alberto (org.). Op. cit. pp.163-166. Artigo originalmente publicado, segundo Nelci Tinem, em 02/11/1954 e incluído em: ZEVI, Bruno. *Cronache di architettura*. vol.1. Bari: Laterza, 1971, pp.198-201.

33 ARGAN, Giulio Carlo. Arquitetura moderna no Brasil. In: XAVIER, Alberto (org.). Op. cit. pp.170-175. Artigo originalmente publicado em: *Comunità*, nº24, Roma, 1954, pp.48-52.

34 Este artigo, *problemas atuais da arquitetura brasileira*, publicado pela revista carioca *Módulo*, em dezembro de 1955, fora publicado três meses antes pela revista paulistana *AD*, mas com outro título. Ver: NIEMEYER, Oscar. O problema social na arquitetura. In: *AD - Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº13, set./out.1955, s/p.; E: NIEMEYER, Oscar. Problemas atuais da arquitetura brasileira. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, nº3, dez.1955, p.19.

35 Id. *ibid.*, p.22.

36 Obra não realizada. Publicada na revista *Módulo* nº4, de março de 1956.

como a suposta autocrítica de 1958 realizada por Niemeyer fazia parte de um contexto arquitetônico-político abrangente, que tinha na figura de Artigas um articulador expressivo.³⁹ Vale retornar por um momento ao ano de 1951, quando Artigas publica seu primeiro texto sobre arquitetura⁴⁰ na revista *Fundamentos*, periódico diretamente ligado ao PCB, sendo talvez a primeira crítica direta a Le Corbusier formulada no campo modernista no país.⁴¹ O arquiteto suíço-francês é referência de certa forma indiscutível não só ao grupo de profissionais diretamente ligados a Lucio Costa, e a raiz corbusiana frutificava na prática projetual dos arquitetos no Brasil, dentre eles o próprio Artigas.⁴² Cronologicamente, o texto pode ser situado de maneira interessante entre algumas leves censuras à arquitetura moderna brasileira, como em bela criança, de Lina Bo Bardi, e a pavimentação de uma das narrativas da história da mesma arquitetura em muita construção, alguma arquitetura e um milagre de Lucio Costa, ambos de 1951. Ideologicamente, o texto *Le Corbusier e o imperialismo* alinhava-se de forma explícita ao posicionamento cultural do PCB e da atuação militante de Artigas, já debatida no capítulo anterior no contexto brasileiro da querela da abstração. Em conjunto com sua mulher, Virgínia Artigas, o arquiteto engajara-se nas atividades partidárias desde 1945 e, de 1949 a 1952, integrara o conselho de redação da revista *Fundamentos* ao lado de nomes como Candido Portinari, Sergio Buarque de Holanda, Oscar Niemeyer e Graciliano Ramos.⁴³

A visão crítica de Artigas, além de precoce se comparada aos posicionamentos revistos ao longo deste trabalho, carrega, na análise de Thomaz, certa “decepção com um modelo tomado por ele como progressista, e que (...) procurara estudar com tanto afinco no processo pelo qual passara entre 1943 e 1944, de revisão de suas idéias e prática arquitetônica.”⁴⁴ Esse texto, no qual Le Corbusier e o seu sistema de medidas reunidos no Modulor são acusados de corroborarem com as intenções imperialistas no mundo capitalista do segundo pós-guerra, pode ser entendido como correspondente à crise deflagrada no âmbito da produção artística e arquitetônica no Brasil, especialmente entre os intelectuais filiados ao PCB, entre os adeptos da arte

abstrata no interior da I Bienal em organização,⁴⁵ e os defensores da vertente figurativa, dita realista, defendida pelo Partido. A querela transparece com nitidez em texto do próprio Artigas publicado alguns meses antes de *Le Corbusier e o imperialismo* que reflete diretamente as diretrizes do regime stalinista, que remontam ao período ainda anterior à II Guerra.⁴⁶ No campo da arquitetura brasileira o problema estético-político parece ter se mostrado ainda mais complicado no início dos anos 50, pois se no realismo socialista do regime de Stálin a arquitetura deveria representar os anseios estéticos da classe trabalhadora, era possível reconhecer que, ao mesmo tempo, no Brasil “em várias camadas sociais” ocorria uma “apropriação crescente e diversificada da linguagem moderna da arquitetura”,⁴⁷ ainda que em suas versões “embonecadas” a que Lucio Costa se referiria em oportunidade perdida. Sendo assim, Artigas, ao criticar Corbusier, não assinala ou propõe uma nova forma de projetar. O arquiteto se detém em outras questões, ressaltando que o posicionamento pretensamente apolítico de Corbusier seria apenas uma forma de subordinação aos “capitães de indústria que ele procurou ansiosamente na América do Norte”, acusando-o, ao citá-lo, de

45 ARTIGAS, João Batista Vilanova. A Bienal é contra os artistas brasileiros. In: *Revista Fundamentos*, São Paulo, nº26, dez.1951, pp.10-12. Texto debatido no segundo capítulo deste trabalho.

46 De fato, a partir de 1932, na URSS, a arquitetura praticada pelo grupo de profissionais ligados a VPROA (União dos Arquitetos Proletários) tornara-se hegemônica, em oposição às correntes construtivistas pós-revolucionárias. A ligação torna-se cada vez mais estreita entre o regime stalinista e o discurso estético do realismo socialista, termo cunhado em 1932, e idealizado por Andrei Zhdanov, responsável pelas políticas culturais nos anos mais totalitários de Stálin. A doutrina de Zhdanov, condenada como “naturalismo burocrático” desde seu início por certos intelectuais, fora oficializada pelo Partido Comunista da União Soviética (PCUS) em 1937 e amplamente difundida após a criação do *Cominform* (Escritório de Informação dos Partidos Comunistas e Operários) em 1947, reforçando a convergência nas doutrinas estéticas dos partidos comunistas — no poder ou não — ao redor do mundo. Como doutrina, o realismo socialista na arquitetura oscilava entre a afirmação de certo academicismo de cunho *beaux-art* pré-revolucionário e tendências regionalistas em muitas de suas manifestações chinesas, das repúblicas soviéticas distantes de Moscou e nos regimes socialistas do Leste Europeu. Cf. COHEN, Jean-Louis. Repression and diffusion of modernism. In: *The Future of Architecture Since 1889*. Londres - Nova Iorque: Phaidon, 2012, p.358; Cf. GRAZZIANO, Raphael. *Aspectos do debate entre realismo socialista e concretismo*: a obra de Vilanova Artigas. Trabalho Final de Graduação (orient. Luiz Recamán) - FAU-USP, 2012, pp.24-25, p.27, p.39 e p.75.; A arquitetura praticada a partir desses preceitos unia técnicas construtivas com maiores ou menores níveis de industrialização a linguagens que evocavam neo-historicismos diversos e subjugava o campo estético ao planejamento estatal assim como já era feito na economia sob comando do PCUS. A crítica direcionada a este novo academicismo socialista era tida, portanto, nos círculos militantes comunistas, como uma intenção de “ataque à revolução proletária e defesa da burguesia.” Cf. GRAZZIANO, Raphael. Um impasse estético em Artigas: entre o realismo socialista e o concretismo. In: *Pós - revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU-USP*, São Paulo, v.19, nº32, dez.2015, p.80.

47 THOMAZ, Dalva Elias. Op. cit. p.196.

39 Cf. THOMAZ, Dalva Elias. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 1997.

40 ARTIGAS, João Batista Vilanova. Le Corbusier e o Imperialismo. In: *Revista Fundamentos*, São Paulo, nº18, mai.1951, pp.8-9, 27.; Republicado em: ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

41 Cf. THOMAZ, Dalva Elias. Op. cit. pp.182-183.

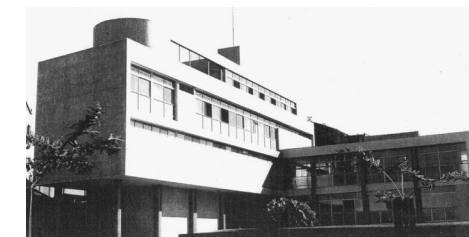
42 Id. *ibid.* pp.120-177.

43 Id. *ibid.* pp.180-181.

44 Id. *ibid.* p.186.

que de nada adiantaria permanecer “desligado das realidades embaraçosas das paixões políticas”, compenetrado em seu ateliê, pois “o imperialismo não encontra uso imediato para as soluções humanitárias de Le Corbusier”. Para Artigas, retirar-se do embate político teria a pretensão de “diminuir as contradições da burguesia caduca”, quando assim desmascaravam-se “muitos líderes do movimento modernista — cada qual por sua vez. Aparece claramente o que sempre foram: ideólogos da classe dominante, defensores impertérritos da ordem burguesa, da alardeada civilização ocidental.”⁴⁸ Vale ressaltar aqui, como paralelo, o que já foi comentado anteriormente sobre as tensões políticas na criação da *Hochschule für Gestaltung* — exatamente contemporâneas à crítica de Artigas — quando Gropius se opõe à Bill, Scholl e Aicher insistindo na despolitização da nova Bauhaus. Mesmo o trio não tendo uma relação partidária formalizada, politicamente situavam-se à esquerda, engajados na hercúlea tarefa de desnazificação da Alemanha ocupada. Mas, para serem agraciados com o patrocínio ianque, seria melhor não misturar design, arquitetura e arte com engajamento político deste lado do espectro. A censura de Gropius fora eficaz e a HfG passara a fazer parte do programa cultural, político e educacional da ocupação estadunidense na Alemanha.

Esta crítica de Artigas aos pioneiros da fase heróica da arquitetura moderna se repete num outro texto, publicado pela *Fundamentos* alguns meses depois, em janeiro de 1952⁴⁹ [8]. Num apanhado amplo, indo de Morris, Ruskin e Sullivan até o segundo pós-guerra, em *Os caminhos da arquitetura moderna*, Artigas reitera que qualquer uma de suas vertentes, do racionalismo corbusiano ao organicismo de Wright, no purismo de Mies ou no funcionalismo de Gropius, estariam ocupados estes arquitetos com falsas questões. Assim, como Niemeyer colocaria posteriormente em seus textos de 1955, só um sistema político e econômico socialista conseguiria sanar as questões enfrentadas num mundo posterior à Revolução Industrial. Artigas, expõe seu ponto de vista crítico que sintetizaria sua posição no início da década de 50: “surge afinal a questão: onde ficamos? Ou: o que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente? Nenhum dos dois, unicamente.” Na visão de Artigas, somente “na luta ao lado do povo, compreendendo seus anseios” conseguiríamos ter “espírito crítico para afastar o bom do inútil na arquitetura” para atingir, assim, uma “espontaneidade nova”. Todavia, enquanto



[9] Casa da Criança, Londrina - PR, Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, 1950-1955.

[8] Revista *Fundamentos* nº24, janeiro de 1952.

essa “ligação entre os arquitetos e as massas populares não se estabelecer”, seria impossível concretizar as soluções para tais problemas. “Até lá”, concluiria Artigas, “uma atitude crítica em face da realidade.”⁵⁰

A “atitude crítica em face da realidade” assumida por Artigas no período que iria de fins de 1953 até meados de 1956, ou seja, exatamente contemporâneo aos debates, crises e celeumas apresentadas anteriormente neste trabalho, foi de certa forma, nesse contexto específico, paralisante para o arquiteto. Em 1953 Artigas vai à URSS como parte de uma delegação de artistas e intelectuais ligados ao PCB. Após passar este início de década em intensa atividade projetual, com a qual atingira certo prestígio, como no caso dos projetos de suas casas paulistanas e dos equipamentos públicos em Londrina [9] e no estádio do São Paulo Futebol Clube, a viagem, segundo Thomaz, colocaria Artigas numa “posição ainda mais conflitante do que a que vinha tomando lugar em sua prática política e profissional naqueles últimos tempos”, pois, podemos supor, que com o contato direto com a concretização arquitetônica do realismo socialista, as questões que o envolviam em sua posição de arquiteto e comunista tenham aprofundado o impasse anunciado em *Os caminhos da Arquitetura Moderna*.⁵¹

Em relato tardio, Artigas comenta a posição em que se encontrava como membro do Partido: “quando a questão chegou ao universo da arquitetura, aí as coisas ficaram graves”. Deveriam os arquitetos abraçar o realismo socialista “e construir ‘bolos de noiva’ que a arquitetura soviética fazia naquele tempo ou então inventar uma cultura nacional que fosse cópia do barroco ou coisa que o valha?” Os arquitetos ligados ao Partido encontravam-se em um “problema

48 ARTIGAS, João Batista Vilanova. Le Corbusier e o Imperialismo. In: *Revista Fundamentos*, São Paulo, nº18, mai.1951, p.27.

49 Id. *Os caminhos da arquitetura moderna*. In: *Revista Fundamentos*, São Paulo, nº24, jan.1952, pp. 20-25.

50 Id. *ibid.* p.25.

51 THOMAZ, Dalva Elias. Op. cit. pp.207-208.

cultural pesadíssimo.”⁵² A interrupção da atividade projetual de Artigas nos anos de 1954 e 1955, deflagra uma crise pessoal que refletia tanto os posicionamentos políticos para a arquitetura que já vinham sendo colocados desde 1951 agravada em sua experiência soviética, quanto o ambiente crítico para a arquitetura brasileira com as severas restrições de Max Bill, a mudança de rumos entrevista na II EIA da Bienal e a agenda de revisões proposta pelo IV Congresso Brasileiro de Arquitetos.⁵³ Em meio a essa crise, Artigas reitera, em fins de 1954, na recém-fundada revista *AD-Arquitetura e Decoração*, argumentos colocados em 1952 sobre a penetração imperialista em solo brasileiro também através da arquitetura moderna e da planificação das cidades, chegando a censurar a II Bienal, que colocara Gropius, “agente imperialista”, como membro do júri de arquitetura. Entretanto, podemos notar que Artigas acena para um possível tom conciliatório, adota o termo “frente-única de arquitetos”, criticando a postura do núcleo de jovens arquitetos comunistas gaúchos, como Edgar Graeff e Demétrio Ribeiro, que transformavam “a luta no setor dos arquitetos unicamente em luta contra a arquitetura moderna”. A posição de Artigas neste ponto é ambígua: reconhece que no Brasil não deveríamos lutar contra a arquitetura moderna, todavia, como comunista, “teria uma opinião estética definida, clara”, que não escondia, completando: “lutamos pela aplicação do método do realismo socialista”, e que seria com ele que “no calor da luta contra o imperialismo” e “pela existência da arquitetura”, que se poderia discutir com os outros arquitetos “qual deva ser a arquitetura brasileira, quais as formas que exprimirão melhor o povo (...) no processo de libertação nacional”. Para Artigas, não poderíamos, nesse contexto, fazer como Niemeyer, que “se colocava em face desta realidade de maneira estática, à espera de uma nova sociedade. Isto corresponde a não lutar”, a não “correr para a formação da nova arquitetura que em germe já existe.”⁵⁴

Entretanto, ao discursar como paraninfo da turma de formandos de 1955 pela FAU-USP, Artigas parece adotar um tom mais otimista, enxergando com bons olhos a aceitação da arquitetura moderna pelo “povo brasileiro”, pois “na própria vulgarização de certas conquistas da arquitetura brasileira devemos ver o reflexo da simpatia geral pelo esforço renovador e pelas soluções que ela propõe” e na “democratização das conquistas da arquitetura deve ser encarada como desejo ardente, por parte do povo, da aquisição de uma linguagem nova no campo da arquitetura”. Como paraninfo, não é de

52 ARTIGAS, João Batista Vilanova. A função social do arquiteto. In: *Caminhos da arquitetura*. LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.209.

53 Cf. THOMAZ, Dalva Elias. Op. cit. pp.208-221.

54 ARTIGAS, João Batista Vilanova. Considerações sobre arquitetura brasileira. In: *AD - Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº7, set./out.1954, s/p.

estrANHAR o tom otimista, e Artigas ainda ressalta para os jovens arquitetos que não só em termos estéticos a arquitetura brasileira possuía “características de indiscutível importância”, mas seu “caráter inovador” estava também “no terreno da técnica”, no “constante aproveitamento em seu bojo de todas as conquistas da engenharia brasileira”. Esta seria de certa forma uma visão relevante em seu discurso, visto que o debate e a crise do campo da arquitetura se referia a questões de linguagem e dúvidas quanto a qual forma seria adequada para a arquitetura, fermentadas ou não pelas diretrizes do PCB. Artigas frisa, acenado para uma visão mais ampla sobre a arquitetura, que seu caráter inovador “não pode ser apreciado isoladamente, nos limites do fato arquitetônico. É o resultado de todos os esforços feitos no sentido do avanço no domínio da técnica e da ciência.”⁵⁵ A produção projetual de Artigas de 1956 em diante seria o resultado concreto desta atitude crítica, somada à seu engajamento na reforma de ensino da FAU-USP, talvez uma das respostas mais peculiares às crises da arquitetura moderna brasileira nos anos 50. Poderia também considerar que essa resposta de Artigas faça parte de certo *rappel à l'ordre* — arrisco utilizar o sentido dado ao termo por Kenneth Frampton⁵⁶ — estabelecido nos anos 50 no campo da arquitetura moderna brasileira, apontando para um possível diálogo com a questão (de) Max Bill, que aqui ecoava, em um ambiente onde valorizava-se o “terreno da técnica” e a busca por uma moral construtiva, embebidas no mal estar em torno da questão do formalismo, conforme debatido anteriormente.

3.2 ENTRE O REAL E O CONCRETO

A derrocada moral do realismo socialista ocorre em 1956, quando é divulgado o Relatório Khrushchev expondo os crimes e abusos totalitários do regime stalinista.⁵⁷ O PCUS perderia paulatinamente a centralidade na organização cultural dos outros partidos comunistas ao redor do globo. Mesmo assim, o declínio da doutrina remonta a 1955, quando o realismo socialista fora deslegitimado pelo próprio Nikita Khrushchev, Primeiro-Secretário do PCUS, atacando suas feições decorativas e retrógradas em suas manifestações

55 “Aos formandos da FAUUSP. Discurso de paraninfo na colação de grau dos arquitetos formados pela faculdade em 1955”. Publicado em: ARTIGAS, João Batista Vilanova. Aos jovens arquitetos. In: *AD - Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº17, mai./jun.1956, s/p.; E, posteriormente, em: ARTIGAS, João Batista Vilanova. Aos formandos da FAUUSP. In: *Caminhos da arquitetura*. LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp.59-63.

56 FRAMPTON, Kenneth. *Rappel à l'Ordre: the case for the Tectonic*. In: *Labour, work and architecture: collected essays on architecture and design*. Londres / Nova Iorque: Phaidon, 2002, pp.90-105.

57 Josef Stálin morre no início de 1953, mesmo ano em que Artigas e outros membros do PCB vão à URSS, conforme anteriormente mencionado.

arquitetônicas além de propor maior atenção às pesquisas na industrialização e prefabricação da construção. A posição de Khrushchev, inclusive, chegou a ser publicada em primeira mão no Brasil, ainda em novembro de 1955, pela revista *Fundamentos*, sob o título *Rumos da arquitetura soviética*.⁵⁸ A ideia de um mal-estar cultural⁵⁹ sobre como deveríamos nos aproximar da tradição popular, da realidade brasileira e de como deveríamos produzir uma arquitetura moderna democrática para a maioria dos cidadãos se impunha para diversos arquitetos nesta primeira metade da década como o verdadeiro problema a ser enfrentado. A dificuldade na recuperação de uma cultura autóctone, genuinamente brasileira colocava-lhes a questão acerca de qual seria o realismo apropriado para a arquitetura feita e pensada no Brasil. Se o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, em 1954, pode ser visto como palco privilegiado do apelo a uma revisão crítica de nossa arquitetura, atacando o suposto formalismo da arquitetura moderna brasileira, somava-se à essa crítica o questionamento sobre qual seria o realismo arquitetônico apropriado para o contexto cultural, social e econômico no país.

O questionamento vinha sendo desenvolvido desde pelo menos 1951, em grande parte pelos arquitetos vinculados ao PCB, e não se restringia às publicações vinculadas ao Partido, como as revistas *Horizonte* (RS) e *Fundamentos* (SP), mas igualmente compartilhado entre arquitetos que não faziam parte dos círculos militantes.⁶⁰ O balanço da situação da arquitetura brasileira apresentado pelo grupo de arquitetos comunistas gaúchos – engajados com a criação do curso de Arquitetura na Universidade do Rio Grande do Sul (hoje UFRGS) em 1952 – Demétrio Ribeiro, Enilda Ribeiro e Nelson Souza, posteriormente publicado pela revista carioca *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, por exemplo, ressaltava que “a arquitetura brasileira contemporânea não é representativa da *realidade social* brasileira em seu conjunto.”⁶¹ Pois, para o grupo gaúcho, a produção arquitetônica nacional era muito pautada nas individualidades dos arquitetos colocados a mercê do gosto do cliente e do mercado imobiliário, sem tornar possível um diálogo crítico e coletivo com outros arquitetos e com as massas. Demétrio e Enilda Ribeiro e Nelson Souza manifestavam em 1956 que tal vínculo com a

tradição só se daria de maneira profícua se houvesse no país uma “verdadeira democratização” da arquitetura, a partir da “construção em grande escala.”⁶² De maneira semelhante ao grupo gaúcho, dois anos antes, no congresso de 1954, Eduardo Corona expunha a ideia de que para termos uma arquitetura com “características verdadeiramente nacionais, com base na tradição”, essa não poderia estar “*afastada da realidade* e longe de constituir um exemplo de arquitetura nacional.” Para Corona, se as bases de nossa arquitetura moderna se distanciavam da *realidade*, deveríamos clamar pela autonomia cultural brasileira,⁶³ de certa forma em consonância com os discursos anti-imperialistas de Vilanova Artigas do início da década de 50.

O pronunciamento do jornalista e crítico de arte Mário Barata,⁶⁴ em consonância com os de Corona e do grupo comunista gaúcho, parecia sintetizar os argumentos, invocando, no IV Congresso, os profissionais a voltarem seus olhos para a *realidade*. Nele, o crítico mencionava o crescimento positivo do interesse por “uma revisão autocrítica da arquitetura moderna brasileira”, comprovada pelos debates no próprio congresso e em depoimentos “como o dado por Lucio Costa, à revista *Manchete*, a propósito das desorientadas restrições feitas por Max Bill, no ano passado, a alguns aspectos de nossa arquitetura”.⁶⁵ No embate contra o formalismo arquitetônico, tema central para uma autocrítica dos brasileiros, o interesse pela tradição, nas palavras de Barata, teria especial proeminência. Entretanto, não deveríamos “encarar a arquitetura unicamente sob o ângulo da tradição, mas vê-la também sob o aspecto das exigências concretas da realidade

62 Id. *ibid.*

63 CORONA, Eduardo. Da necessidade de uma consciência nacionalista. In: XAVIER, Alberto (org.). Op. cit. pp.280-282. grifo nosso.

64 Mário Barata (Rio de Janeiro, 1921-2007), formado em História da Arte na Universidade de Paris (Sorbonne) em 1948, quando participa na capital Francesa da criação da *Association Internationale des Critiques d'Art* (AICA) e, já de volta ao Brasil, em 1949 de sua seção brasileira (Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA) junto a intelectuais como Mário Pedrosa, Antonio Bento e Sérgio Milliet. Nos anos 50 atuou como crítico no *Diário de Notícias* e tornou-se catedrático em História da Arte na Escola Nacional de Belas Artes (Enba) em 1955. Sua consonância discursiva em 1954 com os grupos de arquitetos alinhados ao PCB no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos me parece ainda um pouco nebulosa, pois não foi possível encontrar algum indício de proximidade entre Barata e o PCB. O crítico participara da organização do Congresso Internacional Extraordinário da AICA, coordenado por Pedrosa em 1959. Foi aposentado compulsoriamente do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ com o AI-5, segundo depoimento de Arno Wehling, disponível em: <http://www.abi.org.br/mario-barata-um-depoimento-pessoal/> acesso em: 29/06/2020.

65 BARATA, Mário. *Arquitetura, tradição e realidade brasileira*. In: *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, nº4, 1954. p.21; Publicado posteriormente sob o mesmo título em: XAVIER, Alberto (org.) Op. cit. pp.197-203. Ao longo do texto, o autor lembra que grande parte das ideias exploradas neste pronunciamento para o IV Congresso Brasileiro de Arquitetos fazem parte de um artigo não publicado de fins de 1950.

58 Cf. CONTIER, Felipe de Araújo. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escola de Vilanova Artigas*. Tese (Doutorado) - IAU-USP, São Carlos, 2015, p.71.

59 Cf. GRAZZIANO, Raphael. Op. cit. (2015), p.85.

60 Cf. THOMAZ, Dalva Elias. Op. cit. p.217.

61 RIBEIRO, Demétrio; RIBEIRO, Enilda; SOUZA, Nelson. Situação da arquitetura brasileira. In: *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, nº7, 1956, p.43. Publicado posteriormente sob o mesmo título em: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*. Arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.203-207. Grifo nosso.



[10] Residência Israel Iochpe, Porto Alegre, Edgar Graeff, 1953.

nacional”, pois, deste ponto de vista, nem tudo que é tradicional seria admissível. A posição defendida por Barata era fundamentada num trinômio “*arquitetura-tradição-necessidade* dos habitantes do país”, e só assim “essa arte” contribuiria para o viver do “homem comum brasileiro”, não de um cidadão abstrato.⁶⁶ Haveria, na visão de Barata, um “movimento” global “de volta ao *realismo*”, no qual “o realismo é o oposto do falso e do artificial.” Mas haveria uma posição clara para a arquitetura dentro do movimento cultural e artístico realista naquele momento? Portanto, deste ponto de vista, não seria o realismo “tudo o que está na natureza ou na sociedade”, o que relativizaria qualquer olhar apressado ou conformista para as reais necessidades dos cidadãos. Desta forma, o realismo na arquitetura pode ser encarado como algo “*revolucionário*”, que nas palavras de Mario Barata, destruiria convenções, quebrando ilusões, num “ato construtivo” por consequência.⁶⁷

De fato, o pós-Segunda Guerra, em vários países do mundo, viu emergirem expressões similares de retorno às tradições ou às necessidades populares, como no neorealismo na Itália ou o *People's Detailing* e o Novo Humanismo na Inglaterra. Mas se nos detivermos na produção brasileira do fim da década de 40 à primeira metade dos anos 50, além de nos depararmos com os exemplos já citados quando tratamos das premiações nas I e II Bienais de São Paulo — como a consagração de Pedregulho, a afirmação de Niemeyer — a despeito das críticas — com a construção do conjunto do Ibirapuera, ou a ascensão de Sergio Bernardes, já afastado de certas referências “cariocas”, na linha de um racionalismo — poderíamos incluir a esta trama a arquitetura dos gaúchos Demétrio e Enilda Ribeiro e de Edgar Graeff. Por mais que defendessem um olhar atento a uma arquitetura que atendessem aos anseios da população, amplamente democrática, assumidamente regionalista em



[11] Residência Olga Baeta, São Paulo, Vilanova Artigas, 1956.

seu interesse pela “sensibilidade estética do povo” e avessa a abstrações formalistas em voga na arquitetura brasileira⁶⁸, suas realizações expressavam severo rigor geométrico, como no Instituto de Pesquisas Biológicas (1950) e no Colégio Estadual Júlio de Castilhos (1952-1958), ambos em Porto Alegre, distantes das interpretações das tradições construtivas, do vernáculo. Por outro lado, Edgar Graeff, diplomado no Rio de Janeiro, mais próximo das ideias de Lucio Costa, explícita, nos projetos para as residências na capital gaúcha Victor Graeff (1951) e Israel Iochpe (1953), maior intimidade no uso de elementos da tradição construtiva brasileira [10]. Mas diferentemente do grupo carioca — e de grande parte dos arquitetos no país naquele momento — sua referência ao colonial na casa Iochpe é mais literal, dando-se de maneira mais “histórico-saudosista”, talvez uma versão, um exemplar raro, do que poderia vir a ser um realismo socialista brasileiro.⁶⁹

Vilanova Artigas, conforme vimos, se opôs aos seus colegas e camaradas gaúchos. Em 1956, o arquiteto retorna à prancheta, buscando uma terceira via, sem ser a dos bolos de noiva soviéticos, nem das revisões sobre o repertório de Lucio Costa, nem a do racionalismo dos Ribeiro ou de Bernardes. Seu primeiro projeto nesse momento, a residência Olga Baeta [11], após o pequeno intervalo sem projetar, pode ser lido como o prenúncio de uma nova forma de pensar e fazer arquitetura.⁷⁰ Neste projeto não vemos “pilares de seção circular, lajes impermeabilizadas, calhas internas, volumes acoplados”, sua leitura pode evocar, sob determinada interpretação, a conciliação do arquiteto “com a casa tradicional brasileira” no uso do telhado em duas águas com telhas de barro (apesar de estarem ocultas pela empena da elevação da rua) e a “empena

68 RIBEIRO, Demétrio; RIBEIRO, Enilda; SOUZA, Nelson. Op. cit.

69 Cf. XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. *Arquitetura moderna em Porto Alegre*. São Paulo: Pini, 1987, p.103. Apud: GRAZZIANO, Raphael. Op. cit. (2012) p.96.

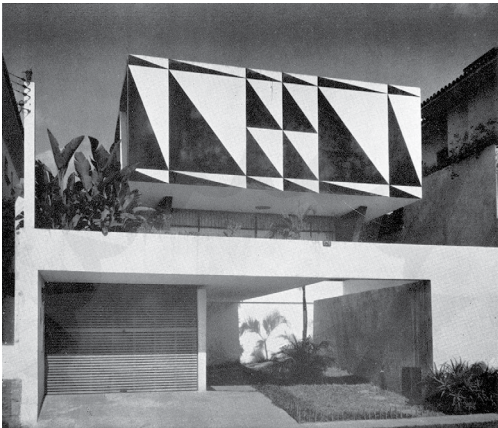
70 Cf. THOMAZ, Dalva Elias. Op. cit. p.228.

66 Id. ibid. p.21. Grifo do original.

67 Id. ibid. p.22. Grifo do original.



[12] Jardim lateral da residência Olga Baeta, Vilanova Artigas, 1956.



[13] Residência Rubens Mendonça, São Paulo, Vilanova Artigas, afresco de Mário Gruber, 1958.



[14] Interior da residência Rubens Mendonça, Vilanova Artigas, 1958.

cega da fachada, executada em concreto” deixando “à mostra as marcas das pranchas largas de madeira utilizadas como formas.” Assim, o arquiteto evocaria a casa de madeira paranaense, de sua terra natal, “como inúmeras vezes teve a oportunidade de comentar.”⁷¹ Entretanto, é possível afirmar que a casa tradicional contida na referência à arquitetura popular explicitada por Artigas surgiria de maneira indireta, abstratamente, no projeto da residência Olga Baeta, não interferindo na organização espacial do projeto, com sua fluidez evidentemente moderna. Tais elementos da dita casa paranaense, portanto, estariam “assimilados, mediados e depurados”⁷² nas decisões projetuais de Artigas. Vale ressaltar que a depuração do tradicional não era fato novo na arquitetura brasileira, basta olharmos para alguns projetos de Lucio Costa. Contudo, nesta casa para um casal de acadêmicos comunistas, o espaço não remete a arcaísmos de um Brasil tradicional e rural, mas constitui uma pesquisa de uma nova tipologia residencial e urbana explorada por Artigas e que se difundiria na prática de outros arquitetos, primeiramente em São Paulo. A fluidez deste espaço moderno articulado por meio níveis, o uso de cores primárias vibrantes, abstraindo certos elementos pintados — paredes, empenas, pilares — a estrutura independente — cujos pilares tornam-se mais esbeltos quando encontram o solo, permite amplos panos de vidro voltados para o jardim lateral [12], prolongando o espaço do interior da casa que acaba por se mesclar à vegetação — escapa à ideia de uma pura referência à tradição,⁷³ talvez assinalando uma aproximação política, estética e social com o grupo de artistas concretos paulistanos, conforme ressalta Thomaz.⁷⁴

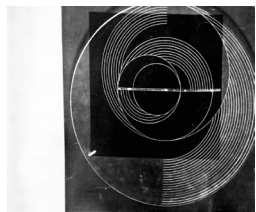
Logo após conceber a residência Olga Baeta, Artigas projeta em 1958 a residência Rubens de Mendonça, também em São Paulo. A atenção sobre este

71 Id. ibid.

72 GRAZZIANO, Raphael. Op. cit. (2015) p.83.

73 Id. ibid.

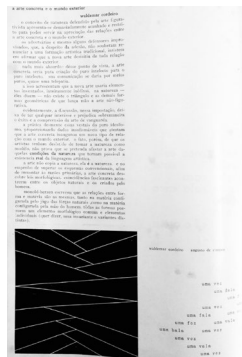
74 Cf. THOMAZ, Dalva Elias. Op. cit. p.230.; Contudo ainda merece ser melhor explorada a posição política do grupo concretista em São Paulo, tanto o núcleo em torno do grupo *Ruptura*, quanto o dos poetas em torno da revista *Noigandres*. Waldemar Cordeiro, por exemplo “não se filia ao PCB, por discordar da orientação partidária predominante, que priorizava o realismo como forma de manifestação artística”, mesmo tendo sido próximo dos círculos do Partido Comunista Italiano (PCI) em Roma até 1946, quando muda-se para o Brasil (em: MEDEIROS, Givaldo. *Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro*. In: *Revista do IEB*, São Paulo, nº45, set.2007, pp.66-68). Vilanova Artigas expõe em sua arguição no concurso para professor titular da FAU-USP em 1984 que Cordeiro era “uma personalidade muito complexa” e que tinha como pretensão, junto a outros concretistas, de “substituir a luta política por uma visão estética global do mundo”. Artigas menciona ainda que se aproxima do grupo de Cordeiro “como homem de esquerda (...) para ver se era possível uma unidade política e, outra vez, poder ler no pensamento deles [os concretistas] a transferência disso para a responsabilidade social que o arquiteto tem”. Ver: ARTIGAS, João Batista Vilanova. *A função social do arquiteto*. In: ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.202.



[15] *Ideia Visível*, obra de Waldemar Cordeiro (1956), exposta na Exposição Nacional de Arte Concreta, 1956-1957, reproduzida no dossiê sobre os artistas da mostra na revista *AD* nº20, dez. 1956.



[16] *Ideia Visível*, obra de Waldemar Cordeiro (1956), ilustra o texto "Arte concreta e o mundo exterior", publicado na revista *AD* nº23, jun. 1957.



projeto recai comumente sobre os afrescos de Mário Gruber, com composição geométrica [13], que denunciaria uma clara aproximação de Artigas com a arte concreta, tão duramente criticada por ele no contexto da primeira bienal.⁷⁵ Entretanto, uma leitura mais detida do projeto nos faria ver o afresco da fachada anunciando ao transeunte o apelo comunicativo dos elementos construtivos projetados pelo arquiteto: o desenho triangular expressivo e eloquente no perfil dos degraus, parapeitos, bancos e principalmente nos pilares, cuja forma pode ser lida a partir de uma origem plástica, não puramente técnica [14]. Assim, "do concretismo brasileiro, a casa Rubens de Mendonça não herdou apenas a geometria dos triângulos, mas sobretudo a relação com a informação", característica do concretismo brasileiro que andou de mãos dadas com o design gráfico.⁷⁶ Poderíamos entender, portanto, essas casas, Baeta e Rubens de Mendonça, mais como "a expressão, que a resolução, dos problemas culturais que [Artigas] enfrentava"⁷⁷ nessa segunda metade dos anos 50, quando se engajara na reforma de ensino da FAU-USP, após seu breve hiato projetual de 1954-1955. Essas duas casas, não revelam "nem a recuperação de uma cultura autóctone", nem o "usufruto de uma industrialização avançada", inexistente no Brasil.⁷⁸

Para o artista Waldemar Cordeiro [15] [16], a integração da arte no mundo só seria possível através da arte concreta, na qual os artistas, enquanto paisagistas, desenhistas industriais e gráficos⁷⁹, em seu desejo de "planejar o ambiente social segundo os moldes de uma racionalidade modernizadora",

teriam sua atuação organicamente ligada aos projetos nacionais latino-americanos dos anos 40 e 50.⁸⁰ Em São Paulo, não à toa, importantes manifestações do grupo de artistas visuais e poetas concretos se deram em uma revista especializada de arquitetura, a *AD - Arquitetura e Decoração*, na qual o cargo de direção técnica era ocupado por Eduardo Corona, responsável pela efetiva edição de seu conteúdo, e onde, além de textos importantes de Niemeyer e Artigas, o próprio Corona publicara sua resposta a Max Bill, em defesa da arquitetura moderna brasileira.⁸¹ O fato é que no fim de 1956, quando da realização no MAM-SP da primeira grande exposição de arte concreta do país,⁸² apresentando um panorama da produção carioca e paulistana realizada até então, esporadicamente exibida em mostras pequenas, a revista *AD* publicaria, em dezembro de 1956, um extenso dossiê fartamente ilustrado sobre a mostra [17] [18] [19] [20], no qual se destaca o texto introdutório, em forma de editorial do periódico, escrito por Décio Pignatari, e o texto-manifesto de Waldemar Cordeiro, o *objeto*.

Em seu texto *arte concreta: objeto e objetivo* para a revista *AD*, Pignatari retoma a reivindicação de Eduardo Corona, em edição anterior da mesma revista, em favor da necessidade de aproximar a arquitetura das artes visuais, em prol da formação de arquitetos "mais completos". Segundo o poeta, do lado dos concretistas também haveria o sentimento de uma urgência para estreitar relações com o campo da arquitetura. Muitos dos artistas concretos eram, "quando não arquitetos ou estudantes de arquitetura, decoradores, paisagistas ou desenhistas de esquadrias", profissionais nas "atividades ligadas à arte arquitetônica", o que só "atestava essa necessidade e essa urgência, se já não bastasse, por si mesma, a sua presença numa revista de arquitetura e

80 BRITO, Ronaldo. Vértice e ruptura. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (orgs.). Projeto construtivo brasileiro na arte. São Paulo / Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado / MAM-RJ, 1977 (2ª ed. fac-símile, 2014), p.303.

81 Cf. DEDECCA, Paula Gorestein. Op. cit. pp.113-114.; Segundo a autora, a revista tinha em seu conselho diretivo arquitetos como Vilanova Artigas, Ícaro de Castro Mello e Oswaldo Corrêa Gonçalves. Dedecca ainda aponta que a revista parece circular para dois públicos distintos: o mais especializado, arquitetos, ao mesmo tempo que supria uma demanda mais leiga. Consideravelmente mais barata que *Acrópole* e *Habitat* (menos da metade do preço), a *AD* não possuía "transparência de sua orientação política", apesar de ser "em suas páginas que serão publicados alguns dos textos mais contundentes do período, do ponto de vista do debate político a respeito da produção arquitetônica" (textos de Artigas, Niemeyer, Saia e Graeff, além de Pignatari e Cordeiro). Id. *ibid.* p.117.

82 No início de 1957, a mesma exposição foi montada pelo MAM-RJ. Vale ressaltar que a mostra de 1956/57 não fora a primeira exposição de arte concreta no país, mas sim a maior e mais abrangente até então, sendo antecedida, por exemplo, pelo manifesto e mostra do grupo *Ruptura*, realizada no MAM-SP em dezembro de 1952, mesmo ano que se forma o grupo Frente, no Rio de Janeiro (primeira exposição em 1953) e que se publica o primeiro número da revista *Noigandres* por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.

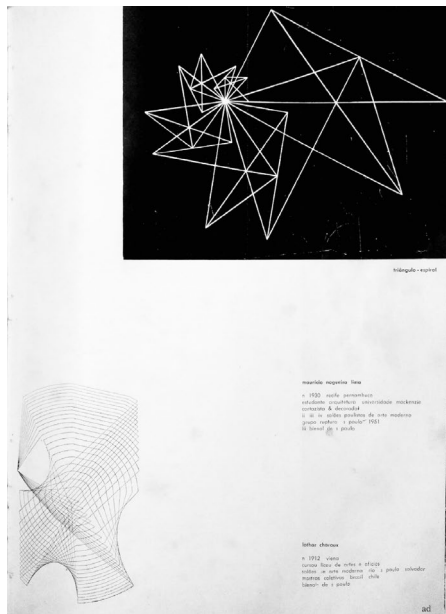
75 THOMAZ, Dalva Elias. Op. cit. pp.246-248.

76 GRAZZIANO, Raphael. Op. cit. (2015) pp.86-87.

77 Id. *ibid.* p.90.

78 Id. *ibid.* p.91.

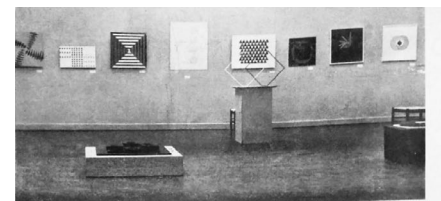
79 FERNANDES, Fernanda. Arquitetura e concretismo. In: *Designio*, São Paulo, nº 2, set.2004, p.99.



[18] *Triângulo espiral*, Maurício Nogueira Lima; obra não identificada de Lothar Charoux, expostas na Exposição Nacional de Arte Concreta, publicadas no dossiê na revista AD nº20, dezembro de 1956.



[17] Capa da revista AD nº20, dezembro de 1956. Imagem: *triângulos com movimento em diagonal* de Hermelindo Fiaminghi, exposta na Exposição Nacional de Arte Concreta, 1956-1957.



exposição
nacional de
arte concreta
m.a.m. s. paulo
dezembro 1956



[19] Exposição Nacional de Arte Concreta, 1956-1957. Obras de Luiz Sacilotto e Kazmer Féjer. Dossiê sobre a mostra publicado na revista AD nº22, abril de 1957.



teoria e prática do concretismo carioca

não resta a menor dúvida: a diversificação das técnicas é fator de desenvolvimento da cultura. Não vejo, porém, como se possa considerar fatores de evolução as divergências críticas dos paralisados que ocorreram a exposição nacional de arte concreta através de todos aqueles preconceitos e frus-tralhas que compõem o acervo histórico de uma sub-atividade cultural, quase sempre justificável somente do ponto de vista de interesses pessoais.

é, pois, evidente que os opositos devem ser procurados no próprio setor de vanguarda.

O levantamento das características e das afinidades dos expositores da exposição nacional de arte concreta possibilita dividir a mostra em dois agrupamentos distintos, que correspondem — salvo raras exceções — ao grupo do Rio e do São Paulo, respectivamente. Essa diferença é mais profunda do que pode parecer à primeira vista. Trata-se, com efeito, não apenas de modos diferentes de avaliar a obra de arte, como também de conceber a arte e suas relações.

Ferreira Gullar oferece uma amostra de imperfeições na posição artística dos concretistas cariocas: estas ainda não foram o saldo qualitativo que possibilita situar o problema da arte de vanguarda em termos diretos. Por isto mesmo, Ferreira Gullar, para poder explicar a sua concepção de arte concreta, vê-se obrigado a reparar, mais uma vez, o já mencionado exemplo kantolokiano da maçã, do símbolo da maçã e se inscreve na atribulada literatura dos *Dez mil bilhões* para uma justificativa "epistemológica" da arte não-figurativa. Essa tentativa, algo tardia, parece ignorar que a obra de arte existia e não-figurativa é, hoje, tão real quanto a própria maçã; é em virtude dessa sua inserção na realidade que a arte detém também de ser símbolo. Ela é o que é.

[20] Exposição Nacional de Arte Concreta, 1956-1957. Em primeiro plano obra *composição concreta em branco e vermelho*, 1955, de Alfredo Volpi. Em segundo plano obras de Hermelindo Fiaminghi. Dossiê sobre a mostra publicado na revista AD nº22, abril de 1957.

decoração.⁸³ Através da atitude crítica do concretismo, tanto nas artes visuais quanto na poesia, “todas as manifestações visuais seriam de interesse”. Dessa forma, para estes artistas, “desde as inconscientes descobertas na fachada de uma tinturaria popular, ou desde um anúncio luminoso, até a extraordinária sabedoria pictórica num Volpi, ao poema máximo de Mallarmé ou às maçanetas desenhadas por Max Bill, na Hochschule für Gestaltung, em Ulm”⁸⁴, seriam manifestações de produtos da cultura que interessavam à atuação produtiva dos concretistas.

A posição de Waldemar Cordeiro, exposta mais a seguir no dossiê, complementa o discurso de Pignatari. Para Cordeiro, “a parcialidade dos românticos, que pretendem fazer da arte um mistério e um milagre, desacredita a potencialidade social da criação formal.”⁸⁵ Esta criação formal, artística, anti-romântica e com forte potencial social, não poderia manifestar-se, na concepção radical de Cordeiro, como “expressão de conteúdos hedonísticos”. Não seria, portanto, expressão, mas produto.⁸⁶ A fatura destes produtos, encarados pelos artistas concretos como *objetos*, seria uma forma de situar a arte na “esfera da experiência direta” da vida, e, na linha de Gramsci, segundo Cordeiro, a cultura produzida nesta chave poderia criar “uma unidade de pensamento entre os ‘simples’ e os artistas e intelectuais”. Somente a partir desta simbiose, almejada pelos concretistas, das massas populares com a arte, esta poderia ser depurada “dos elementos intelectualísticos e de natureza subjetiva, tornando-se vida.”⁸⁷ Tais concepções, tanto de Cordeiro, quanto de Pignatari, do papel da arte concreta na sociedade, algumas vezes enunciadas em tom de manifesto, foram publicizadas pela revista *AD* no fim de 1956, durante a grande mostra de artistas concretos, que se estenderá até meados do ano seguinte. Não custa reiterar que, se é possível reconhecer um esforço dos concretistas em contemporizar com os temas arquitetônicos, o dossiê específico foi publicado na *AD* em paralelo às respostas projetuais de Artigas ao retomar sua atividade na prancheta em meados de 1956 com a casa Baeta.

De setembro/outubro de 1957⁸⁸ data o último texto de Pignatari na revista,⁸⁹ avaliando positivamente a participação dos concretos brasileiros, assim

83 PIGNATARI, Décio. Arte Concreta: objeto e objetivo. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº20, nov./dez.1956, s/p; Sob o mesmo título em: AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (orgs.). Op. cit. pp.103-104.

84 Id. *ibid.*

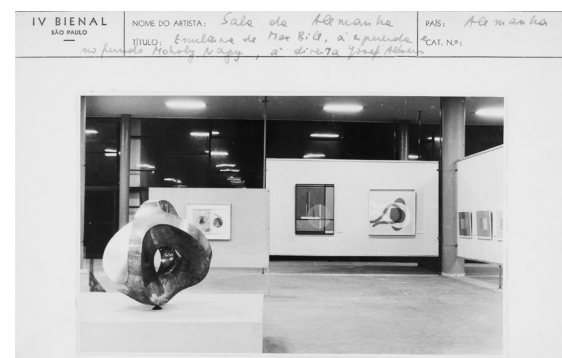
85 CORDEIRO, Waldemar. O objeto. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº20, nov./dez.1956, s/p.

86 Id. *ibid.* p.74.

87 Id. *ibid.* p.75.

88 PIGNATARI, Décio. IV Bienal de São Paulo. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº25, set./out.1957, s/p.

89 A revista *AD* sairia de circulação não muito tempo depois, em 1958.



[21] Sala de exposição na IV Bienal de Arte de São Paulo, 1957. Em primeiro plano a obra *Konstruktion* (construção, 1937) de Max Bill, ao fundo obras de Josef Albers e László Moholy-Nagy.

como de Bill e Albers, na IV Bienal de São Paulo [21]. Os números que precedem essa edição veiculam não só o pensamento de Cordeiro e a posição de Pignatari, mas também textos dos irmãos Campos sobre poesia concreta, além de diversas imagens da produção dos artistas do grupo concreto paulistano. Na edição de maio/junho de 1957, por exemplo, podemos ver reproduções de obras do grupo de artistas ligados a Cordeiro, como Judith Lauand, Hermelindo Fiaminghi, Luís Sacilotto e Casimiro (Kazmer) Féjer, entre outros, junto a textos críticos e poemas de Haroldo e Augusto de Campos. Se recuarmos mais um pouco no tempo, na edição anterior, de março/abril daquele ano, novamente nos deparamos com uma espécie de dossiê sobre a atividade dos concretos. Com o editorial – intitulado *arquitetura e arte* –, Cordeiro nela invoca os arquitetos a voltarem seu interesse às artes, pois considera que fora nos momentos chave da história da arquitetura moderna que as artes visuais e a arquitetura andaram juntas.⁹⁰ Em seguida, o líder dos artistas concretos em São Paulo acusa uma profunda divisão entre os artistas na recém realizada Exposição Nacional de Arte Concreta nos Museus de Arte Moderna das duas maiores cidades do país. Para Cordeiro, tal demarcação de dois grupos de artistas estaria calcada em formas distintas não só de “realizar a obra de arte, como também de conceber a própria arte e suas relações.”⁹¹ Os grupos do Rio e de São Paulo já podiam ser reconhecidos na primeira exposição, que tentara agrupar uma produção artística até então dispersa. Ferozmente atacado por Cordeiro, o “lirismo expressivo” do grupo concretista carioca, que tinha Ferreira Gullar como ideólogo, marcava uma diferença na maneira de pensar a produção, ou melhor, a criação, dos artistas estabelecidos no Rio no decorrer da segunda metade da década de 50.

90 CORDEIRO, Waldemar. Arquitetura e arte. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº22, mar./abr.1957, s/p.

91 Id. Teoria e prática do concretismo carioca. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº22, mar./abr.1957, s/p.

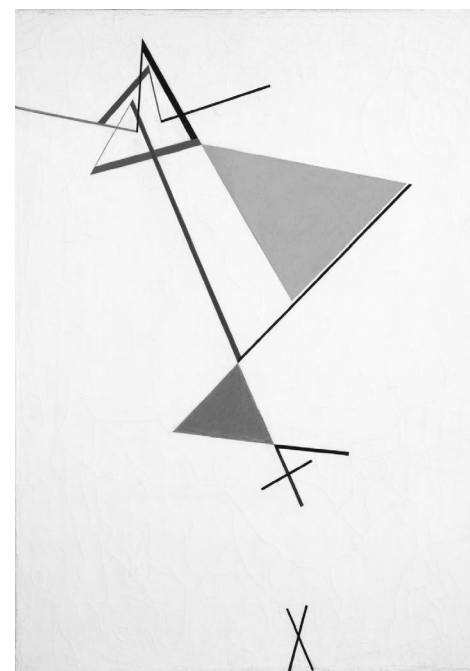
Se em São Paulo o principal veículo de divulgação dos concretistas era, portanto, uma revista de arquitetura, na capital federal fora nos suplementos dominicais do *Jornal do Brasil* onde Ferreira Gullar, em sua coluna sobre artes visuais, escreveria sobre arte concreta e sobre o grupo por ele batizado em 1959 de neoconcreto. Numa retrospectiva da arte concreta, ali publicada em 1959, Gullar situaria aliás o protagonismo dos suíços, tendo Max Bill como sua figura central, herdeiros da arte de vanguarda soviética trazida para aquele país por El Lissitzky no contexto da diáspora de artistas durante o governo de Stalin. Nesse movimento da arte construtiva, entre a Rússia e a Europa Ocidental, na leitura de Gullar, Bill teria estabelecido em Ulm o centro de irradiação da arte concreta pelo mundo a partir do início dos anos 50.⁹² Essa interpretação, vale dizer, é discutível. Segundo Elizabeth Varela⁹³, esse momento de afirmação da arte concreta pode ser visto como um movimento polinucleado, construído através de redes de ideias e imagens que viajavam entre cidades, países e continentes.⁹⁴ Contrariamente à narrativa de Ferreira Gullar, formulada ainda no calor do momento, ou, posteriormente, à de Aracy Amaral, para quem a arte concreta brasileira seria, grosso modo, fruto maxbilliano⁹⁵, para Varela seria indiscutível o protagonismo dos portenhos [22], na história da arte concreta, por meio da revista *Arturo* em 1944, ou do agrupamento em torno da *Asociación Arte Concreto - Invención*, de 1945, simultaneamente, portanto, ao engajamento dos suíços nos anos 40. Mais do que isso, a ligação entre São Paulo, Buenos Aires e Rio de Janeiro não poderia ser ignorada, e as manifestações concretistas brasileiras não poderiam ser reduzidas a uma derivação dos postulados que irradiariam de Ulm. De fato, em meados de 1953, artistas concretos argentinos viriam a expor no MAM carioca, apenas alguns meses depois de Waldemar Cordeiro realizar no MAM paulistano junto a outros artistas, a primeira mostra de arte concreta no Brasil, ocasião em que publica o manifesto *Ruptura*. Seja como for, o fato é que o meio sul-americano, tanto quanto o brasileiro, já pareciam especialmente permeáveis às ideias de Max Bill. Mais do que isso, considerando que suas relações com a América do Sul foram inicialmente estimuladas por Pietro Maria Bardi a partir de 1949 e culminaram na grande retrospectiva do artista suíço em 1951 no MASP e na premiação de *Unidade Tripartida* na I Bienal; que a proximidade de Bill com os argentinos e especialmente com Tomás Maldonado, que em 1954 se tornaria

92 Cf. GULLAR, Ferreira. Tentativa de compreensão. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 nov.1959.; Texto republicado sob o mesmo título em: AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (orgs.). Op. cit. pp.55-57.

93 VARELA, Elizabeth Catoia. *Arte concreta além da Europa: Brasil, Argentina e MAM Rio*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 2017.

94 Id. *ibid.*, p.37.

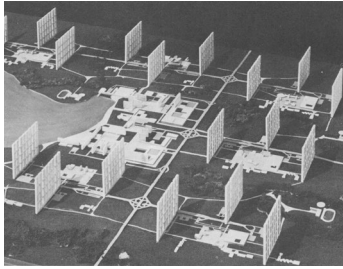
95 Cf. VARELA, Elizabeth Catoia. Op. cit.



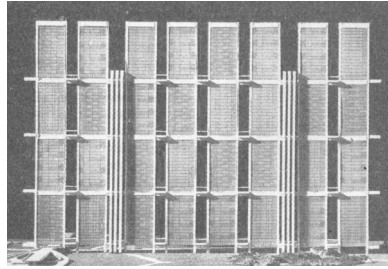
[22] *Desenvolvimento de um triângulo*, Tomás Maldonado, 1949.



[23] *Konkrete Kunst*, cartaz de Max Bill, 1960.



[24] Plano de Rino Levi para Brasília, 1956, terceiro lugar no concurso para o Plano Piloto.



[25] Plano de Rino Levi para Brasília, 1956 (ampliação).

a seu convite professor em Ulm; e que a grande retrospectiva internacional da arte concreta organizada por Bill em Zurique em 1960 [23] concedeu aos artistas brasileiros um notável protagonismo⁹⁶, parece altamente discutível a redução do encontro entre o artista suíço e os brasileiros à celeuma em torno da obra de Niemeyer e da moderna arquitetura nacional. Ao que tudo indica, portanto, o diálogo com Bill foi bem mais profundo no meio artístico do que no arquitetônico. E não necessariamente resultou na adesão dos arautos de um projeto construtivo na arte brasileira à campanha do artista suíço contra o suposto virtuosismo voluntarioso, expressivo e irresponsável da arquitetura moderna brasileira, em favor de uma vertente mais racionalizada ou imbuída de certa moralidade construtivo. Ao contrário, o entusiasmo de membros do movimento concreto brasileiro, em especial dos poetas, com a arquitetura e o projeto urbano da nova capital é emblemático por sua aparente dissonância em relação à perspectiva europeia, ao menos quanto à arquitetura. Como bem salientou Gorelik, os concretistas de São Paulo “priorizaram uma defesa nacionalista da ‘arquitetura moderna brasileira’ à maneira de Niemeyer, a arte local de maior repercussão internacional.”⁹⁷ Mas afinal o que em Brasília poderia tê-los seduzido? Afinal, as formas de Niemeyer ou o gesto à mão livre e o traçado a lápis do plano de Costa não eram compatíveis com as “formas geométricas” preconizadas pelos concretistas, que “apagavam a

individualidade e a expressão, consideradas ambas resíduo românticos.”⁹⁸ No próprio concurso para o plano urbano da nova capital, havia projetos mais próximos do ideário concretista, como o caso das superestruturas imaginadas por Rino Levi [24] [25], “com seus enormes conjuntos habitacionais constituídos de leves estruturas laminares homogêneas, e seu plano enquanto realização mais refinada da ideia da cidade como ‘máquina de habitar,’” algo entre a nova objetividade de Hilberseimer e o metabolismo japonês.⁹⁹ Contudo, segundo Gonzalo Aguilar, para os concretistas “parece ter importado menos este fato que a projeção internacional da nova capital (o orgulho do país periférico que toma a dianteira) ou sua significação claramente modernista, para além das diferenças programáticas.”¹⁰⁰ Ou ainda, nas próprias palavras de Haroldo de Campos, diante da nova capital concluída, podemos notar um sentimento de “independência artística” contido na realização de Brasília sob o traço de Costa e Niemeyer, pois “da importação” de arte, na visão do poeta concretista, passaríamos à “produção e desta se transita naturalmente para exportação. É o que se sucedeu com a arquitetura brasileira em nossa época, com condições de possibilidade para construir não apenas os edifícios que quiser, mas toda uma nova capital, e capaz, por isso mesmo, de tratar sobranceiramente a um Max Bill (...)”¹⁰¹. Somava-se à isso, é claro, o sonho de organização social e de industrialização ao desenhar-se uma cidade *ex nihilo* [26], ponto de conexão do projeto construtivo na arte com o projeto desenvolvimentista nacional.¹⁰²

A criação de uma nova cidade, na escala da realização de Brasília, também despertou o interesse de Tomás Maldonado, diretor da HfG, que participou do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte realizado entre a capital ainda em obras, Rio e São Paulo em setembro de 1959 [27]. Ao olharmos para a condição de Maldonado, tanto como diretor da HfG, quanto como um dos expoentes da arte construtiva não só argentina, mas mundial, na passagem dos anos 40 para os anos 50, é plausível constatar que ele não encarasse Brasília sem ressalvas. Segundo Ana Luiza Nobre, 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”, somado ao próprio

96 Em carta para Carmem Portinho, então Diretora Executiva do MAM-RJ, Max Bill lista os artistas brasileiros que irão expor na *Konkrete Kunst - 50 Jahre Entwicklung* (50 anos de desenvolvimento da Arte Concreta) e ressalta a importância da mostra. Bill escolhe os seguintes nomes: Almir Mavignier, Mary Vieira, Ivan Serpa, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Geraldo de Barros, Willy de Castro, Alexandre Wollner, Waldemar Cordeiro, Judith Lauand, Hermelindo Fiaminghi, Kazmer Féjer, Maurício Nogueira Lima e Luiz Sacilotto. Carta de Max Bill a Carmem Portinho. 16 de abril de 1960. Arquivo MAM-RJ, Departamento de pesquisa e documentação.

97 GORELIK, Adrián. Brasília, o museu da vanguarda, 1950 e 1960. In: *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp.176-177. Grifo no original.

98 Id. *ibid.* p.177.

99 Id. *ibid.*

100 AGUILAR, Gonzalo. El laberinto transparente: la poesía concreta brasileña en la ciudad. In: *Block*, Buenos Aires, nº4, dez.1999, p.89.

101 CAMPOS, Haroldo de. A poesia concreta e a realidade nacional. In: *Tendência*, nº4, 1962. Apud: GORELIK, Adrián. Op. cit. pp.188-189.

102 Cf. BRITO, Ronaldo. Op. cit.; LOBO, Maria da Silveira. História da arte construtiva no Brasil como história de Brasília. In: *Brasília, da utopia à distopia*. Tese (Doutorado) - FAU-USP, São Paulo, 2002, pp.121-167.



[24] Vista da Praça dos Três Poderes fotografada por Marcel Gautherot, Brasília, c. 1961.



[27] O Presidente da República, Juscelino Kubitschek abre o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte em cerimônia no Palácio da Justiça (edifício do Superior Tribunal de Justiça) ainda em obras. Brasília, 17 de setembro de 1959.

plano de Costa e aos palácios de Niemeyer, “movidos pela exultação da inspiração e pelo apego a regras composicionais”, não poderiam estar mais distantes do programa ulmiano e da própria concepção de arquitetura que orientava a HfG.¹⁰³ Seja como for, o posicionamento de Maldonado coincidiria com o dos concretistas brasileiros, a despeito de suas contradições com o ideário ulmiano. Mesmo diante das questões inerentes à Brasília ressaltadas por Nobre, intoleráveis para alguém como o diretor da HfG, que engajara-se com a arte concreta, Maldonado mostrara-se “empenhado em Brasília” — diria ele — “também por minha condição de sul-americano. Brasília é para nós, sul-americanos, uma possibilidade de importância e significação extraordinária. Às vezes, em momentos de desânimo, nós, os intelectuais sul-americanos, tendemos a acreditar que o destino do nosso continente é a frustração.” Constatando, que, como ele mesmo, muitos desses intelectuais tiveram que deixar seus países de origem. Para Maldonado, “com a criação de Brasília, temos pela primeira vez a possibilidade de ir para a frente, de abrir novas perspectivas. (...) Não quero dizer que a tentativa seja inteiramente convincente sob todos os pontos de vista. Mas Brasília não é somente a realização de um estadista; é quase que um gesto de desespero da inteligência sul-americana para abrir novas perspectivas à nossa realidade terrível e dolorosamente fechada.”¹⁰⁴

No registro das sessões do congresso não consta a participação de Bill, portanto é difícil reconhecer uma posição sua sobre a realização máxima da trama costiana da arquitetura moderna brasileira. A posição de Maldonado, por outro lado, parece melhor expressar sua condição de artista e designer sul-americano do que a de docente da HfG. Fato é que Bill naquele momento já não lecionava mais na escola que fundou, mas seria possível supor que sua leitura da nova capital brasileira não tivesse o mesmo tom otimista de seu colega argentino e nem o dos artistas brasileiros que exporiam na grande retrospectiva de arte concreta por ele organizada em 1960. Maria da Silveira Lobo aponta para o fato de que apesar do entusiasmo e ligação do projeto construtivo na arte brasileira com o ciclo desenvolvimentista que tem Brasília como realização máxima, artistas concretos não participaram da empreitada: a arte institucional em Brasília

103 NOBRE, Ana Luiza. Op. cit. p.90; Entretanto, considero possível também traçar leituras da experiência de Brasília que coloquem em debate tentativas da racionalização do canteiro de obras, na modulação da construção e na multiplicidade de propostas arquitetônicas que podemos encontrar nas superquadras residenciais e em edifícios públicos, tanto de Niemeyer, quanto de um vasto contingente de arquitetos envolvidos na empreitada. Esse ponto de vista se baseia nas discussões e seminários da disciplina AUH0156 – *História e Teorias da Arquitetura IV*, ministrada pela professora Nilce Aravecchia Botas na FAU-USP.

104 MALDONADO, Tomás. As artes industriais – Sexta sessão do Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte. In: LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (ed.). Op. cit. p.105.

não é concreta.¹⁰⁵ Fora algumas importantes exceções como esculturas dispostas no interior do Palácio do Itamaraty — em especial a de Mary Viera, artista próxima de Bill —, as pinturas de Volpi¹⁰⁶ na Igreja de Nossa Senhora de Fátima e os azulejos de Bulcão — que se tornariam abstratos depois dos anos 50 — as obras de arte públicas da Brasília em seus anos inaugurais é aquela dos projetos canônicos da arquitetura moderna brasileira nos anos 30 e 40, como as de Bruno Giorgi e Alfredo Ceschiatti.¹⁰⁷ Talvez a condenação por Max Bill em 1953 das “futilidades” figurativas ou abstratizantes aplicadas às superfícies da arquitetura brasileira tenha afastado ainda mais as realizações de Costa e Niemeyer do âmbito concretista, tendo em vista que o arquiteto e artista suíço falava também, ou principalmente, do lugar de artista concretista respeitado pelos círculos de artistas construtivos brasileiros.

Perante a aposta em Brasília por parte dos concretistas, que, conforme demonstrado por Gorelik e Aguilar, vinculava-se fortemente às possibilidades de superação do atraso e dependência não só tecnológica e econômica mas também cultural, podemos supor que de alguma maneira desconsideravam as críticas à nova capital formuladas antes mesmo desta ser inaugurada. Se a prioridade era a defesa nacionalista da arquitetura moderna brasileira “à maneira de Niemeyer, a arte local de maior repercussão internacional”¹⁰⁸, vale constatar que tal prestígio lá fora encontrava-se em crise, e após a inauguração de Brasília, entraria em franco declínio. Conforme já tivemos a oportunidade de demonstrar, a querela de 1953 não está isolada na genealogia da crítica à arquitetura moderna brasileira, e a crítica à Brasília nos anos 50 e 60 representaria como que uma

105 Cf. LOBO, Maria da Silveira. Op. cit. pp.147-156.

106 Aqui caberia dizer que não seria plausível enquadrar as pinturas da capela brasiliense como obras de uma vertente construtiva da arte. Aliás, Volpi não participava do núcleo de artistas concretistas que orbitava em torno da figura de Cordeiro, entretanto, segundo Givaldo Medeiros (Op. cit. p.68), “para Cordeiro, Volpi – aclamado pelos artistas concretos como uma comprovação viva da teoria da pura visualidade – seria um dos raros artistas brasileiros a libertar-se da arte narrativa, construindo uma arte de expressão autônoma, singular, mesmo que enraizada no nacional.” No catálogo mostra *Projeto construtivo brasileiro na arte*, coordenado por Amaral e Belluzzo, Volpi está no capítulo *Outros construtivos*, ao lado de Milton Dacosta e Rubem Valentim, com base no texto de: MORAIS, Frederico. *Concretismo/Neoconcretismo: quem é, quem não é(...)?* In: AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (orgs.). Op. cit. pp.292-299.; Segundo Décio Pignatari, ao comentar a participação de Volpi na Exposição Nacional de Arte Concreta (1956/57), ressalta que “o importante é saber que os problemas visuais de Volpi e dos concretistas são comuns (...) ainda que os meios de ataque à realização da obra sejam diversos, Volpi atendo-se a meios mais artesanais”, em: *Jornal do Brasil*, 19 jan.1957. In: AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria; orgs. Op. cit. p.300.

107 A ausência de obras públicas de Portinari em Brasília, para além de pinturas pertencentes às coleções palacianas, ainda me parece um ponto cego nessa afirmação. Essa lacuna é explorada em um caso específico por: SCOTTA, Luciane. Portinari e Niemeyer no Alvorada. In: *Anais do 8º Seminário Docomomo Brasil*, Rio de Janeiro, 2009.

108 GORELIK, Adrián. Op. cit. p.177.

pá de cal na opinião estrangeira sobre a produção nacional. Não vem ao caso resgatar a torrente de críticas a Brasília à época¹⁰⁹ mas é importante pontuar que nas sessões do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado em 1959, no qual Maldonado se mostra “empenhado em Brasília”, Bruno Zevi explicitaria sua posição contrária aos preceitos monumentais e representativos do plano e à arquitetura palaciana da capital,¹¹⁰ visão reiterada no dossiê sobre arquitetura publicada no ano seguinte na revista *Zodiac*,¹¹¹ e que vinham, na verdade, num crescendo em suas *Cronache di Architettura* desde meados da década,¹¹² em determinados pontos convergindo com a posição de contrerâneos seus, como Giulio Carlo Argan e Leonardo Benevolo.¹¹³

3.3 DE VOLTA A ULM: DILEMAS DA BOA FORMA

Form e Gestaltug: duas palavras alemãs que, traduzidas para o português, podem nos causar certo estranhamento por sua aparente semelhança: forma e formalização. Entretanto, as questões que cada um desses termos evoca estão no cerne da posição de Max Bill perante a arquitetura brasileira e o ensino em Ulm. O uso de um ou de outro, *Form* ou *Gestaltug*, pode estar separado por um abismo conceitual. Voltemo-nos à origem. Para Mies van der Rohe, por exemplo, ainda nos anos 20, se a forma for tida como meta pelo projetista, geraria sempre, como produto óbvio, o formalismo. Dever-se-ia buscar então, no entender do último diretor da Bauhaus, o *gestaltugprozess*, ou o processo de formalização. Contudo, podemos notar que a posição projetual miesiana posterior, comumente interpretada por formalista, diverge desta colocação: basta olharmos para o pavilhão alemão em Barcelona, de 1929.¹¹⁴ Na revista berlinense *G* (de *Gestaltug*), que circulou entre 1923-26, o grupo de artistas e arquitetos que a organizava defendia, na visão de Ana Luiza Nobre, a articulação de

“um ataque a toda uma tradição artística equilibrada (e do ponto de vista de seus opositores, certamente estagnada) sobre a imprevisibilidade e

109 Trabalhada em detalhes em: KATINSKY, Júlio Roberto; XAVIER, Alberto (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.; CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. *Arquitetura em revista: Arquitetura Moderna no Brasil e sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960)*. Tese (doutorado) - FAU-USP, São Paulo, 2006.; CAMARGO, Monica Junqueira de. Op. cit.; TINEM, Nelci. Op. cit.; COSTA, Juliana Braga. Op. cit.

110 ZEVI, Bruno. *Urbanismo - Segunda sessão do Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte*. In: LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (ed.). Op. cit. pp.37-40.

111 ZEVI, Bruno. *Crítica a Brasília*. In: *Zodiac*, Milão, nº6, mai.1960. pp.129-131.

112 Cf. TINEM, Nelci. Op. cit. p. 95. Ver segundo capítulo.

113 Id. *ibid.* p.114.

114 NOBRE, Ana Luiza. Op. cit. p.49.

indeterminabilidade da inspiração e do talento. A noção de construção sugeriria, inversamente, todo um procedimento analítico, metodológico e tanto quanto possível objetivo, que viria a colocar em xeque uma concepção de forma como domínio suprassensível, elevado e apartado da realidade empírica, para aproximá-la das atividades vitais mais ordinárias ou corriqueiras, por assim dizer, contemporâneas à própria construção do mundo”¹¹⁵

Essa visão radical é central no debate travado no momento de desligamento de Bill da HfG, quando Maldonado assume a direção da escola. Para o artista e designer argentino, o fundador da escola em Ulm estaria demasiadamente ligado a um “formalismo neo-acadêmico”, incompatível com os princípios de objetividade e racionalidade que deveriam presidir os processos criativos em design. Para Maldonado, design não deveria ser arte. Segundo Nobre, Maldonado marcava uma clara posição contrária à *gute Form* maxbilliana ao reorganizar a HfG após 1957, dando mais ênfase a certa cientificidade no ensino do design através do maior protagonismo de “disciplinas de metodologia, geometria analítica, teoria da informação e semiótica.”¹¹⁶ Dessa reformulação viria a mudança na designação da atividade do profissional formado em Ulm, de *Produktform* de Bill para *Produktgestaltung*, sob o comando de Maldonado.¹¹⁷ No entanto, para Nobre, o termo *Gestaltung* não era novidade na HfG, presente em seu nome desde sua criação, ou mesmo ainda, décadas antes, nos pressupostos de Gropius para a Bauhaus, cujo objetivo, conforme seu fundador, era formar o *Gestalter*, nova categoria de profissionais egressos da escola. O termo *Produktgestaltung* indicava a constante aproximação de um “método indutivo da ciência para validar uma prática que reclamava para si um grau de objetividade pretensamente capaz de prescindir de qualquer subjetivismo estético”, numa recusa do vocabulário de “raiz clássica” presente na palavra *Form* que Bill “insistia em manter.”¹¹⁸

O termo *Produktform* de Bill é, em sua essência, o objetivo das vertentes construtivas da arte moderna — como não poderia deixar de ser também entre os artistas concretos brasileiros — uma “implicação mútua entre forma e uso”¹¹⁹ num desejo de integrar funcionalmente a arte na sociedade. A ideia de *Produktform* fora formulada por Bill no final dos anos 40 — conforme vimos na análise do texto *beleza provinda da função e beleza como função*,

publicado pela revista *Habitat* em 1951 na ocasião da retrospectiva do artista e arquiteto suíço em São Paulo. Tratava-se de se contrapor aos modismos de determinados *industrial designers*, “modernos somente de maneira superficial”, com suas formas aerodinâmicas e frívolas — típicos do *streamline* norte-americano — apesar de produzidos em cadeia racionalizada. O oposto das formas *honestas* preconizadas por Bill, cuja beleza provinha da função e, enquanto tal, “relacionadas à esfera da necessidade”. A partir da interpretação de Nobre, a *Produktform* de Bill está estreitamente ligada ao conceito de *gute Form* (literalmente “boa forma”), com o qual buscava-se salvar “o valor qualitativo (...) da ameaça dos índices quantitativos da produção industrial.”¹²⁰

Conforme já mencionamos na segunda parte deste trabalho, no momento de sua idealização e durante a gestão de Bill, havia um esforço na HfG em “constituir-se como uma comunidade capaz de reabilitar o compromisso reformista da Bauhaus, e tanto quanto possível levá-lo adiante,” instituindo uma “comunidade pela via da estética.” Implantada no topo de uma colina, distante da cidade de Ulm, a escola surgiria como “um mosteiro de designers”, e de maneira idealista “através da forma — ou melhor, da Boa Forma — engajar-se no gigantesco programa da Reconstrução da Alemanha no pós-guerra.”¹²¹ O idealismo contido no programa da HfG talvez tenha mostrado eficácia relativa, pois se dissolvia num processo contraditório, inclusive depois da reorientação almejada por Maldonado, que visava projetar produtos em um “standard universal, passível de ser reproduzido em séries virtualmente infinitas de acordo com a lógica de operação industrial.”¹²² Aí podemos encontrar, segundo Nobre, o paradoxo ulmiano, pois a *gute Form* significava “o ideal de reter essa mesma produção num domínio estreito, fora (e acima) das pressões cada vez maiores do mercado e do próprio circuito da indústria cultural.”¹²³ Assim, a Boa Forma de Max Bill reivindicava para si um “valor exemplar”, seria ela mesma a “*forma do produto (Produktform)* por excelência” nessa interpretação. “Por isso” — conclui Nobre — “um banco, por exemplo, haveria de ser, pelo menos aparentemente, um banco como todos os outros. Sem intenção de surpreender, sem buscar o imprevisível nem o indeterminado, os objetos de Max Bill se parecem com o que esperamos deles”¹²⁴[28] [29]. Assim sendo, a conceituação em torno da forma, segundo Bill iria na contramão tanto da “superexcitação do consumo” e da “excessiva liberdade formal de Niemeyer” quanto do jargão funcionalista de determinadas vertentes da

115 Id. ibid, p.50.

116 Id. ibid.

117 Id. ibid, pp.50-51.

118 Id. ibid, p.51.

119 Id. ibid, p.52.

120 Id. ibid.

121 Id. ibid, pp.59-60.

122 Id. ibid, p.60.

123 Id. ibid.

124 Id. ibid, p.61.



[28] *Ulmer-hocker* (banquinho de Ulm), Max Bill, 1954; *Noveletric sun lamp*, Max Bill, 1951.



[29] Relógio de parede para a *Junghans*, Max Bill, 1957.

arquitetura moderna em que a forma estaria meramente subordinada à função. Para Nobre, a equação entre forma e função no discurso do primeiro diretor da HfG era mais complexa, porque nela encontraríamos uma “relação equânime” e nunca uma “relação de subordinação de uma a outra.”¹²⁵ Retomando as ideias, segundo Nobre, contidas no discurso de apresentação da exposição do *Werkbund* suíço, *Gute Form*,

“bom significa Belo e Útil ao mesmo tempo”, essa, em suma, a definição de Max Bill. O que significa que a Boa Forma haveria de situar-se precisamente no ponto de fusão — sob a perspectiva kantiana, inconcebível — do qual o prazer estético certamente não estaria excluído, porém só alcançaria validade se relacionado à esfera da necessidade, ao terreno concreto da contingência, ao estar-no-mundo do objeto funcionalmente perfeito, poder-se-ia dizer. Contanto, claro, que este se dispusesse a ser um mundo exemplar ordenado pelo projeto/design.”¹²⁶

A partir dessa precisa e sucinta interpretação das conceituações de Bill sobre o que podemos entender por *gute Form* — o que ele entenderia também, ao fim e ao cabo, por design — Ana Luiza Nobre nos coloca a crítica de Bill à arquitetura brasileira do Ministério e da Pampulha como algo lógico. O “amor ao inútil” — lembrando as palavras de Bill na reportagem de Aquino para a *Manchete* — presente no lirismo inebriante desta arquitetura que tem como marco inicial a empreitada coordenada por Costa e floresce em máximo esplendor nas margens da lagoa da Pampulha, não poderia ser mais distante do nível de racionalidade na produção de formas no postulado de Max Bill. Não poderíamos, assim, interpretar a querela de 1953 apenas como “mera incompreensão” mútua entre Costa e Bill.¹²⁷ Tratava-se de

125 Id. *ibid.*

126 Id. *ibid.*, p.62.

127 Id. *ibid.*, p.63.

uma clara discrepância programática. O ideólogo de uma das tramas da arquitetura moderna brasileira, tanto em sua narrativa presente em *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, quanto em sua resposta a Bill em *Oportunidade perdida*, considera a arquitetura como visceralmente ligada às belas-artes e na Faculdade Nacional de Arquitetura, em que esses preceitos acadêmicos seriam ainda os parâmetros de criação no decorrer das décadas de 1950 e 60.¹²⁸ Tal relação parece muito distante da ideia da Boa Forma de Bill aplicada no mundo do projeto. Apenas adicionaria que, seja no Brasil, seja na Europa, o ensino de arquitetura demorou a tomar distância dos preceitos acadêmicos do século XIX, tanto quanto o projeto do arquiteto resistiu — mesmo entre os arquitetos modernos, como mostrou Reyner Banham em seu *Teoria e Projeto* — a diferenciar-se da criação artística, reincidindo nos limites de um desenho virtuoso.¹²⁹ Assim, o que fora preconizado em Ulm se oporia não apenas ao praticado e ensinado pelos arquitetos brasileiros, mas também ao campo disciplinar em geral. Podemos traçar um paralelo com a experiência da arte construtiva no Brasil, que, para Ronaldo Brito, se delinearía a partir da oposição do trabalho artístico entendido ora como *produção*, ora como meio de *expressão* (um processo criador). Tal chave interpretativa nos permite estabelecer pontos de contato com a questão (de) Max Bill sobre a arquitetura moderna brasileira: em linhas gerais, os artistas concretistas tinham como base uma posição contrária à “valorização mítica do processo de *criação* artística” e de “sua opacidade enquanto trabalho”. A arte concreta parece compreender “que o deslocamento da função social da arte, a tentativa de transformá-la num instrumento mais eficaz, passava obrigatoriamente pela concepção expressivista da arte. Contra a arte como meio de expressão ela a propunha como produção específica, informada por conhecimentos objetivos manipulada de modo inventivo (não inspirado, é lógico).”¹³⁰ Os postulados de Bill, tanto sobre a Boa Forma, quanto sobre o que seria a boa arquitetura, parecem estar assim intrinsecamente ligados a esses preceitos básico da arte concreta, da qual fora um dos pioneiros e entusiastas desde os anos 30.

Quando Bill viaja aos EUA pela primeira vez em 1953, fica horrorizado com os produtos nas vitrines norte-americanas, assim como espantara-se com a arquitetura no Brasil. Chegando a questionar a audiência de designers numa conferência em Aspen — no mesmo tom, nada diplomático, que utilizara semanas antes no Brasil — que “talvez as pessoas nunca concordem com nossas criações. Talvez necessitem de decoração e coisas feias”, referindo-se aos produtos “em

128 Id. *ibid.*, pp.75-76.

129 Cf. BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

130 BRITO, Ronaldo. Vértice e ruptura. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (orgs.). Op. cit. p.309.

qualquer tipo de *styling*, *cowboyed* ou *streamlined*". E complementa: "devemos realmente fazer coisas bobas para as pessoas?"¹³¹ Este problema fora colocado por Maldonado posteriormente: "como encontrar um meio de reconquistar o povo?" Contudo, ao mesmo tempo, mantinha-se atento ao perverso apelo das "infinitas variantes e modalidades de comunicação de massas", no cinema, televisão, jornais, cartazes, "nos anúncios luminosos, nas linhas estilizadas dos automóveis e nas cozinhas de sonho." Recusando veementemente o lado perverso desses meios, que quase sempre seriam "meios de controle social", valendo-se de "arquétipos e de emblemas pseudo-comunicativos (...), impregnados de animismo e fetichismo." Para Maldonado, o pop pouco teria de popular, o *styling* teria "um patrão" e "esse patrão não é o povo".¹³² Quanto ao design de Ulm, este se oporia à corrente que acabaria por tornar-se hegemônica nos anos 60. Seria a concretização dos postulados de Bill na HfG o canto do cisne dessa vertente construtiva da arte, da arquitetura e do design?

3.4 DE VOLTA A SÃO PAULO: DILEMAS DE UMA ESCOLA

Se os dilemas pedagógicos em torno da forma-produto, da objetividade da forma, dos objetos úteis e dos produtos de massa mobilizavam a inteligência ulmiana, em São Paulo a afirmação de uma vertente arquitetônica alternativa à moderna arquitetura carioca passava pela constituição de um projeto pedagógico peculiar no interior da FAU-USP. Parte da historiografia da arquitetura produzida no Brasil naqueles anos coincide em situar a gênese de uma vertente paulista de arquitetura moderna nas experiências residenciais de Artigas entre 1956 a 1959. Nelas, encontraríamos "as bases técnicas e estéticas que permitiriam (...) uma expressão arquitetônica que tende a ser muito peculiar."¹³³ Seus princípios básicos surgiriam com ainda maior nitidez no Ginásio de Itanhaém, seu primeiro projeto público paulista, de 1959 [30]. Nele, o arquiteto sintetizaria sua pesquisa técnica-estética-espacial do período: partido sintético, compacto, abrigando todo o programa sob uma única laje, com sua volumetria sendo definida pelo plano da cobertura; pilares laminares afinando-se em direção



[30] Ginásio de Itanhaém - SP, João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, 1959.



[31] Ginásio do Clube Atlético Paulistano, Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro, 1957-1961.

ao solo, dispostos em pórticos que permitem amplos balanços laterais.¹³⁴

As análises do meio arquitetônico paulistano em meados dos anos 50, como sugerem Thomaz, Dedecca e Herbst, revelam na verdade um ambiente igualmente crítico à arquitetura brasileira que se consagrara no exterior. É o que transparece, por exemplo, do concurso para o ginásio esportivo para o Clube Atlético Paulistano [31], encerrado no início de 1958, no qual já se evidenciava uma comunhão de paradigmas arquitetônicos entre uma série de profissionais estabelecidos na cidade de São Paulo. Os jovens arquitetos vencedores do concurso, Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro – ambos formados pelo Mackenzie em 1954 – concebem o ginásio do clube com notável audácia estrutural, combinando concreto armado a uma cobertura metálica de aparência leve. A expressividade formal dinâmica do edifício é reforçada pelo desenho de seus seis pilares: massivas placas trapezoidais de concreto, que tocam o solo delicadamente em um de seus vértices e se conectam entre si por um anel de compressão do mesmo material. Esta forma triangular ou trapezoidal do pilar ou da empena, com seu ponto de apoio num vértice, tal como formalizada na residência Taques Bittencourt (1959) de Artigas [32], se repetirá, com variações e nuances, em projetos de diversos arquitetos de São Paulo neste fim dos anos cinquenta e início dos anos 60. Outros elementos de um vocabulário arquitetônico comum entre esses arquitetos iriam se desenvolver nesta virada de década em uma espécie de língua franca entre os projetistas, alimentando na historiografia uma tendência a distinguir o surgimento então de uma "escola paulista".

131 BILL, Max. a, b, c, d... . In: JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). Op. cit. p.288.

132 MALDONADO, Tomás. Arte e educação - Sétima sessão do Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte. In: LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (ed.). Op. cit. pp.125-128.

133 Cf. THOMAZ, Dalva Elias. Op. cit. p.251.

134 Conforme Thomaz (op. cit. p.243), ao mesmo tempo que não se deve minimizar o protagonismo de Artigas na formulação de certos paradigmas arquitetônicos da passagem dos anos 50 para os 60, seria impreciso historiograficamente ignorar os intercâmbios e trocas de experiência no meio profissional paulistano, além da cumplicidade entre alguns arquitetos na cidade de São Paulo.

É curioso perceber como, a despeito dessas dissonâncias na produção, “as análises históricas” posteriores à década de 1950 “propunham uma coesão entre todas as obras nacionais tidas como modernas, interpretando-as como bons exemplares de uma produção homogênea,¹³⁵ de matriz corbusiana, que se articulava com a tradição colonial e era sustentada pelo esquema teórico de Lúcio Costa, “um projeto particular que se transformou em projeto *brasileiro*.”¹³⁶ Essa narrativa delegava “a um pequeno grupo de profissionais do Rio de Janeiro, um papel central no processo de renovação arquitetônica, enquanto cabia, à anterior produção vanguardista de São Paulo, a mera preparação de campo, difusa e pouco efetiva.”¹³⁷ Não resta dúvidas sobre a hegemonia ideológica dessa construção narrativa, nem sobre as circunstâncias históricas e culturais de sua elaboração. Sabe-se da celeuma entre Lúcio Costa e Geraldo Ferraz a seu respeito e, especialmente, acerca do papel de Gregori Warchavchik nesse “esquema interpretativo” em torno da gênese arquitetura moderna no Brasil.¹³⁸ Segundo Costa, as “sementes plantadas por Le Corbusier em 1936” teriam frutificado das mãos virtuosas de Niemeyer, cujo protagonismo na realização heróica do famoso Ministério da Educação e Saúde e do Pavilhão Brasileiro de 1939 em Nova Iorque inauguraria o “surto avassalador que se seguiu”¹³⁹, e não “de segunda ou terceira mão, através da obra de Gregório.”¹⁴⁰ Vale frisar que essa tal “escola do Rio”, em torno do grupo liderado por Costa e Niemeyer, desde pelo

135 DEDECCA, Paulo Gorestein. A ideia de uma identidade paulista na historiografia de arquitetura brasileira. In: *Pós - revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU-USP*. São Paulo, v.22, n°37, jun.2015, p.94.

136 MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. “Hay algo de irracional...” Apuntes sobre la historiografia de la arquitetura brasileña. In: *Block*, Buenos Aires, n°4, dez.1999, pp.8-21. Grifo no original.

137 DEDECCA, Paulo Gorestein. Op. cit. (2015)

138 FERRAZ, Geraldo. Quem é o pioneiro da arquitetura moderna brasileira? Falta o depoimento de Lucio Costa. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1 fev.1948; COSTA, Lucio. Depoimento do arquiteto Lucio Costa sobre a arquitetura moderna brasileira. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 7 mar.1948. Utilizamos a versão publicada em: COSTA, Lucio. Depoimento (1948). In: *Registro de uma vivência*. 3ª ed. São Paulo: editora 34/ edições SEESC, 2018, p.198.; Ver também: MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil, elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lucio Costa 1924-1952*. Dissertação (mestrado) - FFLCH-USP, São Paulo, 1987, p.30.; LIRA, José Tavares Correia de. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosacnaify, 2011, pp.492-497.

139 Vele frisar que Costa já neste artigo de 1948, coloca a ideia de um abastardamento da arquitetura propagada a partir deste “surto avassalador”. Para ele poderíamos reconhecer “certos maneirismos afetados e de mau gosto”, além de “uns tantos clichês repetidos fora de propósito, pecado ‘neomodernista’ em que vêm incidindo alguns representantes menos avisados ou amadurecidos, senão apenas mais afoitos, da nova escola.” Tal ideia seria reiterada tanto em *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre* (1951) quanto em sua resposta a Max Bill (1953), onde reconhece com desprezo e tom de repreensão a existência de uma “arquitetura embonecada”.

140 Id. *ibid.*



[32] Residência Taques Bittencourt em construção, João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, 1959.

menos 1943, com a exposição *Brazil Builds*, no MoMA, confunde-se em geral com o entendimento da própria “Arquitetura Moderna Brasileira”. Mas o que interessa reter aqui é a formação de um grupo de arquitetos em São Paulo que, partindo do reconhecimento dessa narrativa hegemônica comum, em certo momento de sua afirmação irá disputá-la, reivindicando especificidades, dissonâncias e protagonismo no cenário nacional.

Em 1959, Luiz Saia publica um artigo importante para delinear a emergência de um discurso sobre características locais para a arquitetura feita em São Paulo.¹⁴¹ O ponto de partida da narrativa de Saia não remonta à movimentação das vanguardas da Semana de 1922, nem aos manifestos de Warchavchik e de Rino Levi, ambos de 1925, nem mesmo das realizações das residências modernistas pioneiras do arquiteto ucraniano. Para Saia, as primeiras manifestações de uma arquitetura local, momento em que “esta história começa”, seria na realização de dois trabalhos em 1929, de Francisco Prestes Maia e de Luís Ignácio de Anhaia Melo, engenheiros-arquitetos formados pela Escola Politécnica e posteriormente professores na mesma instituição. Neste ano, 1929, Prestes Maia concluiria o seu *Plano de Avenidas* para a cidade de São Paulo e Anhaia Melo realizaria um ciclo de palestras sobre serviços públicos baseado no planejamento urbano estadunidense da época.¹⁴² Ao situar a gênese da arquitetura moderna em São Paulo estreitamente vinculada à atuação de profissionais nos campos da engenharia civil e do planejamento urbano, Saia nos mostra uma questão de vida longa na definição da manifestação de uma *arquitetura paulista*: sua vinculação com os cursos de engenharia da Escola Politécnica da USP e do Mackenzie College, ao contrário do caso carioca, onde o curso de arquitetura nasce a partir da Escola Nacional de Belas Artes (Enba). Apesar de reconhecer a existência de uma arquitetura

141 SAIA, Luiz. Arquitetura paulista. In: XAVIER, Alberto (org.). Op. cit. pp.106-119.

142 Id. *ibid.*, p.106.

brasileira de matriz carioca, Saia coloca outra questão que operaria por muito tempo na delimitação de uma “escola paulista”: em São Paulo os arquitetos estariam longe do “burocratismo federal”; sem o mecenato estatal que o grupo do Rio teria tido, em especial no período do Estado Novo, a arquitetura moderna em São Paulo seria, na visão de Saia, uma manifestação “de baixo para cima”, sem as ligações “paternalistas” entre Estado e arquitetos.¹⁴³

Assim é possível identificar dois pares de oposições que aqui nos interessam. O primeiro, destacado por Saia, é a origem politécnica da “arquitetura paulista” versus a origem belas artes da arquitetura carioca que, a despeito da rápida passagem de Lucio Costa como diretor da Enba, teria se difundido à margem da instituição e da atividade pedagógica.¹⁴⁴ Em São Paulo, além de Saia ressaltar a atuação docente de Anhaia Melo — que viria a ser o primeiro diretor da FAU-USP e, novamente, no fim da década de 50 — e de Prestes Maia para a constituição dessa “arquitetura paulista”, o forte vínculo de Vilanova Artigas com a docência e com a própria história da FAU indica um caminho diferente daquele tomado pelo grupo do Rio.¹⁴⁵ E se, como Artigas e Anhaia, foram inúmeros — como Ícaro de Castro Mello, Roberto Cerqueira Cezar, Ariosto Mila, Zenon Lotufo — os egressos da Escola Politécnica que se tornaram docentes na FAU-USP, foi a partir da atuação de Artigas na FAU, por exemplo, que também vieram a fazer parte do corpo docente desta faculdade egressos do curso de arquitetura do Mackenzie — como Paulo Mendes da Rocha, Carlos Barjas Millan e Pedro Paulo de Mello Saraiva — reconhecidos pela historiografia como importantes nomes da “escola paulista” de arquitetura.¹⁴⁶ A eles se somariam egressos da própria FAU, como João Walter Toscano, Joaquim Guedes e Júlio Roberto Katinsky, entre outros.

Um segundo par de oposições entre “escola paulista” e “escola carioca”, também assinalado por Saia em 1959, enuncia que em São Paulo a arquitetura moderna não fora promovida pelo Estado e que, portanto, a “escola paulista” dependeu especialmente das encomendas da iniciativa privada e do arquiteto como profissional liberal. A oposição, apesar de ter se consolidado na historiografia,¹⁴⁷ é hoje discutível, seja no que diz respeito ao Rio, quanto no que tange a São Paulo. Camargo, por exemplo, assinala que em meio à expansão imobiliária de meados do século XX, responsável por parte expressiva da arquitetura moderna produzida em São Paulo, projetos públicos importantes

também teriam sido responsáveis pela afirmação desses profissionais locais, mesmo antes dos anos 50.¹⁴⁸ Aliás, no mesmo ano em que Saia escreve *Arquitetura Paulista*, firma-se outro vínculo dos arquitetos atuantes em São Paulo e o governo do estado: o Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto (PAGE, 1959-1963), na esteira do Plano de Metas do governo Kubitschek (1956-1961), que teria um forte lastro na arquitetura moderna, coordenando a construção de diversos equipamentos públicos (fóruns, postos de saúde, escolas e a execução de novos campi da USP no Butantã e no interior), além da criação de novas instituições, como a Unicamp e a Fapesp. No contexto do Plano, firma-se também um acordo do IAB-SP com o governo paulista, “levando à contratação de profissionais externos ao serviço público, envolvendo mais de 150 arquitetos para o desenvolvimento de cerca de mil projetos.”¹⁴⁹

Também contemporâneo ao PAGE e à inauguração de Brasília, o artigo de Flávio Motta na revista italiana *Zodiac* é outro importante marco para a discussão dessa tal “escola paulista”. Motta, na época professor de história da arte na FAU-USP, ex-assistente de Bardi no MASP durante o início da década de 50, escreve *Introduzione al Brasile* na revista *Zodiac* número 6, de maio de 1960, no contexto de um dossiê sobre a arquitetura brasileira, o *Rapporto Brasile* [33]. Em meio à posição crítica do editor chefe da revista, Bruno Alfieri, a respeito da nova capital, que para ele fora “mais uma oportunidade perdida”, e à também posição crítica de Bruno Zevi sobre Brasília,¹⁵⁰ a revista publicava projetos de Vilanova Artigas, Reidy, irmãos Roberto e Burle Marx, e a visão de brasileiros sobre a arquitetura em seu país: o *depoimento* de Niemeyer, um artigo de Mario Barata. Em *Introduzione* [34] [35] à cultura arquitetônica brasileira, Flávio Motta apontava “as novas possibilidades expressivas” da arquitetura no país, “sem cair nos costumeiros juízos formalistas”.¹⁵¹ No artigo, o autor contextualiza a produção dos arquitetos na formação histórica brasileira, ressaltando características culturais, sociais e econômicas. E de fato Motta constrói uma introdução ao país, provavelmente desconhecido por grande parte dos leitores da revista europeia, constituindo, a meu ver, um exemplo raro nas revistas estrangeiras de exposição da situação arquitetônica brasileira

143 Baseando-se em: CAMARGO, Mônica Junqueira de. Inventário dos bens culturais relativos ao plano de ação do governo Carvalho Pinto (1959-1963). In: *Revista CPC*, São Paulo, nº21, 2016/1, pp.164-203.; Segundo a autora, tal inventário fora “desenvolvido com o apoio do convênio firmado entre o Condephaat e a Fapesp entre 2012 e 2014, sediado no IAU-USP, sob a coordenação do prof. Dr. Miguel Buzzar, com a participação de dezenas de pesquisadores, de graduandos a pós-doutorandos”

144 Id. *ibid.*

145 COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver*: dois estudos a partir de Flávio Motta. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2010. p.91.

146 Motta, Flávio. *Introduzione al Brasile* (tradução de Juliana Braga Costa a partir de *Zodiac*, nº6, 1960). In: COSTA, Juliana Braga. Op. cit. p.201.

143 Id. *ibid.*, p.118.

144 Cf. CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Escola Paulista, Escola Carioca*. Algumas considerações. In: *Anais do 13º seminário Docomomo Brasil*, Salvador, 2019, p.7.

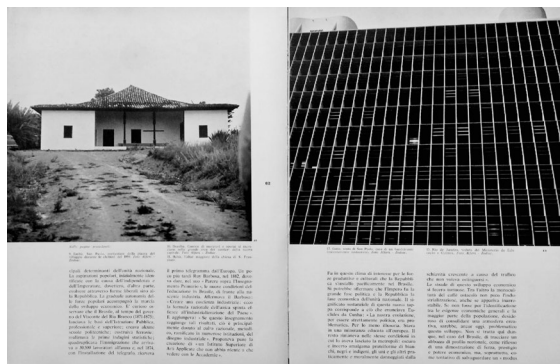
145 Vale ressaltar que nos anos 50 um número considerável de egressos da Enba tornaram-se docentes na FAU-USP.

146 Id. *ibid.*

147 A autora aponta Bruand (1973) e Segawa (1998) como exemplos.



[33] *Rapporto Brasile*, texto de Bruno Alfieri, abertura do dossiê sobre arquitetura brasileira publicado na revista *Zodiaco* nº6, maio de 1960.



[34] *Introduzione al Brasile*, texto de Flávio Motta com imagens da casa bandeirista no Sítio do Padre Inacio (Cotia) e do Ministério da Educação e Saúde (RJ). *Zodiaco* nº6, maio de 1960.



[35] *Introduzione al Brasile*, texto de Flávio Motta com imagens da Igreja de São Francisco (Salvador) e do Estádio do Maracanã (RJ). *Zodiaco* nº6, maio de 1960.

sem recorrer ao contraste habitual entre a exuberância natural e o atraso da civilização abaixo do Equador. Juliana Braga Costa ressalta a tentativa de Motta em complexificar a narrativa sobre a constituição da arquitetura moderna no país, não vendo o nascimento dessa nova linguagem aqui “como um simples enxerto da linguagem corbusiana”, e relativizando a narrativa de fundação da arquitetura moderna brasileira, constantemente tensionada entre a capital federal e a paulista.¹⁵² Ao contrário da disputa Ferraz-Costa, não há na narrativa de Flávio Motta a ênfase no pioneirismo, mas sim o desenho de um cenário cultural e de um ambiente intelectual carioca e paulistano, bastante interligados do ponto de vista das manifestações modernas no campo arquitetônico.¹⁵³ No entanto, a principal intenção de Motta neste texto seria realizar uma operação de resgate do barco da arquitetura brasileira que parecia não parar de afundar no mar das opiniões estrangeiras.¹⁵⁴

O “espírito crítico” no meio arquitetônico e a intenção de “conservar as conquistas qualitativas da arquitetura contemporânea brasileira”, a nova “palavra de ordem”¹⁵⁵ — para Motta muito semelhante aos posicionamentos de Niemeyer em sua autocrítica —, era fruto de um ambiente profissional mais maduro, criado pelas novas instituições de ensino de arquitetura e pela atividade do IAB. Nesse contexto, a figura do arquiteto no alvorecer da nova década seria “como intelectual e principal artífice da nação.”¹⁵⁶ Fica evidente a posição de Motta que vê na realização de Brasília “fato cultural e político estimulante”, um “desejo de unidade nacional”, uma oportunidade ímpar para atuação desse arquiteto-intelectual, artífice da nação, e para a “formação de uma consciência política, no sentido mais puro da palavra: isto é, político e civilizador, que acolha os anseios de uma cultura configurada pelas necessidades íntimas de um povo.”¹⁵⁷ Em sua operação de resgate, Motta apresenta ao olhar da crítica estrangeira manifestações arquitetônicas que poderiam estar mais sintonizadas com uma “consciência civilizadora” e que procuravam “maior eficácia nas conquistas técnicas”, exemplificando-as por meio de obras de Sérgio Bernardes, do próprio Niemeyer em Brasília, do “refinamento dos detalhes construtivos de Reidy e Jorge Moreira e na sintaxe disciplinada de Rino Levi.”¹⁵⁸ Fica claro o movimento intencional de distanciar a imagem da arquitetura brasileira de obras não apenas amplamente conhecidas,

152 COSTA, Juliana Braga. Op. cit. p.107.

153 Id. *ibid.* p.109.

154 Id. *ibid.* p.110.

155 MOTTA, Flávio. Op. cit. p.206.

156 Id. *ibid.*

157 Id. *ibid.* p.208.

158 Id. *ibid.* p.207.

como já desgastadas pelas críticas, como o Ministério, Pampulha e outras obras privadas de Niemeyer, como sua própria residência. Reforçando esse raciocínio de enfatizar um “nome menos conhecido pela crítica estrangeira”, Motta privilegiaria a arquitetura de seu colega na FAU-USP, e parceiro no projeto para o concurso de Brasília, Vilanova Artigas, “que realizaria em São Paulo intensa atividade doutrinária, seguindo o exemplo de Lucio Costa no que diz respeito às exigências de uma posição teórica.”¹⁵⁹ Aqui poderíamos identificar uma das primeiras tentativas de afirmação do surgimento em São Paulo de algo equivalente à aglutinação de arquitetos e ideias em torno de Lucio Costa nos anos 30 no Rio. A obra de Artigas, nas palavras de Motta, teria o “conteúdo irreverente” de suas especulações, assumindo um caráter “algumas vezes, até brutal”. Os projetos residenciais deste arquiteto “menos conhecido”, projetadas para “intelectuais e profissionais liberais, são caracterizados pela economia de recursos da construção, onde às vezes, o arquiteto se mistura intimamente à atividade do mestre de obra e do operário.”¹⁶⁰ Assim, ao situar Artigas e sua obra como um caminho alternativo para a arquitetura brasileira, Flávio Motta daria alguns dos primeiros passos para a gestação de da ideia de uma “escola paulista”.

A afirmação desta ideia se deu, na leitura de Felipe Contier, principalmente no decorrer dos anos 70 e 80, portanto fora do escopo temporal deste trabalho.¹⁶¹ Ela foi comumente adjetivada de “brutalista” — escola paulista brutalista — termo talvez primeiramente empregado para designar alguma produção arquitetônica brasileira na mesma edição da revista *Zodiac* em que Flávio Motta ressalta a relevância do trabalho de Artigas.¹⁶² O batismo como brutalista veio pelas linhas introdutórias das obras de Artigas, no texto *ricerca brutalista* de Bruno Alfieri, então editor da *Zodiac*. Nas páginas seguintes a esta breve introdução, a partir de desenhos e fotografias, os projetos apresentados pela revista italiana (Ginásio de Itanhaém, residências Baeta e Rubens de Mendonça e Estádio do São Paulo Futebol Clube) podem ser considerados como o início de uma genealogia brutalista para a dita escola paulista.¹⁶³ Vale apontar que naquela altura o *new brutalism* britânico, legitimado por Reyner Banham em 1955 na *Architectural Review*,¹⁶⁴ poderia ter significados distintos daqueles pensados por Alfieri ou ainda nos

desdobramentos brasileiros deste batismo. Devemos apontar também que “brutalismo paulista” é uma ideia em disputa, não definitiva, que tomou uma forma mais sólida a partir da obra de Yves Bruand (1973), ganhando fôlego após a morte de Artigas em 1985, com maior número de publicações e reflexões sobre a obra do arquiteto, se disseminando no vocabulário arquitetônico local.¹⁶⁵ Seria ainda nos anos 80, com o regionalismo crítico em voga, e a montagem de cronologias mais abrangentes de obras — com os livros de Xavier, Lemos e Corona (*Arquitetura moderna paulistana*, 1983) e de Marlene Milan Acayaba (*Residências em São Paulo: 1947-1975*, 1986) — que a ideia de uma “origem autóctone da arquitetura moderna em São Paulo” viria a ser retomada, por vezes inclusive remetendo ao mito originário bandeirista, a explicar desde a negação da cidade pela casa brutalista, até certa relação do concreto armado com a taipa de pilão, se não oferecendo um contraponto à trama costiana, fortemente apoiada no barroco mineiro e na influência corbusiana.¹⁶⁶ Entretanto, mesmo que tal montagem aparentasse certa estabilidade e naturalidade, fincando raízes no imaginário arquitetônico brasileiro, já nos anos 80 encontrou oposição, como a posição de Júlio Katinsky, que via uma perigosa montagem ideológica na ideia de uma escola paulista de arquitetura,¹⁶⁷ e de Dalva Thomaz e Rosa Artigas, opondo-se à adjetivação da produção de Artigas como brutalista.¹⁶⁸

Conforme busquei explicitar em momento anterior, falar em uma escola paulista na arquitetura brasileira passa a ter um papel importante ao se discutir o núcleo intelectual e formativo desta “escola” em todas as suas figurações e o ensino de arquitetura, especialmente entre 1948, criação da FAU-USP, e 1962, momento em que uma importante reforma institucional, curricular e pedagógica constituiu um projeto próprio, com a introdução entre outras inovações, de uma formação integrada de arquiteto, urbanista e designer. A história de seu edifício está umbilicalmente ligada à sedimentação do termo,¹⁶⁹ seus professores envolvidos na reforma de ensino são parte considerável dos protagonistas do que se entende por “escola paulista”

159 Cf. CONTIER, Felipe. Op. cit. p.23 e p.26.

160 Id. ibid. p.27.

167 KATINSKY, Júlio Roberto. Arquitetura paulista. Uma perigosa montagem ideológica. In: *AU*, São Paulo, nº17, abr./mai.1988, pp.66-71. Apud: CONTIER, Felipe. Op. cit. p.28.

168 ARTIGAS, Rosa Camargo; THOMAZ, Dalva Elias. Sobre brutalismo, mitos e bares (ou de como se consagrar uma impropriedade). In: *AU*, São Paulo, nº17, abr./mai.1988, pp.61-63. Apud: CONTIER, Felipe. Op. cit. p.28.

169 Id. ibid. p.25.; Segundo Contier, o protagonismo do projeto do edifício da FAU-USP para afirmação da escola paulista de arquitetura é atribuído logo depois que este é inaugurado em fevereiro de 1969: Bruand 1973, Lemos (*Arquitetura brasileira*, 1979), Ficher e Acayaba (*Arquitetura moderna brasileira*, 1982).

159 Id. ibid.

160 Id. ibid.

161 Cf. CONTIER, Felipe. Op. cit. pp.20-31.

162 Id. ibid. p.21.

163 ALFIERI, Bruno. João Vilanova Artigas: *ricerca brutalista*. In: *Zodiac*, Milão, nº6, mai.1960, p.97.

164 BANHAM, Reyner. The New Brutalism. In: *The Architectural Review*, Londres, v.118, nº708, dez.1955, pp.354-361.

hoje e seu projetista, Artigas, é um personagem central tanto no esquema de afirmação da escola quanto da reforma de 62, exercendo intensa atividade doutrinária, para retomarmos as palavras de Flávio Motta. A própria formulação do novo quadro de ensino de arquitetura na FAU-USP, a ascensão da liderança de Artigas no ambiente da escola após 1956 e o projeto de sua nova sede no Butantã são linhas desta trama, e reafirmam, como bem notou Contier, uma flutuação semântica constitutiva da ideia de Escola Paulista, ora remetendo ao projeto pedagógico da FAU, ora ao próprio edifício, ora a doutrina de Artigas e de seus discípulos, em grande parte a ela ligados.¹⁷⁰ Contudo, vale frisar que esses assuntos, como a autocrítica de Niemeyer e a formação de uma escola paulista no fim dos anos 50 e no decorrer dos 60, por mais que extensamente trabalhados pela historiografia da arquitetura brasileira, não foram entendidos, a princípio, como conectados à querela em torno de Max Bill e o projeto construtivo na arte brasileira.

3.5 A FAU-USP E O NOVO PERFIL DO ARQUITETO

A criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo não pode ser vista como um esforço isolado entre os arquitetos atuantes na capital paulista na passagem da década de 40 para os anos 50. Desde 1945, pelo menos, com o I Congresso Brasileiro de Arquitetos realizado na cidade e com a criação do diretório local do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP), o meio arquitetônico local se articulava de maneira mais organizada em torno das pautas de regulamentação e formalização da profissão e da formação destes projetistas independentemente das escolas de engenharia.¹⁷¹ O curso de arquitetura do Mackenzie, por exemplo, inicia suas atividades em 1947. Mas também em todo o país despontam escolas de arquitetura desvinculadas de escolas de belas-artes ou politécnicas: na capital federal a Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA hoje FAU-UFRJ) é criada a partir do curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes (Enba) em 1945, e fornece o modelo curricular para as demais; em Porto Alegre em 1952, em Salvador e em Recife em 1959, somando-se à pioneira Escola de Arquitetura em Belo Horizonte, de 1930.¹⁷²

O período que vai de 1948 a 1962, passando pelos primeiros anos de atividade da FAU-USP até sua reforma de ensino, também não pode ser lido sem sua estreita relação com o ambiente cultural do período, compreendendo

170 Id. *ibid.* p.19.

171 Cf. DEDECCA, Paula Gorestein. *Op. cit.*; CONTIER, Felipe. *Op. cit.*; PEREIRA, Juliano Aparecido. *Op. cit.*

172 Vale ressaltar que o padrão de ensino adotado em todos esses novos cursos de arquitetura vinha da Enba/FNA, segundo Contier (*op. cit.* p.91).

o intervalo democrático entre o fim do regime varguista e o golpe militar de 1964. Alguns pontos de interesse para este trabalho, já explorados anteriormente, que tensionam e articulam este ambiente cultural, vão desde a fundação de novos museus modernos (MAM carioca e paulistano, MASP, Bienais de São Paulo), o ciclo entre o otimismo e auto-indulgência do pós-guerra e as críticas (em especial a de Bill) e crise da arquitetura moderna nacional, o embate entre arte abstrata construtiva e arte figurativa, os atritos entre artistas concretos em São Paulo e neoconcretos no Rio, a criação de novos cursos de desenho industrial, até a construção da nova capital nacional. Isso sem tocar, pelo menos de maneira mais detida, nas diversas tensões políticas que perpassam o período — e encerram-no num pacto conservador — das quais os acontecimentos listados não permaneciam indiferentes, mas eram parte, muitas vezes ativa, deste tensionamento. Busquei, portanto, ler esse intervalo de tempo através de tais acontecimentos no meio cultural brasileiro (em especial paulistano e arquitetônico), não como sequência de fatos que contextualizassem — por serem contemporâneos — as questões do ensino de arquitetura e de design que pretendo discutir, mas, sobretudo, como parte integrante dessas experiências, em especial a da FAU-USP.

Como ideia, a nova faculdade da USP começa a ser gestada em 1946, a partir de movimentos que pensavam a criação de uma escola de arquitetura independente desde o início daquela década.¹⁷³ Anhaia Mello, em meados dos anos 40, já havia sido diretor da Escola Politécnica (1930) e da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP (1940), vereador, interventor federal no município de São Paulo e Secretário de Viação e de Obras Públicas do Estado, além de ter acolhido engenheiros-arquitetos modernos — Artigas e Zenon Lotufo, por exemplo — como seus assistentes na Politécnica, “enquanto a arquitetura moderna era ostensivamente rejeitada por Christiano Stockler das Neves no Mackenzie” e pela maioria dos engenheiros na própria Poli-USP.¹⁷⁴ Anhaia Mello tornou-se, portanto, “porta-voz” com “legitimidade institucional” para a empreitada da fundação da FAU-USP.¹⁷⁵ Além de sua experiência na vida política e na alta hierarquia acadêmica, o engenheiro, pelos seus contatos pessoais, também consegue articular a doação do casarão da família Álvares Penteado, na Rua Maranhão, em Higienópolis, para sediar a nova faculdade.¹⁷⁶ Antes das atividades letivas da FAU-USP se iniciarem no segundo semestre de

173 CONTIER, Felipe. *Op. cit.* p.91. Segundo Contier (*op. cit.* pp.103-4), a aprovação da criação da FAU é confirmada no final de 1946 em uma reunião da Congregação da Poli. Entretanto, a aprovação da nova faculdade pela assembléia estadual, a partir de Lei criada pelo próprio governador (Adhemar de Barros), é só de junho de 1948.

174 Id. *ibid.* p.92.

175 Id. *ibid.*

176 Id. *ibid.* p.97.

1948, ainda no antigo prédio da Politécnica na Luz e posteriormente, em 1949, na Rua Maranhão, Anhaia Mello apoia e incentiva o afastamento de Vilanova Artigas do corpo docente para realizar, entre setembro de 1946 e novembro de 1947, uma viagem de estudos para os EUA,¹⁷⁷ onde, segundo ele, seu assistente entraria em contato com experiências inovadoras no ensino de arquitetura como o *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) e *Taliesin West*, aproximando-se de personalidades referência para a arquitetura moderna como Wright, Saarinen, Mendelsohn e Gropius.¹⁷⁸

Mesmo que comumente se passe a impressão de que Artigas ficara decepcionado com a viagem, a qual não refletira em “consequências diretas para o ensino da FAU”¹⁷⁹, Felipe Contier aponta elementos importantes, possivelmente apreendidos pelo arquiteto, ao entrar em contato com ambientes de ensino de arquitetura mais vanguardistas do que o da Poli-USP em meados dos anos 40, como por exemplo o “avançado sistema universitário no MIT e seu laboratório de comunicação visual”¹⁸⁰, a experiência multidisciplinar progressista e experimental do *Black Mountain College*¹⁸¹, o “expressionismo estrutural” do rico conjunto de edifícios projetados por Frank Lloyd Wright no *Florida Southern College*, além dos dias que passou com o próprio Wright em sua “casa-escola-ateliê”, Taliesin West, no deserto do Arizona, com sua “informalidade no ensino” e “dinâmica espacial integrada, iluminação zenital” no local de aprendizado.¹⁸² Durante sua estadia nos EUA, Artigas, em carta a Oswaldo Corrêa Gonçalves¹⁸³, provavelmente envolvido na fundação da FAU-USP entre 1946 e 1948, reforça por escrito sua preocupação com a organização e formação da nova faculdade de arquitetura, recomendando a seu colega não prestar “a mínima atenção no programa estabelecida pelo pessoal do Rio”, reforçando que este seria “simplesmente ridículo e superficial. Tremendamente. Quanto mais longe daquilo nós ficarmos, melhor.” Artigas ainda comenta que eles, em São Paulo,

poderiam se basear na “organização de Harvard ou do MIT”, entretanto, seria preciso, em sua opinião, “considerar as condições brasileiras. Uma escola de arquitetura deve estar inteiramente ligada com a indústria e o povo (...) do país a que serve.”¹⁸⁴ Tal posição sobre o currículo do Rio (FNA) e sobre a atenção de Artigas para com a sociedade a que a nova escola serviria não deve passar despercebida, pois fundamentam determinadas escolhas no ensino da FAU posteriormente.

Ao traçar a genealogia de uma escola paulista de arquitetura, a ideia de que a origem politécnica da FAU-USP delinaria o perfil do profissional ali formado e, conseqüentemente, para maneira de se projetar em São Paulo é uma constante.¹⁸⁵ Entretanto, para Felipe Contier, tal origem “não basta para explicar a particularidade da FAU, ainda que seja um componente importante da equação.”¹⁸⁶ De fato, por um lado, o politécnico Anhaia Mello fora grande entusiasta da nova escola – na qual inclui o campo do urbanismo dentro do escopo de ensino – e seu primeiro diretor (1948-1951), quando monta o quadro docente inicial da faculdade. O grupo de 26 alunos da primeira turma da FAU teve aula, de início, basicamente com professores catedráticos engenheiros, além de três assistentes engenheiro-arquitetos, Vilanova Artigas, Zenon Lotufo e Ariosto Mila, e com o escultor Caetano Fraccaroli, formado em Belas Artes na Itália. Além do inegável protagonismo dos engenheiros, paulatinamente engenheiros-arquitetos egressos da Poli-USP passaram a fazer parte do corpo docente, dentre eles, Ícaro de Castro Mello e Ernest Mange. Por outro lado, o próprio Anhaia Mello contratara, ao longo de sua direção, arquitetos egressos da Enba (depois de 1945, FNA), como Abelardo de Souza, Hélio Duarte, Eduardo Corona e Alcides da Rocha Miranda,¹⁸⁷ além do próprio Oscar Niemeyer em 1951. Por motivos políticos – Niemeyer era membro do PCB – a contratação do arquiteto carioca foi negada pela reitoria, gerando a talvez primeira crise institucional da jovem escola, resultando no afastamento de Anhaia Mello de sua direção.¹⁸⁸

177 Com bolsa concedida pela *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*. Cf. SODRÉ, João Clark de Abreu. *Roteiros americanos: as viagens de Mindlin e Artigas pelos Estados Unidos, 1943-1947*. Tese (Doutorado) - FAU-USP, São Paulo, 2016.

178 CONTIER, Felipe. Op. cit. p.93.

179 Id. *ibid.* p.96.

180 Id. *ibid.* p.97.

181 Fundado em 1933, na Carolina do Norte, por ele passaram Josef e Anni Albers, Buckminster Fuller, Walter Gropius, Robert Rauschenberg, Willem de Kooning e John Cage. Suas atividades são encerradas em 1957.

182 CONTIER, Felipe. Op. cit. p.97.

183 Santos, 1917 - São Paulo, 2005; diplomou-se engenheiro-arquiteto na Escola Politécnica da USP em 1941 e em 1944 engenheiro civil na mesma instituição. Participou ativamente da fundação do diretório paulista do IAB (1945), chegando a presidi-lo entre 1961 e 1963. Participou também criação da FAU-USP (1948) e da FAUS (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos) em 1970, sendo seu diretor por várias gestões.

184 Carta de João Batista Vilanova Artigas a Oswaldo Corrêa Gonçalves, Nova Iorque, 27 de dezembro de 1946. Apud: CONTIER, Felipe. Op. cit. p.93.

185 Cf. CAMARGO, Mônica Junqueira de. Op. cit. (2019)

186 CONTIER, Felipe. Op. cit. pp.85-86.

187 Id. *ibid.* pp.107-108.; É importante ressaltar que trata-se de duas gerações dentre os novos docentes egressos da Enba. Uma primeira geração, aquela que viveu a reforma de Lucio Costa: Abelardo de Souza (aluno entre 1927-1932), Hélio Duarte (1925-1930) e Alcides da Rocha Miranda (1925-1932). O caso do gaúcho Eduardo Corona é diferente, pois este é aluno da Enba entre 1942-1946. Para efeito de comparação, os engenheiros-arquitetos desse primeiro quadro docente da FAU-USP, são de uma geração intermediária a essas duas gerações de profissionais formados no Rio. Artigas estuda na Poli-USP entre 1932-1937, Ícaro de Castro Mello entre 1931-1935 e Zenon Lotufo entre 1931-1936.

188 CONTIER, Felipe. Op. cit. p.110.

A destacada presença no corpo docente da FAU de arquitetos formados no meio carioca, soma-se a outro fator, — aquele que preocupava Artigas em 1946, “o programa estabelecido pelo pessoal do Rio” — a adoção obrigatória de parâmetros da FNA como base curricular, como no caso das disciplinas de grandes e pequenas composições, composição decorativa, desenho artístico e plástica. A escola, portanto, se conformava como uma mescla desses parâmetros *beaux-arts* ainda presente no curso da FNA e de uma extensa lista de disciplinas técnicas herdadas da Poli.¹⁸⁹ O curso de engenheiro-arquiteto da Poli-USP, para além desta evidente matriz vinda da engenharia civil transferida para a FAU, também operava dentro das noções de *composição* de matriz francesa, consolidadas no século XIX quando se tratava das disciplinas que hoje interpretamos como *projeto*, assim como no curso de arquitetura na Enba, posteriormente FNA. O caso do professor José Maria da Silva Neves¹⁹⁰, engenheiro-arquiteto pela Poli-USP em 1922, que ocupou a cátedra de Composição Decorativa até 1962 na FAU, é emblemático para compreender que o ensino de projeto vindo da Escola Politécnica carregava essa noção estilística contida na ideia de composição de matriz acadêmica francesa. Entretanto, Juliano Pereira aponta para uma possível diferenciação entre a ideia de composição tal como compreendida na Poli-USP e na Enba. A partir da interpretação de Sylvia Ficher¹⁹¹, Pereira estabelece que a formação de engenheiros-arquitetos em São Paulo derivaria, em tese, do modelo do curso de arquitetura civil da *École Polytechnique*, sob a influência dos preceitos do início do século XIX de Jean-Nicolas-Louis Durand, “onde a forma correta está associada à racionalização da distribuição pela composição segundo traçados reguladores e ao estudo dos diversos tipos de edificação”,¹⁹² enquanto que a formação carioca estava fortemente ligada ao curso de arquitetura da *École des Beaux-Arts* parisiense. A obra teórica mais representativa desta tradição acadêmica seria *Éléments et Théorie de l'Architecture* (1901-1904) de Julien Guadet, na qual o ensino da “forma correta resulta da aplicação da teoria da composição, a qual determina o emprego dos elementos arquitetônicos.”¹⁹³ Foi

este sistema, da *Polytechnique* via Politécnica, que a princípio teria imperado na recém-fundada FAU. E é sua superação paulatina que nos interessa aqui.

A renovação do ensino de arquitetura na USP acontece a partir de um processo que inicialmente se dá pela contratação de novos professores arquitetos, retirando assim parte do peso que os engenheiros tinham no corpo docente da escola, mesmo que estes ainda fossem seus únicos professores titulares e naturais diretores até 1961. Entre 1953 e 1958, período de consolidação da FAU como instituição e fermentação da reforma de 1962, segundo o levantamento realizado por Felipe Contier, cerca de 20 arquitetos passam a fazer parte do quadro de professores,¹⁹⁴ mesmo que a princípio, na grande maioria da vezes, no cargo de assistentes, instrutores ou como contratados por catedráticos ou regentes de cátedra. Após a primeira turma de arquitetos se formar em 1952, alguns nomes importantes passam a integrar a instituição, como Rino Levi, que ocupa entre 1954 e 1959 a cadeira de Grandes Composições, e Lina Bo Bardi, que colabora nos anos de 1955 e 1956 na cadeira de Composição Decorativa.¹⁹⁵ Outros docentes não-arquitetos que tiveram um papel fundamental na renovação do ensino da FAU, como Flávio Motta, pedagogo de formação, ex-assistente de Pietro Maria Bardi no MASP, torna-se professor na cadeira de História da Arte e Estética em 1954, curso ministrado anteriormente por Lourival Gomes Machado; e segundo Julio Katinsky,¹⁹⁶ Mário Wagner Vieira da Cunha, formado em ciências sociais e políticas e em direito pela USP, que entre 1954 e 1960 introduz o ensino introdutório à economia e à

194 CONTIER, Felipe. Op. cit. p.117 e pp.371-374 (tabelas de cronologia do vínculo institucional dos docentes); Alguns desses professores são: Daisy Igel, formada na *New Bauhaus* de László Moholy-Nagy em Chicago, é contratada para a cadeira de Paisagismo entre 1954 e 1957; Roberto Tibau, formado na FNA, leciona entre 1957 e 1986; Eduardo Kneese de Mello, formado engenheiro-arquiteto no Mackenzie, leciona entre 1955 e 1976 na cadeira teórica de Arquitetura no Brasil; Carlos Lemos também formado pelo Mackenzie, leciona, entre 1954 e 1995, de início na mesma cadeira; Roberto Cerqueira César, engenheiro-arquiteto pela Poli-USP, colabora na cadeira de Grandes Composições entre 1954 e 1956. A eles se juntam alguns dos primeiros egressos da FAU, como Jon Maitrejean, entre 1955 e 1969 e depois entre 1980 e 1987, inicialmente na cadeira de Pequenas Composições II; Nestor Goulart Reis Filho inicia sua carreira em 1956 na cadeira de Arquitetura no Brasil, se aposentando em 2001; Lúcio Grinover que atuou como docente de 1958 a 1988, de início na cadeira de Pequenas Composições I; e Joaquim Guedes docente de 1958 a 2000, inicialmente colaborador da cadeira de Materiais de Construção. A artista plástica Renina Katz, após tendo cursado pintura, desenho e gravura na Enba, passa a fazer parte do corpo docente da FAU-USP em 1956 na cadeira de Pequenas Composições II, aposentando-se em 1983.

195 Ambos formaram-se e, Roma na *Scuola Superiore di Architettura*, Rino Levi (1901-1965) na primeira metade da década de 20 e Lina Bo Bardi (1914-1992) na segunda metade dos anos 30.

196 KATINSKY, Julio Roberto. A reforma do ensino de arquitetura. In: PRESTES, Lucinda Ferreira (org.). *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP: documentos históricos*. São Paulo: FAU-USP, 2011. p.45.

189 Id. *ibid.* p.120.

190 Em 1931 Silva Neves passa a atuar na Diretoria de Obras Públicas da cidade de São Paulo e entre 1935 e 1937 coordena o projeto e construção de cerca de 40 escolas municipais, empregando uma estética moderna (ou modernizada, com forte acento *déco*) pioneira em edifícios públicos na capital paulista. Conforme Pereira (op. cit. p.21), apesar da assimilação de uma nova estética, ela é processada a partir da prática da composição, e não partir da adoção da arquitetura moderna “enquanto método de projeto”.

191 Cf. FICHER, Sylvia. O ensino da construção no domínio da arquitetura. In: *Revista Projeto*, São Paulo, nº112, 1988, pp.129-130.

192 Id. *ibid.* Apud: PEREIRA, Juliano Aparecido. Op. cit. p.11.

193 Id. *ibid.*



[36] Estudantes da FAU-USP nos estúdios (galpões anexos da Vila Penteadó) em 1957, fotografados por Benedito Lima de Toledo. No centro, de perfil, Mayumi Watanabe.



[37] Estudantes em visita ao MAM-RJ em obras, Reidy ao centro, c. 1959.

política no lugar de contabilidade.¹⁹⁷

Durante parte deste período em que a FAU-USP passa a ter um corpo docente um pouco menos ligado às suas origens politécnicas, ocorre o afastamento de Artigas, concomitante à sua crise projetual de 1954/1955. Contier considera a possibilidade de tal afastamento ter forte cunho político, em retaliação à viagem do arquiteto à URSS em 1953 e à Polônia em 1952, além, é claro, de seu posicionamento na revista *Fundamentos*. Neste intervalo de tempo, Artigas lecionou apenas na Escola Politécnica. Contudo, podemos supor que ele continua como uma referência na FAU, no que basta olharmos para a escolha dos alunos em torná-lo paraninfo da turma de formandos em 1955.¹⁹⁸ No segundo semestre de 1956, quando Artigas volta à FAU, como assistente na cátedra de Grandes Composições II, regida por Rino Levi,¹⁹⁹ a escola passara por uma primeira mudança em sua reorganização de ensino em 1955: a cadeira de Plástica é incorporada pelas cadeiras de Composição, que de duas – Grandes Composições e Pequenas Composições – são distribuídas em quatro cadeiras. Entretanto, onze cadeiras continuavam sendo de ciências aplicadas ou de construção, geralmente ocupadas por engenheiros,²⁰⁰ explicitando que a reorganização de 1955 parecia ser ainda insuficiente para conformar uma escola que rompesse com o sistema herdado da Escola Politécnica. Assim, em setembro de 1956, Julio Katinsky, então à frente do Grêmio da FAU (GFAU), apresenta uma carta crítica aos professores da escola, expressando o



[38] Vilanova Artigas (ao centro, de paletó claro) recebe Giulio Carlo Argan (à esquerda) e Bruno Zevi (à direita) na FAU-USP (Vila Penteadó), setembro de 1959.

descontentamento dos alunos para com o ensino²⁰¹ [36] [37]. Artigas responderia aos estudantes, considerando que as instituições de ensino superior deveriam insistir “na elevação cada vez maior do nível teórico e cultural da juventude”, além de aprofundar o conhecimento dos alunos para “arte brasileira, sua história e consequentemente nos aproximar do conhecimento das causas que hoje freiam o pleno desenvolvimento das artes, da técnica, de nossa cultura.”²⁰² A partir deste pronunciamento, Artigas passa a ter maior protagonismo na evolução das propostas de reforma de ensino com apoio do corpo docente e discente [38]. Este debate de 1956, em termos concretos, resultou na nomeação pela diretoria da FAU de uma comissão composta por Artigas, Rino Levi, Abelardo de Souza e Hélio Duarte, para analisar e propor medidas para uma efetiva reforma no ensino de arquitetura na USP.²⁰³

O relatório da comissão é publicado em julho de 1957 em um seminário promovido pelo GFAU. Seu texto declarava de início que o papel fundamental da instituição era a “integração do arquiteto à sua missão social”, reconhecendo que o “arquiteto brasileiro aparece como fator indispensável no conjunto social que se modifica rapidamente.”²⁰⁴ A importância dada no texto às disciplinas de caráter “histórico-filosófico” e às de caráter técnico, vindas da Politécnica, era equilibrado; elas formariam a base da formação do arquiteto, cuja atuação profissional – tarefa complexa, nas palavras dos relatores – seria uma síntese, “uma visão unitária do mundo e da sociedade em que vive, que envolva e dê expressão às estruturas de toda sorte.” Tal

197 Cf. CONTIER, Felipe. Op. cit. p.123.

198 Seu discurso para turma de 1955 (ou seja, da qual fizera parte Nestor Goulart Reis Filho e Joaquim Guedes) já debatido anteriormente fora publicado como: ARTIGAS, João Batista Vilanova. Aos jovens arquitetos. In: *AD - Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº17, mai./jun.1956.

199 CONTIER, Felipe. Op. cit. pp.359-367. (tabelas de composição das cátedras)

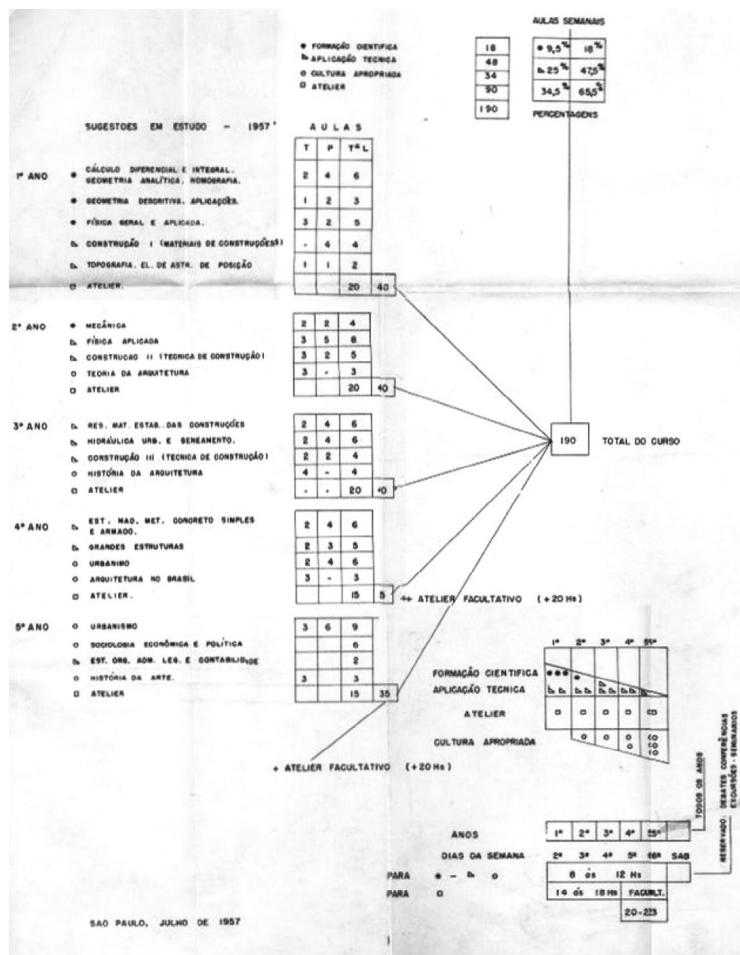
200 Id. *ibid.* pp.117-119.

201 Cf. KATINSKY, Julio Roberto. Op. cit. p.45.

202 ARTIGAS, João Batista Vilanova. Intervenção do professor João vilanova Artigas. In: PRESTES, Lucinda Ferreira (org.). Op. cit. p.72.

203 Cf. CONTIER, Felipe. Op. cit. p.126.

204 Relatório da comissão composta pelos professores João Vilanova Artigas, Rino Levi, Abelardo de Souza e Hélio Duarte. Acervo Vilanova Artigas. Apud: CONTIER, Felipe. Op. cit. pp.126-127.



[39] Relatório esquemático da Comissão de Ensino (composta por Vilanova Artigas, Rino Levi, Abelardo de Souza e Hélio Duarte), julho de 1957.

síntese, segundo o relatório, se encontrava na importância das cadeiras de composição, ou seja, seria na centralidade da prática do ateliê que os alunos poderiam articular e dar forma ao conteúdo das disciplinas teóricas. Alegava-se, por fim, que Walter Gropius fora quem mais contribuía para tal experiência na formação de projetistas totais.²⁰⁵ Acompanhava o relatório um esquema gráfico da reorganização das cadeiras [39], dividindo-as em quatro grupos: “ateliê”, “cultura apropriada”, “formação científica” e “aplicação técnica”. O esquema lidava com as cadeiras existentes, a partir do regulamento de 1955, propondo uma mudança de sua sequência no curso. Nos cinco anos que o aluno passaria na FAU-USP, ele teria uma maior carga de conteúdo científico no início do curso e aos poucos, no 4º e 5º ano, essa carga teórica era maior em seu teor de “cultura apropriada”. Detalhava-se também que todas as horas semanais do período da tarde (20h) seriam ocupadas pelas atividades no ateliê (que hoje chamamos de estúdio), ou seja, pelas cadeiras de composição, enquanto as vinte horas semanais do período matutino eram reservadas para “cultura apropriada”, “formação científica” e “aplicação técnica”.²⁰⁶ Apesar de ser uma proposta pragmática, ela não foi implementada naquele momento e permaneceu em debate durante o ano seguinte, 1958, no I Seminário Nacional de Ensino de Arquitetura e Urbanismo, dentro do I Encontro Nacional de Estudantes de Arquitetura.²⁰⁷

Quando Carvalho Pinto assume o governo estadual (1959-1963), além de desenvolver o já mencionado Plano de Ação –fundamental para a afirmação de certo modo de pensar e fazer arquitetura entre os profissionais atuantes em São Paulo – nomeia Antônio Barros de Ulhôa Cintra como reitor da USP. Ambos, Ulhôa Cintra e Carvalho Pinto, eram sensíveis às pautas dos arquitetos, tornando assim possível a nomeação de Anhaia Mello, defendida pelos arquitetos da FAU, como seu diretor. Logo ao assumir sua segunda direção (fevereiro de 1959 a agosto de 1961, quando se aposenta compulsoriamente), Anhaia Mello interrompe os concursos para as cátedras, possibilitando a entrada de jovens profissionais no corpo docente, como Carlos Millan e Paulo Mendes da Rocha.²⁰⁸ Também em 1959, Rino Levi, regente da cátedra de

205 Id. ibid. p.127.

206 Segundo “relatório esquemático da comissão de ensino”, julho de 1957. Reproduzido fac-símile por CONTIER, Felipe. Op. cit. p.133.

207 Cf. CONTIER, Felipe. Op. cit. pp.129-130.

208 Como Carlos Barjas Millan (1927-1964), formado pelo Mackenzie entre 1946 e 1951, professor na FAU entre 1959 e 1964; Paulo Mendes da Rocha (1928), também ex-aluno do Mackenzie (entre 1949-1954), leciona na FAU entre 1960 e 1969 e entre 1980 e 1998; Miranda Martinelli Magnoli (1932-2017), egressa da FAU, formada em 1955, onde leciona de 1960 a 1988; e Giancarlo Gasperini (1926), que cursou arquitetura na Itália e diplomou-se pela FNA em 1949, passando a fazer parte do corpo docente da FAU entre 1960 e 1996.

Grandes Composições, é convidado a lecionar na Faculdade de Arquitetura da Universidade Central da Venezuela. Quem o substitui na regência da cátedra mais prestigiada na escola — “a mesma que Anhaia havia oferecido para Niemeyer oito anos antes” — é seu assistente, Vilanova Artigas, que passa a contar com a assistência Paulo Mendes da Rocha.²⁰⁹

É interessante frisar, a partir da pesquisa realizada por Felipe Contier, que o projeto arquitetônico do edifício da FAU na cidade universitária da USP no Butantã data desta virada de década. Normalmente atribui-se que o projeto de Artigas é de 1961²¹⁰, entretanto é possível considerar que seu desenvolvimento inicial tenha se dado entre fins de 1959 a abril de 1960.²¹¹ O projeto para a nova sede da escola fora “a grande contribuição de Artigas”, materializando assim “as propostas de reforma de ensino da FAU em um projeto de arquitetura dentro e apesar da estrutura vigente do ensino,”²¹² que formalizaria enfim a ânsia reformista no meio do ensino de arquitetura. Outro indício, apontado por Contier, do projeto do edifício da FAU-USP ser anterior ao ano de 1961, está na própria estrutura do curso dado aos alunos do quinto ano em 1960. Segundo o Relatório das Atividades do Fundo para a Construção da Cidade Universitária (FCCUASO), datado de agosto daquele ano, numa “relação dos projetos a serem desenvolvidos”, o anteprojeto da FAU se encontrava “em estudo entre os próprios alunos (...) daquela Faculdade.”²¹³ Fato este, confirmado em depoimento de Sérgio Ferro a Contier. Ferro, aluno do quinto ano em 1961, relata que “Artigas teria dado dois temas de projeto aos alunos daquele ano: a embaixada do Brasil em Cuba e o projeto de uma faculdade de arquitetura.”²¹⁴ Tanto em 1960, quanto em 1961, no próprio ateliê da FAU, estudavam Artigas e seus alunos a concretização em termos de projeto de uma escola de arquitetura, resultando numa “interessante relação entre o projeto, o debate

sobre o ensino e a docência de Artigas.”²¹⁵

Com a aposentadoria compulsória de Anhaia Mello, em meados de 1961, o diretor da FAU passa a ser o catedrático em ciências políticas na Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras (FFCL), Lourival Gomes Machado,²¹⁶ e sob sua direção a reforma de ensino se concretiza em meados de 1962, a partir das Diretrizes de Base da Educação sancionadas pelo governo de João Goulart no fim de 1961. A lei promulgada por Jango previa autonomia universitária, e a partir daí que a USP conclui seu Regimento em julho de 1962, o que possibilitou o apoio do reitor à implementação dos departamentos na FAU, que reestruturaram o ensino já para o segundo semestre letivo daquele ano apesar da permanência do sistema de cátedras na organização da universidade.²¹⁷ A reforma de 1962 foi basicamente a implementação do relatório de 1957, cujas linhas gerais foram reiteradas posteriormente por Carlos Millan em seu relatório de janeiro de 1962 para a diretoria de FAU. Seu título, *O papel do atelier na formação do arquiteto*, já explicitava a centralidade dada à atividade projetual.²¹⁸ Os quatro novos Departamentos em vigor a partir do segundo semestre do ano da reforma englobariam as cátedras já existentes, com algumas alterações. O Departamento de Projeto passa abrigar as antigas cadeiras de Pequenas e Grandes Composições, agora divididas entre Projeto I, II, III, e IV, formando a sequência de projeto de edifícios, além das cadeiras da sequência de Planejamento, Comunicação Visual e de Desenho Industrial. O Departamento de História passa a abrigar quatro cadeiras de História da Arquitetura, uma de História da Arte e Estética e outra de Estudos Sociais

209 Id. *ibid.*, p.131. e p.134. e p.365 (tabela de composição das cátedras de projeto)

210 Data que na realidade é do envio do projeto básico (em escala 1:100), entre fevereiro e junho, por Artigas ao Fundo para a Construção da Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira. O anteprojeto (em escala 1:200) é de abril de 1960. Artigas é encarregado pelo Fundo para projetar o edifício em meados de 1960. Ver: CONTIER, Felipe. *Op. cit.* pp.253-277.

211 Id. *ibid.*, p.134.

212 Id. *ibid.*, p.135. Grifos do original.

213 ALMEIDA, Paulo de Camargo. *Relatório de Atividades do Fundo para a Construção da Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira*, de 10 de agosto de 1960. Processo USP n. 60.1.19244.1.2, fls.4-6. Apud: CONTIER, Felipe. *Op. cit.* pp.136.

214 Depoimento de Sérgio Ferro a Felipe Contier, realizado em 18 de fevereiro de 2011. Apud: CONTIER, Felipe. *Op. cit.* p.136.

215 CONTIER, Felipe. *Op. cit.* p.136.; Vale ressaltar que de onde partira a iniciativa do projeto para o novo edifício da FAU é ainda uma questão incerta, conforme aponta Contier (pp.137-138). Por mais que Anhaia Mello tenha atuado junto ao FCCUASO, não há disponível documentação que esclareça a decisão e incumbir Artigas a projetar o edifício. Teria sido por iniciativa própria do arquiteto? Fruto de negociações extra-oficiais com o catedrático e o Fundo?

216 Com a impossibilidade de nomear um arquiteto para o cargo, pois estes ainda não possuíam o título de catedrático na hierarquia institucional uspiana. Conforme já visto anteriormente, Lourival Gomes Machado (1917-1967) fora membro do Juri na Exposição Internacional de Arquitetura (EIA) da Bienal paulistana, além de diretor do MAM-SP entre 1949 e 1951 e diretor artístico da I Bienal de Arte de São Paulo (1951) e da quinta Bienal (1959). Foi também responsável pela seção de artes plásticas no *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo*.

217 CONTIER, Felipe. *Op. cit.* pp.140-143.

218 MILLAN, Carlos Barjas. *O papel do atelier na formação do arquiteto*. In: PRESTES, Lucinda Ferreira (org.). *Op. cit.* pp.81-106.

e Econômicos.²¹⁹ No Departamento de Ciências Aplicadas, reuniram-se as disciplinas tradicionalmente sob controle dos politécnicos, como por exemplo Cálculo, Geometria Descritiva e Topografia; assim como no Departamento de Construção, onde implementaram-se duas cadeiras de Construção, somando-se às já existentes, como as de Hidráulica e Saneamento, Resistência dos Materiais e Grandes Estruturas. Os Departamentos seriam integrados e articulados pelas atividades do Museu da FAU, órgão previsto na reforma, através de exposições, debates e publicações.²²⁰

A reforma instituiu uma atividade ampla para o Departamento de Projeto ao incluir em seu escopo pedagógico a programação visual e o desenho industrial. O aluno da FAU-USP cursaria nos cinco anos em que passa pelos estúdios todas as especialidades do projeto. Essa formação generalista ia na contramão de experiências de ensino anteriores e contemporâneas à reforma de 1962, a qual não instituiu um curso básico que depois se divide em campos de atuação distintos, como fora feito desde a Bauhaus até a HfG (1953) ou até mesmo na Esdi (1963).²²¹ A questão da relação entre arquitetura e indústria, a percepção dos limites dos processos industriais e, por extensão, da profissão do designer no país, o papel atribuído ao arquiteto no desenvolvimento nacional, parece ter orientado a FAU-USP a incorporar na própria formação do arquiteto o que vinha sendo experimentado ao longo da década de 1950 no campo do design, gráfico ou de produto, da mesma forma que, na outra ponta, seu crescente prestígio – em relação aos engenheiros – no campo do planejamento e regional desde o concurso de Brasília. Pois esta relação da produção industrial com o projeto do ambiente construído, em todas as suas escalas, a par das solicitações de uma economia de reprodução em massa dos bens de consumo era uma realidade nos anos 50.

3.6 BAUHAUS, ULM E OS GERMES DO ENSINO DE DESIGN NO BRASIL

As experiências de ensino de design pioneiras no país deflagrariam a permeabilidade e circulação no meio arquitetônico e artístico brasileiro para as questões centrais na constituição da escola de Ulm. Vale lembrar que o tema

da conferência de Max Bill no MAM carioca em 1953 não foi sobre arquitetura em si, muito menos sobre arquitetura brasileira, mas propunha-se a pensar retrospectivamente a Bauhaus como matriz da HfG. Antes da retrospectiva da obra do artista, arquiteto e designer suíço realizada no MASP em 1951, Pietro e Lina Bardi haviam estruturado um curso de desenho industrial entre as atividades pedagógicas do novo museu. Não me parece mera casualidade o paralelismo cronológico do “projeto Max Bill” – como estão classificadas no acervo do MASP a correspondência entre Bardi e Bill, de 1949 até depois da exposição – com o plano e a implementação de um curso que igualmente se pensava como herdeiro da experiência bauhausiana. O curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) foi não por acaso inaugurado na abertura da retrospectiva de Bill no MASP em 1º de março de 1951, e instituiu de forma pioneira no país o design “como campo disciplinar e atividade profissional de projetos de mercadorias, gráficas ou tridimensionais”, pois não haveria “registro de qualquer fórum unificador destas atividades como pertencentes a um só domínio intelectual antes do IAC.”²²² O primeiro anseio pedagógico de Bardi na organização do MASP, datado de 1948, parte da ideia da criação de uma escola de teoria e história da arte, pensada para suprir a falta de profissionais capacitados para trabalhar no próprio museu. A lista de convidados para lecionar na nova escola, esboçada no projeto, contava nomes importantes da intelectualidade brasileira, de Gilberto Freyre a Anísio Teixeira, reunindo antropólogos, críticos de arte, arquitetos e educadores.²²³ Não se sabe bem os motivos da ideia não ter sido levada a cabo, mas a escola acaba se transformando num curso de design na metrópole que se definia como centro industrial do país. Para Bardi, o vínculo com a indústria era muito importante, afirmando que “a indústria brasileira possui um aparelhamento técnico de primeira ordem; por que não se preocupa também com esse problema da estética?”²²⁴ Talvez daí viesse a ideia da escola de desenho industrial no MASP.

219 O departamento de História recebeu um número considerável de novos docentes, como os arquitetos: Sérgio Ferro (leciona entre 1962-1972), Rodrigo Lefèvre (1962-1984), Benedito Lima de Toledo (1962-?), Júlio Roberto Katinsky (1962-2002), Cândido Malta Campos Filho (1962-2006), João Walter Toscano (1964-?) e as pesquisadoras(sociólogas), depois docentes, Maria Irene Szmrecsanyi (1963-2008) e Maria Ruth Amaral de Sampaio (1963-2003), e o arquiteto Paulo Bruna (1963-2011). Cf. CONTIER, Felipe. Op. cit. p.142.

220 Cf. CONTIER, Felipe. Op. cit. p.143-144 (tabela da reorganização das cátedras na FAU-USP em 1962)

221 Cf. PEREIRA, Juliano Aparecido. Op. cit. pp.116-117.

222 LEON, Ethel. IAC *Instituto de Arte Contemporânea, Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953)*. Primeiros estudos. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2006. p.11.

223 Id. *ibid.* pp.18-19.

224 BARDI, Pietro Maria. Estética Industrial. In: *Habitat*, São Paulo, nº08, p.90. Apud: LEON, Ethel. Op. cit. pp.59-60.; Segundo Leon (p.25) o casal Bardi, “incansáveis defensores do gosto moderno, (...) redigiu uma série de notas e artigos na revista *Habitat* ridicularizando o gosto eclético, dos decoradores (...)”, encontrado nos salões da elite paulistana. Podemos dizer que também havia certo intuito de uma missão em melhorar ou modernizar o gosto das classes dirigentes locais, num esforço cosmopolita, onde o papel do IAC era central.

Selecionados 23 alunos,²²⁵ o curso²²⁶ inicia suas atividades no primeiro semestre de 1951 e fecha suas portas no fim de 1953 com algo em torno de 10 alunos. Formando apenas duas turmas, de 1951 e 1952, que se juntaram no último ano de existência do IAC.²²⁷ o curso previa um ciclo básico de um ano antes de alguma especialização, na linhagem do *Grundlehre* tanto da Bauhaus quanto da HfG, onde o aluno cursaria “história da arte, noções de arquitetura, teoria da forma com aulas de geometria, teoria do espaço, teoria da cor e da luz, estudos dos materiais, composição [projeto], teoria da construção”, oficinas — onde se aproximavam artes aplicadas, ou ofícios artesanais, (pedra, madeira, metal, cerâmica, tecelagem) ao campo da fotografia e publicidade²²⁸ — matemática (álgebra, geometria, geometria descritiva), desenho e perspectiva.²²⁹ Entretanto, a centralidade da arquitetura é evidenciada pela composição inicial do corpo docente: de 13 profissionais envolvidos, 8 eram arquitetos, dois artistas plásticos e um fotógrafo.²³⁰ A partir do levantamento documental de Ethel Leon, sabemos que no primeiro semestre do IAC foram lecionadas as seguintes disciplinas: História da Arte pelo próprio Bardi, materiais por Oswaldo Bratke, elementos da arquitetura por Lina Bo Bardi, desenho a mão livre por Roberto Sambonet, seminário de sociologia por Roger Bastide, composição por Jacob Ruchti e representação gráfica por André Osser. Contudo, baseando-se em relatos de ex-alunos e professores do IAC, Leon acrescenta a essa lista outros nomes importantes, como Flávio Motta, Leopold Haar, Salvador Candia e Roberto Tibau, além de professores já envolvidos nas oficinas oferecidas regularmente pelo Masp como Thomas Farkas e Geraldo de Barros na de fotografia, Klara Hartoch na de tecelagem, ateliê de gravura com Renina Katz, Poty Lazzarto, Mario Cravo e Aldemir Martins, o que evidencia

225 LEON, Ethel. Op. cit. p.41.

226 Segundo Leon (op. cit. pp.65-66) por mais que fosse um curso pago, grande parte dos alunos era bolsista. A ideia de Chateaubriand era que industriais de cada estado oferecessem bolsas de estudos aos jovens de seu estado para virem para o IAC.

227 Id. ibid. p.63. Segundo Leon (pp.67-68) o curso de desenho industrial do IAC que encerra as atividades no fim de 53 a Escola Superior de Propaganda do Museu migra para FAAP e depois formaria a ESPM (Escola Superior de Propaganda e Marketing).

228 Id. ibid. pp.21-22.

229 Id. ibid. p.35.

230 No documento de criação do curso Bardi elenca os membros da congregação da escola: Lasar Segall (presidente), Eduardo Kneese de Mello, Roberto Burle Marx, Lina Bo, Oswaldo Bratke, Rino Levi, Gian Carlo Planti, Elizabeth Nobiling, Alcides da Rocha Miranda, Pietro Maria Bardi, Thomas Farkas e Jacob Ruchti. Cf. LEON, Ethel. Op. cit. p.35.; Segundo Leon (p.109), Jacob Ruchti enxergaria designers como arquitetos, assim, o IAC os formaria com “mentalidade de arquitetos”. Entretanto, “o IAC não se propôs a formar arquitetos, mas a preencher uma lacuna detectada nos próprios cursos de arquitetura existentes” Em texto manuscrito e sem data de Bardi, a arquitetura já era “uma técnica e uma arte” com uma faculdade própria em São Paulo. “No mais, porém, toda a formação da Bauhaus se encontra distribuída pelos diferentes cursos do IAC.”

certo grau de permeabilidade entre o curso de desenho industrial do IAC e as oficinas do museu.²³¹

O IAC pode ser interpretado como a fusão de duas vertentes no desenho industrial na primeira metade do século passado: a utópica, europeia, e a pragmática, estadunidense. Esta mescla, não livre de tensões, já havia se dado alguns anos antes na escola de László Moholy-Nagy²³² em Chicago (1937), inicialmente nomeada *The New Bauhaus*. O *Institute of Design* dessa cidade, como a escola de Moholy-Nagy passou a ser chamada após 1944 (hoje parte do *Illinois Institute of Technology* - IIT), fora um dos modelos adotados pelos Bardi no IAC.²³³ Contudo, “apesar de nas intenções iniciais dizer-se herdeiro da Bauhaus de Dessau e do *Institute of Design* de Chicago”, o IAC, capitaneado por Bardi, construiu uma visão distinta dessas escolas, principalmente por “difundir o trabalho de Raymond Loewy, pai do *styling*, que seria tão criticado pelos arquitetos e designers funcionalistas”,²³⁴ inclusive por Moholy-Nagy e Max Bill. Podemos especular, conforme sugere Ethel Leon, que a simpatia de Bardi por Loewy e a estética industrial norte-americana dos anos 30, das locomotivas às garrafas da Coca-Cola, teria raízes nos “laços plásticos do futurismo italiano” com a corrente do *styling* ianque. Valeria ressaltar também que “Bardi empunhava a bandeira de uma atualização cultural dos industriais. Em nenhum momento de seu discurso sobre o IAC há qualquer referência ao caráter utópico do design, seu papel democratizador, bandeira que viria a ser empunhada pelos dirigentes da escola de Ulm e que era afirmado por Moholy-Nagy” em Chicago, que defendia “o design como disciplina ética”, presente na origem do pensamento tanto de Morris, como de Van de Velde, Gropius ou Max Bill.²³⁵

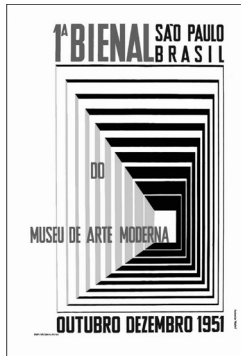
231 LEON, Ethel. Op. cit. p.45, pp. 46-47 e p.56.

232 László Moholy-Nagy (Bácsborsód, Hungria, 1895 - Chicago, 1944) docente da Bauhaus, deixa a escola em 1928, assim como Gropius. Seu entendimento de ensino diferia daquele instaurada por Hannes Meyer, quando este assume a direção da escola no mesmo ano. Max Bill, a essa altura fosse aluno da Bauhaus, com sua atuação artística, de design e como arquiteto se aproxima muito do “homem integral” defendido por Moholy-Nagy durante sua trajetória, tanto na Europa como na América. Cf. LEON, Ethel. Op. cit. pp.79-80.; Entretanto, podemos dizer que os rumos da escola fundada por Bill, difere muito dos preceitos de Moholy-Nagy. Para o artista húngaro uma escola de design deveria liderar a indústria, e não o contrário. Para ele “a educação deveria ser uma experiência transformadora do estudante. Assim, ele recusa o treinamento profissional como o objetivo principal da escola.” (Id. ibid. p.84). Na *New Bauhaus*, Moholy-Nagy se posiciona contra o *styling* em voga, numa postura anti-*streamlining* (para ele, pura ornamentação, aqui em consonância com Bill). O design não seria assim, “mecanismo de venda”. A educação não formaria especialistas que geram lucro (Id. ibid. pp.86-87), nisso diferindo da HfG.

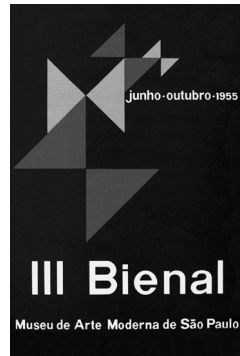
233 Cf. LEON, Ethel. Op. cit. p.10.

234 Id. ibid. p.55.

235 Id. ibid. p.75.

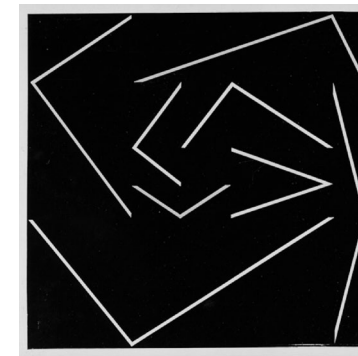


[40] Cartaz da I Bienal de Arte de São Paulo, Antonio Maluf, 1951.



[41] Cartaz da III Bienal de Arte de São Paulo, Alexandre Wollner, 1955.

Entretanto, se o curso de desenho industrial do Instituto assegurava certa continuidade do projeto racionalista “no contexto do capitalismo norte-americano, vencedor da guerra, dinâmico, e com inclinações de absorver a cultura moderna”,²³⁶ seria simplista enxergá-lo como herdeiro direto da escola de Ulm. Apesar de se constituir no ambiente da retrospectiva de Max Bill e abrigar um docente engajado com a vertente construtiva da arte abstrata, Leopold Haar, que expusera com os membros do Grupo Ruptura (1952), o IAC encontrava-se, portanto, num lugar ambíguo, numa visão alargada sobre design do diretor do MASP.²³⁷ Dentre seus ex-alunos, não podemos deixar de mencionar três expoentes da arte construtiva brasileira: Maurício Nogueira Lima, que cursa arquitetura e urbanismo no Mackenzie depois do encerramento das atividades do IAC, se aproxima do grupo de Waldemar Cordeiro e a partir de 1974 atua como docente na FAU-USP; Antonio Maluf, que ainda em 1951 vence o concurso para o cartaz da I Bienal de São Paulo [40]; e Alexandre Wollner [41] [42], cuja trajetória fora expressamente transformada pela exposição de Bill no MASP, quando era aluno do Instituto,²³⁸ indicado por Bardi à Max Bill para ingressar na HfG, onde estuda entre 1954 e 1958. Ao regressar ao Brasil, Wollner se depara, em suas palavras, com a incipiência de “uma cultura industrial para investimentos em pesquisa de produtos no Brasil. Praticamente toda a produção brasileira era adaptada ou copiada.” A intenção de seu escritório de design gráfico e de produtos, o *forminform*, onde trabalha durante 1958 e 1959 ao lado de Geraldo de Barros e do também egresso da HfG, Karl Heinz Bergmiller, “era atuar e participar no processo evolutivo do produto brasileiro, aproveitando a oportunidade da abertura



[42] Obra *Movimento contra o movimento no sistema espacial*, de Alexandre Wollner que recebeu o “Prêmio jovem de pintura” na II Bienal de Arte de São Paulo, 1953-1954.

política desenvolvimentista de JK.”²³⁹ Para Leon, as ideias do IAC poderiam estar de certa forma descoladas no tempo/espaço do capitalismo brasileiro, o que poderia explicar o fechamento do IAC e o fato de seus ex-alunos se sobressaírem principalmente “no campo do design gráfico, da decoração da arquitetura de interiores, do paisagismo, mas não do design de produto”. Assim, o curso que substituiu o de desenho industrial no IAC era uma escola de formação de professores de desenho dirigida por Flávio Motta, posteriormente transferida para Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).²⁴⁰

No Rio de Janeiro, também no contexto de um museu moderno de arte cujas atividades iam além de exposições, estava previsto no projeto de Reidy para sua nova sede do MAM-RJ (1953) um bloco-escola onde se realizariam as atividades pedagógicas. Este bloco, cuja construção inicia-se em 1954, é a primeira parte do museu carioca a ser finalizada (1958).²⁴¹ Niomar Moniz Sodré, diretora executiva do museu – que oferecera o coquetel de boas vindas a Max Bill em maio de 1953, apresentando-o “à família modernista carioca” – organiza ainda, entre 1956 e 1958, ao lado de Tomás Maldonado, então diretor da HfG, um plano para a Escola Técnica de Criação (ETC) que funcionaria na ala para o ensino no projeto de Reidy no Aterro do Flamengo. Em 1956, quando se inicia o projeto da ETC e se estreitam os laços com Niomar Moniz Sodré, Maldonado ministra o curso “teoria da iniciação visual” e profere a conferência “a educação em face da segunda revolução industrial” no MAM-RJ, no contexto da exposição ali realizada em julho/agosto daquele ano sobre a HfG, onde foram expostos painéis de fotos e textos sobre a escola recém-transferida

236 Id. *ibid.*, pp.90-91.

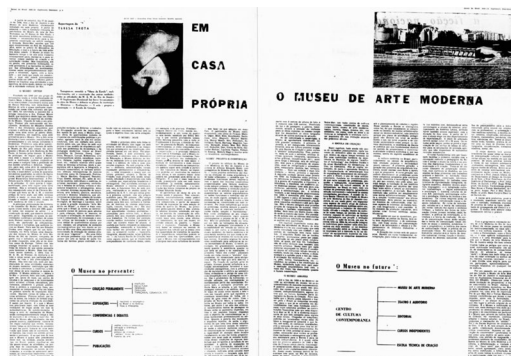
237 Id. *ibid.*, p.185.

238 Id. *ibid.*, pp.42-43.

239 WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.127. Apud: LEON, Ethel. Op. cit. p.173.

240 LEON, Ethel. Op. cit. p.177. Cf. COSTA, Juliana Braga. *História, arte e arquitetura: Flávio Motta e o ensino como ofício*. Tese (Doutorado) - FAU-USP São Paulo, 2017.

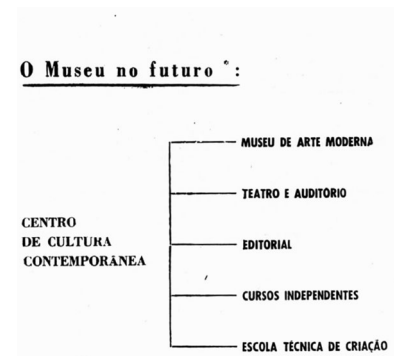
241 As obras do bloco de exposições só são concluídas em 1967.



[43] Reportagem no *Jornal do Brasil* sobre as atividades do MAM-RJ, o projeto do novo edifício de Reidy e sobre a Escola Técnica de Criação desenvolvida por Tomás Maldonado junto a Niomar Moniz Sodré, 26 de janeiro de 1958.

para seu novo edifício projetado por Max Bill.²⁴² A despeito do engajamento do então membro da diretoria da HfG²⁴³ e da busca por financiamento junto a empresas norte-americanas que possuíam filiais no Rio de Janeiro,²⁴⁴ a ETC não se concretiza. Entretanto, Maldonado e Aicher chegam a ministrar um curso condensado, prático e teórico, no MAM-RJ em 1959, ou seja, o interesse pela HfG mostra-se relativamente contínuo ou suficientemente vivo de 1953 até a fundação da Esdi em 1963.²⁴⁵

No *Suplemento Dominical* da edição de 26 de janeiro de 1958 do *Jornal do Brasil*, em extensa reportagem de página dupla [43], podemos ter uma ideia do plano pedagógico da escola de Maldonado proposta para o Brasil [44] além de supor, pela importância da reportagem, que a intenção de sua implementação pelo MAM-RJ ainda estaria muito viva no início daquele ano. Após tratar do museu “ontem”, “hoje” e de uma elogiosa descrição do projeto de Reidy, previa-se que no início de 1960 já estaria em funcionamento a Escola Técnica de Criação, “herdeira da Bauhaus (...) e da atual Hochschule für Gestaltung, de Ulm, na Alemanha.” Segundo a reportagem, a essência da ação da nova escola poderia ser compreendida em dois sentidos: “no domínio da comunicação entre os homens, desde os impressos até a televisão” e “no domínio do equipamento material da vida moderna, desde os utensílios



[44] Esquema da estruturação do MAM-RJ “no futuro”, *Jornal do Brasil*, 26 de janeiro de 1958.

domésticos até o planejamento de cidades e regiões.”²⁴⁶ Assim, a escola do MAM seria formada por dois departamentos, um de Comunicação, composto por duas seções, a de Comunicação Visual e a de Informação e Edição; e o departamento de Desenho Industrial e Construção. O paralelo com o currículo formulado em 1951 para a HfG é evidente. Em Ulm, como dissemos acima, estabeleceram-se inicialmente quatro departamentos: *Information* (Comunicação), *Visuelle Gestaltung* (Desenho Visual, ou *formalização visual*) — estes dois unificados na ETC — e *Produktform* (Desenho de Produto), *Architektur* (Arquitetura) e *Stadtbau* (Urbanismo), por sua vez colocados dentro do departamento de Desenho Industrial e Construção para a escola do MAM.

O curso no Rio de Janeiro, pago, seria de quatro anos e nele ingressariam anualmente no máximo cem alunos com idade entre 18 e 28 anos, com uma parcela de vagas reservada a alunos estrangeiros, em especial latino-americanos. Seu ciclo básico de dois anos (o *Grundlehre* em Ulm era de um ano e seria eliminado em 1961), segundo a reportagem, daria subsídios práticos e teóricos para os alunos ingressantes em três eixos: “a) iniciação visual (cor, superfície, construção, estrutura, espaço, composição), b) métodos construtivos de representação (fotografia, caligrafia analítica, desenho técnico analítico, linguagem), c) integração cultural (metodologia, lógica matemática e morfologia, história cultural do século XX, psicologia, antropologia cultural e sociologia, história da técnica e matemática).”²⁴⁷ Mais uma vez não podemos deixar de ressaltar o paralelismo com o conteúdo do curso básico, *Grundlehre*, ulmiano conforme fora formalizado em 1951. Outra informação interessante que podemos retirar da reportagem no *Jornal do Brasil* são as atribuições do departamento de Desenho Industrial e Construção, onde o aluno da ETC

242 Cf. VARELA, Elisabeth Catoia. *Arte concreta além da Europa*: Brasil, Argentina e MAM Rio. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 2017, pp.57-58.

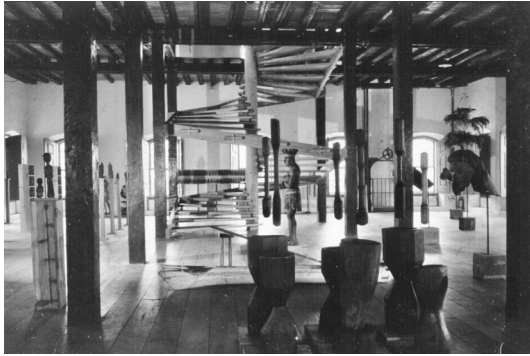
243 Bill afasta-se da escola em 1957, e a direção é assumida por Maldonado, Otl Aicher e Hans Gugelot.

244 Segundo Varela (op. cit. p.58), em 1957 é feita uma campanha para o financiamento da nova escola, com uma brochura publicada em inglês, “uma pequena obra prima gráfica contendo (...) os pormenores sobre os cursos e muitas outras informações referentes ao alcance e à significação do empreendimento.”

245 Cf. VARELA, Elisabeth Catoia. Op. cit. pp.58-59.

246 TROTA, Teresa. Em casa própria o Museu de Arte moderna. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jan.1958.

247 Id. ibid.



[45] Após a conclusão do restauro do Solar do Unhão, Lina Bo Bardi transfere para lá o MAM-BA e funda o Museu de Arte Popular do Unhão, inaugurado com a exposição *Nordeste* (foto), 1963, Salvador - BA.

estudaria “a teoria do desenho industrial (forma, função e técnica), a prática do desenho industrial (trabalho de planejamento para indústria executado pelos alunos em colaboração com os professores), a automação e várias matérias optativas.” A parte de construção no departamento, ou seja, a que estaria mais próximo ao departamento ulmiano de arquitetura, posteriormente nomeado de construção industrializada, conforme indicado na reportagem seria “à escolha do aluno: estática, construção, estruturas modulares, matemática, mecânica, cibernética, eletrônica.”²⁴⁸ Esta formulação curricular, diálogo entre o MAM carioca e o diretor da HfG, Tomás Maldonado, nos coloca uma questão importante que debateremos a seguir: âmbitos do projeto comumente vistos como parte do escopo metodológico do arquiteto e urbanista sob o domínio do designer.

Contemporânea ao projeto de Maldonado no Rio e aos debates em São Paulo para a reforma de ensino na FAU com o protagonismo de Artigas, a experiência de Lina Bo Bardi em Salvador não poderia ser ignorada. Vale mencioná-la principalmente por mostrar-se como um contraponto às iniciativas cariocas, do MAM à Esdi, ou mesmo como uma inflexão própria na trajetória da arquiteta, que com tanto entusiasmo alinhara-se à Bill nas trincheiras de 1953 e ao lado de Pietro Maria Bardi, formulara um museu com uma instituição de ensino de design como o IAC no início da década. No momento em que Bo Bardi projetava a nova sede para o MASP no Trianon é chamada para atuar no curso de Arquitetura e Urbanismo em Salvador em 1958 e criar um Museu de Arte Moderna na cidade²⁴⁹ em plena ebulição cultural nessa vidrada de década, ambiente onde se cruzavam Anísio Teixeira, Hans Koellreuter e Pierre Verger.²⁵⁰ Quando Lina Bo Bardi entra em contato, *in loco*,



[46] Imagem da reportagem de Flávio de Aquino sobre a Esdi na revista *Módulo* nº34 de agosto de 1963, aula de metodologia visual



[47] Imagem da reportagem de Flávio de Aquino sobre a Esdi na revista *Módulo* nº34 de agosto de 1963, oficina de gesso.

com a produção manufatureira popular nordestina em 1958, concebe um museu de arte popular que seria abrigado no complexo do Solar do Unhão, que contaria uma escola de desenho industrial. Tal escola teria como herança material e lastro cultural a produção *pré-artesanal* – termo usado pela arquiteta – do Nordeste brasileiro abrigada no acervo do museu e, assim, a escola o utilizaria como meio de estudo e ensino.²⁵¹ Essa proposta, que não chegou a se concretizar, “de fazer ressurgir ‘a mão do povo brasileiro’ [45], concorria com a forma construtiva, a ordenação matemática e o desejo de extirpar da atividade projetual qualquer espontaneidade, premissas que permaneciam na base do programa esdiano”,²⁵² da ETC, de matriz ulmiana.

A escola baiana de Bo Bardi, iniciativa manifesta de oposição às experiências de Bill e Maldonado,²⁵³ teria um curso de duração de dois anos e visava dois perfis de alunos: um, detentor de conhecimento prático, alunos artesãos, e outro, detentor do saber erudito, alunos universitários dos cursos de engenharia e arquitetura. A troca de conhecimentos na escola do Solar do Unhão também fora pensada como um vetor de desenvolvimento econômico regional, a partir do apoio que receberia da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), através da aproximação de Lina Bo Bardi a Celso Furtado, seu idealizador e primeiro superintendente em 1960. Nesse sentido, era expressa por Bo Bardi a necessidade de criar uma Bial de Design no Unhão onde seriam

251 Cf. PEREIRA, Juliano Aparecido. Op. cit. pp.83-84.; A passagem de Lina Bo Bardi por Salvador se concretizou, segundo Pereira (op. cit. pp.85-86) através do “apoio recebido pelo governador do estado naquele período, Juracy Magalhães, e pelo apoio inicial de Odorico Tavares, representante em Salvador da rede de jornais Diários Associados de Assis Chateaubriand.” Com o golpe de 1964, “Lina Bo Bardi perde seu apoio em Salvador. Da Escola de Desenho Industrial ficam apenas os seus registros nos papéis datilografados e o acervo popular coletado para a exposição *Nordeste*, de 1963, [realizada no Solar do Unhão restaurado pela arquiteta].”

252 NOBRE, Ana Luiza. Op. cit. pp.97-98.

253 Id. ibid. p.97.

248 Id. ibid.

249 Cf. PEREIRA, Juliano Aparecido. Op. cit. p.83.

250 Cf. NOBRE, Ana Luiza. Op. cit. p.96.



[48] Otl Aicher lecionando, HfG, Ulm, 1958.



[49] Tomás Maldonado lecionando no curso básico da HfG, Ulm, 1956.

comercializados com a indústria os protótipos desenvolvidos pelos alunos da escola. Diferentemente da iniciativa paulistana no IAC, fortemente alinhada a um cosmopolitismo cultural, na qual também buscava-se essa proximidade com os industriais — de evidente matriz bauhaus-ulmiana — em Salvador a cultura popular não era desconsiderada, mas alçada a elemento fundamental para criação de uma cultura moderna com identidade própria.²⁵⁴ A superação do subdesenvolvimento nacional era pauta corrente no interregno democrático dos anos 50. Uma das formas possíveis de superação para os agentes daquele momento específico na história brasileira é através do movimento de fazer o Brasil voltar os olhos para o Brasil, para a realidade nacional.²⁵⁵ Essa vertente estética e política estaria também presente, guardadas as devidas proporções, no pensamento reformista fauspiano antes do golpe de 64, não só no projeto de arquitetura — como a busca de Artigas pela realidade construtiva brasileira — mas também na recém-formada sequência de desenho industrial do Departamento de Projeto na escola paulistana.

Os preceitos da escola ulmiana de design parecem fazer parte da construção hegemônica do discurso que coloca a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) [46] [47], que inicia suas atividades em 1963, como herdeira brasileira legítima da HfG. Entretanto, conforme aponta Ana Luiza Nobre, ao analisar de maneira mais detida a Esdi e a HfG, existiriam diferenças significativas entre as duas escolas.²⁵⁶ Assim como na escola de Ulm, a Esdi se estruturava em um curso básico de um ano, seguido de uma especialização de três anos em desenho industrial ou comunicação visual, conformando uma bifurcação em dois cursos distintos. Nota-se na prática redução



[50] Tomás Maldonado e estudantes da HfG na oficina tipográfica, Ulm, 1962.

dos departamentos se compararmos a escola carioca à HfG.²⁵⁷ Na Esdi, o Departamento de Comunicação Visual ficou a cargo do ex-aluno da HfG, Alexandre Wollner, e o Departamento de Desenho Industrial era chefiado pelo também ex-aluno de Ulm, Karl-Heinz Bergmiller.²⁵⁸ O protagonismo ulmiano pareceria óbvio, portanto, se levássemos em conta a atuação e a origem formativa destes dois protagonistas²⁵⁹ [48] [49] [50].

Contudo, as diferenças entre as duas escolas, a carioca e a alemã, começam a se delinear, curiosamente, se olharmos para o distanciamento da criação da Esdi nos anos de 1961 e 1962 do meio arquitetônico carioca. Segundo Nobre, mesmo com arquitetos presentes no grupo de trabalho escolhido por Carlos Lacerda para organizar a nova escola, a Esdi não é incorporada à FNA nem nasce como mais um curso de arquitetura (mesmo que este pudesse vir a ser mais alinhado com os preceitos ulmianos de projeto).²⁶⁰ Entre os docentes no início das atividades da escola estabelecida no Rio, encontraríamos apenas três arquitetos: Arthur Lício Pontual, (atuando entre 1967 e 69, formado na FNA), Daisy Igel, (professora nos anos de 1966 e 67, formada na *New Bauhaus* de Moholy-Nagy) e Paul Edgard Decurtins (atuando na Esdi entre

257 Livre tradução literal do original, cf. Nobre p.65: *Information, Visuelle Gestaltung (Visuelle Kommunikation), Produktform (Produktgestaltung), Architektur (Industrialisiertes Bauen), Film*.

258 Karl-Heinz Bergmiller (Bad Tölz, 1928), diplomou-se pela HfG em 1958. "Motivado, segundo ele, pela imagem de um país em acelerado processo de industrialização (...) veio para o Brasil no ano seguinte, com uma bolsa do governo brasileiro. Estabeleceu-se em São Paulo onde desenvolveu seus primeiros projetos [em colaboração com Joaquim Guedes e João Carlos Calduro] até transferir-se para o Rio em 1967." Cf. Nobre, Op. cit. p.66.; Tanto Wollner quanto Bergmiller "assim como outros professores da Esdi, como Décio Pignatari e Renina Katz, permaneceram por um bom tempo na ponte-aérea Rio-São Paulo — fato que por si só, já revela o grau de investimento pessoal e institucional na escola." Id. *ibid*.

259 NOBRE, Ana Luiza. Op. cit. p.66.

260 Id. *ibid*. p.73.

254 Cf. PEREIRA, Juliano Aparecido. Op. cit. p.85.

255 NOBRE, Ana Luiza. Op. cit. pp.94-95.

256 Cf. NOBRE, Ana Luiza. Op. cit. p.65.

1963 e 65, formado na HfG).²⁶¹ Sendo possível supor até determinado nível de “indisponibilidade substancial com relação à arquitetura”²⁶², algo fundamental que distanciaria a escola de sua própria matriz de Ulm. É essa falta de relação com a arquitetura que pode colocar em questão “até que ponto se poderia dizer que o programa da Esdi seguiu o modelo ulmiano” já que este não inclui uma das “premissas fundamentais” da escola alemã, a arquitetura, ou melhor, a construção industrializada.²⁶³ Outro fator importante distanciaria as duas escolas: o silêncio guardado em Ulm tanto sobre o Brasil quanto sobre a própria Esdi. Pela HfG passaram dez alunos brasileiros e alguns de seus ex-alunos, conforme já comentado, lecionaram na Esdi, que também contou com a passagem de professores de Ulm (Josef Albers e Max Bense), e mesmo assim, não consta nos arquivos da HfG o registro da passagem de brasileiros, como conferencistas ou visitantes. Segundo a pesquisa de Ana Luiza Nobre, por lá passaram nomes como Décio Pignatari, Waldemar Cordeiro, Haroldo de Campos, Nise da Silveira, Niomar Moniz Sodré e Lygia Pape. Soma-se a isso o fato de que nos cerca de 6.000 volumes da biblioteca, podemos encontrar apenas quatro publicações sobre o Brasil: a edição especial da revista *Acrópole* sobre Brasília, a versão alemã do livro de Mindlin (1956) sobre arquitetura moderna brasileira e dois volumes monográficos, um sobre Niemeyer (Stamo Papadaki, 1956) e outro sobre Reidy (Klaus Franck, 1960).²⁶⁴

Vale frisar, ainda, uma questão que marca o contexto de fundação da Esdi. Se no caso de São Paulo o ensino de design e a renovação do ensino de arquitetura se deram em conjunto numa instituição já existente e com ativa participação dos próprios estudantes, — com reivindicações bem recebidas pelo corpo docente, parte dele abertamente de esquerda²⁶⁵ — no Rio de Janeiro, a criação da Esdi foi gestada pelo governo Carlos Lacerda (UDN, 1960-1965) no estado da Guanabara, em pleno campo de tensões pré-golpe de 1964.²⁶⁶ O embrião da Esdi foi defendido por Lacerda desde o início como projeto de governo prioritário, acolhida dentro de um discurso economicamente liberal udenista, refratário às políticas do ciclo desenvolvimentista de Vargas à JK.²⁶⁷ O grupo de trabalho que se ocupou de estudar a instituição da nova escola de design, nomeado pelo governador da Guanabara, buscaria recursos, por exemplo com a norte-americana Aliança

para o Progresso,²⁶⁸ o que não era pouco significativo naquela altura do tenso cenário político. Assim, poderíamos supor que o ensino de design instituído desta maneira guardaria certas semelhanças com a criação da HfG, sob clara esfera de influência do capitalismo norte-americano onde o mercado seria a “base reguladora das relações sociais”,²⁶⁹ e a disciplina estaria inserida como ponto nevrálgico na lógica de produção e consumo desse sistema.²⁷⁰

3.7 DESIGN E PROJETO NA FAU-USP

Os debates que resultaram na formação da sequência de desenho industrial no ambiente da FAU-USP em 1962 são contemporâneos aos movimentos políticos e pedagógicos de criação dos cursos da Esdi. Mesmo correndo em paralelo durante os três primeiros anos da década de 60, como desdobramentos de propostas de ensino de meados da década anterior, os cursos carioca e paulistano também guardam diferenças significativas: em São Paulo, por exemplo, diferentemente do Rio, o design é mantido dentro do escopo de ensino do arquiteto urbanista, tal como proposto pela HfG, no que tange à sua integração ao ensino da construção industrializada. Apesar dessas significativas diferenças, Juliano Pereira aponta para uma série de concursos, seminários e palestras desenvolvidas solidariamente no decorrer dos anos 60 e ações conjuntas entre as duas instituições brasileiras, como a criação da Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI) em 1963, e o trânsito de docentes de uma a outra.²⁷¹

268 Id. *ibid.*, p.104.; Segundo Nobre (op. cit. p.96), a *Aliança* seria um programa de cooperação multilateral criado em 1961 com “o objetivo de incrementar o desenvolvimento econômico-social na América Latina, viabilizado com verbas norte-americanas, como reação aos acontecimentos revolucionários em Cuba” em 1959. Em Nobre (p.104) a composição do GT de 1961 é a seguinte: Secretário de Educação e Cultura do Estado da Guanabara (Carlos Flexa Ribeiro), Lamartine Oberg e os arquitetos Sérgio Bernardes, Maurício Roberto (presidente do IAB) e Wladimir Alves de Souza (diretor da FNA).

269 Id. *ibid.*, p.102.

270 Na conferência que Max Bill realiza em Aspen, nos EUA, logo após passar pelo Brasil, podemos identificar uma explícita retórica anti-comunista, talvez acentuada por um sentimento anti-stalinista, tendo em vista as calamidades estéticas do regime soviético. Para a plateia de designers e industriais nos EUA, Bill fala sobre uma questão moral e cívica que deveria mover capitalistas progressistas, não acreditando em uma ação vinda do Estado. Talvez o designer suíço ainda falava de um lugar de traumatizado pela guerra? Ou somente a partir de uma postura estratégica, pois necessitava do dinheiro norte-americano para concretizar em sua totalidade o projeto para a HfG? Fato é que aí temos uma ambiguidade, se na formação da HfG pensou-se em uma visão mais politizada do design, descartada por Gropius, conforme já comentamos, por que então Bill, em 1953, incorpora um discurso tão liberal, sem engajamento de esquerda, e alinhado ao complexo ideológico do império estadunidense no mundo polarizado do pós-guerra? Cf. BILL, Max. a, b, c, d.... In: JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). *Max Bill* (catálogo). Madri: Fundación Juan March, 2015, pp. 288-293.

271 Cf. PEREIRA, Juliano Aparecido. Op cit. p.43.

261 Id. *ibid.*, p.80.

262 Id. *ibid.*, p.88.

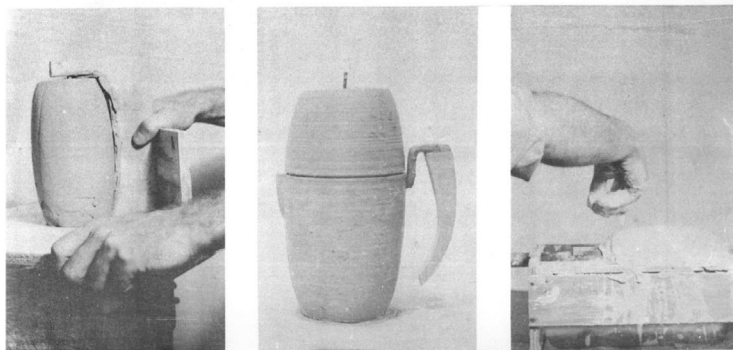
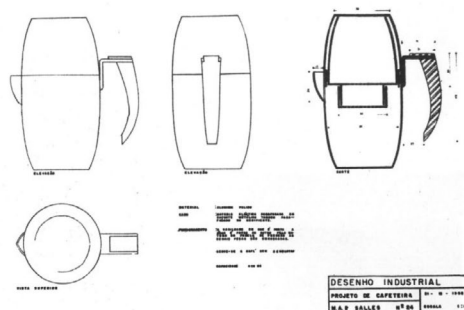
263 Id. *ibid.*, p.89.

264 Id. *ibid.*, pp.89-90.

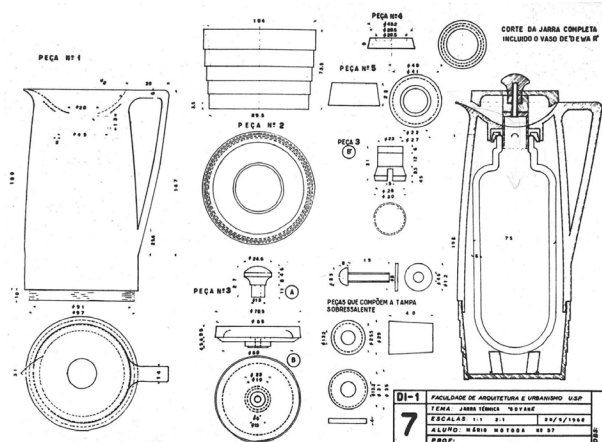
265 Cf. CONTIER, Felipe. Op. cit.; Cf. THOMAZ, Dalva Elias. Op. cit.

266 Cf. NOBRE, Ana Luiza. Op. cit. pp.100-104.

267 Id. *ibid.*, pp.101-102.



[51] Imagem do relatório de atividades do quarto ano (1962). Sequência de Desenho Industrial do Departamento de Projeto da FAU. Professores: Roberto Cerqueira César, Luiz Roberto Carvalho Franco e Dário Imparato. "Exercício: propor solução para o preparo do café doméstico brasileiro."



[52] Imagem do relatório de atividades do primeiro ano (1962). Sequência de Desenho Industrial do Departamento de Projeto da FAU. Professores: Hélio Duarte, Marlene Picarelli e Lúcio Grinover. "Exercício: análise de objeto e sua representação"

Valeria ressaltar um ponto importante que permeava o ensino na FAU-USP, na Esdi, na HfG e poderia auxiliar a compreender de maneira mais integrada as questões de crítica e ensino de arquitetura na década de 50: a abolição ou não do próprio termo *arquitetura*. Conforme apontado por Nobre, em Ulm houve uma mudança que pode ser deflagrada a primeira vista na mudança na nomenclatura do departamento de *Architektur* para *Bauen* (construção) e posteriormente *Industrialisiertes Bauen* (construção industrializada) que vinha no bojo da progressiva reorientação no ensino, buscando-se maior cientificidade após o afastamento de Max Bill. Assim, passou a ser visada 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 construção industrial", como "a produção em larga escala e a racionalização dos procedimentos projetuais."²⁷² A pesquisa e o ensino se dava em torno de temas como coordenação modular e projeto de elementos construtivos e sua possível reprodução pela indústria, de técnicas de montagem e seus elementos de conexão, o edifício passaria do canteiro de obra rudimentar à linha de montagem da produção industrial e o projetista seria nada mais que um membro da indústria da construção.²⁷³ Ficaria assim banido do currículo ulmiano tanto o "caráter convencional", acadêmico-estilístico, da arquitetura, quanto o moderno, corbusiano, estreitamente ligado à primazia do desenho. Assim, não por acaso passaram pela HfG, como professores e conferencistas, Konrad Wachsmann, Frei Otto, Buckminster Fuller, Bruce Martin, Reyner Banham e Charles Eames.²⁷⁴ O designer formado nesse departamento de construção industrializada teria um conhecimento técnico especializado onde o projeto passaria a ser criação em equipe, dos envolvidos na construção – uma atividade de precisão, mecanizada e padronizada – com outros especialistas de outras áreas, longe da noção do profissional generalista.²⁷⁵ É possível entender essa forma de fazer e pensar projeto como distinta daquela realizada por grande parte dos arquitetos. A arquitetura, a concepção do ambiente construído, então, de fato, não só em termos de nomenclatura – *Industrialisiertes Bauen* – transformaria-se em desenho industrial, design.²⁷⁶

Aqui podemos localizar outra questão chave: é necessário considerar o domínio do design em geral, a exemplo de Ulm, não como uma questão de escala, aquela que não seria nem do edifício e nem do urbano. Trata-se de uma

272 NOBRE, Ana Luiza. Op. cit. p.68.

273 Id. ibid.

274 Id. ibid. pp. 69-70.

275 PEREIRA, Juliano Aparecido. Op. cit. p.63 e p.67.

276 Id. ibid. p.69.

questão de método ou concepção de projeto, não da escala do projeto.²⁷⁷ É claro, porém, que tal separação não é algo estanque, podendo haver mais ou menos permeabilidade às reivindicações do método do design no ensino de projeto em escolas de arquitetura (moderna). A implementação da sequência de Desenho Industrial (DI) no Departamento de Projeto da FAU-USP [51] [52] é um exemplo nesse sentido, além das próprias pautas caras à arquitetura moderna que nasciam de questões compartilhadas com o campo do desenho industrial.²⁷⁸ Entretanto, com a reforma de 1962 na FAU e com a criação da Esdi e da ABDI em 1963, a pergunta “a quem caberia o exercício dessa nova profissão?” fica em aberto e de certa forma, segundo Lúcio Grinover, arquiteto, professor na sequência de DI na FAU e primeiro presidente da ABDI, não estaria livre de tensões e encontrava-se em disputa entre o grupo do Rio, em torno da Esdi, e o de São Paulo, em torno da FAU-USP.²⁷⁹

Talvez a ligação mais direta entre a FAU-USP e a HfG venha com a criação da sequência de DI já no segundo semestre de 1962, após a reforma. A preocupação com a metodologia desse novo campo que agora estava presente nos ateliês da faculdade pode ser evidenciada com a aplicação, no decorrer da década de 60, da metodologia de projeto do designer egresso da HfG Andries van Onck. O próprio Van Onck viera ao Brasil e dera cursos na FAU e na FIESP em 1965, quando, seguindo a tradição ulmiana, deixara claro que design não é invenção — fruto de um processo somente criativo onde a forma é a expressão particular do desenhista — pelo contrário, é principalmente embasado em conhecimentos técnicos e científicos, na racionalização econômica e social, ergonômica e tecnológica. E esse entendimento metodológico encontrara guarida na sequência de DI.²⁸⁰ Mesmo antes da vinda de Van Onck para São Paulo, no relatório de atividades do momento inaugural do ensino de desenho industrial na FAU-USP, os professores expuseram com clareza aos alunos nas diretrizes do curso que “design não é

invenção”.²⁸¹ Estavam envolvidos na sequência de Desenho Industrial, nesse primeiro semestre de aplicação de suas disciplinas,²⁸² os docentes Hélio Duarte, Marlene Picarelli e Lúcio Grinover, lecionando para alunos do primeiro ano; Ernest Robert de Carvalho Mange, João Baptista Alves Xavier e Cândido Malta Campos Filho, para alunos de segundo ano; José Maria da Silva Neves, Abrahão Sanovicz e Luiz Gastão de Castro Lima, para o terceiro ano; e Roberto Cerqueira Cesar, Luiz Roberto Carvalho Franco e Dário Imparato, para o quarto ano.²⁸³ Referindo-se a esse contexto do ensino no período imediatamente posterior à reforma de 1962, Lúcio Grinover, confirmaria a presença da discussão do currículo e das metodologias de design da HfG na FAU-USP mesmo antes de 1965 com a aproximação metodológica de Van Onck.²⁸⁴

Todavia, essa maneira de compreender o projeto — vale reiterar que, assim como um eletrodoméstico pode ser concebido dessa maneira, um edifício também — encontrou oposição no ambiente da FAU, sobretudo no Departamento de História.²⁸⁵ Júlio Katinsky, que quando estudante participara ativamente do momento inicial da reforma em 1956 e em 1962 passou a lecionar ao lado de Sérgio Ferro na FAU como assistente de Flávio Motta na cadeira de História da Arte e Estética,²⁸⁶ faz algumas ressalvas quanto a essa vertente do desenho industrial. Valeria ressaltar, contudo, que apesar de ter construído uma carreira acadêmica ligada ao Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto manteve-se ativo na prancheta, projetando de peças de mobiliário a usinas hidrelétricas. Retomando questões em debate nos anos 60, Katinsky ressalta que pensava-se o “fim da arquitetura”, onde o arquiteto generalista não mais teria domínio sobre toda a cadeia da produção, do edifício, objeto ou ambiente urbano, ligada à concepções

281 Relatório das Atividades do Quarto Ano - professores: Roberto Cerqueira Cesar, Luiz Roberto Carvalho Franco e Dário Imparato. In: *FAU-USP, Desenho Industrial 1962*. São Paulo: Departamento de Projeto - FAU-USP, 1963. Apud: PEREIRA, Juliano Aparecido. Op cit. p.155.; Pereira (pp.156-159) também explora as anotações da professora Marlene Picarelli feitas durante o curso de Andries van Onck na FAU-USP. Pereira (pp.206-208) coloca a experiência do professor na sequência de DI, Alessandro Ventura, como muito próxima dos preceitos ulmianos explorados na Esdi, de projetar de dentro da indústria, “integrando-se a ela em seu quadro de técnicos”. Para Ventura a “visão cultural” sobre os objetos que estava também presente na FAU era questionável. Para ele seria a visão mais adequada para formação de designers é aquela “estratégica do que é a indústria”, da preocupação com quem fabrica, como, quanto custa qual é o estado da arte para fabricar determinada coisa.

282 Com a reforma de ensino, as novas disciplinas foram aplicadas de uma só vez, não de maneira gradativa. Ou seja, todos os estudantes da FAU-USP, do primeiro ao último ano, passaram a cursar Desenho Industrial, por exemplo. Cf. PEREIRA, Juliano Aparecido. Op cit. p.122.

283 Id. ibid.

284 Depoimento de Lúcio Grinover a Juliano Aparecido Pereira em 04 de março de 2009. Apud: PEREIRA, Juliano Aparecido. Op. cit. pp.152-153.

285 Cf. PEREIRA, Juliano Aparecido. Op cit. p.208.

286 Cf. CONTIER, Felipe. Op. cit.

277 Id. ibid. p.223.

278 Id. ibid.

279 Depoimento de Lucio Grinover a Juliano Aparecido Pereira em 04 de março de 2009. Apud: PEREIRA, Juliano Aparecido. Op cit. Op. cit. pp.95-96.

280 Cf. PEREIRA, Juliano Aparecido. Op cit. pp.119-121 e p.154.; Pereira utiliza como fonte as anotações realizadas no curso de Van Onck da então professora na sequência de Desenho Industrial Marlene Picarelli.

artísticas, relacionadas ao ofício de projetista em determinadas acepções da arquitetura moderna. Na visão do professor do departamento de história, esse “fim da arquitetura” viria da vertente metodológica do desenho industrial, como a preconizada em Ulm, na qual entendia-se o projeto do ambiente construído como a concepção e junção de peças padronizadas produzidas em série numa escala eficientemente industrializada, ou seja, “um *lego*: pegar pedaços de coisas produzidas e cada um seria o arquiteto de si mesmo.”²⁸⁷ Desconsiderando-se, assim, segundo Katinsky, a importância cultural do arquiteto no domínio do âmbito do projeto, acabando por retirar seu status de intelectual e artista, acentuando-se demasiadamente o de técnico.²⁸⁸

Outra visão, distinta daquela preconizada na HfG e pela Esdi, é apresentada pelo professor da sequência de DI na FAU-USP, Lúcio Grinover. Aluno da faculdade no mesmo período que Katinsky, inicia a docência em 1958, um ano após se formar, em pleno debate sobre a reforma de ensino. Para Grinover, o ensino de desenho industrial na USP, no interior de um curso de arquitetura urbanismo, faz parte da ideia de uma “universidade do projeto”. De certa forma, tal ideia é complementar àquela de Katinsky comentada acima. Ao pensar a *universidade do projeto*, Grinover explicita que o ensino generalista da escola formaria um arquiteto intelectual-artista que passava obrigatoriamente por todas as diferentes áreas de projeto ao longo dos cinco anos de curso ao mesmo tempo em que frequentava tanto as disciplinas de tecnologia, história e estética. Nisso, a *universidade do projeto* diferia dos princípios de ensino que iam do Vukhutesmas e da Bauhaus, até o IAC, HfG e Esdi: na FAU não haveria um curso básico seguido de uma especialização em algum campo do projeto. E tal ideal, segundo Grinover, seria compartilhado por Artigas, e fora fundamental para estruturar a reforma de 1962.²⁸⁹ Seria interessante notar, portanto, que mesmo no interior da sequência de DI no Departamento de Projeto da FAU-USP havia permeabilidade para formas de pensar o projeto na matriz ulmiana combinada a um desenho de uma formação mais generalista, como defendida por Grinover, ou por Katinsky no Departamento de História e Estética do Projeto, onde buscava-se estabelecer um viés de entendimento cultural sobre a técnica e de uma herança, uma tradição, baseada na cultura popular que deveria ser investigada a partir da

constituição de uma “história da técnica”.²⁹⁰

Além das considerações de Katinsky sobre a possível perda do status artístico do arquiteto, e de Grinover em defesa do ensino generalista na “universidade de projeto”, outro ponto poderia oferecer resistência à penetração na FAU do modelo ulmiano. Katinsky opõe-se veementemente à tomada do ensino de Ulm como referência, afirmando que houve pouca consideração à condição brasileira na Esdi, ao adotar, por exemplo, segundo ele, sem muito processamento crítico e sem adaptações necessárias, um modelo estrangeiro. Esta posição, em plena Guerra Fria, estaria talvez embebida na tensa relação política entre arquitetos de esquerda e uma escola concebida abertamente como parte de um plano de reconstrução estadunidense para a Alemanha, agora parte do ocidente capitalista.²⁹¹ Aqui, claramente, valeria uma análise mais detida do ensino na escola carioca — o que escapa do escopo deste trabalho —, contudo, como já comentado, Ana Luiza Nobre ressalta que entre a Esdi e a HfG haviam diferenças que não deveríamos desconsiderar. Mas talvez a ênfase de Katinsky em ressaltar a inadequação do modelo ulmiano à condição cultural, social, econômica e industrial brasileira, denunciasse certa ressonância entre seus pares. Por exemplo, para Artigas, deveríamos trabalhar a partir do “vasto repositório formal [encontrado no Brasil], constituído por um largo passado de criação artística, que se manifestou em todos os campos plásticos, desde o erudito ao folclórico, e por um presente muito rico de inventividade estética de alto mérito (...)”. Assim, não seria admissível que a produção industrial brasileira ficasse alheia “a este vasto manancial de criações artísticas, passado e presente (...)”. Entretanto, nessa busca de uma forma adequada e com lastro cultural brasileiro, Artigas alertaria para não cairmos em um “movimento com intenção demagógicamente nacionalista”, e nesse sentido, deveríamos entender “que as formas plásticas dos produtos constituem veículo importante de educação artística, assumindo assim importante aspecto social.”²⁹²

É possível reconhecer também uma posição paralela à de Artigas e Katinsky na experiência de Lina Bo Bardi em Salvador ao pensar a escola de desenho industrial para o museu no Solar do Unhão. Para a arquiteta, o “idealismo tecnocrático” europeu, acentuado após o afastamento de Bill da HfG, seria inadequado para o Brasil. Assim, uma escola de “desenho exclusivamente industrial” presente no “modelo (...) de Hulm [sic.], metafísico-experimental, seria

287 Depoimento de Júlio Katinsky a Juliano Aparecido Pereira em 05 de março de 2009. Apud: PEREIRA, Juliano Aparecido. Op cit. p.209.

288 Cf. PEREIRA, Juliano Aparecido. Op cit. p.214.

289 Depoimento de Lucio Grinover a Juliano Aparecido Pereira em 04 de março de 2009. Apud: PEREIRA, Juliano Aparecido. Op cit. pp.114-116.

290 PEREIRA, Juliano Aparecido. Op. cit. p.218.; Tal visão do Departamento de História, segundo Pereira (p.184), remonta aos primeiros anos da faculdade com a criação do grupo ligado ao GFAU, o *Centro de Estudos Folclóricos*, e pelo empenho de Luís Saia e Lourival Gomes Machado, e mais adiante, de Flávio Motta e Júlio Katinsky.

291 Depoimento de Júlio Katinsky a Juliano Aparecido Pereira em 05 de março de 2009. Apud: PEREIRA, Juliano Aparecido. Op cit. p.185.

292 ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Desenho Industrial*. São Paulo, FAU-USP (Pasta Funcional de Professor), 1962/1963 (mimeo). Apud: PEREIRA, Juliano Aparecido. Op. cit. p.380

inútil a um país jovem”, com uma atividade industrial “em fase experimental”. Deveríamos pensar então o desenho industrial embasado no lastro da cultura popular brasileira, “moderníssima”.²⁹³ Ainda sob esse ponto de vista, se voltarmos para o início da década e para o início deste trabalho, a crítica de Bill em 1953, é possível resgatar essa ideia defendida por Lina Bo Bardi no final dos anos 50: talvez após um curto período de reflexão, logo depois de ter passado pelo Rio e por São Paulo, Max Bill parece ponderar sua posição a respeito da arquitetura brasileira. Na conferência sobre design em Aspen, EUA, no fim de junho de 1953, o suíço diria que no Brasil, seu “primeiro contato com condições absolutamente diferentes das europeias”, quando fora “convidado pelo governo para dar conselhos sobre questões de ensino no campo da arquitetura, arte e design”, constataria que “aqueles países sem toda a história dos estilos, sem a tradição antiga de um artesanato, necessitam de outras coisas, não do mesmo que a Europa.”²⁹⁴

293 Projeto da Escola de Artesanato por Lina Bo Bardi, arquivo MAM-BA, reproduzido em: PEREIRA, Juliano Aparecido. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1965)*. Dissertação (Mestrado) – EESC-USP, São Carlos, 2001. p.179. Apud: NOBRE, Ana Luiza. Op. cit. p.97.

294 BILL, Max. Op. cit. p.288.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, CAPÍTULO 3 - RESSONÂNCIAS

AD - ARQUITETURA E DECORAÇÃO. Exposição nacional de arte concreta. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº20, nov./dez.1956, s/p.

AGUILAR, Gonzalo. El laberinto transparente: la poesía concreta brasileña en la ciudad. In: *Block*, Buenos Aires, nº4, dez.1999, p.89.

ALFIERI, Bruno. João Vilanova Artigas: ricerca brutalista. In: *Zodiac*, Milão, nº6, mai.1960, p. 97.

AMARAL, Aracy. Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo / neoconcretos no Rio. In: AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (orgs.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo / Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado / MAM-RJ, 1977 (2º ed. fac-símile, 2014), pp. 311-317.

ANDRADE, Mário de. Brazil Builds. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 23 mar.1944.

ARANTES, Otília Beariz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 2ª ed. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. Arquitetura moderna no Brasil. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*. Arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.170-175.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. Le Corbusier e o Imperialismo. In: *Revista Fundamentos*, São Paulo, nº18, mai.1951, pp.8-9.

_____. Os caminhos da arquitetura moderna. In: *Revista Fundamentos*, São Paulo, nº24, jan.1951, pp.20-25.

_____. Considerações sobre arquitetura brasileira. In: *AD - Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº7, set./out.1954, s/p.

_____. Aos jovens arquitetos. In: *AD - Arquitetura e Decoração*. São Paulo, nº17, mai./jun.1956, s/p.

_____. Revisão crítica de Niemeyer. In: *Acrópole*, São Paulo, nº237, jul.1958.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (orgs.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BANHAM, Reyner. The New Brutalism. In: *The Architectural Review*, Londres, v.118, nº708, dez.1955, pp.354-361.

BARATA, Mário. Arquitetura, tradição e realidade brasileira. In: *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, nº4, 1954, pp.21-22.

BILL, Max. Arte concreta (1936). In: AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (orgs.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo / Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado / MAM-RJ, 1977 (2º ed. fac-símile 2014), pp.48-49.

_____. O pensamento matemático na arte de nosso tempo (1950). In: AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (orgs.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo / Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado / MAM-RJ, 1977 (2º ed. fac-símile 2014), pp.50-54.

_____. Beleza provinda da função e beleza como função. In: *Habitat*, São Paulo, nº2, jan./mar.1951, pp.61-65.

_____. The Bauhaus idea from Weimar to Ulm (1952). In: JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs.). *Max Bill* (catálogo). Madri: Fundación Juan March, 2015, p.286-287.

_____. a, b, c, d... In: JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs.). *Max Bill* (catálogo). Madri: Fundación Juan March, 2015, pp.288-293.

BREST, Jorge Romero. A arquitetura é a grande arte de nosso tempo (1948). In: AMARAL, Aracy;

BELLUZZO, Ana Maria (orgs.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo / Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado / MAM-RJ, 1977 (2º ed. fac-símile, 2014), pp.97-98.

BRITO, Ronaldo. Vértice e ruptura. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (orgs.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo / Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado / MAM-RJ, 1977 (2º ed. fac-símile, 2014), pp.97-98.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. Inventário dos bens culturais relativos ao plano de ação do governo Carvalho Pinto (1959-1963). In: *Revista CPC*, São Paulo, nº21, 2016/1, pp.164-203.

_____. Escola Paulista, Escola Carioca. Algumas considerações. In: *Anais do 13º seminário Docomomo Brasil*, Salvador, 2019.

COHEN, Jean-Louis. Repression and diffusion of modernism. In: *The Future of Architecture Since 1889*. Londres - Nova Iorque: Phaidon, 2012, pp.358-377.

_____. The fatal crisis of the modern movement, and the alternatives. In: *The Future of Architecture Since 1889*. Londres - Nova Iorque: Phaidon, 2012, pp.310-321.

CONTIER, Felipe de Araujo. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escola de Vilanova Artigas*. Tese (Doutorado) - IAU-USP, São Carlos, 2015.

CORDEIRO, Waldemar. Ruptura. In: *Correio Paulistano*, São Paulo, 11 jan.1953.

_____. O objeto. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº20, nov./dez.1956, s/p.

_____. Arquitetura e arte. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº22, mar./abr.1957, s/p.

_____. Teoria e prática do concretismo carioca. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº22, mar./abr.1957, s/p.

_____. O concretismo e o problema da organização da cultura. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº22, mar./abr.1957, s/p.

CORONA, Eduardo. O juri de arquitetura da Bienal e as soluções criadores. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº3, dez./jan.1953/1954, s/p.

_____. Da necessidade de uma consciência nacionalista. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*. Arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.280-282.

COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta*. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2010.

_____. *História, arte e arquitetura: Flávio Motta e o ensino como ofício*. Tese (Doutorado) - FAU-USP, São Paulo, 2017.

COSTA, Lucio. Depoimento (1948). In: *Registro de uma vivência*. 3ª ed. São Paulo: editora 34 / edições SESC, 2018, pp.198-200.

_____. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun.1951.

DEDECCA, Paula Gorestein. *Sociabilidade, crítica e posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate do moderno em São Paulo (1945-1965)*. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2012.

_____. A ideia de uma identidade paulista na historiografia de arquitetura brasileira. In: *Pós - revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU-USP*, São Paulo, v.22, nº37, jun.2015, pp.92-101.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Max Bill afastado do juri da Bienal. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro,

13 set.1953.

FERNANDES, Fernanda. Arquitetura e concretismo. In: *Desígnio*, São Paulo, nº2, set.2004, pp.97-104.

FERRAZ, Geraldo. Falta o depoimento de Lucio Costa. In: *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1 fev.1948.

FRAMPTON, Kenneth. Apropós Ulm: Curriculum and Critical Theory. In: *Labour, work and architecture*. Londres - Nova Iorque: Phaidon, 2002, pp.44-63.

_____. O Novo Brutalismo e a arquitetura do Estado de Bem-estar: Inglaterra, 1949-59. In: *História crítica da arquitetura moderna*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015, pp.319-326.

GORELIK, Adrián. Brasília, o museu da vanguarda, 1950 e 1960. In: *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp.176-177.

GRAZZIANO, Raphael. *Aspectos do debate entre realismo socialista e concretismo: a obra de Vilanova Artigas*. Trabalho Final de Graduação (orient. Luiz Recamán) - FAU-USP, São Paulo, 2012.

_____. Um impasse estético em Artigas: entre o realismo socialista e o concretismo. In: *Pós - revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU-USP*, São Paulo, v.19, nº32, dez.2012, pp.78-93.

GULLAR, Ferreira. Tentativa de compreensão. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 nov.1959.

_____. Arte concreta. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jun.1960.

_____. Concretos de São Paulo no MAM-Rio. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jul.1960.

HERBST, Helio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais*. Contribuição para a historiografia brasileira (1951-1959). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

KAMITA, João Masao. O formalismo como modo de pensar a forma. In: *Encontro Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. Rio de Janeiro: Anparq, 2010.

KATINSKY, Julio Roberto. A reforma do ensino de arquitetura. In: PRESTES, Lucinda Ferreira (org.). *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP: documentos históricos*. São Paulo: FAU-USP, 2011, pp.41-52.

LEON, Ethel. *IAC Instituto de Arte Contemporânea, Escola de Desenho Industrial do MASP (1951-1953)*. Primeiros estudos. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2006.

LIRA, José Tavares Correia de. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

LOBO, Maria da Silveira. História da arte construtiva no Brasil como história de Brasília. In: *Brasília, da utopia à distopia*. Tese (Doutorado) - FAU-USP, São Paulo, 2002.

MALDONADO, Tomás. O problema da educação artística depois da Bauhaus. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jan.1961.

_____. As artes industriais - Sexta sessão do Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte. In: LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (ed.). *Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte - Cidade Nova: Síntese das Artes*. Rio de Janeiro: FAU-UFRJ / Docomomo-Rio, 2009, pp.102-120.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Arquitetura e Estado no Brasil, elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil*; a obra de Lucio Costa 1924-1952. Dissertação (mestrado) - FFLCH-USP, São Paulo, 1987.

_____. "Hay algo de irracional..." Apuntes sobre la historiografia de la arquitetura

brasileña. In: *Block*, Buenos Aires, nº4, dez.1999, pp.8-21.

MEDEIROS, Givaldo. Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro. In: *Revista do IEB*, São Paulo, nº45, set.2007.

MILLAN, Carlos Barjas. O papel do atelier na formação do arquiteto. In: PRESTES, Lucinda Ferreira (org.). *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP: documentos históricos*. São Paulo: FAU-USP, 2011, pp.81-106.

MORAIS, Frederico. Concretismo/Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu? In: AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (orgs.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo / Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado / MAM-RJ, 1977 (2ª ed. fac-símile 2014), pp.292-299.

MOTTA, Flávio. Introdução al Brasile (1960). In: COSTA, Juliana Braga. *Ver não é só ver: dois estudos a partir de Flávio Motta*. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 2010, pp.201-208.

NIEMEYER, Oscar. Criticada a arquitetura brasileira, rica demais — dizem. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, nº1, mar.1955, pp.46-47.

_____. O problema social na arquitetura. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº13, set./out.1955, s/p.

_____. Problemas atuais da arquitetura brasileira. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, nº3, dez.1955, pp.18-23.

_____. Depoimento. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, nº9, fev.1958, pp.3-6.

_____. Depoimento. In: *Acrópole*, São Paulo, nº237, jul.1958, s/p.

NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)*. Tese (Doutorado) - PUC-Rio, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2008.

PEDROSA, Mário. A arquitetura moderna brasileira (1953). In: *Arquitetura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, pp.61-73.

_____. Poeta e pintor concretista. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 fev.1957.

_____. Paulistas e cariocas. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 fev.1957.

_____. O depoimento de Oscar Niemeyer. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24-25 jul.1958.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAUUSP (1948-1968)*. Tese (Doutorado) - EESC-USP, São Carlos, 2009.

RIBEIRO, Demétrio; RIBEIRO, Enilda; SOUZA, Nelson. Situação da arquitetura brasileira. In: *Brasil, Arquitetura Contemporânea*, Rio de Janeiro, nº7, 1956, p.43.

PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura ocidental*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

PIGNATARI, Décio. Arte Concreta: objeto e objetivo. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº20, nov./dez.1956, s/p.

_____. Forma, função e projeto geral. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº24, jul./ago.1957, s/p.

_____. IV Bienal de São Paulo. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº25, set./out.1957, s/p.

SAIA, Luís. A fase heróica da arquitetura contemporânea brasileira. In: *Folha da Manhã*, São Paulo, 31 mar.1954.

_____. Arquitetura paulista. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*.

Arquitetura Moderna Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.106-119.

SPITZ, René. *HfG Ulm, the view behind the foreground: the political history of the Ulm School of Design, 1953-1968*. Stuttgart - Londres: Axel Menges, 2002.

THOMAZ, Dalva Elias. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*. Dissertação (Mestrado) - FAU-USP, São Paulo, 1997.

TROTA, Teresa. Em casa própria o Museu de Arte moderna. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jan.1958.

VAN DOESBURG, Theo. Arte concreta (1930). In: AMARAL, Aracy; BELLUZZO, Ana Maria (orgs.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. São Paulo / Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado / MAM-RJ, 1977 (2ª ed. fac-símile 2014), pp.42-44.

VARELA, Elizabeth Catoia. *Arte concreta além da Europa: Brasil, Argentina e MAM Rio*. Rio de Janeiro: MAM-RJ, 2017.

W

VINCENT, Claude. Gropius e os arquitetos brasileiros. In: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 jan.1954.

ZEVI, Bruno. Critica a Brasília. In: *Zodiac*, Milão, nº6, mai.1960, pp.129-131.

_____. A moda lecorbusiana no Brasil. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*. Arquitetura Moderna Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.163-166.

_____. Urbanismo - Segunda sessão do Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte. In: LOBO, Maria da Silveira; SEGRE, Roberto (ed.). *Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte - Cidade Nova: Síntese das Artes*. Rio de Janeiro: FAU-UFRJ / Docomomo-Rio, 2009, pp.37-40.

FONTES DAS IMAGENS DO CAPÍTULO 3 - RESSONÂNCIAS

[1] *Módulo*, Rio de Janeiro, nº1, mar.1955.

[2] NIEMEYER, Oscar. Criticada a arquitetura brasileira, rica demais — dizem. In: *Módulo*. Rio de Janeiro, nº1, mar.1955, pp.46-7.

[3] The Estate of Paul Rudolph, The Paul Rudolph Heritage Foundation. Disponível em: <https://www.paulrudolphheritagefoundation.org/195204-sanderling-beach-club> acesso em: 30 de junho de 2020.

[4] Sem identificação de autoria. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-108652/classicos-da-arquitetura-casa-lota-de-macedo-soares-slash-sergio-bernardes/516b8d06b3fc4b0f26000076-classicos-da-arquitetura-casa-lota-de-macedo-soares-slash-sergio-bernardes-imagem> acesso em: 30 de junho de 2020.

[5] Sem identificação de autoria. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal/fotos/3830> acesso em: 30 de junho de 2020.

[6] HABITAT. Dois mestres da arquitetura contemporânea falam aos arquitetos brasileiros. In: *Habitat*, São Paulo, nº14, jan./fev.1954, p.25.

[7] PAPADAKI, Stamo. Oscar Niemeyer: Works in Progress. Reinhold Publishing: New York, 1956. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:MAM_Caracas.jpg acesso em: 30 de junho 2020.

[8] *Fundamentos*. São Paulo, nº24, jan.1952.

[9] Sem identificação de autoria. Disponível em: <https://casacor.abril.com.br/arquitetura/casa-da-crianca-no-parana-e-restaurada-para-secretaria-da-cultura/> acesso em: 30 de junho de 2020.

[10] GRAZZIANO, Raphael. *Aspectos do debate entre realismo socialista e concretismo: a obra de Vilanova Artigas*. Trabalho Final de Graduação (orient. Luiz Recamán) - FAU-USP, São Paulo, 2012, p.101.

- [11] Sem identificação de autoria. Arquivo Vilanova Artigas; CONTIER, Felipe de Araujo. *O edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária: projeto e construção da escola de Vilanova Artigas*. Tese (Doutorado) – IAU-USP, São Carlos, 2015, p.79.
- [12] Nelson Kon (foto). Disponível em: <http://www.nelsonkon.com.br/en/casa-baeta/> acesso em: 30 de junho de 2020.
- [13] José Moscardi (foto); ACRÓPOLE. Residência no Sumaré. In: *Acrópole*, São Paulo, nº282, mai.1962, p.192.
- [14] Nelson Kon (foto). Disponível em: <https://www.nelsonkon.com.br/en/casa-rubens-de-mendonca/> acesso em: 30 de junho de 2020.
- [15] AD – ARQUITETURA E DECORAÇÃO. Exposição nacional de arte concreta. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº20, nov./dez.1956, s/p.
- [16] CORDEIRO, Waldemar. Arte concreta e o mundo exterior. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº20, mai./jun.1957, s/p.
- [17] *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº20, nov./dez.1956, s/p.
- [18] AD – ARQUITETURA E DECORAÇÃO. Exposição nacional de arte concreta. In: *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº20, nov./dez.1956, s/p.
- [19] *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº22, mar./abr.1957, s/p.
- [20] *AD-Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº22, mar./abr.1957, s/p.
- [21] Sem identificação de autoria, Arquivos Históricos Wanda Svevo - Fundação Bienal.
- [22] Sur Moderno: Journeys of Abstraction - The Patricia Phelps de Cisneros Gift. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/205962?sov_referrer=artist&artist_id=37783&page=1 acesso em: 30 de junho de 2020
- [23] JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). p.178.
- [24] ALFIERI, Bruno. Rino Levi: una nuova dignità all'habitat. In: *Zodiac*, Milão, nº6, mai. 1960. p. 94.
- [25] ALFIERI, Bruno. Rino Levi: una nuova dignità all'habitat. In: *Zodiac*, Milão, nº6, mai. 1960. p. 93.
- [26] Marcel Gautherot (foto), Arquivo do Instituto Moreira Salles; BURGI, Sérgio; TITIAN, Samuel. p.210
- [27] Mario Fontenel (foto). Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/activities/congreso-internacional-extraordinario-dos-criticos-arte-1959> acesso em 30 de junho de 2020.
- [28] JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). *Max Bill* (catálogo). Madrid: Fundación Juan March, 2015, p.155
- [29] JUNCO, Manuel Fontán del; TOLEDO, María (orgs). Op. cit. p.163
- [30] Sem identificação de autoria, Arquivo da Fundação Vilanova Artigas. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/627614/classicos-da-arquitetura-ginasio-estadual-de-itanhaem-joao-batista-vilanova-artigas-e-carlos-cascaldi/534c4681c07a8073b400010d> acesso em: 30 de junho de 2020.
- [31] José Moscardi (foto). Disponível em: <https://www.arquivo.arq.br/ginasio-do-clubes-atletico-paulistano> acesso em: 30 de junho de 2020.
- [32] Sem identificação de autoria, Arquivo Vilanova Artigas; CONTIER, Felipe de Araujo. Op. cit. p.79.
- [33] ALFIERI, Bruno. Rappporto Brasile. In: *Zodiac*, Milão, nº6, mai.1960, pp.56-57.
- [34] MOTTA, Flávio. Introduzione al Brasile. In: *Zodiac*, Milão, nº6, mai.1960, pp.62-63.
- [35] MOTTA, Flávio. Op. cit. pp.64-65.
- [36] Benedito Lima de Toledo (foto), arquivo de Benedito Lima de Toledo; CONTIER, Felipe de Araujo. Op. cit. p.132.
- [37] Benedito Lima de Toledo (foto), arquivo de Benedito Lima de Toledo; CONTIER, Felipe de Araujo. Op. cit. p.146.
- [38] Benedito Lima de Toledo (foto), arquivo de Benedito Lima de Toledo; CONTIER, Felipe de Araujo. Op. cit. p.145.
- [39] CONTIER, Felipe de Araujo. Op. cit. p.133.
- [40] Cartaz da I Bienal de Arte de São Paulo, Antonio Maluf, 1951; Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal> acesso em: 30 de junho de 2020.
- [41] Cartaz da III Bienal de Arte de São Paulo, Alexandre Wollner, 1955; Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/334> acesso em: 30 de junho de 2020.
- [42] Movimento contra o movimento no sistema espacial, Alexandre Wollner; Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/334> acesso em: 30 de junho de 2020.
- [43] TROTA, Teresa. Em casa própria o Museu de Arte moderna. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jan.1958.
- [44] TROTA, Teresa. Op. cit.
- [45] A. Guthmann (foto). Disponível em: http://cvisaacs.univale.edu.co/crisisycritica/index.php?option=com_content&view=article&id=20&catid=9&limitstart=2 acesso em: 30 de junho de 2020
- [46] Fotógrafo não identificado; AQUINO, Flávio de. Escola Superior de Desenho Industrial. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, nº34, ago.1963, p.35.
- [47] Sem identificação de autoria; AQUINO, Flávio de. Op. cit. p.38.
- [48] Wolfgang Siol (foto), HfG-Archiv / Museum Ulm (58/0282). Disponível em: <https://www.hfg-ulm.de/de/hfg-ulm/geschichte/> acesso em: 30 de junho de 2020.
- [49] Hans Conrad (foto); SPITZ, René. *HfG Ulm, the view behind the foreground*: te political history of the Ulm School of Design, 1953–1968. Londres/Stuttgart: Edition Axel Menges, 2002, p.193.
- [50] Wolfgang Siol (foto), HfG-Archiv / Museum Ulm (62/0375). Disponível em: <https://www.hfg-ulm.de/de/hfg-ulm/architektur-der-hfg-ulm/> acesso em: 30 de junho de 2020.
- [51] Arquivo FAU-USP; PEREIRA, Juliano Aparecido. *Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAUUSP (1948-1968)*. Tese (Doutorado) – EESC-USP, São Carlos, 2009, p.143.
- [52] Arquivo FAU-USP; PEREIRA, Juliano Aparecido. Op. cit. p.125.
- » Imagem nas *considerações finais*: trabalhadores caminhando no cerrado fotografados por Marcel Gautherot. Ao fundo as torres do Congresso Nacional em construção, 1959. Fonte: BURGI, Sergio; TITIAN, Samuel. *Marcel Gautherot*: fotografias. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016. p.193.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, o interesse na figura de Max Bill mostrou-se mais abrangente do que aquele restrito à celeuma gerada em torno da arquitetura moderna brasileira em 1953/54, como muitas vezes sua passagem pelo Brasil é reduzida na historiografia da arquitetura. Dessa forma, foi necessário dispor sobre a mesa as peças do quebra-cabeça que constituem esse panorama que se mostrava amplo, e buscar encaixá-las num movimento conectivo que extrapolava o campo da história da arquitetura, obrigando-me a recorrer à história do design e da arte no Brasil nos anos 50, além de mobilizar uma literatura sobre a gênese do ensino do design e a reforma de ensino na FAU-USP. A complexidade dos temas e a aventura em campos pouco familiares, talvez tenha sacrificado a objetividade e clareza nessa intenção de conectar questões que iam desde o ensino na Escola de Ulm à sequência de Desenho Industrial na FAU-USP, alinhando temas e posições de personagens raramente costuradas como ressonâncias do discurso maxbiliano.

Em maio de 1953 estávamos ávidos para escutar sobre a Bauhaus, sobre a nova escola de Ulm e sobre arte concreta, e não por acaso veríamos aqui certa frutificação e enraizamento de questões abordadas por Max Bill, ligadas ao ensino de projeto e à arte. A experiência brasileira na arte construtiva, os primeiros passos do ensino de desenho industrial e o próprio interesse pioneiro — no panorama extra-europeu — pela figura de Bill é contemporâneo à criação da HfG, o que pode reforçar não só a importância que esta escola teve para certos campos da cultura brasileira mas também a ideia de ressonâncias austrais do ideário ulmiano, amplificadas pelo espírito desenvolvimentista, na crença, talvez ingênua, da superação do “atraso” brasileiro, em transformar o ambiente social. Na segunda metade da década, o projeto e construção da nova capital, realização conclusiva da trama iniciada nos anos 30 — seu canto do cisne? —, conviviam simultaneamente com a consequência de questionamentos desta forma de ver, pensar e fazer arquitetura, e com uma prática distinta que tomava corpo e que buscava outras matrizes técnico-formais para além daquelas já canonizadas precocemente nos anos 40. Talvez ainda seja necessário continuar a traçar uma leitura da crítica à arquitetura moderna brasileira depois de Max Bill ter falado aos brasileiros em 1953 para melhor matizar essas práticas distintas que somavam-se conforme avançamos na década de 50. Não foram incluídas nesse trabalho, por exemplo, questões importantes para um melhor entendimento das mudanças de paradigma arquitetônico no decorrer da década, como a visão sobre arquitetura brasileira de Gillo Dorfles (1954), uma leitura mais detalhada da visão de Nikolaus Pevsner (1957) sobre o impacto de nosso formalismo na obra de Corbusier, ou ainda uma análise mais detida dos textos sobre a arquitetura brasileira na obra tanto de Siegfried Giedion (na *L'Architecture d'Aujourd'hui*) quanto de Bruno Zevi, além de refinar um levantamento de posicionamentos críticos em revistas como a *Metron*, *Casabella* ou mesmo a *Architectural Review*.

Nesse contexto dos anos 50 a posição de Vilanova Artigas mostrou-se complexa: da crítica ferrenha à arquitetura moderna internacional e à arte abstrata, passando pela paralisia na prancheta, envolvimento com a reforma de ensino na FAU-USP, até o redirecionamento da sua produção para uma face particular do realismo, situando-o longe de qualquer tradição passadista, folcloricizante, ou ainda distante das proposições mais progressistas, da recuperação das tradições populares para constituição de uma contribuição local para cultura moderna universal, estabelecendo assim pontos de contato com a posição dos artistas construtivos. A catarse desenvolvimentista na empreitada da construção da nova capital, juntando gregos e troianos no desejo de modernizar o país, de poetas concretos a membros do PCB, pode ainda ser melhor explorada. No mesmo momento, Artigas defende a afirmação de um escopo de atuação ampliado e total para o projetista — arquiteto, “principal artífice da nação”, não designer — nas novas atribuições de ensino nos ateliês da FAU. A objeção à forma livre, a conexão com a produção industrial e a responsabilidade social da arquitetura, são, de fato, pontos que podem aproximar Artigas de Bill — e por mais inusitado que pareça, do próprio Niemeyer em sua autocrítica. Entretanto, Artigas não abriria mão de seu traçado autoral, ligado à outros preceitos de arte, distante daqueles prescritos pelos concretistas paulistanos e por Max Bill, mesmo tendo sinalizado essa tomada de decisão moralizante para o ambiente construído, necessária para construção ideológica de um papel social para os arquitetos. Em 1952, portanto dez anos antes da reforma de ensino, conforme ressalta Contier, “Artigas coloca que a solução é ter uma atitude crítica frente a realidade. Mas sobre a perspectiva de um arquiteto que não pretendia abrir mão de sua condição de autor e que reconhecia a impossibilidade de romper abruptamente com a lógica econômica da construção, tal atitude crítica recaía, inevitavelmente, sobre a linguagem.”² Por consequência, a vertente projetual que germinaria em São Paulo na virada da década de 50 para os anos 60, por mais engajada com o desenvolvimento da indústria, com o rigor técnico, indica ser distinta do projetar preconizado em Ulm. Contudo, conforme visto ao final deste trabalho, a partir da reforma de ensino de 1962, houve crescente interesse pela experiência ulmiana na instituição da sequência de Desenho Industrial no recém-criado Departamento de Projeto, o que mereceria uma leitura mais aprofundada para matizar essa relativa permeabilidade a questões de ensino de projeto vindas da HfG para FAU-USP e, em outro sentido, os tensionamentos e supostas resistências encontradas no ambiente fauspiano mais ligado ao Departamento de História e Estética de Projeto ou à visão de profissional definida por Artigas.

1 MOTTA, Flávio. Op. cit. p.206.

2 CONTIER, Felipe. Op. cit. p.75.

Fato é que a posição de Artigas e a autocrítica de Niemeyer têm um papel fundamental para a discussão da relação entre a crítica de Max Bill e o meio da arquitetura brasileira nos anos 50. Ambos, Artigas e Niemeyer, apontam para certa permeabilidade à crítica de Bill nesse ambiente, no sentido de uma busca por uma moral construtiva e por questionamentos sobre qual seria a “realidade brasileira”, *lato sensu*, que deveria nortear a atividade dos arquitetos. Ao mesmo tempo, nesse sentido, considero que devemos descartar a hipótese de que Bill falara a uma plateia atônita que não reagira para além das réplicas contundentes, mais ou menos magoadas, como na famigerada *Oportunidade perdida*. Devemos nos distanciar da ideia interpretativa de que não estaríamos “nem mesmo aptos” para compreender o sermão/crítica de Max Bill. O que estava em jogo a meu ver, era, por um lado, a crítica a preceitos fundamentais da arquitetura moderna brasileira, esta compreendida como uma escola que conseguira sintonizar a prática arquitetônica nos quatro cantos do país, não se restringindo ao Rio, e, portanto, a resposta à Bill viera do lugar de uma defesa longe de ser paroquial e restrita ao círculo de Costa; e por outro lado, paradoxalmente, a crítica de Bill caíra em solo fértil, ou caíra como uma luva, pois endossava um sentimento de necessária revisão de certas questões que perpassavam nossa arquitetura canônica naquele momento. Bill não inaugurara um novo quadro, mas engrossara um caldo já borbulhante, que aqui fervia no fogo de embates estético-políticos: concretismo, doutrinas estéticas do PCB, otimismo desenvolvimentista, industrialização do país, emancipação nacional através da tradição autóctone ou da fria e eficiente técnica internacional.

De uma relação comparativa entre Bill e Artigas e suas respectivas escolas, onde projetar não é apenas criação — e aqui me refiro à minha própria experiência nos estúdios da FAU-USP, em especial com Alexandre Delijaicov — ainda fica por ser explorada a lacunar posição política de Bill que poderia ou não estar articulada à sua relação, ora de proximidade, ora de distanciamento crítico, com Le Corbusier. Talvez a atuação de ambos no CIAM possa iluminar essa parte ainda um tanto nebulosa nesse trabalho, além de poder possivelmente subsidiar um melhor entendimento da posição de Bill para com a arquitetura moderna brasileira, estreitamente ligada, ao menos em sua mitologia fundacional, com os postulados de Corbusier. As críticas a determinados arquitetos modernos brasileiros feita por Bill em 1953 ainda não me parecem claras sob essa ótica de orientação política: poderiam vir tanto de uma posição de esquerda com o objetivo de apontar a falta de uma aderência social na arquitetura moderna brasileira — amplamente debatida no IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, em 1954 — ou ser pautada por um discurso pretensamente apolítico no qual impera uma moral da “arquitetura honesta”, que não abria concessões a diletantismos hedonistas. E aí é que

mora o perigo: a linha tênue que separa a crítica do sermão — calvinista? Desconheço o *background* religioso do cantão de Bill — ainda merece ser melhor compreendida e debatida.

O fim da década de 50 parece sintetizar alguns pontos importantes para esta leitura da crítica e do ensino de arquitetura no Brasil. O ano de 1959 começara com a revolução em Cuba, o que marcaria a intensificação de uma pressão no restante da América Latina, um tensionamento anti-revolucionário incentivado mais ou menos diretamente pelos estadunidenses. No campo da arquitetura é realizado nada menos do que o XI o e último CIAM, encerrando um ciclo que, desde 1928, vinha pautando parte significativa dos debates dos arquitetos modernos. Logo em seguida, no canteiro de obras da cidade que materializa diversos postulados do CIAM — os quais viam-se fragilizados desde o fim da grande guerra — alguns dos críticos de arte e arquitetos mais importantes do mundo se juntam nas sessões do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, aberto pelo próprio presidente da república, certamente orgulhoso pela epopéia hercúlea da construção de Brasília. Porém, no congresso não houve apenas espaço para celebrar o feito dos brasileiros: a cidade de Lucio Costa já nascera com um acervo de críticas consistentes muito bem alimentado. Contudo, o feito parece ter, ao mesmo tempo, estabelecido uma trégua conciliatória entre os setores progressistas da cultura brasileira, numa catarse no sentido da emancipação nacional. Em termos técnicos e culturais éramos capazes de construir *ex nihilo* uma nova cidade. Superaríamos assim o atraso? Em 1959, também eram publicadas duas obras que pareciam sublinhar, cada uma a sua maneira, esse sentimento de construção de uma nação³: a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, e *Formação Econômica do Brasil*, de Celso Furtado, que no mesmo ano funda a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene). Lina Bo Bardi, por sua vez, a partir de 1958, passaria a desenvolver o projeto de museu de arte popular/escola de desenho industrial, vinculado à Sudene de Furtado, onde a produção da “mão do povo brasileiro” seria alçada a elemento fundamental da criação de uma cultura e de uma técnica moderna, peculiar porém universal, que nos faria superar o subdesenvolvimento. Haveria aí algum paradoxo com sua enfática aposta anterior em Max Bill para renovar a arquitetura Brasileira?

Esse voltar os olhos do Brasil para o Brasil ao discutir-se o projeto de arquitetura e desenho industrial no fim dos anos 50 e início dos anos 60, no contexto onde a reforma de ensino da FAU toma corpo, me parece ainda

3 Ideia debatida na disciplina *Arte e Política em Mário Pedrosa* (FLH5181), ministrada por Francisco Alambert de março a junho de 2020, oferecida pelo Departamento de História da FFLCH-USP.

uma lacuna nas narrativas sobre a história do ensino de arquitetura. O debate sobre a emergência do ensino de desenho industrial, pode, por sua vez, lançar luz sobre essa questão, tendo em vista que na FAU pensava-se um arquiteto não-especialista, apto para projetar, inclusive como desenhista industrial. Aqui estaria um ponto cego ou uma difícil forma de pensar como interdependentes algumas questões já muito trabalhadas — a trajetória de Artigas (certa renovação paulista) e Niemeyer (o cânone) — com dois pares de ideias: o projeto construtivo na arte brasileira e o olhar para a arte popular; a vertente ulmiana de design e seu oposto, a experiência, por exemplo, de Lina no Nordeste e o interesse de professores da FAU pelas tradições das técnicas e das artes populares. Por mais que a escola de Max Bill —posteriormente de Tomás Maldonado — e a experiência carioca no ensino de desenho industrial tenham suas inescapáveis diferenças, pensar nessa realização de matriz ulmiana no Brasil como contraponto à reforma de 1962 na FAU pode ser um caminho a ser percorrido para o entendimento de que, antes de tudo, a querela de 1953 não cessara de ecoar, e que estavam em disputa as ideias em torno da formação dos arquitetos e desenhistas industriais, assim como a própria delimitação dos dois campos. Busquei, ainda de maneira tímida, dada a complexidade dos temas, pensar a experiência de ensino em São Paulo (FAU, IAC), no Rio (Esdi, ETC) e na Bahia (experiência de Lina) como lugares onde essas diferentes formas de ver e pensar o *projeto*, como designers ou arquitetos, artistas ou técnicos, generalistas ou especialistas, baseavam-se na premissa de construir o país, formá-lo a partir dos traços engendrados na cultura mestiçamente assumida que sussurrava *Chega de Saudade* e se embrenhava nas veredas do *Grande Sertão*.



