Valeria Ruchti

Jacob Ruchti,
a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970)

MESTRADO
FAUUSP
2011

Valeria Ruchti

Jacob Ruchti
a modernidade e a
arquitetura paulista
(1940-1970)

São Paulo 2011

Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970)

Valeria Ruchti

Orientador: Prof. Dr. José Eduardo de Assis Lefèvre

Dissertação apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

São Paulo

2011

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO AUTOR E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR.

O original se encontra disponível na sede do programa.
São Paulo, 16 de agosto de 2011

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.

ASSINATURA

E-MAIL: valeriaruchti@gmail.com

Crédito Capa: Marcelo Aflalo

Ruchti, Valeria
R899j Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970) / Valeria Ruchti. --São Paulo, 2011.
389 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.
Orientador: José Eduardo de Assis Lefèvre

1.Arquitetura de interiores 2.Arquitetura - São Paulo (1940-1970)
3. Design 4.Ruchti, Jacob, 1917-1974 I.Título

CDU 749

À memória do meu pai Jacob.

À minha mãe Irene, que presenciou e participou de cada momento daquela história.

Às minhas irmãs Bebete, Cecília e Virginia.

Agradecimentos

Essa pesquisa não poderia ter sido realizada sem a contribuição de um conjunto de pessoas que nela se envolveram, direta ou indiretamente, a iniciar com amigos, familiares e colegas, sempre com apoio incondicional.

Agradeço ao meu orientador José Eduardo Assis Lefèvre, pela enorme paciência e dedicação com esta aluna que regressa à academia, pelo grande conhecimento e metodologia transmitidos, que sempre me auxiliaram a encontrar o caminho na pesquisa, e pela inestimável generosidade no empréstimo de material didático.

Também à Anat Falbel, pelo profundo envolvimento e por ter sido uma das primeiras a me apoiar e incentivar na pesquisa sobre o arquiteto Jacob Ruchti, antes mesmo de a idéia tornar-se um trabalho acadêmico. Durante os primeiros semestres, como aluna da FAU, contei com sua infinita paciência e obtive suas interessantes sugestões no direcionamento curricular e na orientação na fase da qualificação.

À Maria Cecília Lourenço, a quem fico imensamente grata por ter resgatado e trazido à luz meu personagem. Desde o início de suas investigações acadêmicas, foi ela a primeira a difundir aspectos pioneiros do arquiteto/artista e no momento certo me despertou sobre como abordar o objeto de estudo deste trabalho.

Muitos foram os professores que me deram orientação, sem o serem oficialmente, e a todos fico agradecida. Paulo Bruna, por ter lido e comentado minha sinopse não acadêmica, apontando-me os perigos da apologia. Na mesma linha, Fernanda Fernandes leu a pesquisa e sentou-se comigo, por horas, me propondo “pôr os pés no chão”. Mônica Junqueira, que prestou preciosas informações metodológicas a partir da leitura do projeto entregue e pelo empréstimo de material técnico de grande valia.

À Marlene Yurgel agradeço o apoio na localização de documentação técnica tão antiga e na sua disponibilização. Ao Carlos Faggin, por seu enorme carinho e incentivo.

Sou agradecida ao eterno amigo Sergio Bandeira, um dos primeiros a incitar e desejar participar da publicação de um livro sobre o arquiteto Jacob Ruchti. Agradeço ao amigo Julio Vieira pelo estímulo para que eu conduzisse o trabalho ao programa de pós-graduação. À sua esposa e também amiga, Rosana Martinez, pelo alívio na solidão de escrever, com inúmeras conversas e sua carinhosa ajuda em tantos esclarecimentos. Ao Renato Kaufman pelas primeiras sugestões no sentido acadêmico do trabalho. À Beatriz Gagliardi por sua amizade e apoio quanto às questões autorais.

À Adriana Irigoyen que, sem saber, ao me convidar para assistir à sua defesa em 2005 deu “o pontapé final” na minha decisão de ingressar no mestrado da FAU.

À Ethel Leon, pela leitura do meu projeto, comentários, incentivo e empréstimo de sua pesquisa. Aos amigos e colegas Maria Luiza Corrêa, Claudio Zeiger e Beatriz Messina pela leitura e ricos comentários sobre o projeto de pesquisa.

À Malou von Muralt por suas investigações acerca da família Ruchti na Suíça.

À Ana Paula Coelho, pela gentileza na ajuda de localização de bibliografia. Ao Heitor Siqueira, pela atenção e camaradagem no empréstimo de preciosos livros.

Ao Hamilton Penna pela amizade incondicional e realização de incontáveis registros fotográficos de trabalhos arquitetônicos e material artístico e por seu constante apoio estrutural de ordens diversas.

Contei com a amizade de Aida Cordeiro nas conversas, a quem fico muito grata pela sugestão e acompanhamento da elaboração das fichas de catalogação.

Agradeço ao Daniel Tomé, velho amigo, que em 1975 realizou a primeira minuciosa catalogação de parte do trabalho original do arquiteto pesquisado, sem a qual esse trabalho não poderia ter sido realizado. À Eliane Coelho, amiga que esteve entre as primeiras a ler e comentar os escritos iniciais e a ajudar nos passos finais.

Agradeço ao amigo Augusto Citrangulo pelas conversas inteligentes e sensíveis a partir das leituras de meus escritos, pela cumplicidade e elaboração das criativas “grelhas” que condicionaram os originais enrolados.

Obrigada à Cristina Barella, amiga presente nas conversas e na padronização da ficha digital, que ajudou muito, também na formatação do trabalho.

Ao amigo Renato Mello, pelo entusiasmo e estímulo no assunto do trabalho, pela gentileza e empenho na elaboração do *abstract*.

Ao Guilherme Mossa pela ajuda na localização de material fotográfico.

Agradeço aos entrevistados pela receptividade e àqueles que prestaram informações: meus primos Alberto e Carlos Bauer, minha tia Barbara Ruchti Bauer (em memória), Alexandre Wollner, André Vainer, Anna Koller, Ary Bornstein, Betty Feffer, Breno Melsohn, Carlos Garrubo, Carlos Augusto Vasconcelos, Eduardo de Almeida, Elcio Dias Laje, Flavio Motta, Jaime R. Wright, Joaquina Cunha Bueno, João Eduardo De Gennaro, Julio Katinsky, Lucia Vergara, Luiz Hossaka (em memória), Luiz Villares, Maria Villares, Milly Teperman, Pedro Farkas, Perillo Reis, Plínio e Izabel da Silva Telles, Rosana Gelpe, Sergio Matera, Terezinha Aflalo, em especial Lélío Reiner, por sua paciência em demoradas conversas.

Entre os entrevistados e aqueles que me receberam para esclarecimentos, abriram suas residências para fotos, ou ainda que emprestaram ou doaram material precioso, a quem muito agradeço: Armando Conde, Candi Hirano, Reverendo Arthur Cavalcanti, prima Camilla Bauer Jeannet, Dulce Aun, Eduardo Ferroni, Bispo Hiroshi Ito, Isaias Melsohn (em memória), Isay Weinfeld, José Q. Guimarães, José W. Niemeyer, Lenora de Barros, Lew Parrela, Luiz Croce, Melanie Farkas, Mônica de Azevedo Barros, Rafael Hasson, Rita Mistrone, Rita Prouchan, Thomas Farkas. E, sobretudo pelo carinho, paciência e receptividade de Adolpho e Fúlvia Leirner, Lilian Krausz, Vera M. Bobrow e Vera Weissman.

Sou grata a minha mãe Irene Ruchti pelas primeiras entrevistas, informações e esclarecimentos concedidos e pelo material emprestado para a pesquisa. À minha irmã Bebete Ruchti e Roberto Stickel, pela recuperação de imagens.

Ao Heverton Nascimento, que acima da revisão do texto, inserção e formatação de imagens, demonstrou total amizade e cumplicidade com o trabalho. Ao amigo Flávio Aderaldo, pelas conversas esclarecedoras e enorme carinho ao oferecer a revisão do texto final. À amiga e colega Lisete H. Rached por dividir os momentos difíceis da pós-graduação e pelas conversas enriquecedoras nas incontáveis caminhadas.

Ao Marcelo Aflalo, pelo acompanhamento, sugestões, informações, empréstimos e, sobretudo pela confecção da lindíssima capa.

Faço meus agradecimentos à FAU por ter me proporcionado a grande oportunidade de realizar esse trabalho e principalmente ao Sylvio Sawaya, por ter disponibilizado o laboratório LPG, e ao Tadeu, por intermédio de quem realizei a digitalização dos desenhos. À biblioteca pela pronta ajuda da equipe, principalmente de Dina Uliana e de Ana Paula.

Das instituições, agradeço àqueles que auxiliaram nas pesquisas: Léia do MAM, a equipe da Cinemateca Brasileira, Ivani do Masp, a equipe do Museu Lasar Segall, Dalton da Bienal, e sobretudo ao enorme esforço de Mainá do Itaú Cultural - Espaço Memória. Ainda agradeço ao Paulo do acervo Warchavchik pelas preciosas fotos encontradas.

Aos meus queridos filhos pela compreensão, paciência e prestimosa ajuda: Julio, na higienização, dobradura de dezenas de cópias, sua catalogação e digitalização de centenas de fichas; Sofia, pelo tratamento de fotos e finalização das fichas eletrônicas.

Finalmente ao meu marido Cadu, companheiro paciente a quem não sei como agradecer por todo o insubstituível e permanente apoio.

Nome: RUCHTI, Valeria

Título: *Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970)*

Aprovado:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Assinatura:

Prof.

Instituição:

Assinatura:

Resumo

Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970) analisa individualmente, pela primeira vez, o envolvimento do personagem Jacob Ruchti no movimento estético-sócio-cultural paulista. Nascido na Suíça em 1917, Ruchti formou-se arquiteto pela Universidade Mackenzie em 1940. A abordagem destaca sua contribuição pioneira para a sementeira e consolidação do pensamento moderno na sociedade paulista, no que se refere ao surgimento da arte abstrata, ao nascimento do design e à criação do campo de arquitetura de interiores. Arquiteto, designer e professor, foi um estudante ousado e em grande parte autodidata. Dentro de um contexto social em busca de valores modernizantes, desde jovem defendeu uma visão além da mera funcionalidade na arquitetura ou do simples formalismo na arte, enriquecendo suas idéias pela vivência e aspectos culturais, sociais, psicológicos e, mais tarde, envolvendo a consideração simbólica. Com ampla formação cultural, esteve entre os fundadores do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), do Museu de Arte Moderna (MAM) e do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), a primeira escola de design do Brasil, ao lado de Lina e Pietro Maria Bardi (1951). Articulador no movimento artístico paulista atuou nas primeiras bienais de São Paulo, nas montagens ou como membro do júri internacional. Como professor da FAU/USP, de Composição Decorativa (1954-1961), desenvolveu conceitos bauhausianos fundidos à idéia do design moderno brasileiro, o que significou um avanço, também no nome da Cadeira, que passou a chamar-se Desenho Industrial, em 1962. Ao questionar os valores modernistas, antes de seus colegas, combinou a fluência orgânica de Frank Lloyd Wright com a contemporaneidade industrial de Richard Neutra e Marcel Breuer, que aplicou em projetos de arquitetura. Nos anos 50, ao lado de arquitetos igualmente de menor visibilidade no cenário paulista do período (Aflalo, Chen, Croce, Forte, Millan), destacou-se na criação de um mobiliário moderno, e de alta qualidade com a loja Branco & Preto, inovador à época. Finalmente, permeada por um olhar peculiar, será levantada e recuperada, a partir dos anos 60, sua fase projetual arquitetônica, enfocando principalmente os interiores, momento em que projetou para segmentos diversos como bancos, lojas, restaurante, hotéis, escritórios, consultório e dezenas de espaços internos residenciais. Aprimorando-se na exploração máxima dos materiais e de novas tecnologias, utilizando o espírito investigativo nos campos existencial e psicológico como parte integrante do processo da elaboração arquitetônica, passou a introduzir expressividade formal e introspectiva, com base em André Bloc e Frederick Kiesler combinada à arte concreta, na criação de espaços escultóricos internos. Esta pesquisa apresenta a trajetória do universo profissional e acadêmico do arquiteto.

Palavras-chave: Arquitetura paulista. Arquitetura de interiores. Movimento artístico.
Design moderno. Arte abstrata. Novas tecnologias.

Abstract

Jacob Ruchti, the modernity and architecture of São Paulo (1940-1970), offers a firsthand individual analysis of the architect's involvement as a character in the esthetic, social and cultural movement in the state of São Paulo. Born in Switzerland in 1917, Ruchti graduated from Mackenzie University in 1940. This paper highlights his pioneering contribution to the inspiration and consolidation of modern thought in the São Paulo society, in relation to the rise of abstract art, the birth of design, and to the creation of interior architecture. Ruchti was an architect, designer and professor, a bold student, and mostly self-taught. Within a social context in search of modernizing values, he defended a view beyond the mere functionality of architecture or of the plain formalisms of art, enhancing his ideas through experience and cultural, social and psychological aspects and, later, by including symbolic considerations. Due to his extensive cultural background, Ruchti was amongst the founders of the Institute of Architects of Brazil (*Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB*), the Modern Art Museum (*Museu de Arte Moderna - MAM*), as well as of the Institute of Contemporary Art (*Instituto de Arte Contemporânea - ICA*), the latter being the first design school in Brazil, together with Lina and Pietro Maria Bardi (1951). As an articulate representative of the São Paulo art scene, he took part in the first Biennial exhibits in the city, either in the setting up of the events or as an international judge member. As a professor of Decoration Composition for FAU/USP (School of Architecture and Urban Planning of the University of São Paulo) from 1954 to 1961, Ruchti developed Bauhaus concepts, integrating them to the idea of modern Brazilian design, which represented a breakthrough, also in relation to the name of the course, later termed Industrial Design, in 1962. By questioning modernistic values prior to his colleagues, he combined Frank Lloyd Wright's organic style with the industrial contemporaneity of Richard Neutra and Marcel Breuer, and then applied the results to architectural projects. In the fifties, alongside architects equally unknown in the São Paulo scene at that time (such as Aflalo, Chen, Croce, Forte and Millan), Ruchti stood out with the creation of high-quality and modern furniture for his store Branco & Preto (White & Black), clearly innovative for its time. Lastly, from a particular standpoint, Ruchti's architectural project phase from the sixties onwards will be examined and recovered, focusing mainly on interior design, which was when he switched to projects for various commercial sectors such as banks, stores, restaurants, hotels, offices, medical offices, as well as for dozens of interior home spaces. Ruchti's inquisitive mind in the existential and psychological fields as part of the architectural elaboration process developed his skills through the maximum use of materials and new technologies, and consequently introduced formal and

introspective expressiveness based on André Bloc and Frederick Kiesler, combined with concrete art, in the creation of sculptural internal spaces. This paper addresses the development of the architect's professional and academic career.

Key words: Architecture of São Paulo. Interior Architecture. Artistic Movement. Modern Design. Abstract Art, New Technologies.

SUMÁRIO

Introdução.....	25
------------------------	-----------

I De Homberg a São Paulo, inquietação, contestação e ousadia

Origens.....	33
Imigração.....	35
A família Klabin.....	39
O meio.....	40
A formação acadêmica.....	44
Embate.....	46
Reconsideração da memória.....	48
Composição.....	51

II Pluralidade, uma contribuição à modernidade paulista

O cenário paulista.....	55
À procura do “espaço” – Salões de Maio.....	57
O espaço como protagonista.....	60
O espaço em movimento.....	63
Aproximações da abstração.....	67
Presença nos Museus.....	73
Atuação nas Bienais de São Paulo.....	78
Antecedentes na Bauhaus e Institute of Chicago.....	84
Filiações no IAC.....	88
Discursos na Composição.....	93
Composição – Notas de aulas.....	95
Composições Decorativas e Design.....	99
Sistemas expositivos.....	107
O limite “entre” as artes.....	113

III Arquiteturas, um olhar peculiar

Considerações sobre Wright.....	117
A chegada em Wright.....	122
A viagem de dois jovens arquitetos aos EUA em 1947.....	134
Arquitetura compartilhada.....	145
Moderno no Sacro.....	163
Diversificação projetual.	
Período de transição (anos 50).....	179
Um olhar para os interiores	
A modernização e os edifícios em São Paulo.....	187
Os pioneiros em interiores.....	190
Os clientes de interiores – comunidade judaica.....	194
Clientela paulista.....	206
O conteúdo simbólico.....	213
As referencias nas raízes.....	214
O espaço construído – cheios e vazios.....	225
O vernáculo na arquitetura.....	250
Arquitetura escultura.....	266
Passado e futuro no presente.....	271
O espaço construído – o redondo.....	315
O espaço construído – interior / exterior.....	334
Orgânico na composição – o poliedro.....	350
Considerações finais.....	371
Bibliografia.....	375
Fontes das ilustrações.....	387

Introdução

Introdução

Partindo dos anos 80, aproximam-se os fatos sob a ótica de uma lente de aumento que, a cada período, recorta a história com mais nitidez.

Assuntos antes nebulosos ou vistos com lentes míopes, que se tornaram lenda da arquitetura brasileira do século XX, aos poucos tomam maior feição e ganham lucidez. Ressurgem figuras que saem de arquivos particulares e voltam a coexistir ao lado de consagrados personagens, agora lançados definitivamente a públicos interessados.

A recuperação da memória do personagem Jacob Ruchti era assunto que sempre se ventilava entre os círculos de amigos e familiares, desde o seu falecimento, em 1974. O reconhecimento de Isay Weinfeld sobre a assumida influência de Ruchti à sua formação, declarado à revista *Veja*, há mais de treze anos, e reafirmado em 2001, a *Casa Vogue*, já constituía pequeno *insight*, para que os primeiros passos fossem dados na direção de um trabalho sobre o arquiteto.¹

A idéia de trazer o projeto de um livro para uma pós-graduação, muitas vezes sugerida por colegas, foi acatada. Um mestrado certamente abriria áreas de interesse e pesquisa para o encaminhamento desse trabalho, assim como daria prosseguimento a novas pesquisas, desafio a que me propus.

Durante as primeiras investigações era perceptível o quanto a figura de Ruchti tornara-se enigmática perante o meio acadêmico e para muitos que o conheceram ou tiveram conhecimento de suas atribuições no meio artístico paulista, desde o final da década de 30.

A partir da consolidação dos cursos de pós-graduação, com o trabalho crescente de novas gerações, induziu-se a uma produção cada vez mais sólida da historiografia sobre a arquitetura nacional. Dentre temáticas relevantes, criou-se a tradição de se desenvolver estudos monográficos sobre alguns personagens. E como era previsível, os mais expressivos arquitetos foram alvos de teses e dissertações, por vezes merecedoras de mais de uma pesquisa, como Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Vilanova Artigas, Rino Levi, Oswaldo Bratke, Lucio Costa e Burle Marx.²

Dentro do universo paulista descortinaram-se pesquisas dos consagrados arquitetos Paulo Mendes da Rocha, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Abrahão Sanovicz, Eduardo Longo, Eduardo Kneese de Mello, Artacho Jurado e Eduardo de Almeida. Ainda em São Paulo,

¹ BEIRÃO. 2001.

² GUERRA. 2008.

relativa às circunstâncias particulares de suas imigrações, observamos a presença dos arquitetos estrangeiros, de grande influência e fundamental importância para a nossa arquitetura, em teses sobre Lina Bo Bardi, Giancarlo Piretti, Lucjan Korngold, Franz Heep, Hans Broos e Gregori Warchavchik.³

Para alcançar nossa personagem, o arquiteto Jacob Ruchti, foco a que nos propomos, partimos de estudos mais amplos que deram origem a ramificações na direção de recortes direcionados. Em 1985, deu-se início ao trabalho acadêmico de Maria Cecília Loschiavo, que trata do percurso do móvel brasileiro desde o princípio do século XX. Nesta pesquisa publicada somente em 1995 sob o título *Móvel moderno no Brasil*⁴, consta o grupo de seis arquitetos paulistas pertencentes à geração do Branco & Preto. São eles em ordem alfabética: Carlos Millan, Chen Y Hwa, Jacob Ruchti, Miguel Forte, Plínio Croce e Roberto Aflalo. Tal grupo reaparece em 1990, no doutorado intitulado *Maioridade do moderno em São Paulo. Anos 30/40*,⁵ de Maria Cecília França Lourenço, trabalho que abrange os caminhos e os protagonistas da modernidade. Ao trilhar esforços pioneiros e iluminar obscuridades, esta pesquisa resultou na publicação de *Operários da modernidade*⁶ e teria sido a primeira a destacar, em 1939, o pioneirismo do então jovem arquiteto Jacob Ruchti nos caminhos do insurgente abstracionismo e sua relação com o construtivismo, por ele atribuída em 1941.

Com uma lente de aumento, vamos-nos aproximando da história deste pequeno grupo. Em 1991, a trajetória desses arquitetos é esmiuçada em doutorado de Marlene Acayaba e publicada em 1994: *Branco & Preto uma história de design brasileiro nos anos 50*,⁷ livro que reconstitui, com excelência, a formação da arquitetura moderna sob o ângulo do *design*, não apenas do edifício, como do mobiliário e da arquitetura de interiores. Esse trabalho também favoreceu a abertura para subseqüentes pesquisas sobre os membros desse grupo.

Em 1992, com a tese de doutorado de Carlos A. M. Faggin, sob o título *Carlos Millan: itinerário profissional de um arquiteto paulista*,⁸ a produção de Carlos Millan foi estudada. Sergio Matera, em dissertação intitulada *Carlos Millan: um estudo sobre a produção em arquitetura*,⁹ concluída em 2005, retomou o tema. Ambos os trabalhos objetivam maior compreensão da evolução profissional do arquiteto atuante nas áreas de arquitetura, desenho urbano, desenho de mobiliário.

³ GUERRA. 2008.

⁴ LOSCHIAVO DOS SANTOS. 1995.

⁵ LOURENÇO. 1990.

⁶ LOURENÇO. 1995.

⁷ ACAYABA. 1991 e 1994.

⁸ FAGGIN. 1992.

⁹ MATERA. 2005.

Também mereceu um trabalho acadêmico o contemporâneo Salvador Candia, que, embora não fizesse parte do Branco & Preto, era membro do grupo de arquitetos formados pela Escola de Arquitetura do Mackenzie, com o qual desempenhou diversos trabalhos e concorrências públicas. A pesquisa de mestrado denominada *Aproximações sobre a obra de Salvador Candia*¹⁰ de 2008, desenvolvida por Eduardo Ferroni, ressalta na obra do arquiteto, que atuou predominantemente para o mercado da construção paulista, a relação que os edifícios estabelecem com o meio urbano em que se situam.

Trazer à tona o arquiteto Jacob Ruchti é recuperar a trajetória de um personagem do movimento moderno inserido na sua pluralidade. Sua presença no nascimento da modernidade paulista¹¹ não se manifesta através de uma visibilidade traduzida no papel do protagonista como produtor de obras emblemáticas. Ruchti era, sobretudo, um representante dos “bastidores” do movimento e por isso mesmo de pouca notoriedade e que, apesar de mencionado em diversas fontes históricas sobre o período, é hoje pouco conhecido no meio acadêmico e estudantil. Mais empenhado na construção de processos inovadores do que de resultados, esteve, entretanto, presente na articulação, nas propostas, nos manifestos, na elaboração de conceitos do momento artístico e cultural paulista, em meado do século XX.

A relevância atribuída à pesquisa está em trazer a público, ao meio estudantil e acadêmico, um personagem que teve importância e significado para a origem do pensamento moderno na sociedade paulista, no que se refere ao surgimento da arte abstrata paulista, ao nascimento do *design*, da construção de sistemas expositivos e da elaboração da arquitetura moderna de modo geral. O interesse na abordagem, além de revelar seu pioneirismo, estando à frente das principais manifestações que consolidaram a visão modernista da arquitetura em São Paulo, está na pluralidade com que abraçou a causa moderna e na forma própria de atuação, embora nosso recorte seja especificamente em torno da arquitetura, onde nunca deixou de considerar os aspectos essenciais defendidos.

Hoje esse resgate relê a costura de um fio condutor, que pontua e alinhava sua elaboração conceitual sobre estruturas compositivas, que deu origem a sistemas projetuais, e esteve presente em sua vocação como porta-voz de um ideário transformador no meio acadêmico onde atuou e em sua produção como artista, *designer* ou arquiteto.

Esse olhar relaciona a estética no plano físico visual desde a confecção do menor objeto a um plano espacial arquitetônico maior. Da mesma forma que na escola alemã da Bauhaus, Ruchti defendeu o valor da estética casado ao olhar filosófico de um modo de ser e de se

¹⁰ FERRONI. 2008.

¹¹ Modernidade entendida como o movimento envolvendo a vanguarda e os vários processos de ruptura movendo-se pelo desejo de avanço.

comportar. Tal perspectiva se desdobrou para além da arquitetura em direção a buscas existenciais dentro de uma concepção de mundo específica, que se converteu novamente em arquitetura, em sua atividade projetual e acadêmica.

Nos anos 40, Jacob Ruchti foi convicto da compreensão e da necessidade de uma colocação racionalista diante de modelos acadêmicos ultrapassados e, portanto, do olhar modernista. A ideologia funcionalista, contudo, convertia-se em academia e Ruchti, ainda jovem, buscou caminhos alternativos. Dessa maneira, adiante nos anos 60, trabalhou a racionalidade necessária voltando à importância da estética no campo da ética, ao apresentar as abrangências da arquitetura e da arte por meio da filosofia e da religião. Nas palavras do *designer* e professor Marcelo Aflalo: “Apaixonado pelo trabalho de Frank Lloyd Wright e Richard Neutra, Ruchti combinou a fluência orgânica do primeiro com a contemporaneidade industrial do segundo, e aplicou em diversos projetos de arquitetura até os anos 1960 quando, antes de seus colegas, começou a questionar os valores modernistas e a interessar-se cada vez mais pelos interiores como forma de expressão”.¹²

O foco desse trabalho não está no campo da atuação paulista de Jacob Ruchti, já bastante explorado nos trabalhos acadêmicos desde Lourenço e Loschiavo. Todavia, é preciso rever e aprofundar certos pontos, situados nos períodos iniciais da modernidade paulista, a fim de, ao elucidar sua inserção e contribuição naquele momento, trazer maior compreensão do conjunto do trabalho que desempenhou nas décadas seguintes e, mais precisamente, dos aspectos com os quais se identificou.

Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970) está dividida em três partes: “De Homberg a São Paulo, inquietação, contestação e ousadia”, “Pluralidade, uma contribuição à modernidade paulista”, “Arquiteturas, um olhar peculiar”.

O primeiro capítulo percorre brevemente as origens e trajetos dos antepassados de Jacob Ruchti: a família suíça do pai e a russa da mãe, em meio à Primeira Guerra e à Revolução Bolchevique. Traz os motivos da vinda dos Ruchti para o Brasil, entre os quais está o convite para trabalho com a família Klabin. Realça o convívio com imigrantes russos e artistas da vanguarda paulista, uma vez no Brasil, num momento de renovação de padrões ultrapassados e de afirmação de uma linguagem moderna artística própria.

A controversa formação na Escola de Arquitetura Mackenzie, na qual se confere o papel de destaque de Jacob Ruchti no enfrentamento do formato acadêmico da instituição, é revisitada, sob uma ótica através da qual Ruchti não se opunha à história, ao contrário, estava afinado com o legado compositivo por trás daquele aprendizado obsoleto. Destaca-

¹² AFLALO, Marcelo. 2008.

se sua revalorização à estética dentro do campo arquitetônico, em que se evidenciam os aspectos técnicos e industriais numa sociedade cujo ensino e prática voltam-se para uma preocupação e imposição socializante e funcional da arquitetura.

Em *Pluralidades*, a diversidade a ser revista tem proveniência em repertórios distantes que remetem desde os construtivistas russos à Bauhaus e apontam suas filiações no IAC em São Paulo de meados do século XX.

Em meio a um cenário paulista, com influência estrangeira, que busca sua identidade local, percorremos o conjunto de segmentos da modernidade dentro da qual Jacob Ruchti transitou. Procura-se alinhar sua inserção artística própria e precursora no campo abstrato com sua atuação no meio cultural paulista, representado, desde os salões e, sobretudo, pelos museus de arte Masp e MAM, e bienais de São Paulo, em que atuou desde o início. Ao mesmo tempo essa presença caracterizou-se por um empenho na construção de processos inovadores, momento de desenvolvimento tecnológico nacional, propício à criação do novo segmento profissional - o desenho industrial - e sua cadeira específica que nasceu uma década depois na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Finalmente em *Arquiteturas* sua produção é em parte apresentada. Tarefa que não pretende abraçar toda a obra do arquiteto, o que fatalmente incorreria em grandes lacunas. Pretende-se antes trazer à luz obras cujos aspectos lhe foram relevantes.

Inicialmente resgata sua aproximação com o ideário wrightiano partilhado com arquitetos como Miguel Forte e Galiano Ciampaglia. Dentro de um viés mais racional voltado à contemporaneidade industrial, também de influência norte-americana, a partir de europeus; Neutra, Breuer, Mies, está propenso às parcerias em obras públicas para as quais divide assinatura com Carlos Millan, Plínio Croce, Roberto Aflalo, Salvador Candia, entre tantos, nos anos 50.

Interesses paralelos, todavia, conduzem o arquiteto ao contato com as questões das raízes místicas da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil. O casamento, a família e a abertura para o campo de arquitetura de interiores, praticamente inexistente à época, dão direcionamentos distintos à produção arquitetônica de Jacob Ruchti. Esse segmento antes inexplorado também foi consolidado a partir de sua extensa produção.

Dos anos 1960 em diante sua produção caracteriza-se, sobretudo pela arquitetura de interiores, segmento sobre qual daremos maior ênfase. Com rigor no detalhe e visão técnica prospectiva, chamamos a atenção ao fio condutor simbólico que permeia o conjunto de sua obra, em que a qualidade do espaço está impregnada de valor artístico.

Inspirado por uma linguagem formal e introspectiva presente em André Bloc e F. Kiesler, traz conceitos como o da arquitetura escultural e o do construtivo.

Esse trabalho enfoca mais especificamente os aspectos da arquitetura de Jacob Ruchti sob a luz das artes abstratas, do movimento concreto paulista, envolto por um olhar curioso e investigativo no campo existencial e espiritual, como parte integrante do processo da elaboração arquitetônica.

Vale lembrar ainda a memória de um grupo de arquitetos menos visíveis, do qual Jacob Ruchti fez parte. Esse personagem, além do fato de pertencer ao grupo “esquecido”, hoje retomado por esse e outros trabalhos acadêmicos, ainda se desvinculou e acabou por se isolar, constituindo uma visão contestatória à vertente que partilhava com os cânones modernos vigentes, mais adequados e aceitos pelas instituições públicas, contratantes de profissionais comprometidos com o momento desenvolvimentista, que se deu a partir dos anos 30 com Getúlio Vargas.

Na elaboração desta pesquisa, além de parentesco constituir uma dificuldade por si só, pela obviedade do inevitável envolvimento que a relação estabelece, falar de Jacob Ruchti revela complexidades: o fato de seu interesse em muitas áreas nem sempre estar circunscrito às linhas determinadas pela historiografia do movimento moderno ou pós-moderno das quais fez parte.

I

**De Homberg a São Paulo,
inquietação, contestação e ousadia**

Origens

Jakob Mauritius Ruchti nasceu em meio à Primeira Grande Guerra, em 1917, na cidade de Homberg, conhecida como Cantão de Berna, na Suíça, na região dos lagos. Seus pais tentavam se estabelecer em Moscou quando a guerra os alcançou e diante desse agravante refizeram os planos voltando a abrigar-se na Suíça.

Seu pai, o arquiteto Karl Friedrich Ruchti, também de Homberg, era proveniente de uma localidade chamada Thun. Filho único, Friedrich cresceu em Interlaken, junto com a mãe, Elizabeth Michel Ruchti, e seus primos, à beira do rio Aare, em uma casa da família dos avós maternos, que posteriormente se tornou conhecida da localidade como lavanderia Bleiche.

Sabe-se que Friederich era descendente de famílias de hoteleiros e juristas de Interlaken, tanto por parte de pai (Ruchti), quanto de mãe (Michel), nomes que pertenceram ao partido liberal do governo suíço. Seu tio, Eduard Ruchti, apesar da aptidão para a política, foi deputado do Conselho Nacional, deu continuidade e investimento ao ramo de hotelaria, tornando-se proprietário de vários hotéis na região. Herdeiro do Hotel Victoria, foi bem-sucedido, transformou-o no Grande Hotel Victoria-Jungfrau, sendo seu proprietário e administrador por toda a vida. Friedrich foi criado nesse ambiente de hoteleiros em Interlaken, pela família da mãe e passava as férias no hotel. Os tios, Eduard e Fritz (Johann Friedrich Michel) foram os responsáveis pela formação acadêmica de Friederich, que conviveu desde muito novo com a ausência do pai, Albert Arnold Ruchti, diagnosticado alcoólico e que abandonou a família para viver em Londres.

Sobre os raros momentos em que tiveram oportunidade de conviver, Friedrich relatou como se surpreendia com os desenhos que seu pai fazia para ele, por intermináveis horas, e que foram lembranças que ficaram marcadas em sua vida. Talvez fosse possível atribuir à importância dada a essa memória deixada em registros,¹³ sua futura opção profissional de arquiteto.

¹³ RUCHTI, Frederico. Registros em formato de diário/carta sob o título de *O livreto da procura de Cristo "A imitação de Cristo redigido por Frederico Ruchti conhecido como Avus* (Das Büchlein Von der Nachfolge Christi "De Imitatione Christi" Verfasst Von: Frederico Ruchti "Avus" gennant), escritos em São Paulo, em setembro de 1957.

Fig 1. Hotel Victoria Jungfrau

Fig 2. Elizabeth Schmoker,
avó de Friederich,
Winterhalter, séc. XIX

A mãe de Jacob Ruchti, Wera Grünbaum, era russa, proveniente de Moscou. Pertencia a uma família de cinco irmãos, Xênia, Antisônia, Valia, Mikail e Wera, filhos de Barbara Prochorowa, russa, e de Maurice Paul Grünbaum, judeu polonês ortodoxo. Moritz, como é lembrado pela família, era diretor de um banco e muito respeitado na Rússia. Por seu prestígio, o governo ofereceu-lhe cidadania russa e a possibilidade da mudança de nome que foram contundentemente recusadas.¹⁴ Conforme relato de Alberto Bauer, sobrinho de Jacob, Moritz trabalhava na Rússia no mercado financeiro – Grain Trading – e era bem de vida até estourar a revolução bolchevique, quando perdeu seus bens e emigrou para o Brasil, em 1924, acompanhado de suas filhas Xênia e Valia.¹⁵ Wera já se encontrava no Brasil desde 1919 quando aqui chegou com Friederich.

Dessa família tem-se conhecimento apenas que Xênia estudou no conservatório de música na Rússia e que se tornou concertista de piano, passando a morar em diversos países como Alemanha, México e Estados Unidos, país onde gravou discos com a Deutsche Grammophon Gesellschaft.

Friederich Ruchti estudou arquitetura e diplomou-se na Technische Hochschule zu München (Universidade Técnica de Munique), na Alemanha, em 1911, onde conheceu Wera, com quem se casou no mesmo ano. O primeiro filho, Peter, nasceu em 1913 em Berlim e faleceu três anos depois. O casal morou em Moscou e como consta nas anotações

¹⁴ RUCHTI, Irene. Informações prestadas. São Paulo. 13-9-2009.

¹⁵ BAUER, Alberto. Informações prestadas. 20-11-2009.

do próprio Friederich Ruchti: “Nós até teríamos ficado lá se a guerra não tivesse nos encontrado em setembro de 1916”. De volta à Suíça, trabalhou em Lugano, local em que reformou uma igreja. Nesse período em que morou com a família de um tio, o médico Dr. Antonio Albrizzi-Rollier. Deslocaram-se para Kilchberg e finalmente para Homberg,¹⁶ onde nasceu Jacob Ruchti (1917). Lá permaneceram até a emigração para o Brasil, em 1919.

Imigração

Em seus escassos registros sobre sua emigração, Friederich Ruchti afirma que a vida na Suíça não era difícil, mas ressalta que durante a guerra não havia perspectiva em Moscou, ou mesmo na Suíça, em seu segmento profissional. Habitado às frequentes viagens e a morar em lugares diversos, não se considerava patriota no sentido de apego à Nação, entendendo a mudança de país, ou mesmo de continente, como uma necessidade. Dessa forma, decidiram atravessar o oceano: “Uma viagem naquela época, em outubro de 1919, era uma aventura!”. Chegaram ao Brasil com 400 mil-réis, num trajeto que durou vinte dias de navio, segundo seu relato.¹⁷ Não teria sido de todo aventureira sua transferência a um novo continente, se considerado legítimo o registro oral do motivo de sua vinda, transmitido por ele mesmo, décadas depois, ao seu filho e sócio Jacob Ruchti. Tal relato, por sua vez, é mantido como válido por Lélío Reiner, sócio de Ruchti nos últimos anos de sua vida, em depoimentos assinalados a pesquisadores a fim de elucidar aquele momento da história. Essa versão traz a informação de que Frederico Ruchti¹⁸ teria vindo trabalhar em São Paulo para a família Klabin, substituindo um amigo com quem estudou na Universidade de Munique, e que, aqui trabalhando, desejoso de voltar aos Estados Unidos, o convidara por meio de correspondência para ocupar o seu lugar.¹⁹

Há divergências quanto aos motivos desta vinda da família Ruchti para o Brasil. A única irmã de Jacob, Bárbara Ruchti, nascida em São Paulo em 1921, casou-se com Alberto Bauer, suíço, tiveram cinco filhos no Brasil e no princípio dos anos 60 foi morar na Suíça com a família. Não conviveu profissionalmente com o pai e desconhece a versão contada por Reiner.

O fato é que a Europa vivia o clima da Primeira Guerra, ambiente em que muitos haviam perdido seus bens e as perspectivas para um futuro próximo. “O Brasil representava uma

¹⁶ BAUER, Alberto. Carta a Laura Forte, 9-9-1994.

¹⁷ RUCHTI, Frederico. Op. Cit.

¹⁸ Uma vez em solo latino, assumiu o nome Frederico Ruchti, assim como Jakob Mauritius passou a ser Jacob Maurício, conforme esclarecido por Bárbara Ruchti.

¹⁹ REINER, Lélío. Depoimento gravado. São Paulo. 31-3-2004. Essa informação também transmitida a Marlene Acayaba (1994) e Eduardo Ferroni (2008) é equivocada ao se referir à Universidade em que se formaram como sendo a de Berlim.

idéia utópica sobre ser o verdadeiro paraíso”, conforme a visão da viúva Irene Ruchti sobre a imigração da família.²⁰

Segundo Bárbara, seus pais chegaram ao Brasil após o fim da Primeira Guerra, em 1919, com pouco dinheiro, e foram para São Paulo. Inicialmente se estabeleceram na Rua Augusta, mas pouco depois foram morar na Rua Frei Caneca onde viveram por muitos anos. Era uma casa modesta, com três quartos, *living*, sala de jantar e cozinha, com acessos pela frente e por trás e um pequeno jardim.²¹ Em 1923, a mãe de Frederico veio juntar-se a eles e ficaram muito bem até a chegada dos pais de Wera e de mais duas irmãs (Valia e Xênia). Nas palavras de Frederico: “Nós nos tornamos nove à mesa”.²² Embora tenha retornado algumas vezes para a Suíça, Frederico passou a viver em São Paulo, de onde não mais saiu.²³ Seu diploma alemão de arquiteto foi reconhecido e oficializado pelo Ministério da Alemanha no Brasil e pelo Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura em São Paulo, em 1934 e 35 respectivamente.

Por intermédio de Alberto Bauer, sem a precisão das datas, sabe-se que Frederico trabalhou em uma empresa chamada Scott & Urner, em São Paulo, com a qual construiu várias fábricas para a Nestlé e para a Eternit, em diversas localidades do Brasil, a saber, Araraquara, Araras, Presidente Prudente e Baixada Fluminense.²⁴

Fig 3. Diploma de Friederich Ruchti

²⁰ RUCHTI, Irene. Depoimento gravado. São Paulo. 27-5-2004.

²¹ RUCHTI, Bárbara. Informações retransmitidas pelo filho Carlos Bauer, por email, em 5-10-2003.

²² RUCHTI, Frederico. Op. Cit.

²³ Curiosamente, Friederich Ruchti, ao anotar sua pesquisa genealógica sobre seus antepassados, não informa sua biografia ou histórico profissional, tampouco o de seus familiares mais próximos.

²⁴ BAUER, Alberto. 1994.

Fig 4. Frederico Ruchti com Calder ao fundo

Fig 5. Famílias Ruchti e Bauer, anos 1950

Pelos relatos de Bárbara sobre o aspecto cultural dos Ruchti e dos Grunbaum, “a avó Wera gostava de ler e falava muitas línguas. O português era com sotaque russo, e aprendeu o inglês autodidaticamente”. Bárbara também afirma que Wera estudou fotografia em Munique e aprendera a fazer chapéus em Paris, faculdade que não desenvolveu no Brasil, apenas que costurava e fazia roupas para os filhos. Sobre o irmão, Jacob, relata que, também de maneira autodidata, aprendeu diversas línguas, particularmente o russo pela convivência que se estabeleceu com os avós, quando vieram morar em sua casa. Quanto à profissão, afirma que Jacob deve ter sido influenciado pelo avô Frederico, mas que “esse era mais engenheiro e menos interessado pelas artes”. Segundo informa, na escola de arquitetura Jacob fez muitas amizades, época em que conheceu Warchavchik.

A família Klabin

Maurício Freeman Klabin chegou ao Brasil em meio a grandes mudanças na vida institucional do país. Em 1888 ocorrera a abolição dos escravos e no ano da sua vinda, 1889, o golpe militar, que estabeleceria a República no Brasil.

O novo governo da República iniciava-se sob o espírito de ânsia de prosperidade material e enriquecimento, que culminaria com a desenfreada política de especulação financeira conhecida como “Encilhamento”.²⁵

Tais acontecimentos se refletiriam na vinda de grandes correntes imigratórias, mudando significativamente a feição do país. Conforme relato de Mina Klabin Warchavchik (uma das filhas de Maurício que se casou com Gregori Warchavchik), com a República deu-se o início das grandes imigrações que vinham substituir os escravos nos trabalhos da lavoura, indústria e pequeno comércio. “Nesta época, o Brasil precisava de braços para a lavoura, e publicava anúncios nos jornais da Europa, oferecendo passagem gratuita.”²⁶ O governo queria gente nova para povoar o país e não só disponibilizava os papéis como financiava a viagem. “Era uma espécie de convite do governo brasileiro a quem quisesse ir (...)”.²⁷

Em 1889, aos 29 anos, Maurício Klabin desembarcou no porto de Santos. Judeu lituano, e dono de uma ideologia capitalista compatível com o espírito do momento brasileiro, Maurício iniciou, entre as décadas de 1890 e 1900, seu trabalho na nova pátria. Atento às oportunidades que lhe apareciam logo se igualou a outros imigrantes que se tornaram grandes industriais em São Paulo.

Apesar da educação rabínica e talmúdica, Maurício tornou-se um jovem liberal e livre-pensador, libertando-se de muitos dos preconceitos arraigados nas tradições de seus antepassados. Abriu portas para o caminho da cultura e das artes, sendo de grande importância para o movimento moderno, conforme relato de Celso Lafer. Na passagem para a geração seguinte, viu-se uma família que se tornou não só economicamente importante como também política, social e culturalmente influente.²⁸

²⁵ GREIBER, Elizabeth. 1983, p. 13.

²⁶ WARCHAVCHIK, Mina Klabin. In GREIBER. p. 19.

²⁷ LORCH, Luiza Klabin. Idem.

²⁸ LAFER, Celso. Revista *Exame*, nº 72. In GREIBER. 1983.

O meio

Se não é precisa a informação do motivo da vinda de Frederico Ruchti no que se refere aos Klabin, fornece, ao menos, uma pista do contato e amizade que se efetivou entre as famílias. Numa cidade “provinciana” como São Paulo dos anos 20, era comum a proximidade de descendentes com interesses semelhantes. Lasar Segall e Gregori Warchavchik aportavam no Brasil em 1923, no auge da vanguarda modernista, apenas um ano depois da Semana de Arte Moderna. Traziam os ideais que rodeavam a Europa, provenientes dos Congressos Internacionais, e os preceitos de Gropius, Mies e Corbusier. Em contato com o grupo modernista de São Paulo, Warchavchik conheceu Mina Klabin, com quem se casou radicando-se brasileiro. Segall, por sua vez, já separado da primeira esposa, casou-se com a irmã de Mina, Jenny Klabin.

Sabe-se que Frederico Ruchti tornou-se muito amigo de Rino Levi, de Segall e de Warchavchik e que frequentava os encontros culturais promovidos pelos dois, com artistas estrangeiros que se apresentavam na cidade.

Desde jovens, Jacob e Bárbara Ruchti conviveram nesse ambiente de inquietação da vanguarda artística paulista. A casa onde moravam, na Rua Frei Caneca, próxima à Av. Paulista, tornou-se um centro de convivência de intelectuais e artistas brasileiros e estrangeiros. Conta Lélío Reiner que frequentavam esta casa “duas princesas russas”. Eram amigas de Wera, que também era russa. O arquiteto e professor Eduardo de Almeida conheceu Jacob neste local: “Não tinha feito sete anos de idade ainda, a casa deles tinha um laguinho, (...) lembro do Jacob quando eu ainda era muito pequeno”. E esclarece que sua mãe e sua tia não eram princesas e sim baronesas: “porque tinham o nome: von Riesenkampf”.²⁹ A tia de Eduardo, Mucia Pinto Alves, escultora e pintora, era casada com Carlos Pinto Alves, e Nina von Riesenkampf, sua mãe conheceu nesses encontros seu pai, o poeta Tácito de Almeida, que participou da Semana de 22.³⁰ “Nossas mães, a mãe do Jacob e a minha mãe eram muito amigas e elas falavam russo entre elas”:

Meu tio (Guilherme de Almeida) e meu pai eram poetas e estiveram na Semana de 22. Frequentavam a casa do Frederico e da Wera. Segal, Warchavchik, todo esse pessoal. Eram todos amigos. Tia Mucia era pintora, escultora, então havia um ambiente artístico muito efervescente. Minha mãe era mais ligada à música e o Jacob também gostava muito. Jacob sempre falava dos quartetos de Beethoven: “Você precisa ouvir os quartetos de Beethoven!” E eu ouvi.³¹

²⁹ ALMEIDA, Eduardo. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 15-7-2010.

³⁰ REINER, Lélío. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 31-3-2004.

³¹ ALMEIDA. Op. Cit.

Ainda relata Almeida que todos faziam parte do SPAM, a Sociedade Paulista de Arte Moderna. Sociedades como essas (CAM, o Clube dos Artistas Modernos; o Salão de Maio; a Família Artística Paulista; o Clube dos Artistas e Amigos da Arte) iniciadas nas primeiras décadas do século, algumas ainda hoje existentes, à época com reduzido número de intelectuais e artistas, representavam manifestações inconformistas no pensamento e na arte, inclinadas a iniciativas mais ambiciosas. Desempenhavam o papel de “vencer resistências e amaciar hostilidades”, ante os movimentos de renovação que enfrentavam os padrões vigentes no meio cultural artístico paulista, fornecendo um ambiente favorável e instrumento eficaz de afirmação e de luta.³² Na década de 30 havia uma projeção cultural em torno do SPAM que envolvia a música dos Kliass e Epsteins, a arquitetura moderna de Warchavchik e a pintura de Lasar Segall em torno da família Klabin na Vila Mariana.³³ Ainda sobre o incipiente movimento artístico na sociedade paulista desse período, José Carlos Durand analisa:

*A animação do campo das artes plásticas em São Paulo, entre 1929 e 1945, fora feita por um diminuto grupo de pessoas de “elite” com vivência europeia, impossibilitadas, por causa da guerra, de fazer vilegiatura em Paris ou outros centros internacionais de lazer e cultura. Esse grupo acabou cindindo-se em dois “salões”, no começo dos anos 30. Um deles centrava-se na família Klabin-Laffer e em outros clãs da burguesia judaica. O outro compunha-se mais de artistas “quatrocentões” (...).*³⁴

Durante as décadas de 30 e 40, reuniões eram organizadas por Mina Klabin Warchavchik na casa da Rua Santa Cruz. Estrangeiros e brasileiros, arquitetos, artistas e intelectuais como João Vilanova Artigas, Eduardo Kneese de Mello, Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Emiliano Di Cavalcanti, Lourival Gomes Machado faziam parte dessa confraria.³⁵ No princípio dos anos 50, por ocasião das Bienais, em plena efervescência cultural, com o intuito de discutir propostas e novas idéias Jacob Ruchti também dispunha de sua residência para esses encontros em que estiveram presentes Max Bill, Henry Moore, Philip Johnson e Kenzo Tange, entre tantos.

³² ALMEIDA. Paulo Mendes. 1990, pp. 203-4.

³³ LAFER, Celso. In GREIBER. Op. Cit., p. 45.

³⁴ DURAND. 1989, p. 119.

³⁵ ACAYABA. 1994, p. 32.

Fig 6. Óleo 73 x 54cm, Frederico Ruchti, por Di Cavalcanti, déc. 40

Na análise de Anat Falbel “sobre o impacto das imigrações e exílios na construção da modernidade americana e o processo de transferências de saberes entre os continentes”, intitulado como *Cartas da América: arquitetura e modernidade*, sabe-se que o final da década de 20 e início dos anos 30 foram anos de intensa atividade “no sentido de afirmação de uma linguagem moderna e o estabelecimento de laços com o modernismo arquitetônico internacional”.³⁶ Arquiteto exilado, Warchavchik fez parte de uma geração que contribuiu para construir relações entre o modernismo nacional e internacional.

Arquitetos brasileiros, particularmente os paulistas, ávidos por sua participação nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, os CIAM, que aconteciam na Europa, eram intermediados pela representação de Warchavchik à frente da organização europeia, que travara laços com Sigfried Giedion. É sabido que nas primeiras conversações sobre uma próxima edição do CIAM era considerada a participação do Brasil.

Em correspondência de Warchavchik a Giedion, datada de 5 de fevereiro de 1945, consta a indicação do grupo de arquitetos paulistas para a participação deste CIAM, previsto para

³⁶ FALBEL, Anat. 2010.

acontecer na Inglaterra. Eram eles: Abelardo de Souza, Eduardo Kneese de Mello, Gregório Warchavchik, Jacob Mauricio Ruchti, João Vilanova Artigas e Rino Levi.³⁷

Pensado inicialmente para acontecer em Liège, em 1939, o CIAM VI teve de ser adiado durante vários anos e foi realizado em 1947, em Bridgewater, logo após a Segunda Guerra, com a colaboração do grupo inglês Modern Architectural Research Group (MARS). Durante a guerra, Giedion, Gropius, Sert, Papadaki e Neutra mantiveram ativa a organização para a continuidade dos debates.³⁸ A idéia era reafirmar objetivos básicos dos CIAM, num estágio em que o idealismo liberal triunfava completamente sobre o materialismo do período anterior.³⁹ O ideal funcionalista da *Carta de Atenas* era posto em xeque, uma vez que se baseava em uma racionalidade irrealizável. O tom de aplicabilidade universal conferido a carta escondia uma concepção limitada, do ponto de vista, tanto arquitetônico quanto urbanístico, representando, à época da guerra, uma paralisação nas pesquisas sobre outras formas de moradia.⁴⁰

Pelo que se investiga ainda hoje, cabe destacar não só o papel que tiveram os países considerados “periféricos na explosão do Movimento Moderno”, como Inglaterra e Itália⁴¹, como também estudar a contribuição dessa discussão a partir dos refugiados que emigraram do velho continente, por ocasião da ascensão do nazismo, e de sua interlocução com os arquitetos na América Latina.⁴²

Fig 7. Sequência Jacob Ruchti, Warchavchik, anos 1940

³⁷ FALBEL. Anat. Acervo (correspondência) e informação prestada. São Paulo, junho 2010.

³⁸ MONTANER. 2001, p. 29.

³⁹ FRAMPTON. 1997, pp. 328-9.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ MONTANER. Op. Cit.

⁴² FALBEL. Op. Cit.

A formação acadêmica

Jacob Ruchti formou-se em arquitetura, em 1940 pelo antigo curso de Arquitetura da Escola de Engenharia do Mackenzie College, tendo feito o estudo secundário no mesmo instituto, este criado em 1917 por Christiano Stockler das Neves. A fundação oficial da Faculdade de Arquitetura dessa instituição se deu em 1947 pelo próprio diretor. Formado em 1911 pela Graduate School of Fine Arts da Universidade da Pensilvânia nos Estados Unidos, durante seus quarenta anos na direção e orientação do ensino, manteve uma didática extremamente rigorosa baseada em uma doutrina da valorização da estética clássica, da qual era veemente defensor. Seu curso fora uma adaptação do programa da École des Beaux-Arts de Paris às condições técnicas e construtivas americanas, atribuições que eram condizentes com as aspirações neoclássicas de uma classe brasileira em ascensão.⁴³

A arquitetura acadêmica francesa atravessara fases distintas, desde sua estruturação, seu estabelecimento, até ser consagrada como exemplar em seu terceiro período, que se iniciou na segunda metade do século XIX e se estenderia até os movimentos estudantis de 1968. Os métodos de ensino que passaram a ser adaptados e disseminados em diferentes instituições ao redor do mundo durante os séculos XIX e XX foram processos de consolidação e disseminação inspirados no modelo original praticados na École des Beaux-Arts de Paris.⁴⁴

No método de projeto regido pelos princípios compositivos estava o cerne dos ensinamentos da Beaux-Arts, no final do século XIX. O princípio compositivo era regulado pela valorização da beleza, da simetria, da harmonia e do equilíbrio. Para os teóricos franceses, a obtenção de uma boa composição também era conseguida baseada em um bom estudo de proporções. Julien Guadet (1834-1908), tido como o último dos grandes teóricos da École, foi responsável pelas inovações difundidas e praticadas em todas as escolas que tomaram como inspiração o modelo acadêmico francês. Pereira analisa que como matriz do projeto arquitetônico, a composição, assimilada na planta e rebatida nos cortes e elevações, consagrou os ditames clássicos de proporção, axialidade e simetria, no uso da codificação racional, o que permitiu atualizar os cânones arquitetônicos tradicionais a serem aplicados em edificações no século XX.⁴⁵

⁴³ A formação na Escola Mackenzie, bem como seus cursos podem ser encontrados em trabalhos acadêmicos de: ACAYABA (1994), PEREIRA (2005), BREIA (2005), FERRONI (2008) e MATERA (2008).

⁴⁴ PEREIRA. 2005, pp. 27-8.

⁴⁵ Idem., pp. 91-2.

No Brasil, o método foi implantado por Stockler das Neves, cujo curso se baseava na compilação de elementos clássicos adquiridos na Escola americana da Pennsylvania sintetizando este aprendizado por meio de poucos manuais disponíveis. Aqui, as duas ordens de grandeza dos programas estipulados eram fundamentadas no exemplo americano *Class Problems A and B* adotados pelas escolas norte-americanas e aqui denominadas Pequenas Composições e Grandes Composições.⁴⁶

No Histórico Escolar do então estudante Jacob Ruchti, durante o período entre 1935 e 1940, que correspondia a seis anos de duração, essas disciplinas eram dadas a partir do terceiro e quinto ano respectivamente.⁴⁷ Segundo Relatório do Mackenzie levantado por Breia, “o segmento das disciplinas sob o leque Composição era o mais valorizado e enfatizado em todas as etapas do curso”. Em ambos os paradigmas (Pequenas e Grandes Composições Arquitetônicas), chegava a ser definido como o “tronco do curso” ainda em 1958. Os trabalhos propostos para essas disciplinas eram desenvolvidos por um período que poderia alcançar dois meses de duração.⁴⁸

Desenvolvidos no “ateliê”, um simples barracão da faculdade, o papel Fabriano importado comprado pelo aluno,⁴⁹ permanecia colado na prancheta até o término, quando recebia o carimbo final. Os temas para essas aulas normalmente eram fragmentos isolados de um edifício hipotético: Pavilhão Circular, Ala Lateral, Grande Vestíbulo. O produto final trazia os ideais do Renascimento, em que se conjugava a aplicação de técnicas modernas aos elementos tradicionais extraídos de edifícios antigos.⁵⁰

Fig 8. *Um Centro de Artes*, Jacob Ruchti, 1939

⁴⁶ FERRONI. 2008, pp. 25-6.

⁴⁷ RUCHTI, Jacob Mauricio. Histórico do Curso de *Architectura*-Belas Artes. Escola de Engenharia Mackenzie. Ficha nº 651, São Paulo, 1940.

⁴⁸ BREIA. 2005, pp. 365-6.

⁴⁹ ACAYABA. Op. Cit., p. 27.

⁵⁰ FERRONI. Op. Cit. e ACAYABA. Op. Cit.

Embate

A formação na escola Mackenzie traz dois aspectos de relevância no que se refere ao arquiteto Ruchti. O primeiro, já fartamente debatido, é o papel que teve no enfrentamento do formato acadêmico de ensino e mesmo do conteúdo obrigatório: a arquitetura clássica ou estilizada.

Os mackenzistas de meado das décadas de 30 e de 40 representaram os primeiros passos na luta contra um sistema já em declínio. Nos Estados Unidos do início dos anos 30, 52 escolas ofereciam graduação em arquitetura. A infiltração de imigrantes alemães refugiados do nazismo marcou, nessas escolas, a chegada de arquitetos modernos, o que foi chamado de “invasão” pelos partidários das *beaux-arts*. Iniciava-se o período de descrédito e contestação ao conhecido ensino das Fine Arts Schools norte-americanas. ⁵¹

Chegava à América Richard Neutra que trabalhou em Berlim e se juntava inicialmente a Wright, quando passou a desenvolver uma linguagem própria dentro da linha funcionalista. Walter Gropius deixava a Alemanha quando foi dominada pelos nazistas em 1934 e após passagem pela Inglaterra passou a lecionar em Harvard, difundindo os princípios da Bauhaus. A partir de 1940, Alvar Aalto revisou no M.I.T. todo o *curriculum* da escola, incluindo em sua atualização o desenho industrial e o abstrato. Tendo imigrado em 1937, o famoso colega de Gropius na Bauhaus, Ludwig Mies van der Rohe, chegava aos Estados Unidos em 1937, onde foi por vinte anos (1938-1958) Director of Architecture do Illinois Institute of Technology. Lá, sua primeira ação foi a racionalização de todo o *curriculum*. A presença desses arquitetos, em particular a de Mies em Chicago e a de Gropius em Harvard significou a conquista do Movimento Moderno no campo de ensino de arquitetura nos Estados Unidos. ⁵²

Em 1937, na escola brasileira de arquitetura, Jacob Ruchti junto com o colega de classe Igor Sresnewsky publicou na *Revista de Engenharia Mackenzie*, sob o título “Architectura Funcional”, um resumo do artigo de Richard Neutra, “New Building Art in Califórnia”, escrito em 1935. Conforme assinalou Acayaba: “esse foi um dos primeiros textos a divulgar as idéias de um arquiteto estrangeiro com orientação moderna”. ⁵³ Vale a transcrição literal de partes deste resumo:

⁵¹ PEREIRA. Op. Cit., p. 196

⁵² Idem., pp. 197-8.

⁵³ ACAYABA. Op. Cit., p. 30.

(...) Do Japão à Bélgica, da Austrália à Escandinávia, percebemos um movimento forte e extenso que procura relacionar a arquitectura contemporânea com as nossas necessidades espirituais e práticas, e de entrelaçar corretamente a technica construtiva contemporânea com novos materiais e methods.

Felizmente existe, entre a mocidade actual, uma convicção de que nós conseguiremos novamente achar prazer em projectar e habitar novas edificações. Esse prazer era bem conhecido em outras épocas quando pessoas se esforçavam para resolver os problemas de edificações, sem dar valor à cópia de exemplos estranhos do passado. (...)

É necessário esforçarmos para usar do melhor modo possível os meios dos quaes dispomos, por mais que esses meios fossem extranhos aos nossos antepassados. (...)

Actualmente somos mais afortunados do que qualquer geração previa. Temos a nossa disposição, meios para conseguir muito mais de nossas estruturas. Podemos torná-las composições que envolvem o espaço, e ao mesmo tempo controlar a temperatura de nossos ambientes internos. Lutamos muito para achar a nossa própria forma de paz, fé e gosto, mas, acreditamos que esta nossa época poderá e deverá nos dar satisfação estética. A belleza, porém, será e deve ser diferente, porque nós não podemos deixar de ser diferentes. (...) ⁵⁴

Neutra argumentava que o edifício se tornava construtivo e belo quando partia de suas propriedades funcionais. Expunha que a utilização das técnicas contemporâneas traria vantagens em uma nova maneira de habitar. Concluía que a nova arquitetura funcional concebida pelo arquiteto é a que traria satisfação a todas as necessidades psicológicas e práticas do morador. ⁵⁵

A publicação repercutia como crítica à arquitetura de fachadas e demonstrava o apreço que os estudantes passaram a desenvolver pelas novas teorias que vinham dominando o pensamento de arquitetos estrangeiros. O desenho do edifício que partia de dentro para fora, a estrutura que se libertava dos invólucros e definia a aparência interna e externa em função do programa. Na valorização das razões construtivas, a definição do programa, por meio de plantas simples permitindo a criação de volumes puros e geométricos. ⁵⁶

⁵⁴ RUCHTI, Jacob e SRESNEWSKY, Igor. 1937, pp. 132-3.

⁵⁵ NEUTRA. In ACAYABA. pp. 30-1.

⁵⁶ Idem.

O grupo formado por Jacob Ruchti, Galiano Ciampaglia, Igor Sresnewsky e outros colegas estudava por conta própria os movimentos da arquitetura da época, que fazia sem o consentimento do diretor. Miguel Forte lembra:

Então nós ficávamos empolgados com Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius, Richard Neutra e, quase que escondidos dos nossos professores de projeto, ficávamos manuseando revistas e livros com as publicações desses arquitetos. E contávamos um para o outro: “você viu? Olha, eu comprei um novo livro, você viu a residência do Frank Lloyd Wright publicada?”, (...) Então isso era como se nós estivéssemos nos informando por conta própria, éramos professores uns dos outros. ⁵⁷

A postura totalitária do diretor acabava por instigar os alunos a buscarem novas informações por meio de periódicos estrangeiros, viagens ao exterior e a procurar contatos com arquitetos que iniciavam uma atuação modernista em São Paulo.

No final da década de 40, surgiram manifestações mais organizadas dos estudantes se rebelando contra a ortodoxia do curso. A revista *Pilotis* editada por Salvador Candia e pelos colegas Carlos Millan, Jorge Wilhelm, Paola Tagliacozzo, Roberto Carvalho Franco e Sidney da Fonseca foi a primeira de uma série que durou cerca de três anos e que manteve um caráter combativo ante a orientação didática da faculdade. ⁵⁸

Reconsideração da memória

O segundo ponto da formação de Ruchti naquela escola e que para nós, nessas alturas, nos parece de maior relevância por permitir nova leitura àquele momento de inevitável cisão, trata da sua não oposição à história. À frente das discussões em torno da introdução das idéias modernas o arquiteto não parece ter negado aspectos que lhe eram raros.

O arquiteto italiano, historiador e professor Bruno Zevi situava em 1964 a problemática sobre o rompimento do ensino de história da arquitetura a partir dos modernos. ⁵⁹

Segundo sua análise, o movimento moderno na arquitetura produziu uma crise no sistema acadêmico *beaux-arts* no qual a história era ensinada como *styles*. Sem procurar o encontro entre o tipo de história ou sua correspondência no *design*, os fenômenos eram reduzidos a regras, em que o ensino da teoria da arquitetura era formulado pelos princípios de proporção, simetria, dinâmica, composição, ritmo e assim por diante:

⁵⁷ FORTE. 2001, p.15 e In FERRONI. Op. Cit.

⁵⁸ FERRONI. Op. cit., pp. 28-9 e ACAYABA. Op. Cit.

⁵⁹ ZEVI. 1970, (a primeira versão foi redigida em 1964).

“A teoria fez a escola perfeitamente coerente com a perfeição de uma tumba. Resultou na morte da história e na morte da criatividade original”.⁶⁰

No revidar dessa situação, Zevi apresenta o ponto de inflexão representado pelo grande episódio que chamou de o mais significativo e dramático fato das últimas décadas: a Bauhaus. Na crítica a sua falta de historicidade, Zevi diz que nessa escola encontrou-se um casamento perfeito entre o movimento moderno na arquitetura e a pedagogia moderna. Significou aprender não pela leitura ou a partir de professores, mas sim pela prática. “Aprender tornou-se uma proposição ativa.” E questiona: “Mas e sobre ensinar história?” Zevi afirma que Gropius tirou-a do *curriculum* da Bauhaus e ironiza que talvez não a tivesse disponível em Weimer e Dessau. Em sua análise, Zevi assinala que os historiadores de arquitetura, salvo exceções, eram mais ou menos reacionários. Entendendo que a história da arquitetura havia se encerrado no fim do século XVIII, conceberam os fenômenos históricos como estilos. Portanto, se era para incluir o movimento moderno em seus cursos, estariam simplesmente adicionando mais um estilo à variedade existente no passado. Para Zevi, Gropius cometeu um erro, pois a despeito de todas as suas justificativas, construiu uma teoria estranha, segundo a qual a história teria uma influência negativa para o estudante de arquitetura. Influência que paralisaria seu impulso criativo.

A tragédia, na visão de Zevi, foi que não só significou uma falha no ensino da história e sua crítica, como também resultou na impossibilidade de encontrar um método moderno de ensinar arquitetura: “O bebê foi jogado fora com a água do banho”. Dado o fato de não ter ninguém por perto para ensinar história da arquitetura por meio de um método moderno, ao invés de estimular jovens historiadores, eles decidiram não ensinar história. Brecha essa que ficou vazia por muitas décadas.⁶¹

No Brasil não seria diferente. A história da arquitetura nacional até então mal contada, passava a existir a partir do reconhecimento do modernismo brasileiro. A idéia modernista vinha ligada a rejeição da história. Editoriais a partir de 1942 faziam apologias ao marco zero na história da arquitetura, rechaçando tudo o que viera antes do movimento moderno.⁶² Com a aposentadoria de Stockler das Neves em 1956, as transformações ocorreram de forma paulatina. O moderno não era uma moda passageira como afirmava. Veio para ficar. A indústria, a tecnologia, novos paradigmas sociais, políticos e culturais demandaram forçosamente a reestruturação de cursos que gradualmente passaram a ser implantados.

⁶⁰ Idem., p. 13. A tradução é minha.

⁶¹ ZEVI. Idem. pp. 13-4.

⁶² SEGAWA. 2001, p. 45-52.

No Mackenzie os professores de Composição Eduardo Corona, introdutor do ateliê vertical, Carlos Millan e Fábio Penteado passaram a ser agentes das novas diretrizes de ensino. Por eles os alunos se mobilizavam para que fossem contratados, como é o caso de Millan.⁶³ Aos poucos a faculdade tomou a feição intelectual daquela que rejeitara Christiano. Com a presença do professor alemão Franz Heep, contratado em 1958, contam seus ex-alunos que se chegava a um dogmatismo e austeridade a semelhança de seu antecessor. Radical em suas concepções Heep postulava os cânones da *Carta de Atenas* ao ministrar a disciplina ainda sob o mesmo nome Grandes Composições. Nela, os princípios funcionalistas das CIAM eram regidos com rigor: “Habitação ideal, para o ser humano ideal, com uma vida ideal.” Conforme ressalta a ex-aluna Maria Elena Merege Vieira:

*Todos os professores eram modernistas, com a célula mater que era o Heep e que abafavam completamente qualquer coisa que fosse passado. (...) A História começava praticamente com os CIAM. Antes do CIAM não tinha história. (...) Quem ensinava CIAM era o Heep. Dentro da estrutura onde se estudava parte teórica não existia o Moderno. O Moderno começava e acabava no projeto. Era uma equipe completa. Porque se aglutinaram professores do Moderno e não tinha nenhuma voz dissidente. Era como se fosse uma coisa que nasceu ali – tabula rasa.*⁶⁴

A partir desta conquista nas faculdades de arquitetura recém-fundadas, em São Paulo particularmente a FAU/USP, instaurou-se uma atitude de aversão à esse passado “maldito” tão duramente combatido. Em meio ao surgimento da arquitetura moderna no Brasil sob a égide funcional e social, era proibitivo pronunciar-se contra o moderno.

Jacob Ruchti, ao invés, não estava disposto a abrir mão do passado. Como homem formador de idéias, seu discurso tomava novos rumos. Nos anos 60, o moderno era posto em questão, como veremos adiante. Lélío Reiner, que ainda estudante do Mackenzie ingressava em seu escritório, conta o quanto foi impactante o contato inicial que estabelecera com o arquiteto que adotava uma postura extremamente crítica em relação à arquitetura moderna que se praticava.

Quando eu fui trabalhar com ele, isso aí era chocante: ouvir essas coisas. Ninguém falava disso aí. De repente eu chego ao escritório, começa-se falar coisas questionando tudo aquilo que você acreditava e que aprendia na escola: um choque. Mas ótimo!

⁶³ BREIA. Op. Cit., p. 266.

⁶⁴ Idem., pp. 266-7.

Embate que Reiner considerou como sendo uma aproximação com o pós-modernismo:

Era tudo uma novidade. O Jacob era um pós-modernista, mas muito antes do pós-modernismo. (...) Ele questionava os dogmas, mas muito antes disso ter sido colocado. ⁶⁵

Nas décadas seguintes acabou, de alguma forma, como fez Flavio Motta que trabalhou ao seu lado no Masp, superando os excessos que desbancaram todo um passado, e fez “as pazes” com a herança cultural deixada por Christiano das Neves sobre a problemática clássica. Saudoso, sem se ater à polêmica maneira de ensinar, Motta fala com respeito das aulas de composição e de desenho lecionadas na Escola Mackenzie. Refere-se às “Cornijas Coríntias” e aos doze círculos que relacionavam formas geométricas, atribuindo-lhes “um sentido muito importante, no qual era possível se encontrar a proporção áurea. Era uma aula de geometria viva verdadeiramente”. ⁶⁶

Fig 9. Cornijas Coríntias

⁶⁵ REINER, Lélío. Depoimento prestado à autora. São Paulo, 31-3-04.

⁶⁶ MOTTA, Flavio. Em entrevista prestada à autora. São Paulo, 06-11-2009.

Composição

A arquitetura moderna rejeitou abertamente a composição. Essa idéia era identificada com a tradição. A convicção sobre a autêntica forma arquitetônica assentava-se no reconhecimento das disciplinas impostas pela estrutura e função. Não obstante, a retomada do olhar para o princípio compositivo, em publicações de meado do século XX analisadas por Colin Rowe, ansiava por extrair de precedentes históricos um denominador comum formal em que se atribuisse uma “composição correta”.⁶⁷ Para os teóricos, autores de livros de composição, não se tratava de axiomas de fé. Um edifício verdadeiramente significativo não teria uma organização derivada de disciplinas funcionais e estruturais, embora essas também possam ter desempenhado um papel, mas seria antes “uma estrutura organizada *segundo os princípios da composição arquitetônica* e imbuída de um conteúdo simbólico que geralmente é descrito como *carácter* (grifo do autor).” Sobre esse conceito se pretende dizer que por um lado se refere à impressão da individualidade artística e ao mesmo tempo à expressão simbólica e funcional da finalidade para a qual o edifício é destinado.⁶⁸ Discussão que apenas se abriu, evocada por Rowe, de precedentes teóricos e, conforme se verifica, não havendo a possibilidade de empreender uma síntese efetiva, revelou a necessidade da retomada sem preconceito desse polêmico princípio e de uma análise profunda que o incorpore na elaboração da arquitetura de um modo geral.

Nesse não antagonismo de Ruchti talvez estivesse contido um sentido de busca por matrizes atrás do acadêmico no ensino de arquitetura. O legado compositivo da metodologia clássica também era um ponto sobre o qual se deveria pensar. A composição foi retomada por Ruchti dez anos após sua saída da faculdade. Traz no enfoque a discussão sobre o espaço e analisa a construção dos elementos inerentes a este: pontos, linhas, cores e o próprio fundo - a base (plana ou espacial) em que se daria a composição. E também suas relações: simetria, contraste, dinamismo, equilíbrio, seus aspectos pertinentes. Não envolveria mais, nessa retomada, somente a arquitetura, mas o conjunto de segmentos e atividades profissionalizantes dependentes de estruturas compositivas que lhes desse suporte. A composição, nesse olhar, vai procurar na abstração a sua essência - a organização de elementos genuínos no espaço - assunto a ser retomado no próximo capítulo.

⁶⁷ ROWE. 1999, pp. 63-7.

⁶⁸ Idem.

II
Pluralidade,
uma contribuição à modernidade paulista

O cenário paulista

A modernidade como fato transformador torna-se indicativa de uma nova situação cultural no Brasil no princípio do século XX, principalmente no campo das artes. A transformação pretendida tinha como base a absorção das tendências mais avançadas do Velho Mundo, com consciência na necessidade do conhecimento mais aprofundado da realidade nacional. A tomada de consciência das artes e das letras coincidia com a industrialização que se acelerava no sul do país, principalmente em São Paulo, onde se fortalecia o sistema capitalista como consequência do conflito mundial.⁶⁹

Se o decênio de 20 representou o descongelamento das estruturas e repertórios do passado na luta pela atualização da linguagem, nas décadas de 30 e 40 deu-se o momento de significativas mudanças em todas as órbitas, envolvendo o projeto moderno no Brasil. Na ideologia do movimento conjugava-se o sistema artístico-cultural, o político-social e o industrial que buscava uma identidade para a cultura brasileira.⁷⁰ Superada a visualidade inaugural de um movimento - a Semana de Arte Moderna - que deu o primeiro impulso arregimentando forças em direção ao fenômeno conhecido como Modernismo, surgia uma arte mais consequente em que se ampliam os horizontes para o seu amadurecimento. Em meio aos efeitos da crise econômica de 29 que viu acentuar a penetração das ideologias de direita e de esquerda no país, apesar do clima desfavorável da Revolução, o terreno era fértil na busca por uma afirmação de novas dimensões culturais.⁷¹

Na direção da já iniciada modernidade a renovação educacional representava uma instância decisiva, ao promover o liberalismo literário e implantar o espírito científico com a Escola Nova. Destacaram-se a criação da Universidade de São Paulo e da Universidade do Distrito Federal, em 1934, decisivas no direcionamento do ensino no país. Foi de grande relevância ainda a instituição da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas que assinalou a presença da intelectualidade européia na nação, ressaltando a forte influência de três professores franceses como Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide e Jean Maugüe em São Paulo.⁷²

Os arquitetos, por sua vez, ainda eram vozes isoladas e intermitentes, que esporadicamente assumiam autorias frente a clientes, cujas decisões geralmente ficavam a cargo dos ministérios e chefias de gabinetes. Este quadro se alteraria com a presença de

⁶⁹ ZANINI. 1983, pp. 502-3.

⁷⁰ LOURENÇO. 1995, pp. 15-23.

⁷¹ ZANINI. Op. Cit., p. 568.

⁷² Idem., p. 569.

Lucio Costa à frente da ENBA, no Rio de Janeiro. Esta passava por reformulações, no momento em que homens mais esclarecidos e abertos às novas correntes estavam no comando do Ministério de Educação e Saúde, como Gustavo Capanema e Rodrigo Mello Franco de Andrade, futuro chefe do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico. Uma conjunção de episódios culminaria na construção do novo ministério, cujo projeto era submetido, em sua última proposta, a uma variante elaborada por Le Corbusier em 1937. Esta decisão histórica, entre outros fatores, ficou conhecida como o grande marco da arquitetura moderna brasileira, caracterizando o surgimento de uma corrente arquitetônica carioca sob a égide das teorias funcionalistas.⁷³

O alargamento dos horizontes artísticos aponta correntes em direções diversas a partir de 1937 em São Paulo, a exemplo do interesse na linguagem abstrata e construtiva manifesta nos Salões de Maio e da formação de agrupamentos de setores artísticos não acadêmicos.

⁷⁴

Com a crise do café o industrialismo incipiente ocorre com maior ênfase em São Paulo, para onde se deslocava o eixo econômico ligado inequivocamente à propulsão das concepções modernistas. Ao mesmo tempo era o instante em que se acentuava a penetração das idéias socialistas, a partir das reivindicações proletárias que resultaram na fundação do Partido Comunista.⁷⁵

Na política a era Vargas introduzia uma legislação atualizada o que promoveu a organização dos trabalhadores em sindicatos. Nesta década de 30 o espírito associativo manifestava-se em sucessivas iniciativas no âmbito das artes, e entre os arquitetos, empenhados no impulso transformador que caracterizou o ideário do movimento. Os processos eram dialéticos, uma vez envolvidos por conturbações políticas, decorrentes da ditadura pela qual atravessava o país, ou da eminência da guerra.

Num momento de resistência às mudanças, nas artes e na arquitetura, a ideologia conservadora aparece como parte de um projeto político: está presente na temática que magnifica o trabalhador a permanência e o continuísmo de uma ideologia conservadora.⁷⁶ Na arquitetura, a oficialização do neocolonial, que teve seu apogeu na década de 20, aparecia como tentativa ufanista de sistematizar a aplicação da arquitetura tradicional brasileira. Ao lado da casa modernista do final da década de 30, afirmava-se como

⁷³ LEMOS. 1979, pp. 139-141.

⁷⁴ LOURENÇO. Op. Cit. p. 23.

⁷⁵ ZANINI. Op. Cit., p. 503.

⁷⁶ Idem. p. 32-3.

contraponto regionalista em busca de uma arquitetura identificadora da nacionalidade como fator de renovação.⁷⁷

Diante de um cenário de conflito emergiu a arte moderna, em suas variadas manifestações: música, escultura, literatura, pintura e arquitetura que tomam formas diversificadas e contraditórias.

À procura do “espaço” – Salões de Maio

Os Salões de Maio, realizados em São Paulo nos anos de 1937, 1938 e 1939, representaram um aclaramento da tendência da vanguarda abstracionista estrangeira e uma oportunidade para a exibição de pesquisas inovadoras. A compreensão sobre o espaço foi uma das preocupações primeiras trabalhadas por Jacob Ruchti, antes mesmo de formado em arquitetura. Suas incursões experimentais no campo artístico, das quais restam apenas vestígios, datam do final da década de 30.

Entre os artistas de quem Ruchti se aproximou destacaram-se Ben Nicholson no segundo Salão, em 1938, e Josef Albers, Alberto Magnelli e Alexander Calder, presentes no terceiro Salão de 39. Em 1938, Ruchti já participara no II Salão com um trabalho não figurativo, a escultura em gesso *Mulher sentada quase adormecida*. No ano seguinte a mostra é marcada pelo contraste entre o figurativismo dos modernos artistas brasileiros e a tendência abstracionista da vanguarda estrangeira. Num ambiente de resistência ao abstracionismo, Ruchti apresenta dois trabalhos: *Espaços*, uma escultura tridimensional em alumínio, e *Construção linear*, em arame. Por ser arquiteto, foram rubricadas como obras de “arquitetura” sendo na realidade objetos construtivistas, “voltados a problemas espaciais e não volumétricos, como habitualmente ocorria com a escultura”, na identificação de M. Cecília Lourenço.⁷⁸ Seu pioneirismo é citado ao lado de Calder, que, ao apresentar um móbile, rompe com a tradição figurativa, em que se impõe o pedestal e a frontalidade da obra ao observador.⁷⁹

Ainda em 1939, Ruchti fora convidado juntamente com Lasar Segall, Victor Brecheret, Flávio de Carvalho e Antonio Gomide a participar da Comissão de Aceitação de Obras daquele salão.

⁷⁷ SEGAWA. 1998, pp. 36-9.

⁷⁸ LOURENÇO. 1990, p. 226.

⁷⁹ Idem.

Fig 10. *Mulher sentada quase adormecida*, Jacob Ruchti, 1938

Fig 11. *Espaços*, Jacob Ruchti, 1939

No “Manifesto” de apresentação da mostra Flávio de Carvalho declarava que o Salão de Maio não era meramente uma exposição de pintura, mas sim um movimento, e que o abandono gradativo da percepção visual, culminando com o movimento abstracionista, talvez fosse o ponto mais importante da revolução estética: ⁸⁰

⁸⁰ CARVALHO. In BELLUZZO. 1990, p. 281.

Para o Salão de Maio a mentalidade “moldura dourada” do grande público, que prefere a desteridade técnica e as imagens à qualidade e à expressão, é um insulto involuntário à inteligência. (...) ⁸¹

O Salão de Maio apóia e aceita todas as manifestações pertencentes à revolução estética – expressionismo, cubismo, fauvismo etc. – porque, assim fazendo, ele protege a estrutura sobre a qual assenta o que há de mais vital na arte de hoje (...) porque acredita que a idéia de progresso é inerente à turbulência mental. ⁸²

O tom polêmico era dirigido não só ao público de gosto acadêmico, como respondia à resistência anti-abstracionista que havia no próprio grupo do Salão. ⁸³

Sobre esse momento particular, vale citar a publicação de Lourival Gomes Machado, na edição nº 2 da revista *Clima*, datada de 1941, sob o título “A segunda realização de ‘clima’: a exposição Antônio Pedro”. Gomes Machado alude indiretamente ao assunto da “descoberta” do espaço por Ruchti. Ao criar poemas, Pedro colocou-os no espaço, dando-lhes forma e luz, “‘n’ dimensões”, tocando no ponto de honra do dimensionismo: a unificação da arte: ⁸⁴

Poderíamos começar dizendo que Antônio Pedro é um dimensionista. Neste caso seria necessário explicar o que seja dimensionismo, nome germanicamente duro, levando logo de início a uma noção errada (...). A realidade dimensional está situada mais além e mais acima do plano das escolas de pintura. Melhor ainda, está além e acima da própria pintura, pois paira no campo da estética. Antônio Pedro, um dos fundadores, lá chegou, não pela pintura, mas pela poesia. ⁸⁵

Lançado o Manifesto, logo houve adesões de dúzias dos maiores artistas plásticos como Bem Nicholson, Calder, Miró, Moholy-Nagy, Delaunay, Duchamp, Kandinsky, etc. Na ânsia de rever conquistas envelhecidas por tantas possibilidades de expansão do espírito, Gomes Machado dizia:

Vindo da literatura a pintura de há muito andava tonta, em anseios de espaço, e já se estendera pelos caminhos principais da construção espacial e do emprego do material múltiplo. Quanto à escultura, suas menores possibilidades de variação dentro do material ortodoxo jogaram-na na consulta do espaço vazio para substituir o espaço ocupado e os quatro grandes degraus – escultura vazia,

⁸¹ CARVALHO. 1990.

⁸² SARAIVA (org.). 2006, p. 20.

⁸³ Idem.

⁸⁴ O “Manifesto Dimensionista” é lançado em 1935. O dimensionismo é um conceito criado por Antônio Pedro, segundo o qual as artes não são apenas manifestações diferentes da mesma realidade profunda, elas são na realidade arte, una e indivisível.

⁸⁵ MACHADO. 1941, pp. 100-1.

aberta, move e motorizada, levaram-na para longe do seu primitivo conceito de conformação especial de um sólido estático.

Aí estava um mundo, mas ninguém o sabia. Veio o dimensionismo e deu a consciência deste mundo.

(...) Confesso ser opinião minha que deve parecer, ao leitor desprevenido e não informado, colossal paranóia querer-se fazer uma escultura não sólida, não-corporea. A culpa, está claro, não é deste hipotético senhor cujas preocupações plásticas desinteressadas são ocasionais e que por isso, ao topar no III Salão de Maio com os “Espaços”, de Jacob Ruchti, ficou sem saber o que os alumínios dobrados e soldados queriam dizer. Que os valores da obra não estavam nos alumínios, mas nos espaços vazios cercados pelo alumínio; que a “loucura” daquele “extrangeiro” não passava de uma calma e honesta pesquisa, em campo muito conhecido noutras terras, feita por um dos mais simpáticos e sensatos artistas que trabalham em São Paulo; que a indiferença superior do visitante deveria se transformar em simpatia e apoio facilitadores da atividade daquele moço de 22 anos. Nunca suspeitaria o desprevenido senhor ao olhar os pedaços de metal.

*A culpa não era de Ruchti, a culpa não era do homem que olhava, a culpa não era deste grande Flávio de Carvalho (...). E, por muito tempo, ninguém será culpado enquanto não houver ambiente propício ao trabalho de arte e enquanto nossa crítica só contar com um par, si tanto, de comentadores inteligentes e capazes.*⁸⁶

Esse dado de pioneirismo tem singular importância para nossa abordagem, e infelizmente esse trabalho, como lá dito, até por ter sido mal compreendido, foi perdido.

O interessante é que o texto de Gomes Machado coroa o pioneirismo de Jacob Ruchti, sem falar diretamente dele mesmo. Ao falar da poesia e da pintura de Antônio Pedro e ao denunciar a pouca visão crítica da época, coloca Ruchti ao lado de sua visão antecipadora.

O espaço como protagonista

No intitular *Espaços*, a escultura levada ao III Salão, em 1939, os sólidos – esbeltas tiras dobradas de alumínio – recebiam um papel complementar, ou coadjuvante, uma vez que representavam o *container* daquilo que se pretendia evidenciar. O espaço nessa obra é o

⁸⁶ Idem., p. 104.

protagonista a ser homenageado. No artigo que escreveu para a 3ª edição da revista *Clima* em 1941, sob o título “Construtivismo”, Jacob Ruchti denunciava o interesse unicamente dado, até então, ao “volume” nas esculturas e o pouco ou nenhuma atenção ao “espaço”. Interesse que apenas se relacionava ao lugar em que ocupa o objeto. Já, sob a perspectiva do construtivismo que defendeu, o espaço é visto como elemento integrante da própria escultura.

O construtivismo considera o espaço sob ponto de vista completamente diverso. Procura enriquecer a escala das possibilidades de expressão incorporando a ela o espaço como elemento escultural. Na escultura construtivista o espaço torna-se um elemento material maleável. ⁸⁷

Demanda, para tanto, um método específico para expressar uma nova emoção, diferente daquela utilizada para expressar emoção de massa ou de peso, no volume sólido.

Segundo essa afirmação, antes de utilizado pelos construtivistas, o conceito do “espaço” constitui um dos princípios básicos também na arquitetura, ao se referir à planta livre - significando inter-união de espaços - em Frank Lloyd Wright. Divagação que é explicada somente para demonstrar “a analogia que existe entre a escultura construtivista e a arquitetura contemporânea no uso do espaço como elemento escultural”. ⁸⁸

Ruchti procurou explicar as idéias contidas no movimento, partindo da retirada do cubismo. Refere-se ao processo revolucionário na arte iniciado com os impressionistas no fim do séc. XIX, cujo apogeu se deu com o movimento cubista. Até então (1941), “a análise cubista não deixara nada das velhas tradições, sobre que se pudesse eventualmente basear um desenvolvimento subsequente da arte.” A “idéia construtivista” se formava naquele momento, a partir das explorações analíticas do cubismo.

Embora em etapa superada, como se referiu, na sua busca pelo vazio em *Espaços*, é possível observar reflexos das bases cubistas provenientes da vanguarda construtivista russa. Kandinsky desde 1911 unificava as artes a um plano cada vez mais espiritual. A rigor, sua pesquisa sobre a ciência da arte, que posteriormente ministraria na Bauhaus, supõe uma problemática formal e um propósito pedagógico de alcance muito maior do que o puramente artístico. ⁸⁹

⁸⁷ RUCHTI, Jacob. 1941, p. 99.

⁸⁸ Idem., p. 100.

⁸⁹ HLITO. In KANDINSKY. 1959, p. 7. Conforme prólogo desta versão de Alfredo Hlito, ao redigir este livro Kandinsky levou em conta os resultados de uma prolongada experiência pedagógica, cujo método e conteúdo foram ensinamentos que levou a Bauhaus. *Ponto, linha e plano* não é, no entanto, uma mera reconciliação do material didático de suas aulas. Trata-se de uma contribuição a análise de elementos pictóricos, de alcance maior. Mas essencialmente *Ponto, linha e plano* desenvolve as idéias já formuladas por Kandinsky em sua obra *Do espiritual na arte*, da qual é sua continuação orgânica. A tradução do espanhol é minha.

A idéia construtivista não é idéia pragmática, nem tão pouco um esquema técnico para um maneirismo artístico. É antes de tudo uma nova concepção geral das coisas, originada da vida contemporânea. Não se limita a uma só disciplina da arte, como também não permanece unicamente na esfera artística. A sua base está numa interpretação completamente nova e diferente da natureza da arte e suas funções em relação à vida. ⁹⁰

Ao fazer a afirmativa de que a “idéia construtivista” transcende o campo da arte não estaria ele sugerindo uma aproximação à concepção anteriormente elaborada por Kandinsky? Não por acaso, Ruchti adotaria essa fundamentação teórica como uma das bases para a conceituação de seu curso de Composição no IAC, como veremos adiante.

A tendência espiritual proveniente do Extremo Oriente que instaura o “princípio interno constante” é abraçada pelo preceito construtivista. Para Kandinsky, em seu caminho espiritual, a pintura deveria fazer sua própria revolução, até tornar-se abstrata. ⁹¹

Da mesma maneira, a representação da “ausência” ganhou importância na obra de Malevitch, em que “a pintura se libertaria da tela para realizar-se no espaço”. Segundo Ferreira Gullar, a importância dos movimentos russos de vanguarda está nessa busca radical por um novo objeto para a expressão plástica, que, justamente, seria a ausência do objeto, ou a presença do não-objeto. “Malevitch despoja-se radicalmente de qualquer alusão à natureza, para encontrar-se no deserto”. ⁹² No ocidente, no entanto, quem mais divulgou a arte russa foi Lissitzky, levando a idéia do construtivismo a Bauhaus, apesar de ser, ele mesmo, o menos representativo daquela passagem. De qualquer forma, segundo Ferreira Gullar, o aspecto mais revolucionário da vanguarda russa foi deixado para trás. ⁹³

Ruchti, diga se de passagem, russo por parte de mãe, seja por suas raízes consangüíneas ou não, em seu “construtivismo” textual trabalha a idéia desta nova concepção que abandona o caráter figurativo, revelando-a como uma lei universal, em que os elementos da arte visual, sem suas associações à natureza, remetem-se “organicamente às emoções humanas”. ⁹⁴

⁹⁰ RUCHTI. Op. Cit., p. 96.

⁹¹ KANDINSKY. 2009, p. 11.

⁹² GULLAR. 1999, pp. 146-7.

⁹³ Idem., pp. 147-8.

⁹⁴ RUCHTI. Op. Cit., p. 96.

Fig 12. *Arkitektonik*, Kasimir Malevitch, 1926

O espaço em movimento

Bárbara Ruchti Bauer, irmã de Jacob, também esteve representada no 2º Salão de Maio de 1938 com uma pintura em guache sob o título de *Pajem*, voltada à temática da figura brasileira tendendo à abstração. Bárbara dedicou-se à arte abstrata, depois que foi morar com a família na Suíça, no final dos anos 50, onde realizou diversas exposições.

Fig 13. *Pajem*, Bárbara Ruchti, 1938

Segundo relato de sua irmã, desde muito jovem “Jacob foi se interessando mais e mais pelas artes no caminho da arquitetura.” Ainda estudante, “se interessou pelo balé, pela música moderna, antiga, jazz e pela escultura”.⁹⁵

Fig 14. s.t. (*Bailarinos*), Jacob Ruchti, 1937

Fig 15. s.t. (*Bailarinos desconstruídos*), Jacob Ruchti, 1938

Curiosamente, um arquiteto iniciando seu interesse nas artes pelo balé. Se explica pelo movimento de a dança estabelecer um dinamismo no espaço, conforme cita ainda em seu texto que fala sobre o *tempo* no construtivismo:

Existe uma relação muito próxima entre o problema do espaço em escultura e o problema do tempo na arte em geral.

*O construtivismo considera também o tempo como elemento de expressão emotiva. No entanto, para tornar o tempo uma realidade em nossa percepção, necessitamos do movimento de massas dentro do espaço, em outras palavras: escultura ou pintura dinâmica. A existência das artes, da música e da coreografia é uma prova evidente de que o espírito humano deseja a sensação real do movimento e, teoricamente, nada existe que impeça o uso do tempo como elemento emotivo (arte plástica com movimento).*⁹⁶

⁹⁵ RUCHTI, Barbara. 2003.

⁹⁶ RUCHTI, Jacob. Op. Cit., p. 100.

Ruchti refere-se ao escultor norte-americano Alexander Calder, cuja “pequena plástica móvel” esteve exposta no III Salão de 1939, como alguém que fez experiências bem sucedidas pra resolver o problema do movimento nas artes: “A mecânica atingiu necessariamente o estado de perfeição para poder produzir movimento, sem que as partes mecânicas interfiram no conteúdo escultural.” Sobre esta mostra, declarou que o “movimento construtivista em arte esteve notavelmente representado.”⁹⁷

O contato de Jacob Ruchti com Calder, que se deu no Brasil por ocasião desta mostra, se estendeu ao ano de 1947, quando foi visitá-lo com Miguel Forte em seu ateliê no Estado de Connecticut, nos Estados Unidos. Por diversas ocasiões Calder expôs no Brasil: em 1948, no Museu de Arte na Rua Sete de Abril; em 1949, na exposição de abertura do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Do figurativismo ao abstracionismo*, nessa ultima em que participaram cinco de suas peças, duas das quais eram pequenos móveis pertencentes às coleções de Jacob Ruchti e Miguel Forte. Calder esteve representado nas I, II e IV Bienais de São Paulo na década de 50, bem como passou a fazer parte de mostras subsequentes em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Em homenagem ao escultor, Roberta Saraiva organizou uma ampla exposição com obras e vídeos de Calder na Pinacoteca de São Paulo em 2006. Na ocasião, lançou também o livro, *Calder no Brasil* em que o artigo “Construtivismo” de Jacob Ruchti, de 1941 é reeditado em seu “Discreto début, 1939”.⁹⁸

Além de se referir ao escultor, é visível a reverência de Ruchti a Calder em alguns de seus trabalhos desenvolvidos nos anos 40. Nessa busca por uma similaridade com o traçado de Calder, observa-se sua atenção e dedicação ao espaço em movimento.

Fig 16. *Helen Wills*,
Alexander Calder, 1927

⁹⁷ RUCHTI. Op. Cit., p. 101.

⁹⁸ SARAIVA. 2006, pp. 23-7.

Fig 17, 18 e 19. s.t. (*Dançarinos 1, 2 e 3*), Jacob Ruchti, s.d., anos 40

Aproximações da abstração

O interesse de Jacob Ruchti pelas artes abstratas e suas incursões neste campo datam do final dos anos 30 e adentram a década de 40 até o final desta, trazendo inserções de ordens diversas. Exploração e processo são as palavras-chave para a leitura desses trabalhos que não tiveram intenção de vir a público, salvo exceções. Os poucos trabalhos encontrados bidimensionais, sobre papel, se mantiveram engavetados, ao longo de seis décadas e só foram “descobertos” a partir do início das pesquisas a respeito do arquiteto, mais precisamente em 2007.

São de conhecimento público as esculturas expostas nos Salões de Maio II e III e já devidamente comentadas. Nada mais consta sobre a modalidade em três dimensões. Mesmo as duas peças levadas ao último Salão de 1939 não teriam sido preservadas, sendo que o registro fotográfico coube somente a *Espaços*, obra que foi evidenciada como pioneira no abstracionismo. Ficou para a imaginação o que seria o trabalho *Construção linear* executada em arame. A peça confeccionada em gesso *Mulher sentada quase adormecida*, de 1938, resgatada e restaurada ainda faz parte do acervo familiar. O nome, que remete à figura humana, dado a peça na qual não se reconhece o humano, faz jus ao caráter abstrato do movimento.

Nos trabalhos sobre papel, a diferenciação é obtida pela variação da técnica utilizada. Onze desenhos, alguns datados de 1939, outros de 1951, ou sem data, fazem parte de uma coleção de nus femininos, em lápis ou caneta sobre papel. Há na linguagem desses desenhos uma aproximação em consonância com o que Flávio de Carvalho produzia à época. Diversas aquarelas, guaches, cera, nanquim e recorte de papel sobre papel evocam experimentações dentro do universo da apreensão da cor, ou de uma expressividade interna independente do objeto, na direção de pintores de vanguarda em voga como Kandinsky, Miró ou mesmo Picasso.

Fig 20, 21, 22 e 23. s.t. (*Nus femininos*), Jacob Ruchti, 1939/1951

Fig 24. s.t. (*Abstrato*), Jacob Ruchti, 1939

Fig 25. *Arlequin*, Jacob Ruchti, s.d., anos 40

Fig 26. s.t. (*Branco sobre preto*), Jacob Ruchti, s.d., anos 40

Fig 27. s.t. (*Perfil*), Jacob Ruchti, s.d., anos 40

Fig 28 e 29. s.t. (*Experiência 1 e 2*), Jacob Ruchti, s.d., anos 40

Pode-se dizer que a fase de criação artística culmina e se encerra com a participação de Jacob Ruchti, juntamente com Roberto Burle Marx e Di Cavalcante, no concurso para a fachada do Teatro Cultura Artística, em São Paulo. Ruchti concebeu um trabalho abstrato, com inspiração em Kandinsky no traçado livre do plano frontal. Ao fundo, uma sobreposição de letras revela o nome artístico do teatro.

Esther Mesquita, então diretora da Sociedade de Cultura Artística, deu o prêmio a Di Cavalcante, que, inspirado nas nove musas da arte, filhas de Zeus, traz um trabalho com temática nacionalista e figuras humanas.⁹⁹

Fig 30. Painei Teatro Cultura Artística, Jacob Ruchti, 1949

Embora não tivesse dado sequência às experimentações artísticas, esteve diretamente ligado às artes tanto no fazer (uma arquitetura preocupada com o fato estético), como na utilização (de obras de arte nos projetos de interiores), ou mesmo na discussão (no ambiente paulista em comissões julgadoras pertencentes aos museus e bienais) de sua importância e pertencimento a diversos universos.

⁹⁹ ANELLI. 2008.

No que toca o abstracionismo e o construtivismo de Ruchti, ainda cabe ressaltar o que observou Haroldo de Campos em artigo realizado por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional da Arte Concreta. Haroldo afirmava em 1996 que o Construtivismo brasileiro teve suas raízes na década de 1950. Reconhece o pioneirismo construtivista da obra citada de Ruchti (1939), assim como da publicação no número 4 da revista *Clima* (1941). Observa, todavia, que seu “construtivismo”, de início, vem assimilado somente à “arte abstrata”, embora finalizasse com a idéia do fato “concreto”.¹⁰⁰ Ruchti renunciaria, num certo sentido, a concretude inerente à arte abstrata:

*(...) uma pequena consideração sobre a denominação de “arte abstrata” que em geral se dá ao construtivismo. A palavra “abstrata” não tem sentido, desde que uma forma materializada é sempre concreta. Qualquer obra de arte é em si um ato de abstração, pois que nenhuma forma material ou acontecimento natural pode ser re-realizado. Do mesmo modo qualquer obra de arte na sua existência real sendo uma sensação percebida por nossos sentidos é concreta.*¹⁰¹

Antes da arte abstrata a relação do objeto representado portava marcas evidentes da história, de indivíduos, de uma época. A partir dela cortavam-se pela raiz as relações convencionadas de imitação artística. Com ela emergiram a autonomia desejada e o predomínio absoluto da estética. Os pintores desvincularam as formas dos objetos rompendo as barreiras de tempo e lugar. Como se refere Meyer Schapiro: “A arte de todo o mundo estava agora disponível num único plano não-histórico e universal, como um panorama das energias formalizadoras do homem.”¹⁰² A ausência de objetos e da imagem do mundo real representava o rompimento do último vínculo do cubismo com a objetividade. Coube a Malevitch o passo definitivo em direção à abstração absoluta.¹⁰³

Ferreira Gullar situa a passagem da arte abstrata para a arte concreta. Atribui ao termo “arte concreta” provável filiação a Theo Van Doesburg em 1930, sem, contudo o propósito de dar início a um movimento. Seu intuito “era dar o que considerava ser o nome exato a uma arte que se tinha desprendido totalmente da imitação da natureza.” Nas palavras de Van Doesburg: “pintura concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície.” O nome surgia na tentativa de redefinir a pintura não-figurativa, embora não desbancasse a denominação “arte abstrata”, que continuou sendo utilizada pela maioria dos críticos, artistas e teóricos daquela arte.¹⁰⁴

¹⁰⁰ DE CAMPOS. 1996., s. p.

¹⁰¹ RUCHTI. Op. Cit., p. 101.

¹⁰² SCHAPIRO. 1996, pp. 251-2

¹⁰³ MICHELI. 2004, p. 233.

¹⁰⁴ GULLAR. Op. Cit., pp. 212-3.

A diferença começa a se estabelecer em 1936, quando o suíço, escultor, pintor, arquiteto, designer, gráfico e educador Max Bill emprega a expressão “arte concreta” para designar uma arte construída objetivamente em estreita ligação com problemas matemáticos. Para Max Bill, a arte abstrata ainda era uma arte de transição e representava a continuação do processo abstratizante iniciado no cubismo.¹⁰⁵ Bill, adotando a matemática na arte, “como método e fonte de inspiração”, acreditava abrir novos caminhos à linguagem da arte, tornando-a um veículo mais próximo às preocupações culturais da época.¹⁰⁶ Trouxe em sua dimensão construtiva a retração do “eu” do artista-criador e a noção da boa forma (*gute Form*) - um novo grau para a compreensão da arquitetura brasileira, na análise de Ana Luiza Nobre.¹⁰⁷

Max Bill, quando esteve no Brasil em 1953, colocava de maneira objetiva o pensamento matemático em suas obras. Sua influência corroborou para a penetração da vertente construtiva no Brasil.¹⁰⁸

Esta brevíssima explanação tem somente o intuito de circunscrever em que ambiente cultural artístico encontrava-se o arquiteto Jacob Ruchti na metade do século XX, momento no qual vivenciou o surgimento dos museus e das bienais. Mostrar alguns problemas ligados à penetração da vertente construtiva no Brasil, da qual fez parte de sua introdução Max Bill.

Vale lembrar que Ruchti, também suíço, e identificado com as artes geométricas e abstratas, recepcionou-o, por ocasião de sua vinda, e acompanhou de perto seus passos em São Paulo.

Presença nos Museus

No Brasil, os museus Masp e MAM foram implantados em meio ao debate figurativismo *versus* abstracionismo, momento em que surge a arte concreta paulista. Essas instituições, ao lado do Salão Paulista de Arte Moderna e algumas galerias foram o principal cenário de batalha dessa discussão, com extensões à imprensa. Na tentativa de garantir um espaço próprio, a nova vanguarda paulista enfrentava uma rede complexa de interesses estético-políticos, não apenas nacionais, mas que ultrapassava fronteiras envolvendo o MoMA de

¹⁰⁵ GULLAR. p. 213.

¹⁰⁶ Idem., p. 215.

¹⁰⁷ NOBRE. 2008, pp. 23-4.

¹⁰⁸ GULLAR. Op. Cit., p. 219.

Nova York, a Bienal de Veneza, críticos e artistas estrangeiros, a exemplo de Max Bill.¹⁰⁹ Exposições e atividades didáticas demonstravam um campo propício para a arte concreta. Bardi, proprietário do Studio d'Arte Palma, em Roma, atuara na Itália como crítico cultural e *marchand*, fora feroz defensor da arte moderna antes de chegar ao Brasil. Veio ao Brasil com Lina Bo Bardi, também de formação moderna. Travara relação com Chateaubriand ao realizar duas exposições para o salão nobre do Ministério da Educação e Saúde, onde o conheceu, momento em que iniciaram trabalho conjunto.¹¹⁰ Em edição comemorativa do IV Centenário da cidade, o Diário de São Paulo publicava:

*Os jornalistas Assis Chateaubriand e Samuel Ribeiro pensavam em formar um clube de arte moderna (...) Resolvem, quando chega o Sr. Pietro Maria, fazer de uma vez o Museu de Arte (...) Procurando estabelecer (...) Mais íntima relação entre a arte e a indústria.*¹¹¹

Fica esclarecida a motivação da escolha de São Paulo para sediar o museu. Uma cidade que liderava o desenvolvimento econômico do país, e que poderia com isso, contar com vultosas doações para aquisições de obras de arte.

A criação do Masp, em 1947, por Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados, tendo à frente do projeto Pietro Maria e Lina Bo Bardi, representou uma aproximação cultural e o estabelecimento de relações internacionais no campo das artes.

O museu, anteriormente a fundação do Masp, funcionava com coleções abertas ao público “com uma espécie de estoque da memória”, de acordo com M. Cecília Lourenço. Eventos preocupados em realizar atividades culturais voltados para o público remontavam a década de 30. Porém, com o amparo de Assis Chateaubriand, além de seu prestígio pessoal, esta corrente seria reforçada pelos meios de comunicação, rádio e TV dos quais era detentor.¹¹² Chateaubriand, almejando modernizar o Brasil, com “métodos clientelistas e autoritários dependentes de benesses do governo federal”¹¹³, por vezes constrangedores, não poupava recursos para aquisições de obras, trazer conferencistas e investir em mostras e publicações, com atenção também para a criação da ação didática e educacional.

Bardi “se irritava com a ignorância geral do ambiente provinciano de São Paulo”, e organizava exposições com a intenção não só de montar acervos de obras, mas visando a

¹⁰⁹ BANDEIRA. 2002, p. 8.

¹¹⁰ ARRUDA. 2001, p. 403.

¹¹¹ Idem.

¹¹² LOURENÇO. 1999, p. 100.

¹¹³ LEON. 2006, p. 14.

atualizar o gosto do público.¹¹⁴ A questão de conseguir um museu vivo tendo como parâmetro os americanos foi uma idéia perseguida por Bardi e se caracterizou pela conquista de um público diversificado. Promovia assim uma série de atividades didáticas, trazendo cursos inovadores em campos nos quais se aliava “com pessoas significativas”, que o complementavam, como Flavio Motta e Jacob Ruchti.¹¹⁵

Ruchti voltou dos Estados Unidos em 1947, onde estivera com Miguel Forte por meio ano, e trouxe idéias “frescas” do Museu de Arte Moderna novaiorquino, propostas que se identificavam com os interesses do Museu de Arte de São Paulo. Também visitou o Institute of Design of Chicago, uma escola que dava continuação a concepção da Bauhaus. Fomentava-se com isso uma adaptação daquele curso às condições brasileiras, ou ainda antes, a formação de um público para a arte moderna.

Flavio Motta fala da “sociedade empírica” que tiveram no museu, do compromisso e das reuniões que duravam até as altas horas quando ainda estavam instalados na Rua Sete de Abril. Segundo recorda em seus cursos, Ruchti empenhava-se em ampliar o horizonte cultural dos alunos apresentando a eles assuntos correlatos às artes plásticas tais como filmes (com Laurence Olivier) que trazia para serem discutidos.¹¹⁶

Motta relata o desejo de Bardi de que a cultura brasileira fosse conhecida no exterior, o que o fez levar todas as obras do museu para o Louvre de Paris. Quando o ator francês Jean Louis Barrault veio a São Paulo e visitou o museu, encontrou-o totalmente vazio. Por ser secretário de Bardi e responsável pelo acervo, Flavio Motta lembra que levava um “pito” de Jacob por ter permitido tal deslize.¹¹⁷

Sob o patronato de Francisco Matarazzo Sobrinho nascia em 1948 o MAM com o propósito de elevar a arte moderna a uma categoria máxima. Assumia no papel de formador do público, incidindo fundamentalmente na educação e na exposição.¹¹⁸ Desde o início de suas atividades, comprometia-se com a organização de cursos, oficinas, palestras, sessões de cinema, dando impulso à divulgação da arte abstrata.

Dentre as sessenta e oito pessoas que compareceram ao Tabelionato Nobre para assinar em escritura pública a ata de constituição do Museu de Arte Moderna estava Jacob Ruchti. Eram artistas, intelectuais, industriais e pessoas comuns a legitimar a entidade perante a sociedade.

¹¹⁴ LEON. Op. Cit.

¹¹⁵ LOURENÇO. Op. Cit.

¹¹⁶ MOTTA. Flavio. Compilação de entrevista prestada. São Paulo, 6-11-2009.

¹¹⁷ Idem.

¹¹⁸ LOURENÇO. Op. Cit., p. 111.

Entretanto o MAM seria aberto no início de 1949, com a organização da mostra “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, pelo seu primeiro diretor, crítico e historiador francês de origem belga, Léon Degand. O debate entre realismo e abstração se acirrava como eco das conferências proferidas por Di Cavalcanti em julho do ano anterior e de Degand no mês seguinte. O pintor acusava a arte abstrata como uma arte de “evasão” se opondo a de “participação”, em que o realismo socialista exigia uma temática social.¹¹⁹

Mário Pedrosa integralmente aderido ao projeto moderno criticava a visão dos realistas frente aos seus oponentes. Segundo esse crítico, para os realistas a arte é vista como um reflexo da sociedade, de onde se situa o processo criador. Como instrumento de educação é despido de autonomia. Enquanto que para os abstracionistas, “a realidade é, sobretudo de ordem interior, e a arte serve para libertar o homem, erguê-lo acima do cotidiano.”¹²⁰

A apresentação por Ciccillo Matarazzo e Alves, e introdução por Sérgio Milliet, com discursos ambíguos procuraram mostrar em ambas as tendências um momento de renovação. Sem explicação pela ausência dos modernos brasileiros, a exceção de Waldemar Cordeiro, Flexor e Cícero Dias, a mostra assumia a hegemonia francesa.

Ao entender a importância da querela, a imprensa da época dava ampla divulgação ao assunto que se estendia com a palestra do autor das “mulatas”, ou com reiteraões de Di Cavalcanti, em matéria de primeira página: “o abstracionismo já foi superado”.¹²¹

Cabe observar, conforme sugere Lourenço, que diante do clima de afrontamento às propostas abstracionistas de Degand, a constituição inicial do Museu de Arte Moderna era “bastante favorável em auxiliá-lo no amparo às oposições, pois contava com Conselho Administrativo composto por figuras ímpares, como Sérgio Milliet, Antônio Candido, Lourival Gomes Machado, Luiz Saia, Clóvis Graciano, os arquitetos Vilanova Artigas, Rino Levi, Eduardo Kneese de Mello, Jacob Ruchti, entre outros.” Ruchti, além de membro do conselho, fazia parte da diretoria artística, ao lado de Artigas e Milliet.¹²²

¹¹⁹ LOURENÇO. Op. Cit., p. 112.

¹²⁰ ARRUDA. 2001, p. 414.

¹²¹ LOURENÇO. 1995, p. 216.

¹²² Idem.

Fig 31. Registros de membro da diretoria e conselho do MAM, 1949 e 1950

Homem de caráter apaziguador, Ruchti apostava na cultura e na formação artística do cidadão. A despeito da competição entre seus mecenas, transitou em ambos os museus vivenciando seus processos de crise e amadurecimento. Esteve presente na articulação, na elaboração de conceitos inovadores e na criação de cursos como o do IAC, ao lado de Lina e Pietro Maria Bardi, inspirado em experiências construtivas da Bauhaus.

Se o moderno nas artes não era visto de igual maneira por artistas intelectuais, bem como por seus patronos, representando interesses diversos, a ação que resultou maiores consequências na esfera desse museu foi a idealização da Bienal de São Paulo, momento em que se consolidava a arte moderna e se legitimava o abstracionismo.

Em 1952, Ruchti ainda foi o organizador do curso de Expansão Cultural, para estudantes de arquitetura, que foi realizado no IAB.

Atuação nas bienais de São Paulo

A idéia de organizar as bienais em São Paulo remonta à época da fundação do MAM/SP, conforme depoimento de Ciccillo em 1977 a Radio e Televisão Cultura. Sua oficialização aconteceu, no entanto, somente em novembro de 1950, acompanhada do Regulamento e das Normas Gerais da I bienal paulistana.¹²³

As primeiras manifestações da arte concreta em São Paulo teriam mesmo desabrochado somente por volta de 1951 e não como resultado de um processo natural da evolução da arte moderna paulista, conforme pontua Gullar, mas como reação a ela. Em meio hostil às idéias abstracionistas, despontavam jovens pintores, como Ivan Serpa e Almir Mavigner, decididos a romper com a linguagem figurativa.¹²⁴

“Posto pela crítica acima de qualquer discussão”, a figura de Candido Portinari era dominante no ambiente artístico do país, seguida de igualável prestígio de Di Cavalcanti, Segall e Pancetti, que traçavam o rumo da arte brasileira. A dura crítica a um mural de Portinari (O Tiradentes) por Mario Pedrosa chamava a atenção dos artistas para a arte abstrata e conseqüentemente para a concreta.¹²⁵

O Grande Prêmio de Escultura, concedido pelo júri internacional à peça *Unidade tripartida*, de Max Bill, na I Bienal de São Paulo, além de assinalar a vitória internacional da arte concreta, destacando o artista, daria o impulso decisivo ao movimento nascente.¹²⁶

Ganharam espaço na crítica de forma destacada os detalhes do evento, dando escala valorativa aos artistas convidados, ou premiados. Integrantes da ordem artística recebiam certa posição em detrimento de outros desprestigiados, desvendando que as premiações não estavam imunes às intenções de poder.¹²⁷

No tocante aos esquecidos, Helio Herbst problematiza o obscurecimento de determinados arquitetos no contexto de afirmação da produção artística brasileira no período das bienais, chamando a atenção às inaugurais.¹²⁸ Levanta-se dúvidas sobre as autorias e parcerias de arquitetos do projeto arquitetônico do pavilhão instalado no local onde hoje se encontra o Masp, na Avenida Paulista, bem como dos projetos internos e instalações expositivas.

No capítulo a “Arquitetura das bienais paulistanas”, Herbst situa o acordo firmado com a prefeitura quanto à definição do local provisório para a exposição do pavilhão da I Bienal,

¹²³ HERBST. 2007, p. 82.

¹²⁴ GULLAR. p. 232.

¹²⁵ Idem

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ LOURENÇO. 1995, p. 220.

¹²⁸ HERBST. Op. Cit.

ocasião em que se apresenta o anteprojeto para a remodelação do antigo Belvedere do Trianon. Com acesso a Avenida Paulista e previsão da utilização do antigo Salão de Baile em nível inferior ao mirante, Herbst refere-se às autorias incógnitas:

*O projeto arquitetônico é elaborado por Eduardo Kneese de Mello e Luis Saia, membros do Conselho Administrativo do MAM/SP. O projeto expositivo é desenvolvido por outra dupla, pertencente à diretoria do museu: Jacob Ruchti e Miguel Forte.*¹²⁹

Não fornece, todavia, maiores detalhes a cerca da atuação no projeto e da experiência profissional dos dois arquitetos, mas sugere que “a relação de nomes merece considerações adicionais, tendo em vista discrepâncias na historiografia existente.” No catálogo da I Bienal do MAM/SP é mencionada a participação de Kneese de Mello e de Luís Saia no projeto arquitetônico, excluindo o nome de Forte na concepção do espaço expositivo. A publicação *Arquitetura na Bienal de São Paulo* (1952) não faz alusão a nenhum deles.

Em outras fontes como na coletânea de artigos de Paulo Mendes de Almeida (1976) são reiteradas as informações do catálogo oficial da mostra. Acayaba, em *Branco & Preto*, atribui a Luís Saia a autoria do Pavilhão e a Ruchti e Forte seus interiores. Já o envolvimento dos quatro arquitetos é assinalado por Guimar Morello, ex-diretor técnico da Bienal, em entrevista a Herbst, que considera esta a hipótese mais provável, embora Forte não conste como atuante em certificado expedido por Arturo Profili, em 1954.

Fig 32. Certificado de autoria da arquitetura interna da II Bienal,

¹²⁹ HERBST. Op. Cit., p. 83

Em depoimento, a viúva de Jacob, à época sua noiva (1951), Irene Ruchti, que acompanhava os projetos e as obras do pavilhão, diz não ter conhecimento da participação de Miguel Forte, inclusive no projeto das instalações internas. Segundo relata, o projeto das instalações somente seria atribuído a Ruchti.¹³⁰

A descrição do partido arquitetônico e do sistema estrutural, em memorial de projeto, é detalhada exaustivamente, deixando de aprofundar outros aspectos de relevância, tais como a “distribuição de espaços para cada setor da exposição” ou de dispositivos técnicos para a preservação das obras, seus envolvidos, bem como informações sobre o sistema luminotécnico, segundo verifica Herbst.¹³¹

Observa-se que a área de 5.000 metros quadrados do pavilhão era considerada exígua em decorrência das delegações confirmadas. Com a participação de 500 artistas distribuídos em 21 nacionalidades atingiam um total de 1.800 obras previstas.¹³² Conta Irene que esteve presente com Ruchti, no momento em que chegavam as volumosas peças de Henry Moore, de Max Bill, etc. que a laje do térreo não previa tamanha carga. As gigantescas esculturas feitas de aço faziam flambar as colunas de sustentação do piso inferior. Conforme relata, tiveram de receber reforços, por orientação técnica de seu pai, o engenheiro civil Juvenal Ivanovsky.¹³³

Pela ausência de memória documentada, tudo indica a não valoração das atividades projetuais internas, que à época eram inexistentes no plano profissional. Esse campo despontaria com maior definição somente uma década depois. Soma-se às obliterações de registros a provável ausência de um núcleo administrativo mais organizado, como consta:

*Nas poucas linhas dedicadas aos critérios de apresentação dos trabalhos, não são indicadas as medidas dos painéis, lançando dúvidas sobre o projeto expositivo: apreciação individualizada das obras ou visão panorâmica do espaço expositivo? O croqui de Luis Saia apresenta um esboço para o arranjo dos painéis, mas não assinala a participação de outros arquitetos nos projetos complementares. A colaboração de Jacob Ruchti e de Miguel Forte não estaria sendo prevista?*¹³⁴

¹³⁰ RUCHTI. Irene. Informações prestadas em 21-11-2009.

¹³¹ HERBST. Op. Cit., p. 85.

¹³² Idem. p. 86.

¹³³ RUCHTI. Irene. Segundo relato, Juvenal Ivanovsky deu apoio ao engenheiro Maiorana, responsável pela obra.

¹³⁴ HERBST. Op. Cit., pp. 85-6.

Diante da falta efetiva de documentos inerentes a um momento histórico tão visitado, ainda restam dúvidas. Quais seriam então as atribuições de Jacob Ruchti, uma vez que desenvolveu o projeto das instalações internas? Nesse projeto de interiores não estaria o plano geral?

Ainda sobre a Bienal, a II do MAM/SP, já no Palácio dos Estados e no Palácio das Nações, Herbst fala:

*A montagem da segunda bienal, coordenada por Jacob Ruchti, é facilitada pela flexibilidade na ocupação dos espaços, baseada na planta livre. Mas, ao contrário do Pavilhão do Trianon, a apreciação dos trabalhos compete com a exuberante paisagem externa, em situação indesejável à particularização dos objetos artísticos e à conservação dos mesmos, ainda que tenham sido empregados anteparos fixos e móveis para controlar a incidência dos raios solares.*¹³⁵

Das atribuições de Ruchti restam o testemunho da viúva e o certificado de expedição por Arturo Profili, assinado por Francisco Matarazzo Sobrinho, sintetizadas no documento pertencente ao acervo da família:

Certificamos para os devidos fins que o arquiteto Jacob M. Ruchti é o autor do projeto e fiscalização da arquitetura interna da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, inaugurada a 12 de Dezembro de 1953, nos Pavilhões das Nações e dos Estados, no Parque Ibirapuera.

Para esta exposição, Ruchti enviou o projeto desenvolvido para a Igreja SS. Trindade, em obras na ocasião, e para o qual daremos destaque adiante, no capítulo III.

Paralelamente à II bienal, em 1953 aconteciam os preparativos para a inauguração do IV Centenário de São Paulo, a realizar-se em 1954. Jacob Ruchti foi convidado por esta comissão a dirigir todos os serviços de arquitetura interna dos pavilhões e da Grande Marquise edificadas no Parque do Ibirapuera como arquiteto chefe. Dessa atuação também não restaram vestígios acerca das interferências a ele delegadas, a não ser também o certificado expedido guardado em acervo familiar.

Merecem destaque iniciativas culturais para o evento como o Ballet IV Centenário, em que participa Irene Ruchti, com figurino e cenário premiado, juntamente com Lasar Segall.

¹³⁵ HERBST. Op. Cit., p. 90.

Fig 33. Ballet IV Centenário, Irene Ruchti, 1954

Sabe-se também que até 1957 esteve envolvido com o museu, tendo, nesta data, participado como membro do júri internacional da IV Bienal de São Paulo, representando a Suíça, ao lado de Francisco Beck, do Brasil, Marcel Breuer e Phillip Johnson, dos Estados Unidos, e Kenzo Tange, do Japão. Nesta ocasião teve a oportunidade de recebê-los para um jantar em sua residência.

Na esteira das atividades culturais paralelas, Ruchti organizou o curso de Expansão cultural para estudantes de arquitetura do Brasil como Membro da Comissão do IAB em 1952. Nesta instituição, também fez parte do júri para o concurso de “stands”, no mesmo ano.

Ainda em 1958, Ruchti atuava como consultor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em carta de 22 de maio daquele ano, o secretário geral do museu, Arturo Profili, solicitava orientação para a elaboração do regulamento da V Exposição Internacional de Arquitetura:

Ilmo. Senhor Arq. Jakob Maurício Ruchti

Prezado Arquiteto,

Em data do 8 de Abril p.p, nos permitimos fazer apelo ao espírito de colaboração que de sua parte sempre tem demonstrado para com a nossa manifestação, a fim de obtermos sugestões, notas, conselhos a serem estudados para a elaboração do regulamento da próxima exposição internacional. ¹³⁶

Profili transmite a intenção de aproveitar as experiências oferecidas nas precedentes edições, como também dar destaque internacional ao setor de arquitetura e das escolas de arquitetura no programa da V Bienal. Com base em “recomendações” da Unesco, salienta-se “a conveniência de que sejam poucas e importantes as manifestações internacionais reservadas à arquitetura.” ¹³⁷

Em resposta, Ruchti mostra que “em geral todos os concursos internacionais são instituídos para resolver um mesmo problema específico”, enquanto que “o concurso da Bienal apresenta um problema genérico”, o que “dificulta ou mesmo impossibilita o estabelecimento de um critério de julgamento comparativo absoluto, resultando em laudos do júri passíveis de crítica.” ¹³⁸ Atendendo às sugestões discriminadas, tanto para o Concurso de Escolas como para a Exposição Internacional de Arquitetura, Profili levou as considerações à reunião com Diretoria do Museu. ¹³⁹

¹³⁶ PROFILI. Arturo. Carta a Jakob Maurício Ruchti. São Paulo, 22 de Maio de 1958.

¹³⁷ Idem

¹³⁸ RUCHTI, Jacob. Resposta a Profili. São Paulo, 17 de Junho de 1958.

¹³⁹ PROFILI. Arturo. Resposta a Ruchti. São Paulo, 19 de Junho de 1958.

Antecedentes na Bauhaus e Institute of Chicago

Cabe destacar aspectos relevantes e distintos da Bauhaus para uma maior compreensão da influência que esta escola representou no Brasil e de que forma auxiliou na base intelectual e na formação artística do personagem em análise deste trabalho.

A Bauhaus nasceu do embate entre a revalorização do trabalho artesanal em contraposição ao processo de industrialização. No século XIX, a estética inicial da nascente indústria não acompanhou a evolução tecnológica e levou a uma roupagem dos produtos mecanizados. Como proposta, a reação de William Morris e John Ruskin deu origem ao *Arts and Crafts Movements*, que visou ao retorno do artesanato, não maquiado, autêntico e artístico. Sociedades de artistas e artesãos, se empenharam numa frente única contra a degeneração do padrão estético dos produtos produzidos em série.¹⁴⁰

As idéias de Morris levaram a elaboração da *red house* em 1859, que representou, na passagem para o século XX, a noção da aproximação das artes aplicadas. Nela a beleza na expressividade e verdade do material traziam reminiscências da Idade Média. Socialista utópico, como crítico da alienação do trabalho artesanal, trouxe a concepção da utilidade ligada à beleza. Artes menores e maiores ganharam status de arte. Nesta concepção encontra-se a preocupação da obra de arte que se completa: dos menores utensílios à construção total do edifício. Funde-se a idéia da beleza ligada ao útil. Atrás disso uma arte para todos. Em decorrência da utopia havia a crítica à industrialização e à grande cidade como noção de metrópole. A casa inglesa surge como refúgio da vida desagregadora das cidades - um local de abrigo ante a vida metropolitana e se torna referência para reflexão de todo esse período.

Contudo, o trabalho manual demandava tempo e esforço mental, sendo somente acessível a alguns conhecedores. Sua proposta era paradoxal, pois Morris desejava uma arte “pelo povo e para o povo”, mas admitiu a impossibilidade da produção artística ou artesanal ser barata, porque “só se pode obter preços baixos à custa da (...) desvalorização da vida e do trabalho humanos”.¹⁴¹

Em meio ao conflito ideológico, os anos iniciais da Bauhaus, além dos princípios anárquicos em relação às escolas que lhe deram origem – Escolas de Belas Artes e Artes e Ofícios – foram marcados por um caráter místico. Nos primeiros três anos de existência, a Bauhaus foi permeada pela presença carismática do pintor e professor Johannes Itten, que

¹⁴⁰ PEVSNER. 2002.

¹⁴¹ Idem., pp. 7-8.

introduziu na Bauhaus um método sobre a teoria da cor e da forma, que havia criado em Viena, a partir de seu mestre Adolf Hölzel. Como professor do curso básico examinava os conceitos de cor, textura e movimento. O que mais se evidenciou, entretanto, foi sua posição anárquica e mística, em que postulava um estilo de vida holístico. Dentro de concepções filosóficas orientais mesclava à instrução o estímulo da criatividade individual.

142

A fase inicial da Bauhaus caracterizou-se por seu aspecto humanista. Walter Gropius acentuava que a satisfação das necessidades psíquicas era tão importante quanto as materiais:

O nosso objetivo mais nobre é o de criar um tipo de homem que seja capaz de ver a vida em sua totalidade, em vez de perder-se muito cedo nos canais estreitos de especialização. Nosso século produziu milhões de especialistas; deixem-nos agora dar a primazia ao homem de visão. ¹⁴³

Foi de muita relevância a chegada do pintor russo Wassily Kandinsky que passou a residir na Bauhaus a partir de 1922. Sua abordagem era essencialmente emotiva e também espiritual com relação à arte. ¹⁴⁴ Paul Klee, Kandinsky e Itten foram mestres que adotaram métodos pedagógicos e revolucionaram conceitos de duas e três dimensões na composição. Em nota preliminar do livro que formou a base daquele curso, Alfredo Hlito esclarece que a atribuição científica dada ao postulado de Kandinsky se refere à necessidade de proceder a um novo plantio de meios e fins na pintura: “O ponto, a linha e o plano são os objetos mediante os quais o rigor intelectual se propõe a elevar o intuitivo à categoria de conhecimento.” ¹⁴⁵

A chegada de Theo van Doesburg, artista ligado ao grupo holandês De Stijl, em Weimer no inverno de 1921, teve um impacto no programa da Bauhaus redirecionando o ensino dos ofícios preparando o design para a produção em série.

O artista húngaro László Moholy-Nagy, refugiado da revolução húngara, em 1921, ocupou o posto de Itten. Moholy-Nagy conhecera o artista-designer russo El Lissitzky na Alemanha, durante os preparativos da Exposição Russa de 1922. Desse contato Moholy-Nagy extraiu um estilo “elementarista-construtivista” complementando as influências do De Stijl que adotaria em sua oficina de metalúrgica. ¹⁴⁶ Destaca-se ainda a figura do artista Josef Albers, aluno da Escola Bauhaus até lá passar a lecionar.

¹⁴² FRAMPTON. 1997, pp. 148-150.

¹⁴³ GROPIUS. 1997, p. 27.

¹⁴⁴ FRAMPTON. Op. Cit.

¹⁴⁵ HLITO. 1959. In KANDINSKY. A tradução do espanhol é minha.

¹⁴⁶ FRAMPTON. Op. Cit.

Com a participação de Albers e de sua formação no espírito do movimento construtivista russo, Moholy-Nagy encorajava os alunos a uma aproximação com a concepção tridimensional.¹⁴⁷ Após a sua saída, em 1928, Albers dirigiu o Vorkurs, curso básico de iniciação. Nesse momento, a Bauhaus assume seu caráter industrial, voltado para o social, trazendo uma abordagem extremamente objetiva a escola após 1923.

Para tal, Gropius reuniu designers para a criação de formas-típicas a acomodar objetos do dia-a-dia. Assim, a busca para a *type-form* tornou-se, nas palavras dos escritores modernistas, a tarefa suprema do designer moderno. Permaneceria sem alterações a não ser, ou até que novos materiais e novos processos de manufatura viessem a melhorá-la. Os “clássicos” modernistas expandiram a idéia de design da impersonalidade.¹⁴⁸ Baseado em princípios racionais Breuer chamou o design de objetos que fez de formas claras e lógicas, numa linguagem precisa e não emocional. Lógica determinada pela função primária e requisitos ergonômicos do objeto, em cujo princípio racional estaria incluída a economia de significados, a verdade dos materiais e a integridade da superfície.¹⁴⁹

Os arquitetos Adolf Meyer e Marcel Breuer passaram a integrar a equipe dos últimos anos da escola, desenvolvendo ao lado de um design padronizado, casas-modelo construídas e mobiliadas pelos ateliês e oficinas da Bauhaus, utilizando métodos construtivos inteiramente novos. O ano de 1927 viu nascer a formação do departamento de arquitetura sob a liderança do arquiteto suíço Hannes Meyer. Sua influencia refletiu-se no impacto imediato de projetos de casas pré-fabricadas desenvolvidas por Breuer. A própria escola, transferida para Dessau desde 1925, teve o projeto das casas feitas em série para os mestres. A partir de 1928 com a saída de Gropius e direção de Meyer enfatizou-se ainda mais a incidência sobre a forma derivar do método de produção, da sujeição ao material e de uma necessidade programática. Voltava-se também para a política de esquerda com a ligação do Partido Comunista, quando foi encerrada pelos nazistas em 1933.¹⁵⁰

Na Bauhaus o mecânico e o humanizador se propuseram a uma nova ordem social, uma nova civilização com ideais sinceros de conquistar um mundo mais equânime, com o uso autoconsciente do meio industrial.

Por outro lado, como já dito, o que se verificou a partir da Bauhaus, com a introdução de um aprendizado experimental foi o casamento entre o movimento moderno na arquitetura e a pedagogia moderna, o que afastou, naquele momento, um aprendizado da história.¹⁵¹

¹⁴⁷ ACAYABA. 1994, p. 12.

¹⁴⁸ WHITELY. 1997, p. 8.

¹⁴⁹ Idem., p. 9. A tradução do inglês é minha.

¹⁵⁰ FRAMPTON. Op. Cit., pp. 152-5.

¹⁵¹ ZEVI. 2008, p. 11-21.

Com a perseguição a toda a arte moderna, após a ascensão do nazismo em 1933, seus artistas dispersaram-se por diversos países do mundo. A concepção geral sobre a obra de arte total persistiu, buscando novas diretrizes e instalações. Fundada no mesmo ano, a Black Mountain College foi uma instituição de ensino superior localizada no estado da Carolina do Norte, nos EUA, que teve como objetivo preparar os alunos para a vida em uma democracia. A educação abrangia não só aspectos acadêmicos, como relativos à vida; desde o cultivo de alimentos à fabricação de móveis.¹⁵² Por meio de uma abordagem holística, operou momentos de convergência nas artes, em que se fundiam as mais diversas manifestações como o canto, a música, a dança, a literatura, a pintura, a escultura, a arquitetura, etc. A primeira companhia de dança minimalista de Merce Cunningham formou-se lá. É da mesma época também o desenvolvimento do domo geodésico do arquiteto e inventor Buckminster Fuller.

Josef Albers seguiu para os Estados Unidos, onde ingressou como professor desta faculdade e lá ensinou até 1949 seu programa de cores desenvolvido na Bauhaus. Entre seus alunos estavam futuros expoentes de vanguardas posteriores, como o expressionismo abstrato, a pop arte e a conceitual. John Cage, como músico, aderiu às artes plásticas, foi uma das figuras-chave que emergiu desta escola.

A Black Mountain College fechada em 1957, durante o seu período de funcionamento formou uma série de intelectuais e artistas de grande influência para a cultura dos EUA ao longo do século XX.

A Bauhaus ainda teria sobrevivido com a transferência de Moholy-Nagy para Chicago, onde organizou a “*New Bauhaus*”, baseando-se nos princípios de ensino da antecedente alemã. Por ser considerada demais experimental perdeu seus subsídios da Association of Arts and Industries logo depois. Mas os recuperou com o apoio privado de Walter Papecke rebatizando-a de Chicago School of Design em 1939. O nome oficial Chicago Institute of Design veio em 1944.

Desde o início, o ensino de design foi abordado de forma experimental. Devido à excessiva ênfase na industrialização da escola anterior, Moholy-Nagy buscou destacar a natureza emocional e sensorial do design. Em seus métodos pedagógicos estavam incluídos a teoria psicanalítica de Sigmund Freud e o sistema de aprendizado de Maria Montessori, além de cursos de literatura e filosofia. Terminado o curso básico, a especialização era em arquitetura, uma vez que Moholy, como Gropius, considerava essa a arte a ser focada. Em 1946, Serge Chermayeff, também refugiado político, assumiu a direção do instituto. A visão de ambos os diretores era, entretanto a de um mundo ideal, como foi a Bauhaus,

¹⁵² HARRIS. 2002.

afastando a escola da realidade econômica americana. O terceiro diretor, Jay Doblin, vindo do famoso escritório do designer Raymond Loewy,¹⁵³ que incorporou a escola chamada *styling*, direcionou sua gestão para o design de um produto dentro de um contexto comercial. É preciso considerar que, para o americano, ao final da guerra, o futuro estava na ficção científica e na crença à tecnologia. O centro das questões na América se voltava para o consumidor. Em 1949 o Illinois Institute of Technology incorpora o Institute of Design, tornando-se seu departamento até hoje.¹⁵⁴

Ainda dentro dos princípios europeus, foi fundado o Cranbrook Academy of Art, em Michigan, dirigido pelo arquiteto finlandês Eliel Saarinen. Organizada por artistas e artífices, persistia nessa escola uma ordem estética contrária a direção industrial.

Filiações no IAC

Os ecos da Bauhaus chegaram ao Brasil sob a vocação industrial e visão do mundo cultural norte-americano. Por iniciativa do museu, e com a presença bastante significativa de Bardi foi proposta uma série de atividades voltadas para a industrialização. Cursos visando a formar artistas para a indústria, mostrando-se capazes de “desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e à mentalidade atualizada”¹⁵⁵. Abriam certamente um segmento e um mercado ainda não contemplados pelas faculdades de arquitetura.

Apesar de haver no Brasil trabalhos de *designers* com formação diversificada, entre elas a publicidade, não houve, antes do IAC, um campo disciplinar específico ao designer. Os protagonistas do design de mobiliário e gráfico eram arquitetos, artistas plásticos, e técnicos, não havendo registro de fórum unificador desse domínio intelectual antes do IAC.

156

O IAC nasceu sob o título de Instituto de Arte Contemporânea, uma escola de *design*, mas que se confundia também com a idéia de abrigar cursos livres de desenho, fotografia, gravura, escola de propaganda e cursos para crianças.¹⁵⁷

No programa do Museu/ Instituto de Arte Contemporânea há os seguintes dizeres:

O Instituto de arte Contemporâneo é uma iniciativa do 'Museu de Arte' de São Paulo. Tem por objetivo incrementar o estudo e as pesquisas no terreno das artes aplicadas. Adota uma orientação nitidamente contemporânea. Procura

¹⁵³ ACAYABA. 1994, p. 13.

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ LEON. 2006, p. 11.

¹⁵⁷ Idem., p. 20

orientar a produção industrial, a fim de que os objetos de uso comum e de alcance coletivo, atinjam um nível estético elevado e em coerência com a época atual. Assim o Instituto está convencido de contribuir, através das artes aplicadas, para a formação de uma consciência clara da função social da arte.

158

Pietro Maria Bardi que fizera nascer o Masp, em 1947, tendo como fundador Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados, tinha intenção não apenas de montar um acervo de obras de diversos períodos, mas sobretudo de contribuir para a inovação do gosto do público. A mostra de cadeiras nos modelos da indústria austríaca Thonet, em 1948, justapostas a exposições temporárias em que figuram esculturas (Calder e Bill) ao lado de arquitetura (Le Corbusier e Richard Neutra) e artes gráficas, vinculada à cultura de massas (Saul Steinberg), já apontava para a possibilidade de se unir as novas técnicas a objetos antigos buscando a educação por um gosto alinhado a uma nova cultura artística.

159

Segundo Ethel Leon, o modelo da escola que teria sido implantado no IAC fez referência a Bauhaus de Dessau na Alemanha e ao Instituto of Design de Chicago, pois, como consta nessa leitura, não há indícios sobre o período da Bauhaus de Weimer, sob a direção de Hannes Meyer e de Mies van der Rohe.¹⁶⁰

No artigo publicado na terceira edição da revista Habitat sob o título de: Instituto de Arte Contemporânea, Jacob Ruchti noticiava sua inauguração:

No dia 1º de Março iniciaram-se as aulas do Instituto de Arte Contemporânea no Museu de Arte de São Paulo. É mais uma iniciativa da gente paulista que está sendo realizada pela primeira vez no Brasil, e que tem por finalidade proporcionar a jovens talentosos bases sólidas, culturais, técnicas e artísticas, para o exercício dessa nova profissão característica do século XX: o desenho industrial. (...) ¹⁶¹

A filiação à segunda fase da Bauhaus e a sua vertente americana eram pronunciadas:

O curso do IAC em São Paulo é uma adaptação às nossas condições e possibilidades do célebre curso do Instituto of Design de Chicago, dirigido pelo arquiteto Serge Chermayett, e fundado em 1937 por Walter Gropius e Moholy-Nagy, como uma continuação do famoso Bauhaus de Dessau.

¹⁵⁸ LEON. 2006, p. 21.

¹⁵⁹ Idem., p. 15-6.

¹⁶⁰ Ibidem., p. 73.

¹⁶¹ RUCHTI. 1951, p. 62.

O IAC representa, portanto em São Paulo – de uma maneira indireta – as principais idéias do Bauhaus, depois de seu contacto com a organização industrial norte-americana. ¹⁶²

A hipótese levantada por Leon para o afastamento da ideologia da Bauhaus de Weimer faz alusão ao caráter comunitário em que artistas se baseavam em ideais místicos com orientação expressionista como os de Itten. Em seu manifesto de fundação buscava-se a felicidade no trabalho prazeroso e coletivo de toda a coletividade. Esses ideais estariam formulados pela direção do Masp? Certamente que Bardi estaria interessado mais em uma mudança de padrão cultural, do que propriamente, como Gropius, em uma reforma de cunho sócio-democrata. De qualquer forma era preciso “produzir uma nova classe de técnicos dirigentes”, como analisado por Argan ¹⁶³, e esta hipótese estaria afinada tanto com os ideais de Gropius, como com os de Bardi e mesmo os de Ruchti, como proclama em seu manifesto inaugural:

A palavra Desenho – na atividade do Desenho Industrial – não significa apenas o ato físico de desenhar – significa pelo contrário um conjunto de atividades, principiando pelo estudo do problema a ser resolvido - atividade crítica e analítica, e terminando pelo projeto da solução técnico-artística. ¹⁶⁴

Bardi comungava com esse ideário e assinalava:

Na realidade, a industrialização constitui um aspecto essencial do problema. É verdadeiramente uma espécie de faca de dois gumes. Desorientada artisticamente, torna-se perniciosa, difundindo o mau gosto, criando pelas suas incoerências, o caos. (...) O objetivo do Instituto de Arte Contemporânea é justamente aclarar essa consciência, demonstrando em seus cursos que a máquina – considerada por muitos como escravizadora do homem – pode ser, hoje em dia, utilizada como elemento criador, e por isso mesmo de libertação. ¹⁶⁵

E, sobretudo à “atualização cultural dos industriais. Em nenhum momento de seu discurso sobre o IAC há qualquer referência a um 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.” ¹⁶⁶

É preciso salientar, no entanto, que Ruchti, um arquiteto moderno adepto a organicidade de Wright, era humanista e via a necessidade de uma elaboração filosófica no plano

¹⁶² RUCHTI.

¹⁶³ ARGAN. 1951. p. 17.

¹⁶⁴ RUCHTI. Op. Cit.

¹⁶⁵ BARDI. 1950. In LEON. Op. Cit., p. 74.

¹⁶⁶ LEON. Idem., p. 75.

espiritual, aplicada no ofício da arquitetura, como analisaremos adiante. E, ao contrário da hipótese de Leon, na realidade, teria se apoiado, e muito, no curso básico da velha Bauhaus de Weimer, da qual sintetizou a sua própria leitura.¹⁶⁷ Acayaba, que aborda o período relativo ao Branco & Preto e não avança nas pesquisas de cunho filosófico e religioso de Ruchti, mesmo assim, apreendeu sua aproximação com os mestres da primeira Bauhaus:

*Jacob Ruchti foi professor da cadeira de Composição no Instituto de Arte contemporânea. Elaborou para suas aulas uma apostila, cuja referência eram os livros “Point-Ligne-Plan”, de Wassily Kandinsky, “La Pensée Créatrice”, de Paul Klee e “Art de la Couleur”, de Johannes Itten.*¹⁶⁸

Tal aproximação é reiterada por Wollner, aluno de Ruchti no curso de Composição sempre a afirmar:

*O Jacob, quando eu o conheci, tinha um curso de aulas teóricas. Ele deu palestras. A gente percebia mesmo, que ele tinha uma forte influência do Kandinsky. (...) Ele tinha esse contato com a Lina e eles fizeram aquilo que era a Bauhaus naquele tempo.*¹⁶⁹

Além de confirmar essas informações, em seu livro *Design Visual 50 anos*, lançado em 2003, cabe destacar a iniciativa em esclarecer a participação ativa de Ruchti na formação dessa escola, conforme vivenciado por Wollner: “o Instituto de Arte Contemporânea do Masp foi criado em 1950 por Bardi, Lina Bo Bardi e o arquiteto suíço Jacob Ruchti.”¹⁷⁰ Sem maiores explicações, a afirmativa se deve ao convívio que Wollner travara com o ambiente do museu durante os três anos que existiu o curso.

Tal evento, contudo, não ganhou o papel de destaque necessário e merecido daquele momento. Ainda conforme relato: “Os artistas do movimento de arte concreta em São Paulo, por meio do Manifesto Ruptura e da exposição de 1952, romperam com o domínio cultural francês – embora, já em 1951, em aula inaugural do IAC, Lina Bo Bardi e Jacob Ruchti houvessem se antecipado ao contexto do manifesto.”¹⁷¹

Em seu texto inaugural Ruchti descreve as etapas e disciplinas lecionadas e as intenções do curso:

¹⁶⁷ RUCHTI. Notas de aulas. 1951.

¹⁶⁸ ACAYABA. Op. Cit., p. 37.

¹⁶⁹ WOLLNER. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 27-11-2003.

¹⁷⁰ WOLLNER. 2003, p. 49.

¹⁷¹ Idem., p. 59.

O curso do IAC foi dividido em duas fases principais de ensino:

- A 1ª fase atualmente em andamento – com uma turma de 25 alunos selecionados entre mais de 200 candidatos –, é um curso fundamental de cultura e conhecimentos técnicos e artísticos gerais. Compreende seis cadeiras básicas: História da Arte (P. M. Bardi), Elementos de Arquitetura (L. Bo Bardi), Composição (J. M. Ruchti), Conhecimentos de materiais e processos técnicos (O. Bratke), Desenho à mão livre e pintura (R. Sambonet) e Geometria descritiva (A. Osser) e mais um seminário semanal, no qual são dados cursos livres de interesse geral relativos ao assunto (atualmente o prof. Roger Bastide está realizando um seminário de Sociologia e Psicologia aplicada à Arte).

As cadeiras da 1ª fase, acima enumeradas, formam um curso fundamental, que tem muita analogia com um curso de preparação básica para arquitetos e nesse contexto vale a pena lembrar um pensamento do célebre arquiteto francês, um dos pioneiros da arquitetura contemporânea, Auguste Perret, que disse: “móvel ou imóvel tudo o que ocupa o espaço – pertence ao domínio da Arquitetura”. E, de fato, nesse sentido o desenhista industrial é um arquiteto: ele não projeta prédios, mas projeta rádios, automóveis, geladeiras, etc. – com o mesmo respeito pelos materiais, pela função e pela técnica, como aquele que o arquiteto emprega em seus projetos. E é justamente isso que o I.A.C. visa: a formação de desenhistas industriais com a mentalidade de arquitetos.

- A 2ª fase constará de um curso de aplicação dos conhecimentos adquiridos na 1ª fase, compreendendo essa aplicação não só o projeto de equipamentos em vários materiais a serem produzidos industrialmente, como abrange também todo o ramo da Comunicação Visual, como seja a publicidade, a fotografia e o cinema.

*Para finalizar preciso ainda frisar que o IAC. não pretende formar especialistas (cada aluno especializar-se-á por si, se quiser) – mas pretende, antes de mais nada, equipar os alunos com uma atitude e orientação, que os capacite analisar e resolver qualquer problema técnico ou artístico, que tiverem que enfrentar no vastíssimo ramo do artesanato do século 20: O Desenho Industrial.*¹⁷²

Nos depoimentos, são mencionados ainda por Leon, professores regulares ou ocasionais como Leopold Haar, Flávio Motta, Salvador Candia (como professor assistente de Jacob Ruchti), Roberto José Tibaut, Carlos Nicolaiesky, Gastone Novelli, Bramante Buffone, Poty

¹⁷² RUCHTI. 1951, p. 62.

Lazzaroto, Aldemir Martins, Renina Katz, Giselda Leirner, Mario Cravo, Wilfgang Pfeiffer e Thomas Farkas, entre esses artistas plásticos e fotógrafo que davam cursos livres. Gilberto Freire também consta como conferencista no Instituto de Arte Contemporânea. Outro nome citado é o da Professora Klara Hartoch, que embora não conste na lista, figura em todos os depoimentos colhidos pela autora, e que fazem menção a sua oficina de tecelagem.¹⁷³

Para Leon, o IAC foi talvez a proposta mais abrangente dos últimos tempos, enquanto escola no Brasil, que apresentou uma correlação de inter disciplinaridade não encontrada hoje da forma com que existiu naquela instituição.

Ruchti proclamou que “o desenhista industrial é uma das personalidades mais importantes da vida moderna”. Estava implícita a consciência da função social de uma nova profissão que contestava “estilos superados e o diletantismo decorativo.” Em seu discurso apontava para a profissionalização do desenhista industrial com a mentalidade de arquitetos, numa luta contra amadores e autodidatas.¹⁷⁴

Discursos na Composição

Professor da Cadeira de Composição, uma das seis disciplinas que faziam parte do currículo do IAC, e membro do Instituto, Ruchti utilizou como fundamentação teórica, as bases provenientes da escola da Bauhaus e que estariam fundamentadas nas teorias de Wassily Kandinsky, Paul Klee e de Johannes Itten.

Ponto, linha e plano é uma reconciliação de material didático de aulas ministradas pelo pintor e professor W. Kandinsky. Alfredo Hlito que apresenta nota preliminar na versão de 1959, refere-se ao livro dizendo que este representou um momento em que experiências aleatórias e fortuitas haviam chegado ao fim. Impunha-se a necessidade de proceder a uma nova ordem artística chamada a substituir à anterior.¹⁷⁵

*Não se trata, como é óbvio, dos entes que estudam a geometria. São, para empregar a terminologia de Kandinsky, objetivações da interioridade. Kandinsky se propõe a estudá-los no duplo aspecto que representam: a exterioridade do signo e a interioridade da significação.*¹⁷⁶

Sob esta ótica, significa que parece haver um lugar além da superfície de nossa consciência. Há aqui uma possibilidade de penetração dentro da obra (embora não direta),

¹⁷³ LEON. Op. Cit., p. 47.

¹⁷⁴ RUCHTI. Op. Cit.

¹⁷⁵ HLITO. In KANDINSKY. Op. Cit., p. 8.

¹⁷⁶ Idem., p. 17.

de começar a atuar dentro dela, de sua vida palpitante. A análise dos elementos representaria uma ponte em direção à “palpitação interior da obra de arte”. Ao contrário da crítica que a subestima, alegando a morte da arte pela sua dissecação e decomposição, busca antes, “aqueles elementos nus e suas forças primárias”.¹⁷⁷

Embora o livro original sobre a teoria das cores de Johhanes Itten tenha sido publicado em alemão, em 1961 e 1973 por Otto Moler Rovenberg, sabe-se que sua teoria vinha sendo aplicada na escola da Bauhaus, mesmo com sua saída de Weimer em 1923. Teoria aproveitada e nitidamente presente na abordagem de Ruchti no IAC, em 1951.

O seu capítulo, também intitulado “Composição”, contém o objetivo de toda a teoria da cor, a partir da qual o artista faz a sua criação e representa o ponto crescente para a visualização da arte. A composição na cor, de acordo com Itten, implica em trazer duas ou mais cores, de forma que fiquem harmonizadas, não apresentando ambiguidade, mas total força. Itten descreve:

*A seleção dos matizes, suas situações relativas, sua localização e orientação, dentro da composição, suas configurações ou caminhos simultâneos, suas extensões e suas relações contrastantes são fatores decisivos de expressão.*¹⁷⁸

Fig 34. Estudo de cores, Johannes Itten

¹⁷⁷ HLITO. In KANDINSKY. p.18.

¹⁷⁸ ITTEN. 1973, p. 144. A tradução é minha.

Fig 35. Estudo de cores, curso Composição, IAC, 1951

Composição - Notas de aulas

O nome da cadeira Composição ministrada por Ruchti no IAC (1951), paradoxalmente remete ao mesmo nome dado à disciplina por ele combatida, quando estudante da Escola de Arquitetura Mackenzie, na qual se enfatizavam os estilos, em meados dos anos 30.

Embora utilizasse o mesmo nome, Composição, Ruchti revirava de “cabeça para baixo” o propósito de seu conteúdo. A análise das estruturas compositivas envolvendo os elementos expressivos nelas constantes, com o “ambiente” em que se insere, renova abordagens, retomando os princípios construtivistas defendidos em seu artigo de 1941. Falava-se de uma interpretação completamente nova e diferente de ver a natureza da arte e de suas funções em relação à vida. Na citada idéia construtivista estava os dois elementos básicos de que a arte é composta: o conteúdo e a forma que, sob este ponto de vista, são “uma só e única coisa absolutamente indissolúvel.”¹⁷⁹

A diferença é que agora se tratava de introduzir esses conceitos, somando-se a eles subsídios técnicos e científicos voltados, inclusive, a sua aplicação no campo profissional. O espaço, uma constante nas pesquisas do arquiteto, estava novamente presente como elemento congregador de todas as coisas.

¹⁷⁹ RUCHTI. 1941, p. 96.

Na aula inaugural, Ruchti explica a natureza do nome escolhido para a disciplina; “Composição” que no domínio das artes plásticas significa “organização do espaço”.¹⁸⁰

Quando fazemos um desenho, uma pintura ou um cartaz – quando concebemos uma cadeira, uma mesa, uma escultura, ou uma obra de arte, estamos organizando o espaço – isto é estamos definindo, limitando ou sugerindo espaço.

181

Apresenta a idéia de que não se pode ensinar a essência básica da composição, e sim, despertar e desenvolver a sensibilidade estética e imaginativa de cada um. O interesse das aulas era enfatizar o valor relativo e visual de um elemento resultante da ação de outros e também do ambiente em que se encontra. Além disso, mostrava que cada plano pictórico tem o seu próprio sistema de referências, dependendo do limite de suas margens, que determinam a posição e a direção dos elementos visuais nele colocados.

Como “linguagem visual” definiu, por meios unicamente plásticos, a maneira pela qual o homem comunica as suas idéias e emoções. Nas aulas teóricas os elementos plásticos eram apresentados, assim como os princípios que governam o seu uso correto. Nas práticas aplicavam-se os conceitos discutidos em aulas teóricas.

Dividiu o estudo de composição em duas e em três dimensões, partindo pela análise dos elementos básicos da expressão bidimensional: o ponto, a linha, a superfície, a cor e a textura. Com as aulas práticas chegava-se a noção da leitura da linguagem visual.

Adiante tratava do valor relativo dos elementos visuais, observando que plasticamente não possuem valor absoluto de tamanho, direção e cor, e sim sua qualidade está no resultado de sua relação com o ambiente em que se encontra. Procurou demonstrar que os elementos básicos; ponto, linha ou formas, adquirem uma vida própria, cuja expressão depende da posição que ocupam em relação às margens. Analisava desenhos de Kandinsky para exemplificar essa teoria.

No estudo dos elementos básicos de expressão, Ruchti mencionava a cor, mas partindo da luz. Apresentava um breve histórico a respeito das descobertas científicas do fenômeno luz e cor. Através de um prisma triangular, primeira experiência científica realizada no ano de 1666, pelo célebre matemático, físico e filósofo inglês Isaac Newton, revia a decomposição do raio de luz branco em seus componentes coloridos desde o violeta, passando gradualmente para o azul, verde, amarelo e vermelho, mais conhecido como espectro-solar.

¹⁸⁰ Ruchti. Notas de aulas, 1951, p. 1.

¹⁸¹ Idem.

Apresentava pesquisas baseadas em três sistemas de decomposição de cores, realizadas por Maxwell¹⁸², Ostwald¹⁸³ e Munseel¹⁸⁴, diferenciando seus resultados em luz e no papel. Apontava que para a aplicação da cor em composição é importante ter em mente a noção das cores primárias e complementares. As experiências estudadas em aulas a partir de Maxwell teriam aplicação na criação de espaços cenográficos para o teatro, onde são utilizadas luzes coloridas.

Na análise dos sistemas, contudo, conferia as discordâncias, quanto às cores ditas complementares e ressaltava que as que mais contrastam entre si serão as que mais se realçam mutuamente. Sugeria exemplos de aplicações em que as cores complementares quando usadas adequadamente são o contraponto necessário para dar mais vida a uma composição.

Fig 36, 37 e 38. Notas de aula – curso Composição, IAC, 1951

No final da apostila refere-se ao “Equilíbrio”, princípio ou lei da “Composição”, “universalmente presente em todas as obras de arte de todos os tempos”. Jacob que tinha esse fascínio em buscar as raízes das palavras procurou esclarecer esse significado. Encontra na origem da palavra Equilíbrio, duas raízes latinas: que significam *aequi*=igual e *libra*=peso, ou balança.

¹⁸² MAXWELL, James Clerk. Físico britânico.

¹⁸³ OSTWALD, Wilhelm. Físico químico alemão.

¹⁸⁴ MUNSELL, Albert. Pintor e professor alemão.

Esse conceito levado à Composição no plano adquire uma “força de expressão plástica” em que o valor de um elemento plástico está no seu peso visual. Este depende do seu tamanho, de sua forma, de sua cor e de sua direção.

No campo pictórico, as interpretações eram dadas a partir do tipo e do número de elementos plásticos utilizados. Apresentava a idéia do equilíbrio estático baseado (caracterizando-se por uma distribuição exata e simétrica de pesos) na simetria de eixos horizontal e vertical, equilíbrio este muito conhecido pela sua aplicação nas artes decorativas. Os artistas tradicionais, percebendo o problema de o equilíbrio estático ser monótono, introduziram “um princípio importantíssimo em Composição – talvez mais importante do que o próprio Equilíbrio – um princípio que nós chamamos de Contraste.” O contraste consiste em justaposições de elementos de qualidades nitidamente diferentes e que por contraste dão realce e vida uns aos outros, podendo também ser de tamanho, forma, cor e direção.

Reafirmava finalmente o pouco interesse despertado pelas composições perfeitamente simétricas e de equilíbrio estático, trazendo o valor do Equilíbrio Dinâmico. No plano gráfico isso significa assimetria completa de formas e de distâncias.

Ora, a principal aplicação do nosso estudo de Composição no plano é a arte gráfica – uma das principais exigências da arte gráfica contemporânea (seja do cartaz, de cada livro, anúncio, etc) é a de prender a atenção do observador e transmitir uma idéia de uma maneira simples, inteligente e original.

Seu curso procurou estabelecer relações de valor plástico no campo da criação artística por meio de noções técnicas e científicas, pois vislumbrava sua aplicação profissional. Segundo concluiu Acayaba, em sua orientação moderna, Ruchti divulgou as teorias de espaço, cor e desenho à semelhança dos centros mais desenvolvidos dos Estados Unidos e Europa.¹⁸⁵ Ainda se refere à Emilie Chamie, artista gráfica e aluna do IAC, que se reporta ao curso com a afirmação:

*Devo o balizamento de minha concepção das artes gráficas às aulas de Jacob e à apostila de Composição, que para os alunos era uma “Bíblia”. Esses ensinamentos propiciaram, mais que uma nova percepção do ver e do sentir, a revelação de um mundo desconhecido.*¹⁸⁶

Irene Ruchti deixou sua impressão sobre o curso:

¹⁸⁵ ACAYABA. Op. Cit., p. 104.

¹⁸⁶ CHAMIE, Emilie em depoimento a Acayaba, 1989. In ACAYABA. Op. Cit.

Entre as cadeiras que constituíram o excelente curso, o IAC (51-52), tenham sido elas de cunho cultural, prático, teórico, técnico, o de Composição (articulado por Jacob Ruchti) teve por grande mérito a abordagem às “leis da dinâmica geométrica” – de certa forma o que se poderia chamar de movimento do gênesis – inerente a cada expressão do homem em constante evolução destacando, através dessas manifestações, não só o seu grau de conscientização, mas o próprio elo de universalidade comum a toda a criação e da história. Tal cadeira, passando a unificar em seu cerne todas as demais, se tornou decisiva como aparelhamento lúcido à sensibilização da estrutura geométrica das origens imemoriais do ser humano, assim como do lançar dos seus recursos de criatividade ao seu próprio futuro. À sua própria visão evolutiva. Dinâmica chave que explica bem a notável liberdade e diversidade profissional desenvolvida, a partir de então, por aqueles alunos do Masp. ¹⁸⁷

Passado mais de meio século desse momento cultural, escolas de arte, de comunicação e de desenho industrial proliferaram. Com o desdobramento e evolução de teorias e tecnologias, tal abordagem soa banal, mas o interesse se mantém atual, entretanto, se consideradas as questões relativas ao “espaço” sob a ótica de sua interdisciplinaridade.

Composições Decorativas e Design

De alguma maneira a continuação do curso na direção do design viria a acontecer no período de 1954 a 1961, quando Jacob Ruchti esteve ligado a Cadeira de Composições Decorativas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Inicialmente como assistente do professor José Maria da Silva Neves, catedrático de desenho arquitetônico da Escola Politécnica. Posteriormente passou a substituir a professora da disciplina, Lina Bo Bardi.

Segundo o arquiteto Abrahão Sanovicz, aluno à época, o curso versava sobre arranjo de ambientes, mas propunha como tema de aula, em vez da decoração, desenhos técnicos, como o de tecidos a serem produzidos industrialmente ou o de uma cadeira. ¹⁸⁸

Julio Katinsky, também aluno de Ruchti no período da FAU, relata que não se faziam mais os exercícios abstratos como os desenvolvidos para o IAC. Lembra-se que já eram voltados para o design.

¹⁸⁷ RUCHTI, Irene. Texto desenvolvido para monografia. 2007.

¹⁸⁸ ACAYABA. 1994, p. 40. Em depoimento a Acayaba.

A loucura da gente naquela época, naquela década de 50, era o problema do design. Dois problemas dominavam o pensamento da gente: um era o design, e o outro era a produção industrial (...). A estrutura era um dado importantíssimo. Nós todos éramos apaixonados pelas experiências estruturais que se faziam naquele momento nos Estados Unidos. ¹⁸⁹

O ambiente da FAU tornava-se politizado e o discurso da ética na estética afastava-se dos ideais dos estudantes daquela faculdade: “(...) nós aqui da faculdade éramos todos meio esquerdistas.” Conforme os depoimentos, Ruchti direcionou o curso para exercícios práticos e técnicos com intuito de abraçar um campo até então inexistente naquela escola, o que representou um avanço para a formação desta Cadeira.

A partir de experiências no design realizadas em aulas ministradas até 1961, e de um conjunto de transformações estruturais da escola a mesma Cadeira, Composições Decorativas, ganha o título a que vinha se dedicando, ou seja, o design, passando a se chamar Desenho Industrial, em 1962.

Desde 1948, época de inauguração do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Artigas manifestava a necessidade do compromisso social do arquiteto, desenvolvendo uma postura crítica nos alunos, para que tivessem um maior compromisso com as demandas dos diversos aspectos da produção. ¹⁹⁰

A partir de 1962, introduziu-se no currículo do curso de arquitetura e urbanismo o *design*. Nesta época, outros profissionais, principalmente arquitetos, desenvolviam atividades relativas ao desenho industrial, sendo muitos deles professores da FAU. Um grupo liderado por Artigas acabou implantando as mudanças na grade curricular. As disciplinas de Desenho Industrial e Comunicação Visual foram incluídas no currículo da FAU com o objetivo de formar novos profissionais para este mercado. ¹⁹¹

Segundo Lucy Niemeyer, é possível considerar que um dos primeiros a implantar oficialmente o design no contexto do ensino superior das Escolas paulistas foi Vilanova Artigas, contribuindo para quebrar o vínculo com as heranças da Escola Politécnica. ¹⁹²

O interesse manifesto pelo design como campo a ser explorado no Brasil datava da fundação do IAC. Jacob Ruchti proclamara em sua inauguração (1951):

O desenhista industrial é responsável pelo projeto de todos os objetos – utensílios, móveis, etc., que nos cercam – que são produzidos industrialmente e

¹⁸⁹ KATINSKY, Julio. Em depoimento à autora. São Paulo, 10-9-2010.

¹⁹⁰ PEREIRA, Juliano Aparecido. 2010, p. 38.

¹⁹¹ COELHO. 2008. pp. 46-7.

¹⁹² NIEMEYER, Lucy. 2007.

que formam o ambiente em que vivemos diariamente, seja em casa, na rua ou no local de trabalho.

Não é, portanto um exagero afirmar que o desenhista industrial é uma das personalidades mais importantes da vida moderna, porquanto é de sua capacidade e formação que depende todo o aspecto físico de nossa civilização.

193

Da composição na arte à funcionalidade do objeto foi um passo. A composição em sentido mais amplo voltada ao sentido funcional passou a ser prioridade nas experiências volumétricas de Jacob. O design ganhava terreno na medida em que o móvel brasileiro estava defasado com relação a uma arquitetura moderna emergente.¹⁹⁴

A história da introdução do móvel moderno brasileiro começa a ser contada em 1985 por Maria Cecilia Loschiavo dos Santos. Sua pesquisa editada dez anos depois vai buscar os fatores da modernização do móvel no Brasil. Apresenta desde a geração dos pioneiros, que num primeiro momento não criava um vocabulário próprio, mas repetia muito a linguagem *art-déco*, acompanhando a evolução do mobiliário europeu.

Tendência que teve significado pelo caráter revolucionário frente à inércia acadêmica, com o casal Graz-Gomide.¹⁹⁵ Ressalta a importância da atuação individual daqueles arquitetos que deram passos no sentido da incorporação do estilo moderno ao móvel brasileiro, utilizando-se das novas possibilidades técnicas e materiais disponíveis, a exemplo de Warchavchik.¹⁹⁶

Loschiavo fala da presença do grupo de arquitetos cariocas para o movimento de modernização do móvel, (Pontual). E em São Paulo destaca a geração de arquitetos-*designers*, como Rino Levi, Oswaldo Arthur Bratke, Henrique Mindlin, João Batista Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Jorge Zaluzpin, Enzo Grinover entre outros.

A partir do segundo pós-guerra, o período correspondeu à consolidação de algumas conquistas, quando os profissionais tenderam a uma revisão de suas posturas, inicialmente preocupada em acompanhar a moda européia. Característica que se nota na obra de Joaquim Tenreiro, Lina Bo Bardi, Giancarlo Piretti e Bernardo Rudofsky.¹⁹⁷

A consolidação e diversificação do móvel moderno brasileiro ocorreram principalmente a partir dos anos 50, marcados pela euforia desenvolvimentista. O vertiginoso processo de

¹⁹³ RUCHTI. 1951.

¹⁹⁴ Assunto a ser mais elaborado no capítulo III.

¹⁹⁵ LOSCHIAVO. 1995, p. 39.

¹⁹⁶ Idem., p. 44.

¹⁹⁷ Ibidem., p. 81.

verticalização, somado ao grande surto de crescimento urbano, à rápida industrialização, por que passava o Brasil, conjugados a intensificação dos meios de comunicação, contribuíram para a difusão do móvel moderno, a assimilação de novas formas, padrões e tendências no campo da decoração e da arquitetura de interiores. “Chegava entre nós a produção em série.” ¹⁹⁸

Loschiavo ressalta as iniciativas das empresas que, cada qual a sua maneira, “foi responsável pelo início da produção em série do móvel moderno em nosso país, deixando o estágio do artesanato do móvel único e modelos exclusivos (...) Entre elas, se destacaram Fábrica de Móveis Z, Zanine, Pontes & Cia. Ltda, Ambiente Indústria e Comércio de Móveis S.A., Móveis Branco & Preto, a L’Atelier Móveis e Unilabor Industria de Artefatos de Ferro e Madeira, todas desenvolvidas em São Paulo.” ¹⁹⁹

Momento paulista visitado por Acayaba, o *Branco & Preto* consagrou a implantação do design especificamente moderno em 1952. A sociedade composta pelos seis arquitetos, Carlos Milan, Chen Y Hwa, Jacob Ruchti, Miguel Forte, Plínio Croce e Roberto Aflalo, resolveu se juntar e desenvolver uma loja específica para atender uma lacuna nesse segmento. ²⁰⁰

Sobre o nascimento da loja, Terezinha Croce Aflalo, irmã de Plínio Croce e viúva de Roberto Aflalo, situa que as reuniões eram em sua casa:

Era uma casinha pequenina, atrás da casa da minha mãe e então lá eles se reuniam. Eu diria que o Jacob opinava muito. O Millan também. O Plínio menos. Chem nem abria a boca, e o Roberto alguma coisa. ²⁰¹

Fig 39. Logotipo da loja Branco & Preto, Jacob Ruchti, 1952

¹⁹⁸ LOSCHIAVO. 1995, p. 103

¹⁹⁹ Idem., p. 103

²⁰⁰ ACAYABA. Op. Cit.

²⁰¹ AFLALO, Terezinha. Em depoimento prestado. São Paulo, 9-9-2010.

Fig 40 e 41. Inauguração loja Branco & Preto

Essa experiência trouxe:

A imagem do móvel de linhas delgadas, sóbrio e de formas muito bem definidas, contrastando marcadamente com a mobília de Zanine, (...) Sólido, prático e barato, sem maiores preocupações com a 'bela forma', de 'bom desenho', mesmo que estivesse atento à necessidade de certa economia formal. (...) A escolha do nome Branco & Preto já foi bastante sugestiva do requinte e da originalidade das peças que produziu, inclusive favorecendo que se tirasse dele certo partido gráfico.”²⁰²

Jacob, que gostava das artes gráficas, desenhou o símbolo: o “Branco” escrito com a fonte Bodoni, grifo pequena, em itálico. O “&” (‘e comercial’) dourado e o “Preto”, com Bodoni maiúsculo.

A idéia foi fazer com que o cliente encontrasse desde profissionais capacitados a elaborar um projeto de arquitetura de interiores moderno, até equipamentos como móveis, tecidos, tapetes, luminárias, cerâmicas e outros objetos que abrangessem essa nova estética funcional.²⁰³ Cada membro do grupo trazia sua contribuição para o desenvolvimento do móvel, refletindo-se na pesquisa do desenho, que sempre sofria ajustes antes da produção de uma pequena série.

O sucesso da loja na Rua Vieira de Carvalho favoreceu a abertura de uma filial na rua Augusta. Os móveis eram comercializados à época por Casa Lemack, Mappinstore - Casa Anglo-Brasileira, Cristais Prado e por marceneiros conhecidos, além do tradicional Liceu

²⁰² LOSCHIAVO. Op. Cit., pp. 110-1.

²⁰³ ACAYABA. Op. Cit.

de Artes e Ofícios. Assim, o Branco & Preto passou a ser um marco na história do mobiliário paulista, “comercializando móveis de desenho moderno e usando materiais inusitados para a época, como a madeira laminada, o ferro soldado e o plástico”, distinguindo-se pelo espírito da lógica despojada e pelo aspecto leve.²⁰⁴

Com Chen e Croce, Ruchti, foi um dos primeiros a se retirar da loja. Não teve paciência para o comércio, além de que não conseguia estabelecer-se numa linha. Estava sempre procurando se transformar a partir de novas influências. Segundo Roberto Aflalo: “alguns saíram da loja, (...) porque tinham ambições profissionais diferentes. Jacob, por exemplo, saiu quando começou a ter muitos serviços de arquitetura de interiores, então achou melhor desenvolver a parte material de sua vida de uma maneira ampla.”²⁰⁵

Fig 42. Poltrona MR7, Jacob Ruchti e Miguel Forte

²⁰⁴ LOSCHIAVO. Op. Cit., p. 111.

²⁰⁵ ACAYABA. Op. Cit. p. 67

Fig 43. Projeto poltrona R3, Jacob Ruchti, 1952

Fig 44. Poltrona R3, Branco & Preto

Em decorrência do *boom* imobiliário da época, não foi possível a continuidade da loja, uma vez que não representava a atividade principal de seus integrantes. O impasse diante da opção entre partir para a industrialização ou se manter na profissão de arquitetos, levou-os a escolher a segunda. Essa experiência foi, no entanto, “importante para a difusão do novo vocabulário formal do mobiliário brasileiro”.²⁰⁶

Em paralelo, profissionalmente Ruchti iniciara sua pesquisa no design de móveis modernos. É possível que entre os primeiros clientes para quem trabalhou desenhando móveis estivesse Milly Teperman. Na fábrica enfrentou resistência por parte da produção e da tecnologia, que à época não eram adequadas ao espírito e a mentalidade moderna²⁰⁷, assunto a ser retomado adiante em tópico sobre os clientes de interiores.

Ruchti deixou um pequeno acervo de estudos de móveis, sobretudo cadeiras e poltronas, a maioria não identificada. Provavelmente foram realizados no período que se sucedeu a sua saída do grupo do Branco & Preto, quando foi chamado por Teperman.

Fig 45. Estudos poltronas, Jacob Ruchti

²⁰⁶ LOSCHIAVO. Op. Cit., p. 110-2.

²⁰⁷ TEPERMAN. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 30-3-2004.

Fig 46. Estudos, Jacob Ruchti

Sistemas expositivos

A conquista do elemento abstrato sobre o figurativo na arte paulista se convertia numa estética em vigência durante o período da década de 50, não só nas artes bi e tridimensionais, mas como uma nova forma de concepção que englobava desde a composição arquitetônica, a criação do desenho gráfico de um cartaz, a elaboração de uma vitrine, a estamparia de tecelagens, o desenho da moda, o cenário de uma peça, à coreografia de um balé. A discussão em torno da utilidade ligada à estética se fazia presente no ambiente da vida cotidiana abrindo novos campos de atuação profissional.

A partir das escolas e cursos promovidos nesse período, a própria maneira de apresentar a arte começava a ser explorada. Nos anos 50, para Ruchti essa preocupação compositiva inserida nas artes e no design se fundia a comunicação visual e se ampliava aos espaços expositivos. Era uma nova forma de apresentação, que deveria impregnar-se do espírito artístico.

Os quadros soltavam-se das paredes e ganhavam autonomia, fixados em tubos, ou presos em cabos de aço. Lina Bardi mostrava seu pioneirismo com as estruturas que montou para uma Exposição didática de História da Arte no museu de arte de São Paulo, em 1947.²⁰⁸

Em 1949, Ruchti ao lado de Miguel Forte, desenvolveu um sistema de exposição para a mostra de fotografias de Thomas Farkas, que realizou no MAM da Rua Sete de Abril, em

²⁰⁸ BARDI, Lina Bo. 1993, p. 44.

São Paulo. A consolidação desse olhar amplo sobre as artes visuais e o design desse período contou certamente com a responsabilidade intelectual e criativa de Jacob Ruchti.

Fig 47. Miguel Forte e Jacob Ruchti exposição de Thomas Farkas, MAM, 1949

Projetou também a convite de Bardi em 1950 a exposição alusiva aos temas de Caça e Pesca dos pavilhões da Secretaria da Agricultura Paulista, Água Branca, Horto Florestal e Instituto Zoológico.²⁰⁹ Publicada no nº 2 da revista *Habitat*, a matéria faz uma crítica aos pintores e cenógrafos, mas salienta o aspecto construtivo que resultou dos arquitetos que souberam executar boas realizações plásticas. Destacava ainda a valorização da construção dos vazios e não dos cheios, que, conjugados aos elementos, refletiam a transparência das idéias:

Uma demonstração de capacidade profissional clara, com as idéias racionadas, de um sentimento apto para a valoração de objetos a serem exibidos a um público não diferenciado, foi dada pelo arquiteto Jacob Ruchti que, com uma simplicidade de poucas linhas e de poucos volumes, soube organizar o mais belo pavilhão da Exposição. Ele não construiu com os plenos, mas sim com os vazios, e

²⁰⁹ HABITAT. 1950, pp. 42-3. Não consta participação de Miguel Forte, citada por Acayaba, p. 36.

foi justamente esta levidade de elementos elegantemente conjugados, que consentiu uma transparência do pavilhão, reflexo da transparência das idéias.

210

Fig 48. Exposição de caça & pesca

Ruchti dá sequência a esse novo segmento, realizando projetos e montagem de feiras, pavilhões das Bienais, assim como das exposições do IV Centenário. Nos anos 60, projetou o estande da Editora Delta para o IX Salão da criança. (1965). Para a VIII Fenit, o estande da Tricot-lã (1965) e (1969), para a IX UD, o da Duraplac (1968), entre outros. A comunicação visual também fazia parte desse novo segmento explorado pelo arquiteto, que realizou, entre outros, o catálogo dos cursos do IAC, para o museu em 1952.

²¹⁰ HABITAT. 1950, pp. 42-3.

Fig 49, 50, 51 e 52. Catálogo IAC, Jacob Ruchti, 1951

Cliente: Tricô-lã – Stand VIII Fenit

Ano: 1965

Cabe citar o estande da Tricô-lã desenvolvido para a VIII Fenit, em São Paulo. O recurso minimalista e simbólico foi utilizado como elemento de atração por Ruchti, que colocou geométricamente quatro paredes de alvenaria sobre uma base com carpete azul e as pintou de branco. Pendurou “As quatro estações”, do pintor italiano renascentista Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) ²¹¹, sobre cada uma das paredes. A idéia era representar as estações das coleções e em cada módulo as peças relativas a elas.

Adolfo Leirner, então dono da fábrica Tricô-lã, descreve o projeto como sendo surrealista. Ruchti pintou as palmeiras de azul. “Muito interessante! Um projeto estritamente construtivo. Quer dizer, ele colocou matematicamente as vitrines”. Segundo Leirner foi incompreendido pela limpeza de soluções. ²¹²

Fig 53. Trico-lã, estudo Fenit, Jacob Ruchti, 1965

²¹¹ Giuseppe Arcimboldo iniciou seus trabalhos em Milão, com seu pai, mas tornou-se pintor da corte, sob a proteção do Imperador Rudolph I. Suas obras principais incluem a série "As quatro estações", em que usou, pela primeira vez, imagens da natureza, tais como frutas, verduras e flores, para compor fisionomias humanas.

²¹² LEIRNER, Adolpho. Depoimentos prestados à autora. São Paulo, 6-5-2004 e 9-9-2010.

Fig 54. Projeto para estande Fenit

Fig 55. Estande Fenit, Trico-lã, 1965

Fig 56. Catálogo VIII Fenit, 1965

O limite “entre” as artes

Engajado com o movimento artístico moderno, Jacob procurou introduzir no ambiente cultural de São Paulo a idéia de reunir as artes plásticas e gráficas: arquitetura, escultura, pintura, comunicação visual e decoração. Essa conexão, na pluralidade das ações inserindo-se no ser artista, arquiteto, professor, designer, etc. não representaram, todavia uma relação de síntese das artes, ou de integração das artes, se não de um “desbordamento dos limites entre as artes”, conforme sugere Maria Cecília Lourenço. Ao falar da superfície de contato entre as artes visuais, referia-se, por exemplo, a peça escolhida para a mostra - “Espaços” - uma escultura que se confundia com arquitetura. Ruchti ocupava o “entre”.²¹³ Não era um cenário, ou uma escultura, ou se quer arquitetura, era algo entre as questões. Entre a arte e a arquitetura, ou entre a escultura e o design. Segundo esse olhar, buscava-se no íntimo algo que estava em todos os campos ao mesmo tempo, e não totalmente em nenhum deles, o que explica seu deslocamento dinâmico de um segmento para o outro.²¹⁴

²¹³ LOURENÇO. 1990, p. 226.

²¹⁴ LOURENÇO. Informações prestadas. São Paulo, 11-11-2009.

III

**Arquiteturas,
um olhar peculiar**

Considerações sobre Wright

O posto de centro mundial passava da Europa aos Estados Unidos logo após o segundo pós-guerra. Era possível definir os Estados Unidos por seu pragmatismo, autonomia e hegemonia. Se a palavra de ordem no velho continente era crise, na América era oportunidade. Vislumbrando novidades e possibilidades de progresso:

A casa moderna americana tornou-se objeto de desejo das famílias dos mais diversos países. Com sua imagem nítida e luminosa, ela era o resultado de um longo processo, estreitamente ligado à cultura anglo-saxônica e às transformações ocorridas em território estadunidense durante a primeira metade do século XX. ²¹⁵

O *american dream* foi tomando forma na medida em que foi sendo possível alcançar a casa uni familiar. Ter sua própria casa no campo era sinal de prosperidade, afinal, no século XIX era costume as classes privilegiadas terem suas moradias ao redor da cidade. Sonho que só se tornaria realidade a partir dos anos 30 com Roosevelt (1933-45), que introduziu um ambicioso programa de planejamento. Ao contrário do continente europeu, cuja tendência era o investimento na moradia coletiva como símbolo de sua modernização no âmbito social, os investimentos por parte do governo americano foram na direção da indústria da construção dos bairros residenciais. ²¹⁶

Iniciativas de revistas como *Architectural Fórum*, *Architectural Record*, *Arts & Architecture* muito contribuíram com esse ideário ao criarem um clima propício e trazer o debate do moderno à opinião pública. Elizabeth Gordon, editora da revista *House Beautiful*, era fervorosa admiradora de Frank Lloyd Wright, dedicando edições inteiras a apresentar a obra do mestre. Publicações de livros e revistas passaram a incentivar a casa do futuro, em que se propunham vantagens de conforto e de praticidade do viver moderno. ²¹⁷

Na década de 30, com o avanço do nazismo, chegavam os refugiados da guerra aos Estados Unidos em busca de novas oportunidades de trabalho, entre eles a tríade da Bauhaus – Walter Gropius, Marcel Breuer e Mies van der Rohe. Gropius tornar-se-ia diretor da Universidade de Harvard, a partir de 1933. Breuer, arquiteto húngaro, foi convidado por ele a se juntar à instituição e ambos formaram uma sociedade profissional que perdurou até 1941. Mies se estabeleceu em Chicago convidado a dirigir a escola de arquitetura Armour Institute of Technology, depois rebatizada como Illinois Institute of Technology.

²¹⁵ IRIGOYEN. 2005, p. 17.

²¹⁶ Idem., pp. 18-9.

²¹⁷ Ibidem., pp. 22-3.

²¹⁸ Com pouca experiência de obras executadas na Europa, os Estados Unidos seriam o local adequado e fecundo para que seus projetos ganhassem forma.

O austríaco Rudolph Schindler atraído pela obra de Wright chegou em 1914, e após trabalhar com ele durante um tempo, estabeleceu-se com estúdio próprio em 1923, na casa de *Kings Road*. Seu amigo, também vienense, Richard Neutra, desembarca no meio-oeste, no mesmo ano. Radicou-se em Los Angeles, onde teve carreira notável que lhe proporcionou projeção internacional. ²¹⁹

A partir da chegada dos refugiados estrangeiros na América, novo rumo teria tomado a arquitetura e sua educação até então baseada na metodologia *beaux arts*. Em seus postos acadêmicos, ou através de suas obras, trouxeram grande influência às gerações de arquitetos que se seguiram transpondo fronteiras intercontinentais. É inquestionável o arcabouço deixado por Wright aos arquitetos estrangeiros (Schindler e Neutra) que se naturalizaram, mesmo tendo breve passagem em seu estúdio.

Sem dúvida, boa parte das conquistas mais significativas no campo da moradia individual do pós-guerra teve lugar nos Estados Unidos. Se isso se deve, em parte, à contribuição de Neutra, Shindler, Gropius, Breuer e Mies, não se pode tampouco subestimar o valor de uma consolidada tradição local, estimulada e reinterpretada por Frank Lloyd Wright. É o encontro entre o racionalismo europeu e o pragmatismo americano. ²²⁰

Com sua sociedade em formação, os Estados Unidos, ricos física e economicamente, tornaram-se território propício “para a implantação de teorias arquitetônicas que fermentaram na Europa entre as duas guerras. O material humano era fundamentalmente europeu. Sabe-se que as vanguardas européias tiveram um caráter marcadamente ideológico. Nada melhor que a terra do pragmatismo para construir – literalmente – a casa moderna.” ²²¹

Imigrante, Marcel Breuer tanto como Richard Neutra contribuiu para a criação da arquitetura moderna “genuinamente americana”.

Uma vez na América, Breuer logo assimilou e se aclimatou aos novos requisitos e técnicas de construção americana. As casas na Nova Inglaterra, com as suas chaminés de pedra do campo suggestionaram toda uma gama de novas possibilidades na construção com madeiras nativas inerentes ao vernáculo. Assim, Breuer emergiu como influência principal

²¹⁸ IRIGOYEN. 2005, p. 28.

²¹⁹ Idem., p. 27.

²²⁰ Ibidem., p. 28.

²²¹ Ibidem., p. 55.

e revigorante na arquitetura doméstica americana. Seus passos podem ser estudados na série de sucessivas casas que desenvolveu em parceria com Gropius entre 1938 e 1941, em Cambridge, Massachusetts, entre elas: Haggerty House - uma casa de praia feita em estrutura de aço, em que introduz o tapume de madeira vertical, em contraste com as paredes de pedra bruta, ou sua própria casa em Lincoln, que continua a ser, apesar de suas proporções modestas, um marco na arquitetura americana.²²²

Breuer, desde jovem, em 1932, ainda na Europa, revelava sua preocupação com as experimentações e aplicações de seu aprendizado como desenhista de móveis e de design de interiores como estrutura autônoma, qualidade em que se aprimorou na América.²²³

Assim como Breuer, Neutra percorreu um caminho próprio dentro da arquitetura moderna americana. A década entre a mostra da arquitetura moderna de 1932 e a entrada dos EUA na II Guerra Mundial foi o período mais criativo de sua vida, segundo Hines. Tempo durante o qual ele praticou, quase que exclusivamente, a ética e a estética da modernidade arquitetônica. Nessa época desenvolveu um vocabulário próprio, baseado em referências “impessoais”, que o distinguia de seus parceiros com relação a padrões, fórmulas, temas e motivos.²²⁴

Enquanto perseguia objetivos na pré-fabricação, na produção em massa, no baixo custo, em edifícios de alta qualidade, que fossem disponíveis e atraentes para todas as classes, Neutra, mais do que seus contemporâneos, passou a depender de elementos modulares, leves e industriais. Muito da esbelteza de seu estilo se deve ao clima temperado da Califórnia, onde o sol quase constante o incentivava às saliências em suas amplas coberturas. Seu trabalho, grosso modo, assumia as teorias daquilo que se propunha ser o *Internacional Style*.²²⁵

Ainda assim, como as *Prairie Houses* de Wright, a maior parte do seu trabalho tinha uma forte orientação horizontal. Ao contrário das construções de Le Corbusier que habitualmente se erguiam do chão, as de Neutra tendiam a sentar-se ou a deitar-se sobre o solo. Seus edifícios chegam a abraçar e se misturar à natureza, o que lhe imprimia um caráter wrightiano.²²⁶

Na América, enquanto Wright representava uma tradição na arquitetura, surgia com a exposição de 1932, *The International Style*, a apoteose de um novo estilo, “a maior expressão da expansão de uma ortodoxia formalista”. A exposição estabelecia um cânone:

²²² JONES. 1962, p. 16.

²²³ MARSELLO. 1993, p. 9.

²²⁴ HINES. 2005, p. 131.

²²⁵ Idem.

²²⁶ Ibidem.

“uma determinada arquitetura cúbica, lisa, de fachadas brancas, ou revestida de metal e vidro, de propostas funcionais e simples”. Ao promover este estilo, Montaner fala que o mais grave foi terem ficado marginalizados e silenciados os experimentos dos futuristas, dos construtivistas russos, do expressionismo alemão, da Escola de Amsterdã ou da arquitetura organicista. Além disso, representava um reducionismo das próprias idéias do Movimento Moderno e das idéias-chaves da Bauhaus, marginalizando os aspectos relacionados com a vontade de inovação contínua defendida pelos mestres daquela vanguarda.²²⁷

Fervoroso crítico da utopia promovida pelo reduto que embarcava na América, Tom Wolfe declarou:

*Tafel (Edgar) e seus Companheiros eram os únicos seguidores de Wright a essa altura. Entre os estudantes de arquitetura nas universidades só se ouvia falar do Estilo internacional. O entusiasmo vinha crescendo desde que os peregrinos regressaram da Europa e o Museu de Arte Moderna começou a fazer publicidade dos arquitetos dos redutos. Quando os deuses brancos repentinamente desembarcaram, o entusiasmo se converteu em conversão, num sentido religioso. Havia um zelo por esse estilo que ultrapassava as paixões comuns no gosto estético.*²²⁸

Conta Wolfe que Wright desenvolveu uma fobia por “Herr Gropius” recusando-se a apertar-lhe a mão numa única oportunidade em que foram apresentados, ocasião em que Gropius viera para uma palestra na Universidade de Wisconsin.²²⁹

Militante nas frentes organicistas italianas, o arquiteto Bruno Zevi falava em 1954 da necessidade de uma revisão crítica dos resultados da década racionalista. Não se tratava de uma anulação aos grandes mestres, contudo, ao qualificar suas linguagens, determinar os limites a que se impuseram.²³⁰

Nas páginas de *Towards an Organic Architecture*, Zevi manifesta que a idéia era mostrar como os melhores arquitetos tendiam, naquele momento histórico, a um tipo de arquitetura denominada orgânica sem, contudo, compreendê-la como um novo *ismo* ou um programa ou ainda um sonho da arquitetura, mas discernir uma tendência atual nas construções e nos arquitetos. Tendência que na época citou ser embrionária por apresentar-se principalmente na arquitetura doméstica. Para uma melhor compreensão, o fato relaciona-se a um processo psicológico de reavaliação do primeiro período da

²²⁷ MONTANER. 2001, p. 13.

²²⁸ WOLFE, 1991, p. 42

²²⁹ Idem.

²³⁰ ZEVI. 1970, p. 10.

arquitetura moderna. Na realidade, as idéias orgânicas da arquitetura de Sullivan e de Wright eram provenientes de arquitetos europeus. Como resultado de distintos processos, alcançaram os jovens arquitetos europeus, mas que vieram a partir da Escandinávia e do Japão.²³¹

Em fase apologética Wright declarava: “Uma arquitetura orgânica representa mais ou menos uma sociedade orgânica”. Seria uma sociedade de ideais orgânicos representados na totalidade de suas construções. A nova era em que a arte, ciência e religião pudessem estar unidas e juntas encontrar seu centro na arquitetura orgânica.²³²

Desde o início Wright encarou a percepção orgânica do mundo, submetendo-a a arquitetura. Assim como para Sullivan o orgânico em Wright tinha o sentido de coesão, de vida e de desenvolvimento. Era um protesto à cultura e à personalidade fragmentada que se esboçavam no princípio do século.²³³

A concepção da arquitetura orgânica que Bruno Zevi quer evidenciar não é com associações estranhas em que o protagonista é a construção e o ser humano um mero espectador. O interesse que o organicismo arquitetônico manifesta no homem e na sua vida vai além de reproduzir sensações físicas direta ou indiretamente. O sentimento do movimento e a qualidade dinâmica no orgânico correspondem antes ao arranjo espacial fundamental próprio do movimento do homem que o habita, do que um maneirismo do *art nouveau* evocando formas.²³⁴ Nesse olhar a “arquitetura orgânica não é abstratamente utilitária, mas no sentido integro da palavra, funcional”.

A arquitetura orgânica é funcional. Não será vista sob um ponto de vista técnico, mas como um complexo envolvendo todas as atividades humanas e os sentimentos de pessoas que irão utilizá-la. “A arquitetura é orgânica quando o planejamento espacial do ambiente, casa e cidade é planejado para a felicidade material, psicológica e espiritual humana”.²³⁵ É por isso também que para Zevi a glorificação do caráter orgânico valorizando a escala humana traz o repúdio a toda a arquitetura que se sobrepõe ao homem ou que é independente dele.²³⁶

Se o funcionalismo na arquitetura respondia às necessidades mecânicas de uma civilização industrial e devastada pela guerra, proclamando os cânones do utilitarismo, o organicismo na arquitetura de Wright na América, e seguidores, também respondia às exigências

²³¹ ZIVI. 1949, pp. 9-11.

²³² Idem., p. 66.

²³³ Ibidem., pp. 28, 73.

²³⁴ Ibidem., pp. 9-11.

²³⁵ Ibidem., p. 76.

²³⁶ ZIVI. 1992, p. 127.

funcionais, mas de uma maneira mais complexa atendendo à psicologia do homem e por isso trazia a mensagem pós-funcionalista de humanização à arquitetura.²³⁷

A explanação sobre interpretações a cerca do organicismo de Wright e seus seguidores, com ênfase na leitura de Zevi, se deve ao fato desse aspecto se aproximar aos interesses dos jovens arquitetos paulistas pouco lembrados, na década de 40, particularmente Galiano Ciampaglia, Jacob Ruchti e Miguel Forte.

A chegada em Wright

O legado de Wright no Brasil, assinalando a influência americana na cidade paulista, desde o final dos anos 30, é abordado por Adriana Irigoyen.²³⁸ Segundo seu olhar, a americanização das casas paulistas segue a tendência do estilo neocolonial brasileiro difundido no primeiro pós-guerra.

O processo de americanização atinge todas as esferas na cidade de São Paulo. Da indústria à cultura, passando pela arquitetura. Se comparada à arquitetura produzida sob o viés mais radical das vanguardas modernas, as casas wrightianas não representariam um impacto cultural maior, em função de pontos que aproximaram os dois países naquele momento.²³⁹ A equivalência estabelecida entre a arquitetura residencial estadunidense e a paulista estaria determinada por alguns elementos como a existência de uma população de imigrantes enriquecidos, a industrialização que favoreceu as relações de importação de novas tecnologias e por um sincero pragmatismo em ambas.²⁴⁰

No Brasil, é conhecido o modelo hegemônico da arquitetura carioca que legitimou a arquitetura nacional. Entretanto, um grupo de arquitetos paulistas fazia um trabalho à margem daquela História. O resgate dos “arquitetos esquecidos” se inicia com o *Branco & Preto – uma história do design brasileiro nos anos 50*. Nele, Acayaba introduz a trajetória dos seis arquitetos que desenvolvem o design da loja: Jacob Ruchti, Miguel Forte, Plínio Croce, Roberto Aflalo, Carlos Millan e Chen Y Hwa.²⁴¹

Irigoyen recupera a trajetória de um grupo maior de profissionais paulistas que iniciava sua formação na tradição acadêmica. Traz a experiência norte-americana como fonte de inspiração a essa leva de arquitetos. São eles, por ordem alfabética de sobrenome, Roberto Aflalo, Marino Barros, José Augusto Bellucci, Alberto Botti, Oswaldo A. Bratke, Salvador

²³⁷ ZEVI. 1992, p. 125.

²³⁸ IRIGOYEN. 2002, pp.116-118.

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ Ibidem., p. 116

²⁴¹ ACAYABA. 1994.

Candia, Galiano Ciampaglia, Plínio Croce, Giancarlo Fongaro, Miguel Forte, Rosa Kliass, Miranda Magnoli, César Luiz Pires de Mello, José L. F. de Oliveira, Rodolpho Ortenblad Filho, Max Ouang, Arnaldo F. Paoliello, Marc Rubin, Jacob Ruchti, Pedro Paulo de Melo Saraiva, Eugenio Szilagyí e Gregório Zolko. Entre o período de 1945-60, seus projetos “revelam, em maior ou menor grau, afinidade com as inovações funcionais, técnicas e formais introduzidas na esfera doméstica pelos modelos norte-americanos”.²⁴² Com esse trabalho se abre ainda mais um campo fértil para novas explorações de seus personagens.

Oswaldo Bratke nunca deixou de ser mencionado, entretanto, nas palavras de Irogoyen, “foi necessária a publicação em 1997 do livro Oswaldo Arthur Bratke, de Hugo Segawa e Guilherme Mazza Douradado, para que os arquitetos de São Paulo começassem a descobrir que existia vida além da ‘caixa preta’”.²⁴³ Sua modernidade, uma das pioneiras, assim como a de seus colegas de turma Jayme Fonseca Rodrigues e Américo Cápua, tinha procedência no repertório norte-americano.²⁴⁴

Segundo Carlos Lemos na década de 40 o quadro da arquitetura paulista começava a alterar-se devido a chegada de significativo número de arquitetos estrangeiros e da instalação das faculdades de arquitetura. Eram raras as atuações bem definidas por essa época. Em São Paulo destacavam-se Rino Levi e Oswaldo Bratke. “Rino Levi foi o fiel servidor das regras e seu mérito está em tê-las servido com bom gosto”.²⁴⁵

A arquitetura residencial paulistana deve muito a Oswaldo Bratke, por ele ter predisposto a classe média a aceitar o modernismo, ou o racionalismo contemporâneo, em seus planos de organização domiciliar. Entretanto, coube a Artigas a definição da arquitetura paulista.

²⁴⁶

Oswaldo Bratke, formado em 1921 pelo Mackenzie com ateliê na Rua Avanhandava, pode ser considerado o primeiro a descobrir as possibilidades da casa moderna com influência norte-americana. Logo se identificou e colocou em prática as possibilidades das novas tecnologias, observando uma nova forma de vida e estética modernas.²⁴⁷

Publicações, como as da revista Acrópole desde 1938 já traziam páginas, nas quais um número considerável de casas poderia se enquadrar dentro dessa categoria. Casas de Oswaldo Bratke, como a da Rua Sofia, apresentavam visivelmente essa tendência:²⁴⁸ a

²⁴² IRIGOYEN. 2005, p. 11.

²⁴³ SEGAWA e DOURADO. 1997, p. 15.

²⁴⁴ Idem.

²⁴⁵ LEMOS. 1979, pp. 154-5.

²⁴⁶ Idem., p. 158.

²⁴⁷ IRIGOYEN. 2005, p. 107.

²⁴⁸ Idem., pp. 302-3.

planta descontinuada, o jardim incorporado ao interior, a preocupação com a escala humana, desníveis e o pé-direito baixo.

Por sua vez, a fase “wrightiana” em Vilanova Artigas já havia sido recuperada anteriormente por Silvia Fisher, que destacou seu contato a partir de Ruchti: “Segundo o próprio Artigas, sua arquitetura nesse período era ‘um moderno paulista, sem compromisso com escola alguma, com algumas esfregações de Frank Lloyd Wright’, cuja obra conhecera através da convivência com Jacob Mauricio Ruchti (eng. arq. Mack, 1940)”.

Há uma figura de jovem estudante que foi interessantíssima, um mackenzista, o Jacob Ruchti. Nós dois nos encontramos exatamente nessa época (1936 ou 1937). Ele, um jovem estudante do Mackenzie, eu um jovem estudante da Poli. Nós fizemos amizade e passamos a discutir e a estudar juntos. De modo que a chegada em Wright, nós fizemos juntos. ²⁴⁹

O paralelo de Artigas com Wright é estabelecido sobre sua fase inicial, somente, como sugere Irigoyen. Artigas acaba desenvolvendo uma “linguagem referenciada em Le Corbusier”, propondo “uma abordagem da arquitetura como uma forma de ação que envolve conhecimentos amplos como técnica construtiva”. Membro do partido comunista, seu ideário torna-se ético-político.

Os protagonistas paulistas analisados, que estiveram “a margem” da História, foram atraídos por Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Marcel Breuer, Walter Gropius e Mies van der Rohe. ²⁵⁰ Se esse grupo de mackenzistas compreendido como “os defensores do internacionalismo” se aproximava da arquitetura de Oswaldo Bratke, Franz Heep e Rino Levi, como se refere Eduardo Ferroni em sua pesquisa sobre Salvador Candia ²⁵¹, ainda é possível fazermos novas distinções. Quando da abertura da loja Branco & Preto, Acayaba dizia que o design de seus móveis refletia a filiação de seus autores:

Por um lado, Jacob Ruchti e Miguel Forte representavam a escola de Frank Lloyd Wright no Brasil. A obra do arquiteto americano era, por sua vez, influenciada pela arquitetura japonesa e sua simplicidade geométrica (...). Wright fazia para cada casa, num processo artesanal, um ambiente e uma mobília (...). Por outro lado, Plínio Croce, Roberto Aflalo e Carlos Millan, uma geração mais jovem, impressionavam-se pela arquitetura americana de Richard Neutra, Marcel

²⁴⁹ FICHER. 1989, p. 518 e Acayaba. 1994, p. 30.

²⁵⁰ IRIGOYEN. 2005, pp. 98-9.

²⁵¹ FERRONI. 2008, p. 64.

Breuer e Mies van der Rohe cuja obra refletia sobretudo o interesse pela racionalidade do móvel. ²⁵²

Assim, dentro do mesmo grupo, suas filiações trariam determinantes na trajetória projetual de seus personagens. Como Ruchti, Ciampaglia e Forte, contemporâneos que se conheciam desde os primeiros anos no Mackenzie, tiveram forte ligação com a obra de Wright.

Salvador Candia se autodefinia como *miesiano*. ²⁵³ Croce e Aflalo iniciaram seus trabalhos com o rigor formal e estrutural de Mies van der Rohe. O percurso desses arquitetos, ainda que com admiração em Wright, teve inspiração na arquitetura de Breuer e Neutra, com predileção na racionalidade. ²⁵⁴

Galiano Ciampaglia, muito pouco citado, ou sempre associado à imagem de Miguel Forte, arquiteto de personalidade contida e fiel aos princípios humanistas, só é homenageado em 2003 por Fernanda Ciampaglia, em artigo que escreve para a revista AU. ²⁵⁵

Filho de italianos, Galiano nasceu em São Paulo em 1913. Ingressou em 1933 no curso de arquitetura da Escola de Engenharia Mackenzie. Sua formação, assim como a de outros arquitetos dessa geração, integrava a Faculdade de Engenharia, cujo curso isolado de arquitetura se daria somente a partir de 1947. Se o curso lhe pareceu monótono como descreveu, somente iria motivar-se a partir do conhecimento da obra de Wright, Aalto, Gropius e Le Corbusier, por intermédio das revistas que circulavam pela escola.

Fernanda Ciampaglia, que hoje estuda sua obra, ²⁵⁶ resgata a coerência de sua vida profissional fundamentada em conceitos wrightianos, justificando as opções do arquiteto:

*Diante da magnitude das obras desses mestres e da fragilidade do ensino,
recorre aos livros e absorve as palavras de Wright, que estimularam as suas
escolhas definitivas: “a arquitetura, a casa, a casa do homem”.* ²⁵⁷

Formado em 1939, Galiano estagiou com Lucjan Korngold por um ano. E embora de personalidade tímida, torna-se vice-presidente do IAB em 1954, entidade que então era

²⁵² ACAYABA. 1994, p.60.

²⁵³ FERRONI. Op. Cit., p. 47.

²⁵⁴ ACAYABA. Op. Cit., pp. 46-47.

²⁵⁵ CIAMPAGLIA. 2003, pp. 57-61.

²⁵⁶ A dissertação de mestrado de Fernanda Ciampaglia sobre a obra do arquiteto Galiano Ciampaglia está em curso na FAUUSP.

²⁵⁷ CIAMPAGLIA. p. 58.

presidida por Rino Levi. Em 1942, ao lado de Miguel Forte, funda a Forte & Ciampaglia, uma firma de projetos e construções dedicada exclusivamente a projetos residenciais.²⁵⁸ Em obras maiores como o edifício S. Fileppo de 1944, ou quando participam do concurso para a nova sede do IAB, compartilhavam a autoria com Jacob Ruchti.

Adeptos a filosofia orgânica de Wright, essa parceria perdurou até 1955, período em que desenvolveram uma série de residências de considerável importância, dentro daqueles princípios: a forma de organizar o programa, que nasce de um núcleo central; as relações de continuidade entre o interior e o exterior; a aplicação de materiais como a madeira, a pedra e o tijolo e, sobretudo, a integração de todos os componentes da habitação.²⁵⁹ São desse período as residências de R. Grazzini (1948) e de E. Segre (1950), ambas em São Paulo. Conforme atesta Fernanda Ciampaglia, em 1957, Galiano se desvincula da sociedade passando a assinar individualmente seus projetos, como o que foi executado na Rua Inglaterra naquele mesmo ano.²⁶⁰

Sua personalidade lúdica o leva a explorar os ângulos e a geometria promovendo a sensação do abrigo e bem estar resultante dessas linhas. Suas fachadas em muito lembram as casas de Wright, com volumes descontinuados, o uso de janelas recuadas, a valorização dos telhados, do pergolado e dos elementos vazados. São exemplos a Casa das Esquadrrias Azuis de 1961, a Casa do Balcão de 1962, a Casa dos Octógonos de 1967 e a Casa dos Telhados de 1973, todas em São Paulo.²⁶¹

Fig 57. Casa dos losangos, Galiano Ciampaglia, 1967

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ ACAYABA. 1994, p. 33.

²⁶⁰ CIAMPAGLIA. Op. Cit., p. 59.

²⁶¹ Idem., pp. 60-1.

Fig 58. Residência E. Segre,
Forte & Ciampaglia, 1950

Fig 59. Residência Luis Forte, Rua Alagoas,
Forte & Ciampaglia, 1952-55,

Por seu caráter espontâneo e senso de humor invejável, Miguel Forte sempre teve grande visibilidade individual à frente de seus sócios, fosse Ciampaglia ou Ruchti. Suas histórias contadas com sarcasmo e o sabor de uma entonação pausada e marcadamente italiana faziam reunir a sua volta, tanto amigos, como parentes ou alunos por intermináveis períodos. Lúcido até os últimos anos soube com maestria catalisar para si o mérito dos processos que desempenhou e as realizações concluídas nas sociedades que teve com os colegas.

Miguel Forte se formou um ano depois de Ciampaglia. Com Rino Levi, completou sua formação aprendendo a valorizar o detalhe. “No estágio de três anos, Miguel descobriu que o caráter da arquitetura está no detalhe e que não existe arquitetura sem caráter”.²⁶²

Em 1941, mudou seu escritório com Galiano Ciampaglia da Rua Xavier de Toledo para o edifício na Barão de Itapetininga, 124.

*Jacob Ruchti, desde a escola, foi o amigo dileto. Seu pai era arquiteto e em sua casa se “respirava cultura”. Nesse ambiente, Miguel fez sua iniciação artística. Colegas de escola, sonhos e trabalhos se completavam: ambos eram muito wrightianos. Em 1947 partem juntos, num cargueiro americano tipo Victory Ship, rumo à América do Norte.*²⁶³

O universo de Miguel sempre foi a casa. Em suas elaborações agia da mesma forma: analisava o cliente e desenvolvia o projeto pensando no que seria bom a ele. Acreditava

²⁶² ACAYABA. 1986, p. 74.

²⁶³ Idem.

também “que para cada terreno, programa e arquiteto só existe um projeto.” Considerado um arquiteto “de trena na mão”, Miguel é enfático sobre a construção quanto à presença do arquiteto desde sua marcação.

O arquiteto que não acompanha a obra está pecando. Os detalhes mantêm entre si um relacionamento tão íntimo que, se não forem bem feitos e bem fiscalizados, com o tempo a obra se desmancha. ²⁶⁴

Assina com Ciampaglia projetos que foram marco na arquitetura paulista de caráter norte-americano. São exemplos a residência de seu sogro Serafino Fileppo, localizada na Av. Brasil, realizada em 1942; a de Luiz Forte, na Rua Alagoas, ou mesmo a projetada para a sua residência, na Rua Oliveira Pimentel, que em 1960 foi totalmente reformada pelo próprio Miguel. ²⁶⁵

Deve-se dar destaque à produção de Ilhabela, onde Miguel Forte atuou desde 1975, ano que conheceu a ilha e passou a frequentá-la. O conjunto arquitetônico da Praia do Pinto, região norte da Ilhabela configura uma fase única da produção do arquiteto.

Principalmente nessa região, no passado habitavam colônias de pescadores nativos, com diversas casas implantadas muito próximas umas das outras, à beira da praia. A Praia do Pinto era considerada uma vila de pescadores. Com a aquisição da maior parte das casas pela família Fileppo, Miguel desenvolveu todo o projeto urbanístico da praia, assim como o da reforma e o da ampliação de uma grande maioria delas.

Inicialmente seu sonho era o de realizar um conjunto semelhante às construções com fluxos orgânicos existentes nas vilas do Mediterrâneo, conforme costumava comentar, no final dos anos 70. A interligação das dependências unindo as casas umas às outras se daria por circulações abertas e cobertas, promovendo um caminho ininterrupto entre as casas. Verificou-se, contudo, no decorrer dos anos 80, que os limites dos terrenos começaram a receber muros altos interrompendo a idéia de circulação pelas possíveis vielas. Com declividade muito acentuada, os terrenos foram sendo estruturados por enormes muros de pedra, possibilitando grandes embasamentos para seu melhor aproveitamento.

Individualmente as casas têm uma linguagem singular, contendo amplas varandas, que realizam a interligação dos jardins à praia. Um elemento constante em seu trabalho nas casas de Ilhabela são as bases levemente salientes em relação às alvenarias, sempre impermeabilizadas e protegidas com cimento queimado colorido com pó xadrez. Bases que formam blocos únicos criando o espaço funcional, principalmente nos terraços, com

²⁶⁴ ACAYABA. 1994, p 75.

²⁶⁵ CIAMPAGLIA. Op. Cit., p. 59.

mesas e bancos, sobre os quais se deitam as madeiras para receber os acentos de almofada.

O uso forte de cores primitivas nas esquadrias de madeira vai de encontro à observação pessoal do arquiteto nas tintas adotadas pelas singelas construções locais, como também são inspiradas nos barcos pesqueiros.²⁶⁶ Em contraste com o branco das alvenarias procuram ser fiéis à linguagem local. Muito próprio da região ilhabelense, a utilização das bases e muros com pedra rolada do rio, assim como da madeira tratada e detalhada no conjunto da valorosa geometria de telhados, registram seu forte componente pessoal sobre a temática wrightiana.

Uma das primeiras que adaptou foi a sua própria residência que autodenominava casa “caíçara-Wright”, pois partia de uma implantação existente com características regionais. Uma casa totalmente integrada à natureza, cuja vista só era conseguida na medida em que se penetrava no terreno. Com forte valorização das inclinações dos telhados e pergolados, ao projetar essa casa Miguel “descobre” uma imensa pedra, que enriquece ainda mais o caráter natural de seu acesso principal pela praia.

Fig 60. Residência Família Forte, Ilhabela, Miguel Forte

²⁶⁶ FORTE, Miguel. Depoimento gravado em vídeo para a Faculdade Mackenzie. São Paulo.

Fig 61. Vista da praia, Ilhabela, Miguel Forte

A casa que poderia ser considerada sua última obra fica a cavaleira no topo do morro que separa a Praia do Pinto da Praia da Armação. Diferentemente da primeira, esta, apesar do formato wrightiano se impõe sobre a natureza. De proporções avantajadas abandona o caráter democrático (primeiramente pensado para as vielas que se interligariam) marcando a presença e o status do proprietário.

A arquitetura de Miguel Forte merece pesquisa particular, uma vez que marcou a arquitetura moderna paulistana no que diz respeito ao organicismo norte-americano.

O extremo olhar ao detalhe caracterizou sua obra pela qualidade, tanto pelo projeto quanto pela execução. Entretanto, pelas características de seus projetos, a gama de clientes era reduzida. Produziu principalmente residências de alto padrão e, para muitas delas, projetou também o interior empregando as novidades introduzidas na loja Branco & Preto.

Fig 62. Residência em Ilhabela, Miguel Forte

Sabe-se que desde jovem Jacob Ruchti abraçava a “causa Wright”. Sua oposição ao academismo de Stockler das Neves, com quem manteve “polêmicas violentas” é notória. A ruptura deu-se, obrigatoriamente pelas vias funcionalistas, com discussões que promovia com seus colegas, e a já vista publicação de “Arquitetura Funcional”, o resumo de 1935 sobre a funcionalidade em Richard Neutra.²⁶⁷ O moderno em Ruchti, não obstante, se partia de Neutra, teve aderência no organicismo de Wright.

Ainda recém-formado, em 1941, Ruchti fez menção a Wright, ao falar do conceito de espaço na escultura e a sua inter-relação, como princípio básico da arquitetura contemporânea:

*Podemos até dizer que, em arquitetura, o conceito de espaço foi introduzido muito anteriormente ao seu uso, em escultura, pelos construtivistas. O grande arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright estabeleceu o uso do espaço como elemento arquitetural há mais de 40 anos atrás. Naquela época, esse arquiteto já se referia à planta livre o que significa a inter-união dos vários espaços de habitação, num ritmo contínuo. A liberdade de planta representa não só a inter-união dos espaços de habitação como significa ainda a união do interior com o exterior, incorporando a natureza aos ambientes internos.*²⁶⁸

Uma vez formado, nos anos 40, Ruchti seguiu com seu pai na Frederico Ruchti Ltda, realizando projetos de arquitetura residencial em São Paulo. Dessa colaboração três obras foram publicadas na revista Acrópole: duas urbanas, as casas para Eldino Bancante (1940) e para Arthur Sonnervig, na rua Guadalupe (1941), ainda dentro de um direcionamento neo-colonial. E uma casa de férias, na Represa Nova em São Paulo (1942).²⁶⁹

Com grandes portas de vidro que correm dentro de paredes de tijolos duplas e um generoso pergolado de madeira, em balanço, nessa pequena casa à beira da represa o “simplório” ganha uma conotação moderna. Busca a essência dos materiais adequados à funcionalidade dos espaços, onde cozinha e estar se relacionam sem porta, à maneira americana. Em torno do núcleo central, estar e jantar se integram banheiro e cozinha, “tal qual as *Usonian Houses* de Wright”.²⁷⁰

Em 1943, consta em seu acervo pessoal a execução do projeto realizado para E. Gross na Av. Rebouças.

²⁶⁷ RUCHTI. 1937, pp.132-133 e in ACAYABA. 1994, p. 30.

²⁶⁸ RUCHTI. 1941, p.99-100.

²⁶⁹ RUCHTI, Frederico. 1940, pp. 223-4.

RUCHTI, Frederico e RUCHTI, Jacob Mauricio. 1941, pp. 234-5 e 1943, pp. 312-3.

²⁷⁰ ACAYABA. 1994, p. 33.

Fig 63 e 64 . Casa de Férias, Frederico Ruchti e Jacob Mauricio Ruchti, 1943.

Fig 65. Residência E. Gross, Av. Rebouças

Dentro dessa tendência paulista americanizada, a casa da Rua Giacomo Garrini foi projetada por Jacob Ruchti em 1945, para seu cunhado Alberto Bauer.²⁷¹ Em 1951, tendo se casado, Ruchti fez dela sua primeira residência. Portas-balcão de caixilho de ferro interligam os espaços internos aos dos jardins frontal e dos fundos. A pedra que parte da jardineira e se adentra formando o anteparo da escada é um recurso de ligação marcadamente wrightiano. Ou ainda, seu uso na composição interna como divisão de espaços e a base para lareira. Na fachada a convivência do tijolo e do elemento de madeira, conhecido como *shingle*, pré-fabricação largamente utilizada nas casas americanas para

²⁷¹ Diferentemente do que foi publicado pela revista Architectural Record, este projeto de 1945 (e não 1947, data da viagem e do contato com a revista), por equívoco da publicação atribui co-autoria a Miguel Forte. Citado em Irigoyen - projetos anexos, no doutorado, ainda inclui Ciampaglia. O projeto é de autoria somente de Jacob Ruchti, conforme indicado em currículo pelo arquiteto em seu portfólio, e pela viúva Irene Ruchti.

recobrimento externo de paredes, revela a influência até mesmo de Neutra. Os planos horizontais do telhado e do pergolado reforçam essa idéia.

Entre a Av. Rebouças e a Rua Dr. Melo Alves, o nome da Rua Giacomo Garrini já não é mais o mesmo, hoje se chama Rua Chabad. No local, a maioria das construções sofreu reformas para atender aos programas de comércio e serviços.

Fig 66. Projeto de Modificação do Jardim, Residência Alberto Bauer, rua Giacomo Garrini, Jacob e Irene Ruchti, 1945

Fig 67. Residência Alberto Bauer, Jacob Ruchti, 1945

A viagem de dois jovens arquitetos aos EUA em 1947 - um breve apanhado

Após 1945, com o fim da guerra, a paz americana estimulava o turismo cultural para dentro e para fora dos Estados Unidos. Arquitetos da América Latina estavam ávidos para pisar em solo americano a fim de conhecer a arquitetura dos grandes mestres, paradoxalmente, de origem européia.²⁷² Nesta onda de viagens para estudos, Artigas havia sido beneficiado e teve o patrocínio da Fundação Guggenheim, em 1947. Ruchti, até então solteiro, não contou com subsídios governamentais ou familiares para sua empreitada fora do Brasil, mas de uma forma ou de outra, foi apoiado incondicionalmente, por estar junto de Forte, que teve a viagem patrocinada pela família Fileppo.

A peregrinação, “que geralmente incluía alguns *must*, como Breuer, e Gropius em Lincon, Wright em Chicago e Neutra em Los Angeles” partia principalmente dos egressos da Faculdade de Arquitetura Mackenzie, admiradores da arquitetura norte-americana.²⁷³

Concomitantemente a Artigas, em março de 1947, partiriam Jacob Ruchti e Miguel Forte. No mesmo ano, seduzido pela arquitetura moderna norte-americana, Salvador Candia empreendia a sua viagem. Philip Johnson montava uma exposição de Mies. Mesmo não a tendo visto, Candia que conheceu sua obra em detalhe, reconheceu ter se convertido ao “miesianismo”. Um ano depois, Oswaldo Bratke realizava sua primeira viagem. O contato com a obra de Breuer foi decisivo como influência na sua arquitetura, a partir de 1950.²⁷⁴

Jacob Ruchti tinha horror a avião e apesar do fim da guerra, as rotas nos navios de passageiros ainda não haviam sido restabelecidas. A única opção foi realizarem a viagem num cargueiro que, após muitas paradas na costa brasileira e um número considerável de dias em alto mar, os desembarcou nos Estados Unidos, onde se deu o início de uma longa aventura pela América.²⁷⁵

A bordo do navio que os conduziu até o porto de Nova Orleans, Miguel Forte iniciou seu diário, que se transformou num precioso relato sobre os costumes americanos do segundo pós-guerra, recheado de observações e descrições sobre a arquitetura, a música e o cinema norte-americano. Por iniciativa de Mônica Junqueira, que descobriu em sua casa um fichário cheio de folhas manuscritas, o diário só veio a ser editado na íntegra em 2001, cinquenta e quatro anos depois da viagem.²⁷⁶

²⁷² IRIGOYEN. 2005, p. 122.

²⁷³ Idem.

²⁷⁴ Ibidem., p. 125.

²⁷⁵ JUNQUEIRA, Mônica. In FORTE. 2001, p. 10.

²⁷⁶ FORTE. 2001.

Por intermédio de Vinícius de Moraes, à época vice-cônsul do Brasil em Los Angeles, conseguiram importantes contatos. “Entre os arquitetos conheceram Richard Neutra, Philip Johnson, John Gaw Meen, Rudolf Mock, Tour e Bianculi, Gustavo Pulitzer, Paul Lester Wiener, Lütgen, William Wurster e naturalmente, Frank Lloyd Wright.” Em Palm Spring foram visitar casas de Richard Neutra e nas proximidades de Boston as de Marcel Breuer e entre as diversas cidades pelas quais estiveram, as de Wright.

Entre os artistas, visitaram Alexandre Calder. Este contato proporcionou a vinda do escultor, posteriormente, ao Brasil. Estiveram nos estúdios de gravação do diretor Orson Welles, que filmava *MacBeth*, de Shakespeare. Descansaram uns dias na casa de Carmem Miranda, em Beverly Hills. Encontraram com o violinista Zé Carioca e o guitarrista Laurindo de Almeida.

Foram incontáveis os shows de jazz a que assistiram, tendo a oportunidade de conhecer de perto o talento de Duke Ellington, Ella Fitzgerald, com quem estiveram sentados à mesa, Louis Armstrong, Billie Holiday e Sarah Vaughan, de cuja descoberta por Vinícius de Moraes foram cúmplices.²⁷⁷ Em Nova York a tia de Jacob Ruchti, Xênia Grünbaum, concertista de piano, os convida para assistir ao ensaio para um recital – *Concerto em si menor nº 2*, de Rachmaninoff – no auditório Carnegie Hall.

Fig 68. Miguel Forte, Jacob Ruchti, Ella Fitzgerald e Renato Fileppo, Club Downbeat, Nova York, 1947

²⁷⁷ JUNQUEIRA. In FORTE. 2001, p. 10.

O diário de Miguel oferece relatos pormenorizados de cada experiência vivida. As descrições detalhadas permitem situar e distinguir em cada paisagem a geografia do lugar. Miguel reconstitui com requintes de precisão as coleções de arte que foram conhecer como as do *National Gallery*, de Washington; do *Metropolitan Museum*; do Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA; do *Philadelphia Art Museum* e a *Guggenheim Collection*.²⁷⁸

Apesar do deslumbre de estarem em solo americano para conhecer sua cultura, sua paisagem e, sobretudo, os arquitetos europeus, Forte se dizia: “Você está nos Estados Unidos, Miguel!”²⁷⁹ Eram conscientes das diferenças entre os países. No diário de Miguel, a crítica a alguns costumes daquele povo era por vezes afiada, não preocupada em ocultar certo ar superior e de juízo aos seus valores:

*Antes de começar o diário de hoje, quero escrever a respeito de umas cenas assistidas ontem à noite no dining-room do Hotel La Fonda. Trata-se de características do povo americano. Enquanto estávamos jantando e apreciando os que entravam e saíam da sala, numa sala ao lado estava banquetecendo um grupo de senhoras e senhores. De repente, a orquestra do nosso dining-room começou a tocar uma música chamada ‘Varsoviana’, que os ‘cowboys’ gostam muito de dançar. Para nosso espanto, como se fossem animais fugidos de um jardim zoológico, os nossos vizinhos de sala invadiram o dining-room e, com a maior falta de orgulho, apesar de vestirem seus ridículos trajes de rigor do maior mau gosto até hoje visto, puseram-se a dar os mais antiestéticos espetáculos de dança. É um povo verdadeiramente ingênuo!*²⁸⁰

Em Nova York foram convencidos por Philip Johnson a permanecerem na cidade para a inauguração de uma exposição de design de móveis organizada pelo Museu de Arte Moderna. Sobre esse contato em que mostraram ao mestre seus trabalhos, Miguel conta: “Philip Johnson olhou, com muita rapidez e indiferença de grande arquiteto, as fotografias de nossos trabalhos.”²⁸¹

Além de eletrodomésticos tiveram a oportunidade de adquirir objetos de design moderno como uma mesa de Isamu Nogushi, a poltrona de madeira e cadeiras de jantar de Charles Eames e uma poltrona estofada de Eero Saarinen. Acayaba sugere que no gesto de

²⁷⁸ JUNQUEIRA. In FORTE. 2001, p. 10.

²⁷⁹ FORTE. 2001, p. 37.

²⁸⁰ Idem., p. 57.

²⁸¹ Ibidem., p. 97.

comprar os móveis e enviá-los a São Paulo estaria um dos desejos de criar o móvel brasileiro.²⁸²

Não deixaram de visitar a sede da revista *Architectural Record*, onde se apresentaram para o editor Kenneth Stowell, que prometeu-lhes publicar suas obras.²⁸³

Sobre a visita a Alexandre Calder, vale o relato do primeiro contato em que não reconhecem de imediato o velho artista como tal - à vontade e vestido de maneira informal - e a descrição de seu atelier:

Faltavam quinze para meio dia quando buzinamos, e nos veio receber um rústico homem de campo, sobre os cinqüenta anos, de cabelos brancos completamente desarrumados, gordo, com uma grande fivela de metal, em forma de círculos concêntricos, agarrando um grande cinto de couro sobre o grande ventre. Vestia uma calça de brim azul, uma camisa de lã xadrez preto e vermelho; falava descoordenadamente e, de vez em quando, ria alto de uma maneira bonachona. Era Alexander Calder! Fiquei desajeitado perante tanta simplicidade e modéstia de vida, porque eu estava elegantemente vestido, guiando um carro mais elegante ainda (...)

Sáímos, atravessamos o jardim e entramos no seu atelier. Alexander Calder abriu a porta, pisando numa tábua ligada a um fio de arame, ligado, por sua vez, à fechadura (invenção dele); descemos três degraus de pedra e nos encontramos, de repente, no meio de uma confusão de fios de metal, barbante, latas, formas e esculturas de madeira, pincéis, mesas, bancos, pianos, tintas, livros, ferramentas e móveis montados por tudo quanto era lado, pelo chão, dependurados no forro atrapalhando a passagem, enroscando nas pernas e movimentando-se alegre e elegantemente com o vento que soprava por todas as portas. Eu não sabia o que dizer. Fiquei o tempo todo com um sorriso na boca dizendo para cada um que via: "Oh this is wonderful!"²⁸⁴

Quando estavam em Nova York, escreveram a Frank Lloyd Wright solicitando sua visita. Com grande expectativa receberam o tão esperado envelope com o logotipo vermelho de Wright.

²⁸² ACAYABA. 1994, p. 34.

²⁸³ A promessa de publicar o projeto para o concurso da sede do IAB, desenvolvido por Galiano Ciampaglia, Jacob Ruchti e Miguel Forte em 1946 foi cumprida quando se publicou o artigo "By, of and for architects", New York: *Architectural Record*, n. 2 130, 1947, p. 118.

²⁸⁴ FORTE. 2001, pp. 114-5.

Fig 69. Telegrama de Wright a Forte e Ruchti, 26 junho 1947

Sobre a literal chegada em Wright - o tão esperado e desejado contato pessoal que tiveram com ele nos Estados Unidos em 1947, Irene Ruchti se refere à viagem relatando o caráter organizacional que Jacob Ruchti desempenhou para essa e outras viagens, como a que realizou posteriormente para a Europa com a família Fileppo, de abril a julho de 1949.

(...) toda essa organização era bem mesmo típica do Jacky. Ele organizava, de fazer essa coisa de ciceronear e de estudar, de escarafunchar endereço, escrever, falar inglês, tudo o mais, (...) Quer dizer, ele deu essa contribuição de organização (...). Tanto, que essa função ele depois teve numa viagem, que o Jacky organizou e acompanhou, ciceroneou Sr. Fileppo e a mãe da Laura; o casal, Dna. Helena e Sr. Serafino Fileppo, para viajar pela Europa. Ele teve a função de uma coisa, que existe hoje, que é uma empresa de turismo. Ele organizou tudo, fez reservas, comprou as passagens, providenciou tudo, absolutamente tudo. E foi junto. ²⁸⁵

²⁸⁵ RUCHTI, Irene. Em depoimento prestado à autora. São Paulo 24-9-2004.

Curiosamente, a viagem aos Estados Unidos realizada por Jacob Ruchti e Miguel Forte, da saída em 8 de março de 1947, de Santos à chegada em 22 de agosto em São Paulo do mesmo ano, juntos, durante exatos cinco meses e meio, surpreendentemente relatada, quando resgatada em 2001, é intitulada na primeira pessoa.²⁸⁶ Seria possível que não fossem dois jovens arquitetos em viagem aos Estados Unidos? Estaria na necessidade de individualizar toda a façanha embutida a prestação de contas aos seus subsidiadores?

Vale relatar, na íntegra, a emocionante experiência do contato pessoal que tiveram os dois jovens arquitetos com o “velhinho”, em sua escola-residência rural, descrita com minúcias. Aqui, também se eliminam equívocos, anteriormente relatados, quanto ao período e atividades, que naquela memorável estadia, teriam exercido.²⁸⁷

Julho

Dia 3

A caminho do Taliesin, de Frank Lloyd Wright! Deixamos Chicago ao meio-dia e pegamos a 14 até Spring Green, a 186 milhas à nossa frente. Atravessamos o limite entre os estados de Illinois e Wisconsin, e às dezessete horas, estava entrando no misterioso e encantado cenário do alojamento rural do grande arquiteto. É uma grande extensão de terreno onde, entre as plantações, acham-se escondidas as várias construções que formam o surpreendente conjunto de Taliesin.

Subi por umas alamedas cortadas nas colinas e cobertas de pedras, contornando uma grande área de terreno plantado pelos próprios moços que aí vivem e estudam com o velho mestre. Mais adiante, parei numa esplanada íntima formando um pátio, com o agrupamento das alas residenciais, onde estão as salas e os dormitórios e onde vive a família de Frank Lloyd Wright. Espalhados pelo jardim, há umas esculturas de bronze e pedra do velho oriente, por entre arbustos exóticos que também ornamentam solenemente os misteriosos interiores onde se reúne toda a poesia da imaginação de um grande artista.

Não posso explicar o que verdadeiramente vi e em que lugares estive, só sei dizer que alguma coisa de especial hoje aconteceu e eu me sinto transportado para um mundo que nunca conheci ou imaginei antes, onde até as formas de se viver e pensar em relação às coisas terrestres são diferentes.

²⁸⁶ FORTE. Op. Cit.

²⁸⁷ ACAYABA. 2004, pp. 34-5 e ACAYABA 1986, p. 74.

Frank Lloyd Wright apareceu! Cumprimentou-me, apertando-me a mão; é um velho simpático e simples ainda bastante enérgico. Fez algumas perguntas a respeito de nossa viagem e de nossas idéias e desapareceu. Através dos jardins silenciosos, naquela hora calma da tarde, tudo parecia descansar e, através das janelas, olhando de fora, eu contemplava as exóticas esculturas de madeira trazidas do Oriente, que pareciam mergulhar todo o ambiente no mistério do longínquo continente.

Mr. Masselink, o secretário, despertou-me desse sonho, anunciando que devíamos descer para visitar a sala dos projetos e maquetes. A uma milha distante, descemos para o grupo de construção onde moram os alunos e alunas, onde trabalham e se reúnem para as horas recreativas. Vi várias maquetes feitas ali mesmo, de vários trabalhos que já conhecia, entre as quais a fábrica De Racine, o museu de Non-Objective Art Guggenheim e algumas residências.

Fomos depois introduzidos no refeitório, onde nos deram um lugar de honra na mesa de Frank Lloyd Wright e de sua senhora. Ao lado, havia as mesas de alunos, que comiam as comidas preparadas e servidas por eles mesmos. Nesses trabalhos, eles se revezam. Comi uma comida simples e natural. Frank Lloyd Wright falou-nos a respeito do seu sistema de orientação educacional livre e do combate aos vícios (aconselhou Jacob a não fumar quando este tirou, no fim do jantar, o seu maço de cigarros do bolso). A Sra. Wright nos fez visitar a cozinha e, em seguida, passamos para a sala de reuniões musicais e projeções, onde assistimos a um programa de filmes russos alugados para os alunos do Taliesin.

Agora, estou num quarto que nos deram para passar a noite, na residência de Lloyd Wright. Estou sentado numa cadeira, escrevendo em uma mesa que costumava ver nas revistas. À minha esquerda, há uma janela baixa sobre o jardim e uma estampa japonesa na parede; em frente, há dois couches formando cama; à direita, uma grande parede de pedra com uma lareira. No chão, há umas peles marrons e pretas. Lá fora, faz-se um grande silêncio, um silêncio que emociona e transporta o pensamento para longe, quem sabe onde.

Dia 4

Acordei muito cedo e vi o amanhecer. Mr. Masselink nos falou que costumavam tomar café entre seis e sete horas, por isso, não querendo chegar atrasado, fui dormir com a preocupação de madrugar. Às 6:30 horas, estava tomando café junto com um grupo de alunos, entre os quais casais que vivem no Taliesin

também com seus filhos. Na nossa grande mesa, estava também o cunhado de Mr. Wright, que é iugoslavo e conversou comigo em italiano.

Depois de um simples breakfast preparado por um grupo de estudantes, passei para a sala de música, onde já todos estavam reunidos para fazer um ensaio de coral com um jovem professor que tocava piano e os corrigia. Todos os moços se dão muito bem e vestem roupas práticas e velhas durante o tempo todo.

Fiz um longo passeio através das colinas, na companhia de Jacob e de um jovem aluno que veio da América Central, que falava espanhol com grande satisfação, pois há tempos não tinha essa oportunidade. Explicou-me que sua mulher e sua filha deveriam chegar na próxima semana para ficar morando com ele no Taliesin. Foi muito gentil! Deu-nos uns livros das obras antigas de Mr. Wright, nos fez entrar em seu quarto e nos mostrou os seus trabalhos, cheio de entusiasmo. Todos esses jovens são muito idealistas e trabalham ali apaixonadamente.

Passamos para a grande sala de desenhos, onde nos mostraram alguns dos recentes projetos do velho arquiteto (ele está agora com 78 anos completos). Como íamos sair de manhã mesmo, aproveitamos os últimos quartos de hora tirando fotografias; pedimos a Mr. Masselink uma lista dos endereços das casas construídas por Wright em Los Angeles e Pasadena e mais uma carta para poder visitar o Taliesin do Arizona, em Phoenix.

Despedimo-nos de Frank Lloyd Wright, que estava ocupado, junto com alguns moços, arrumando uma parede de onde se despregara um móvel embutido. Pediu-nos para deixar um cumprimento dele à bela cidade do Rio de Janeiro, apertou-nos a mão e continuou a trabalhar. Dizem que está sempre em atividade.

Às dez horas, já tinha deixado Taliesin, pegando a mesma estrada 14 para voltar em direção a Chicago. Passamos por fora de Chicago, pela 45, até a cidade de Kankakee, no Illinois, onde paramos no hotel do mesmo nome para passar a noite.

Hoje é Dia da independência dos Estados Unidos e estão festejando o feriado com fogos de artifício. Antes de dormir, escrevi uma carta para Laura falando-lhe a respeito de minha visita ao Taliesin de Spring Green.²⁸⁸

²⁸⁸ FORTE. Op. Cit., p. 156-9.

Flavio Motta, professor, escritor e secretário do Bardi no Masp nos anos 50, fala da preferência de Jacob Ruchti e Miguel Forte: “A arquitetura para eles era Wright”. Segundo conta, Jacob e Miguel resolveram ir aos EUA, entre tantas coisas, para ver Wright e foram convidados a passar o fim de semana em sua residência-escola. Logo cedo, pela manhã, ao se levantarem, já viram o “velhinho” rodeado de alunos, para quem designava tarefas de todos os tipos: cozinhar, lavar a louça, varrer o chão, servir, etc. E explica que era para que tomassem conhecimento, nessa experiência, com a funcionalidade e as proporções dadas aos equipamentos. Lá, segundo conta Motta, ficaram maravilhados, e “precisavam se beliscar”, com o fato de estarem com Frank Lloyd Wright.²⁸⁹

Em 1953 Jacob Ruchti recebeu de Richard Neutra recomendações profissionais. Seus trabalhos (e os de Miguel Forte) foram apresentados por ocasião de sua visita em seu escritório quando permaneceram em Los Angeles em 1947.

Fig 70. Registro de Recomendações Profissionais Richard Neutra para Jacob Ruchti, 1953

²⁸⁹ MOTTA, Flavio. Entrevista concedida à autora em 6 de novembro de 2009.

Em meados dos anos 50, Ruchti projetou e construiu para a família que ficava numerosa, uma casa na Rua Barão de Jaceguai no Brooklin velho. Como o terreno era grande, cerca de 1000m², foi possível desenvolver uma casa térrea. A implantação da residência no fundo do terreno permitia um amplo jardim a sua frente que posteriormente foi incrementado com o paisagismo de Irene Ruchti. O partido horizontal, os tijolos aparentes, os grandes vãos de caixilhos de ferro, modulados em 15x15cm, a escala reduzida, traziam o mesmo espírito wrightiano mencionado. A casa que ainda hoje existe, duas vezes vendida, está parcialmente modificada.

Fig 71. Elevação da Casa, Rua Barão de Jaceguai, São Paulo, Jacob Ruchti, anos 50

O projeto executado em 1944 na esquina da Av. Rebouças com a Av. Brasil mostra uma antecipação do moderno com orientação nitidamente americana na arquitetura paulista. Encomendado por S. Fileppo a edificação em dois blocos com quatro pavimentos explora o jogo de planos horizontais. É enriquecido com elementos de fachada, como o tijolo aparente em contraste com as alvenarias pintadas e os volumes que destacam os blocos vazados. Desenvolvido em parceria, o projeto foi assinado pelos arquitetos Galiano Ciampaglia, Jacob Ruchti e Miguel Forte. Para atender ao novo traçado da região foi demolido.

Fig 72. Edifício S. Fileppo, Av. Rebouças, São Paulo,
Galiano Ciampaglia, Jacob Ruchti, Miguel Forte, 1944

Wright era um arquiteto que trabalhou, sobretudo para a alta burguesia americana, o que lhe permitiu um nível de elaboração e custo compatíveis com a renda dessa classe privilegiada. A realidade brasileira, um país em ascensão, tão diversa da americana, ainda assim, sob alguns aspectos teve inspiração em Wright e seus seguidores como analisado por Irigoyen.

Arquitetura compartilhada

A arquitetura carioca se fazia notória a partir da obra do Ministério de Educação e Saúde, que passava a constituir um grande marco na arquitetura moderna brasileira. O pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York, em 1939 e 1940, consagrava definitivamente Lucio Costa e Oscar Niemeyer, que é contratado por Juscelino Kubitschek para o projeto do célebre conjunto arquitetônico de Pampulha, em Belo Horizonte. Lá, Niemeyer se realizava verdadeiramente como arquiteto e mostra sua capacidade criadora, levando o concreto aparente ao máximo de sua plasticidade.²⁹⁰

A partir do reconhecimento internacional que se deu sobretudo com a publicação de “Brazil Builds” em 1942, os profissionais brasileiros passaram a ter projetos em número cada vez maior, sendo chamados a realizar trabalhos oficiais.

*Pelo menos até o Estado Novo, não sei quando, o centro do Brasil era o Rio de Janeiro e se não era carioca ou partido do Rio por qualquer canal que hoje se chama “mídia” e que naquela ocasião se chamava imprensa – rádio, samba, não sei o que – então não era brasileiro, se não tinha a chancela carioca. Então, o que aconteceu com o Rio? Apareceu no início que só no Rio de Janeiro é que se fabricava, se fazia, se consumia arquitetura, e que em São Paulo se fazia café, outras coisas, estradas de ferro, mas arquitetura não era paulista(...)*²⁹¹

O quadro da arquitetura paulista somente começou a se alterar tendendo ao pensamento coletivo voltado à modernidade, na década de 40. Carlos Lemos considera dois fatores relevantes para essa ocorrência: a chegada de grande número de arquitetos estrangeiros, em sua grande maioria refugiados de guerra, e a instalação das faculdades de Arquitetura (a do Instituto hoje Universidade Mackenzie e a da Universidade de São Paulo).²⁹²

É interessante notar que o Rio de Janeiro recebeu, por essa época, toda a sorte de artistas de vanguarda, mas raríssimos arquitetos. “No Rio de Janeiro havia-se conquistado a reunião de valores sob uma corrente, não dando lugar a forasteiros.”²⁹³ Ao contrário, São Paulo se expandia dando oportunidade a todos. Um dos primeiros arquitetos a pisar no solo nacional foi Lucjan Korngold, vindo da Polônia logo no início da década de 40. Outros arquitetos estrangeiros chegavam de fora como Calabi, Rudofsky, Palanti, Mindlin, Lina

²⁹⁰ LEMOS. 1979, p. 141.

²⁹¹ CANDIA. 1979, p. 31

²⁹² LEMOS. Op. Cit., p. 153.

²⁹³ Idem., p. 156.

Bardi e Adolf Franz Heep, que, trabalhando dentro de padrões racionalistas, trouxeram normas do bem construir. Definia-se assim, uma expressão cultural nacional com independência da conceituação e de modelos originais europeus.²⁹⁴

Entretanto, era desestimulante para o estudante que interessado nas artes modernas ingressasse na Escola de Arquitetura do Mackenzie em São Paulo. Embora circulassem revistas estrangeiras trazendo, sem pudor, todas as novidades de um novo mundo que se abria além mar, parecia fora de tempo a persistente dominação do ecletismo acadêmico imposto pela direção da escola. E ao se aproximar o final dos anos 30, na passagem do viver rural e oligárquico para um mundo urbano e industrial, estávamos diante de um Brasil que via o moderno como sinônimo cultural dessa transição.

O Brasil vivia o final da segunda guerra e do golpe de 1937 que implantou o chamado Estado Novo, com suas sucessivas manobras políticas. Foram momentos decisivos para a reflexão sobre o ser e ao mesmo tempo, demandas de atualização em que a arte coube dar forma e materializar o debate que se iniciava. Por um lado já acontecia a organização dos trabalhadores em sindicatos, que se institucionalizava até por força da lei. Despontavam também associações semelhantes entre artistas, músicos e arquitetos.²⁹⁵ Como enfatiza Lourenço, “durante os anos 30 e 40 o moderno brasileiro assume feição de projeto (...) ou seja, a formulação de um conjunto propiciador do salto(...)”. Neste “moderno como *projectum*” engloba-se não só a política sintonizada com a esquerda, ou a indústria a concretizar sonhos, como todo o sistema artístico-cultural, envolvendo a arquitetura.²⁹⁶

Em 1943 é fundado o IAB. O caráter associativo, que se verificava em torno das discussões para o rompimento com valores ultrapassados e do pensar o funcional, reúne 38 arquitetos para o evento em São Paulo.²⁹⁷

Os estudantes de arquitetura, principalmente aqueles que estavam se formando no Mackenzie, não tinham outra opção se não a sua própria organização. Salvador Candia se declarava totalmente desiludido por estudar numa escola acadêmica de belas artes e encontrou uma saída pelos entremeios do IAB:

*Nesses anos, já existia o Instituto de Arquitetos de São Paulo (estou falando de 1945, 1946) e comecei a me interessar pelo IAB. Eles eram uns cinquenta e se encontravam no Instituto de Arquitetos, no porão de um dos prédios que talvez ainda seja um dos mais lindos do Brasil, o edifício Esther.*²⁹⁸

²⁹⁴ LEMOS. 1979, p. 156-7.

²⁹⁵ LOURENÇO. 1995, p. 32-2.

²⁹⁶ Idem., p. 19.

²⁹⁷ ACAYABA. 1994, p. 33.

²⁹⁸ CANDIA. 1979, p. 27.

Foi no Clube dos Artistas que os estudantes de arquitetura encontraram o local ideal para suas reuniões. Conforme relato de Eduardo de Almeida esse grupo também fazia parte do SPAM - Sociedade Paulista de Arte Moderna. Antes do IAB: “era uma sociedade que eles fizeram nos anos 30 em que faziam festas. Faziam bailes, era uma farra!” ²⁹⁹

Em 1946 o Instituto IAB-SP convoca equipes de arquitetos para participar do concurso de anteprojetos destinado a nova sede. Dentre as três equipes vencedoras, estava o projeto realizado por Galiano Ciampaglia, Jacob Ruchti e Miguel Forte ³⁰⁰. O júri formado por Gregori Warchavchik, Fernando Brito, Oscar Niemeyer, Hélio Uchoa, Firmino Saldanha divide a premiação com as equipes de Zenon Lotufo e Rino Levi. Quem participou efetivamente do projeto final, no entanto foi somente o escritório de Rino Levi, obra que posteriormente foi publicada em *Arquitetura Moderna Paulistana*. ³⁰¹ Edifício que foi responsável por um modelo da nova estética, seu subsolo abrigou por anos o “Clube de Artistas e Amigos da Arte” ³⁰², que continuou como local de referência para aqueles jovens.

Fig 73. Concurso para a Sede do IAB, São Paulo, Galiano Ciampaglia, Jacob Ruchti, Miguel Forte, 1946

Fig 74. Sede do IAB, equipe de Rino Levi, participantes Jacob Ruchti e Miguel Forte, São Paulo, 1948

²⁹⁹ ALMEIDA, Eduardo de. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 02 de setembro de 2010.

³⁰⁰ “By, of and for architect”. 1947.

³⁰¹ XAVIER. 1983, p. 17.

³⁰² ACAYABA. 1994., p. 33.

Fig 75. Jacob Ruchti, escritório
R. Barão de Itapetininga, São Paulo

Inicialmente tudo acontecia na Rua Barão de Itapetininga. Galiano, Jacob e Miguel formavam uma equipe de trabalho, onde já estavam instalados desde 1941. Em 1948 no mesmo endereço se juntavam os sócios Plínio Croce e Roberto Aflalo, e para onde também se mudaria Carlos Millan em 1951.

Formados respectivamente em 1946 e 1950, Croce e Aflalo formaram parceria desde o início de suas carreiras, que só iria se interromper com o falecimento de Croce em 1984. Gian Carlo Gasperini teve um percurso diferenciado. Como imigrante iniciou seus estudos em Roma e os completou na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro. Formando-se arquiteto em 1949,³⁰³ assistiu desta forma à afirmação precursora do modernismo carioca.³⁰⁴

Desde 1950 Gasperini trabalhou em obras públicas como unidades hospitalares para o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Até 1958 ficou responsável por todos os trabalhos realizados pelo escritório de Jacques Pilon. Escritório que passou a repensar seus conceitos arquitetônicos, no período em que Heep esteve à frente.³⁰⁵

Em 1958 abriu o Escritório de Arquitetura Gian Carlo Gasperini S/C Ltda. Entre várias residências construídas em São Paulo, destacaram-se projetos como o do Centro Metropolitano de Compras, Supermercados Peg-Pag e Pão de Açúcar, e principalmente o

³⁰³ CUNHA. 2007. p. 86

³⁰⁴ AFLALO & GASPERINI. 1987.

³⁰⁵ CUNHA. 2007, p. 89.

do Edifício Metrpole, que desenvolveu em So Paulo, com Salvador Candia, entre os anos 1959 e 1964. A associao com Croce e Aflalo iniciava a partir de 1962 com o concurso para o edifcio Peugeot, em Buenos Aires. Com mais de 200 participantes, entre 19 brasileiros, a proposta vencedora era uma torre com 56 andares. “Este edifcio, projetado com o mesmo rigor e mincia de detalhe da obra de Mies van der Rohe, sintetizava o percurso desses arquitetos via o racionalismo americano”.³⁰⁶ Com essa parceria se constituiu um dos maiores escritrios de arquitetura existentes na cidade de So Paulo, a Croce, Aflalo & Gasperini.³⁰⁷

Fig 76. Perspectiva concurso do Edifcio Peugeot, Croce, Aflalo & Gasperini, Buenos Aires, 1962

O escritrio em atividade at hoje marca a paisagem de So Paulo com obras de grande porte. Determinaram entre muitas questes “os rumos que orientaram o desenvolvimento da prpria cidade”. Surge o Shopping Center Iguatemi, o primeiro shopping Center construdo na cidade, em 1964; uma srie de obras virias como a urbanizao do Parque Dom Pedro e o Plano geral de Urbanizao e viaduto Praa das Bandeiras, ambos de 1968. Dentro da consolidao das “novas centralidades”, os projetos para o Citicorp de 1983, na Av. Paulista, e mais recentemente, os edifcios que compem a “famlia Atrium” na Vila Olmpia, representam a expanso de setores empresariais na cidade de So Paulo.³⁰⁸

³⁰⁶ ACAYABA. Op. cit. p. 47.

³⁰⁷ CUNHA. 2007, p. 91.

³⁰⁸ Idem., p. 92.

Fig 77. Citicorp, Aflalo & Gasperini,
Av. Paulista, São Paulo, 1983

No grupo de resistência a postura totalitária de velho diretor da escola Mackenzie estava Salvador Candia, que se formava em 1948. Ainda estudante, ao lado de colegas como Jorge Wilhelm, Carlos Millan, Luis Roberto Carvalho Franco, Sidney Fonseca e Paola Tagliacozzo, Salvador Candia fundou a revista *Pilotis*, que adotava como modelo a revista californiana *Arts & Architecture*, especializada na publicação de residências. Na revista, com duração curta, que era elaborada a partir de artigos e projetos dos próprios alunos, Candia escreveu sobre a obra do arquiteto húngaro Marcel Breuer, “da Bauhaus a casa no jardim”.

309

Na sua formação e experiência profissional consta o estágio no escritório de Rino Levi e o contato com Vilanova Artigas e Oswaldo Bratke no IAB. Destaca-se o convívio com o grupo do Branco & Preto com o qual esteve presente desde a fundação. No ano de 1947, em viagem aos Estados Unidos, conheceu Philip Johnson e Bernard Rudofsky. Não tendo a oportunidade de ficar para a abertura da primeira exposição de Mies organizada por Johnson, regressava ao Brasil com o catálogo da obra do mestre, que influenciaria sua obra subsequente.

Entre as décadas de 1950 e 1980, Candia realizou diversas parcerias em projetos de edifícios comerciais e habitacionais para o então aquecido mercado imobiliário paulistano,

³⁰⁹ CUNHA. Op. cit. p. 81.

dentre os quais figuram o Edifício João Ramalho (1954-1957), realizado com Croce e Aflalo, obra que recebeu o Prêmio Internacional de Habitação Coletiva na IV Bienal de São Paulo (1957); o Edifício Metropolitano (1960) de escritórios e galerias comerciais realizado em colaboração com Giancarlo Gasperini, além de projetos realizados individualmente, dos quais se destacam: Conjunto Ana Rosa (1957) e os edifícios Villares (1961), Santa Cândida e Santa Francisca (1963), Joelma (1968) e Nações - Unibanco (1974).

Fig 78. Edifício Metrôpole, Candia & Gasperini, São Paulo, s.d.

Candia lecionou na Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, nas disciplinas de Composição, Projeto e História da Arte, tendo sido diretor da mesma escola entre 1967 e 1969.

O conjunto da produção arquitetônica de Carlos Millan, outro arquiteto do grupo, é recuperado por Carlos A. M. Faggin (1992)³¹⁰ e retomado na dissertação de Sergio Matera (2005).³¹¹

³¹⁰ FAGGIN. 1992.

³¹¹ MATERA. 2005.

Millan era um arquiteto católico, ligado aos padres progressistas, cujo engajamento com o movimento político de esquerda AP - Ação Popular - marcou de forma decisiva sua atuação no IAB e como professor. “Homem de fé, praticou arquitetura como uma forma de aperfeiçoamento espiritual.” ³¹²

“Curioso e obsessivo, pesquisava a solução formal ou o detalhe construtivo, exaustivamente (...)” Detalhava o projeto ao extremo. Determinação virtuosa que se chocava com os sistemas construtivos brasileiros. “Custear a construção de um projeto, com esse nível de elaboração era inviável.” ³¹³

Carlos Millan ingressou na Faculdade do Mackenzie no ano em que a arquitetura tornava-se autônoma, 1947. Entretanto, o fanatismo por uma arquitetura acadêmica persistia e essas gerações deram prosseguimento à luta pelas transformações dos métodos de ensino. “Millan e seus colegas desenvolviam uma espécie de ensino subterrâneo dentro da escola”.

³¹⁴

“O conteúdo das revistas *Pilotis* demonstra o enorme esforço que se fazia, no início dos anos 50, pela adoção das teses modernas como uma verdade inquestionável e altamente desejada pelos arquitetos paulistas, que representavam então uma das vanguardas culturais da cidade.” ³¹⁵ Millan e Franco no 3º ano da escola se afastaram da revista e foram estagiar no escritório de Abelardo de Souza. Em 1951 já iniciavam a vida profissional quando se associaram com Sidney da Fonseca. Assim, embora mal representados, participaram da I Bienal e receberam o 1º prêmio na categoria de estudantes. Era o início de uma carreira com fases diversas.

Entre os anos de 1952 e 54 ainda na Rua Barão de Itapetininga, Millan desenvolveu projetos de seis casas, um projeto de escritórios da Real Transportes Aéreas Congonhas, e dois projetos de Faculdades na USP. Matera diz que a produção desse período revela uma experimentação formal que “reflete referências dispersas”. Se incorporava elementos de Bratke, Levi, Breuer e Neutra, em projetos como o desenvolvido para Erico Stickel em parceria com Ciampaglia e Forte, parte de uma malha hexagonal fazendo referência direta à casa de Hanna projetada por Wright em 1936. Sua residência para Marinho de Andrade (1952/53) já se aproxima da solução empregada para a casa de Kaufmann (1946) de Richard Neutra. ³¹⁶

³¹² ACAYABA. 1994. p. 48.

³¹³ Idem.

³¹⁴ Ibidem.

³¹⁵ Ibidem., p.50.

³¹⁶ MATERA. 2005, pp. 44-5.

Ao participar do concurso para o plano piloto de Brasília, juntamente com os Guedes, afastava-se do detalhe e ampliando sua visão, dava-se inicio a uma fase austera, “para um novo tipo de homem e de vida”.³¹⁷

Fig 79. Residência Paulo N. Neto,
Oswaldo A. Bratke, São Paulo, 1958-1960

Fig 80. Residência Antonio D'Elboux,
Carlos Millan, 1962-1964

Como professor da FAU/USP Millan participou ativamente para as transformações que se deram em direção à modernização do modelo que se sustenta até hoje.

Os arquitetos instalados na Rua Barão de Itapetininga, entre eles Aflalo, Ciampaglia, Croce, Forte, Millan e Ruchti além do vínculo de amizade, apesar de suas leituras distintas sobre a arquitetura moderna, representaram um forte grupo de inovação.

Ferroni em seu trabalho sobre Candia observa que devido a vivência com outros campos artísticos, de maneira complementar a prática da arquitetura, Salvador Candia e Jacob Ruchti representavam uma referência especial para o grupo.³¹⁸ Quem seria o grande promotor das idéias do modernismo? Uma disputa que se acirrava em determinadas ocasiões. Nesse momento paulista, para alguns integrantes do grupo, a arquitetura de Mies

³¹⁷ ACAYABA, Op. Cit.

³¹⁸ FERRONI. Op. Cit.

van der Rohe era uma grande referência. Terezinha Aflalo que vivenciou com Roberto aquele momento comenta:

Eles se encontravam porque o centro de São Paulo era minúsculo: era Barão de Itapetininga, Marconi e Sete de Abril. Tudo acontecia ali. Jacob dava aula no Masp. Desde aquela época ele dizia coisas muito importantes para os outros. Para o Roberto, principalmente. Um menino. Tinha 23, 24 anos. E o Jacob pra ele era um ícone, era tudo o que ele precisava conhecer sobre arquitetura. Ele pegava no Jacob, mais que no Miguel. ³¹⁹

Gasparini mais ligado ao Candia dizia:

De fato ele ditava, de uma certa maneira, as regras dentro do grupo de arquitetos que nós frequentávamos naquela época, que entre outros, tinha o Jacob Ruchti, que também disputava um pouco com o Salvador essa coisa de ser realmente ele o grande promotor das idéias do modernismo, principalmente de todas as idéias do Mies van der Rohe, etc.

E mesmo, o próprio Candia comentava como eram essas discussões.

Nós éramos o grupo moderno: queríamos quebrar o pau e fazer o diabo. Jacob e eu sugeríamos que era para ver aquela fita, todo mundo ia...que era para gostar da Audrey Hepburn, porque vestia-se bem, era bacana e pertencia a um certo padrão de desenho, então era aquela gamação. Havia, na época, as revistas “Vogue” e “Harper’s Bazaar” que apresentavam trabalhos de fotógrafos artistas que todo mundo imitava. ³²⁰

As polêmicas racionalismo-organicismo, funcionalismo-formalismo, eram, entre tantas, questões vivas que se exacerbavam em discursos acalorados naquele período. A polaridade de pontos de vista era enriquecedora e saudável. Pois, fosse europeu, americano, ou brasileiro, o moderno era a palavra de ordem. Com esses debates, os arquitetos mackenzistas trouxeram um novo paradigma à problemática do ensino de arquitetura de fachada ainda praticado de forma tardia no Brasil.

Conscientes, fizeram valer o embate no moderno que fora conquistado, por meio das diversas iniciativas que tiveram, frente a uma situação cultural arraigada que se mostrou insustentável. Indiferentes às suas divergências, este grupo de amigos passava a empreender diversas frentes conjuntas de trabalho a partir daquele momento. O

³¹⁹ AFLALO, Terezinha. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 9 de setembro de 2010.

³²⁰ FERRONI, Op. cit., p. 61.

Fig 82 e 83. Projeto para residências de fábrica Nestlé, Araras, 1949

Os anos 50 representavam um período de expansão imobiliária. Dentre os projetos de grande escala desenvolvidos destaca-se a proposta vencedora do 1º Prêmio no Concurso Nacional para a nova Estação Ferroviária de Pampulha, em Belo Horizonte, de 1950, desenvolvida pelo grupo que compreendeu: Jacob Ruchti, Plínio Croce, Roberto Aflalo e Salvador Candia. Embora não executada, firmava a base para parceria subsequente de novos trabalhos a serem empreendidos pelo grupo.³²² Ferroni observa que neste caso a concepção formal da estação com a curvatura abatida “faz uma menção inversa à aplicação singela das abóbodas empregadas por Oscar Niemeyer na igreja de São Francisco de Assis”. O que lhes valeu uma “gozação”, uma vez que o repertório utilizado se aproximava ao estabelecido pelo hegemônico carioca.

Gasparini que então trabalhava com Jacques Pilon no Rio de Janeiro e se aproximava do grupo em São Paulo, de quem se tornaria sócio, brincava com Plínio: “puxa, vocês deram uma de ‘arquitetura brasileira’, curvas, etc”.³²³

Fig 84. Concurso para nova estação ferroviária de Pampulha, MG, 1950, Plínio Coce, Jacob Ruchti, Salvador Candia. Roberto Aflalo.

³²² FERRONI. OP. Cit., p. 62-4.

³²³ Idem.

Fig 85. Implantação

Fig 86. Planta baixa

Fig 87. Elevação

Entre 1952 e 1954 quando a Cidade Universitária de São Paulo era construída, os professores da FAU, Rino Levi, Roberto Cerqueira César e Plínio Croce fizeram parte da equipe convidada de professores para desenvolver estudos para as novas instalações das Faculdades. Faziam parte da equipe de convidados professores como o da escola Politécnica de Milão, Gio Ponti, além dos docentes da USP, Ícaro Castro Mello, Ariosto Mila, além dos já citados. O projeto integrava a proposta da Comissão de planejamento da Cidade Universitária elaborada entre 1949-54, então presidida por Ernesto de Souza Campos Inácio de Anhaia Mello. Desde a década de 30, a proposta se somava a uma diversidade de projetos elaborados para o centro universitário. Posteriormente abandonada foi retomada pelo arquiteto Helio Duarte em 1956, quando passou por uma revisão integral do plano.³²⁴

Em 1952 Plínio liderou a equipe formada por Roberto Aflalo, Jacob Ruchti, Salvador Candia e Galiano Ciampaglia na elaboração do plano geral para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de acordo com as diretrizes determinadas pela comissão de planejamento. Dentro do mesmo plano geral, elaborou também a implantação dos edifícios do Instituto de Pesquisas Técnicas com Milan e Aflalo. Ambas as propostas obedeciam a uma lógica de implantação cartesiana, baseada em retícula ortogonal, em que se dispunham edifícios de no máximo quatro pavimentos. Segundo Ferroni,

*Ao estabelecer um mesmo sistema modular e construtivo para um vasto grupo de edifícios de programas diversos, o grupo pretendia conferir uma identidade uniforme ao conjunto, a exemplo do projeto do IIT em Chicago proposto por Mies van der Rohe (1939-40), onde todos os edifícios articulavam-se sobre uma estreita malha cúbica de 7,5m de lado.*³²⁵

Fig 88. Ante projeto para conjunto de edifícios de Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, cidade Universitária, São Paulo. Millan, Ciampaglia, Forte, Croce, Aflalo, Candia, Ruchti, 1953

³²⁴ FERRONI. Op. cit., p. 65-6.

³²⁵ Idem., pp. 66-7.

Em virtude do aquecimento do mercado imobiliário em São Paulo, equipes de jovens seriam convocadas a participar de projetos com programas conjugados mais complexos. Das duas propostas realizadas para ocupar um quarteirão inteiro da Av. Paulista em que se encontrava uma edificação de Vitor Dubugras, Ruchti participou da primeira equipe. Composta também por Carlos Lodi, Giancarlo Fongaro, Gregori Warchavchik e Salvador Candia, o empreendimento a cargo de José Tijurs do grupo Horsa (Hotéis Unidos S.A.)³²⁶ tinha como primeiro objetivo a construção de um hotel. Segundo relato da viúva Irene Ruchti, a equipe desenvolveu o trabalho dentro da própria casa de Dubugras.³²⁷ A proposta de setorizar a quadra em dois corpos distintos e conjugar os demais anexos, cinema, lojas, lazer, dispersos pelo terreno por meio de marquises, não se aplicaria ao caráter que a Av. Paulista passava a assumir a partir daquele momento.³²⁸

Em 1953, um segundo projeto seria elaborado, desta vez, sem Warchavchik e Lodi, radicalmente diverso do primeiro, antecipava a proposta de grande edifício laminar ao longo de toda a extensão do terreno. Após diversas tentativas elaboradas por outras equipes, venceria com um concurso fechado realizado em 1954, o projeto definitivo para o Conjunto Nacional, conquistado pelo arquiteto mineiro David Libeskind.³²⁹

Fig 89. Ante projeto para o conjunto Hotel Nacional – Perspectiva Giancarlo Fongaro, Jacob Ruchti, Salvador Candia, 1953

³²⁶ FERRONI. Op. cit., p. 95.

³²⁷ RUCHTI, Irene. 2006.

³²⁸ ARGAN. p. 131. In FERRONI. p. 95.

³²⁹ FERRONI. Op. cit., pp. 95-97.

Fig 90. Perspectiva

Fig 91. Planta

Candia e Ruchti também foram parceiros para a elaboração do anteprojeto para um edifício de escritórios e apartamentos a ser implantado na Av. São João na esquina com a Rua Conselheiro Nébias, conforme registros deixados datados de 1951.

Fig 92. Projeto do edifício de escritórios e apartamentos, Av. São João, Jacob Ruchti e Salvador Candia, 1951

Fig 93. Planta

Fig 94. Elevação

O projeto de sua casa, no Brooklin Velho, em 1955, assim como o de Roberto Paiva Meira, na Rua Atlântica, do mesmo ano, teve uma influência “cerebral”, ao estilo Mies van der Rohe, uma mistura da pureza de formas mais lógicas e técnicas, na linha funcionalista, com o “classicismo romântico” de New Orleans, nas palavras da Irene Ruchti.³³⁰

Fig 95. Fachada Residência Rua Atlântica, Jacob Ruchti

³³⁰ RUCHTI, Irene. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 2003.

Moderno no Sacro

Com pai suíço-protestante e avô materno russo-ortodoxo, Jacob Ruchti era um livre-pensador. Se considerada a transmissão matrilinear, para os judeus, Jacob seria judeu. Sua mãe Vera era filha de um polonês de nome Moritz Grünbaum. No entanto, apesar da proximidade profissional e social com a colônia judaica paulista e de seu nome de batismo, Jakob, não deixarem dúvidas, nunca manifestou ser seguidor da religião judaica. Os pais adotaram a orientação protestante episcopal como religião oficial da família, que se transmitiu à geração seguinte.

Com a independência dos Estados Unidos, The Church of England passa a ser comandada pelo Governo da Igreja de Bispos – daí sua denominação Episcopal. Paralelamente com a proclamação da República o Brasil não é mais um Estado confessional, tornando-se laico. Vieram os ingleses e com eles as capelas. A missão anglicana chegava em 1890 em Porto Alegre, onde os primeiros missionários fundaram a igreja Episcopal Anglicana do Brasil. Em seguida, estabeleceram missões em Santa Rita do Rio dos Sinos (hoje Nova Santa Rita), Rio Grande e Pelotas. Essas três cidades e a capital do Estado logo se transformaram em importantes pontos estratégicos e centros irradiadores da expansão e do desenvolvimento da nascente igreja. Com o seu crescimento as distâncias entre as comunidades locais aumentavam, e foi preciso reorganizar o distrito missionário.³³¹

Governada por bispos e com investimento americano o início da Igreja Episcopal em São Paulo se deu em 1924, quando foi alugada uma casa na Rua Marquês de Itu para o culto de uma pequena comunidade episcopal, chamando-se Capela do Salvador.³³² Em 1925 mudaram-se para a Rua Eptácio Pessoa, depois, em 1931 para a Rua da Consolação, ainda como missão. Em 1936 passaram a se reunir na Rua Dr. Homem de Mello, momento em que se chamou Missão da Trindade. Em 1946 a Missão teve uma sede própria por meio da compra de uma casa na Rua Cardoso de Almeida. Vendida a casa e adquirido o terreno na praça Olavo Bilac, em 1951, a Missão é elevada à categoria de Paróquia, uma vez iniciadas as obras da Igreja da Santíssima Trindade.³³³

Em 1950, durante o processo que resultou na divisão do distrito em três dioceses, formaram-se três regiões eclesiais: a Diocese Meridional, sediada em Porto Alegre (RS); a Diocese Sul-Occidental, em Santa Maria (RS); e a Diocese Central (hoje denominada Diocese Anglicana do Rio de Janeiro), sediada na ex-capital federal.

³³¹ KICKHÖFEL. 1995.

³³² Registro Parochial da Missão da Trindade – Igreja Episcopal Brasileira. São Paulo, 1924.

³³³ Reverendo Arthur Cavalcante, membro da comissão de Ministérios e novo Secretário Geral da IEAB. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 21-12-2010.

Já com três dioceses, deu-se o primeiro Sínodo ³³⁴, reunido em Porto Alegre, em 1952. Com a resignação do Bispo Melcher, primeiro a assumir a Diocese Central, houve a sagração do bispo Edmund Knox Sherrill a quem coube a mesma diocese em 1959.

O contato maior de Jacob Ruchti com a Igreja Episcopal se deu por intermédio de Irene com quem se casou no início dos anos 50. Irene era de Pelotas e conhecia os Reverendos Gaudêncio Vergara e Edmund Sherril, que também eram do Sul. O Reverendo Jaci Maraschin, também da Congregação e amigo de Vergara, como artista e músico empenhou-se muito na questão da estética na religião, segundo o Bispo (Primaz) Glauco Soares de Lima. ³³⁵

Ruchti confirmou-se pela Igreja Episcopal em 1951 e no ano seguinte seu casamento se deu na 1ª Igreja Anglicana Episcopal que havia em São Paulo pertencente ainda à Congregação Inglesa – a Saint Paul Church. Durante a década de 50 e 60, os Vergaras e os Sherrills tornaram-se amigos e padrinhos das primeiras filhas do casal. Ruchti teve durante essa década participação ativa com os Reverendos e Bispos e suas famílias para quem realizou projetos de Igrejas, Seminário e alojamentos para seminaristas.

Fig 96. Reverendo Glauco Vergara e Jacob Ruchti, s.d. (anos 50)

Para a casa adquirida na Cardoso de Almeida Jacob Ruchti adaptou uma capela, em 1951. Irene Ruchti lembra que no espaço grande da sala, Jacob mandou fazer cortinas de brim cinza, colocou os bancos e o altar, e emprestou estanhos antigos para fazer os candelabros.

³³⁶

³³⁴ Reunião ordinária em que se reúnem os delegados de todo o país para discutir a situação da Igreja.

³³⁵ SOARES de Lima, Bispo Glauco. Informação prestada. São Paulo, 17-06-2010.

³³⁶ RUCHTI, Irene. Informações prestadas. São Paulo, abril 2008.

Fig 97. Capela adaptada na casa da Rua Cardoso de Almeida

Cliente: Paróquia da Igreja Episcopal

Obra: Igreja da Santíssima Trindade – Praça Olavo Bilac, São Paulo

Ano: 1951

No mesmo ano realizou a primeira proposta moderna reconhecida pela congregação da Igreja Episcopal - O projeto da Igreja da Santíssima Trindade. No histórico da paróquia da SS Trindade consta:

O templo da Paróquia Santíssima Trindade é considerado um dos primeiros templos de arquitetura moderna de São Paulo. Foi idealizado pelo arquiteto e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Dr. Jacob Maurício Ruchti, em 1950. “Para quem gosta de apreciar, a estrutura de concreto armado concebida é ao mesmo tempo simples e bela. Entende-se facilmente sua lógica estrutural; suas proporções e elevação conduzem à espiritualidade, lembrando duas mãos juntas em atitude de oração”.³³⁷

³³⁷ CAVALCANTE, Reverendo Arthur. *Histórico da Paróquia da SS. Trindade*.

Fig 98. Projeto prefeitura, planta baixa

Fig 99. Projeto prefeitura, planta mezanino

Fig 100. Corte

Fig 101. Elevação

A planta límpida e a presença da geometria pura do triângulo formando o corpo da igreja, com sua estrutura de concreto pintado se sobressaindo, confere a modernidade creditada a essa obra sacra. Próprio do ideário humanista da obra wrightiana, convivem o terreno e

o espiritual na utilização do tijolo aparente, material de que é feito todo o fechamento da nave, suas divisões e jardins internos, sobre os quais incide a luz zenital.

No histórico da igreja o jardim é destacado e nas palavras de John H. Westerhoff revela-se a importância do papel da arte e da beleza estar associada ao espaço religioso e à natureza.

*Ainda sobre o templo há dois jardins internos que integram o espaço religioso com a natureza. A beleza é tão importante para nós anglicanos que um de nossos teólogos já chegou a expressar: “Nossas igrejas pretendem ser obras de arte, e fazemos todo esforço para assegurar que as artes sejam usadas nas igrejas da melhor qualidade. Artistas sempre se sentiram em casa em nossas congregações e desempenharam papel significativo em nossa adoração e vida comunitária.”*³³⁸

A Inauguração da Igreja da Santíssima Trindade se deu com a presença do Bispo Louis Chester Melcher, que celebrou a missa, do Pároco Edmund Knox Sherril e do pregador Reverendo Plínio Simões no dia 07 de agosto de 1955. Em São Paulo o *Jornal da Noite* do dia 12 de agosto destacou: “A construção apresenta linhas modernas e um estilo ainda inédito no Brasil.”

Fig 102. Missa de inauguração, *Jornal da Noite*

A missa de inauguração é noticiada no jornal americano *Times of Brazil* no dia 17 de agosto. O artigo observa que “uma janela grande de vidro colorido é planejada para a área central acima da entrada.”

³³⁸ WESTERHOFF, *Jonh H. Westerhoff, teólogo. Em Temperamento Anglicano.*

Fig 103. Perspectiva da Igreja, desenho Jacob Ruchti, 1950

Os vitrais estavam previstos desde a sua concepção nos desenhos perspectivados por Jacob e Irene Ruchti. De acordo com os dados da Paróquia;

Os Vitrais da Igreja da Santíssima Trindade são erguidos através do trabalho de seus paroquianos. A artista plástica Maria Leontina foi convidada especialmente pela Junta Paroquial para produzir a obra. O contato com Leontina foi realizado através do arquiteto Jacob M. Ruchti. A empresa CBV ficou como responsável em erguer os vitrais. ³³⁹

Somente em 1966, a Paróquia foi contemplada com dois grandes vitrais desenhados especialmente pela artista plástica Maria Leontina.

Em uma recente exposição, registrada no livro *Maria Leontina: Pintura sussuro*, Lélia Coelho Frota enquadra os grandes vitrais da Trindade como fazendo parte da série *Orantes* da artista plástica.

³³⁹ KICKHÖFEL. Op.cit.

Fig 104 e 105. Vitrais Maria Leontina para Igreja Trindade, 1966

Fig 106 e 107. Croqui dos Vitrais cedidos a Igreja, 1966

Foram elaborados também pelo arquiteto os componentes internos como os bancos e as luminárias. Os bancos são fixos ao chão, suas bases assim como as dos genuflexórios são revestidas de pedra Itacolomy. Sobre elas, no assento e encosto, empregou-se madeira cerejeira encerada.

Conta Irene que todas as luminárias foram confeccionadas pelo engenheiro e seu pai Juvenal Ivanovsky, que mantinha uma marcenaria como hobby em suas dependências. Com um princípio construtivo referenciado na Bauhaus, o desenho posteriormente foi simplificado e adaptado, sendo utilizado como peça do mobiliário da loja Branco & Preto na Rua Augusta.³⁴⁰

O Reverendo José Del Nero em sua administração (1957-70), por decisão própria, parecendo-lhe mais nobre a pedra, acrescentou ao fundo do altar e muretas das

³⁴⁰ ACAYABA. 1994, p. 94.

jardineiras, o revestimento de mármore. Substituiu também todo o piso e o acabamento dos bancos com os cacos da mesma pedra.

Fig 108 e 109. Perspectiva e detalhe do banco com genuflexório

Fig 110. Detalhe da luminária da nave

Fig 111 e 112. Luminária B&P, loja Rua Augusta, 1957

O desenho para a solenidade da Pedra Fundamental ³⁴¹ foi realizado por Irene Ruchti, que conforme conta demandou dias e noites para sua elaboração. A ata com o nome das pessoas presentes, contendo inscrições, data e identificação do construtor, foi escrita em letras góticas com bico de pena e nanquim sobre pergaminho.

Fig 113. Desenho da pedra Fundamental, Irene Ruchti

O projeto da S.S. Trindade fez parte da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1952, ocasião em que Ruchti projetou e fiscalizou as instalações dos recém-inaugurados Pavilhões das Nações e dos Estados.

³⁴¹ Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (1ª edição/2001), a *Pedra fundamental* "assinala, geralmente com solenidade, o início de uma obra importante". A pedra fundamental, contendo inscrições como data e identificação do construtor, tradicionalmente é encontrada no canto nordeste da construção.

Fig 114. Perspectiva interna, desenho, Jacob e Irene Ruchti, 1950

Fig 115 e 116. Vista frontal e interna com vitral, fotos 2008

Em 2008 para a exposição “Vertentes”, realizada no Itamaraty, em Brasília, o projeto da igreja foi exposto no local reservado ao “Sacro – inovação ao espaço do rito”. Lá, entraram cinco trabalhos, dos quais quatro eram contemporâneos: a Capela, de Beatriz Meyer, Tatuí, SP, 2006; a Sinagoga A. Hebraica, de Barbosa & Corbucci Arquitetos, São Paulo, 2004; a Capela Santo Frei Galvão/Santa Crescentia, de Lilia Campelo e Artur Diniz, Guaratingueta/SP, 2007; a Basílica de N. S. Aparecida, de Benedito Calixto de Jesus Neto, 1980 e a sede da paróquia da Santíssima Trindade, no bairro de Campos Elíseos, em São Paulo.

Fig 117 e 118. Exposição “Sacro – inovação ao espaço do rito”, Vertentes, Itamaraty, Brasília, 2008

Também foi da autoria de Ruchti o projeto para a Igreja Episcopal da Vila Maria realizado em 1952.

Há dúvidas sobre a origem de outro projeto que Ruchti realizou em 1952. Segundo Irene Ruchti, o arquiteto foi chamado pelo Bispo Pithan para realizar o projeto de uma catedral em Bagé, no Rio Grande do Sul. Inspirado na geometria pura, o trabalho procura sintetizar a simplicidade moderna. Segundo Irene, esta teria sido a sua mais significativa obra se tivesse sido aceita e construída. Tal projeto consta em acervo como tendo sido realizado para a Igreja de São Domingos, em Perdizes, trabalho que Ruchti contou com a colaboração do arquiteto Miguel Forte.

Fig 119 Perspectiva estudo Igreja S. Domingos, desenho Jacob e Irene Ruchti, 1952

Fig 120 e 121 planta e elevação para estudo Igreja S. Domingos, 1952

No final dos anos 50 e início dos 60, Jacob Ruchti foi convocado a realizar o projeto do Seminário Teológico da Igreja Episcopal Brasileira, na Rua Adolfo Pinheiro, em Santo Amaro, São Paulo. Em 1962, foi projetado também, a poucas quadras na mesma rua, o prédio de apartamento para os seminaristas e uma casa de hospedagem para moças da igreja que vinham a São Paulo, a casa da Sta. Hilda. Com o orçamento curto, optou-se por fazer construções simples, racionais e de fácil execução.

Fig 122 e 123. Seminário original, 1959 e adaptação Colégio Anglicano de Sto. Amaro, anos 70

Fig 124, 125, 126 e 127. Projeto do prédio de apartamentos para seminaristas, plantas, cortes, elevações perspectiva, 1962

Fig 128. Centro de Saúde Sancill, atual utilização do prédio,

O prédio do Seminário é composto por dois blocos, um novo e um existente, ainda pertencentes à igreja. Segundo Dom Bispo Hiroshi Ito, aposentado da Diocese Anglicana de São Paulo, o Seminário funcionou como Faculdade Teológica por cerca de 10 anos. Pertenceu ao colégio Anglicano e fechou uma vez deficitário.³⁴² Hoje, os dois blocos encontram-se alugados para duas instituições financeiras, o Banco Real e o Banco Bradesco. No prédio novo foram instaladas as salas de aulas e a capela. Depois de encerradas as atividades do Seminário, o prédio de apartamentos dos professores hoje está alugado para o Plano de Saúde Sancill.

Não só em arquitetura se inspirava Jacob Ruchti. A partir da experiência que obteve junto aos reverendos e bispos do Sul, interessou-se pelos “aspectos da Igreja constituída” – nas palavras de Irene – voltada para os significados das raízes das palavras bíblicas. O contato com os Vergaras propiciou seu acesso às questões filosóficas da Igreja, em que buscou, segundo diz, uma valorização das terminologias, das “palavras que ficavam ocas”, na tentativa de recuperar suas raízes.

Nos anos 50, Ruchti conhecera Ignácio Penteado da Silva Telles, no Museu de Arte de São Paulo, na Rua Sete de Abril, ainda no edifício dos Diários Associados, dando aulas de filosofia da história. Formado em filosofia na Faculdade São Bento e em direito na São Francisco, Ignácio era um professor independente que organizava cursos separados, sem ligação programática entre eles. Durante toda a sua vida, realizou dezenas de cursos independentes sobre filosofia da história, mitologia grega, religiões comparadas e simbologia das religiões, entre outros. Cursos livres que eram ministrados na Biblioteca Municipal, juntamente com Diogo Pacheco, lecionando música, ou na Associação Palas Athena, assim como, durante oito anos, pelo Instituto Brasileiro de Filosofia, na Biblioteca Mário de Andrade.

³⁴² ITO, Bispo Hiroshi. Informações prestadas. Setembro 2010.

Silva Telles fundou o Centro de Estudo *Schola* ³⁴³, em 1967, na residência na Rua Alagoas, cedida por Jorge Resende, que a reformou para esse destino. Jacob Ruchti e amigos do grupo formado na universidade e nos encontros em museus frequentavam os cursos lá lecionados.

Do ponto de vista teórico, Ruchti enveredou para uma leitura mística em Matila Ghyka, René Guénon, Fabre D'Olivet, empenhando-se em recuperar as raízes das terminologias cristãs. No local em que projetou o Seminário, passou a participar junto aos seminaristas de palestras nas quais se discutia a questão da filosofia mística misturada à teologia cristã.

Por outro lado sua relação com tais assuntos, por essa ocasião e a demonstração de que desejava incorporá-los ao meio acadêmico como professor da FAU (1954-1961) chegou talvez num impasse. O meio estudantil, particularmente, da USP, voltado às questões sócio-políticas, não demonstrou receptividade aos enfoques “herméticos” que Ruchti trouxe, o que tornou insustentável sua permanência na FAU, de onde se retirou em 1961.

Lucia, esposa do Reverendo Glênio Vergara, um dos casais que morou no prédio de apartamento para os seminaristas, diz que as aulas e as palestras funcionaram desde o início dos anos 60 e tiveram duração até 1968-69. Jacob, segundo ela, teria dado aulas entre 1964 e 1965, revelando que analisavam os Santos estudiosos dos aspectos mais místicos da igreja. Entre eles estariam Santo Agostinho, São João da Cruz, Santa Tereza de Ávila. ³⁴⁴ O relato do Bispo Glauco Soares de Lima acrescenta que Ruchti havia sido convidado para falar sobre a estética, a religião e os significados no Velho Testamento num momento em que a catedral ainda estava com os ingleses: “Na época, Ruchti estava envolvido com a igreja dos brasileiros. Conhecia o pessoal da congregação e frequentava a igreja de forma esporádica, mas estava envolvido com as questões místicas. Tinha interesse na Cabala” ³⁴⁵. O Bispo Glauco Soares comenta sobre um episódio peculiar presenciado a partir da madrinha de uma das filhas do casal, D. Ivete Vergara. Como madrinha de batismo responsável por levar seus afilhados à Confirmação, desejava que o bispo convencesse a família a seguir à risca os rituais batismais. O bispo, porém, não quis pressionar Ruchti nessa determinação.

No final dos anos 60, encontrando caminhos paralelos no campo da espiritualidade, passou a estudar a psicologia de Carl Gustav Jung. Talvez por sua identificação com os

³⁴³ Informações prestadas por Plínio da Silva Telles, em 23 de novembro de 2010. Conforme relato explica que o fundamento do centro estava no nome *Schola*, que em grego significa ócio – tempo em que não se estava dedicado aos afazeres prosaicos diários, termo ócio que hoje mudou de significado. Ignácio dirigia a *Schola* e convidava pessoas para cursos independentes como, por exemplo, Wilhelm Flusser, filósofo alemão que lá lecionou por um período.

³⁴⁴ VERGARA, Lucia. Informação prestada. São Paulo, 29-8-2006.

³⁴⁵ SOARES. 2010.

conceitos junguianos ou teilhardianos, ambos banidos da Igreja por suas posições “antimassificadoras”, Ruchti se afastou da Igreja. As idéias de arquétipos já utilizadas por Santo Agostinho, com sentido filosófico, foram aproveitadas pela psicologia junguiana, que buscou explicar porque povos tão distantes entre si apresentam motivos mitológicos tão semelhantes.³⁴⁶ O interesse pelos significados das palavras na Bíblia levou também Ruchti a estudar o hebraico. Buscou em Fabre D’Olivet³⁴⁷ os vários níveis de significados do Velho Testamento e em René Guénon³⁴⁸ uma referência para as interpretações dos conteúdos mitológicos. Ligado às questões das essências, pesquisou Matila C. Ghya sobre as idéias dos movimentos do *Genesis*.³⁴⁹

Jacob iniciou uma fase de elaboração sobre o abstrato nas artes e na arquitetura relacionando-o a um plano de ordem psicológica e espiritual. Na palestra proferida em 1967 para os banqueiros, por ocasião da inauguração da sede do banco Itaú, Ruchti não perdeu a oportunidade de ressaltar aspectos intrínsecos da arte e da arquitetura relacionando-os as questões das origens bíblicas. No capítulo III, a palestra é retomada quando analisado o projeto do banco Itaú.

Essa abertura de interesses em Jacob Ruchti no seu meio social era bastante conhecida, como atesta Terezinha Aflalo.

*Jacob Ruchti era um humanista. Porque sempre se disse que o arquiteto é um profissional mais completo, que ele não só entende da parte técnica, como também da parte de beleza, da estética, aquilo que está ligado com tudo. Ele era um humanista mais moderno. Gostava de religião, gostava de arte, de música, entendia bastante de arquitetura (...), era um bom arquiteto, designer (...). Hoje dificilmente se tem um arquiteto completo.*³⁵⁰

³⁴⁶ JUNG. 1985.

³⁴⁷ D’ OLIVET. 1971.

³⁴⁸ GUÉNON. 1962.

³⁴⁹ GHYKA. 1971.

³⁵⁰ AFLALO. Terezinha. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 9-9-2010.

Diversificação projetual

Período de transição (anos 50)

Sabemos que os anos 50 foram marcados por uma grande e crescente euforia desenvolvimentista, cuja base de sustentação foi a confiança no futuro. As cidades se transformavam, crescendo de forma vertiginosa, e com elas veio o processo de verticalização. A expansão industrial substituiu as importações e, a partir dos anos 60, profundas mudanças socioeconômicas ocorriam no Brasil, que direta ou indiretamente impulsionavam o meio artístico em formação. Diversos fatores contribuíram para os efeitos se estenderem ao campo cultural brasileiro, uma vez que se ampliavam as disposições pessoais e expectativas em relação ao consumo cultural e estilo de vida.

A política econômica de Juscelino Kubitschek trazia um padrão de desenvolvimento acentuado de incremento à transformação de estruturas produtivas e ocupacionais em benefício do conjunto das classes médias e altas. Surgia um pólo industrial moderno, com predominância de capital, tecnologia e cultura comercial administrativa norte-americana, centrado principalmente na região da grande São Paulo.³⁵¹

Paralelamente, o incremento da indústria paulista coincidia com o desenvolvimento da indústria cultural, particularmente inserida no universo artístico. A arte brasileira já se projetara desde os anos 30, não só internamente como para além das fronteiras nacionais. A Bienal em São Paulo, como ápice de um percurso, juntamente com os dois museus, favorecia a arte moderna, transformando o moderno, não mais como projeto, e sim em cultura, “com proeminência de uma arte internacionalista”.³⁵² Deixava de lado o regional e o pitoresco e impunha uma ordem universal equiparando-se ao modernismo internacional.

Por um lado, aconteciam os conflitos ideológicos, aspecto comum a vários países latino-americanos, onde a “intelectualidade, por assim dizer, ‘progressista’ entrincheirava-se nas esquerdas.”³⁵³ Por outro, entre as rivalidades apresentadas pelos dois museus, Ruchti situava-se como membro neutro dessa intelectualidade, apostando na cultura e na arte moderna.

Jacob Ruchti tinha uma visão cosmopolita e estava aberto e ávido pelas transformações culturais, que pudessem superar o subdesenvolvimento. Não comprometia, todavia, os

³⁵¹ DURAND. 1989, pp. 167-8.

³⁵² LOURENÇO. 1995, pp. 127, 219.

³⁵³ SEGAWA. 1998, p. 112

problemas artísticos modernos com uma visão politizada. Tais questões, esboçadas inicialmente pelos construtivistas russos, desenvolvidas pelo grupo holandês de Stijl e elaboradas na Bauhaus faziam parte de um repertório a ser introduzido no ambiente cultural paulista. Conforme analisa Acayaba, para Ruchti:

A idéia fundamental era reunir as artes plásticas – a pintura, a escultura e a arquitetura – num empreendimento comum para elaborar a arte mecânica da civilização industrial. Essa atitude significou, por um lado, o anseio por uma nova estética, mais crítica e objetiva, e, por outro, a necessidade de inserir no trabalho artístico os novos meios de produção, as novas técnicas e os novos conhecimentos científicos. ³⁵⁴

Ruchti era um entusiasta e considerava-se, entre outros, porta-voz dessa leitura, uma vez que passa a defendê-la textualmente. Como vimos, seus projetos e atuação nos museus refletiram essa visão. Campos tão correlatos e próximos não impediriam a atuação simultânea de vários arquitetos. Afinal, tal tendência era proveniente de uma linha perseguida desde a *Red House*, em que arquitetura e arte estavam intimamente relacionadas, momento em que a questão estética já era parte integrante do problema social. ³⁵⁵

Emergiam em São Paulo demandas simultâneas em várias áreas convergentes. Seja no campo do design, seja no das artes gráficas, cênicas, que abriam espaço dentro do universo projetual do arquiteto. Pensar uma página, um cartaz, uma vitrine, uma sala de exposições ou um projeto arquitetônico tinha uma relação muito próxima, do ponto de vista espacial construtivo, sob o olhar da nova estética que estava em curso. ³⁵⁶

Nos anos 50, Jacob Ruchti passava por um período de transição. Casava-se aos 34 anos de idade, com a aluna do curso de composição do IAC, Irene Ivanovsky. É certo que em exatos dois anos e meio (de 1953 a 1955), nasceriam quatro filhas, as últimas, gêmeas, sendo esta que aqui disserta, uma delas. Casou-se, portanto, tarde para a época, e o desejo de constituir uma base familiar estável foi decisivo em sua vida. A família numerosa contribuía assim para a necessidade de abraçar o nicho da arquitetura que começava a exercer.

Nos anos 50, Ruchti ainda estava envolvido com a Igreja Episcopal, realizando o projeto para a Santíssima Trindade e para outras igrejas, além de continuar com o trabalho para algumas residências.

³⁵⁴ ACAYABA. Op. cit., p. 33.

³⁵⁵ PEVSNER. 2002, p. 23-6.

³⁵⁶ RUCHTI, Jacob. *Notas de Aulas*. 1952.

Contudo, o casamento com Irene e a experiência que passava a desenvolver com o mobiliário da loja Branco & Preto apontavam para um caminho com o qual demonstrou ter total afinidade. Formada no Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, Irene, que recebera de Assis Chateaubriand uma bolsa para frequentar o curso do IAC, esbanjava extraordinária criatividade. A necessidade de montarem seu próprio apartamento fez do matrimônio uma nova e concisa união, sob o aspecto da criação voltada aos interiores e à decoração.

Límpido e racional era o espírito da ambientação, que tinha como referencial Paul McCobb, um designer americano publicado em várias edições da revista *Interior's*.³⁵⁷ O apartamento era um prenúncio das idéias levadas à loja Branco & Preto, que iria ser inaugurada em dezembro do mesmo ano. No edifício que fora projetado por Korngold, na Rua São Vicente de Paula, e que tinha como vizinhos de frente do apartamento 505, Fernando Henrique e Ruth Cardoso, executaram tudo em seus mínimos detalhes. Ao fazerem a escolha dos tecidos para a forração, optaram por soluções criativas e econômicas. Irene recorda sobre a época:

*Quando nos casamos, fizemos tudo montadinho, com gavetinha, com móveis desse apartamento que nós desenhamos juntos. Já eram os primórdios do Branco & Preto. As idéias de fazer uso de tecidos, não de decoração para colocar nas casas, enfim dos Feffer, Nemirovsky, Tabacow. Tudo isso fugia completamente dessas idéias de tecidos de decoração(...) mas a tônica era de usar tecidos inusitados pra isso. A gente usava pied de poule (pé-de-galinha), príncipe de Gales, flanela normal, são tramas, aqueles xadrezes clássicos. Inclusive porque essas estampas não eram legais, não tinha coisa boa aqui (no Brasil).*³⁵⁸

Marlene Acayaba conta que para satisfazerem seus propósitos encontravam os tecidos no Rei dos Aviamentos, um armarinho localizado numa travessa da Rua Sete de Abril.³⁵⁹ Sobre esse apartamento Terezinha Aflalo ainda hoje recorda:

O Jacob fez um apartamento muito bonito, com a Irene, claro. Na Rua São Vicente de Paula. Muito bonito! Reformou inteirinho. Era todo listado com esses tecidos maravilhosos nas paredes. Era todo branco e preto, nas paredes, cortina tudo. O resultado era muito bom e muito ousado. Tinha muita lista, lista de tudo quanto era jeito, nas cadeiras. Mas lindo, combinando. A cortina era daquele tecido de guarda chuva, uma seda muito leve. Era branco, como ele já usava

³⁵⁷ ACAYABA. 1994, p. 58.

³⁵⁸ RUCHTI, Irene. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 24 de setembro de 2004.

³⁵⁹ ACAYABA, op. cit.

muito o branco. Cretone, ou percal, ou esse tecido branco e preto, que era uma seda levíssima, com uns risquinhos pretos minúsculos e gabardine de lã. ³⁶⁰

Fig. 129 e130 *Irwin Collection* e interiores, Paul McCobb, N. Y., 1953

No início da década de 50, Irene Ruchti, com sua vocação artística, torna-se colaboradora na elaboração de desenhos de ambientação e perspectivas para Jacob Ruchti que iniciava sua atuação em espaços de interiores. Sem registros para quem projetava, os poucos desenhos que restam do período mostram o espírito da ambientação que praticavam.

³⁶⁰ AFLALO, Terezinha. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 9 de setembro de 2010.

Com ênfase nos objetos, em meados do século, o moderno sendo lançado, ainda parece prevalecer a recusa no abandono à memória. Ao trazer o elemento moderno, no ambiente e no mobiliário, ainda lá está representado o quadro com estilo, “autêntico” de época. Se fundem no papel *Ingres*, técnicas recentes como os planos em *letrafilm*, recortes de papel, casadas aos desenhos minuciosamente traçados em nanquim e guache, preocupados em trazer a transparência do vidro, a textura da madeira ou a espessura da lã do tapete. A marca *ijr*, carimbada nos desenhos, criada por Irene Ruchti, atesta sua parceria. Bordadas nas toalhinhas do lavabo social do apartamento da Rua São Vicente de Paula mereceram o elogio de Max Bill, quando aí esteve, por ocasião da I Bienal.³⁶¹

Fig 131. Estudo ambientado, dormitório,
Jacob Ruchti, 1952. Desenho Irene Ruchti

³⁶¹ RUCHTI. Irene. Informações prestadas à autora, em 21 de novembro de 2010.

Fig 132. Estudo ambientado, Buffet e vitrine,
Jacob Ruchti, 1952. Desenho Irene Ruchti

Fig 133. Estudo ambientado, sofá, poltrona e mesa,
Jacob Ruchti, 1952. Desenho Irene Ruchti

Fig 134. Estudo ambientado, sala almoço e buffet ,
Jacob Ruchti, 1952. Desenho Irene Ruchti

Um olhar para os interiores

A modernização e os edifícios em São Paulo

A modernização, no Brasil de meados do século XX, sempre esteve associada à forte presença americana, que não parou de crescer, sobretudo em plena década de 50, quando o *american way of life* informalmente se infiltrava na sociedade brasileira. São Paulo, por seu pragmatismo, industrialização acelerada e grande número de imigrantes, apresentava paralelos com o exemplo americano. Embora os Estados Unidos tivessem intenção de nos moldar à sua imagem e semelhança e manter a hegemonia no hemisfério ocidental, a classe dirigente local estava mais interessada em realizar um país independente, moderno, industrializado e urbanizado.³⁶²

O governo brasileiro de Eurico Gaspar Dutra, a exemplo da administração Truman, adotou uma política de livre importação, em 1946, e bens de consumo americanos invadiram o mercado brasileiro com enorme euforia.³⁶³ Em 1947, mesmo com um sistema de controle rígido adotado pelo presidente Dutra, os Estados Unidos ainda continuavam sendo o principal provedor do país, com 47% do total das importações. O Brasil passava por sua fase de otimismo. Não só o modo de viver americano era adotado aqui, como as técnicas importadas vinham de fora.

*Depois da Segunda Guerra, a América do Norte tornou-se o arquétipo da modernidade. Sua influência ganhou conotações de superação dos vínculos coloniais, de democracia, de progresso, de futuro. A cultura americana inventou a sua própria imagem e esta logo se converteu em um mito.*³⁶⁴

A arquitetura, uma das atividades artísticas mais demoradas a assimilar a modernidade, enfim ganha terreno com a racionalidade das plantas residenciais, o que se pode considerar uma das portas de entrada da arquitetura norte-americana em São Paulo.³⁶⁵ Segundo Nestor Goulart Reis Filho, “as décadas de 1930 e 1940 assistiriam à multiplicação de uma grande inovação no setor residencial: os prédios de apartamento. Essa verticalização seria aceita inicialmente com relutância, pois ameaçava costumes que remontavam aos tempos coloniais.”³⁶⁶

³⁶² IRIGOYEN. 2005, pp. 75-7.

³⁶³ Idem., p. 77.

³⁶⁴ Ibidem., p. 83

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ REIS FILHO. 1978, p. 79.

Entre 1920 e 1940, em sua primeira fase, a multiplicação do setor residencial era tipicamente caracterizada pelo ecletismo norte-americano e ainda era resolvida, no que se refere à planta, de forma semelhante às residências da época. Segundo Nadia Somekh, a partir de 1930, a verticalização tomava feições do *art déco*, com linhas menos rebuscadas e ausência de ornamentação superficial, o que significava apenas uma simplificação da arquitetura até então praticada.³⁶⁷

Inicialmente os perfis metálicos utilizados em vigas e pilares que recebiam as alvenarias complementares em caso de construções de imóveis baixos também eram importados. Com a mão de obra barata, posteriormente, o uso do concreto armado substituiu o sistema estrutural metálico, pois tinha a vantagem de ser produzido no próprio canteiro de obras. Ainda assim, a tecnologia utilizada nos primeiros edifícios a partir da década de 1910 necessitava da importação de cimento e de aço.³⁶⁸

Técnicas inovadoras importadas estabeleciam padrões diferenciados para a história da construção civil. O concreto armado e a nacionalização dos elevadores pela Villares e pela Westinghouse, aliados à especulação imobiliária, foram aspectos significativos e influentes na verticalização em São Paulo.³⁶⁹

No caso dos prédios, os dois elementos básicos que dependiam da importação - cimento, para o concreto armado, e o elevador como equipamento de circulação vertical - passaram a ser empregados na construção civil, segundo Galletti & Righi.³⁷⁰

Sabe-se que, em São Paulo, as célebres publicações de Rino Levi (*A arquitetura e a estética da cidade*) e de Gregori Warchavchik (*A cerca da arquitetura moderna*), em 1925, marcaram inflexões intelectuais no campo da arquitetura moderna. Até o final da década de 40, a pouca influência a que se assistiu no modernismo dos prédios se deu gradativamente, porém com significativa qualidade.

A modernidade da arquitetura racionalista, definida com clareza pelo domínio da tecnologia do concreto armado, não teria de fato irrompido na cidade de São Paulo com as casas modernistas de Warchavchik, concluídas em 1928, (Rua Santa Cruz) e 1930 (Rua Itápolis). Em *Arquitetura Moderna Brasileira*, Xavier esclarece que a primeira obra arquitetônica moderna paulista foi levantada na estação da estrada de ferro de Mairinque por Vitor Dubugras, em 1907. Aí “usou pela primeira vez entre nós o concreto armado

³⁶⁷ SOMEKH, Nadia. In GAGETTI & RIGHI. 2001, p.72

³⁶⁸ Idem.

³⁶⁹ GAGETTI & RIGHI. 2001, p. 91

³⁷⁰ Idem., p. 71.

calculado dentro da ortodoxia de todas as normas e regras então vigentes, explorando toda a potencialidade do material, numa verdadeira obra pioneira”.³⁷¹

Outro marco da arquitetura moderna no Brasil é o Edifício Esther, projetado por Vital Brazil e Adhemar Marinho, em 1936, localizado na Praça da República, centro de São Paulo. São destaques também prédios como o da Associação Brasileira de Imprensa - ABI, no Rio de Janeiro, também de 1936, de autoria dos irmãos Marcelo e Milton Roberto, e o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde - MES (1936-1943), de responsabilidade de um grupo de jovens arquitetos liderado por Lucio Costa.

Como grande parte dos trabalhos de Ruchti teve incidência em Higienópolis, tomemos como exemplo a verticalização deste bairro, que, diante de tantas conjunturas, representou uma série de bem-sucedidos empreendimentos imobiliários, amplamente analisado por Galletti & Righi³⁷², com destaque para grandes nomes da arquitetura moderna paulista como Jacques Pilon, Rino Levi, Lucjan Korngold, Vilanova Artigas, Roberto Cerqueira Cezar, Franz Heep, entre tantos nomes importantes.

Classificados em categorias distintas (pioneiros e empresariais) eram apartamentos construídos com todo o esmero, preocupados em oferecer um artigo de luxo.³⁷³ Como tal novidade não era bem vista à época, os apartamentos se promoviam reforçando a idéia de que tinham plenas condições de substituir uma luxuosa residência, a exemplo do anúncio: “O Edifício Santa Amália, graças a sua situação, disposição interna e aparelhamentos, oferece todas as vantagens de uma residência fina e ampla”.³⁷⁴

O Edifício Prudência, de 1945, com paisagismo de Roberto Burle Marx, de autoria dos arquitetos Rino Levi e Roberto Cerqueira Cezar, localizado na avenida Higienópolis, é citado em Xavier, Lemos, Corona como uma obra emblemática da arquitetura moderna. Tendo sido edificado pela Construtora Barreto, Xande & Cia. Ltda., é considerado o edifício mais importante do bairro, e marco da arquitetura moderna da cidade.

Com aluguéis caríssimos, “o projeto levava para o edifício todo o luxo e o conforto das antigas residências, seja nas dimensões generosas, seja nos acabamentos requintados”. Outra novidade eram os espaços internos que permitiam soluções diferenciadas, com a possibilidade de flexibilidade das paredes divisórias internas.³⁷⁵

Esses espaços internos generosos, que deixavam o proprietário livre para se acomodar, passaram a representar, na maioria dos casos, um lugar inacabado para a imediata

³⁷¹ XAVIER. 1983. p. VII.

³⁷² GAGETTI & RIGHI. 2001, p. 65

³⁷³ Idem p. 73

³⁷⁴ Acrópole, n. 64, 1943. In GAGETTI & RIGHI. 2001, p. 79.

³⁷⁵ Idem., p. 83.

moradia do comprador, que, habituado ao conforto, necessitava do profissional que o “vestisse”. A funcionalidade da nova arquitetura que nascia ortogonal e fria, com ampla flexibilidade de usos, se convertia em espaços com os quais o novo morador pouco se identificava. Conforme parecer de Adolpho Leirner, que comprou um apartamento no edifício Concorde da Luzar Duntuch e Landsberger, na Rua Bahia: “eram apartamentos enormes”, que precisavam ser reorganizados internamente para acolher o modo de viver do cliente.³⁷⁶

A insurgente arquitetura moderna carecia, assim, de profissionais que voltassem um olhar ao interior das edificações, se prestando a esse tipo de serviço. Prédios com espaços enormes nasciam a partir dos anos 50 e necessitavam ser adequados. Da mesma maneira, apresentavam-se também lacunas na adequação de um mobiliário compatível com as propostas modernas. Em outras palavras, no princípio dos anos 50, não havia no mercado móveis que se adequassem aos espaços modernos para essa arquitetura que surgia, conforme acentua Acayaba.³⁷⁷

Os pioneiros nos interiores

Dentro de um contexto de revisionismo, segundo Loschiavo, ainda que num plano restrito, os primeiros artistas e arquitetos a lançarem bases para a mobília moderna, tendo alguns incursões em projetos de interiores, foram John Graz, Cássio M’Boi, Gregori Warchavchik, Lasar Segall e Theodor Heuberger. John Graz, nome ligado à pintura, desenho industrial e às artes gráficas, se fixou em São Paulo em 1920, e se casou com Regina Gomide, irmã do pintor paulista Antonio Gomide, e embora nascido na Suíça, trouxe uma interpretação muito peculiar brasileira ao seu trabalho.

O casal Graz-Gomide sintetizou as principais tendências da vanguarda européia ligada a Art-Déco. Traduziu para o plano do ambiente brasileiro a estética do cubismo, reconhecimento que se comprovou pelas inúmeras encomendas recebidas e que já se poderia chamar de arquitetura de interiores, para os edifícios paulistas, clientes entre os quais Roberto Simonsen, Godoy Moreira, Caio Prado, Cunha Bueno, Jeremia e Branca Lunardelli e tantos outros.

Regina Gomide frequentou a Escola de Artes Decorativas de Genebra, onde absorveu as principais estilísticas da vanguarda européia e de volta ao Brasil passou a aplicar os princípios cubistas no campo da decoração, sendo considerada precursora na renovação

³⁷⁶ LEIRNER, Adolpho. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 5-5-2004.

³⁷⁷ ACAYABA. 1994.

de interiores. Dedicou-se também ao artesanato de tapetes, criando a Tapetes Regina Graz desenvolvendo *panneaux*, almofadas e tapeçarias. A decoração da Casa modernista de Warchavchik em 1930 teve a sua colaboração.³⁷⁸

Fig 135. Apartamento Adolpho Leirner, decorado com móveis John Graz, s. d., Interior Jacob Ruchti

³⁷⁸ LOSCHIAVO. 1995, p. 40.

Fig 136. Tapete Regina Gomide Graz, déc. 30

Entre os arquitetos com iniciativas isoladas também estava Warchavchik, que nos anos 30, por sempre buscar uma verdadeira integração com as artes, trazia definições envolvendo os interiores.³⁷⁹ Fiel à idéia de conjugar a arquitetura, as artes decorativas e as artes plásticas, e adepto dos ideais de Le Corbusier, Warchavchik já punha em prática os conceitos da “máquina de morar”, ao relacionar a casa às preocupações de seu tempo por meio de soluções econômicas, bom aproveitamento do espaço, bem como das vantagens oferecidas pelas conquistas tecnológicas e a eliminação de elementos supérfluos. Para afirmar sua idéia, entre 1928 e 1933, desenvolveu uma linha de móveis em que produzia objetos executados com coerência aos princípios básicos da modernidade.

Warchavchik também se envolveu com os interiores e móveis institucionais, como os realizados para biblioteca e salas de leitura. É dele o projeto de interiores e do mobiliário, “moderníssimo para a época”, para a sede da Associação Paulista de Medicina, encomendado e executado em 1931 para Geraldo Ferraz, que acreditava ser “a primeira sede de uma associação a ter um ambiente *up-to-date*, devendo-se notar que não era tarefa fácil adaptá-lo num edifício de condenável arquitetura como era o Martinelli”.³⁸⁰

Salvador Candia refere-se a essas exceções:

³⁷⁹ XAVIER. 1983, p. VII

³⁸⁰ LOSCHIAVO. 1985, p. 44.

Naquela época ninguém fazia arquitetura de interiores em São Paulo, numa linha moderna. Existiam apenas decoradores antiquados e uma ou outra incursão da arquiteta Lina Bo Bardi através do Studio d'Arte Palma. Ela era fixada em cadeiras e as primeiras que projetou foram colocadas no auditório do Museu de Arte de São Paulo. A Lina dedicou-se também à arquitetura de interiores e projetou duas lojas que nós publicamos na revista "Pilotis", para mostrar aos colegas esse tipo de trabalho. ³⁸¹

Entre os pioneiros a projetar um mobiliário articulado à arquitetura estava também Bernard Rudofsky, que, no final dos anos 30, se associou à galeria Casa e Jardim, em sua etapa inicial. Suas experiências iniciais aparecem ligadas a projetos de lojas. Logo duas residências foram publicadas em *Brazil Builds*, datadas respectivamente em 1940 e 41, projetados para João Arnstein e a família Frontini. ³⁸²

Sobre a integração do mobiliário à casa moderna vinculada ao desenvolvimento do desenho industrial reitera Julio Katinsky, que a consagração da arquitetura moderna trouxe o aparecimento de novas contribuições. Dignas de registro, são destacadas as lojas de móveis e objetos modernos que surgiram no imediato pós-guerra, como Ambiente, Artodos (da produção finlandesa, com Alvar Aalto), o Studio D'Arte Palma (dos arquitetos Palanti e Lina Bardi), Joaquim Tenreiro, e Branco e Preto. ³⁸³

O edifício ganhava nova estrutura, novos usos, uma estética em revisão, com linguagem própria dos anos 50. Acayaba, que pontuou a incidência americana sobre o grupo dos seis arquitetos do Branco e Preto, destaca, sobretudo, Paul McCobb, cuja influência se fazia nítida nas propostas do mobiliário desenhado para a loja, que foi fundada em 1952, na Rua Vieira de Carvalho:

Piso uniforme de ladrilhos ou revestido com carpete; cadeiras, poltronas e mesas apoiadas em canudos de aço ou de madeira expressando a leveza extrema da mobília; o uso de padrões abstratos nas cortinas; formas esculturais nas luminárias e a inclusão de pequenos objetos, como vasos de plantas ou cerâmicas, colocados em pontos estratégicos de forma a humanizar o ambiente construído sobre os ideais de clareza e racionalidade. ³⁸⁴

Ruchti mostrou enorme sintonia com o novo universo arquitetural que se abria nos anos 60, voltado para o olhar interno da edificação. Verificava a carência no mercado desse tipo de demanda profissional que fizesse a ponte entre o móvel e a arquitetura, dizendo: "Há

³⁸¹ CANDIA. In ACAYABA. 1994, p. 59.

³⁸² LOURENÇO. 1995, p. 198.

³⁸³ Idem.

³⁸⁴ ACAYABA. 1994, p. 59.

necessidade no Brasil de um arquiteto especializado em interiores, porque o arquiteto que projetou a casa ou o edifício, ou a fábrica, ou o escritório, não levou o projeto até as últimas consequências”.³⁸⁵ Explicava que o arquiteto não tem as condições necessárias para levar o trabalho até esse ponto. As dificuldades estariam, por um lado, na ausência específica dessa formação do arquiteto, e por outro, nas condições relativas à contratação, em que não se permite que o trabalho atinja os interiores. Todavia, frisava a pertinência da arquitetura de interiores no campo mais amplo da própria arquitetura.

(...) antes de mais nada, a gente deveria definir em que consiste a atividade de arquitetura de interiores, no sentido de mostrar que ela não é nada mais, nada menos, do que parte da arquitetura de uma edificação para qualquer finalidade.

386

Os clientes de interiores – comunidade judaica

Por fim, o florescimento imobiliário crescia em São Paulo e Jacob Ruchti passou a ser solicitado por grande número de clientes para o desenvolvimento dos espaços internos, atividade sabidamente pouco exercida nessa época.

Por empreender um viés arquitetônico mais relacionado ao campo artístico e cultural, do que propriamente ao campo dos investimentos imobiliários, atraiu uma clientela, em sua grande maioria ligada a esse primeiro segmento, pelas características impostas ao seu trabalho. Clientes passaram a reconhecer nele habilidade com o tratamento da arquitetura interna e a encomendar projetos completos de interiores e de decoração, nos quais se aprimorava nos requintes oferecidos pela tecnologia que despontava.

As técnicas importadas eram assimiladas pelos artistas, arquitetos e também, em parte, por receptores dessa nova mentalidade progressista e cosmopolita que surgiu em São Paulo. Quem iria usufruir da cultura emergente e adquirir seus produtos eram imigrantes ou filhos de uma geração de imigrantes - uma elite cultural paulista em ascensão, normalmente famílias judias. Que, se não traziam no bojo de suas raízes o nascimento das vanguardas européias, não tendo, muitos, necessariamente um compromisso progressista e cosmopolita, eram desejosos da compreensão do que estavam adquirindo, ou, na melhor das hipóteses, afoitos por se aproximar do “estilo moderno”, naquilo que o meio cultural paulista apresentava de mais avançado.

³⁸⁵ RUCHTI e PENTEADO. 1970, pp. 38-40.

³⁸⁶ Idem.

Jacob Ruchti, apesar de ter mantido relacionamento duradouro com a maioria deles, não se envolveu em obras de maior porte arquitetônico, uma vez que partiu para resolver a parte interna de obras em andamento ou concluídas. Sua personalidade artística demandava verbas para além das expectativas de seus clientes e afugentava, muitas vezes, o investimento em obras arquitetônicas maiores. Quem se desenvolveria nesse universo das edificações seriam seus parceiros de trabalho Croce, Aflalo e Gasperini, Millan, Candia, entre tantos, que despontaram no mercado imobiliário.

Seu círculo de clientes foi compreendido, como mencionado, em sua maioria, pela colônia judaica, para quem fez diversos projetos, notadamente de interiores. Assim, ele atuou na reforma interna residencial de casas ou de apartamentos, de clube de golfe, bancos, lojas, restaurante, hotéis, escritórios e consultórios, dentre os quais alguns, pela relevância em nosso trabalho, serão destacados.

Utilizamos a pesquisa de doutorado sobre a trajetória do arquiteto de origem polonesa Lucjan Korngold, realizada por Anat Falbel como instrumento imprescindível na compreensão do traçado das levas imigratórias judaicas, da contribuição e do papel que tiveram na modernidade paulista do final e princípio do século XX.³⁸⁷

Segundo sua leitura, foi a imigração denominada alsaciana proveniente dos países da Europa Ocidental e Central, no período entre os anos de 1848 e 1889, (resultante das revoluções de 1848 e da guerra franco-prussiana de 1870-1871 em que ocorreu a anexação da Alsácia-Lorena pela Alemanha), responsável pelos primeiros contingentes imigratórios que vieram ao Brasil. Traziam uma cultura urbana e cosmopolita distinta da paisagem rural nos principais centros urbanos do sudoeste do país.

Os imigrantes alsacianos rapidamente criaram firmas de importação de maquinários e bens de consumo, bem como de comércio, com destaque para os ramos de bijuteria, ourivesaria e fazendas, não somente nas capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, mas também em cidades interioranas desses dois estados.

388

Localizado no centro antigo da cidade de São Paulo, um grande contingente do comércio era dirigido pelos alsacianos. Trazia nomes de firmas como os de M. V. Frères e C., Ferraz, Ribeiro & C., estabelecidos na Rua Boa Vista, 42, no ramo de fazendas e armarinhos; a francesa Lambert & Levy, como importadoras de bijuterias; La Pendule Suisse, na Rua Quinze de Novembro, cujos proprietários eram Lucien Levy e Maurice Grumbach, e a joalheria e relojoaria de Frederico Glan, na mesma rua. A sapataria da viúva de Leon Hertz

³⁸⁷ FALBEL. 2003, p. 93

³⁸⁸ Idem. p. 88.

ficava na Rua São Bento, e a de Nathan e Levy, na Rua da Liberdade. Ainda no ramo de tecidos, havia a firma Cohen & Dreyfus, importadora de fazendas de Paris, primeiramente situada na Rua João Alfredo e mais tarde na Rua Florêncio de Abreu. Entre outras tantas se destaca o Boticão Universal de Cahen & Loureiro, que trabalha com artigos dentários, óticos e instrumentos musicais, na Rua São Bento, e a Baruel & C., importadora de produtos químicos e farmacêuticos, na Rua Direita.³⁸⁹

Outra presença marcante nessa imigração era a dos franceses, que viviam na cidade e suas “associações e sociedades, como o Cercle Française, a Societé Française de Bienfaince, o Comité 14 Juillet, a Câmara de Comércio Francesa, a Alliance Française”.

Não só com a experiência empresarial contou a sociedade paulistana, mas a cultura cosmopolita dessa imigração introduziu muitos artistas e professores de arte e música que se destacaram. Entre eles o nome do maestro Louis Moreau Gottschalk, o músico Alexandre Levy, a pintora Berthe Abraham Worms e seu filho Gaston.

Uma grande corrente imigratória veio da Europa Oriental, entre os anos de 1914 e 1933, época em que se formaram instituições comunitárias, religiosas, beneficentes, sociais e culturais. No entanto, houve o declínio da economia cafeeira paulista e a perda do mandato de Júlio Prestes, substituído por Getúlio Vargas, que assume como presidente do governo provisório e traz consigo uma política de imigração, em especial com relação à imigração judaica, com feições nacionalistas e nativistas, dentro de um ideário de melhoria racial do povo brasileiro, promovido pelos setores dominantes das elites sociais.³⁹⁰

Já na metade da década de 30, chegaram os refugiados da perseguição nazista - judeus da Alemanha e Europa Central – entre os quais se concentram os poloneses que aqui aportaram como o arquiteto Korngold, analisado por Falbel. O destino de um grande número de outros arquitetos e engenheiros, empresários e artistas, na mesma situação, iria se entrecruzar, tanto em São Paulo, como no Rio de Janeiro (...) no contexto da política imigratória brasileira no período de Vargas.

(...) exerciam atividades na indústria e no comércio, bem como profissões liberais, e que, conforme o trabalho pioneiro de Henrique Rattner, eram possuidores de 'know-how' e de uma cultura técnica e geral, que lhes permitiu ultrapassarem facilmente as dificuldades com a língua, adaptando-se aos costumes da sociedade local, ao mesmo tempo em que, apoiados em seu sucesso

³⁸⁹ FALBEL. 2003, p. 89.

³⁹⁰ Idem., p. 93

econômico, conseguiram integrar-se tanto profissionalmente como socialmente, na sociedade industrial emergente. ³⁹¹

Antes disso, após a Primeira Guerra chegaram ao Brasil os ecos ligados à modernidade cultural da batalha vanguardista que se travava na Europa. Apenas um ano depois da Semana de 22, em 1923, chegou Gregori Warchavchik ao Brasil, no auge da vaga modernista, trazendo as idéias que rodeavam a Europa da época.

Outro representante da intelectualidade a aportar em São Paulo no mesmo ano foi o pintor lituano, artista já conhecido, Lasar Segall. Em contato com o grupo modernista de São Paulo, Warchavchik conheceu Mina Klabin com quem viria a se casar em 1927, naturalizando-se brasileiro. ³⁹² Por sua vez, Segall, já separado de sua primeira esposa, casou-se em 1925 com Jenny Klabin. Nessa época, passou a viver com a família em Paris, onde se dedicou também à escultura. Em 1932, Segall retornou ao Brasil, instalando-se em São Paulo na casa projetada pelo arquiteto Gregori Warchavchik, seu cunhado. O local abriga atualmente o Museu Lasar Segall.

Em entrevista, o jornalista Luis Krausz, neto de austríacos emigrados de Viena para o Brasil na década de 20, editor da revista 18, publicada pelo Centro de Cultura Judaica de São Paulo, diz: ³⁹³

A grande maioria da imigração judaica de língua alemã veio para o Brasil a partir da ascensão do nazismo. Quando esses imigrantes judeus alemães chegaram aqui (90% ou 95% dos quais a partir da ascensão do nazismo), permaneceram ligados à cultura que traziam da sua terra de origem. Ao contrário dos imigrantes poloneses, russos, romenos, lituanos que já havia aqui, os judeus alemães trouxeram consigo suas bibliotecas e sua língua, criaram uma sinagoga em que se falava alemão, uma biblioteca circulante de livros alemães, continuaram a falar alemão em casa e a ensinar para seus filhos.

Apesar de os judeus lituanos serem considerados menos cultos, segundo Krausz, a visão de seu fundador (Maurício Klabin) abriu portas e desenvolveu o caminho da cultura e das artes, sendo de grande importância ao movimento moderno. ³⁹⁴

Além da arquitetura moderna representada por Warchavchik e da pintura, por Lasar Segall, na década de 30 houve uma projeção cultural da família na Vila Mariana que envolvia o SPAM, a Sociedade Paulista de Arte Moderna, a música dos Kliass e Epsteins.

³⁹¹ FALBEL. Idem., p. 94.

³⁹² GREIBER. 1983, p. 60.

³⁹² KRAUSZ, Luis. Entrevista com jornalista prestado à revista 18. Centro de cultura Judaica, São Paulo, DW-World.

³⁹³ LAFER. In Revista Exame, p. 52. In GREIBER, p.60.

Luba Segall já era casada com Salomão, irmão de Maurício, o que facilitou a chegada de Lasar Segall ao Brasil.

“D. Anita, que é casada com o Maneco Klabin, veio da Europa e começou a dar aulas de dança tipo Isadora Duncan...dança completamente livre; então foi feito um grupo e as aulas eram na casa do pai da Ema Klabin, que era na Rua São Vicente de Paula. Era um casarão enorme. Hoje em dia é a Escola Renascença no terreno da casa” (GKM). ³⁹⁵

As irmãs Klabin, Eva (1903-1991) e Ema (1907-1994) tinham em comum um interesse voraz pela arte. Durante quatro décadas na atividade de colecionadoras, juntaram um acervo gigantesco de obras; cerca de 1.500 peças, cada uma. A coleção de Eva encontra-se na Fundação Eva Klabin Rapport, no Rio de Janeiro. Os objetos adquiridos por Ema também estiveram expostos em São Paulo, com a abertura da mostra *Universos sensíveis: as coleções de Eva e Ema Klabin*, na Pinacoteca do Estado, em março de 2004. ³⁹⁶

No âmbito de arquitetura, Jacob Ruchti constituía uma referência cultural forte, no que toca os interiores e a decoração. Entre tantas, que se destacariam nesse cenário artístico cultural, com quem Ruchti teve profunda aproximação, estão as famílias Feffer, Leirner, Farkas, Krausz.

Sobre a relação da família Ruchti estabelecida com a família Klabin, que tratamos no capítulo I, sabe-se que esta convivência é confirmada. Frederico Ruchti não só teria trabalhado com os Klabin, na chegada ao Brasil, como Jacob tinha Samuel Klabin, sobrinho de Maurício, como um de seus primeiros clientes.

Carlos Garrubo, o tapeceiro que o acompanhou durante toda a sua trajetória de decoração e interiores, afirma: “Lembro da casa do Samuel Klabin, na Chácara Flora. Foi logo no começo”. No Guarujá também se recorda “fizemos a do Samuel Klabin”. Projetos tão antigos dos quais não sobram vestígios, nem datas.

O que é possível reconstituir, a partir de entrevista realizada com Garrubo, é que seu contato com Jacob Ruchti teria se dado por meio de Laura e Miguel Forte, antes mesmo de seu casamento, quando realizava os móveis estofados para Serafino e Helena Fileppo, pais de Laura. Isso remonta ao final dos anos 40.

Eu fiquei conhecendo o Miguel, por intermédio da Laura. Depois, por intermédio do Miguel, eu fiquei conhecendo o Jacob. Fazia trabalhos pro Miguel. O Miguel

³⁹⁴ GREIBER, Op. Cit., p.60.

³⁹⁵ SAMPAIO, Gabriela (orgs). *Universos sensíveis: As coleções de Eva e Ema Klabin*. Pinacoteca do Estado de São Paulo - Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2004.

naturalmente me indicou pro Jacob (...). Depois do Jacob eu fiquei conhecendo o Aflalo, depois o Millan (...), todo aquele grupo do Branco e Preto. Eu fazia os móveis pro Branco e Preto...os móveis que a gente fazia estão todos naquele livro lá (da Marlene Acayaba). Aí o Jacob retirou-se do Branco e Preto, foi fazer as decorações, lá no escritório dele. E nós fizemos então muitas casas por intermédio dele. ³⁹⁷

A própria família Krausz, nos anos 70, teve contato profissional com Ruchti. Em 1971 e 72 Jacob e Irene Ruchti desenvolveram projeto de interior e exterior para Laszlo e Lilian Krausz no jardim Europa em São Paulo. Lilian conta que a família austro-húngara de Budapeste era de uma excelente origem cultural e que inicialmente foi morar no Paraná, sul do país. ³⁹⁸

Luis Krausz diz que seus avôs vieram de Viena para o Brasil no começo da década de 20, antes da ascensão do nazismo. Depois do fim da Primeira Guerra Mundial o Império Austro-Húngaro, que era o centro do mundo, fora arruinado, e Viena se tornara a capital de um país pequeno, pobre e miserável. Seus bisavós perderam o que tinham na guerra, com a inflação. Jovens resolveram passar alguns anos no Brasil, juntar recursos para depois voltar. Quando chegaram aqui, além deles havia a família Klabin. Os Krausz fizeram grande amizade com a família Klabin, pois tinham as mesmas referências, mas não queriam manter contato com os judeus orientais do Leste Europeu que viviam no Bom Retiro, uma vez que não faziam parte do seu mundo, como se refere. ³⁹⁹

Judeu ucraniano, Leon Feffer nasceu na Rússia e imigrou para o Brasil em 1920, época em que o setor industrial era incipiente e a economia era apoiada na cafeicultura. Diante desse potencial, após consolidar sua atuação no comércio de papéis, levantou capital e montou sua própria fábrica em Suzano, em 1955, que se tornou o núcleo da Companhia Suzano de Papel e Celulose. Leon Feffer dedicou-se também a várias atividades comunitárias, em instituições como a Casa de Cultura de Israel, a Federação Israelita do Estado de São Paulo, o Hospital Albert Einstein, entre outras. Foi um dos fundadores da Hebraica e, entre 1956 e 1981, exerceu, até seu falecimento, o cargo de cônsul geral honorário de Israel em São Paulo. ⁴⁰⁰

Assim como Leon, seu filho Max Feffer foi um profissional de grande visão estratégica, e também responsável pela diversificação e consolidação do Grupo Suzano. Por sua proximidade com as artes, especialmente a música, e sua expressiva presença no cenário

³⁹⁷ GARRUBO, Carlos. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 22 de maio de 2004.

³⁹⁸ KRAUSZ, Lilian. Informações prestadas à autora em setembro de 2010.

³⁹⁹ KRAUSZ. Op. cit.

⁴⁰⁰ FALBEL. 2003, p. 135.

cultural paulistano, Max Feffer exerceu o cargo de secretário de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, durante o governo de Paulo Egydio Martins (1976-1979). Nesta época desenvolveu importantes projetos entre os quais o Festival de Jazz e o Festival de Inverno de Campos do Jordão.

Ruchti esteve envolvido socialmente com a família Feffer desde os tempos de estudante no Mackenzie, segundo relata Betty Feffer.⁴⁰¹ Além de uma profunda amizade estabelecida entre as famílias, e interesses diversos que compartilharam, Ruchti desenvolveu estudos, anos mais tarde, em 1963-64, para uma nova residência para Max e Betty Feffer, na Praça dos Incas, Rua Peru, que não foi adiante. Acabou desenvolvendo o interior da residência existente, que era muito antiga, em 1966 e 67.

Para Leon Feffer realizou o apartamento do edifício Tejereba que é mencionado adiante e analisado em outro tópico (o vernáculo). Constan ainda estudos e anteprojeto, assim como detalhes dos 6º e 8º pavimentos dos escritórios situados no Ipiranga, da Companhia Suzano de Papel e Celulose, realizados em 1970. Não é possível precisar, se trata-se do mesmo edifício projetado por Korngold para a fábrica em Suzano.⁴⁰²

Por intermédio de Feffer, Milly Teperman, que era seu primo, convidou Ruchti a trabalhar para a então empresa de marcenaria, a Teperman. Era uma organização que começou em 1912, fundada por seu tio José Teperman, imigrante, que sempre teve a preocupação de trabalhar com móveis finos, segundo conta Milly.⁴⁰³ Naquele tempo os móveis para a classe alta tinham duas procedências: ou eram trazidos da Europa para cá, importados especialmente da França, da Alemanha e da Inglaterra, ou eram encontrados no Liceu de Artes e Ofícios que, graças ao arquiteto Ramos de Azevedo, que foi seu diretor, trazia da Itália rapazes para aprender o ofício no ramo principalmente de móveis.

Muitos desses artesãos que ensinavam no Liceu passaram a ter marcenarias próprias, pequenas. Faziam peças por encomenda. E meu tio José, percebendo isso, passou a encomendar móveis a esses marceneiros e levar a expor nas lojas. Então foi a primeira firma no Brasil que teve móveis de classe, expostos em loja. Isso foi um progresso, porque a pessoa podia comprar imediatamente os móveis. Não precisava ficar esperando meses até que eles ficassem prontos. E mais ainda, esse processo tomou muita importância, quando começou a Primeira Guerra Mundial, em 14, porque aí deixaram de vir os móveis importados. Então só havia os móveis do Liceu e os móveis que nós revendíamos.

⁴⁰¹ FEFFER, Betty. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 27 de setembro de 2010.

⁴⁰² FALBEL. 2003, p.135.

⁴⁰³ TEPERMAN, Milly. Em depoimento prestado à autora. São Paulo. 30 de março de 2004.

Segundo Teperman, até então eles não fabricavam, somente a partir de 1933 a Teperman comprou uma grande marcenaria que passou a ser parte da organização e a produzir móveis. A loja ficava na Avenida Rangel Pestana, no quarteirão do Largo da Concórdia com a Rua Maria Marcolina. Fábrica e loja praticamente ocupavam o miolo de todo este quarteirão que tinha saídas para a Avenida Rangel Pestana e para a Rua Maria Marcolina.

Em 1955, Milly e seu cunhado, ambos engenheiros, foram convidados por seu pai a participarem da firma.

Nós começamos e foi justamente nessa época, dentre outras coisas, que começou a construção de Brasília e 40, 50 já tinham sido anos em que a arquitetura brasileira tinha se manifestado de uma maneira bastante forte. E nós verificamos, através dos arquitetos amigos, que havia necessidade de ter móveis que correspondessem a esta arquitetura. Havia designers brasileiros que estavam fazendo alguma coisa, mas não em quantidade suficiente para atender.

Meu cunhado e eu concordamos na necessidade de ter alguém que nos orientasse em design. Nós conhecíamos o Jacob de muitos anos. Muitos anos atrás ele era amigo do meu primo Max Feffer. Os dois viajaram com os Fileppo pela Europa e enfim se davam muito bem. Trabalharam juntos no museu, no Masp, quando ainda era na Rua Sete de Abril e tinha os cursos e atividades.

A gente conhecia bem o trabalho do Jacob. Um trabalho sério, como arquiteto e como designer também. Ele havia feito, com o Miguel Forte, com o Roberto Aflalo, aquela firma de design... O Branco e Preto.

E o Jacob se retirou da firma (B&P), e então ele estava disponível. Para nós, foi a pessoa certa na hora certa. Isso aconteceu mais ou menos em 1956, por aí, começo de 57.⁴⁰⁴

Uma atividade mais comercial do que projetual não era o caminho de Jacob Ruchti. Em entrevista, Teperman conta que chamou Jacob para desenhar cadeiras e poltronas para a sua marcenaria, época em que a Teperman ainda tinha uma estrutura tradicional. Segundo conta, Ruchti teve de enfrentar muitos obstáculos em relação aos novos móveis, pois a mão de obra e a filosofia da época não estavam adaptadas à postura moderna. Relata que certa vez Jacob Ruchti apresentou o projeto de uma cadeira totalmente “clean” ao mestre da fábrica. Quando veio ver o protótipo da cadeira, essa continha um adorno não previsto no projeto. Ao ser questionado, o mestre justificou que achava que daquela forma ficaria melhor. Milly explica que os móveis mais elaborados, com muitos adornos, eram mais

⁴⁰⁴ TEPERMAN. Op. cit.

fáceis de serem executados, pois escondiam as imperfeições, enquanto que os de linha pura tinham que realmente ser muito bem acabados. Só depois de mudarem a estrutura da fábrica e a mão de obra é que os novos conceitos foram finalmente assimilados.

Fig 137. Cadeiras Teperman

A passagem de Ruchti pela Teperman representou não só o início de uma nova mentalidade moderna para a fábrica, em relação ao móvel clássico ou *art nouveau* que fabricavam, mas também um caminho promissor a ser seguido. O contato que Milly estabeleceu nos Estados Unidos com a Hermann Miller e a Knoll, por sua indicação, também resultou em um novo segmento para a Teperman. Uma vez patenteada, a Hermann Miller ainda é produzida, em larga escala, nos dias atuais.

Também de grande esteio cultural situa-se a família Farkas, cuja amizade predominou ante o vínculo profissional. Thomaz Jorge Farkas também é proveniente de Budapeste, na Hungria, de onde imigrou em 1930 aos quatro anos com a família para São Paulo. Seu pai foi o sócio fundador da Fotoptica, uma das primeiras lojas de equipamentos fotográficos do Brasil. Thomas tornou-se fotógrafo, professor, produtor e diretor de cinema. Associado ao Foto Cine Clube Bandeirantes - FCCB, em 1942 começou a expor em salões nacionais e internacionais. Em 1950, com Geraldo de Barros, desenvolveu o projeto do laboratório de fotografia no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, o Masp, onde deu aulas no ano seguinte. Data dessa época seu contato e amizade com Jacob Ruchti que lecionava na Cadeira de Composição no IAC. É possível que o convívio intenso isentasse de contrato os serviços que realizou para o interior da residência à Rua Itaperuna, no Pacaembu em São Paulo, cujo projeto arquitetônico foi de Jorge Wilhelm.⁴⁰⁵

Na mesma linhagem e parentesco encontrava-se Simão Waissman, engenheiro civil, editor e idealizador da revista *Senhor*, cujo irmão era casado com a prima de Melanie Farkas. Mas, foram Carlos e Vera Taub, à época, que apresentaram Jacob e Irene a Simão e Martha Waissman. Desenvolveram projetos de interiores e paisagismo, respectivamente para um apartamento de 1.183m² na Rua Vieira Souto, bairro de Ipanema, no Rio de Janeiro em 1967.

De origem polonesa e proveniência de Varsóvia é a família Leirner, cujos membros sempre estiveram, de uma forma ou de outra, envolvidos com o meio artístico. Adolpho, industrial de malhas era dono da Tricolã, mas sua principal ocupação foi gerenciar a enorme coleção de arte construtiva brasileira. Desde jovem já demonstrava o gosto apurado e o pioneirismo pelas artes e pelo insurgente *design*. A decoração do apartamento de seus pais fora toda realizada com os móveis de John Graz. Ao colecionar arte concreta revela sua eterna busca e paixão pelo assunto e enorme satisfação em compartilhá-lo.⁴⁰⁶ Sua tia Felícia Leirner foi uma escultora brasileira de grande prestígio assim como o artista plástico Nelson Leirner, seu primo.

Adolpho e Fúlvia Leirner realizaram alguns projetos com Ruchti. Intermináveis encontros para o detalhamento de suas obras os fez tornarem-se amigos.

Adolpho conheceu Ruchti, em meados de 60, fazendo projetos no edifício Tejereba, no Guarujá, no qual tinha um apartamento. Era um empreendimento de Horácio Lafer, cujo projeto arquitetônico havia sido realizado pelo arquiteto Gregori Warchavchik.

⁴⁰⁵ FARKAS, Melanie. Depoimento prestado à autora em 02 de setembro de 2010.

⁴⁰⁶ LEIRNER. 2002, pp. 07-18.

Na ocasião, Ruchti fazia os três primeiros, dos quatro interiores projetados para os apartamentos deste edifício, na praia de Pitangueiras, no Guarujá; Carlos Taub (1965/67), Milton Guper (1966), Leon Feffer (1966/67), Jacques Rabinovich (1973).

O apartamento de Carlos Taub, para quem Ruchti já desenvolvera a residência no Morumbi, foi o primeiro em 1965/67. Milton Guper, médico ortopedista, grande admirador de música, já era amigo e cliente do tempo da loja Branco e Preto. Seu apartamento, que teve grande impacto na ocasião, pelo arrojo das formas, teria desencadeado os demais projetos.

*Milton era muito amigo do Jacob. Pessoa muito forte, influenciou o grupo todo. No Guarujá nós nos encontrávamos todos. Com esse apartamento lindo que o Jacob fez pro Milton, fez com que todos quisessem fazer uma coisa bonita e ele fez o do Feffer (...)*⁴⁰⁷

Funny, esposa do Milton, era irmã de Max Feffer. Ruchti projetou para o pai Leon Feffer o apartamento no 7º andar. Lá foi destinado um espaço para Betty e Max. Com a participação de Leon na incorporação, Jacob Ruchti havia realizado em 1964/65, o interior do térreo e pavimentos 2º ao 10º andar do Hotel Samambaia, em São Paulo. O projeto arquitetônico era de Lucjan Korngold (1953).

A partir desse contato Leirner o convocou para fazer a VIII Fenit do Pavilhão do Ibirapuera em 1965 e posteriormente, os escritórios da Tricolã, na marginal do Tietê em 1969-70, edificação executada pela Luzar. Lá Ruchti realizou os projetos de interiores da parte de diretoria e de vendas. Simultaneamente, desenvolveu todo o interior de seu apartamento e de Fúlvia, à Rua Bahia, no mesmo período. O edifício Concorde na Praça Buenos Aires fora executado pela construtora Mindlin. No mesmo edifício projetou ainda um apartamento de cobertura para Carlos Taub que já era seu cliente no início dos anos 60.⁴⁰⁸

Conta Leirner ao se referir à colônia judaica, que eram todos como uma grande família: Mario e Gregório Weinfeld, Elias Helcer, Iso Masijah, Simão e Titi Waissman, Melanie e Thomas Farkas, Max e Betty Feffer, Carlos e Vera Taub e que encontravam-se todos principalmente no Guarujá. Lá Ruchti alugara uma casa na praia da Enseada, desde o início dos anos 60, cujo projeto era de Warchavchik e que adaptou para sua família numerosa.

Vera e Carlos Taub eram bastante jovens e “sem vivência artística nenhuma”, quando se casaram. Tinham aspirações mais propriamente românticas do que de realizarem um projeto moderno. Dono da Eletro radiobraz, Carlos Taub vivia uma situação favorável e,

⁴⁰⁷ LEIRNER. Adolpho. Informações prestadas em novembro de 2010.

⁴⁰⁸ Idem.

como se refere Vera, “deu carta branca ao Jacob”, ao enviá-lo à Europa para que decorasse o interior de sua casa no Morumbi. ⁴⁰⁹

O médico Isaias Melsohn foi um curioso e grande apreciador de objetos de arte, de arquitetura e de interiores. Mesmo iniciando sua vida modestamente, conforme conta, conviveu com pessoas ligadas à decoração e esforçou-se em contratar bons arquitetos para suas residências. Lembra que ao voltar para o Brasil de um congresso nos anos 50, foi morar na Rua Aurora, no centro de São Paulo. Lá, começou a procurar design e objetos de arte, pelos quais sempre se interessou. Conheceu Aflalo por intermédio de Leo Seincman, para quem encomendou um projeto para uma residência no Guarujá. Com Jacob Ruchti realizou o interior de dois apartamentos, o da Rua Maranhão e o da Alameda Itu, que teve o projeto paisagístico de Irene Ruchti. ⁴¹⁰

Em 1968 e 69, Gregório e Mario Weinfeld foram clientes de Jacob Ruchti. Foram realizados os projetos de interiores de suas residências no Jardim Europa, em São Paulo. Isay Weinfeld na ocasião trabalhou como estagiário de Jacob em seu escritório, na Rua Francisco Dias Velho, no Brooklin Velho, de quem reconhece influência em sua trajetória como arquiteto.

Betty Feffer apresentou a Jacob Ruchti uma tia casada com Elias Helcer. O casal encomendou o projeto de interiores da residência na Rua Dr. Manoel Maria Tourinho. Conta Leirner que Elias Helcer tinha uma construtora e estava envolvido diretamente com Jacob na demanda de projetos arquitetônicos.

Iso Masijah, dono da indústria de lingerie Darling, era amigo de Leirner e na mesma ocasião, no ano de 1969, teve o projeto de interior elaborado por Ruchti, à Rua Holanda.

Aurélio Hasson era proprietário de uma loja de tecidos finos na Rua Augusta, a Casa Hasson. Constam estudos realizados por Ruchti para esta loja, em 1970. Hoje a loja Ri Happy ocupa o local. Para Aurélio, desenvolveu no mesmo ano, o projeto do saguão do edifício Antonio Augusto Correa Galvão, em parceria com o paisagismo de Irene Ruchti, em São Paulo, na Rua Ministro Rocha Azevedo.

A partir de Adolfo Serson, para quem fez uma cobertura na Rua Joaquim Eugênio de Lima, citado adiante, Ruchti desenvolveu para a família Serson, no ano de 1972, com seu sócio, Lélío Reiner, o Hotel Vila Rica, situado em Campinas. Dono do Consórcio Brasileiro de Hotéis, Luiz Serson encomendou o projeto do hall social, restaurante e salão de festas. Projeto muito detalhado e executado, hoje está totalmente reformado.

⁴⁰⁹ BOBROW, Vera Mindlin. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 07 de novembro de 2010.

⁴¹⁰ MELHSON, Isaias. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 25 de maio de 2004.

Clientela paulista

Não só do círculo da colônia judaica estava o convívio profissional e social de Jacob Ruchti. As relações que destacaremos a seguir representam o contato que estabeleceu com outros grandes clientes.

No início da década de 50, uma personalidade famosa por sua fortuna era Francisco Pignatari. Neto do conde Francisco Matarazzo, o fundador das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, um dos maiores conglomerados da história brasileira, Baby Pignatari, como ficou conhecido, era uma personalidade singular na vida econômica e cultural do Brasil do século XX.

O *jet set* internacional mencionava ser sua marca pessoal a conquista de belas mulheres, de preferência beldades de Hollywood. Entre os nomes mais famosos do rol de suas conquistas está a princesa Ira de Furstenberg, com quem foi casado, e Soraya do Irã, Zsa Zsa Gabor, Linda Christian, Dolores del Rio, Anita Ekberg, artistas de Hollywood. Foi casado também com Nelita Alves de Lima, uma multimilionária brasileira.

Entretanto, tinha qualidades como empreendedor e homem de negócios. Começou trabalhando na Laminação Nacional de Metais, herdada de seu pai, e fundou mais outras dez empresas.

Esse contato possivelmente teria se dado através do pai Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, por ocasião do trânsito de Ruchti no MAM, desde o final dos anos 40. Um dos registros mais antigos e datados se refere à reforma que Ruchti desenvolveu para Baby Pignatari, no ano de 1957. (Conforme se recorda Teperman, Ruchti havia comprado poltronas para Pignatari no estilo Luís XIII, e necessitando completar as que lá faltavam, desenhou o modelo para serem reproduzidas.) Se não foi o mais antigo contato, teria sido um dos mais duradouros, uma vez que permaneceu até o final de suas vidas. Não se pode afirmar neste caso a motivação artística cultural do cliente, mas talvez uma necessidade de solidez e tradição, intrínsecos na imagem do trabalho de Jacob Ruchti.

No fim dos anos 1940, Pignatari construiu uma mansão, onde hoje se acha o parque Burle Marx, adquirido pela Bunge & Born. Era uma chácara em plena São Paulo, de 138 mil metros quadrados, com os jardins desenhados por Roberto Burle Marx e a casa projetada por Oscar Niemeyer. Lélío Reiner, sócio de Ruchti comentava:

Uma casa gigantesca... Parecida com esse pavilhão da Bienal. Acho que existe ainda não sei, e a casa era tão grande que o Pignatari comprou um carrinho, desses de campo de golfe, para andar dentro de casa. Mas nenhuma mulher quis

morar lá com ele. Por isso que ele acabou comprando aquela casa do Bratke, (do Oswaldo Bratke) que Jacob reformou pra ele. ⁴¹¹

Segundo consta foram realizadas reformas para as duas casas de Pignatari. Na primeira, cujo projeto era de Niemeyer de 1957, Irene participou e diz terem realizado uma “decoreção em grande estilo”. Um living gigantesco, com 12,0x60,0m que terminava num painel cujo tema eram as camadas geológicas. O projeto acabou não sendo construído, pois Pignatari separou-se da esposa Nelita Alves de Souza e foi morar no exterior.

Já a casa projetada por Bratke, segundo Irene Ruchti, era um moderno referenciado em Philipp Johnson. Jacob Ruchti realizou uma reforma parcial desta casa no bairro do Morumbi, segundo consta em arquivos, nos anos de 1961/62, interferindo em suas estruturas, o que lhe valeu críticas, por ter sido uma casa premiada. ⁴¹²

⁴¹¹ REINER, Lélío. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 31-3-2004.

⁴¹² RUCHTI, Irene. Informações prestadas. Maio 2003 e fev. 2010.

Fig 138 e 139. Perspectivas interiores. Pignatari, Morumbi, 1961

Lelio Reiner conta que, nos anos 70, Pignatari resolveu retomar com Ruchti o projeto da primeira casa de Niemeyer, que se encontrava abandonada, juntamente com o paisagismo de Irene Ruchti. Jacob Ruchti faleceu antes de concluir.

No final da vida, Baby resolveu explorar uma mina de cobre na Bahia, a Caraíba Metais. Reiner participou com Ruchti da implantação ao projeto executivo deste trabalho que era um alojamento para a cidade em Caraíba no ano de 1971. Da mesma forma, pela Laminação Nacional de Metais, pertencente a Pignatari em Porto Alegre, chegou a realizar o projeto executivo detalhado do edifício de escritórios em 1971. Pignatari planejava a construção desses empreendimentos com os incentivos fiscais proporcionados pelos militares para o desenvolvimento do país. Todavia, o presidente Médici teria se irritado com a vida luxuosa que levava Pignatari quando decidiu encampar os projetos.⁴¹³

Por intermédio de M. Helena Barros sabe-se que Marino Barros, seu esposo, também arquiteto e que exercia a construção civil, executou uma casa para Pignatari no Morumbi. Ruchti fez um pequeno trabalho de interiores para Marino Barros, na Rua Artur Ramos, no Jardins, local onde hoje se encontra a pizzaria Cristal.

Entre os primeiros círculos de clientes de Ruchti, estavam os banqueiros. O Clube São Paulo que se localizava na esquina da Rua Dona Veridiana com a Avenida Higienópolis era uma antiga mansão da família Prado que foi transformada num clube, adaptação realizada por Ruchti entre os anos de 1962 e 63. Também foi seu projeto um anexo construído atrás, em que procurou dar continuidade ao estilo da casa, segundo Reiner.

⁴¹³ REINER, Lélío. Informações prestadas, em novembro de 2010.

Fig 140. Perspectiva sala almoço, Clube São Paulo, Jacob Ruchti, anos 60

Brinca Lélío Reiner que “a maior parte do PIB brasileiro era cliente de Jacob”. Por intermédio do presidente do Clube São Paulo, Gastão Vidigal, sabemos do projeto que desenvolveu para a casa de Ricardo Lara Vidigal, em 1965 e de todo o detalhamento para o São Paulo Golfe Clube, em Santo Amaro, no mesmo ano.

Olavo Setúbal e Eudoro Vilela foram clientes pelo grupo Duratex para a realização da sede da Rua Boa Vista, e da galeria Duraplac. Ainda para Eudoro, Ruchti fez o interior de seu apartamento e para Olavo o interior de sua casa na Rua Sergipe, em 1968.

Fig 141. Estudo perspectivo residência Olavo Setubal, Jacob Ruchti, 1968

A amizade com a família Villares, também muito ligada às artes, era antiga, e se iniciara por intermédio de Salvador Candia, mas o contato profissional se estabeleceu somente em 1968, quando Jacob e Irene fizeram interiores e exteriores, respectivamente.

Como lembra Reiner, “o Paes de Almeida, irmão do Sebastião Paes de Almeida, foi ministro da fazenda na ocasião. Eles tinham um banco aqui em São Paulo. O Jacob fez essa reforma do banco na Boa Vista, ao lado de onde era o BCN”.⁴¹⁴

O que se verifica em relação a bancos nos registros existentes é o projeto para o escritório do Banco Mercantil em 1962, assim como os locais para refeitório e diretoria do Banco de Boston, em 1964. Ainda temos os estudos, perspectivas e detalhes do trabalho desenvolvido para o Banco Nacional do Comércio, muito possivelmente aquele ao qual se refere Reiner.

A partir desses contatos, muito provavelmente, é que Sebastião Camargo se aproximou de Ruchti. Para a Camargo Correa foram feitos os interiores da sede das empresas, em 1968; na época, uma holding, a Negebar. Jacob fez ainda os interiores de uma casa do Sebastião Camargo, em Apiaí, no interior de São Paulo.

Fig 142. Estudos perspectivos Negebar: sala almoço diretoria, 1969

⁴¹⁴ REINER. Idem.

Fig 143. Sala Sebastião Camargo, 1969

Fig 144. Sala reunião Sebastião Camargo, 1969

Para Armando Conde, do Banco de Crédito Nacional, foi realizada também uma série de trabalhos: um estudo com maquete para a sede do BCN na Avenida Emissário, não executado (posteriormente realizado por Reiner em Alphaville), mencionado adiante, os interiores da residência de Conde, em São Paulo, o restaurante Piccolo Mondo e uma reforma com anexos na casa da praia de Pernambuco no Guarujá.

A partir de Eudoro Vilela e possivelmente da família Prado (Clube São Paulo), Ruchti elaborou dois projetos para o campus universitário que iria ser instalado ao lado do corpo principal da FAAP. Propostas ousadas e caras que não foram adiante, e em lugar das quais, posteriormente, foi executado o projeto de Herbert Duschenes, que hoje comporta as faculdades de administração, engenharia, direito e economia.

É difícil precisar certos contatos com os quais se manteve somente o nome do cliente, a exemplo da São Paulo Minas S.A. Para esse cliente existem estudos perspectivados para um edifício a ser construído na esquina da Rua Barão de Itapetininga com a Praça da República no ano de 1970.

Entre dezenas de trabalhos, alguns em fase de estudo, outros minuciosamente detalhados, muitos aqui não citados, tantos não se sabe se foram executados, outros se ainda permanecem, ou de que maneira. O que se pode afirmar é que tal tarefa investigatória mais aprofundada não se esgota com essa pesquisa.

O Conteúdo Simbólico

Com mais de três décadas do falecimento do arquiteto e quatro da construção de seus projetos, a maior parte deles hoje não permanece na forma com que foi idealizada. Por Jacob Ruchti ter se dedicado preferencialmente ao trabalho de reestruturação interna de ambientes, a conservação dos mesmos se tornou ao longo dos anos, cada vez mais inviável. São obras que perderam suas características originais, ou que simplesmente sofreram reformas, desmanchadas por inúmeros motivos. O que nos resta a relatar são histórias de projetos e obras que um dia existiram. Somam-se, para esse trabalho quase arqueológico, fragmentos de peças, sobre os quais pretendemos compor uma unidade a ser resgatada. Convém resgatar o que de obras desfeitas? Para que e para quem contribuiria essa investigação?

A possibilidade de enxergar certa coerência na maneira de entender o espaço poderia ser um caminho para as justificativas da realização desse trabalho. A forma de ver o espaço, representada em desenhos, aulas, projetos, imagens, obras, textos, comunicação e vivência. Assim, se não se pode resgatar a integridade das obras propriamente ditas, é possível localizar conceitos de solidez e inteireza lá presentes, em pedaços de obras, e buscar alinhavá-los e vivificá-los nessa pesquisa.

Traduzida num aspecto de coesão em sua trajetória, especificamente de interiores, pode-se observar elementos conceituais repetitivos e constantes que se referem aos tópicos aqui levantados.

Assim, nesse olhar para o interior dos espaços, verifica-se a retomada da tradição coexistindo com o moderno. A idéia do tempo que resgata elementos do passado e projeta possibilidades para o futuro. A presença forte do elemento escultórico na arquitetura, o tratamento do espaço, muitas vezes, impregnado de um conteúdo no vernáculo. A construção de um lugar dentro do imaginário. Tais aspectos implicam na análise do conteúdo simbólico aqui sintetizado em assuntos distintos, que se apresentam em obras a serem destacadas.

As referências nas raízes

Falávamos sobre o interesse de Jacob Ruchti pelos assuntos direcionados a compreensão das raízes nas palavras bíblicas em “Moderno no Sacro”, motivo que o levou no final dos anos 60, a aprender o hebraico. Tal ligação com as origens se acontecia no plano espiritual, também se estendia à própria profissão.

Desde estudante da escola Mackenzie, Ruchti buscava adequação em situações adversas. Assim, no momento em que surgiu o questionamento e o enfrentamento ao sistema defasado de ensino, foi permeável àquele aprendizado. Acredito que Ruchti, em vez da rejeição, tenha absorvido cada minúcia dos estilos, de épocas, deste ensinamento, pois se mostrou um grande conhecedor do móvel antigo. No Capítulo I foi destacada a importância de sua formação acadêmica clássica, da qual se valeu para sua investigação e utilização de componentes antigos em sua arquitetura interna.

Jacob Ruchti adquiriu no Mackenzie um conhecimento a respeito do clássico e uma apreensão no sentido profundo das referências, sem o preconceito, que fez com que os modernos rompessem com aquele aprendizado. Em 1964, Bruno Zevi já condenava a crise no sistema educacional produzido pelo movimento moderno. Denunciava o casamento entre o movimento e a pedagogia moderna. Sistema que teve início na Bauhaus, e que fez com que aprender se tornasse uma proposição ativa em detrimento do ensinamento da história.⁴¹⁵ A rejeição aos métodos e conteúdos da maneira como eram ensinados no Mackenzie faria parte de outra questão que Ruchti não se omitiria de levar adiante. Ao contrário, esteve no comando deste enfrentamento nos anos em que foi estudante. Para essa abordagem, no entanto, destaca-se o que restou daquele aprendizado básico da primeira metade do século XX na escola em que se formou.

Ruchti era um autodidata nato, assim como se introduzira na arquitetura funcional moderna, junto com colegas⁴¹⁶, que passava a defender, aperfeiçoava-se na pesquisa voltada a antiguidade.

Nos anos 60, quando já se dedicava à decoração e a arquitetura de interiores, tinha grande contato com os antiquários de São Paulo. É quase possível afirmar que se tornou um colecionador de antiguidades, pois passou a adquiri-las para uso próprio, além de indicá-las aos clientes e amigos.

Se citarmos apenas parte de sua coleção de antiguidades lá constavam peças originais como móveis antigos brasileiros, a exemplo da arca séc. XVII, mesas, cadeiras e armários

⁴¹⁵ ZEVİ. 1970, pp. 11-21.

⁴¹⁶ RUCHTI e SRESNEWSKY. 1937, pp. 132-3.

estilo holandês, cômoda e penteadeira estilo D. Maria séc. XVIII cama e cadeiras estilo imperial, escrivaninha do séc. XVIII, entre muitas. Uma grande quantidade de objetos como toucheiros e uma peça entalhada de 4,20m estilo Dom João V, mochos estilo holandês do séc. XVIII, um espelho com moldura dourada entalhada estilo Império séc. XIX, uma talha D. José, arcaz de sacristia, oratórias, gravuras do século XVIII, como uma de Piranesi, do século XIX, duas de Debret, ou quadros; “Prisão de Jesus” séc. XIX, “Marinha Brasileira” séc. XIX, e inumeráveis outras peças, entre louças e talheres que faziam parte desse acervo, muitos ainda de procedência de seus pais, que eram europeus.

Como professor, trazia a didática à prática profissional. Era próprio da sua forma de trabalhar explicar aos clientes os motivos dos partidos que adotaria no projeto, aspecto a ser retomado no tópico “Espaço construído – o redondo”. Esse ímpeto o levaria a apresentá-los aos antiquários e marchands de arte que conhecia, freqüentava e de quem adquiria peças. Entre os nomes de possível reconstituição estão Stanislau Herstal, Fernando Millan, Tom Payne, Paulo Vasconcelos, Began, Valeria Piacentini Civell.

Jacob ia conosco em antiquários naquele tempo. Era o Millan, lá na Augusta em cima. Ajudou a comprar peças lindíssimas pro apartamento do Guarujá, como um arcar espetacular, igrejas (...) ⁴¹⁷

O Jacob me apresentou pro Stanislau Herstal, o antiquário. Uma pessoa bem velhinha. Comercializava com pratas antigas portuguesas. E ele também fazia avaliações, estudos, me ensinou o que era prova do prateiro, de qualidade, o teor da prata, todas as marcas dos prateiros. Passei muitas tarde na casa do Sr. Stanislau sem o Jacob, criei esse vínculo com ele, por causa dessa abertura que ele me deu, (...). ⁴¹⁸

Cliente: Carlos e Vera Taub

Endereço: Av. Morumbi - São Paulo

Ano: 1964

Conta Vera Mindlin Bobrow, que quando foi casada com Carlos Taub, dono da Eletroradiobrás, foi morar, por um breve período, num apartamento alugado. A casa que eles estavam construindo pela construtora de seu pai, Leonido Mindlin no Morumbi, cujo projeto era de David Libeskind, necessitava ser decorada. O contato com Ruchti teria se dado através de Laura e Miguel Forte.

⁴¹⁷ FEFFER, Betty. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, set. 2010.

⁴¹⁸ BOBROW, Vera. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, nov. 2010.

Fig 145. Residência Carlos e Vera Taub, David Libeskind, s.d.

Libeskind havia feito o projeto da casa de Fúlvia e de Adolpho Leirner na Rua Teodoro Ramos, no Pacaembu. Seriam clientes posteriormente também de Ruchti. Vera se refere ao apartamento alugado em que foi morar:

Um apartamento vazio na Rua Hadock Lobo, onde eu comecei a desenvolver o projeto junto com ele. Então era assim, um ambiente extremamente duro, seco, frio, horroroso e a gente falando de sonhos. Isso vai ser assim, vai ter veludo, vai ter coisa quentes, coisas meio românticas. Foi muito, muito forte e isso eu me lembro muito bem (...). Era tão discrepante o ambiente que eu estava vivendo, e as propostas (...) e as promessas que ele estava me fazendo de uma coisa suntuosa, bonita, romântica, misteriosa. ⁴¹⁹

Durante muito tempo, antes de projetar, Jacob Ruchti assimilava o que seus clientes desejavam. O relacionamento com o cliente se tornava uma amizade duradoura, nessa época. O trabalho de arquitetura interna envolvia de alguma forma, considerações a respeito da intimidade daquele, para quem se estava criando um ambiente de realizações e sonhos. Entrar no universo psicológico, espiritual do proprietário, portanto, não apenas no das necessidades funcionais, era parte desse trabalho.

⁴¹⁹ BOBROW. Idem.

Um contato de extremo respeito, conforme se refere Vera Bobrow: “ele me ensinou sobre *art déco*, sobre *art nouveau*, (...) o relacionamento nosso era muito em cima, não vou dizer de troca, porque não era. Era receber, era um aprendizado, muito intenso. Isso marcou profundamente.” ⁴²⁰

Naquele momento surgia a necessidade do cliente para algo mais “romântico”, que resgatasse o calor do interior, dentro de uma arquitetura que nascia com uma proposta mais racional e funcional, como a de Libeskind. Tratava-se de um jovem casal sem qualquer vivência artística, porém, com condições econômicas muito favoráveis, e que desejava fazer uma coisa bonita, como explica Vera. “Carlos Taub confiou plenamente no Jacob e fez muito bem”. O arquiteto foi enviado para a Europa, sem a companhia dos proprietários, para pesquisar peças, móveis, obras de arte, enfim trazer objetos para decorar toda a casa. De lá trouxe elementos que dariam o tom desejado aos ambientes do casal.

“Eu vou trazer uma ‘port coucher’”. Nunca tinha ouvido falar essa palavra aos vinte e dois anos, e então ele falou... “é uma porta dentro da porta”. Uma porta que quando se abria inteira, entrava o coche, a carruagem. E se você não queria que entrasse a carruagem abria pela metade para entrar as pessoas. Mas de qualquer jeito, dentro da casa, separando o living da sala de jantar ele pos essa porta. E aquilo as pessoas viam e quase tinham um ataque, porque ninguém sonhava em ter uma loucura daquele tamanho. Então era uma escultura dentro da casa. Era uma presença! Só aquela porta já era a casa... Uma coisa muito pesada. Mandou vir e não satisfeito com essa, ele trouxe quatro ou cinco portas antigas, que a gente pos nas portas dos dormitórios.” ⁴²¹

⁴²⁰ BOBROW. Idem.

⁴²¹ Ibidem.

Fig 146. *Port coucher* trazida da Itália, Jacob Ruchti, 1964

Ruchti dava novas funções às peças antigas, como a separação de dois ambientes que já imaginava trazer para a casa dos Taubs. Trouxe também da Itália, segundo Vera, uma moldura enorme, antiga, entalhada de madeira, que teria sido de um quadro ou de um espelho. Um retângulo imenso, que almofadou com veludo, e que transformou na cabeceira do quarto de casal.

O que se chamou aqui de romântico merece uma explicação, pois seria na realidade, a busca de um sentido de humanização. A arquitetura moderna de Wright, vista por Bruno Zevi foi erroneamente entendida como “romântica”. Como se linearmente os movimentos transcorressem, fazendo parte de uma lei da história, em que “ao racionalismo funcionalista deve seguir-se o romantismo orgânico”. O que chama de raciocínio equivocado por justamente ignorar a natureza científica do nascimento da psicologia moderna.⁴²² A velha fórmula funcionalista da “máquina de habitar” ressentia-se da interpretação ingênua da ciência como “verdade fixa, logicamente demonstrável, matematicamente indiscutível e invariável.” Ao contrário, sucedia-se outro significado mais elástico e articulado ao significado da ciência.

⁴²² ZEVI. 1992, p. 125.

O espírito científico ilumina atualmente todo o campo irracional do homem, descobre e liberta os problemas coletivos e individuais do inconsciente, e a arquitetura que, em vinte anos de funcionalismo, se atualizou em relação à cultura científica e técnica de um século e meio, abre-se hoje e humaniza-se, não por arbitrariedade romântica, mas pelo progresso natural do pensamento científico. ⁴²³

A maneira de atender ao cliente talvez não fosse só empírica. Ruchti conhecia as propostas wrightianas e procurava conceber uma arquitetura em que constasse um enfoque atual de se viver o moderno. E naturalmente, neste atual estava também o antigo: detalhes, elementos calorosos e humanizantes. Assimilava o espaço do cliente, suas necessidades psicológicas e emocionais, realizando uma composição possível desses elementos de forma que o moderno sempre estaria presente.

Para esta mesma residência no Morumbi o moderno, propriamente dito, entrou no bar do salão de festas. O vidrotel 10x10 vermelho tomate, inexistente até então no Brasil, também foi importado.

Fig 147. Salão de festas, balcão com pastilha italiana e tapeçaria Genaro de Carvalho

Uma casa totalmente construída a partir de elementos importados parecia fora dos propósitos politicamente concebíveis para os anos 60, vislumbrados pela intelectualidade artística de esquerda. Jacob Ruchti fazia parte dessa elite intelectual, não econômica, diga

⁴²³ ZEVI. 1992, pp. 125-6.

se de passagem, que não se importava com a necessidade ufanista brasileira de trazer só elementos nacionais à sua arquitetura. Acredito que defendia antes a cultura, a arte universal ali presente, as referências aludidas, ainda que não necessariamente nacionais.

Dentro desse conceito do antigo, de formas mais trabalhadas, ornamentos, entalhes, arabescos, a imitação daquele elemento, uma vez copiado, que tentasse passar pelo autêntico, era inaceitável.

Entretanto, quando não indicava a aquisição, Ruchti também se propunha a realizar desenhos a partir de estilos. Como o caso das grades elaboradas para o salão de festas dessa residência dos Taubs.

Fig 148 e 149. Grade de ferro e detalhe, salão de festas, Jacob Ruchti, 1964

Em 1965, realizava na mesma linha o projeto de interiores e decoração para o São Paulo Golf Club. O projeto compreendia os interiores, em que se integravam peças que projetou como: biombo, lustre, abajour, candelabros, tocheiro, apliques, grades, mesas e banquetas.

Fig 150 e 151. Estudos, biombo e portas, Jacob Ruchti, 1965

É claro que Jacob Ruchti defendia o móvel brasileiro e a idéia da brasilidade que se desejava imprimir à arquitetura brasileira, contudo, sem o esquecimento de suas origens. Afinal, nossa história estava impregnada de elementos estrangeiros, incorporados à arquitetura brasileira.

Cliente: Pascoal Scavone

Endereço: Itatiba - S. P.

Ano: 1963

Em 1963 Ruchti fazia para a residência de Pascoal Scavoni, em Itatiba, no interior de São Paulo, uma arquitetura verdadeiramente rústica. Utilizou pedra mineira irregular no piso e nas bases para acento, madeira lavrada no vigamento e nas vergas das portas. Manteve o acabamento com a textura do chapisco natural nas paredes e pintou de branco. Criou lá um ambiente tipicamente mineiro, utilizando todo o mobiliário típico brasileiro na decoração.

Fig 152. Interior residência Pascoal Scavoni, Itatiba, Jacob Ruchti, 1963

Cliente: Thomas e Melanie Farkas

Endereço: Rua Itaperuna, 86 - Pacaembu

Ano: 1963

Essa proposta da utilização de peças mais rústicas também era comum em São Paulo, em casas modernas como a que Jorge Wilhelm executou para Tomas e Melanie Farkas, no ano de 1959. Wilhelm havia sido estagiário de Ruchti e trazia certa influência wrightiana ao projeto dessa casa no Pacaembu.

Fig 153. Interior residência Melanie e Thomas Farkas, 1963

Fig 154. Residência Melanie e Thomas Farkas, Jorge Wilhelm

Com tijolo aparente, grandes vãos de porta e janela, elementos de quebra sol com venezianas pivotantes pintados de branco, o interior trabalhado por Ruchti, em 63, completava o tom da natureza empregado ao moderno brasileiro. Parte das paredes internas de tijolinho foi pintada de branco, assim como todo o teto macho e fêmea de madeira. Melanie lembra que Adolfo Lindenberg ajudou Ruchti a encontrar a pedra Itacolomy, cortada em retângulos irregularmente, e que foi aplicada no piso de toda a casa e escada. Conta ainda que grande parte do mobiliário foi indicado e comprado por Ruchti, de um antiquário, Fernando (Millan), que tinha loja na Rua Augusta.

Melanie Farkas se refere ao contato profissional não sendo como o de clientes tradicionais. O trabalho do Jacob teria sido realizado pela amizade que tiveram desde a época do museu na Rua Sete de Abril.

Endereço: Rua Itália esquina com Rua Escócia – São Paulo

Ano: 1973/74

Nessa residência projetada por Aflalo & Gasperini no Jardim Paulista em São Paulo, a ser observada novamente adiante sob novos aspectos, Ruchti mesclou com refinamento o uso de acabamentos e peças modernas, o que proporcionou um contraste desejado, reforçando a idéia de que passado e futuro podem estar unidos num mesmo espaço.

Fig 155. Residência Rua Itália, hall de acesso, 1973/74

Fig 156. Interior circulação

Fig 157. Estar

Fig 158. Sala de jantar

O espaço construído - cheios e vazios

Não são os trabalhos sobre cheios e vazios, a seguir mencionados, representativos de uma pesquisa mais aprofundada na exploração das formas. E sim, uma consideração inicial sobre sua leitura, influência e as possibilidades plásticas permitidas à alvenaria, no que se refere às reentrâncias e saliências. A elaboração da volumetria remonta em princípio ao próprio tratamento especial interno da arquitetura wrightiana. Adiante em considerações sobre o vernáculo iremos investigar aproximações das leituras por Ruchti de artistas e arquitetos que tiveram influência no seu trabalho, a exemplo de André Bloc ou Friederick Kiesler.

Era um referencial artístico e conceitual importante para Ruchti fazer uso do “buraco” na arquitetura. Desempenhando a atividade de interiores, a valorização ao tratamento do espaço passa a ganhar mais força quando são trabalhados os nichos.

Fazia parte do projeto concebido e executado para sua família, no início dos anos 50, a Rua Barão de Jaceguai, no Brooklin velho, onde viveu até aproximadamente 1962. Ou ainda, uma característica que já estava presente na reforma que realizara para a casa que alugou por dez anos, a partir de 1960, na praia da Enseada, no Guarujá.

O projeto que Henrique Palme, então dono da fábrica de pães Pinherense, encomendou a Warchavchik acabou sendo totalmente alterado para adaptar a situação da família que iria entrar. Ambas as propostas com características wrightianas.

Ao visitarmos hoje os ambientes das residências de amigos e clientes de Ruchti como Melanie Farkas, Rita Prouchan, Betty Feffer, Tereza Aflalo entre tantos, observamos certa familiaridade na utilização de elementos nos espaços construídos por Jacob Ruchti, ou de influência e inspiração na decoração desses ambientes, que marcaram uma época.

Cliente: Thomas e Melanie Farkas

Endereço: Rua Itaperuna, 86 – Consolação, São Paulo

Ano: 1963

No mesmo trabalho realizado para a casa de Farkas, salienta-se um aspecto característico da obra de Jacob Ruchti, que são os nichos. Era uma época em que a preocupação com a redução do espaço não era essencial. Ao contrário, construía-se com generosidade, o que

representava muitas vezes, sob o olhar do arquiteto, a necessidade de ganho qualitativo daquele espaço, ainda que sob a aparente perda do mesmo.

Era comum a criação de alvenarias duplas, onde se conseguia planos de apoio e reentrâncias no interior das paredes, como aproveitamento funcional e estético proporcionado ao ambiente. Na residência desta família, assim como para um grande número de clientes deste período, o uso do tijolo pintado de branco nos nichos era habitual, sugerindo a idéia de um monobloco escavado.

Fig 159. Interior, 1963

Com pequena alteração na planta atual, o estudo para disposição de móveis e o detalhe do armário mostram o local previsto para o escritório, que se tornou o consultório de Melanie.

Fig 160. Estante para escritório, 1963

Figs 161 e 162. Estudo para escritório e estante, Farkas, 1963

Cliente: Jorge José e Rita Prouchan

Endereço: Rua Ibiapinópolis – Pinheiros, São Paulo

Ano: 1966

Jorge José e Rita Proushan conheceram Jacob, por meio da família Farkas e realizaram, em 1966, um projeto de redefinição de alvenarias internas para a casa projetada pelo arquiteto Oswaldo Bratke, na Rua Ibiapinópolis, em Pinheiros, São Paulo.

Fig 163. Residência Proushan, Oswaldo Bratke, 1966

O estudo inicial tal qual proposto não representa o projeto executado. Toda a configuração das alvenarias havia sido alterada em relação ao projeto original de Bratke. Ruchti procurou criar ambientes mais íntimos e refez o hall de entrada com lavabo, o que excedeu as expectativas do cliente. Embora os registros das adaptações não tivessem sido mantidos, certamente o projeto final foi executado, pois se mantém intacto ainda hoje.

Sabe-se também, segundo informação da proprietária Rita Prouchan, que o projeto foi resolvido, basicamente nas alvenarias e que Ruchti não participou da decoração.

Sobre os espaços em que deu tratamentos, alguns elementos foram observados. Assim como as reentrâncias, as saliências eram valorizadas. Na circulação que conduz do living à biblioteca é introduzido um desnível de piso. Esse elemento se compõe com a base para receber os sofás naquele ambiente, criando, a partir do rebaixo do piso, o aspecto acolhedor desejado.

Fig 164. Planta de modificação de alvenarias, 1966

Fig 165. Estudo do living, planta e vista, 1966

Fig 166. Interior vista living e escritório Proushan

Ainda é possível verificar os elementos construtivos que se interligam na sala contígua a de jantar, em que base e plano de apoio de pedra, que se desenvolvem com mesma espessura, compõem uma mesma linguagem. Nichos em alvenaria pintada estruturam as costas do ambiente.

Fig 167. Estar com lareira 1

Fig 168. Estar com lareira 2

O living é protegido pela alvenaria que traz o cheio-vazio da lareira, apoiado sobre a base de pedra Itacolomy, e se comunica ao fundo com o jardim. Os alto-falantes são embutidos no pano da parede principal com treliças de madeira pintadas na mesma cor.

Cliente: Simão e Martha Waissman

Endereço: Rua Vieira Souto, n. 86 – Ipanema, Rio de Janeiro

Ano: 1967/1970

Próximos às famílias Farkas e Taub eram Simão e Martha Waissman. O apartamento de 1183m² em um único piso, hoje não mais pertence à família. O prédio foi construído por Landau e Pfeffer, íntimos da família Mindlin. Em 1967 Jacob Ruchti esteve no Rio realizando este projeto quando foi surpreendido pelo enfarto que o afastou do trabalho. Contam Melanie Farkas e Vera M. Bobrow que estiveram presentes neste preocupante momento e que lá acompanharam sua recuperação.

Desse serviço, realizado em duas etapas por Ruchti (a segunda em 1970), permaneceram lembranças dos moradores, desenhos e perspectivas que mostram os espaços como foram construídos para os aposentos do apartamento.

Fig 169. Planta área íntima, apartamento Simão e Martha Weissman, 1967

Os rebaixos de teto foram propostos na área íntima dos dormitórios para criar o nicho de utilização do ambiente. Solução que foi adotada para proporcionar maior intimidade em locais de planos de apoio ou de estantes. Pensou-se usar o mesmo material de acabamento nas paredes, assim como no rebaixo do teto. Ao mesmo tempo, nas extremidades, o pé direito é aproveitado para o uso dos roupeiros.

Fig 170. Dormitório / escritório

Figs 171 e 172. Dormitório / estar

Figs 173 e 174. Dormitório / escritório

Cliente: Aurélio Hasson

Endereço: Rua Marechal Floriano Peixoto, 315, ap. 71 – Guarujá

Se no apartamento dos Waissman restam as propostas, semelhante conceito foi utilizado e se mantém remanescente no apartamento projetado para Aurélio Hasson, na mesma época, porém este sem qualquer registro em papel. Localizado no Morro do Maluf, sobre o Hotel Gávea, no Guarujá, o apartamento hoje pertence ao filho de Aurélio, Rafael Hasson.

Lá foram conservados os espaços construídos nos anos 60, tal qual projetado, só reformados os banheiros e a cozinha.

A maior parte dos elementos que compunha a decoração não está mais presente, principalmente nos livings e sala de almoço. Permanece a brancura em estado puro, a ausência da cor e das peças que davam vida àquele local.

Fig 175. Apartamento Aurélio Hasson, Morro do Maluf, final anos 60

Este espaço “pelado” de objetos que identifiquem o caráter do arquiteto ou mesmo do próprio morador é contemporâneo.

Tudo branco: acabamento do piso de mármore, paredes com massa fina, pintadas e cortinas de *voile*, que amenizam o excesso de claridade. As bases e mesas de fórmica branca, semibrilho ou fosca, têm o papel de fazer a interligação dos planos, unindo os ambientes.

A fórmica utilizada no revestimento do conjunto bufê, armário e paredes anexas, está também no rebaixo do forro, formando um bloco único.

O corredor inteiramente branco, com piso de pastilha, 1,5x1,5cm, só é quebrado pela cor da reprodução de *Vasarely*, ao fundo na parede e pelo discreto perfil 2x3cm, de alumínio natural fosco, utilizado como rodapé.

O branco penetrante em cada centímetro de todo o apartamento é contrastado com a intenção da cor remanescente nas luminárias, autênticas da época do projeto, assim como nas reproduções de Andy Warhol ou de Roy Lichtenstein também propostas por Ruchti. Os armários de alumínio e panos de treliça de alumínio ainda traduzem o ineditismo deste uso e sua contemporaneidade. Cama e criado mudo fazem um bloco com a utilização da pastilha que também é quebrada pelo perfil de alumínio natural.

Fig 176. Corredor

Fig 177. Estar

Fig 178. Estar

Fig 179. Dormitório

Fig 180. Dormitório

Ano: 1970

O espaço, que era imenso, foi dividido em três salas: o living, a sala de jantar e o escritório. Conta Leirner como Ruchti aproveitou o espaço:

Ele diminuía muito os espaços de respiração, porque tudo o que o Jacob fazia era muito concentrado. Ele fazia forros falsos, então a área cúbica diminuía muito. Tirava da amplidão. Ele fechava, mas sempre comunicativo, com espaços mais íntimos. ⁴²⁴

Fig 181. Planta geral apartamento Leirner

⁴²⁴ LEIRNER, Adolpho. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 9 de setembro de 2010.

Fig 182 e 183. Nicho hall de acesso e sala jantar

Os cheios e vazios passam a ser utilizados de uma maneira contundente no apartamento de Leirner. O eficaz, nos nichos de Ruchti, nos remete ao valor do vazio, no plano escultórico, escavado dentro da parede, para receber, ou não, um elemento decorativo. No espaço daquele apartamento era possível, no nicho por que não, ainda, “habitar”: abrigar um conjunto de sofá, organizar com intimidade o escritório do quarto, a mesa com bancos da copa ou servir como aparador à mesa de almoço. Ainda ter a sensação do bloco único da pedra recortada para a utilização dirigida na bancada do espelho do banheiro.

O vazio passa a ser cheio, se ganha um sentido puramente poético nessa realização aparente de perda. É redução de espaço quantitativo geral de todo o entorno, para o ganho de um novo espaço, qualitativo, na medida em que se consegue uma proporção adequada a ele.

Adolpho ressalta ser o hall do elevador o nicho que mais aprecia naquele local. Um espaço grande ali perdido comenta, mas com um ganho qualitativo enorme.

Iso Masijah, dono das indústrias Darling e amigo de Leirner, estava com sua casa na rua Holanda concluída, quando o arquiteto apresentou a Leirner o serviço lá realizado:

Eu vi a casa dele, o Jacob me levou lá, fui ver um nuc (nicho na sala de jantar) que ele projetou(...). Ele fez exatamente igual pra mim. Era especialista nos nichos.

Fig 184. Nicho dormitório casal

Fig 185 e 186. Nicho trabalho / dormitório e copa

Fig 187. Nicho banheiro casal

Fig 188. Estar

A tapeçaria dos sofás confeccionada por Carlos Garrubo com veludo, de um marrom intenso, ainda permanece e contrasta sobre as bases revestidas de mármore travertino. No living, Adolpho comenta ter sido algo inovador as bancadas que recebem os sofás e se transformam em mesas laterais: “Praticamente, não houve decoração lá no meu apartamento. A arquitetura já era a decoração.”

Residência da Rua Itália esquina com Rua Escócia

Ano: 1973/74

Nesta residência da Rua Itália, os nichos, que primeiramente estavam na arquitetura de Ruchti, de tijolos aparentes pintados de branco, receberam requintes de acabamentos de aço escovado e camurça.

O tratamento de aço que entrou como uma tônica no living reveste as bases de sofás e mesas de apoio. Esse elemento moderno utilizado com os tapetes persas antigos representa um contraste muito desejado em seus projetos. Os sofás desenhados por Ruchti, também confeccionados por Carlos, compõem a camurça bege com as paredes. O revestimento do living, originalmente feito com camurção, hoje foi substituído.

A lareira totalmente revestida de aço foi estruturada sobre chapa de ferro. Como elemento frio, se contrapõe no nicho interno com tratamento quente: os tijolos refratários, as placas de camurça e o tapete na base. O aço ainda é parte constante dos ambientes sociais, assim como o módulo de 30x30cm de camurça, uma característica muito presente no trabalho de Jacob. Conforme justifica Leirner, se deve ao fato de que à época não existiam mantas com larguras maiores do que 30 cm. Essa forma de utilização do material foi amplamente utilizada em seus escritórios da Tricolã.⁴²⁵

Carlos Garrubo conta que a utilização desse material, à época chamado de camurção, foi uma idéia de Jacob. Era encontrado na Curtum Carioca, que ficava na Rua Brigadeiro Tobias. Explica que esse material era uma sobra de couro mais espesso do lombo do boi e que por isso mesmo era de tamanho reduzido. Os retalhos do camurção eram cortados em quadrados e então colados pelo tapeceiro sobre o compensado, que era previamente instalado sobre a parede pelo marceneiro.⁴²⁶

A afinidade com os aposentos íntimos revela o mesmo cuidado despendido com os demais ambientes da casa. São desenhados em detalhes maçanetas, dobradiças, treliças e sancas de iluminação indireta. Closets, vestibulos bem como armários receberam igualmente o mesmo tratamento, em que a camurça está presente até no revestimento das portas.

⁴²⁵ LEIRNER, Adolpho. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 6 de maio de 2004.

⁴²⁶ GARRUBO, Carlos. Informações prestadas em 22 de novembro de 2010.

Fig 189. Vista da sala

Fig 190. Detalhe da lareira de estar

Fig 191 e 192. Vistas da sala

Fig 193. Nicho TV dormitório casal

Fig 194. Nicho aparador copa

As áreas internas também recebem o tratamento dos nichos e das composições construtivas revestidas com o acabamento adequado ao espaço. Na copa, todo o conjunto foi revestido com fórmica branca.

Já na antecâmara do lavabo, lugar de passagem e sem função aparente, criou-se um “cenário” lúdico e provocativo. Ao se propor apenas um fecho de luz vindo do domo sobre a total escuridão, ousou-se o emprego da fórmica preta, em todo o ambiente, iluminando o único elemento com cor: a tapeçaria em tons de vermelho. O mesmo efeito foi conseguido dentro do lavabo, em que o branco é destacado ao máximo sobre o preto total do ambiente.

Fig 195 e 195a. Dormitório e vestíbulo do closet

Fig 196. Detalhe de closet

Fig 197. Vestíbulo

Fig 198. Lavabo

Cliente: Lauro da Costa Lima

Endereço: Rua João Neves Neto, 280 - Morumbi

Ano: 1973

Fig 199. Residência e arquitetura Lauro da Costa Lima, Morumbi

Fig 200. Planta geral

Fig 201. Estudos dos interiores

Dentro de uma casa com proposta mais funcional, como a residência de Lauro da Costa Lima, cuja arquitetura é de sua autoria, o tapete revestindo as bases é outro recurso utilizado em projetos cuja racionalidade demanda um pouco de aconchego.

A residência registrada hoje, passados 40 anos e não conservada, mescla as intenções originais do arquiteto com a vivência da família, principalmente em relação à decoração. A mão do arquiteto é, contudo, percebida pela permanência das luminárias brancas dos anos 70, sobre as mesas laterais que nascem da base revestida com tapete preto. Os sofás também brancos ainda se mantêm originais feitos na medida do apoio, que é recuado do chão e ainda apontam a idéia do arquiteto em estabelecer o contraste do branco sobre preto em todo o ambiente.

Nos dormitórios, persiste o mobiliário, embora pouco conservado, composto como peça única, revestido todo de fórmica branca e os tecidos das paredes em tom quente a humanizar o ambiente íntimo.

Mesmo no banheiro entra o tecido e a madeira do forro como elementos a proporcionar calor, vestindo o concreto predominante na estrutura da casa.

Fig 202. Ambiente estar

Fig 203. Vista sala estar

Fig 204. Dormitório solteiro

Fig 205. Detalhe forro banheiro

A mesma preocupação de sustentar um ambiente acolhedor se revelou no salão de festas, na parte inferior ligada ao jardim e à piscina, em que foi possível a integração da lareira, bufê e armários, acabados com fórmica branco fosco sobre a laje. O fundo da parede, assim como todo o forro, recebeu a mesma madeira, em macho e fêmea.

Fig 206. Vista do jardim interno

Fig 207 e 208. Salão de festas

O vernáculo na arquitetura

Conforme relato de Irene Ruchti, nos anos 60, Jacob Ruchti teve influência de conceitos como os de André Bloc, que fazia “habitáculos”, alinhado à idéia de que o homem, percorrendo seus trajetos, criava erosões, seus passos tinham as suas formas antropomórficas. Esse conceito resultaria em uma arquitetura e um *design*, nascidos do “desgaste”. Tal pensamento estava calcado na teoria evolutiva que teria feito nascer o conceito dos nichos, muito utilizado nos projetos de interiores de Jacob Ruchti.⁴²⁷

Embora formado engenheiro, André Bloc sempre manifestou profunda afinidade com tudo o que era fundamental dentro do domínio da arquitetura e da arte. Desde sua saída da École Centrale de Paris, onde se formou em 1920, já era assíduo leitor da revista *l’Espirit Nouveau*, fundada por Le Corbusier com a colaboração de Amédée Ozenfant (1919-1920), o que o motivara noutra direção.⁴²⁸

Em 1930 Bloc fundou a revista *l’Architecture d’aujourd’hui* com grande sucesso internacional. A revista surgia em meio à racionalidade e aos excessos funcionais dos congressos internacionais, como os impostos pela Carta de Atenas de 1933. Bloc manteve à época contato assíduo e afável com arquitetos como Frank Lloyd Wright e Mies Van der Rohe, sobre os problemas pelos quais vinha passando a arquitetura. Concebeu a revista para trazer um testemunho e, sobretudo fazer uma crítica ativa e propositiva ao que estava acontecendo na Europa, ao trazer uma discussão sobre a dimensão da arte na cidade.

Em voga no Brasil as revistas *l’Architecture d’aujourd’hui* e *Aujourd’hui* faziam o papel de rebatimento à implantação da arquitetura corbusiana, de proveniência carioca em São Paulo. E particularmente manifestavam interesse em Jacob Ruchti nos anos 60, que era sensível as pesquisas espaciais, convicto da íntima afinidade da arquitetura com a escultura.

André Bloc trazia uma linguagem escultural, que denominou “habitáculos”, próxima a da arquitetura. Entretanto “o habitáculo se define como um espaço utilizável interiormente, mas não habitável, na medida em que não está na intenção original do autor incluir as funções habituais da vida cotidiana.” Talvez por isso há um duplo fenômeno em suas realizações. Por um lado uma tendência a “arquiteturar” com tudo o que essa palavra compreende em relação ao feito formal, no combate entre a abertura da expressão livre e

⁴²⁷ RUCHTI, Irene. Informações prestadas. São Paulo, 26 de agosto de 2006.

⁴²⁸ BLOC, André. 1967, p. 7.

o rigor da noção de espaço eficiente. Por outro, o retorno permanente na busca da vibração das formas, mais próximas de suas intenções e meios no impressionismo.⁴²⁹

Fig 209. Habitacle, André Bloc, 1962

O emprego de um vocabulário próximo àquele da escultura é defendido amplamente nos números da revista *Aujourd'hui*, que traziam ensaios em favor de uma renovação da forma arquitetônica. Vários trabalhos em maquetes, ou postos em campo foram publicados representando esforços de personalidades, artistas e escultores, que se lançam em um novo campo de utilização espacial, privilegiando a força criativa humana, contida nas obras de escultura e pintura.

Charles Deaton, em seu ensaio, afirma que por muitos anos a arquitetura-escultura precedeu a atual angular e retilínea. Assim justifica que os seres humanos viviam nas colinas e nas cavernas curvilíneas, sob telhados de palha de formas arredondadas e nas cabanas de argamassa, bem antes que a geometria euclidiana nos desse a aparência retilínea às cidades.⁴³⁰ Projetos como a Villa Gandino, na Itália, perto de La Spezia, 1965-

⁴²⁹ BLOC. 1967, p. 125.

⁴³⁰ DEATON. 1966, p. 79.

66; Hotel à Dino na Calábria (1961); ou a Villa à Reverolle, Bussy-Chardonney, em Vaud na Suíça, realizados por Giancarlo Simonetti, esta última também por Robert Frei, Christian e

Fig 210. Eglise de San Marino, Giovanni Michelucci

Fig 211. Villa à Reverolle, Bussy-Chardonney, Vaud, Suisse, 1963-64

Jacob Hunziker, entre muitas publicações, representaram esforços na direção de uma arquitetura mais humana.⁴³¹

Walter Förderer argumenta que com o advento da técnica do concreto armado desconsideraram-se as reflexões a cerca das necessidades tectônicas. Técnica autêntica que não traz argumentos supérfluos e se concentra nas possibilidades essenciais.

Muitos autores trouxeram contribuições visionárias a um olhar orgânico dentro de uma concepção escultórica na arquitetura, dentre eles salienta-se Fiederrick Kiesler, que também figura nas publicações de Bloc.

Em 1949, o Manifesto do Co-realismo (*Manifeste du Corréalisme*) de Kiesler é publicado na *L'Architecture d'aujourd'hui*, fornecendo uma visão global de seu trabalho, que pode ser interpretado como uma explicação das bases do conceito de sua casa interminável – *the endless house*.⁴³²

O interesse de Ruchti em Kiesler provavelmente se deu pelo caráter holístico de sua obra, que se fundamenta na reflexão sobre o conceito amplo da *endless house*, baseada em uma teoria formulada na década de 1930 e desenvolvida nos anos que se sucederam – “a teoria co-realista”. Kiesler define “co-realismo” - desobedecendo aos limites que separam os gêneros artísticos (incluindo informação científica, tanto quanto elementos da magia e da mitologia), como uma ciência que envolve o homem e seu ambiente, dentro de um sistema global de relações complexas e recíprocas. Segundo essa visão, a *endless house* funciona como uma célula seminal, contendo novas possibilidades para a vida, já que ela garante a

⁴³¹ DEATON. 1966, pp. 80-83

⁴³² KIESLER. 2001, p. 90.

coordenação, sem restrições, do físico, mental, social, místico e de energias mágicas do homem dentro de uma continuidade espacial e espiritual.⁴³³

Pode ser surpreendente Kiesler não ter desenvolvido suas teorias, como uma espécie de empreendimento monumental. Conforme sugere Dieter Bogner, a razão para essa decisão não parece ter sido pela expectativa de poder colocá-la em prática, tanto quanto para o fato que ele quisesse assegurar a importância central para o problema da casa uni familiar, por ser ela a menor unidade de coexistência humana.⁴³⁴

Como na casa interminável, e na maioria do trabalho de Kiesler, as “galáxias” empregaram formas orgânicas. A casa experimental ganhou forma escultórica nos anos 50, numa série de módulos e desenhos. Segundo Lisa Phillips, sua forma original básica do ovo se torna gradualmente mais barroca, sendo a metáfora para o corpo fortemente comunicada através da concha, como uma cavidade orgânica uterina com superfície de textura.⁴³⁵

Para Phillips o trabalho de Kiesler é visto, ao antecipar a radical experimentação dos anos 60, como um desafio às tradicionais distinções entre arte e arquitetura. Conquanto Kiesler nunca vivesse para ver o florescimento de novas formas e mesmo a realização de sua própria obra (*endless house*, em 1:1), ele teve um papel indiscutível na história.

Fig 212. The endless house, F. Kiesler, 1966

Talvez ainda o que teria sido verdadeiramente motivador foi seu fascínio pelas idéias do interminável e de continuidade, buscando dar expressivas formas tectônicas a ambas as idéias. Lebbeus Woods, que analisa sua trajetória, afirma que dentre seus projetos, realizados em desenhos e modelos, nenhum foi realizado, e que é esse o fato que os dá tanta importância no extensivo corpo do trabalho de Kiesler.⁴³⁶ Apesar desta

⁴³³ KIESLER. 2001, p.12.

⁴³⁴ BOGNER. In KIESLER. 2001, pp. 11-25.

⁴³⁵ PHILLIPS. In KIESLER. 2001, pp. 27-30.

⁴³⁶ WOODS. In KIESLER. 2001, pp. 63-6.

consideração, sua mais ambiciosa obra construída, O Santuário do Livro (*The Shrine of the Book*, Jerusalém, 1965), destinada a preservar e exibir os Manuscritos do Mar Morto é inquestionavelmente uma obra importante de arquitetura, que representou para ele uma continuidade demonstrável da história e da crença.

Fig 213. *The Shrine of the Book*, F. Kiesler, Jerusalém, 1965

A influência de pesquisas plásticas na volumetria da arquitetura pode ser percebida em arquitetos naturalizados brasileiros a exemplo de Lina Bo Bardi, que empreendeu um amplo espectro de atividades projetuais desde que se estabeleceu no Brasil em 1951.

Em contraste com a casa de vidro, de natureza racional, realizada em São Paulo, a casa do bairro Chame-Chame, executada em Salvador, em 1958, revela uma concepção organicista, no espírito gaudiano. Implantada num terreno de esquina, seus espaços são contidos em plantas curvilíneas, em que procurou respeitar uma imensa árvore existente no lote.⁴³⁷

Com formas inacabadas, ilimitadas, perseguindo os movimentos da natureza, “a coincidência com a obra de Frederick Kiesler não é só formal. Em sua *endless house* (casa sem fim), o autor explora temas idênticos aos que Lina Bo Bardi aborda nesta casa: o espiral, a unidade e a contração.”⁴³⁸

O bairro Chame Chame é conhecido por alojar casas de Candomblé, muito difundido em Salvador. Lina realizava o projeto ao mesmo tempo em que organizava a exposição Bahia no Ibirapuera, momento em que se encontrava submersa no mundo popular e artístico

⁴³⁷ BARDI. 1982.

⁴³⁸ OLIVEIRA. 2002, p. 56. A tradução é minha.

religioso da Bahia, com suas tradições africanas e entre personalidades conhecedoras do assunto, como Glauber Rocha, Pierre Verger, Mario Cravo e Martin Gonçalves.

Lina também atribui influência wrightiana a esta casa em que “não se limita *a priori* a uma arquitetura ‘aberta’ que aceita a natureza, se acomoda, mas busca mimetizar-se com ela, como um organismo vivo”. Olivia de Oliveira em entrevista a Lina traduz sua busca por esse mimetismo:

A fachada e o muro exterior da casa estão revestidos de pedregulhos e vegetação, de pequenas conchas, restos de brinquedos e bonecas, peças de cerâmica, fundos de garrafa, de objetos considerados inúteis. Flutuam na massa de cimento como objetos perdidos no fundo do oceano ou nas profundidades de nossa memória. Como em um relato, Lina Bo Bardi evoca a vida e o passado deste lugar. ⁴³⁹

Olivia enfatiza o caráter subversivo dessa obra, que se apresenta como um manifesto a industrialização massificadora que vivia o Brasil do final dos anos 50. Um trabalho que enfrenta a ordem do momento, indo contra o desenvolvimento associado ao progresso. ⁴⁴⁰

Fig 214. Casa bairro Chame Chame, Salvador, Lina Bo Bardi

Se Ruchti não era um arquiteto a empreender obras de maior porte arquitetônico, nem por isso deixava de apresentar ousadia arquitetônica aos menores empreendimentos para ele entregues.

⁴³⁹ OLIVEIRA. 2002, p. 56-9. A tradução é minha.

⁴⁴⁰ Idem.

Segundo a visão de Irene Ruchti, com uma linguagem inspirada em Bloc, Jacob Ruchti apresenta uma ressonância nas idéias de Frederick Kiesler ⁴⁴¹ ao trazer, a partir dele, um embasamento teórico e formal às suas pesquisas. Pela característica internalizada e “feminina”, em contraposição à arquitetura racional, aberta, explícita, praticada dentro de um viés funcionalista do modernismo, Kiesler teria despertado interesse em arquitetos como Ruchti.

O desejo de conceber um projeto a partir de um núcleo, redondo, em espiral, remonta ao princípio dos anos 60. A primeira proposta (sem registros) para essa casa imaginária foi feita aos amigos Max e Betty Feffer, em 1963. Segundo relato de Betty:

Essa não foi feita, mas foi projetada, Irene ajudou. Uma casa redonda, baixa como um iglu, toda redonda, com um tapete de borracha, da rua até o quarto. Tudo, a casa inteira. Com a entrada, assim... como se fosse uma casa árabe. Não foi adiante. A gente só esboçou. Primeiríssimo, um projeto de intenção. Acabamos não realizando. ⁴⁴²

Na mesma época, Milton Guper, médico ortopedista, que fora cliente de Ruchti na loja Branco e Preto e era casado com Funny Feffer, irmã de Max, é contemplado com proposta semelhante. Dentro dos mesmos princípios descritos por Betty, são feitos os *sketchs* para uma residência no Guarujá com data indeterminada. Projeto que não saiu do papel.

Fig 215. Sketch para residência Milton Guper, Guarujá

⁴⁴¹ KIESLER. 1969, p. 6-50.

⁴⁴² FEFFER, Betty. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 27 de setembro de 2010.

Fig 216. Sketch vista 1

Fig 217. Sketch vista 2

Fig 218. Ilha de Santorim, Grecia

Cliente: Milton Guper

Endereço: Praia de Pitangueiras - Edifício Teжереba, ap. 21

Ano: 1966 e 67

Dentro de um conceito, como desenvolvimento na interiorização orgânica “uterina”, nosso arquiteto criava espaços contínuos, sem arestas, como exemplo, os executados para o apartamento de Milton Guper e Leon Feffer, no edifício Teжереba, no Guarujá. Seu sócio Lélío Reiner, que foi trabalhar em seu escritório ainda estudante (1966), lembra em entrevista, como Ruchti trazia os conteúdos do vernáculo a sua esfera de preocupações projetuais.⁴⁴³

Era uma época em que se começou a estudar muito, arquiteturas pré-históricas. E eu me lembro até, que na primeira vez que eu fui à casa do Jacob, ele tava com um catálogo de uma exposição que teve em Nova York que chamava “arquitetura sem arquitetos” (...) isso na época, pra mim, foi um impacto muito grande. E era mais ou menos a linha que o Jacob vinha seguindo.

*Recriando esses espaços, os ambientes, não mais ortogonais e tradicionais da arquitetura modernista. Mas um espaço quase escultórico, como teria sido a arquitetura pré-histórica, das cavernas.*⁴⁴⁴

Conta Reiner que na época ficou impressionado ao verificar suas posições contrárias ao movimento modernista, que era apresentado nas escolas como uma doutrina a ser seguida. Esse questionamento o teria feito rever a atitude e os caminhos a tomar perante a arquitetura moderna.

Ora, em 1966, corria o mundo este livro mais emblemático de Bernard Rudofsky, *Architecture without architects*, que excursionou por diversos países, desafiando noções convencionais de habitação, ao propor estudos de tecnologias para edificações vernáculas e formas alternativas de vida e de arquitetura. Apesar das inúmeras razões para o interesse em seu pensamento, por um longo tempo Rudofsky permaneceu um tanto esquecido.⁴⁴⁵ As releituras e análises mais recentes sobre o autor, contudo, apresentam um reconhecimento de que sua abertura a diferentes tradições sociais e arquitetônicas continua a ser de grande relevância ainda e, principalmente hoje, para a arquitetura e o urbanismo.⁴⁴⁶

⁴⁴⁰ REINER, Lélío. Em depoimento gravado prestado à autora. São Paulo, 31 de março de 2004.

⁴⁴⁴ REINER, 2004.

⁴⁴⁵ GUARNERI. 2003, p. 11.

⁴⁴⁶ PLATZER. 2007.

Fig 219. Planta geral e elétrica, apartamento Milton Guper, Guarujá, 1966

Fig 220. Planta parcial, dormitórios, Guper

Fig 221. Secções e detalhe de armário cozinha, Guper

Fig 222. Secções gerais

Dentro daquele ambiente sinuoso atemporal, na imagem do living, é possível visualizar a presença do antigo, no quadros da parede, e mesmo nas cadeiras se destacando na pureza do espaço branco, como que escavado a partir de um monobloco. Piso, paredes, teto e móveis fixos compõem uma construção única, com acabamento homogêneo de gesso rústico.

Fig 223. Sketch perspectivo do estar com sala de jantar

Fig 224. Sketch perspectivo de dormitório

Fig 225. Sketch perspectivo da cozinha

Deste apartamento, que foi inteiramente executado dentro do espírito mediterrâneo, infelizmente não há registros, apenas sua concepção em imagens tridimensionais e detalhamento no papel, que faz com que a imaginação termine por concluir o que poderia ter sido à época.

Há, contudo, a impressão dos amigos que tiveram a oportunidade de lá estar. Adolpho Leirner lembra:

O Jacob teve uma relação muito grande com o Max (Feffer). Mas o grande amigo do Jacob na colônia era o Milton Guper. Era uma pessoa muito interessante. Fez o primeiro apartamento do Teжереba. Completamente louco, aquele apartamento. Era um apartamento futurista. Era o mais ousado, mas eu senti lá uma influência francesa extraordinária. Arquitetura francesa dos anos 60. Largou um pouco aquela seriedade 'alemã-bauhasiana-suíça' e foi por um caminho, assim de curvas (...) tanto que depois ele usou no meu apartamento na rua Bahia. No Milton ele abusou do gesso, com aquelas luminárias embutidas, que se usava muito pouco na época (...) ⁴⁴⁷

Projeto que teria sido um momento de delírio, tanto por parte do proprietário como por parte do arquiteto, Vera Mindlin Bobrow, além do “maravilhoso”, diz que o apartamento evocava algo assustador. Acredita que Jacob soube interpretar o Milton:

⁴⁴⁷ LEIRNER, Adolpho. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 9 de setembro de 2010.

Lembro de você entrar e sentir assim, como num trem fantasma, numa coisa fechada, escondida, misteriosa. Eu acho que tinha mais a ver com o Milton do que com o Jacob. Talvez ele tenha entendido o Milton. Eu acho que eles tinham alguns pontos em comum. Não que se identificasse com o Milton. O Jacob era uma pessoa corajosa do ponto de vista artístico, mas não irrequieta, ou assentada, criativa, mas não alucinada. E o Milton era uma pessoa alucinada. Apesar do branco, a sensação era de uma pesquisa no desconhecido. ⁴⁴⁸

Cliente: Leon Feffer

Endereço: Praia de Pitangueiras - Edifício Teжереba, 7º andar

Ano: 1966 e 67

Fig 226. Edifício Teжереba,
Praia das Pitangueiras,
Guarujá

Fig 227. Planta geral,
Apartamento Feffer

Se não há história viva pra contar do trabalho para Guper, alguma reminiscência dessa tendência foi possível ser apreendida no apartamento de Leon Feffer, no mesmo edifício.

Curvas trabalhadas com gesso ainda podem ilustrar em detalhes o conceito geral idealizado para o apartamento, como o do corredor que conduz aos quartos ou o detalhado para o lavabo social, atrás do living e a vista deste corredor para fora.

⁴⁴⁸ BOBRROW. Op. cit.

Fig 228 e 229. Circulações

Fig 230 e 231. Detalhe do forro lavabo, com nicho para iluminação e vista interna

Ruchti considerou, para o vestíbulo e dormitórios, paredes e forro com mesmo acabamento, uma vez que compunham uma unidade, com gesso rústico, exceto no estar, em que utilizou gesso liso. Os cantos arredondados têm raios de 20cm no estar e 10cm nos dormitórios. O piso desses ambientes, assim como o rodapé, foi especificado como mármore nacional branco, utilizado em todo o imóvel, menos nas áreas de cozinha e serviços, revestidos com pastilha esmaltada branca 2x2cm.

Fig 232. Cozinha

A planta geral do apartamento mostra os cantos redondos. Segundo relato de Betty Feffer, a imagem traz a recordação das peças que compunham o living: o lustre de estanho sobre a mesa redonda branca com as cadeiras, o arcar de Minas encostado à parede, os sofás brancos embutidos na base branca, o pufe branco redondo em frente ao conjunto do estar, o móvel de John Graz, e os tapetes azuis e verdes sobre o piso branco.⁴⁴⁹

As imagens captadas atualmente têm como única motivação a visualização do espaço projetado, que com o mobiliário atual do novo proprietário nada lembram a descrição de Feffer.

Fig 233, 234 e 235. Living e sala de almoço, modificadas

O apartamento de Leon, totalmente redondo, Betty descreve novamente como sendo uma arquitetura anti-euclidiana, sem arestas vivas, lembrando em muito a era dos Beatles. Atribui o tema daquele apartamento ao espírito do *Yellow Submarine*.

⁴⁴⁹ FEFFER, Betty. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 27 de setembro de 2010.

Arquitetura escultura

Cliente: Duratex S.A. Indústria e Comércio

Endereço: Rua Augusta, 1954 – São Paulo

Ano: 1967

Fig 236. Fachada da Galeria Duraplac

Ruchti que já tivera o contato com o círculo de banqueiros pra quem desenvolveu trabalhos no início da década de 60, e acabava de inaugurar a primeira fase da nova sede da agência central do Banco Federal Itaú Sul Americano, foi chamado por Olavo Setubal da Duratex Indústria e Comércio. A idéia era criar um espaço requintado e original de vendas das novas placas Duraplac num local de visibilidade, como a Rua Augusta, em São Paulo.

As chapas de fibras de madeira que antes eram importadas da Suécia, com a compra de equipamentos suecos, nos anos 50, passaram a ser produzidas no Brasil, graças ao espírito empreendedor de Alfredo Egydio de Souza Aranha, que apostou na capacidade empresarial de Olavo Setubal e se uniu a ele. A conquista do mercado interno e externo na década de 60 fez ampliar a empresa que se expandiu para outros segmentos se associando a Deca Metais e ao ramo agrícola, responsável pela produção de eucaliptos, que seria a matéria-prima das placas.

Relata o engenheiro de obra J. W. N. que vivenciou a história da empresa:

Era um produto novo de madeira industrializada cuja patente mundial tinha vencido. Criada simultaneamente nos EUA e por um sueco, esse produto foi trazido para o Brasil. Dr. Alfredo organizou a fábrica, pôs o produto para funcionar. Mas... criou várias dificuldades, e a Duratex teve um nascimento difícil. O tio, Alfredo Egydio de Souza Aranha, percebeu que o Dr. Olavo tinha um potencial enorme como empreendedor e o trouxe para a Duratex que tinha sido recém-fundada. E Dr. Olavo conseguiu vitalizar a Duratex. ⁴⁵⁰

A qualidade das placas atingia padrões cada vez mais elevados e num momento de grandes transformações da empresa foi lançada a linha de cor Duraplac.

Comprometido com as artes e a idéia do espaço na arquitetura, Ruchti fazia presente o elo do valor estético aos projetos encomendados. Trazer um impacto à cor era característica fundamental naquele lançamento, assim como apresentar a diversidade do uso do material. Teve como preocupação ainda evitar a usual forma de exposição. ⁴⁵¹

Para a galeria, que tinha o objetivo de expor as chapas Duraplac, criou-se um espaço escultórico que se projetava desde a fachada para o interior.

No artigo escrito à revista *AU Reiner* trata da “pré-figuração” escultórica ⁴⁵² que veremos adiante, cabendo aqui salientar o que reafirma em seu depoimento, a respeito de como Ruchti estabelecia relações de seus trabalhos com os espaços escultóricos:

Naquela época, o Jacob era muito preocupado em dizer que uma coisa era chamada arquitetura escultura. Eu me lembro que a Architecture D’aujourd’hui e a revista Aujourd’hui publicaram vários números especiais nessa época, mais ou menos em 66, por aí, quando eu comecei a trabalhar com ele, que era a idéia da arquitetura escultórica. ⁴⁵³

Um círculo quase completo representado na vitrine, trazia a marca do produto Duraplac associada ao nome da galeria. A placa é aplicada a um pano de alumínio corrugado vertical que se horizontaliza, se comunicando com a loja. A sensação do “túnel” é evidenciada pela continuidade da forma côncava que segue desde a fachada nas paredes laterais internas revestidas com gesso até o fundo.

⁴⁵⁰ J.W.N. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 1 de outubro de 2010.

⁴⁵¹ *Galeria Duraplac*. 1968, pp. 27-9.

⁴⁵² REINER. 1987, p. 46.

⁴⁵³ REINER, Lélío. Em depoimento gravado prestado à autora. São Paulo, 31 de março de 2004.

Fig 237. Projeto da galeria, planta, cortes, elevação, 1967

Fig 238 e 239. Projeto e detalhe dos sólidos Galeria, Duraplac, 1967

Dentro do espaço expositivo, Ruchti criou peças de tamanhos e formatos diferentes que chamou de sólidos, dispostos com destaque para serem percorridos e apreciados individualmente. Assim como o espaço, que se revela ser um ambiente escultórico, para os sólidos também havia a mesma proposta.

Foram revestidos com as placas coloridas, (discriminadas nos desenhos segundo códigos) e apoiados sobre bases em carpete de lã, soltos do piso.

A galeria que tinha um propósito comercial converte-se num espaço lúdico em que o transeunte é convidado a entrar e vivenciar um ambiente acolhedor e criativo, além de poder conhecer o material exposto de maneira não convencional.

Fig 240. Detalhe do sólido,

Fig 241. Vista interna da galeria

Cliente: Duratex S.A. Indústria e Comércio

Local: IX UD

Ano: 1968

No ano seguinte, a IX UD se encarregava de trazer o estande das placas Duraplac, projeto que também foi elaborado dentro do mesmo espírito.

Assim, foi criado o logo, a partir das letras “d” e “p” inseridas em dura-plac, (placas duráveis ou duras). Signo que se repetiu nos quatro lados iguais formando um interessante volume, exposto sobre uma base, revestida com carpete preto. Cada lado apresentando uma cor específica do material, ainda em destaque, no interior das letras.

Num dos extremos do estande foi criada uma cabine - caixa volumétrica de compensado, pintada na cor de alumínio, dentro da qual foi instalado um projetor que apresentava a exposição destinada à feira, através de uma tela de acrílico branco. A valorização da volumetria foi igualmente explorada em cada peça e superfície do estande.

Fig 242. Escultura baseada em marca Duraplac, para estande, 1968

Fig 243. Estudo perspectivado para estande

Fig 244. Estande Duraplac, IX UD, 1968

Passado e futuro no presente

Em minha opinião, atualmente existe uma necessidade de imagens, de emoção na arquitetura; uma necessidade de que a arquitetura volte a atender as pessoas, volte a ser presença, a ser material, de que volte a adquirir um significado que, em ocasiões, pode ser até erótica; uma necessidade de que a arquitetura restabeleça a cumplicidade com as pessoas, depois de ter sido tão ascética e distante durante a década em que o estilo internacional arruinou toda a possibilidade de comunicação.

Alvar Aalto, *The Humanizing of Architecture*, 1940. ⁴⁵⁴

Como forma e como idéia de reação à assepsia, devolvendo uma cumplicidade com o humano, surgiu o que se chamou expressionismo alemão dos anos 20, (1918-1930). A arquitetura teve um papel periférico no movimento geral expressionista. Mesmo assim, foi através dessa atmosfera cultural revolucionária que se deu o impulso na busca pessoal e emocional para solucionar problemas da arquitetura. Arquitetos progressistas optaram por uma arquitetura simbólica e dinâmica, totalmente nova caracterizada pela audácia escultórica como expressão formal e dinâmica do movimento moderno. Exageros estilísticos e conceitos utópicos foram desenvolvidos, e uma grande ênfase foi colocada no monumentalismo, o que num primeiro relance poderia ser visto como o nascimento de uma “nova irracionalidade”. ⁴⁵⁵

Com Erich Mendelshn, por influência de expressionistas encabeçados por Kandinsky, nascia o edifício (Torre Einstein) de formas arrojadadas, envolvente e dinâmico, modelado com concreto, o material que seria o símbolo do novo século. ⁴⁵⁶ No entanto, parte dos experimentos expressivos dos arquitetos alemães foi perdida com o nazismo no poder.

Nos Estados Unidos, indiferente à opinião pública, Wright persistia na exploração de formas arquitetônicas vigorosamente evocadoras. Fascinado desde os anos 20, com a hélice espiral, Wright a via ao mesmo tempo como definição de espaço e como meio de transporte vertical, que utilizou em vários projetos não construídos. Dentro do que se chamou Neo-expressionismo, sua oportunidade em executá-la surgiu em 1945, ao projetar

⁴⁵⁴ ROTH. 2003, p. 529. A tradução é minha.

⁴⁵⁵ SHARP. 1966, p. 21.

⁴⁵⁶ ROTH. Op. Cit., p.529-531.

a colossal rampa helicoidal com concreto armado que abrigou o Museu Guggenheim, construído entre 1943 e 1959.

Essa tendência persistiu em muitos projetos como o do Instituto Tecnológico de Massachusetts, em Cambridge, também chamado de Baker House, (1946-48) em que Alvar Aalto adotou uma solução sinuosa para a planta do edifício a fim de promover maior comprimento à fachada. Com Eero Saarinen, empregou uma sensível forma cilíndrica para a capela do mesmo Instituto (1953-1955), ou seu terminal TWA para o aeroporto de J. F. Kennedy em Nova York de 1956-1962, sugerindo o momento mágico do voo. Estão ainda dentro desta vertente a inspiração no sagrado impressa a Ronchamp, por Le Corbusier (1955); a incomum planta e silhueta da Filarmônica de Berlim, por Hans Scharoun (1957-1965), que situa a música no centro da audiência; o Teatro da Ópera de Sydney, na Austrália, evocando asas ou ondas acústicas (1957-1973), de Jorn Utzon, e outros.⁴⁵⁷

Se por um lado a volta do humano pela forma sinuosa, tão comprometida no vernáculo, já era considerada pelos expressionistas da década de 20. A virada do século iniciava um novo ciclo, em que o alcance tecnológico poderia devolver uma maior apreensão do papel da arquitetura como expressão simbólica das emoções humanas íntimas, traduzida em matéria, se olharmos dentro de uma ótica de arquitetos como Jacob Ruchti.

Arquitetos miravam o futuro elaborando sistemas com altas tecnologias visando, além das próprias experimentações, à transformação da sociedade. O grupo Archigram, por exemplo, pôs em circulação vários modelos declaradamente utópicos, de formas de ficção científica que se popularizaram devido, sobretudo, ao seu tom divertido e irônico. A fonte de inspiração se encontrava, sob todos os pontos de vista, nas cápsulas espaciais e nas tecnologias aeroespaciais, construídas com materiais pré-fabricados de extrema leveza, como o plástico reforçado e as lâminas de aço.

O arquiteto e engenheiro alemão Frei Otto, nascido em 1925, é conhecido por suas pesquisas e seus projetos de tendas ultra-leves e de alta performance. Foi um dos líderes nas investigações do emprego de estruturas pneumáticas.⁴⁵⁸

Dentro desse conceito de tecnologia, com visão futurista de habitação pensada para ser produzida em série, foram erguidos simultaneamente o Pavilhão da Alemanha Ocidental de Frei Otto, e o norte-americano projetado por Buckminster Fuller, ambos para a Exposição Mundial de 1976 em Montreal.

⁴⁵⁷ ROTH. 2003. pp. 531-4 e 536-544.

⁴⁵⁸ COOK. 1970, pp. 49-51.

A abordagem infra-estrutural, leve e *high-tech*, legado de Fuller, era um apelo sedutor no imaginário da era espacial de grandes empreendimentos tecnológicos, como o programa da NASA que levaria o homem à Lua em 1969.

Mais do que atenção às grandes cúpulas, arquitetos deram crédito esporadicamente à idéia do único material ou da única forma:

Houve projetos para a casa toda em metal, a casa toda de plástico, a casa toda de papéis, a casa toda de madeira, a casa toda de pneumáticos, a casa toda de vidro, a casa total como uma cúpula, a casa total como uma caixa, a casa total como uma cápsula. Estas têm como motivo a singularidade que as leva de volta para o processo tradicional do desenvolvimento da arquitetura. ⁴⁵⁹

Essas experimentações se não levaram a um resultado social satisfatório, em que estavam embutidas suas premissas, trouxeram indubitavelmente o progresso tecnológico, a atenção aos novos materiais e sua aplicação na sociedade e na arquitetura, que certamente atravessava os oceanos exercendo grande influência em outros continentes, particularmente no Brasil.

Cliente: Banco Federal Itaú Sul Americano S.A.

Endereço: Rua Boa Vista, 176

Ano: 1967

Um conteúdo que se podia chamar de simbólico. Ele não procura atender somente a programação utilitária. Ela realmente tem um conteúdo teórico, um conteúdo filosófico, que eu chamaria simbólico, que é exprimir através das formas, não só o espírito da nossa época, mas também a personalidade do cliente, a atividade da firma ou da loja, no ambiente que se vai criar (...) o arquiteto deve procurar, através do trabalho dele, transmitir uma mensagem, que no fundo é a mensagem da empresa. Ele tem que interpretar em termos de arquitetura o que a empresa está querendo comunicar ao público: o caráter da empresa, sua eficiência ou seu dinamismo, etc. ⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ COOK. 1970, pp. 55-7. A tradução é minha.

⁴⁶⁰ RUCHTI e PENTEADO. 1970, p. 40.

Fig 245. Banco Federal Itaú Sul Americano, 1967

Diferentes entre si, já que os espaços, em princípio, nada têm a ver uns com os outros, os projetos de Ruchti apresentavam um compromisso, através das formas, com o procurado conteúdo simbólico. Somado ao espírito da época, procuram traduzir a personalidade dos clientes e as atividades que abriga. No final dos anos 60, a expressão do instante presente do séc. XX, em determinado momento, vinha engajada com as idéias “futuristas”. Filmes como “2001 - Uma Odisséia no Espaço”, dirigido por Stanley Kubrick sobre a obra de Arthur C. Clark, a chegada do homem à Lua e a física nuclear traziam influência sobre a linguagem arquitetônica. Não só, era um comportamento de toda uma geração que estava refletida nas tendências apresentadas desde o design do automóvel Studebaker, por Raymond Loewy, com inspiração nas aeronaves, até as passarelas de Paco Rabanne.

Sempre atual é a sede do Banco Itaú na Rua Boa Vista, no Centro de São Paulo, realizada em 1966, cuja primeira fase foi concluída em 1967. Para esse cenário de modernização conceitual de espaço a ser criado, Jacob Ruchti considerou a necessidade de um vão livre e abertura total, sem a existência de obstáculos internos. Incumbido de fazer nesse espaço interno um generoso projeto arquitetônico, procurou trazer para o presente, “passado” e “futuro”.

Característica recorrente em seu trabalho, assim é a leitura das idéias básicas captadas pela revista Acrópole em sua edição 348 de março de 1968.

Simultaneamente essas formas e espaços procuram evocar um passado longínquo: a cultura popular mediterrânea na qual a cultura brasileira pousa as suas raízes mais profundas – e que, na arquitetura, pelas suas formas curvilíneas sugeridas pelas forças da Natureza – procura criar ambientes mais acolhedores e mais condizentes com o ciclo cultural de síntese, típico da segunda metade do século 20. ⁴⁶¹

Assim, segundo essa leitura a idéia do projeto evoca o “vernáculo”, através das formas curvilíneas do teto de gesso. E se por um lado remete ao passado, por outro, consoante à tendência prospectiva, procura “exprimir o momento presente do século 20 – época da astronáutica, da física nuclear, da automação e dos computadores eletrônicos (...)” ⁴⁶²

Revelaria ainda um “momento aerodinâmico” através de elementos de última geração tecnológica, ao trazer componentes ultramodernos, como as placas de aço inox ou a clarabóia de acrílico, leitura reiterada por Acayaba. ⁴⁶³ A iluminação do forro e o ambiente

⁴⁶¹ *Arquitetura interna de Banco*. Acrópole, 1968, p. 13-5.

⁴⁶² *Idem*, p. 13.

⁴⁶³ ACAYABA. 1994, p. 41.

desvinculado do exterior dão a idéia de uma astronave. A presença da natureza com paisagismo realizado por Irene Ruchti e da força que adquiriu com pedras de proporções enormes, dispostas harmoniosamente como menires, sobre um espelho d'água, credenciariam a presença de certa “atemporalidade” buscada.

Fig 246. Jardim interno Itaú

O sentido Tectônico – inauguração

De forma empírica Ruchti proferiu uma palestra, lembrada por Betty Feffer, convidada para a inauguração da agência, no prédio da Rua Boa Vista. No roteiro, único registro esquemático, deixado para o evento,⁴⁶⁴ não aparece referência especificamente a instituição para quem acabara de realizar um projeto.

O assunto do qual versava a palestra seria, ao invés, sobre o sentido da origem da arquitetura e sua relação com a linguagem nas artes, a partir de filosofias de vida. O roteiro, escrito a mão em itens, sobre uma folha de calendário do ano de 1967, no formato A3, inicia com a introdução da origem etimológica da palavra Arquiteto; architectura: técnica e arte. Discorre sobre a linguagem de a arte não ser literária e sim simbólica – “mensagem que não se designa ao entendimento racional”. Apresenta a idéia do cérebro humano se subdividir em lógico e analógico, concluindo que “a Arte é criada e se destina ao Cérebro Analógico”. Em outro item desenvolve o tema sobre a história de a arte não ser evolutiva e sim cíclica, concluindo que cada época (civilização) tem a sua linguagem

⁴⁶⁴ RUCHTI, Jacob. *Roteiro Conferência*. 1967 e FEFFER, Betty. 2010.

própria. Sobre filosofia de vida, recorre ao mito bíblico que fala de Caim e Abel, para buscar o significado das tendências, e trata de razão e intuição nos movimentos cíclicos classicismo e romantismo. Por fim, se refere ao século XX, que divide em primeira e segunda metade. A primeira com predominância da razão relacionada à arte estática (provavelmente se referindo à arquitetura praticada no Estilo Internacional). Na segunda, “como início de um novo ciclo”, a intuição aparece relacionada ao aspecto humanista da arquitetura, momento em que a arte torna-se dinâmica.

Seria uma explicação ao conteúdo simbólico contido neste trabalho de formas arredondadas, em que despontaria a intuição como expressão artística, um novo caminho possível para a segunda metade do século?

Fig 247. Roteiro para palestra, 1967

Ressaltar para aquele grupo de banqueiros, representante de uma grande instituição financeira, idéias arquitetônicas buscando fundamentos filosóficos, certamente refletia um aspecto de grande ousadia do arquiteto. J.W.N. explica:

Ele fazia isto o que para mim, marcou bastante. Alguém podia dizer: “Puxa é uma pessoa que está querendo aparecer!”. Mas ele não fazia isso dessa maneira. Não vinha da parte do senhor Jacob: “isso deve ser assim”. Sempre tinha uma razão de ser. O porquê de aquela condição ser daquela maneira e não de outra. Ele fazia no sentido de distribuir e irradiar aqueles conceitos arquitetônicos diferentes que a obra trazia e dizia: “Olha a razão de ser disto é esta, ou as razões são a, b ou c. Por estas razões isto está desta maneira”. ⁴⁶⁵

A história

Com os militares no poder em 64, foi iniciada uma fase que visava a buscar, através de uma política monetária, o combate à inflação e a redução do crédito. Instalava-se uma política de desenvolvimento econômico que contava com um maior aparelhamento do Estado no Brasil, e que passava por um processo de modernização burocrática. O vetor dominante da economia se concentrava na organização de conglomerados fortes em detrimento da absorção de grupos menores. ⁴⁶⁶

No ímpeto da chamada modernização e integração nacional, as grandes empresas de engenharia e consultoria que atuavam nas áreas de infra-estrutura, transporte, comunicação estradas e outros, contratavam arquitetos para atuar em grandes projetos. Empresas de engenharia consultiva como a Hidroservice, a Promon, a Figueiredo Ferraz, entre tantas, monopolizavam o planejamento das grandes obras civis do período. ⁴⁶⁷

Os bancos passaram a ocupar um lugar de destaque no cenário brasileiro dos anos 60. Apesar do seu desenvolvimento, o sistema bancário permanecia primitivo em seu funcionamento operacional diário e necessitava expandir-se. ⁴⁶⁸ No início dos anos 60, o então presidente do Banco Federal de Crédito, Eudoro Villela, ao constatar a fase excepcional de expansão pela qual atravessava o banco, criava concursos para o aumento de depósitos e abertura de novas contas populares, com a finalidade de “ampliar o espectro social de ação do banco”. Se antes, as firmas e as elites tinham acesso aos serviços bancários, agora era preciso conquistar a classe média e o assalariado urbano que, com o advento da industrialização, tinham maior poder aquisitivo, ocupando maior espaço na ordem social. ⁴⁶⁹

⁴⁶⁵ J.W.N. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 1 de outubro de 2010.

⁴⁶⁶ SEGAWA. 1998, p. 160.

⁴⁶⁷ Idem.

⁴⁶⁸ BRANDÃO. 1995, p. 37.

⁴⁶⁹ Idem, p. 61.

De acordo com a orientação governamental, surgiram leis de reforma bancária, entre outras, fixando regras para a concessão de créditos. O Banco Central promovia a expansão bancária através da ampliação do número de agências, sem incentivar a criação de novos bancos (...). ⁴⁷⁰

(...) Com a evolução, diminuiu o número de bancos, porque havia muitos banquinhos... Muitos bancos. Bancos de tudo quanto era espécie. Como o dinheiro começou a ficar muito caro, o governo pressionou os maiores a comprar os outros bancos... Então começou a dividir, ficar só os grandes bancos. O Itaú comprou diversos bancos. Comprou o Banco Português, comprou o Sul Americano, (...) acabou comprando recentemente o Francês, comprou o Boston... Então, começou isso e teve que modificar (...). O governo obrigava, a certo prazo, a implantar as cartas patentes (...). Se não implantava, perdia a agência. ⁴⁷¹

Um aspecto relevante associado à modernidade que se constituía em torno deste banco estava relacionado ao seu pioneirismo no desenvolvimento tecnológico para processamento de dados, que se deu, sobretudo, no início da década de 60.

Essa década e a próxima foram marcadas por fusões. A política do Federal de Crédito era a de unir-se a bancos do mesmo porte para formar um grande banco. O Itaú já existente foi fundido inicialmente com o Federal de Crédito que depois aceitou ser incorporado pelo Itaú, surgindo desta forma o Federal Itaú. ⁴⁷²

Os bancos, a maioria deles, localizavam-se no centro de São Paulo, instalados em prédios antigos, em espaços circunscritos a uma arquitetura clássica existente. Além do que, a filosofia de atendimento bancário estava defasada em relação aos novos horizontes que se abriam. Os clientes eram anunciados para serem recebidos pelos gerentes, que se localizavam em salas fechadas.

⁴⁷⁰ BRANDÃO. 1995, p. 63.

⁴⁷¹ DE GENNARO, João Eduardo. Em depoimento do arquiteto prestado à autora. São Paulo, 15-7-2010.

⁴⁷² BRANDÃO. Idem, p. 64.

Fig 248. Edifício do grupo Itaú

Antigamente os bancos eram muito fechados. Era fechado mesmo. O público não entrava dentro de uma agência bancária. O gerente ficava numa sala fechada, trancada com um cara na porta pra atender. E o Olavo nessa ocasião quis mudar a imagem do Banco: “Nós precisamos ter uma imagem diferente, temos que atrair o povo pra dentro do banco ”(...). Ter uma agência. Que fosse completamente aberta, o mais aberta possível, o mais transparente possível, para o povo poder entrar.

Tanto que o início da modernização do banco foi justamente a que o Jacob participou. Com a agência central começou a modernizar. Foi uma das pioneiras como modificação de imagem de Banco. Era um grande salão que todo mundo entrava (...).⁴⁷³

Fig 249. Salão interno

⁴⁷³ DE GENNARO. Idem.

O imóvel, a equipe inicial

O local para abrigar a agência central deveria ser no coração da rede bancária paulista. Na primeira assembléia de acionistas, foi aprovada a compra do edifício 176, na Rua Boa Vista pertencente ao Banco Interestadual do Comércio, que seria então, destinado a agência Central. “Nas negociações, entrou a permuta da sede da Rua João Brícola, que se concretizou em 1965 e o prédio em construção, projetado para ter 8 andares, passou a pertencer ao Banco Federal Itaú.” ⁴⁷⁴

Em 66, ao incorporar um banco de investimentos foi realizada nova fusão, desta vez com o Banco Sul Americano. Era necessária a construção de uma agência pioneira que desse o tom do momento em transformação.

Olavo Setubal, que desde 1959 estava no comando do Banco Federal de Crédito e agora presidia essa fase de transformações, vislumbrava uma proposta de total renovação para o prédio que acabava de comprar. Existiam diversos bancos no Centro de São Paulo instalados em prédios cuja arquitetura era clássica ou eclética. E a nova agência deveria trazer uma imagem ousada e renovada.

Setubal que havia sido chamado por seu tio Alfredo Egydio para vitalizar a Duratex, “por amizade, por família, por educação, por formação, admirava arquitetura, admirava engenharia, em todas as suas formas e, admirava o trabalho, organizou um grupo de arquitetura e de engenharia dentro da Duratex (...), porque não tinha outro lugar”. ⁴⁷⁵

Na medida em que se desenvolvia a Duratex esse grupo pode ser utilizado para os projetos das agências do Banco Federal de Crédito, grupo que foi o embrião da futura Itauplan (Itaú Planejamento e Engenharia). Como engenheiro de obras, na linha dois, na segunda fábrica da Duratex, em Jundiaí, estava José Walther Niemeyer, que ao finalizar a obra, foi convidado a se juntar ao grupo em São Paulo.

A situação toda cresceu dentro deste grupo, e num determinado momento Olavo Setubal encontrou a possibilidade de comprar esse esqueleto que o Abdalla estava abandonando. “foi conveniente pelo tamanho, pelo espaço, pelo custo, enfim criar uma condição de ter uma sede mais adequada e aí nasceu esse conjunto aqui”.

O engenheiro de obras J.W.N., contratado pelo grupo para gerenciar as obras, viveu intensamente esse período e conta como se deu a aquisição e os primeiros passos dessa empreitada:

⁴⁷⁴ BRANDÃO. 1995, p. 74.

⁴⁷⁵ J.W.N. Em depoimento do engenheiro de obras prestado à autora. São Paulo, 1-10-2010.

Quando o grupo continuou crescendo, Dr. Olavo negociou com o dono das indústrias de cimento Perus, Jorge Assad Abdalla, que também tinha um banco. As indústrias de Abdalla começaram a ruir e Dr. Olavo se aproximou disto. Havia um esqueleto inicial com um projeto já aprovado por Abdalla na prefeitura (...).

O arquiteto Perillo Reis Alves tinha escritório próprio, em frente ao IAB, e desenvolvia projetos numa fase em que havia muitos concursos públicos, quando foi trabalhar no Departamento de Engenharia da Duratex, sob a direção e coordenação de Jairo Cupertino. Com a compra do imóvel, Perillo fazia a obra de reforma do prédio, quando Jacob Ruchti foi trazido por Dr. Eudoro Vilella para o grupo.⁴⁷⁶

Vale afirmar que, ao contrário do que registros acadêmicos apontam, e a história necessita de revisões, buscando maior aproximação com os fatos: o projeto da nova sede do Banco Itau, foi entregue ao arquiteto Jacob Mauricio Ruchti.⁴⁷⁷

Quando foi adquirido, o grupo, que fazia parte do conglomerado perseguiu, entre os grandes arquitetos da época, nomes possíveis para concluir o projeto... Dr. Eudoro conhecia Dr. Jacob Ruchti e disse: “esse arquiteto pode fazer aquilo que nós precisamos”. O grupo precisava uma nova sede à altura do que já era; uma sede, uma agência imponente, moderna, aberta, transparente, arrojada, que marcasse uma arquitetura pronta para o futuro.

*E o projeto precisava de um arquiteto com maior desenvoltura, maior originalidade. Quando Dr. Olavo, Dr. Deodoro, Dr. Moraes de Abreu queriam colocar, e através de conhecimentos... Foi feita a contratação do Jacob Ruchti para trabalhar neste projeto. E depois ele trabalhou em outros. Mas ele foi chamado para ser o grande mentor o grande arquiteto desta obra. Que começou em 66, a compra foi em 65, logo depois da revolução de 64, e aí as primeiras idéias... O crescimento do banco e o crescimento do Brasil, que de certa maneira a revolução possibilitou.*⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ REIS, Perillo. Em depoimento do arquiteto prestado à autora. São Paulo. 21-10-2010.

⁴⁷⁷ VIEIRA. 2003. pp. 65-6.

⁴⁷⁸ J.W.N. Idem.

Fig 250. Perspectiva do acesso, Jacob Ruchti

Fig 251, 252, 253 e 254. Sketches

Setubal também já conhecia o refinamento da arquitetura de Jacob Ruchti do convívio no Clube São Paulo, local em que se sediavam os banqueiros, para quem ele realizou projetos desde 1962.

Perillo conta que para a primeira fase, Ruchti entrou incumbido de fazer o interior da agência, no térreo, no mezanino, no primeiro subsolo, e em toda a parte de circulações do prédio, além das salas da diretoria, nos 14º, 15º e 16º andares.

Perillo como arquiteto, tinha a função de coordenação e fazia a ligação entre a construtora, o banco, na pessoa de Olavo Setubal, que dava todas as diretrizes a Jacob Ruchti. Naquela época, o contato era tão próximo, que Perillo chegou diversas vezes a se reunir com Ruchti em seu escritório, que ficava em sua residência no Brooklin.

Alguma dúvida construtiva era levada a ele para ser equacionada, mesmo durante as férias, na casa de veraneio que alugava na praia da Enseada no Guarujá. “Como o Jacob introduzia muitas decisões curvilíneas, a gente encontrava certa dificuldade naquela época, em 1966, começo de 67. Para atender às curvas do aço era difícil encontrar uma empresa que fizesse e resolvesse. Hoje não”.⁴⁷⁹

O partido e a estrutura

Ao interpretar o espírito renovador e gerir aberturas para um novo público, tarefa encomendada por Olavo Setubal a Ruchti, a idéia era ter um prédio apoiado nas laterais sem colunas centrais no nível térreo. Tal conceito de amplidão deveria estar presente e vivo naquele espaço.

Fig 255 e 256. Detalhe do teto e vista geral do acesso

Tratava-se de uma estrutura que atendia ao partido desejado. “O grande lance que o Dr. Olavo falava era um vão livre de 21 metros na frente”, já existente na estrutura comprada e que se estreitava para o fundo. O proprietário anterior que era dono de uma fábrica de cimento não economizou na estrutura, segundo Perillo. “Segurava 21 metros entre eixos,

⁴⁷⁹ REIS. 2010.

no térreo e no primeiro subsolo”, com vigas de 74cm de altura, 25cm de espessura, com espaçamento em torno de 1 metro entre elas.

Como o banco precisava de mais área, então se optou por construir outro prédio acima deste. Além da necessidade de se realizar uma transição, ainda havia o problema do gabarito, pois a testada máxima era de até 40m, a partir da qual se faria o recuo. No prédio, que já existia até o 9º andar, nasceriam mais oito andares.

Havia a exigência de obedecer aos recuos laterais definidos pelo código de obras. É quando entraram as vigas protendidas que permitiram que o prédio fosse recuado, em sua segunda fase.

Fig 257. Vista da transição do edifício

A solução encontrada foi o emprego do sistema de vigas protendidas tipo Vierendeel. Ficou a cargo do professor e consultor de engenharia Carlos Augusto Vasconcelos a elaboração desse sistema estrutural que se adequaria às necessidades do banco.

Seria um conjunto estrutural reforçado, num único andar que se localizaria do 9º para o 10º pavimento; um sistema cujas barras de ferro são esticadas por macacos hidráulicos permitindo cargas muito maiores do que as usadas nas chamadas estruturas com “concreto de armadura frouxa”.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ REIS. Idem.

Fig 258. Sistema estrutural Vierendeel

O projeto estrutural original havia sido calculado por Osvaldo Moura Abreu para o primeiro prédio. Já era um cálculo ousado por considerar um vão sem apoios intermediários, para o térreo e 1º subsolo.

Segundo Vasconcelos, a transição compreendia vigas com o vão total, ou seja, duas paredes grossas e no meio um vão muito grande com 16m de largura. Em 1967, a revista *Arquitetura & Construção* publica esse trabalho sob o título “Edifício com fundações no décimo andar”.

O livro *Foto Elasticidade Prática* publicou o trabalho de Vasconcelos na Alemanha, pelo Professor Ernest Föppl. Vasconcelos utilizou o recurso de foto elasticidade para visualizar os esforços na viga, em função dos furos grandes, permitindo, com isso, erguer o conjunto. A fixação foi possível nos pontos em que o momento fletor era nulo. Föppl recebeu o estudo de Vasconcelos e o mencionou, como exemplo de aplicação de foto elasticidade em edifícios. O prédio da Rua Boa Vista tornava-se um caso surpreendente de execução de um prédio novo, sobre outro existente.⁴⁸¹

Vasconcelos afirma que foi o projeto mais ousado e complexo já realizado em toda a sua carreira de engenheiro. Foram utilizadas estacas “megas” cravadas com macacos, para ajudar nas deformações, nas regiões dos elevadores que foram calculadas pelo engenheiro de fundações Gerson Kerr.

A Construtora Martins & Engel

A construtora Martins & Engel foi a grande responsável pela obra. Carlos Engel foi colega de turma de Setubal. Helio Martins se juntou a ele e fundaram a empresa. Realizaram obras especiais, como todo o centro de pesquisa de energia atômica e nuclear da USP. Segundo conta o engenheiro, era uma construção diferenciada porque em um laboratório que lida com produtos reativos, o concreto tinha que ter um tratamento

⁴⁸¹ VASCONCELOS, Carlos Augusto. Informações prestadas em outubro de 2010.

especial, resistente às temperaturas e às condições de radiação. A empresa foi chamada pelo governo do Estado pra fazer esse trabalho dentro da Universidade de São Paulo. ⁴⁸²

A engenharia do Banco nasceu no prédio da Rua Libero Badaró, 582, e na medida em que o novo edifício foi ficando pronto, foi sendo feita a transferência de vários setores para o prédio da Boa Vista, que estava em fase de acabamento.

O forro

Jacob Ruchti criou um ambiente com curvas e linhas retas de maneira a propiciar um salão enorme com um desenho totalmente diferente daquilo que era praticado. ⁴⁸³

Fig 259 e 260. Projeto do forro e iluminação

⁴⁸² J. W. N. Idem.

⁴⁸³ Ibidem.

Segundo Perillo, um projeto de forro cuja concordância das formas foi muito trabalhosa: sai do teto do hall central, no pé direito duplo, desce na frente do mezanino, saindo por baixo. Lembra que quem desenvolveu e detalhou todo este projeto foi Lélío Reiner, arquiteto que foi trabalhar com Jacob Ruchti na ocasião.

Conta J.W.N. que foi idealizada a forma curva invertida em gesso, que quando se volta para baixo permite rebaixos. Ou seja, uma sucessão de tubos invertidos que não se encostam e cujos afastamentos permitem instalar grelhas de ar condicionado. Nas laterais dos tubos está o sistema de iluminação embutido.

Os painéis de gesso foram previamente formatados em moldes de madeira resinados e fixados em estruturas de suporte apropriadas e posteriormente suspensas.

Segundo Perillo, para o projeto de iluminação do forro Ruchti trouxe um engenheiro italiano, chamado Azzi, especialista em luminotécnica. A dificuldade do engenheiro era como resolver a iluminação sem que interferisse muito no desenho do forro. Então ele projetou lentes para difundir a luz, fazendo com que a própria abóboda do forro, branca, servisse de elemento de difusão de luz geral para o ambiente, assim como para as superfícies das mesas.

Fig 261. Forro e iluminação

Painel

Na primeira etapa da obra, as paredes eram de uma argamassa levemente rústica (textura que não havia na época), que Ruchti especificara como sendo *fulget*. E para a parede lateral da esquerda, foi criado um painel em que foram aplicados círculos maiores e menores, espalhados por toda a empena, feitos com uma espécie de massa de concreto de parede. Perillo fala que Ruchti queria, com a elaboração daquelas formas, dar a idéia de uma constelação, de algo celestial,⁴⁸⁴ e contratou Paulo Cezar da Fonseca, do Rio de Janeiro, para fazer o painel.⁴⁸⁵

Com o incêndio que aconteceu em meio à inauguração da agência, o painel ficou danificado. A parede ficou escurecida e foi preciso rever o acabamento.

Fig 262. Painel original em fulget

O piso

O piso de granito era o Andorinha de alta qualidade que tinha uma pigmentação pequena. Uma vez que não podia ser polido, para não ser escorregadio, foi levigado. No detalhe da paginação foi utilizado o mármore branco Paraná formando um desenho em zigue e zague, que se aprofunda ao longo de mais de 200m de comprimento, até o final da agência.

⁴⁸⁴ REIS. Idem.

⁴⁸⁵ *Arquitetura interna de Banco*. 1968, pp.13-5.

Fig 263. Paginação do piso

Layout

*Nessa primeira etapa ele introduziu, e foi uma discussão longa, pelo tipo de funcionamento, bem ali, antes da clarabóia, os caixas circulares. Geralmente tem os caixas e o apoio atrás. E ali não tinha apoio. Era um círculo, não tinha uma estrutura de suporte para os caixas, com apoio atrás (...). Que depois se aceitou e ficou assim (...).*⁴⁸⁶

Lembra Perillo que no térreo, a primeira gerência, no projeto do Jacob, as mesas de mármore branco como as cadeiras eram de um desenho no estilo do americano Eero Saarinen,

*Aquela história foi um choque para a administração, para o Dr. Olavo, esse negócio todo, porque o pessoal estava acostumado com mesas com gabinetes e gavetas. Lá não tinha gaveta. Ele projetou, então, os móveis da retaguarda. Ficava mais limpo (...). Uma idéia que se manteve até hoje.*⁴⁸⁷

Os balcões inicialmente eram todos curvos, a frente era de *fulget*, no térreo e no subsolo, que seguia o mesmo desenho. Depois as chapas de aço substituíram esse acabamento, o mesmo dado aos elevadores e aos balcões.

Ainda recorda o arquiteto Perillo sobre outro projeto circular, também com material *fulget*: um grande círculo, com diâmetro entre 1,50 e 2m, cujo tampo de vidro era enorme: “Não podia ser temperado, pois naquela época não tinha, então foi feito com cristal belga”. Ali foi feito um museu. Um mostruário que tinha todo o histórico do banco. Ficava no

⁴⁸⁶ REIS. 2010.

⁴⁸⁷ Idem.

térreo, na entrada e expunha o primeiro cheque de um diretor, moedas da época, a primeira ata que houve do antigo Banco Federal de Crédito, todo o histórico de uma agência bancária com relação à documentação.

Fig 264 e 265. Fachada original (foto 1995) e atual (foto 2010)

A fachada

A fachada da agência não reflete o que havia internamente. A filosofia de Olavo Setubal não era a de ostentação. Era despretensiosa, se comparada à arquitetura conferida ao interior, com formas sinuosas, meticulosamente elaboradas. A fachada era limpa, simples, continha apenas pilares, vigas e caixilho de alumínio. O revestimento sobre a estrutura, de pastilha, na cor gelo, que quando começou a se desprender passou a ser massa e pintura. Apenas os panos de vidro, pela amplitude, eram importados.

Comunicação visual

Alexandre Wollner fora aluno de Jacob Ruchti no curso do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo entre 1951 e 1953, e assim como Ruchti se impressionara com as propostas construtivas de Max Bill. Consciente do pensamento abstrato aplicou esse conhecimento em seus trabalhos gráficos, assim como, ainda hoje, considera que segue utilizando os princípios da arte concreta. Em 1953 recebeu o Prêmio de Pintura da II Bienal Internacional de São Paulo.

Em 1954, Wollner ingressa na Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma) na cidade de Ulm, na Alemanha, e teve a oportunidade de estudar e trabalhar com os mais renomados nomes do design, como Otl Aicher (Alemanha), Max Bill (Suíça), Josef Albers (Estados Unidos), Johannes Itten (Suíça), Tomás Maldonado (Argentina), Max Bense (Alemanha), entre tantos outros. Realizou diversos trabalhos gráficos premiados em bienais, quando abandonou a pintura, dedicando-se à Comunicação Visual.⁴⁸⁸

Em 1959, por indicação de Max Bill, Tomás Maldonado e Otl Aicher, Wollner é convidado a organizar a réplica desta escola para ser implantada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob a direção de Niomar Sodré Bittencourt.

Em 1966, Alexandre Wollner e Bergmiller foram contratados por Jacob Ruchti para desenvolver o sistema de sinalização da nova sede do Banco Federal Itaú Sul-Americano. Trabalho que compreendeu definir todo o processo de informação diretiva do banco, das fachadas e luminosos à comunicação interna das agências e dos andares administrativos.

O antigo signo desenhado por Aloísio Magalhães, adotado pelo Banco, no final dos anos 60, havia sido inserido numa bandeira de aço inox identificadora externa da sede principal.⁴⁸⁹

Uma vez denominado Banco Itaú, Wollner substituiu o signo anterior triangular, criado por Magalhães, e então foi oficialmente aplicado o novo Itaú, com a letra Helvética Bold. Em 1970 a agência de publicidade DPZ adotou o tipograma Itaú inserido na bandeira com fundo preto, tornando-se o signo que permaneceria desde então.

Esse signo ficou isolado e sem seqüência. Somente em 1980, é que com o crescimento do Banco, a DPZ e o Itaú resolveram criar uma divisão de design para padronizar e gerenciar o uso da assinatura do banco nos meios de comunicação, papéis administrativos e operacionais, visando à identificação das agências e da instituição. Iniciava-se, com isso, o que seria até então “o mais completo trabalho sobre sistema de identidade visual já executado no Brasil”.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ WOLLNER. 2003, p 31-59.

⁴⁸⁹ Idem., p. 233.

⁴⁹⁰ Ibidem.

L'Arbre meandre

Fig 266. *L'arbre Meandre*, François Stahly, 1966

Fig 267. Escultura Bruno Giorgi, s/d

Uma vez em linha de conclusão, Deodoro e Olavo imaginavam decorar com obras de arte e Ruchti teve participação direta na escolha das peças.

Para um merecido lugar de destaque, sugeriu a importação da Europa da peça de bronze denominada *Arbre meandre*, realizada em 1966 pelo artista François Stahly. Com 4,80m de altura, foi colocada sobre uma base revestida de pedra, no hall principal da agência. Stahly havia representado a França na IV Bienal, em 1957, com dois trabalhos, *Castelo de lágrimas* e *Nascimento*. Foi premiado por ocasião em que Ruchti fez parte da comissão julgadora, na categoria de júri internacional.

A escultura ocupou por décadas o hall de acesso da agência. Hoje se localiza no conjunto administrativo Centro Empresarial Itaú Conceição.

Diretorias

Ainda segundo o engenheiro J.W.N., o espaço destinado à diretoria era muito frio e Ruchti indicou revestimentos de corredores e áreas de sanitários.⁴⁹¹ Deu um tratamento ao mobiliário fixo, utilizando reentrâncias e saliências, de modo a criar funções (bancos fixos nas paredes, por exemplo) embutidas em circulações e em espaços ermos.

⁴⁹¹ J.W.N. Idem.

Fig 268. Sala de espera diretoria

Inauguração

A inauguração da agência central se deu em meio ao processo de implantação. Segundo J.W.N as coisas se misturavam, acontecendo simultaneamente: “ambientes funcionando, ambientes em obras, ambientes terminados, projeto andando...” Foi uma inauguração nada monumental. Era um momento solene, sem festividades, singela. Apenas: “vamos colocar em funcionamento”. A inauguração, segundo Perillo, se deu sem o jardim e sem as clarabóias. O teto terminava ali.

Em sua dissertação de mestrado Julio Luiz Vieira ressalta a imagem corporativa da arquitetura bancária no Brasil ⁴⁹², afirmando que o projeto desta agência central “rompia com a solução tradicional de arquitetura bancária pela modernidade e elegância extremada de suas formas.”

Segundo Vieira, arquiteto integrante da Itauplan durante os anos de (1987-98) em seu trabalho sobre esta empresa, afirma: “Inaugurava-se uma nova fase na arquitetura que seria, certamente, responsável pela forte imagem de modernidade que se imprimiria à instituição, desde então até os dias de hoje”. Salienta a particular atenção da diretoria em seu relatório de 1971, dada ao artigo publicado no *Jornal da Tarde* quanto ao impacto visual que provocavam as novas agências do Itaú América: “Sim, isto é um banco. Embora não pareça”.

⁴⁹² VIEIRA. 2003, p. 66.

Mas não pense que estas novas agências sejam apenas o resultado de uma linha arquitetônica inédita em banco. A estética não é a única meta de seus criadores: buscam também funcionalidade. ⁴⁹³

A matéria ressaltava aspectos da funcionalidade da solução adotada, justificada através de uma estética ali empregada, resultante de um processo de investigação. Vieira afirma que o destaque dado na mídia reforçava a tendência de se investir nas agências. Refletia-se sobre a repercussão da obra para uma postura da arquitetura mais consciente quanto à consolidação de uma imagem a ser construída nas agências. ⁴⁹⁴

O incêndio, a compra do terreno, nova equipe

No mesmo ano, 1967, um acidente, provocado na colocação dos pisos, a partir de uma cola inflamável, causou um incêndio de grandes proporções, destruindo parte da obra concluída nos subsolos e térreo.

Após o acidente Olavo Setubal comprou dois terrenos nos fundos, em direção a 25 de março, que aos poucos foram sendo interligados. Havia um conjunto de pequenas casas e duas delas foram colocadas a venda. Pela geometria dos terrenos era natural a aquisição pelo Banco Itaú. O projeto de interligação era automático, porém de forma indireta. A fusão não era permitida pela prefeitura, então a separação física entre as construções nasceu de uma obrigação legal.

“As coisas aconteceram na mão do Dr. Olavo com muita velocidade, com muita energia, de certa forma, varias coisas ao mesmo tempo...” O incêndio, a inauguração da agência, a compra do imóvel, o desligamento de De Gennaro de Paulo Mendes da Rocha, sua vinda para o grupo. ” ⁴⁹⁵

Com a contratação do arquiteto João Eduardo De Gennaro o departamento de engenharia ganhou uma liderança que até então não tinha.

Havia um intercâmbio de idéias muito intenso pelos componentes da equipe de De Gennaro, com muita participação de Eudoro Villela, Olavo Setubal e Jairo Cupertino.

De Gennaro foi localizado por Eudoro Vilela e, segundo conta, teve contato com Olavo através do Comparato que era funcionário da Deca. De Gennaro trabalhava para o IPESP no tempo do governo Carvalho Pinto. Desenvolveu projetos de escolas, fóruns e unidades polivalentes de saúde. ⁴⁹⁶

⁴⁹³ Jornal da Tarde, 1971. In Vieira. Op. cit., p. 68.

⁴⁹⁴ Idem., p. 68.

⁴⁹⁵ J.W.N. 2010.

⁴⁹⁶ DE GENNARO. 2010.

Sócio e companheiro de Paulo Mendes da Rocha, fizeram juntos o Ginásio do Clube Atlético Paulistano que recebeu o grande prêmio internacional de arquitetura na VI Bienal de São Paulo, de 1961. Concebido em 1958 marcou o início da Sociedade com Mendes da Rocha. Considerado arrojado, o projeto proposto e executado era um anel de concreto armado (a cobertura), descolado do solo por meio de tirantes.⁴⁹⁷

De Gennaro se retirava da sociedade que passava por um momento delicado. A forte postura política de Mendes da Rocha provocou um esvaziamento de trabalhos no escritório, tornando-se insustentável sua permanência na sociedade.

O desligamento se deu, quando De Gennaro foi chamado para o grupo da Duratex em setembro de 1967. Setubal encontrou em De Gennaro a experiência e o conhecimento técnico necessários para liderar aquele grupo que havia nascido no pequeno departamento da Duratex, para os projetos das agências do Banco Federal de Crédito. Quando o grupo de engenharia cresceu, foi conveniente criar uma empresa para abrigar este trabalho.

De Gennaro passou a comandar a equipe do grupo, a partir de 1967, em sua segunda fase. Assumia assim, o segundo prédio a ser projetado e executado. A frente da Itauplan, ao longo de sua existência, entre 1973 e 2000, De Gennaro foi gerente de projetos de arquitetura de agências especiais, entre outras, até 1988, e diretor do departamento de engenharia e arquitetura até 1990.⁴⁹⁸

A Interligação

Fig 269. Corte da interligação

⁴⁹⁷ VIEIRA. 2003, p. 46 e 63.

⁴⁹⁸ Idem., p. 76.

Com a ampliação do banco, novas aquisições aconteciam como a do prédio em frente projetada por Ramos de Azevedo. Em 1969-70, quando Ruchti assumia a obra da expansão da Rua Boa Vista, o banco já se encontrava sob a denominação de Banco Itaú América S.A.

À entrada da agência é perceptível a profundidade considerável do imóvel, seu afunilamento até o fundo, sem aberturas laterais. Por um lado, havia a necessidade de se criar um ponto de atração para que o público atingisse aquele espaço, por outro, o local deveria representar o ponto de transição e de ligação com a nova aquisição. Nessa época De Gennaro já estava no comando da equipe dos arquitetos que desenvolveu o 2º edifício. Setubal, que era detentor de uma cultura artística apurada, encarregou Jacob Ruchti da solução a ser dada na interligação dos prédios. Assim, o incumbiu de desenvolver o projeto das clarabóias e de resolver a contratação do jardim.

Fig 270. Local da transição

As clarabóias

As clarabóias fizeram parte da concepção dessa segunda etapa. As discretas grelhas embutidas no forro para insuflamento e retorno do ar vindo do salão, desde o hall de acesso, quando chegam ao fundo, são projetadas sobre o início do jardim e se convertem em expressivas formas orgânicas. Executadas em acrílico, todo aplicado sobre um molde de madeira, foram encomendadas por Perillo para uma indústria de plásticos que recebeu os desenhos e as confeccionou.

Fig 271. As clarabóias

O jardim

Fig 272 e 273. Jardim interno, Irene Ruchti

A agência já estava funcionando e o jardim ainda deveria ser instalado. Irene Ruchti, esposa de Jacob, que frequentemente complementava seu trabalho de arquitetura da área externa e paisagismo, foi convidada a elaborar o paisagismo.

O espaço reservado para um ambiente majestoso e natural era propício. Pedras enormes foram escolhidas e trazidas de Goiás. Irene realizou a marcação e colocação das mesmas com a colaboração da equipe do grupo. Foi necessário realizar o reforço da laje, sob a qual se encontravam os subsolos, e aplicar sobre ela a impermeabilização para receber o espelho d'água.

Para o transporte das pedras foi preciso mais do que um guindaste. Em operação conjugada, guindastes de tamanho e peso calculado entraram pela agência acabada. Conta J.W.N que acompanhou a instalação:

Depois que inventaram o fim de semana, inventaram a madeira, e inventaram os tapetes e carpetes, a gente forra o granito com carpete, põe madeira em cima e o guindaste anda por cima disto, carregando o que precisar. Tinha que saber o peso da pedra, o peso do guindaste, calcular e distribuir tudo, na ponta do lápis.

O resultado foi um jardim com gigantescas pedras harmoniosamente compostas sobre um espelho d'água que ganhou vida com as carpas coloridas. Durante pelo menos quinze anos, a empresa Flora Natureza de Irene Ruchti fez a manutenção daquele jardim.

O Aço inox

O primeiro painel estava sendo criticado por acumular sujeira, quando o 2º prédio já tinha sido realizado. Ruchti buscava uma substituição aquele material. Era adepto ao aço que fazia parte dos seus projetos, quando uma empresa internacional alemã apresentou um mostruário a Perillo. Era uma novidade no Brasil. Decidiu-se, então, pelas placas de aço inox, 30x30cm, corrugadas para a substituição do painel e das paredes com *fulget* monolítico.⁴⁹⁹

Fig 274 e 275. Revestimento aço corrugado

⁴⁹⁹ REIS. 2010.

A função dos prédios

O prédio que foi chamado número um era a sede das principais empresas do grupo já liderado por Setubal, ou seja; Banco Itaú, Duratex, essa já com ramificações, tendo em vista a próxima absorção da Deca pela Duratex... Com o crescimento das empresas, da seguradora e do banco (...). Que nessas alturas estavam em expansão violenta, em 68, 69, 70 (...). O banco crescia a mercê dessas aquisições (...). Se o primeiro foi sede do grupo, o segundo edifício, de um grupo muito maior, nasceu para ser um prédio de escritórios.⁵⁰⁰

Fig 276. Interligação - Agência 25 de março com edifício Rua Boa Vista

CEIC - Centro Empresarial Itaú Conceição

Entretanto, o grande sonho na vida de Olavo Setubal ainda estava para acontecer: era ter um centro administrativo de porte. Quando pode realizar seu objetivo maior, e este aconteceria no bairro do Jabaquara, nos anos 80, Setubal levou toda essa condição de marco zero, de núcleo central para Conceição, local em que se situam os espelhos d'água e o hall monumental.

Assim como o nome dado a praça e ao edifício, há a reprodução histórica da sala. Setubal fez questão de reproduzir no grande Centro Empresarial Itaú Conceição o local onde tudo começou: o núcleo de Alfredo Egydio de Souza Aranha, a sede da Companhia Seguradora Brasileira que ficava na Rua Direita com suas obras de arte e documentos históricos.

⁵⁰⁰ J.W.N. 2010.

Fig 277 e 278. CEIC - Centro Empresarial Itaú Conceição

Boa Vista hoje

Hoje, empobreceu. A arbre meandre foi retirada, foi levada para lá (Conceição). Aí essa agência deixou de ter aquela importância central, de marco zero. Deixou, de ter, diluiu. Existem algumas agências que são figurinhas marcadas, mais carimbadas, conforme o bairro, conforme a cidade. Têm algumas, em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Porto Alegre, mas de qualquer maneira a idéia de “a” agência desapareceu. Claro, o gerenciamento dela é mantido, mas aí ela perdeu.

501

⁵⁰¹ J.W.N. 2010.

Cliente: Piccolo Mondo

Endereço: Rua Romilda Margarida Gonçalves, n. 104

Ano: 1970

*No projeto do restaurante Piccolo Mondo, eu procurei não só criar um ambiente contemporâneo, mas também procurei demonstrar que se pode criar um ambiente de fantasia, com uma certa poesia, um certo lirismo, e que proporciona ao homem que sai da sua casa, de um ambiente normal, para ir jantar fora, algumas horas de magia e de encantamento.*⁵⁰²

Sintonizado às novas técnicas para uma visão prospectiva das tendências, Ruchti idealizou também o Restaurante Piccolo Mondo. Inaugurado em abril de 1970, foi um dos mais elegantes e lúdicos pontos de São Paulo em sua época. Era um espaço que ao mesmo tempo trazia a idéia de um passado ancestral – com o teto curvilíneo em formato de uma abóbada, conduzindo o imaginário a sensação “do abrigo da caverna”, como apontava para algo que transcendia o presente.

Milhares de pequenas lâminas de acrílico suspensas num teto abobadado, iluminado com cores que se alternavam, de acordo com a música ambiente e remetiam a um momento de encantamento.

Fig 279. Restaurante Piccolo Mondo

⁵⁰² RUCHTI e PENTEADO, 1970, p. 40.

A proposta

O restaurante nasceu com a proposta de ser algo inovador sob três aspectos: quanto ao conceito bar/restaurante, ao paladar e à arquitetura. A concretização dessa idéia aconteceu pelo encontro de dois amigos, um banqueiro e um industrial, com um arquiteto. Um boêmio, *bon gourmet* o outro especialista em cozinha. E finalmente aquele que realizou o pequeno e “encantado” espaço que se chamaria Piccolo Mondo.

Uma das proprietárias, Gisela Penco declarou em 2004, que havia bares e restaurantes, mas a idéia de fundir as funções, em que se aguardava o jantar à mesa de um bar, era totalmente inovadora em São Paulo.

Marlene Acayaba se refere ao projeto através do olhar de Irene Ruchti, que contou a experiência de ter vislumbrado o espaço do restaurante em sonho, no mesmo momento em que acontecia a reunião para definir o partido entre Jacob Ruchti e os sócios, na casa de Armando Conde.⁵⁰³

O local

Localizado numa das lojas, a última, sob o prédio da esquina da av. Nove de Julho, com a Rua Romilda Margarida Gonçalves, se pensava recriar talvez, a cantina italiana com toalhas xadrez. O nome veio de um restaurante em Roma, onde se conheceu o casal Armando e Linda Conde. Foram surpreendidos todos, donos e sócios, com a proposta arquitetônica arrojada de algo que transcendia tal expectativa.

Ali foi feito o Piccolo Mondo. O resultado foi a realização do sonho de se criar um restaurante finíssimo, de paladar internacional, em São Paulo. Sob a direção de Julio Parente, a casa foi incrementada com a música de Guilherme, filho de Carlos Vergueiro. Contou com o atendimento do *maitre*, Stefano Munaó, um veterano internacional, que fez escola hoteleira na Suíça e trabalhou num transatlântico. Veio do Ca d’Oro, de onde saiu também o *chef* Thiago. Não se podia medir, porém, o custo dessa aventura.

⁵⁰³ ACAYABA. 1994, p. 42.

Fig 280. Antigo local do restaurante Piccolo Mondo

O banqueiro

Fazer uma cozinha internacional foi uma das extravagâncias de Armando Conde, dono do Banco de Crédito Nacional, BCN. Boêmio declarado, ele apreciava um bom paladar, uma boa bebida e uma boa música. João Batista Gelpi, o sócio, um industrial e cliente do BCN, era amigo de Armando Conde. Era especialista na cozinha italiana da Lombardia, onde morou muitos anos. Juntos idealizaram o restaurante.

Armando Conde era o nono filho do banqueiro Francisco Conde, que veio com o avô, em 1896, de uma província ao sul da Itália para o Brasil. Como imigrante seu pai era comerciante e progrediu aos poucos. Em Barretos, interior de São Paulo, montou uma loja de ferramentas: a Casa Conde. A loja foi suficientemente próspera para que se juntasse com Gregório Paes de Almeida e fizessem a casa bancária Conde & Almeida, que se estabeleceu em São Paulo, na Rua Boa Vista. Em 1939, já sozinho à frente do banco, a instituição passou a se chamar Casa Bancária Conde e mais tarde seria conhecida por Banco de Crédito Nacional.⁵⁰⁴ Com a morte do pai em 1953, os filhos assumiram a direção do banco, que ainda ocupava o prédio de 16 mil metros quadrados da Rua Boa Vista.

O que tirou Conde do círculo engessado de banqueiros, de comportamento reservado e que, segundo conta, lhe proporcionou diversão e ao mesmo tempo boas idéias, foi a

⁵⁰⁴ CONDE. 2006, pp. 18-22.

boemia. Apesar disso, não “misturava os ministérios”.⁵⁰⁵ O contato com gente diferente o fazia inovar nos negócios. Administrador astuto, fez crescer o banco e diversificou suas atividades. Em “A riqueza da vida – memórias de um banqueiro boêmio”, Armando Conde dedica um capítulo ao restaurante Piccolo Mondo que chamou: “Um pequeno grande lugar”.⁵⁰⁶

Ruchti fazia o Banco Itaú da Rua Boa Vista quando teve a oportunidade de conhecer Armando Conde. Começou a realizar projetos para o BCN e para a casa do banqueiro. Também já projetara nos anos 50 e 60, para Francisco Pignatari, de quem Conde era amigo. Fizeram amizade, pois era habitual aquele tipo de contato se realizar com frequência na residência do cliente e Ruchti passou a ir à casa de Armando. Com o famoso baterista Milton Banana se juntavam no porão da casa para ouvir jazz. Num desses jantares em sua casa, Ruchti, que não era habituado à bebida, sucumbiu diante da ceia dinamarquesa servida por Linda, à base de cerveja e *aquavit*.

Foi com ele que Armando decidiu fazer o restaurante e o descreve nas páginas de sua memória como banqueiro: “Eu chamava Jacó de Sublimado, porque ele possuía uma mente privilegiada. Adorava as pirâmides como forma e evitava ângulos fortes: tudo o que fazia tinha curvas. Um tanto místico, admirava o artista baiano Rubem Valentim, que fazia quadros com símbolos do candomblé.”⁵⁰⁷

A repercussão

Enquanto o *Times* proclamava o fracasso dos restaurantes de luxo em Nova York, nas palavras do colunista Paulo Cotrim, nascia em São Paulo o mais luxuoso e mais caro do Brasil, “o requintado Piccolo Mondo, restaurante pequeno no qual os donos investiram quase um milhão de cruzeiros, ‘ainda novos’, no mês de abril, quando foi inaugurado.”

Foi a “coqueluche” da alta sociedade paulistana. Durante cinco anos, alguns dos inúmeros recortes de jornais e revistas colecionados pelo barman Elcio D. Laje⁵⁰⁸, diziam: “isso tudo dá a impressão de ser uma nave espacial (...). Com milhares de tiras de acrílico que caem do teto, como se fossem um gigantesco lustre”. O jornalista Ricardo Amaral, que foi conferir o local, impressionado dizia: “É o restaurante mais bonito do Brasil”. Pediu a Ruchti que fizesse uma réplica exata em Ipanema. Linda Conde justificava os preços dos pratos ao dizer: “Caro? O pato não é à Califórnia; vem da Califórnia”.

⁵⁰⁵ CONDE. 2006, pp. 11-2

⁵⁰⁶ Idem, p. 87-93.

⁵⁰⁷ Ibidem, p. 88-9

⁵⁰⁸ Coleção de recortes de jornais e revistas de origem não identificada, do período entre 1970 e 75 em que funcionou o restaurante Piccolo Mondo, pertencente ao barman Elcio Dias Laje.

Fig 281. Interior do Piccolo Mondo em cena do filme *Gente que transa*, Silvio de Abreu, 1974

O Piccolo Mondo foi usado como cenário para filmes da época, como o *Gente que transa*, pornô-chanchada com Carlos Eduardo Dolabela e em diversos comerciais de televisão.

A Construtora Itacoara

A construtora Itacoara surgiu pra fazer determinados tipos de obras. Compreendia uma sociedade entre Jayme Ribeiro Wright e Eduardo Roubaud, ambos engenheiros formados no Mackenzie. Quando Armando resolveu fazer o restaurante, Wright fazia uma agência para o BCN em Santo André. Trabalhava para o banco e também para Joca Marques da Costa. Assim, ficou encarregado de executar o projeto do restaurante.⁵⁰⁹

O partido, o projeto

A loja ocupava um imóvel, o último à direita, sob o edifício cujos donos eram membros da família Marques da Costa. Na planta existente da loja, as paredes terminavam em um semicírculo, forma esta que por si só, constituía uma determinante para o partido a

⁵⁰⁹ WRIGHT, Jayme Ribeiro. Em depoimento do engenheiro prestado à autora. São Paulo, 07-10-2010.

ser adotado. Assim, vindo pela Rua Romilda, o acesso e o bar ocupavam o lado esquerdo do imóvel, ou seja, o bar encontrava-se na entrada do prédio. Separado por uma coluna comprida, perpendicular à entrada, à direita estava o restaurante, cuja parede tinha o formato de meia lua.

O bar compreendia um balcão revestido com aço inox e banquetas. Os pés eram de acrílico e assentos de couro branco. Ao lado ficavam seis mesinhas de bar. Ao passar pela coluna, chegava-se ao restaurante. Na descrição do proprietário:

Então você entrava no ambiente que causava choque em você: do teto, em forma de abóboda, desciam trinta mil pingentes de acrílico, material que naquele tempo era a última novidade. Ao redor do salão, havia onze mesas de vidro, das quais nove ao longo do sofá que fazia o círculo e duas afastadas. As luzes saíam por detrás do sofá: azul, vermelha verde, amarela. Dependendo da combinação das cores, que se decompunham nos pingentes de acrílico da abóboda, você se sentia como no fundo do mar, ou numa astronave. Era desbundante. Meus sócios, que esperavam um restaurante de toalhinha xadrez, do gênero cantina, tomaram um susto, mas acreditaram e puseram o dinheiro no negócio. ⁵¹⁰

Entre o bar e o restaurante, junto ao acesso, ficava um cubículo embutido, com o equipamento de som e regulação das luzes.

Fig 282. Cena do filme “Gente que transa”, Silvio de Abreu, 1974

⁵¹⁰ CONDE. 2006, pp. 89-90.

O espaço do restaurante era compreendido basicamente por esta cúpula, semicircular tanto em planta como em corte, cujos raios nasciam na coluna central. O centro da cúpula era exatamente na coluna, que era toda revestida com espelho belga fumê, provocando no reflexo a sensação do espaço curvo completo. Teto e parede formavam um espaço único que acabava numa sanca de iluminação. Esta, localizada atrás do banco, percorria toda a parede circular. Os raios, interno e externo, das mesas de vidro, junto ao acento fixo contínuo, acompanhavam sua curvatura. Duas cadeiras também de acrílico transparente semicirculares faziam parte da cada conjunto de mesas.

Fig 283. Estudo da cadeira

Todo o revestimento do chão subindo para as bases e encosto era de tapete vermelho. Atrás do encosto nascia a cúpula estruturada com madeira, pintada de prata, de onde saíam pendurados milhares de pingentes de acrílico transparente que a recobriam totalmente.

Atrás do bar estava o acesso aos sanitários, que, segundo lembra Wright, eram revestidos com granito azul da Bahia. Lá também ficava o acesso à cozinha e à parte de serviços.

Construção e detalhes

Como se refere Armando, “não havia lá dentro um único parafuso comprado em loja: Jacó projetou e foi preciso mandar fazer tudo”. Jayme Wright dizia que Ruchti não gostava de palpite, mas que, com o tempo, foi se entrosando e devagarzinho foi participando das soluções. Dessa maneira deu grandes contribuições a situações inusitadas de difícil execução, que se apresentavam durante a obra.⁵¹¹

A mesa de vidro curvo que acompanhava a curvatura do banco era suspensa por pés de ferro chato. Formava no chão um Y, que se repetia no tampo. Em cada canto subia uma coluninha de ferro, sobre as quais se apoiava o vidro. Foram colocados pinos, revestidos com borracha e deixado um encaixe no vidro, milimetricamente todos iguais.

Essas mesas tinham que ser móveis para permitir o acesso ao acento curvo encostado a parede, com certa facilidade. Função essa entregue ao garçom. Como o cálculo do conjunto de ferro chato e vidro, com 10mm, ficara muito pesado, a solução encontrada por Wright foi adaptar rodízios nos pés das mesas.

Fig 284. Estudo do restaurante

⁵¹¹ WRIGHT, Jayme Ribeiro. Em depoimento do engenheiro, prestado à autora. São Paulo, 7-10-2010.

Outro detalhe que merece ser descrito são os bancos do bar. Dois meios tubos de acrílico separados formavam os pés do banco e acabavam no acento que era de couro branco. Conta Wright que, por serem transparentes, davam a sensação de que a pessoa estava sentada no ar. Os pés eram fixos no piso. Encaixava-se uma espécie de calota de ferro com abas, que eram aparafusadas no chão. Em cima, havia um fechamento de metal com rolamentos (engrenagem com anéis), que permitia girar somente o acento.

Fig 285. Restaurante como cenário do filme

A cúpula

Para determinar o formato e a fixação daquela cúpula, nessas alturas, “depois que o Jacob começou a confiar no engenheiro, dizia assim: ‘resolve isso’. Então mandei fazer umas cambotas de madeira que acompanhavam a curva pelo raio”. Eram fixadas por trás, na laje do edifício e na parede que era curva, em planta. Na parte externa, também em curva, porém vertical, a parede delimitava o imóvel com o saguão do prédio. Toda a curvatura externa foi revestida com placas de alumínio corrugado, 10x10cm. Mesmo a porta de entrada foi inteiramente recoberta com alumínio liso, sobre a qual, em relevo, o nome do restaurante Picolomondo, propositadamente foi escrito sem um “c”.

Fig 286. *Make of* da produção

La pièce de résistance. Foi como Jayme Wright se referiu a respeito dos pingentes e sua inventividade construtiva.

Então o Jacob me diz o seguinte: “Olha Jaime nós vamos fazer”, não me lembro da expressão que ele usou, “essas réguas, são 5x30 e nós vamos pendurar no forro e vamos deixá-las 10cm abaixo do forro”. Então eu montei um gabaritozinho com o pedreiro (...). Todas iguais, a não ser quando ia chegando aqui nesta curvatura do chão, eu fui fazendo elas maiores. Pra acompanhar essa curvatura, elas iam ficando umas em cima das outras e pequenas. Eu fui obrigado a aumentar o espaçamento entre elas e fazê-las maiores. Esse fiozinho de nylon, o pedreiro punha num gabarito e amarrava todas iguais. Amarrava no prego e como é que botava isso no forro? “Jacob, como que prende esse negócio todo?” “Ora Jaime, põe um ganchinho” “Não, Jacob, temos que encontrar outra coisa, que disfarce, que não chame atenção para o gancho”.⁵¹²

⁵¹² WRIGHT. Idem.

Fig 287 Vista geral com pingentes de acrílico fixados no teto

Como eram peças leves de acrílico 5x30cm, Wright acabou pensando em utilizar ganchos fabricados para pendurar bolas de Natal, sem o terminal. Finíssimos, funcionavam como uma mola que, ao ser introduzida no furo da madeira feito com uma broca fina, quando empurrada, se abria dentro do forro.

O espaçamento determinado entre os furos era de 10cm, os raios da curvatura se abriam, de forma a serem criados entre eles novos raios, sempre com o mesmo distanciamento, até fechar toda a cúpula com as réguas de acrílico. “Só que a quantidade era uma loucura. Acho eu, que eram 14.500 peças de acrílico. Quando aquilo ficou pronto, foi um sucesso... A recompensa é realizar uma coisa bem feita. Me deu uma grande satisfação. Olha, eu apenas executei as idéias do Jacob, precisei captar(...)”⁵¹³

Em 1972, houve necessidade de realizar algumas adaptações com o intuito de proporcionar maior espaço e acréscimo de mesas, próximo ao bar. As únicas plantas remanescentes, parciais, indicam o local e o tipo de sugestão a ser adotada, que não se sabe se foi executada.

⁵¹³ WRIGHT. Idem.

Fig 288. Projeto de reforma da entrada, 1972

Fig 289. Estudo de reforma do bar, 1972

A vida é provavelmente redonda.

Van Gogh

“O ser redondo” se tornará para nós um instrumento que nos permita reconhecer a primitividade de algumas imagens do ser. As imagens da redondeza plena nos ajudam a nos congregar em nós mesmos, a nos dar a nós mesmos uma constituição, a afirmar nosso ser intimamente, pelo interior. Porque vivido a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo. ⁵¹⁴

Gastón Bachelard

O espaço construído – redondo

O movimento da contracultura se rebelava contra a tecnocracia. O tema civilização versus cultura se fazia atual e ganhava forma, remontando ao princípio da Bauhaus, que já denunciava o indivíduo “civilizado” anônimo, tipificado, sem qualidades, numa sociedade tecnocrata. O drama humano se revelava na literatura, no teatro, no cinema (Godard, Truffaut, Antonioni, Fellini, Bergman), na música (*Nowhere man* dos Beatles denunciava o homem “desabrigado” de sua identidade), como um grito de socorro ante a previsão do imperativo mecanicista internalizado como estilo de vida dominante na nossa sociedade. Homens que em nada se distinguirão dos sistemas cibernéticos por eles mesmos programados. ⁵¹⁵ O ativismo político jovem, da década de 60, revelava uma inclinação, sem precedentes, para o oculto, a magia e o ritual exótico, que se tornou parte integrante da contracultura na América. ⁵¹⁶

Se a nova era da eletrônica, da cibernética e da automação olhava para a padronização e democratizava os bens de consumo, em contrapartida afetava profundamente a visão do homem moderno e sua experiência do mundo. Humanista da era da comunicação, Marshall McLuhan foi um pensador revolucionário e polêmico muito apreciado pela intelectualidade dos anos 60. Jacob Ruchti não fugia à regra, compartilhava de suas idéias.

Se a roupa é uma extensão da pele para guardar e distribuir nosso próprio calor e energia, a habitação é um meio coletivo de atingir o mesmo fim – para a família ou o grupo. Como abrigo, a habitação é uma extensão dos mecanismos

⁵¹⁴ BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. s. d., p.172.

⁵¹⁵ ROSZAK, 1972. pp. 233-4

⁵¹⁶ Idem., p. 131.

corporais de controle térmico – uma pele ou roupa coletiva. As cidades são extensões ainda mais amplas dos órgãos corpóreos, visando a atender às necessidades dos grandes grupos. ⁵¹⁷

Nesta concepção, o ser humano moderno é visto como aquele que não encontra acesso às estruturas cósmicas como o homem tribal fazia. Uma vez que adotou a dinâmica visual do alfabeto fonético, perdeu a obsessão com o ritual e com a ordem cósmica, recorrentes no corpo em suas extensões visuais. Depois que o homem aprendeu a praticar a especialização de seus sentidos e a fragmentação de suas habilidades de trabalho, rompeu-se a linha de força dinâmica com os espaços “abertos”. McLuhan não chama de “fechados” os espaços realizados por uma tenda, uma cabana, um iglu, ou um buraco na terra. Ao contrário, seguem linhas de força semelhantes às de um triângulo, por isso são consideradas “abertas”. Já a arquitetura do “quadrado tende a perder sua pressão cinética tátil. Um quadrado é o fechamento de um espaço visual, ou seja, ele consiste de propriedades especiais de tensões manifestas”. ⁵¹⁸

Como já mencionado, na arquitetura, críticos como Bruno Zevi anteciparam em 1954 a necessidade de uma revisão crítica da década racionalista, em que se fazia necessária a compreensão do pós-racionalismo, em particular a produção européia posterior a 1933 e a norte-americana, que teve seu centro em Frank Lloyd Wright. Na análise de Zevi:

As mais destacadas histórias da arquitetura moderna, de Platzeau, de Pevsner, de Gideon ilustraram em conjunto as conquistas dos movimentos e as figuras proto-racionalistas, mas nenhum tomou e analisou o essencial passo da arquitetura moderna da fase funcionalista preeminentemente econômico e mecanicista no sentido de uma maturação humanizadora. ⁵¹⁹

A compilação do ensaio “Por uma arquitetura orgânica”, já comentado, apresentava uma interpretação do desenvolvimento arquitetônico desde a crise do racionalismo até a difusão da tendência orgânica. A reedição deste texto marcou a conquista definitiva do aspecto humanizante da arquitetura ⁵²⁰. Tendência que foi apenas um embrião na Europa e que teria tido mais vigor nos Estados Unidos, a partir de uma tradição arquitetônica, na qual o movimento racionalista havia se manifestado 30 anos antes do que na Europa. Lá Wright, um dos mestres máximos desse itinerário e operando sobre três gerações, antecipou sua separação das posições mecanicistas. ⁵²¹

⁵¹⁷ McLUHAN. 1969, p. 144.

⁵¹⁸ Idem. pp. 145-6.

⁵¹⁹ ZEVI. 1970, p. 10.

⁵²⁰ Idem., p. 10.

⁵²¹ Ibidem., p. 12.

Nos anos 60, o afastamento da Igreja Episcopal e consequente interesse pelos elementos simbólicos contidos no pensamento de Carl Gustav Jung, a ligação crescente e a aproximação com os estudos das religiões orientais, a influência da era do Beatles com os fenômenos sócio-culturais relativos a ela, tiveram impacto na forma de Jacob Ruchti trabalhar.

No Brasil, o aspeto humanista, na arquitetura funcional do movimento moderno era pouco visitado. Aqueles que miravam nessa direção constituíam entidades isoladas, assim como Ruchti que não pertencia a um grupo específico que tivesse esse olhar; a seu ver, uma característica abandonada na arquitetura funcionalista.

Ruchti se queixava da ausência de escala humana na arquitetura que se praticava e, de alguma forma, adotava uma postura de recusa em adotá-la. Daí seu isolamento, época em que suas idéias não eram bem aceitas, como lembra Irene Ruchti:

Quando a arquitetura de Oscar Niemeyer prevaleceu no cenário brasileiro, ele direcionou-se para o caminho oposto e ficou mais difícil prosseguir como arquiteto. Por ser muito crítico e conceber uma arquitetura de tendência internacional, não tinha muitos admiradores. ⁵²²

Exemplo claro dessa tendência se manifesta na história em que Ruchti leva sua filha primogênita Elizabeth à casa de vidro de Lina Bo Bardi, no Morumbi. Criança de aproximadamente sete ou oito anos, de dentro da casa olhando através dos vidros, indaga: “Mas, onde está a casa?” ⁵²³

Esse emblemático trabalho de Lina Bardi, embora integrado com seu espaço envoltório, é totalmente estruturado dentro dos parâmetros da arquitetura moderna funcionalista. A casa solta do terreno possui estrutura vertical constituída por tubos de aço, com as lajes e demais componentes estruturais realizados em concreto armado. ⁵²⁴

A história contada por Ruchti e transmitida a Lélío Reiner revela, além do *feeling* da criança, seu dissabor com as soluções demasiadamente cartesianas empregues na arquitetura moderna brasileira. Nesse momento reforçava-se sua tendência na arquitetura de interiores em que procurou imprimir um caráter intimista.

⁵²² RUCHTI, Irene. In ACAYABA. 1994, p. 41.

⁵²³ REINER. Em entrevista relata a história contada por Ruchti. São Paulo, 31-3-2004.

⁵²⁴ BARDI. 1950-1951.

Fig 290. Casa de vidro, Lina Bo Bardi, 1952

Com essa apreensão, indissociável a idéia dos nichos, figuram as curvas. Não era possível imaginar o canto do abrigo em ângulo reto e durante os anos 60 Ruchti não poupou os redondos em sua arquitetura.

Seus projetos estavam impregnados de um conteúdo simbólico, termo genérico que pode se inserir em universos distintos. Seria uma arquitetura construída a partir da arte concreta, ou orgânica? Os redondos, ou o que representavam, em Kandinsky e Paul Klee tiveram influência substancial na apreensão espacial na composição estudada por Ruchti, já visitada no capítulo Pluralidade. O colecionador de arte concreta Adolpho Leirner acredita que o geometrismo construtivo estava nitidamente presente nas suas composições arquitetônicas.⁵²⁵

Os redondos aparecem também nos inúmeros significados de abrangência dados por Jung às mandalas. M. L. Von Franz, discípula de Jung, fala do simbolismo do círculo que aparece nos traçados de algumas cidades. O círculo como símbolo do “si - mesmo” expressando, nessa concepção, a totalidade da psique em todos os seus aspectos, incluindo a relação entre o homem e o conjunto da natureza.⁵²⁶

Numa leitura de Jung, analisada por Aniela Jaffé, é possível atribuir um simbolismo à arte moderna: “A finalidade do artista moderno é dar expressão à visão interior do homem, ao fundo espiritual da vida e do mundo”.⁵²⁷

⁵²⁵ LEIRNER. 2004.

⁵²⁶ FRANZ. In JUNG. 1969, pp. 160-4.

⁵²⁷ JUNG, 1969, p. 251.

Fig 291. Serigrafia, variation 13, Max Bill, 1938

Fig 292. Objeto rítmico nº 1, Maurício Nogueira, 1953

Terezinha Aflalo já situa os redondos em Jacob a partir do movimento pós-moderno. Viúva de Roberto Aflalo, (casal amigo com quem conviveu a família Ruchti, desde os anos 50), refere-se à influência que teve de Philip Johnson, quando passou a rever a arquitetura inserindo-a em conceitos na linha do pós-moderno.

Houve uma época em que ele (Jacob) ficou encantado com a nova arquitetura do Philip Johnson e resolveu deixar pra trás toda a influência miesiana dele. Inventou uns negócios incríveis que era o pos modern (...). Começou a colocar uns redondos, umas coisas (...). Saiu da linha reta. Ele (Philip Johnson) esteve em SP. Jacob o acompanhou. ⁵²⁸

Amigos e clientes de Ruchti, os Feffer conheceram e conviveram com o arquiteto desde o início dos anos 60. Max Feffer estudou engenharia no Mackenzie e segundo conta a viúva Betty Feffer “ele mais vivia na arquitetura do que na engenharia (...). Era amigo de todos os arquitetos de lá; Croce, Aflalo e Gasperini. O Jacob e o Miguel Forte eram contemporâneos. Max queria fazer arquitetura (...)”.

Betty define Ruchti como “um homem totalmente *avant-garde*” e que fazia uma arquitetura anti-euclidiana, com um conceito muito próprio. Definia-o como: “um cara de água, um homem canceriano, que tinha uma visão fluida da vida (...) e que tinha a lua, o feminino muito forte”. ⁵²⁹

⁵²⁸ AFLALO. Terezinha. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 9-9-2010.

⁵²⁹ FEFFER. Betty. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 27-9-2010.

Cliente: Adolfo Serson,

Endereço: Rua Joaquim Eugenio de Lima, 1350 – Edifício Turmalina, cobertura

Ano: 1967

No trabalho para Adolfo Serson é possível colher, nas palavras de Bachelard, “impressões de intimidade que, mesmo sendo fugidias ou imaginárias, têm, entretanto uma raiz mais humana”.⁵³⁰

Do projeto para Serson, um comerciante do ramo de hotelaria da colônia judaica, realizado na cobertura do edifício Turmalina, em São Paulo, em 1967, não há mais imagens tridimensionais para contar a história. O apartamento foi alugado no final dos anos 70 para Ary Bornstein, irmão de Fúlvia Leirner. Diante do entusiasmo e orgulho de morar ali, na época Bornstein apresentou-o a mim. Mesmo sem as imagens, destaca-se aqui por sua qualidade acolhedora, muito forte.

Tratava-se de um apartamento pequeno para solteiro, contendo living, uma varanda com jardineiras e área de serviço. Todo redondo, refletia o espírito do espaço “abraçado” pelas alvenarias. O acesso se dava sob o mezanino, onde logo se alcançava o living com pé direito duplo. A grande luminosidade, a partir de todo o vão envidraçado voltado para a varanda, era amenizada pelo fechamento das paredes redondas dos cantos e do teto curvo. As cortinas embutidas nas alvenarias junto com o caixilho também faziam esse papel.

O enorme caixilho de alumínio com vidro temperado corria parcialmente pelas paredes curvas. Num dos cantos foi embutida a lareira, toda redonda. No outro, as costas curvas para uma mesa de jantar. O sofá de alvenaria, também parcialmente curvo acabava numa base que se interligava com um nicho criado dentro da parede. O local foi detalhado para receber o bar e o toca-discos do proprietário. A escada caracol foi desenhada com chapa de ferro pintada de branco e recebeu o acabamento do carpete que revestiu o mezanino.

⁵³⁰ BACHELARD. Op. cit., p. 108

Fig 293. Estudo apartamento Adolfo Serson, 1967

As paredes e teto foram projetados para receber pintura branca sobre chapisco, o que dava o tom caloroso ao ambiente. A cozinha, em ângulo, recupera parte do espaço. Foi detalhada com pastilhas brancas, nos pisos e tampos, e armários de alumínio com chapas perfuradas.

Chegava-se ao mezanino por uma saleta revestida com tecido e carpete. No quarto, a cama, criado-mudo e cabeceira fazendo parte de um único conjunto, revestido com fórmica branca. O banheiro com o box arredondado recebeu o acabamento de granito azul da Bahia.

Segundo Ary Bornstein, que elucidou na descrição do apartamento, a sensação, ao entrar, não era só de impacto, pela dimensão do pé-direito projetado, mas ao mesmo tempo, a de se estar num ambiente muito agradável.⁵³¹

Para a família Serson, no ano de 1972, Ruchti ainda desenvolveu com seu sócio, Lélío Reiner, o Hotel Vila Rica, situado em Campinas. Dono do Consórcio Brasileiro de Hotéis, Luiz Serson encomendou o projeto do hall social, restaurante e salão de festas. Projeto muito detalhado que foi executado, mas hoje já sofreu muitas alterações.

⁵³¹ Ary Bornstein. Informações prestadas em 3-11-2010.

Cliente: Gregório Weinfeld

Endereço: Rua Suíça – Jardim Europa, São Paulo

Ano: 1968/69

A problemática sobre as diferenças entre arquitetura e interiores é vista por Acayaba: “É comum confundir-se arquitetura de interiores com decoração”, dizendo que no movimento moderno a decoração foi muito combatida como ofício. Conforme esclarece, em 1970 a revista *Projeto e Construção* dedicou alguns números em torno da discussão sobre a atividade de Arquitetura de Interiores no Brasil, a fim de conhecer o estágio de seu desenvolvimento, entendendo a arquitetura de interiores como parte integrante de um projeto de arquitetura. Em seu primeiro número intervêm dois arquitetos, Jacob Ruchti e Fábio Penteado, abordando a questão sob prismas diversos. Ruchti em suas declarações procura acentuar as diferenças, redimensionando o papel do arquiteto de interiores, como sendo intrinsecamente o de um arquiteto.⁵³²

Para ele, o resultado de um trabalho de interiores estava na configuração do espaço dado pelo arquiteto, e, num segundo momento, na disposição do mobiliário e equipamentos.

Existe uma diferença essencial entre o trabalho de arquitetura de interiores e uma simples decoração, que é um ajuntamento de móveis, tapetes, cortinas e objetos, que no trabalho de arquitetura de interiores constitui apenas a parte complementar. A parte essencial é o projeto do ambiente em si, projeto esse que só pode ser feito por arquitetos, pois para isso eles contam não só com a experiência profissional, mas também com a vivência que eles têm, com a teoria e com a filosofia que eles estão exprimindo, como uma mensagem, um símbolo.

533

Ao longo de sua experiência profissional, Ruchti defendia a idéia de que o projeto de arquitetura tinha também o propósito de ensinar. Talvez por este motivo, diante de tantas horas de conversas informais, acabava se tornando amigo de seus clientes. O contato profissional implicava no conhecimento do tipo de serviço que iria ser apresentado e estava relacionado a uma apreensão do espírito do trabalho. Isso significava a manutenção e certa coerência no uso do espaço e continuidade a partir do projeto concluído.

Depois de certo tempo, de morar na casa, eles continuam sozinhos, a completar a decoração do ambiente e dar aquele caráter pessoal, que o arquiteto não pode dar, porque, no fundo, o arquiteto dá um cenário no qual o homem vai viver, mas

⁵³² ACAYABA. 1994, p. 42.

⁵³³ RUCHTI e PENTEADO. 1970, pp. 38-40.

o ambiente depois tem que ter uma certa personalidade da pessoa que nele vive.

534

Em 1973, reafirmava certo desprezo ao ofício do decorador no Jornal da Tarde, sob o título “Decorador, não. Arquiteto de Interiores”. Mais do que enfeitar os ambientes, o arquiteto deveria ser sensível às tendências de sua época. Justifica a necessidade do arquiteto de interiores ser um didata, uma vez que as pessoas, mesmo imaginando, não compreendem a fundo o que está sendo proposto.⁵³⁵

Fig 294. Jacob Ruchti no interior do apartamento de Gregório Weinfeld, 1974

Cabe trazer o trabalho realizado para Gregório Weinfeld, pai de Isay para sua residência. Com generosos espaços internos, foi realizada uma grande reforma na arquitetura interna da residência, organizada para atender as funções do cliente. A preocupação com a estrutura do espaço arquitetônico trouxe a um ganho qualitativo substancial de suas funções.

⁵³⁴ RUCHTI e PENTEADO. 1970, p. 38.

⁵³⁵ RUCHTI. 1973, p. 28.

Fig 295. Estudo de interiores, residência de Gregório Weindfeld

Em entrevista que concedeu pouco antes de seu falecimento em 1974, Ruchti é fotografado no seu interior. Reiterava certo desprezo pela decoração, ao participar do artigo escrito sob o título de “Decorador? Não existe mais. É o que dizem os arquitetos de interiores”. Lá defendia o valor do espaço:

*A preocupação do arquiteto de interiores é principalmente o espaço. Estruturar o espaço a partir da função a que deve atender. Os acabamentos decorrem da estrutura. Então não é necessário que o ambiente seja requintado para que a idéia esteja presente. Quer dizer, a qualidade do espaço não depende dos materiais usados e sim do próprio espaço.*⁵³⁶

O requinte nasce de fato em seu trabalho, indiscutivelmente, na concepção arquitetônica, muito embora, pode-se afirmar sua presença, não só neste caso, inclusive na utilização do material. O mármore branco, um material refinado reveste todo o piso e parede social, lavabo e banheiros. A camurça em placas nas paredes, ou o lambri de madeira no hall dos dormitórios e as treliças no forro são parte do refinamento do trabalho, detalhado até nas maçanetas.

⁵³⁶ RUCHTI. 1974, p. 38.

Lélio Reiner também se refere ao projeto: “Esse trabalho é um exemplo típico de manipulação (reforma de uma residência existente), dentro da filosofia da pré-figuração escultórica, em que o espaço interno é pensado como uma escultura habitável” ⁵³⁷.

Cliente: Helias Helcer

Endereço: Rua Dr. Manoel Maria Tourinho.

Ano: 1969

Dentro do mesmo princípio se verifica a planta do trabalho executado para a residência de Elias Helcer.

Fig 296. Estudo de interiores para Helias Helcer

Cliente: Isaias Melsohn

Endereço: Rua Maranhão / Alameda Itú

Ano: 1968 / 1973

Isaias Melsohn teve contato com Jacob Ruchti através de Croce e Aflalo, já no final dos anos 50. Ambos haviam projetado uma casa, em 1959, para a família de Melsohn, no Guarujá.

Melsohn realizou dois trabalhos com Ruchti. E como psiquiatra, em conversas com o arquiteto, refere-se ao “papel que ele dava à apreensão emocional do espaço (...)” ⁵³⁸

O primeiro projeto, na Rua Maranhão, que seria seu consultório, foi feito em 1968. Ruchti conseguiu articular o espaço que era suficiente para ambas as funções. Aproveitou portas

⁵³⁷ REINER.1987, p. 46.

⁵³⁸ Isaias Melsohn. Em depoimento prestado à autora em 25 de maio de 2004.

antigas para fazer uma entrada. Como o edifício era residencial, a idéia não foi bem recebida pelos moradores e acabou tornando-se somente residência.

Em 1973, Melsohn comprou um apartamento no edifício Araguari, na Alameda Itú, cujo projeto fora realizado por Croce Aflalo & Gasperini e construído por seu tio Jaime Fogelman. Isaias comenta que ficavam horas conversando e se refere à aquisição e ao serviço:

Eu não vivia no “grand monde”. Era um médico que estava lutando aqui, de vida modesta, tive alguns pacientes. E então cuidei muito bem deles e me propiciaram a possibilidade de fazer uma casinha no Guarujá.

As conversas com o Jacob eram muito especiais (...). Essas coisas que o discurso não apreende bem, mas que a evidência estética apreende. Ele era um homem ímpar nisso, (...) da apreensão das emoções profundas no campo estético, sobretudo, (...) da integração no espaço (...)

Conversamos várias vezes sobre isso. Ele procurava transmitir a sua maneira de conceber a arquitetura do interior, o lugar de viver. Então de poder captar essas emanções do mundo, que nem sempre as pessoas estão dispostas a se abrir para isso. Acho que o Jacob tinha muito essa capacidade de pôr em projetos essa espiritualidade. Isso é que é muito interessante.

(...) Um projeto muito caro pra mim. Uma coisa de alto nível, de alto requinte. Foi alguém que projetou, em 73 e 74, com muito material de aço, divisórias de couro. Os artesãos é que faziam as coisas. E de repente, quase no fim do caminho do projeto do apartamento da Alameda Itu, ele veio a falecer (...). O Lélío é que concluiu o trabalho.⁵³⁹

Deve-se destacar que, como em muitos projetos de interiores desenvolvidos por Ruchti, o de Isaias M. teve a parceria e a forte presença do paisagismo construtivo de Irene Ruchti.

⁵³⁹ Isaias Melsohn . Idem.

Fig 297. Interior apartamento Isaias Melsohn.

Fig 298. Jardim externo, Irene Ruchti

Cliente: Adolpho e Fúlvia Leirner

Endereço: Rua Bahia - Edifício Concorde

Ano: 1969/1970

Fig 299. Obras concretas no apartamento de Adolpho Leirner

O trabalho de Leirner, já analisado sob o aspecto dos nichos, é retomado aqui no que se refere às formas arredondadas. Indissociáveis, os escavados ortogonais vão tomando a forma do redondo, elemento que vai se tornando uma constante em seus projetos.

Esse contato inicial com o Jacob me abriu muito os olhos do ponto de vista da arquitetura de interiores. Eram mais reformas, arquitetura de interiores mesmo. Um projeto global. Usou interiores, já estabelecido, pra fazer uma área. ⁵⁴⁰

Ainda hoje atual e intacto este apartamento da Rua Bahia tem como moradora Fúlvia Leirner e revela a importância que os clientes deram à obra, desde a época de sua elaboração.

O redondo, no caso aparece suave, planificado e de uma maneira muito elegante para Adolpho, que demonstra muita estima pelo trabalho e pelo arquiteto:

⁵⁴⁰ Adolpho Leirner. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 6 de maio de 2004.

Pra mim é muito difícil falar sobre o meu apartamento onde eu morei 25 anos. Muito difícil falar, porque (...). Eu acho que é uma obra-prima. Simplesmente uma obra-prima. Está intacto. Exatamente como ele foi projetado. Não foi mexido nem um centímetro nesses últimos trinta e poucos anos.

*Eu senti grandes inovações nas coisas que o Jacob fez. Grandes! Uma simplicidade, não tinha nada supérfluo, fazia coisas de uma maneira muito elegante, muito refinada... Era uma coisa mais simples, detalhes muito simples. E ele vinha sempre até o beiral da porta com o forro rebaixado. E não deixava nenhum pedaço acima do batente da porta. Sem muito ziguezague, sem muita influência, do que se fazia cem, duzentos anos atrás, com cantos no teto.*⁵⁴¹

Fig 300. Detalhe da porta de ligação de ambientes

⁵⁴¹ LEIRNER. 2004.

Fig 301. Sala de estar, Leirner

Fig 302. Sala de leitura, Leirner

Apesar das formas do apartamento de Milton Guper, Leirner acredita que a arquitetura de Ruchti tivesse sido na linha do construtivo, no sentido artístico empregue ao termo, dos anos 50: “O redondo absolutamente construído, sempre colocado de uma maneira racional, centralizado. Via o centro de uma maneira incrível!”⁵⁴²

Fig 303. Elevação e detalhe da estante, sala de leitura

Fig 304. Vista do detalhe da estante

⁵⁴² LEIRNER. 2004.

Afirma serem totalmente minimalistas e atuais os detalhes propostos. Sejam os embutidos para receber a iluminação, hoje as chamadas sancas, que não existiam na época, ou as paredes em balanço, soltas do piso, com o perfil “u” de alumínio. As portas que entravam nas paredes sem batentes, ou o forro em curva que nasce das portas, a 2,20m, sem bandeiras e batentes.

Fig 305. Detalhes das portas

Fig 306 e 307. Corredor dormitórios e detalhe da dobradiça

Os puxadores cilíndricos e as dobradiças, que deram balanço às portas, foram detalhados em seu escritório, assim como os móveis. Inteiros, 30 anos depois, foram desenhados por Jacob e executados por Garrubo. Os batentes de portas circulares, de difícil execução, foram realizados pelo marceneiro espanhol Ruan.

O dormitório é pensado como um bloco único: teto, cama, sofá com instantes. Sobre o projeto Adolpho comenta: “com a parede saindo da cama, fazendo a curva (...) em minha opinião, continua a me emocionar esse detalhe do dormitório.”

Fig 308 e 309. Vistas dormitório casal

Cabe ressaltar que a execução dos projetos de Ruchti era muito custosa. Ao mesmo tempo, não parecia custosa, segundo Adolpho. O que considera uma grande virtude:

*“Não aparentava do ponto de vista do valor, indiscutivelmente. Não aparentava aquele gasto exorbitante... E a arquitetura do Jacob era muito simples, muito, muito simples, feita dos mínimos detalhes, muito bem executados.”*⁵⁴³

⁵⁴³ LEIRNER. 2004.

O espaço construído – interior/exterior

O pilar da arquitetura wrightiana se dá em torno de sua organicidade, o que implica em um conceito de identidade. Orgânico significa intrínseco para Wright, o todo está para a parte e a parte está para o todo. A natureza dos materiais, das propostas, da inteira execução torna-se clara como uma necessidade e se refere ao princípio inerente a cada coisa. Assim, a relação da arquitetura com o entorno é evidente nas concepções wrightianas. A organicidade implica numa teia de relações, em que o entorno faz parte da edificação.

Ao introduzir as inovações no campo da moradia durante as primeiras décadas do século XX, nos Estados Unidos, em *The Modern House* publicada em 1934,⁵⁴⁴ F. R. S. Yorke trouxe o conceito de *open plan*, que supunha a integração dos espaços. Foi um dos pontos mais emblemáticos da arquitetura americana, pois oferecia maior liberdade de uso de portas, uma flexibilidade que refletia um estilo de vida mais informal. Com a planta livre surgiram os grandes janelões, as conhecidas portas balcão (*picture windows*), o que permitiu a estreita relação entre interiores e exteriores. O ainda jovem arquiteto Jacob Ruchti já o sublinhava em 1941, quando escreveu à revista *clima*:

*A liberdade de planta representa não só a inter-união dos espaços de habitação como significa ainda a união do interior com o exterior, incorporando a natureza aos ambientes internos.*⁵⁴⁵

É de se considerar que o enfoque no paisagismo, além do universo específico da construção civil, pertence a campos multidisciplinares, incluindo a agronomia e áreas adjuntas aplicadas às ciências biológicas, que estudam espécies vegetais, como também a exploração do uso tecnológico de recursos naturais, hoje na pauta da sustentabilidade. Foge a esse escopo, portanto, o aprofundamento do campo arquitetônico que envolve o exterior, uma vez que implica em abertura para um vasto e complexo universo.

Ao mesmo tempo, estaríamos desconsiderando o global da obra de Ruchti, não tratando da integração interior/exterior. Assim, vamos apresentar, ainda que de forma sintética, algumas realizações, uma vez que essa relação com a esposa Irene Ruchti foi uma constante ao longo de sua trajetória. O rico e extenso trabalho paisagístico de Irene Ruchti e a íntima relação que se estabeleceu com a arquitetura e arquitetura de interiores de Jacob merece atenção especial e pesquisa específica a ser levantada e aprofundada, mesmo

⁵⁴⁴ YORKE. In IRIGOYEN. 2005, pp. 28-9.

⁵⁴⁵ RUCHTI. 1941, p. 99-100.

porque se trata de um olhar até hoje nunca explorado. São inúmeros os projetos em que há interação dos espaços arquitetônicos ou que Irene complementa o projeto de arquitetura interna, ou quando colabora com os mesmos, embora seus escritórios tenham constituído sociedades separadas.

Durante os anos 60, até o final da década, Irene Ruchti teve Antonio Joaquim Aguiar, como sócio de sua empresa Flora Natureza Ltda. De qualquer maneira é possível identificar uma grande quantidade de clientes tais como Francis Forbes, Samuel Klabin, Carlos Taub, Pignatari, Aurélio Hasson, Banco Itaú América, Luiz Villares, Adolpho Leirner, Adolfo Serson, Iso Masijah, Isaias Melsohn, Simão Waissman, Laszlo Krausz, José Guimarães, entre tantos nomes, para quem Irene e Jacob Ruchti realizaram trabalhos profissionais complementares.

Cliente: Laszlo e Lilian Krausz

Endereço: rua França, 315 – Jardim América

Ano: 1970/71

A afinidade profissional indiscutível fica bem situada nas palavras de Lilian Krausz, cliente para quem trabalharam juntos no início dos anos 70 e que teve uma sensível percepção sobre essa interatividade:

*O que eu acho interessante é que houve uma ligação, de uma idiosincrasia total entre eles. Muito peculiar própria deles. Não é todo casal que tem uma evolução pessoal e concomitante (...). Aqui esse jardim é prova de uma certa comunhão entre eles.*⁵⁴⁶

Cumpramos lembrar o caminho das pesquisas na linha do “hermetismo” como se refere a própria Irene, para o qual o projeto de ambos caminhava, com frequência, como é o partido adotado para esta residência. Krausz conta que o terreno da casa que comprou em 1968 na Rua França afinilava de modo que não seria possível fazer um *square*:

A Irene transformou esse funil no começo de uma mandala (...). Acho que o desenho começou a circundar rodeou a piscina e veio subindo por esta escada que é muito bonita e continuou na sala de jantar e depois continuou nas paredes que envolvem o terreno.

Ela e ele, porque eles estudaram junto o projeto. Os dois tinham um diálogo em relação ao projeto. Então essas paredes que acolhem o terreno são muito déco, eu acho. Olha essas formas aqui! É uma escultura. Hoje em dia, uma coisa assim

⁵⁴⁶ KRAUSZ, Lilian. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 28-10-2010.

de arqueologia da arquitetura. É muito lindo isso aqui, que me lembra Stone Hange! Se você voar um pouquinho. ⁵⁴⁷

Embora a casa tivesse um estilo chalé alpino, como a ela se refere Lilian, e tenha sido feita a opção por não mexer nessa estrutura, foi possível realizar a integração construtiva dos espaços internos e externos, a partir das curvas.

Fig 310. Estudo paisagístico da frente, Irene Ruchti, 1972

Fig 311. Estudo paisagístico dos fundos, Irene Ruchti, 1972

⁵⁴⁷ KRAUSZ. 2010.

Fig 312. Executivo do paisagismo, Irene Ruchti

Fig 313. Estudo de definição de alvenarias, Jacob Ruchti, 1971

Fig 314. Estudos, corte e elevação dos ambientes, Jacob Ruchti, 1971

Sobre o trabalho do casal Ruchti, afirma que foi muito além do que realmente queriam: “não se passa por um elo transitório e formal. Está muito mais ligado a uma situação de ontogênese”.⁵⁴⁸ O lugar central passou a ser a sala de jantar, onde Lilian dá destaque:

*Tinha todos os tons de terra e beges e marrons e o tapete da sala de jantar preto, redondo. A mesa eu trouxe um modelo da Itália. São hastes de metal pra combinar com o Breuer, de palha. Então tinha a leveza da palha, tinha a estrutura do preto, tinha o redondo do Jung e aí ninguém mais queria levantar depois do jantar. Todo mundo ficava, até as duas da manhã, sentado na mesa.*⁵⁴⁹

Fig 315. Vista do jardim estruturado

⁵⁴⁸ KRAUSZ. 2010.

⁵⁴⁹ Idem.

Fig 316. Jardim visto a partir do fundo

Fig 317. Escada de acesso à piscina

Fig 318. Ambiente íntimo estar

Fig 319. Vista geral ambiente lareira

Fig 320. Estar com TV

Fig 321. Vista buffet sala de jantar

Fig 322. Ambiente de estar no escritório

Cliente: José Q. Guimarães e Maria Villares

Local: Rua Visconde de Porto Seguro – Sto. Amaro (Chácara Flora)

Ano: 1974

A malha em losangos e triângulos que estrutura a residência, a ser analisada no próximo tópico, se estende por todo o terreno realizando a idéia das partes conectadas a um único organismo. A predominância do ângulo de 60 graus alinhava os elementos construtivos e naturais levando-nos, por meio desta mesma linguagem, a entender o projeto arquitetônico e paisagístico como uma obra única.

Os elementos construtivos externos, que utilizam o mesmo tijolo aparente, dão suporte ao jardim, organizando platôs com desníveis, além de trazer a idéia da irradiação do movimento do núcleo central da casa. Embora Irene tenha deixado a obra após o falecimento de Ruchti, esse jardim estava já construtivamente definido, assim como grande parte de sua vegetação, com as peças maiores arbóreas que compuseram o paisagismo.

Fig 323. Estudo de massas do jardim,
Irene Ruchti, 1972

Fig 324. Estudo do jardim em hexágonos, Irene Ruchti, 1973

Fig 325. Planta, executivo do jardim interno

Fig 326. Salão, jardim e piscina

Fig 327 e 328. Vistas da piscina

Fig 329. Jardim interno

Endereço: Rua Itália, esquina com Rua Escócia

Ano: 1974

O terreno de 4.237 m² foi generoso assim como o projeto de implantação da casa realizado por Roberto pela Aflalo & Gasperini⁵⁵⁰, ao permitir que a calçada encampasse uma parte da propriedade, promovendo em seu espaço externo um tratamento paisagístico público.

O projeto da residência para as esquinas da Rua Itália e Rua Escócia obedeceu a um partido ortogonal, com menor impacto da arquitetura externa-interna que nos casos anteriores. Aqui o projeto de paisagismo teve sua força própria. As pedras trazidas por Irene Ruchti de Goiás tiveram lugar permanente e de grande visibilidade para quem circula a pé ou de automóvel ao lado de fora da residência. Na colocação das mesmas, uma marca própria de seu trabalho, Irene sempre adotou a disposição de harmonizar os conjuntos de forma a se comportarem como na natureza. Desta maneira, são minuciosamente escolhidas, marcadas e pontuadas nos locais determinados.

No jardim interno a racionalidade do partido arquitetônico permanece com a idéia dos quadrados em placas de concreto. Contudo, é desconstruída numa volumetria composta no espaço por lâminas de água e de jardim.

⁵⁵⁰ Em depoimento, Terezinha Aflalo afirma que Roberto esteve à frente nas definições deste projeto. 2010.

Fig 330. Estudo paisagístico, Irene Ruchti, 1973

Fig 331. Implantação geral da casa

Fig 332. Jardim externo à propriedade

Fig 333. Jardim externo

Fig 334. Vista da cascata, jardim interno

Fig 335. Vista, piscina para a cascata

Fig 336. Vista do jardim para a casa

Fig 337. Cascata, piscina e casa

O orgânico na composição - o poliedro

Nos anos 70, o organicismo wrightiano volta a ser revisto por Jacob Ruchti, desta vez, referenciado em Carl Gustav Jung. Fundador da psicologia analítica, estudou profundamente os simbolismos contidos nos mitos dos povos primitivos, na sua apropriação do espaço territorial e as relações contidas no subconsciente do homem atual, na sua maneira de viver e de habitar.⁵⁵¹

Nesta concepção, os símbolos estão representados nas formas primitivas: o triângulo, o quadrado, o círculo, e representam a síntese das estruturas existentes na natureza, que conjugadas se desenvolvem em estruturas mais complexas. Se o sistema modular de malhas marca uma característica no organicismo de F. L. Wright, este foi aproveitado por pensadores, artistas e arquitetos no século XX que, ao elaborarem estudos a partir de conceitos geométricos, alcançaram no espaço a tridimensionalidade. Visionários como Fuller levaram as pesquisas na busca de soluções para problemas energéticos a partir da alta tecnologia.

Como exemplo, com base em Jung, a arquiteta norte-americana Anne C. Tyng, em “As extensões geométricas da consciência” - tese que examina a história da arquitetura - sugere os vários níveis de desenvolvimento da consciência humana e o reflexo dessas etapas como resultado na forma de estabelecer-se no espaço. Segundo sua análise, para uma compreensão de sua evolução e das extensões da consciência, a forma ‘matéria-mente’ encontra pistas na geometria. Assim, a evolução do cérebro da consciência subumana estaria diretamente relacionada com a percepção do espaço.⁵⁵²

Essa complexa tese de Tyng e sua incidência sobre a exploração geométrica derivada das análises dos trabalhos de Buckminster Fuller evocam, por meio de sua geometria universal, uma atitude fundamentalmente mística diante da vida. Assim como Tyng, uma fervorosa seguidora do pensamento de Fuller, fica claro que durante uma fase da carreira de Louis Kahn, esse aspecto do pensamento de Fuller exerceu poderoso domínio sobre a sua evolução, notadamente quando esteve associado a ela.⁵⁵³ Sob esta influência, foram realizadas por Kahn, com a colaboração de Tyng, as diferentes versões da prefeitura, para Filadélfia entre 1952 e 1957, triangulada no espaço.

⁵⁵¹ JUNG. 1969.

⁵⁵² TYNG. 1969, pp. 130-162.

⁵⁵³ FRAMPTON. 1997, p. 295.

Fig 338. Proposta para prefeitura de Filadélfia, Kahn e Tyng, 1952

Nesta linha de pesquisa e de aproximações com interesses de Ruchti está Keith Critchlow. Sua teoria também inspirada em Fuller representa uma forma de abordagem da “ordem” no espaço. O livro que ficou conhecido nos anos 70, *Order in Space*, se baseia na compreensão da ordem espacial cuja teoria sugere a própria evolução do homem como ser consciente do espaço por ele criado e a ser ocupado.⁵⁵⁴

Critchlow foi um dos principais especialistas em geometria e arquitetura sagrada. Como Professor Emérito da Prince's School of Traditional Arts, fundou Kairos, uma sociedade que investiga estudos e promove os valores tradicionais da arte e da ciência.

A utilização da geometria sagrada por Critchlow desempenhou um papel importante em projetos de arquitetura como o Centro de estudos de Krishnamurty, na Inglaterra, o Sri Sathya Sai - Instituto das Altas Ciências Médicas, em Puttaparthi, Índia, e também a Capela de Lindisfarne em Crestone, Colorado, nos Estados Unidos, com um projeto especial para a abóbada da cúpula.

Não sendo foco desta análise tais assuntos, cabe, no entanto, situá-los dentro de uma perspectiva de mundo de Ruchti, que na época relacionava-se com Pethö Sándor, médico húngaro e terapeuta junguiano radicado no Brasil desde 1949. Ruchti era um estudioso de Jung e se aprofundava nas relações dos símbolos aplicados a vida cotidiana, particularmente quando passou a incorporá-los ao pensar seus projetos.

Como já referido anteriormente, desde os anos 50 Ruchti também freqüentava os cursos dirigidos por Ignácio da Silva Telles em que se abordava temas sobre a simbologia das religiões.

⁵⁵⁴ CRITCHLOW. 1969.

No início dos anos 70, em locais variados, o grupo de estudos passou a se reunir com o psicanalista junguiano Huylio Quintanilha, que redirecionou os cursos. Quintanilha tratava da interpretação dos rituais dos povos primitivos e civilizações orientais, percorrendo assuntos como o Movimento do Gênesis, os Arquétipos Primordiais, entre outros. Palestras e discussões que perduraram em torno do mesmo grupo até 1974, ano do falecimento de Ruchti.

Na contramão da tecnologia ainda surgiam filosofias espiritualistas e humanistas, como a Antroposofia, de linha pedagógica, para a qual Ruchti voltou seus interesses. A educação e hábitos familiares, na alimentação e na saúde foram ao encontro do pensamento de Rudolf Steiner, fundador da Waldorfschule,⁵⁵⁵ (escola onde estudaram as quatro filhas), que pouco tinha a ver com a máquina de morar de Corbusier. Ao contrário, a arquitetura waldorfiana se apresentava absolutamente orgânica.⁵⁵⁶ Embora não fosse um fervoroso admirador do organicismo plástico de Steiner, nesse período, Jacob Ruchti entrou numa fase de discordância com a arquitetura paulista que se praticava.

O sistema de *grid*, já difundido na escola Suíça, adotado no currículo da Escola de Ulm (Hochschule für Gestaltung), com Otl Aicher, constituía interesse e somava-se às concepções organicistas já patenteadas na modulação wrightiana. Tal método foi desenvolvido por Aicher em Ulm para trazer objetividade, funcionalidade e qualidade estética ao pensamento matemático. Características que, combinadas ao seu pragmatismo levaram-no a conceber um sistema organizacional, que se tornou um marco na evolução dos sistemas visuais, ao desenvolvê-los no programa de design para a Olimpíada de Munique de 1972.⁵⁵⁷

Contrariando o que se polemizava em torno da rigidez promovida pelo sistema desta Escola e o da ESDI (Escola Superior de Design), criada no Rio de Janeiro, sob a linha ulmiana, os defensores da malha, como Aicher, mostravam que a sistematização é como um jogo com regras, em que essas não limitam a criatividade, mas permanecem entre a obrigação e a liberdade.⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ Rudolf Steiner é responsável pelo surgimento de instituições e atividades antroposóficas em todos os continentes. No Brasil, a primeira Escola Waldorf foi implantada em São Paulo, em 1956, trazendo sua proposta pedagógica.

⁵⁵⁶ *Das Goetheanum Der Bau – Impuls Rudolf Steiners*. 1978.

⁵⁵⁷ RATHGEB. 2007.

⁵⁵⁸ AICHER. s. d., pp. 159-166.

Fig 339. Construção espiral, Herbst, 1958

Fig 340. Estudo de efeito de cores, Maldonado, 1955

Ruchti era eclético de formação e não se fechava em linhas conceituais, mas assimilava-as em situações necessárias. Lélío Reiner, seu sócio à época, afirma hoje que Jacob via outro significado na geometria que não o meramente utilitário e que preocupava-se menos com o princípio construtivo, em si, e mais com a idéia geométrica relacionada às questões filosóficas envolvidas.⁵⁵⁹

No princípio dos anos 70, realizava propostas concomitantemente, iniciando alguns trabalhos, em que partia de ângulos retos, ou de 45 graus, que derivam na geometria das formas octogonais, ou de ângulos de 30 e 60 graus, chegando às hexagonais. Em seu artigo a revista AU de junho de 1987, sob o título “Jacob Ruchti em questionamento”, Reiner afirmava que “a ‘pré-figuração arquetipal’ bem como a noção de ‘manipulação’ em Arquitetura nortearam os projetos de Jacob Ruchti nos seus últimos dez anos.”⁵⁶⁰

Reiner faz uma crítica aos ataques contra os “valores eternos” não poupados sequer pela Arquitetura, disciplina considerada uma das mais estáveis, até o século XIX. Estruturas arcaicas e ultrapassadas com mais de cem anos são habitadas em inúmeras cidades, principalmente na Europa, ainda preferidas por moradores. Tais estruturas, devido à aceleração das mudanças sociais, econômicas e gerenciais, transformam-se em volumes inadequados a uma dada utilização, podendo somente ser ocupados a partir de um processo de manipulação. O termo é utilizado para designar as adaptações e “certas transformações, extensões, modificações, intervenções” pelos quais passam as habitações

⁵⁵⁹ REINER. Informações prestadas em 10 de novembro de 2010.

⁵⁶⁰ REINER. 1987. pp. 44-6.

para que sejam habitáveis, uma vez que nenhuma flexibilidade foi prevista no momento da construção.⁵⁶¹

Por sua vez, a pré-figuração é atribuída à obra de Louis Kahn, cujos princípios filosóficos de organização são fortemente referenciados em motivos geométricos.

A aparição notavelmente frequente na história da Arquitetura de certos motivos de base, geralmente geométricos: triângulos, cruz e quadrados, os números quatro e cinco, levam-nos a observar os “arquétipos” na Arquitetura. Os motivos pré-figurativos, de natureza essencialmente arquetipal, ligam de maneira espantosa fenômenos de vários séculos.

Como assunto recorrente em Ruchti, Lélío ainda declarava em entrevista sobre a geometria pura estar relacionada ao inconsciente coletivo junguiano:

Nessa época, Jacob estava muito preocupado com a geometria. Uma coisa que chama pré-figuração simbólica. Porque ele era muito ligado no Jung. Aquelas formas geométricas mais simples. O quadrado, o triângulo. E também a idéia que só essas formas são capazes de permanecer ao longo do tempo. E que faz parte do subconsciente coletivo da humanidade. Isso aí era uma coisa que preocupava o Jacob naquela época. A arquitetura dele, então, era voltada para essa idéia da pré-configuração simbólica, através da geometria.⁵⁶²

De fato, a geometria figurava nas pesquisas pessoais de Ruchti. Ora, os arquétipos fazem parte dos termos empregues por Jung na descrição da psique, como predisposições inatas para experimentar e simbolizar situações humanas universais, sob vários aspectos. É possível observar que uma grande maioria de sistemas mitológicos e religiosos estão povoados por elaborações derivadas dos arquétipos.⁵⁶³

Seguindo seu raciocínio em Ruchti, Reiner aponta que seus mais significativos projetos arquitetônicos relacionados à edificação seguem os princípios da pré-figuração geométrica. Cumpre salientar, dentre eles, o projeto para a Universidade da Fundação Armando Álvares Penteado, não executado, que teve a colaboração de Lélío Reiner e Candi Hirano e o da sede administrativa do BCN, na Av. Emissários, ambos em São Paulo, este último com a co-autoria de Reiner.

⁵⁶¹ REINER, 1987, pp. 44-6.

⁵⁶² REINER, Lélío. Depoimento gravado prestado à autora. São Paulo, 31 de março de 2004.

⁵⁶³ JUNG, 1969.

Cliente: Fundação Armando Álvares Penteado

Endereço: Rua Alagoas, 903 - Consolação

Ano: 1970

O corpo do edifício da FAAP que hoje abriga a Licenciatura em Educação Artística, o Bacharelado de Desenho Industrial e a Faculdade de Arquitetura foi executado com o projeto clássico de Auguste Perret, entre 1947 e 49, no Pacaembu. Desde o princípio, a Fundação, sempre teve o compromisso de manter um curso de artes plásticas. No final dos anos 60, a instituição verificou a necessidade de abrir um campus universitário para abrigar outras faculdades.

Em 1970, Eudoro Vilela (Banco Federal Itaú Sul Americano) era membro da diretoria da Fundação na qual Roberto de Abreu Sodré fazia parte do Conselho e cuja direção pertencia a Roberto Pinto de Souza. Vilela era admirador de Ruchti, que à época projetava a sede do Banco Itaú na Rua Boa Vista e o convidou para fazer o projeto das novas faculdades. A proposta para o campus universitário era a de abrigar três edifícios que comportariam as faculdades de administração de empresas e engenharia num bloco, e comunicações, marketing, auditório, convenções e colegial em outro. Os projetos foram executados, não com o trabalho de Ruchti, e sim, posteriormente com o do arquiteto e então professor da FAAP, Herbert Duschenes. Recentemente a FAAP construiu o edifício da faculdade de direito e da pós-graduação.

Para projetos que demandavam um programa maior, como nesse caso da FAAP, Ruchti não se privou de explorar os princípios geométricos. Havia a necessidade de adequação a um terreno pequeno, em que era preciso a sua máxima ocupação. Às razões para elaborar um projeto com pré-moldados somava-se a restrição do espaço destinado ao canteiro de obras e a estocagem de material.

Conta o arquiteto e professor Candi Hirano, participante do projeto, cujas maquetes foram desenvolvidas por seu pai, Sadao Hirano, que ainda estudante, tinha uma sociedade para desenvolvimento técnico de projetos produzidos por outros escritórios. Candi era contemporâneo de Lélío Reiner e conheceu Jacob Ruchti por seu intermédio (se formaram respectivamente em 67 e 68). Lélío, antes de se formar, em 66, foi trabalhar no escritório de Jacob Ruchti.

A estrutura poliédrica que nascia a partir de octógonos, tinha como base um sistema proveniente nos poliedros de Keith Critchlow, segundo conta Candi Hirano:

Keith Critchlow é um arquiteto que desenvolveu toda uma teoria em cima da utilização de módulos e dentre eles, os módulos hexagonais, os octogonais,

pentagonais e assim por diante. Desenvolveu com a idéia de como poderia ser rico para a produção de um espaço maior. Não só o módulo. Porque até então o modulo era visto em plano, (...).

Mesmo utilizando um octógono, era uma peça que seria encaixada. Não somente em prumadas verticais, aqui ele é espacializado. Uma novidade que ele teoricamente desenvolvia. ⁵⁶⁴

Fig 341. Estudos de poliedros, Critchlow, 1969

Se Critchlow era referência naquele momento, é quase impossível não associar esse trabalho à rede de módulos desenvolvida com mesmo propósito, apresentada em publicações da mesma revista *Zodiac* ⁵⁶⁵, em que aparecem as estruturas poliédricas de Newman & Hecker em Natania City Hall e Civic Centre e particularmente School Project Beer Sheba, Ashdod City Centre. Revista que se tornou leitura “de cabeça” de Ruchti, uma vez que, na mesma linha de propostas com base nos octógonos, de maneira elaborada, estavam os estudos de Moshe Safdie que desenvolveu notáveis esquemas, como o projeto New York habitat Scheme II, ou o Indian Carry Habitat, San Francisco State College, Puerto Rico Habitat, o Fort Lincon Urban Renewal Project n.º 1, ou ainda o Exhibition Pavilion for a Fair, todos partindo de estruturas cúbicas, com elementos obtidos pela concretização da retícula geométrica. ⁵⁶⁶

⁵⁶⁴ HIRANO, Candi. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 9 de novembro de 2010.

⁵⁶⁵ Revista Internacional Zodiac. 1969, pp. 50-220.

⁵⁶⁶ McHALE. 1969, pp. 174-180.

Fig 342. Esquema de habitação New York, Safdie

Segundo Hirano, para a FAAP foram realizadas duas propostas, a primeira das quais, três blocos comportariam uma universidade. As faculdades de artes, ciências humanas e tecnologia ficariam internas a cada unidade e desenvolveriam os cursos com certa flexibilidade.

O octógono, como trama, era mais adequado que o hexágono wrightiano, uma vez que os ângulos de 60 graus resultariam em perda espacial, no caso, pela inevitável formação de bicos, conforme relata Candi. Cada módulo de aproximadamente 8,0 x 8,0m podia comportar uma sala de aula em que os pontos de união se dariam pelas faces, permitindo espaço interno livre em cada ambiente.

Essa estrutura em poliedros seria leve, pois os nós estruturais não se encontrariam verticalmente sobrepostos, mas deslocados. O que implicaria numa rede de conexão escalonada de cápsulas que se conectam, permitindo sempre de alguma forma, a iluminação zenital vertical ou lateral.⁵⁶⁷

⁵⁶⁷ HIRANO. Idem.

Fig 343. Maquete proposta para FAAP, Jacob Ruchti, Lélío Reiner, Candi Hirano, 1970

Fig 344. Maquete proposta para FAAP, 1970

Sobre este trabalho Irene Ruchti se recorda da maquete quando diz que era: “um conglomerado de células, de formato piramidal, que reuniu elementos de pré-fabricação numa estruturação dinâmico-funcional dotada de uma consciência espacial sutil, resultando numa arquitetura aérea.”⁵⁶⁸

O projeto que desenvolveram, segundo Hirano:

*já eram inovadores porque, até então, as faculdades eram sempre isoladas, como o campus da USP, com um prédio aqui outro lá. Foi exatamente a nossa decepção (...). Foram os donos, depois, que provavelmente encomendaram, de uma forma radicalmente contrária a esse tipo de pensamento.*⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ RUCHTI, Irene. Em depoimento prestado a autora. São Paulo, maio 2003.

⁵⁶⁹ HIRANO. Idem.

A proposta, muito mais dispendiosa que uma convencional, mesmo tendo recebido uma segunda opção mais econômica, foi preterida por um projeto sem expressividade, no parecer de Hirano.

O projeto do novo conjunto foi posteriormente entregue ao arquiteto Herbert Duschenes.

⁵⁷⁰ Segundo seu filho, Ronaldo Duschenes, também arquiteto, a Fundação Armando Álvares Penteado ainda estava em processo de formação universitária à época. Ele afirma que a primeira proposta que Herbert apresentou também era mais ousada, e não foi aceita pelo reitor Roberto Pinto de Souza. Como colaborador da equipe trabalhou o antigo arquiteto de Jacob Ruchti, Paulo Madeira. O projeto final foi uma praça de interligação modular mais simples. No prédio existente foram realizadas intervenções e se criaram mais andares. ⁵⁷¹

Fig 345 e 346. 2ª Proposta FAAP, Jacob Ruchti, Lélío Reiner e Candi Hirano, 1970

⁵⁷⁰ Segundo informação da direção da FAAP não há documentação (desenhos, imagens, publicações, etc.) a respeito dos edifícios que comportam as faculdades novas, realizadas a partir de 1970.

⁵⁷¹ DUSCHENES, Ronaldo. Informações prestadas. São Paulo, 1-12-2010.

Fig 347. Conjunto para as faculdades FAAP, Herbert Duschene, anos 1970

Fig 348 e 349. Edifícios executados FAAP, Herbert Duschene, anos 1970

Cliente: BCN Emissários

Endereço: Av. dos Emissários

Ano: 1971

O projeto da nova sede do Banco de Crédito Nacional – BCN, encomendado por Armando Conde a Ruchti, foi desenvolvido na mesma época com a co-autoria de Lélío Reiner. O terreno inicialmente previsto para ser na Av. dos Emissários em São Paulo era pequeno para o programa determinado pelo cliente. Ruchti e Reiner chegaram a desenvolver a maquete do projeto que tinha o princípio da malha octogonal, em que os três blocos propostos se uniam pelos vértices. Conde reafirma a importância dada por Ruchti às pirâmides, localizadas sobre a cobertura dos edifícios.

Fig 350. Maquete proposta BCN, Ruchti e Reiner, 1971

O Centro Administrativo BCN (1976/85) – um enorme conglomerado administrativo – que foi posteriormente desenvolvido por Lélío Reiner em Alphaville, após a morte de Ruchti, teve, de alguma forma, a continuação da proposta inicial e certamente sua influência, confirmada pelo arquiteto.

Amplamente publicado, o objetivo do projeto foi a centralização do sistema financeiro do BCN. Assim, foi adquirida uma área de 291.200 m², onde seria implantado todo o centro administrativo. O terreno, que apresentava uma declividade de 7% a 15%, foi cortado em patamares de cotas variadas, preservando os bosques existentes. Dentro do conglomerado se sobressai o edifício da diretoria, considerado um marco dentro de todo o centro administrativo.⁵⁷²

Conforme publicado na revista *Projeto* de 1984, a proposta apresentava-se como uma ruptura ao movimento moderno, fazendo uma releitura das relações urbanas tradicionais. A aproximação da estética do pós-moderno é atribuída aos elementos como as clarabóias em formato piramidal. O artigo enfatizava: “Os tijolos e a estrutura revelam o mais kahniano dos projetos brasileiros”.⁵⁷³

⁵⁷² *Marco integrado ao conjunto na sede do BCN*. 1984, pp. 60-1.

⁵⁷³ *Centro Administrativo BCN (1976/85)*. 2005, p. 64.

Fig 351. Centro Administrativo BCN, Alphaville, Lélío Reiner, 1976/85

Candi Hirano, que fez parte das equipes, tanto da proposta da FAAP como do BCN, nunca deixou de considerar a influência da vivência que teve na fase dos poliedros, como sugerem os projetos que desenvolveu em seu escritório Espaço Arquitetura.

Fig 352. Residência Manoel Gomes dos Santos, casa de hóspedes, Candi Hirano

Fig 353. Centro de Vivência O.I.S.C.A, Candi Hirano

Na realidade, tal convívio, se não marcou profundamente sua arquitetura, certamente teve impacto determinante nas suas concepções culturais e estéticas que o levaram a tomar novos rumos na faculdade, época em que compartilhava com os movimentos de esquerda.

*Por isso que saí do esquerdismo quando estudante (...). Exatamente quando comecei a ver essas coisas que o Jacob, o Candia, Inácio, começaram a mostrar; um outro mundo que a gente nem se tocava (...)*⁵⁷⁴

Cliente: Aurélio Hasson

Endereço: Alameda Ministro Rocha Azevedo, 45

Ano: 1970

Dentro da linha de inspiração no sistema triangular, em 1970, constam estudos do saguão do edifício Antônio Augusto Corrêa Galvão, de arquitetura projetada por Botti Robin, na Alameda Ministro Rocha Azevedo, 45, em São Paulo. O princípio é pensado desde o projeto interno, que se estende à cobertura metálica e avança para o plano externo paisagístico, desenvolvido em parceria com Irene Ruchti.

Fig 354 e 355. Edifício Antônio Augusto Corrêa Galvão, para Hasson, Jacob Ruchti, com paisagismo de Irene Ruchti, 1970

Cliente: Caraíba Metais (Pignatari)

Local: Caraíba - Camaçari - BA

Ano: 1970/71

Ainda se verifica o projeto desenvolvido para a Caraíba Metais pertencente às indústrias de cobre de Francisco Pignatari na cidade de Caraíba, no norte da Bahia. Esse projeto levado ao detalhamento partiu de princípios hexagonais, que foram adotados na implantação em que considerou estrutura metálica para a cobertura de suas unidades, , pouco usual para a época.

⁵⁷⁴ HIRANO, Candi. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 9 de novembro de 2010.

Pignatari havia aceitado a oferta do governo Getulio Vargas na participação da recém-criada Companhia Brasileira de Cobre para explorar as minas de Caçapava do Sul- RS. Como administrador, sua fortuna cresceu muito com as minas de cobre. Entretanto, em 1973 entregou ao governo federal, o que sobrara de seu patrimônio; a CBC de Caçapava, em São Paulo, e a Caraíba Metais de Camaçari, na Bahia, como quitação de dívidas contraídas em empréstimos bancários, não se dando, assim prosseguimento aos trabalhos arquitetônicos em finalização.

Fig 356. Projeto Caraíba, implantação, Jacob Ruchti, 1971

Fig 357. Estudo preliminar projeto Caraíba, alojamento de solteiros, 1971

Fig 358. Estudo preliminar projeto Caraíba, alojamento de casados, 1971

Fig 359. Corte e fachada Projeto Caraíba, Jacob Ruchti, 1971

O arquiteto André Vainer afirma que a decisão de estudar arquitetura teria partido da inspiração de uma maquete que conhecera ainda jovem. Estruturada toda em hexágonos, seria a imagem de uma casa que seu pai Moisés Vainer encomendara a Ruchti, para ser implantada sobre um terreno, no Pacaembu, em 1970.

Por questões econômicas seu pai teria optado por uma casa já executada, cuja arquitetura fora projetada por Oswaldo Bratke na Rua Honduras, 1.100, nos anos 40.

Os interiores desta casa, que possuía um estilo normando, segundo conta,⁵⁷⁵ foram então realizados por Ruchti entre 1971 e 72.

⁵⁷⁵ VAINER, André. Informação prestada em 3 de setembro de 2010.

Cliente: José Q. Guimarães e Maria Villares

Local: Rua Visconde de Porto Seguro – Sto. Amaro (Chácara Flora)

Ano: 1971

O princípio orgânico e geométrico também foi empregue em 1971 na residência de José Guimarães e Maria Villares, na Rua Visconde de Porto Seguro, em Santo Amaro ⁵⁷⁶. A implantação é desenvolvida sobre uma malha de triângulos, de onde parte um hexágono central que se desdobra em mais três, que são conectados como um elemento único, cada qual ocupando um setor específico da casa; o bloco social, com área de living, escritório, e sala de almoço; o íntimo, onde ficavam os dormitórios; e o serviço, com garagem. Os três blocos se interligavam por uma passagem ajardinada, isolada por uma cobertura translúcida de acrílico com estrutura metálica, que através de circulações e usos internos também se conectavam com facilidade.

Comenta o ex-proprietário José Guimarães, que apesar de a casa ser muito grande, os espaços de circulação eram muito próximos: “Era tudo muito perto. Eu achei todo o sistema positivo. A vista que se tinha de todos os lados era muito bonita.” Nem por isso a rigidez determinada pela forma deixou de ser questionada, uma vez que Ruchti acabou realizando a arquitetura interna condicionada ao sistema hexagonal. “O inconveniente talvez fosse ter feito tudo fixo”, reclamaram separadamente os antigos moradores sobre a decoração não permitir a recriação dos ambientes em determinadas situações. ⁵⁷⁷

O sistema modular que acabou incorrendo na pouca flexibilidade do layout interno, de qualquer forma, foi uma opção ciente. Guimarães acredita que ao fazê-la, entre outras possibilidades, alguns aspectos positivos prevaleceram em detrimento de outros e que os ganhos, neste caso, superaram, em muito, as dificuldades.

Externamente o acabamento era todo de tijolo aparente, assim como os pisos de circulação e dos jardins interno e externo. A cobertura que havia sido pensada para ser em cobre, acabou sendo solucionada em ardósia, diante do valor excessivo daquele material.

A estrutura paisagística e parte do jardim da vegetação foram idealizadas e executadas por Irene Ruchti, que não finalizou o projeto e ajardinamento, após o falecimento de Jacob Ruchti, em abril de 1974. A discordância do proprietário sobre quem assumiria a coordenação final das obras civis de arquitetura levou-o a rescisão de seu contrato paisagístico. Jacob Ruchti tampouco viu sua obra concluída. Lélío Reiner sócio de Ruchti, que acompanhara cada detalhe e alteração do projeto ficou incumbido de sua finalização.

⁵⁷⁶ GUIMARÃES, José Q. Em depoimento prestado à autora. São Paulo, 19 de maio de 2004.

⁵⁷⁷ Idem.

The image displays three architectural drawings of a house, labeled 'PLANTA CASA DO CASERO'.

- Top Left:** A detailed floor plan of the upper level, labeled 'PLANTA PAV. SUPERIOR'. It shows a complex arrangement of rooms including a large central hall (SALA), a dining area (COMIDA), a kitchen (COZINHA), a bathroom (BANHEIRA), and several bedrooms (QUARTOS). The plan includes numerous dimensions and room numbers.
- Top Right:** A small inset drawing showing the house's location within a larger neighborhood context, with labels for 'CASA DO CASERO' and surrounding streets.
- Bottom Left:** A detailed floor plan of the lower level, labeled 'PLANTA PAV. INFERIOR'. It shows a large living area (SALA), a dining area (COMIDA), a kitchen (COZINHA), a bathroom (BANHEIRA), and several bedrooms (QUARTOS). The plan includes numerous dimensions and room numbers.
- Bottom Right:** A site plan, labeled 'PLANTA - TERREÇO', showing the house's footprint on a plot of land. It includes dimensions for the plot and the house, as well as a north arrow.

Below the floor plans, there is a small text block in Portuguese:

PAR. MONTAGEM COMPLETA, QUE REQUER
CONSTRUÇÃO DE FUNDAÇÃO DE CIMENTO
CONCRETO DE 10 CM. E DE CIMENTO DE 10 CM.
COMO ASSIM COMO DE CIMENTO DE 10 CM. E DE CIMENTO
COMO E DE CIMENTO DE 10 CM. E DE CIMENTO
COMO E DE CIMENTO DE 10 CM. E DE CIMENTO

578 GUIMARÃES, 2004.

Fig 362. Cortes residência José Guimarães, Jacob Ruchti, 1973

Fig 363 e 364. Elevações

Fig 365. Vista panorâmica

Fig 366. Vista do acesso

Fig 367. Vista da piscina

Fig 368. Vista do jardim

Fig 369. Vista interna do living

Considerações finais

Ainda criança, Jacob Ruchti imigrou com seus pais de origem russa e suíça para o Brasil no início do século XX. Formado em arquitetura pela Escola de Engenharia Mackenzie, Jacob seguiu a mesma profissão do pai e desde os anos 30 esteve engajado no núcleo artístico cultural paulista. Ao lado de intelectuais, arquitetos e artistas paulistas e imigrantes como Gregori Warchavchik, Lasar Segall, Emiliano Di Cavalcanti, Flavio de Carvalho, Alfredo Volpi, Tácito e Guilherme de Almeida, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Rino Levi, Vilanova Artigas, Eduardo Kneese de Mello entre tantos, aproximou-se das questões que envolveram as transformações dos horizontes artísticos, na direção da linguagem abstrata e construtiva.

Ruchti iniciou-se nas artes com um olhar que rompia com o paradigma anterior convencionado na imitação artística, em que o objeto representado figurava dependente da obra de arte. Ainda estudante de arquitetura, num ambiente de resistência ao abstracionismo, em consonância com a vanguarda européia e construtivista de origem russa, Jacob Ruchti destacou-se por sua inquietação e visão antecipadora sobre a importância do lugar do espaço na obra de arte e a extensão desse conceito na arquitetura. Sua peça “Espaços”, apresentada no Salão de 1939 e a sua contextualização no artigo “Construtivismo”, de 1941, testemunharam o princípio de um caminho continuado e elaborado nas décadas seguintes.

Profundamente crítico, porém de temperamento apaziguador, extremamente educado, (era incapaz de levantar a voz), transitava calmamente por polaridades sem a preocupação de ser colocado à margem das situações. Suas convicções estéticas e construtivas ao abranger a arquitetura passavam inclusive a buscar respostas para além da profissão, o que nem sempre se afinavam com o caminho mais pragmático de arquitetos em um país em desenvolvimento, ou de idéias socialistas que se acentuavam em meados do século.

Nos anos 40, rompeu com o defasado sistema clássico pedagógico. Pouco depois se rebelou contra o radicalismo dos modernos, cuja funcionalidade havia defendido. No período pós-guerra em fase de crescente industrialização, com evidentes condições de modernização, a arquitetura brutalista ou a carioca corbusiana prevalecendo no cenário brasileiro, Ruchti recusava-se a abraçá-la.

Não sendo adepto às facções, desde o nascimento dos museus, Masp e MAM, antes preocupado com a inserção modernista de cunho transformador, que com as rixas de seus

patronos Bardi e Ciccillo, defendeu o abstracionismo insurgente. Com presença em ambos os museus, organizou cursos como o do IAC, no Masp, em 1951, assim como foi membro da diretoria artística, em 1950 do MAM ou também do conselho de administração em 1951 da mesma instituição.

Se a porta de entrada da modernidade de São Paulo foi pelas vias funcionais e racionais, caminho que levou, no geral, mais ao pragmático que ao ideológico, ao menos para o seletor grupo dos egressos do Mackenzie, nosso anti-herói, todavia, seguiu “cabeça dura”, tateando o idealismo. Não com a carga ideológica manifestada pelos alunos da USP. Pelo contrário, Ruchti parece que sempre esteve na contramão dos excessos.

Concomitantemente ao nascimento das faculdades de arquitetura naquele cenário era uma prerrogativa a tradição das questões estético-formais no Mackenzie que polarizava com o radicalismo ideológico de cunho sócio-político da FAU. Jacob Ruchti proveniente do Mackenzie, em 1954, decidiu dar aulas de Composições Decorativas na FAU. Convicto da importância dos princípios compositivos e com idéias refinadas, um arquiteto sofisticado, a dar aula na FAU em meados dos anos 50, era uma sintonia que parecia ser improvável. Sucumbiu à feroz onda socialista que dominava a FAU naquele momento e se retirou em 1961.

Imbricado no formalismo, nas estruturas compositivas e em pesquisas teóricas que buscou relacionar, Ruchti nesse momento iniciou um trabalho para clientes que faziam parte das classes abastadas da sociedade paulista, tentando adquirir o melhor que o mercado em termos de arquitetura moderna podia oferecer e para a qual se prontificou a atender.

Sem preconceito de ser visto como pertencente à elite paulista, era preocupado com a qualidade da arquitetura e via as possibilidades de desenvolvimento técnico e da exploração espacial a partir desta clientela. Polêmico, em sua discordância com a arquitetura vigente, ousava recusar trabalhos quando o cliente impunha-lhe um estilo.

Nos anos 60, em seu dissabor com a arquitetura demasiadamente cartesiana que ganhava espaço no cenário paulista, na prática de manipulação de interiores que adotara, enveredou para a exploração na volumetria anti-euclidiana de espaços intimistas e arredondados, buscando associar expressão, funcionalidade, organicidade e tecnologia em seus projetos.

A arquitetura de interiores que se manteve dos anos 60 intacta até hoje, em poucas obras, a exemplo dos apartamentos de Adolpho e Fúlvia Leirner, Lazlo e Lilian Krausz, revelam a compreensão e o comprometimento de seus proprietários com a qualidade artística identificada nesses espaços.

Uma análise superficial do comportamento dinâmico e de contrastes de linhas conceituais presentes na obra de Ruchti, se realizada sob a ótica de Halbwachs⁵⁷⁹ ou mesmo de Jung, pode revelar a fusão de elementos diversificados que em meio a tramas coletivas impõem processos de individuação. Em Halbwachs, que situa a questão da memória coletiva e individual, não nos termos do pensamento filosófico tradicional, recorre-se a idéia de que a cada influência (e aqui posicionamos os princípios, em Ruchti), é concebível que outras a ela se oponham. Acreditando-se no ato independente de todas elas, a memória reaparece em função de uma série de pensamentos coletivos, e, não podendo atribuir-lhes uma única procedência, torna-se, segundo esta visão, independente dela.⁵⁸⁰

Em 1974, ano em que faleceu, Jacob Ruchti seria titular da Cadeira de Arquitetura de Interiores na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie, por indicação de Lélío Reiner, então arquiteto professor dessa instituição. Esboçava em apontamentos os elementos que trataria no ano que se iniciava.⁵⁸¹

Para o curso introduziu a definição de arquitetura de interiores como parte intrínseca da área de arquitetura, afirmando que: “tanto na teoria como na prática nossa matéria será uma extensão, uma complementação da cadeira de Projetos.” Elaborou um diagrama para mostrar dois tipos determinados de pesquisa. No primeiro, considerou como sendo uma abordagem comum, por tratar objetivamente das Funções Existenciais. Essas resultariam em espaços que chamou de extensivos e quantitativos, por serem o resultado direto de uma programação lógica. A outra linha de pesquisa, oposta mas complementar, representaria o enfoque subjetivo dos mesmos espaços tratados objetivamente, apresentando a idéia de uma ambientação psicológica. A esses espaços denominou de intensivos e qualitativos. A junção dos dois tipos de espaços resultaria no espaço definitivo.

Ruchti observou, nesse preparo de aulas introdutórias, a importância da compreensão da dualidade dos princípios que desejava imprimir às aulas de arquitetura de interiores. E classificou seus diversos enfoques, seja pelo oriental chinês, através dos princípios masculino e feminino, “*yang*” e “*yin*”, seja pela psicologia junguiana, consciente e inconsciente, podendo ser ainda, astrologicamente falando, solar e lunar, ou simplesmente classificou-os de razão e intuição. Mas concluiu: “A junção dos dois princípios, seja qual for o nome que se dá a eles, resulta em equilíbrio e harmonia”.

⁵⁷⁹ HALBWACHS. 2006

⁵⁸⁰ Idem., p. 16.

⁵⁸¹ RUCHTI, Jacob Mauricio. Roteiro curso Arquitetura de interiores, 1974, FAU Mackenzie.

Jacob não concluiu as aulas preparatórias, nas quais pretendia desenvolver tais pesquisas e enfoques filosóficos aplicados à arquitetura de interiores, nem tampouco iniciou o curso propriamente dito, porém deixou escrito à mão a contextualização desse equilíbrio, visto como necessário para a idealização de um projeto arquitetônico.

Em sua trajetória junto ao círculo de relações e parcerias de trabalho, Jacob Ruchti buscou se aprofundar em pesquisas de linhas diversas, alinhadas as descobertas científicas, industriais, sociais e humanistas. Influenciado por arquitetos de tendências funcionalistas, como Mies, Neutra, Johnson, e pelos voltados à racionalidade do design como Gropius, Breuer, McCobb. Além de inspirado na orgânica e oriental de Wright e ainda na síntese das artes e ciências de Itten, Klee, Kandinsky, Bloc, Soleri e Kiesler. As influências também estão além da arquitetura, em assuntos de ordem existencial-fenomenológica (Chardin), educacional-antroposófica (Goethe-Steiner), simbólica (Jung), mitológica (Campbell), comunicativa (McLuhan), teológica (Olivet e Ghyka), entre outras. Bases teóricas e filosóficas que trilhou pessoalmente, trazendo tais elaborações para o plano profissional, procurando inserir conceitos novos em seu ofício dentro da arquitetura, de interiores, ou para o meio acadêmico, enquanto professor.

Esse trabalho pretende ser mais um passo para a abertura, já iniciada nas várias pesquisas acadêmicas, a cerca de um grupo de arquitetos que ficou à margem da história da arquitetura moderna em São Paulo. Dentre eles, Jacob Ruchti também deixou seu rastro que aqui se intencionou trazer à luz.

Nada se conclui ou se esgotou com essa pesquisa, ao invés, poderá ter sido apenas um início. Muito ainda tem a se falar de Jacob Ruchti. Inúmeros trabalhos não comentados, aspectos esquecidos, ou que permanecem em aberto para novas investigações. O perfil polimórfico do arquiteto oferece ainda campo para maior aprofundamento nas áreas pelas quais percorreu.

Bibliografia

Periódicos

ACAYABA, Marlene Milan. *Dois arquitetos, duas experiências*. São Paulo: Revista Projeto, nº 85, março 1986.

BARDI, Lina. *Residência no Chame Chame*, São Paulo: Revista Projeto, nº 40, 1982.

BEIRÃO, Nirlando. *Régua, compasso e recato. Entre 4 paredes*. São Paulo: Casa Vogue, nº 193, set. 2001.

BLOC, André. Art et Architecture. *Sculture habitacle*. Paris: Revista Aujourd'hui, nº. 59-60, decembre 1967.

BLOC, Andr. Art et Architecture. *L'Homme. Entretien avec Andre Bloc*. Paris: Revista Aujourd'hui. nº. 59-60, decembre 1967.

Branco e Preto. Decorações e artesanato. Arquitetos: Carlos B. Millan, Chen Y. Hwa, Jacob M. Ruchti, Miguel Forte, Plínio Croce, Roberto Aflalo. São Paulo: Revista Acrópole, Ano XV, nº 177.

Branco e Preto, decorações e artesanato. Arquitetos: Carlos B. Millan, Chen Y. Hwa, Jacob M. Ruchti, Miguel Forte, Plínio Croce, Roberto Aflalo. Revista AD – Arquitetura e Decoração (1), ago-set. 1953.

By, of and for architect. Forte, Ruchti, Ciampaglia Architects. New York: Architectural Record, nº 2 130, 1947.

Casa de férias do Dr. W. L. - Represa Nova. Arquitetos: Frederico Ruchti e Jacob Mauricio Ruchti. Revista Acrópole, set. 1943.

CIAMPAGLIA, Fernanda. *Uma obra de serenidade e beleza*. São Paulo: Revista AU, v. 18, nº 114, 2003.

DEATON, Charles. *L'Architecture sculpture*, Art et architecture. Paris: Revista Aujourd'hui, nº 53, mai-jun 1966.

DE CAMPOS, Haroldo. *Arte construtiva no Brasil*. Revista USP, agosto 1996.

Edifício-sede do IAB / 1947. Arquitetos: Abelardo de Souza, Galiano Ciampaglia, Helio Duarte, Jacob Ruchti, Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar e Zenon Lotufo. São Paulo: Revista Construção, nº 1627, 1979.

Exposição. Pavilhão dos recursos naturais. Jacob Maurício Ruchti. Exposição em Água Branca. São Paulo: Revista Habitat, 1951, nº 2.

Galeria Duraplac. Jacob Maurício Ruchti. São Paulo: Revista Acrópole, nº 354, setembro 1968.

House in Brazil. Jacob Maurício Ruchti. New York: Arts and Architecture, setembro 1944.

Interiores e móveis da loja Branco e Preto. Jacob Maurício Ruchti. São Paulo: Acrópole, nº 177, ano XV.

KIESLER, Frederick. *Frederick Kiesler's shrine of book revisited / F. K. 1923-1964*. Revista semestral Zodiac, nº 19, 1969.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Pioneiros da abstração: Um manifesto humanista*. Revista USP, São Paulo: nº. 14, 1995.

MACHADO, Lourival Gomes. Artes plásticas. *A segunda realização de "clima": A exposição Antônio Pedro*. São Paulo: Revista Clima, nº 2, maio 1941.

Marco integrado ao conjunto na sede do BCN. Lélío Machado Reiner e Juan Francisco Camps Andreu. São Paulo: Revista Projeto, 1984.

McHALE, John. *Global Ecology: Toward the planetary society*. Revista semestral Zodiac, nº 19, 1969.

OLIVEIRA, Olívia de. *Obra construída*. Revista Internacional de Arquitetura 2G, nº 23/24, 2002.

Pavilhão dos recursos naturais. Exposição em Água Branca. São Paulo: Revista Habitat, nº 2, 1950.

REINER, Lélío. *Jacob Ruchti em questionamento*. São Paulo: Revista Arquitetura e Urbanismo, jun/jul. 1987.

Residência Eldino Brancante. Frederico Ruchti. São Paulo: Acrópole, nº 30, out. 1940.

Residência do Exmo. Snr.. Arthur Sonnervig. Frederico e Jacob Ruchti, Engenheiros-Construtores. São Paulo: Revista Acrópole, nº 42, out. 1941.

Revista Internacional Zodiac 19. *A review of contemporary architecture*. 1969.

RUCHTI, Jacob Maurício. *Arquitetura interna de banco*. São Paulo: Revista Acrópole. 1968.

RUCHTI, Jacob e PENTEADO, Fábio. *Arquitetura de interiores no Brasil*. São Paulo: Revista Projeto e Construção, 1970.

RUCHTI, Jacob Maurício e SRESNEWSKY, Igor. *Arquitetura funcional – resumo de New building art in Califórnia (1935)*, de Richard Neutra. São Paulo: Revista de Engenharia Mackenzie, nº 67, outubro 1937.

RUCHTI, Jacob Maurício. *Construtivismo*. São Paulo: Revista Clima, nº 4, 1941.

RUCHTI, Jacob Maurício. *Composição / Notas de aulas*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 1951.

RUCHTI, Jacob Maurício. *Instituto de Arte Contemporânea*. São Paulo: Revista Habitat, nº 3, 1951.

RUCHTI, Jacob Maurício. *Decoração? Não existe mais. É o que dizem os arquitetos de interiores*. São Paulo: Revista Mais, nº. 9, abril 1974.

RUCHTI, Jacob Maurício. *Uma casa de amanhã*. São Paulo: Revista Casa e Jardim, out. 1971.

SAFDIE, Moshe. *New Environmental requirements for urban building*. Revista semestral Zodiac, 1969, nº 19.

SARAIVA, Roberta (org.). *Jacob Ruchti, construtivismo*. In *Calder no Brasil*, São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TYNG, Anne Griswold. *Geometric extensios of consciousness*. Revista semestral Zodiac, 1969, nº 19.

Um Centro de artes. Jacob Maurício Ruchti. São Paulo: Revista de Engenharia Mackenzie, nº 72, maio 1939.

Livros

ACAYABA, Marlene Milan. *Branco e Preto: uma história do design brasileiro nos anos 50*, São Paulo, 1994.

AFLALO, Roberto C. S., GASPERINI, Gian Carlo. *Croce Aflalo & Gasperini arquitetos 25 anos depois*. São Paulo: CVS associados / Editora Pau Brasil, 1987.

AICHER, Otl. *El mundo como proyecto. La libertad del diseñador gráfico*. México: Ediciones G. Gili, s. d.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

AMARAL, Aracy. *Arte construtiva no Brasil coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Dorea Books and Art / Melhoramentos, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura – São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: Edusp, 2001.

BACHELARD, Gastón. *A Poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, s. d.

- BANDEIRA, João. (org.). *Arte concreta paulista; grupo Ruptura, Antonio Maluf, Waldemar Cordeiro, Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BARDI, Lina Bo. *Casa de vidro*. São Paulo: Editorial Blau, Lda., 1950-1951.
- BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. Perspectiva, São Paulo, 2004.
- BOGNER, Dieter. *Inside the endless house*. In KIESLER, Frederick J. *Endless space*. Los Angeles: Mak Center for Art and Architecture, 2001.
- BRANDÃO, Inácio de Loyola. *Itaú 50 anos*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1981.
- CANDIA, Salvador. *Arquitetura e desenvolvimento nacional. Depoimentos de arquitetos brasileiros*. São Paulo, 1979.
- CARVALHO, Flavio de. In BELUZZO, Ana Maria. *Modernidade e as vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/UNESP, 1990.
- CONDE, Armando. *A riqueza da vida: memórias de um banqueiro boêmio*. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora Record, 2006.
- COOK, Peter. *Experimental architecture*. London: Studio Vista, 1970.
- COSTA, Lucio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: Ed. Bloch, 1980.
- CRITCHLOW, Keith. *Order in Space, a design source book*. London: Thames and Hudson, 1969.
- Das Goetheanum Der Bau – Impuls Rudolf Steiners*. Basel: Werner Druck AG, 1978.
- D' OLIVET, Fabre. *La Langue Hebraïque restituée*. Lausanne: La Proue Editeur, 15 mar., 1971.
- DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano; essência das religiões*. Livros do Brasil, Lisboa.
- FALBEL, Anat. *Cartas da América: arquitetura e modernidade*. In SEGRE, Roberto (org.). *Arquitetura + Arte + Cidade. Um debate internacional*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.
- FORTE, Miguel. *Diário de um jovem arquiteto: minha viagem aos Estados Unidos em 1947*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2001.

- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GHYKA, Matila. *Philosophie et mystique du nombre*. Paris: Ed. Payot, 1971.
- GOODWIN, Philip. *Brazil buids. Architecture new and old, 1625-1942*. MOMA, New York, 1943.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus, nova arquitetura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.
- GUARNERI, Andrea Bocco. *Bernard Rudofsky. A Human designer*. New York: Springer-Verlag, 2003.
- GUÉNON, René. *Symboles fondamentaux de la science sacrée*. France: NRF Gallinard, 1962.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea. Do Cubismo ao neoconcretismo*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.
- HARRIS, Mary Emma. *The Arts at Black Mountain College*. 2002.
- HINES, Thomas S. *Richard Neutra and the search for modern architecture*. New York: Rizzoli, 2005.
- HLITO, Alfredo. In KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea frente al plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1959.
- IRIGOYEN DE TOUCEDA, Adriana Marta. *Wright e Artigas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- ITTEN, Johannes. Otto Moler Rovenberg. (org.). *The art of color*. New York: Van Nostrand Reinhold, Tradução de Ernst van Haagen, 1973.
- JEANNERET, Charles Edouard. *Le Corbusier 1910-60*. Zurich: Editions Girsberger, 1960.
- JEANNERET, Charles. Edouard. *Le Corbusier 1929-1934*. Zurich: Editions Girsberger, 1935.
- JONES, Cranston. In *Marcel Breuer buildings and projects 1921-1961*. London: Thames and Hudson, 1962.
- JUNG, Carl Gustav. *El Hombre y sus Símbolos*. Madrid: Aguilar, 1969.
- JUNG, Carl Gustav. *Fundamentos de psicologia analítica*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- JUNQUEIRA, Mônica. Prefácio. In *Diário de um jovem arquiteto: minha viagem aos Estados Unidos em 1947*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2001.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 1ª ed. original 1970, 1ª ed. traduzida, 1997, atual 2005.

KANDINSKY, Wassily. *Punto y línea al plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1959.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1ª ed. original 1954, atual 2009.

KICKHÖFEL, Oswaldo. *Notas para uma história da igreja episcopal anglicana do Brasil*. (Projeto Memória). Porto Alegre: Editora Gráfica Metrópole S.A., 1995.

KIESLER, Frederick J. *Endless space*. Los Angeles: Mak Center for Art and Architecture, 2001.

LEIRNER, Adolpho. In *Arte construtiva no Brasil coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Dorea Books and Art / Melhoramentos, 2002.

LEMONS, Carlos. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

LOURENÇO, Maia Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

LOSCHIAVO DOS SANTOS, Maria Cecília. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/Edusp, 1995.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalações*. Rio de Janeiro: 2AB, 4ª edição. 2007.

MARSELLO, David. *Architecture without rules. The Houses of Marcel Breuer and Herbert Beckhard*, London: W. W. Norton & Company, Inc., 1993.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MICHEL, Mario de. *As Vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MIES VAN DE ROHE, Ludwig. *Mies van der Rohe 1886 – 1969*. Lisboa: Ed. Blau, 1999.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

PEDROSA, Mario. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

PERRONE, Carlos (curadoria). *Vertentes – arquitetura e design*. São Paulo: FAAP e MAB, 2008.

PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do desenho moderno – De William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PHILLIPS, Lisa. *Frederick J. Kiesler: Ambient artist*. In KIESLER, Frederick J. *Endless space*. Los Angeles: Mak Center for Art and Architecture, 2001.

- PLATZER, Monika. (ed.). *Lessons from Bernard Rudofsky: Life as a Voyage*. Basel: Birkhäuser Verlag AG, 2007.
- RATHGEB, Markus. *Otl Aicher*. New York: Phaidon Press, 2007.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- ROTH, Leland M. *Entender la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.
- RUDOFSKY, Bernard. *Architecture without architects*. New York: The Museum of Modern Art, 1965.
- SARAIVA, Roberta (org.). *Calder no Brasil*, São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil (1900-1990)*. São Paulo: Edusp, 1998.
- SEGAWA, Hugo. *Histórias das histórias das arquiteturas no Brasil*. In: KIEFER, Flávio, LIMA, Raquel Rodrigues, MAGLIA, Viviane Villas Boas (org.). *Crítica na arquitetura: V encontro de teoria e história da arquitetura*. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2001.
- SEGAWA, Hugo. DOURADO, Guilherme Mazza. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: Pro Editores, 1997.
- SCHAPIRO, Meyer. *Arte abstrata*. In: *A arte moderna - Séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SHARP, Dennis. *Modern architecture and expressionism*. London: Longmans, Green and Co Ltd, 1966.
- STEINER, Rudolf. *A arte da educação*. 3 vol. São Paulo: Ed. Antroposófica, 1999.
- UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Desenho industrial 1962*. FAUUSP, 1963.
- WHITELEY, Nigel. *Design for society*. London: Reaktion Books Ltd., 1997.
- WOODOS, Lebbeus. *Frederick J. Kiesler out of time*. In KIESLER, Frederick J. *Endless space*. Los Angeles: Mak Center for Art and Architecture, 2001.
- WOLFE, Tom. *Da Bauhaus ao nosso caos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.
- WOLLNER, Alexandre. *Design visual 50 anos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *In the nature of materials*. New York: Duel, Sloan and Pearce, 1942.

WRIGHT, Frank Lloyd. *On architecture*. 1941. New York: Duel, Sloan and Pearce, 1942.

XAVIER, Alberto. *Arquitetura paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles / Fundação Djalma Marinho, 1983.

ZEVI, Bruno. *A Linguagem moderna da arquitetura*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

ZEVI, Bruno. *História da arquitetura moderna*. Lisboa: Arcádia, 1970.

ZEVI, Bruno. *History as a method of teaching architecture*. In WHIFFEN, Marcus. (org.). *The history theory and criticism of architecture*. Mass: Mit Press, 1970.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ZEVI, Bruno. *Towards an organic architecture*. London: Preface Faber & Faber Limited, 1949.

Teses, dissertações e outras pesquisas

ACAYABA, Marlene Milan. *Branco & Preto: uma história do design brasileiro nos anos 50*. Tese de doutorado. FAUUSP, 1991.

ALVARES, Maria Regina. *Ensino do design: A interdisciplinaridade na disciplina de projeto em design*. Florianópolis, UFSC, Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, 2004.

BRÉIA, Maria Tereza de Stockler e. *A transição do ensino da arquitetura beaux-arts para o ensino da arquitetura moderna na Faculdade de Arquitetura Mackenzie – 1947-1965*. Tese de doutorado. FAUUSP, 2005.

CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial e racionalidade moderna numa comunidade operária em São Paulo (1950-67)*. Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 1998.

COELHO, Ana Paula. *O ensino do design. A origem das escolas paulistanas*. Monografia. São Paulo: SENAC, 2008.

CUNHA, Jaime Jr. *Edifício Metrôpole: Um diálogo entre arquitetura moderna e cidade*. Dissertação de mestrado. FAUUSP, 2007.

FAGGIN, Carlos. A. M. *Carlos Millan: itinerário profissional de um arquiteto paulista*. Tese de doutorado. FAUUSP, 1992.

FALBEL, Anat. *Lucjan Korngold. A trajetória de um arquiteto imigrante*. Tese de doutorado. FAUUSP, 2003.

FERRONI, Eduardo Rocha. *Aproximações sobre a obra de Salvador Candia*. Dissertação de mestrado. FAUUSP, 2008.

FICHER, Silvia. *Ensino e profissão. O curso de engenheiro-arquiteto da escola Politécnica de São Paulo*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 1989.

GAGETTI, Flávio e RIGHI Roberto. *Verticalização e produção de edifícios residenciais no bairro de Higienópolis de 1933 a 1964*. Cadernos de pós-graduação em arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Mackenzie, 2001.

GREIBER, Elizabeth Loeb. *A família Klabin*. Relatório parcial apresentado à FAPESP, set. 1983.

HERBST, Helio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistas (1951-1959)*. Tese de doutorado. FAUUSP, 2007.

IRIGOYEN DE TOUCEDA, Adriana Marta. *Da Califórnia a São Paulo – Referências norte-americanas na casa moderna paulista 1946-1960*. Tese de doutorado. FAUUSP, 2005.

LEON, Ethel. *IAC Instituto de arte contemporânea escola industrial do MASP (1951-1953), primeiros Estudos 2006*. Dissertação de mestrado, FAUUSP, 2006.

LOSCHIAVO DOS SANTOS, Maria Cecília. *Móvel moderno no Brasil*. Dissertação de mestrado, FFLCH de São Paulo, 1985.

LOURENÇO, M. Cecília França. *Maioridade do moderno em São Paulo. Anos 30/40*. Tese de doutoramento. FAUUSP, 1990.

MATERA, Sergio. *Carlos Millan: Um estudo sobre a produção em arquitetura*. Dissertação de mestrado. FAUUSP, 2005.

NOBRE, Ana Luiza. *Fios cortantes: Projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)*. Tese de doutorado. PUC Rio, 2008.

PEREIRA, Gustavo. *Christiano Stockler das Neves e a formação do curso de Arquitetura do Mackenzie College: Um estudo sobre a disseminação dos métodos da "École de Beaux-Arts de Paris" e das "Fine Arts Schools" norte-americanas*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU Universidade presbiteriana Mackenzie, 2005.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *Desenho industrial e arquitetura no ensino da FAU USP (1948-1968)*. Tese de doutorado. Escola de Engenharia de São Carlos, USP, 2010.

VIEIRA, Julio Vieira. *Arquitetura bancária e imagem corporativa no Brasil: O caso da Itauplan (1973-2000)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAU - Universidade presbiteriana Mackenzie, 2003.

Textos de Jacob Ruchti não publicados

Roteiro conferência, São Paulo, 1967.

Roteiro curso Arquitetura de Interiores, FAU Mackenzie, São Paulo, 1974.

Documentos / cartas

BAUER, Alberto. Carta a Laura Forte, 09 de setembro de 1994

PROFILI. Arturo. Carta a Jakob Mauricio Ruchti. São Paulo, 22 de maio de 1958.

PROFILI. Arturo. Resposta a Ruchti. São Paulo, 19 de junho de 1958.

RUCHTI, Frederico. *O livreto da procura de Cristo. "A imitação de Cristo" Conhecido como "Avus"* (Das Büchlein Von der Nachfolge Christi "De Imitatione Christi" Verfasst Von: Frederico Ruchti "Avus" genannt), São Paulo: Setembro de 1957.

RUCHTI, Irene. Texto desenvolvido para monografia. 2007.

RUCHTI, Jacob. Resposta a Profili. São Paulo, 17 de junho de 1958.

RUCHTI, Jacob Mauricio. Histórico do curso de *architectura* - Belas Artes. Escola de Engenharia Mackenzie, São Paulo, 1940, Ficha n. 651.

Depoimentos e entrevistas gravadas, concedidas à autora

AFLALO, Tereza. São Paulo, 09 de setembro de 2010.

ALMEIDA, Eduardo. São Paulo, 15 de julho de 2010.

BOBROW, Vera Mindlin. São Paulo, 07 de novembro de 2010.

CAVALCANTE, Reverendo Arthur. São Paulo, 21 de dezembro de 2010.

CONDE, Armando. São Paulo, 12 de julho de 2004.

CUNHA Bueno, Joana. São Paulo, 13 de abril de 2004.

DE GENNARO, João. São Paulo, 15 de julho de 2010.

FARKAS, Melanie. São Paulo, 02 de setembro de 2010.

FEFFER, Betty. São Paulo, 27 de setembro de 2010.

FORTE, Miguel. Depoimento gravado em vídeo para a faculdade Mackenzie. São Paulo. s.d.

GARRUBO, Carlos. São Paulo, 22 de maio de 2004.

GUIMARÃES, José. São Paulo, 19 de maio de 2005.

HOSSAKA, Luiz. São Paulo, 02 de julho de 2008.

NIEMEYER, José Walther. São Paulo, 01 de outubro de 2010.

KATINSKY, Julio. São Paulo, 10 de setembro de 2010.

KRAUSZ, Lilian. São Paulo, 28 de outubro de 2010.

LEIRNER, Adolpho. São Paulo, 06 de maio de 2004 e 09 de setembro de 2010.

LEIRNER, Fúlvia. São Paulo, maio 2004.

LOURENÇO, Maria Cecília França. São Paulo, 11 de novembro de 2009.

MELSOHN, Isaias. São Paulo, 25 de maio de 2004.

MOTTA, Flavio. São Paulo, 06 de novembro de 2009.

REINER, Lélío. São Paulo, 31 de março de 2004.

REIS, Perillo. São José dos Campos, 21 de outubro de 2010.

RUCHTI, Irene. São Paulo, 24 de setembro e 05 de novembro de 2004.

TEPERMAN, Milly. São Paulo, 30 de março de 2004.

VILLARES, Luiz. São Paulo, 10 de maio de 2004.

VILLARES, Maria. São Paulo, 14 de maio de 2004.

WOLLNER, Alexandre. São Paulo, 27 de novembro de 2003.

WRIGHT, Jayme Ribeiro. São Paulo, 07 de outubro de 2010.

Informações prestadas

BAUER, Alberto. São Paulo, 20 de novembro de 2009.

BORNSTEIN, Ary. São Paulo, 03 de novembro de 2010.

DUSCHENES, Ronaldo. São Paulo, 01 de dezembro de 2010.

ITO, Bispo Hiroshi. São Paulo, 2010.

REINER, Lélío. São Paulo, novembro de 2010.

RUCHTI, Bárbara. Em resposta às informações solicitadas, transmitidas pelo filho Carlos Bauer por email, em 05 de outubro de 2003.

RUCHTI, Irene. São Paulo, maio de 2003, 26 de agosto de 2006 e 13 de setembro de 2009.

TELLES, Plínio da Silva. São Paulo, 23 de novembro de 2010.

VAINER, André. São Paulo, 03 de setembro de 2010.

VASCONCELOS, Carlos Augusto. São Paulo, outubro de 2010.

VERGARA, Lucia. São Paulo, 29 de agosto de 2006.

Exposição

AFLALO, Marcelo. Apresentação de *Vernáculos e Modernos* em Exposição *Vertentes arquitetura e design*. Brasília, Palácio do Itamaraty: FAAP, 2008.

Arquivos eletrônicos em site

ANELLI, Renato. *O incêndio do Teatro Cultura Artística: quando reconstruir é preservar*. Em Vitruvius - minhacidade, São Paulo, ano 09, ago 2008.

<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc230/mc230.asp>

CAMARGO, Mônica Junqueira. *Arquiteto Miguel Forte, 1915-2002*. Vitruvius, São Paulo, Nov. 2002. Seção Arquitextos.

<http://vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp158.asp>

CAVALCANTE, Arthur. *Histórico da Paróquia da SS. Trindade*.

<http://www.trindade.org/drupal/node/30>

CESAR, Cerqueira. Depoimento sobre o mural de pastilhas vidrotil de Di Cavalcanti que foi escolhido em concurso fechado, do qual participaram também Jacob Ruchti e Roberto Burle Marx, para o Teatro Cultura Artística.

<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc230/mc230.asp>

GUERRA, Abílio. *Monografia sobre Salvador Candia e a necessidade de um diálogo acadêmico*. Resenhas Online, São Paulo, 07.078, Vitruvius, jun 2008.

WESTERHOFF, John. H. (teólogo). *Temperamento anglicano*. Postada por Rev. Arthur Cavalcante.

<http://www.trindade.org/drupal/templo>

Fontes das Ilustrações

Figura	Fonte
Capa	Marcelo Aflalo, fotografia Valeria Ruchti
1	Fotografia Alberto Bauer
2	Acervo família Bauer
3, 4, 5, 11, 13, 16, 33, 36, 37, 38, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 84, 85, 86, 87, 124, 125, 126 e 127, 140, 142, 143, 144, 150, 151, 152, 161, 162, 164, 165, 169, 181, 190, 196, 200, 201, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 237, 238, 239, 242, 243, 244, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 259, 260, 263, 266, 268, 269, 283, 284, 288, 289, 293, 295, 296, 297, 298, 303, 310, 311, 312, 313, 314, 323, 324, 325, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364	Acervo família Ruchti
10, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 81, 82, 83, 88, 92, 93, 94, 98, 99, 100, 101, 119, 120, 121,	Acervo família Ruchti, fotografia Hamilton Penna
103, 114, 131, 132, 133, 134, 138, 139, 242	Acervo família Ruchti, fotografia Marcelo Aflalo
12	BRITO, Ronaldo. <i>Neoconcretismo</i> . Cosac & Naify, 2002, p. 36.
6	Arquivo Francisco Nunes
7	Acervo Família Warchavchik. Org. AQUINO, Paulo Mauro Mayer – Acervo Fotográfico II, Gregori Warchavchik São Paulo, 2007
8	ACAYABA, Marlene. 1994, p. 26.
9, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 35, 45, 46, 137, 148, 149, 170, 171, 172, 173, 174	Acervo Jeferson Pereira, Fotografia Hamilton Penna
89, 90, 91	Arquivo Eduardo Ferroni
34	ITTEN, Johannes. <i>The art of colors</i> . 1973.
39, 40, 41, 42, 43, 44, 75, 112,	Arquivo Marcelo Aflalo
47	Arquivo família Ruchti, fotografia Thomas Farkas
48	<i>Habitat</i> , São Paulo, n. 2, 1950.
55, 56, 305	Arquivo Adolpho Leirner
135	Arquivo Adolpho Leirner foto Rômulo Fialdini
299	Arquivo Adolpho Leirner foto Vicente de Mello
57, 58, 59	Revista <i>AU</i> , v. 18, 114 – 2003, pp. 57-61.
73	Revista <i>Architectural Record</i> , n. 2, 130, 1947.
74	Revista <i>Construção</i> SP, n. 1627, 1979, p. 18.
111, 112	Arquivo Marcelo Aflalo em ACAYABA, 1994
76, 77	AFLALO, Roberto C. S., GASPERINI, Gian Carlo. 1987.
78	CUNHA. FAUUSP, 2007.
79, 80	ACAYABA. 1985.
96, 102, 106, 107, 113	Acervo Igreja S S Trindade
97	Arquivo site Igreja S S Trindade, fotografia acervo Dirson Glênio Vergara
104	Arquivo site Igreja S S Trindade
108, 109	Acervo Igreja S S Trindade, fotografia M. Aflalo
105, 110, 115, 116	Fotografia Fernando Silveira/FAAP
117, 118	Fotografia Marcelo Aflalo
122, 123	Arquivo bispo Hiroshi Ito

128	Arquivo Google earth
129 e 130	Revista <i>Interior's</i> , n. 112, 1953, pp. 120-2.
136	AMARAL, (org.). 2002, p. 41.
141	Acervo família Setubal, foto cedida Roberto Stickel.
145, 146, 147	Arquivo Vera Mindlin Bobrow
60, 61, 62, 95, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 166, 167, 168, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 184, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 195a, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 245, 246, 257, 261, 265, 267, 270, 271, 273, 274, 276, 278, 280, 300, 304, 307, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 329, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 348, 349	Fotografia Valeria Ruchti
183, 185, 186, 187, 188, 301, 302, 306, 308, 309	Fotografia Hamilton Penna
209	BLOC, André. <i>Aujourd'hui</i> , dez. 1967, p.125.
210, 211	DEATON, Charles. <i>L'Architecture sculpture</i> . Art et architecture. In <i>Aujourd'hui</i> , n.53, mai-jun 1966, p. 79.
212, 213	KIESLER, F. <i>The endless house</i> , 2001.
214	Revista <i>Projeto</i> , n. 40, 1982.
218	Goldfinger, Myron. <i>Antes de la arquitectura</i> . 1970, p.49.
236, 240, 241	Arquivo Marcelo Aflalo, fotografia José Moscardi
248	Fotografia Nelson Kon, arquivo Patrimônio Itaú
249, 256	Fotografia Ivson, arquivo Memória - Banco Itaú
255, 264, 275	Fotografia Cristiano Mascaro
258	ENGEL, Heino. <i>Sistemas de Estruturas</i> . 1981.
262	Revista <i>Acrópole</i> , 1968, pp. 13-15.
272	Sem autoria, arquivo Memória - Banco Itaú
277	Revista <i>Projeto</i> 1989-90, n. 127-129, p. 132.
279	Arquivo Elcio Laje, fonte desconhecida
281, 282	Reprodução. Filme <i>Gente que transa</i>
285, 286	"Gente que Transa", longa-metragem, Sílvio de Abreu, 1974, Acervo da Cinemateca Brasileira.
287	Arquivo Armando Conde
290	BARDI, Lina. <i>Casa de vidro</i> . 1950-1951.
291	<i>Exposição - 60 anos de arte construtiva no Brasil</i> . 2010, p. 57.
292	BRITO, Ronaldo. <i>Neoconcretismo</i> , p. 45.
294	Fotografia Lew Parrela
326, 327, 328, 365, 366, 367, 368, 369	Arquivo José Q. Guimarães
338	Internet
339, 340	<i>Ulm design 1953-1958</i> . Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, pp. 47-48.
341	Critchlow, <i>Order in space</i> , 1969.
342	Revista <i>Zodiac</i> , n. 19.
343, 344, 345, 346, 350	Arquivo Candi Hirano cedido à autora
330, 331	Arquivo Dulce Aun
347	Revista <i>Qualimetria</i> FAAP, n. 183, 2006.
351	Revista <i>Projeto e Design</i> , 2005.
352, 353	Reprodução do arquivo de Candi Hirano