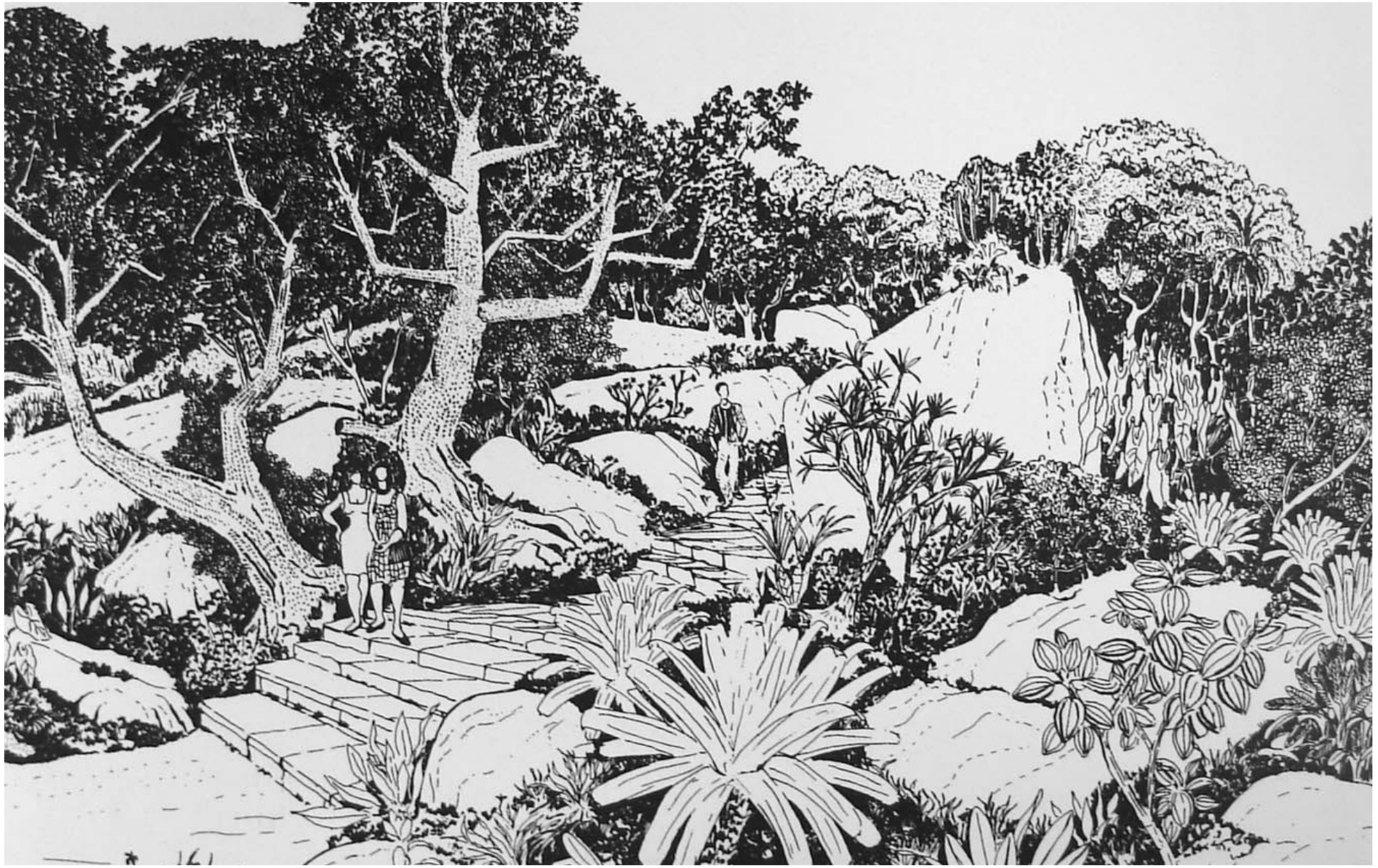
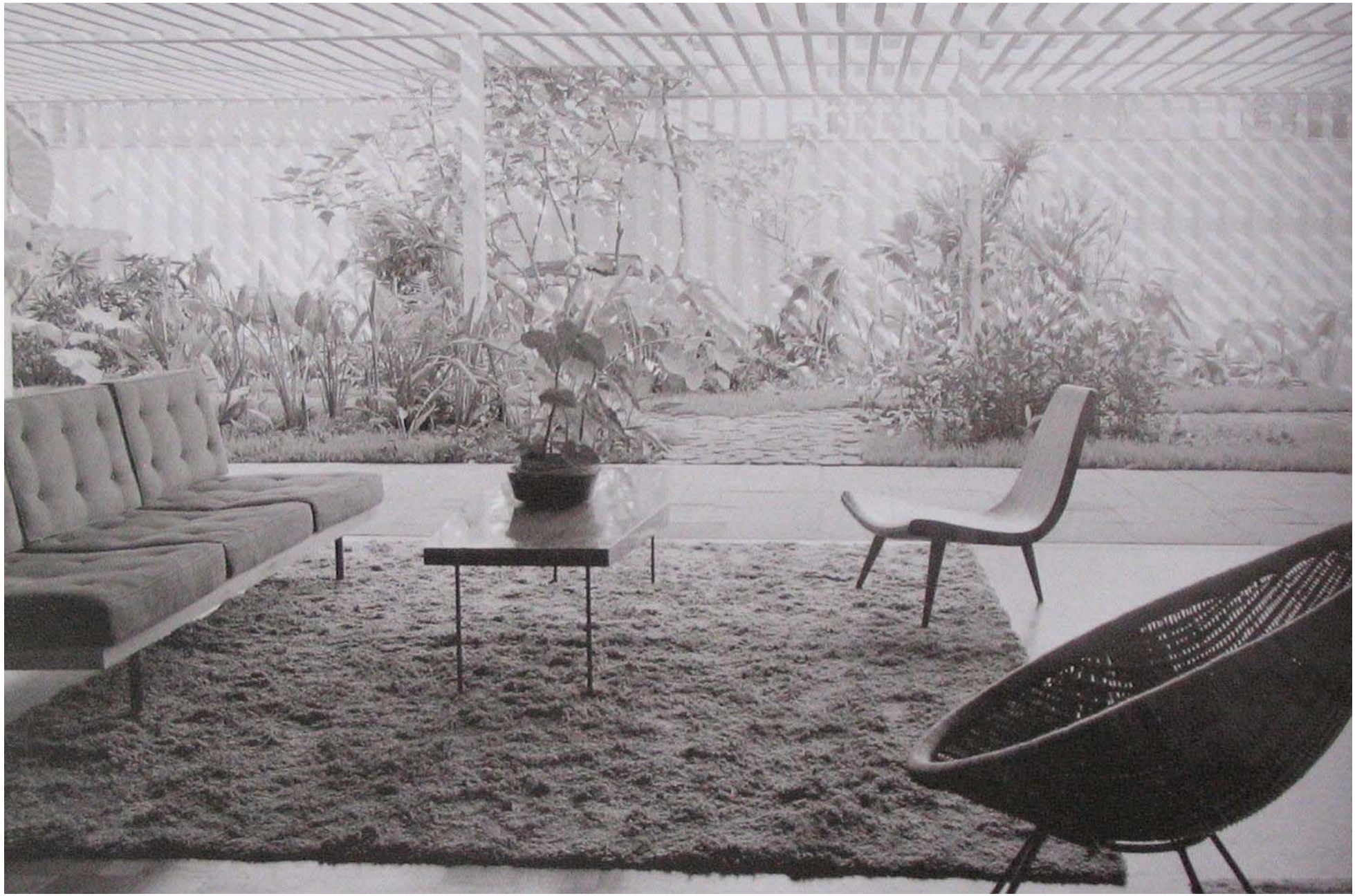




UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

ALEXANDRE PENEDO BARBOSA DE MELO

DESIGN DO MOBILIÁRIO MODERNO BRASILEIRO: ASPECTOS DA FORMA E SUA RELAÇÃO COM A PAISAGEM

SÃO PAULO
2008

ALEXANDRE PENEDO BARBOSA DE MELO

DESIGN DO MOBILIÁRIO MODERNO BRASILEIRO: ASPECTOS DA FORMA E SUA RELAÇÃO COM A PAISAGEM

Tese apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: Design e Arquitetura
Orientadora: Profa. Dra. Maria Cecília Loschiavo dos Santos

SÃO PAULO
2008

INDICE

Resumo 7
Abstract 7
Lista de figuras 8
1. INTRODUÇÃO 13
1.1 O tema 13
1.2 O objeto e o problema: delimitação temporal 14
1.3 hipótese 14
1.4 Metodologia 15
2. O MÓVEL MODERNO NO BRASIL. DEFINIÇÃO, CONTEXTO E GÊNESE 17
2.1. A obra de Gregori Warchavchik e o contato do móvel com a vegetação tropical 25
2.2. Flávio de Carvalho e os jardins circundantes 60
2.3. Gregori Warchavchik no Rio de Janeiro 75
3. A ESCOLA CARIOCA E A VISÃO ESTRANGEIRA DA PAISAGEM TROPICAL: GESTAÇÃO DE UMA TRADIÇÃO 83
3.1 A visita de Frank Lloyd Wright ao Brasil 83
3.2. A primeira viagem de Le Corbusier ao Brasil em 1929 88
3.3. O exercício de projeto de Lucio Costa e o problema da forma do móvel e a paisagem e a vegetação tropicais 95
3.3. A segunda visita de Le Corbusier e a construção de um ambiente tropical 142
4 CONSTRUÇÃO E AFIRMAÇÃO DE UMA TRADIÇÃO 178
4.1. Pavilhão de Nova York: experiência tropical no clima temperado 178
4.3. A contribuição de arquitetos estrangeiros radicados no Brasil para a forma do móvel moderno. 202
5. MATERIAIS E FORMAS DO MÓVEL MODERNO NO BRASIL 215
5.1 Alguns aspectos visuais da casa popular brasileira e sua influência sobre a forma do móvel 215
5.2 Outras condicionantes correlatas entre a natureza tropical e forma do móvel. 260
5.3. Aspectos da forma do móvel moderno no Brasil 284
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS 311
BIBLIOGRAFIA 319

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: alepenedo@uol.com.br

Melo, Alexandre Penedo Barbosa de
M528d Design mobiliário moderno brasileiro: aspectos da forma e sua relação com a paisagem / Alexandre Penedo Barbosa de Melo. --São Paulo, 2008.
340 p. : il.

Tese (Doutorado – Área de Concentração: Design e Arquitetura) – FAUUSP

Orientadora: Maria Cecilia Loschiavo dos Santos

1.Mobiliário - Brasil 2.Design 3.Paisagem 4.Vegetação 5.Warchavchik, G., 1896-1972 6.Carvalho, F., 1899-1973 7.Costa, L., 1902-1998 8.Niemeyer, O., 1907- 9.Tenreiro, J., 1906-1992 I.Título

CDU 749(81)

RESUMO

Esta tese apresenta uma leitura visual sobre a história do móvel moderno no Brasil e sua relação com a natureza tropical. Identifica, nas primeiras peças e desenhos de obras de Gregori Warchavchik, Flavio de Carvalho, Lucio Costa e Oscar Niemeyer como a construção da forma do móvel foi influenciada pela presença da paisagem e a vegetação tropicais envoltória da casa brasileira. Retira de desenhos e palestras de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright realizadas no Brasil, bem como de outros eventos locais, as condicionantes impostas pela paisagem carioca e sua influência sobre o espaço construído, cujas qualidades repercutem sobre a forma do móvel. O trabalho de Joaquim Tenreiro, em 1942, como precursor do móvel moderno no Brasil, foi acompanhado por uma série de iniciativas de arquitetos locais e estrangeiros radicados, vinculando natureza tropical e ambiente da casa, visando à unidade de um método de projetos. Conclui com a identificação das principais características da forma do móvel e seus expoentes sistematizados em mapa cronológico.

ABSTRACT

This thesis outlines a visual reading regarding the history of modern furniture in Brazil and how it relates to tropical nature. It identifies how the furniture shape construction was affected by the presence of tropical landscape and vegetation surrounding the Brazilian homes by considering the first pieces and designs for the works of Gregori Warchavchik, Flavio de Carvalho, Lucio Costa, and Oscar Niemeyer. It extracts from the drawings and speeches of Le Corbusier and Frank Lloyd Wright delivered in Brazil and also from other local events the conditions imposed by the “Carioca” landscape (in the city of Rio de Janeiro) as well as its influence onto the built space, of which the qualities are mirrored on the furniture shape. The work of Joaquim Tenreiro, in 1942, as a precursor of modern furniture in Brazil, was followed by a number of initiatives of local and radicated foreign architects to link tropical nature and home environment to address a design method unit. It concludes identifying the key characteristics of furniture shape and its exponents systematized in chronological map.

LISTA DE FIGURAS

Foto capa 1 – Roberto Burle Marx

Foto capa 2 – LEVI, 2001.

1. Ann Lislegaard

2. Johanm Moritz Rugendas

3. FERRAZ, 1965, p.51.

4. Idem, p.63.

5. Idem.

6. Idem, p.133.

7. Idem, p.131.

8. Idem, p.60.

9. Idem, p.87.

10. Idem, p.186.

11. Idem, p.187.

12. Idem, p.55.

13. Idem, p.134.

14. Idem, p.55.

15. SANTOS, 1995.

16. Idem.

17. ROSSETTI, 2007, p.308.

18. DAHER, 1982, p.73.

19. Idem.

20. ROSSETTI, 2007, p.301.

21. DAHER, 1982, p.70.

22. Idem, p.72.

23. ROSSETTI, 2007, p.308.

24. Oeuvre Complète, vol.4.

25. Idem.

26. COSTA, 1995.

27. Idem.

28. Idem.

29. Idem.

30. Idem.

31. Idem.

32. Idem.

33. Idem.

34. Idem.

35. Idem.

36. Idem.

37. Idem.

38. Idem.

39. Idem.

40. Idem.

41. Idem.

42. Idem.

43. Idem.

44. Idem.

45. Idem.

46. Idem.

47. LE CORBUSIER, 1998, P.47.

48. Oeuvre Complète, vol.4.

49. Idem.

50. Idem.

51. Idem.

52. Idem.

53. PEREIRA, 1987, p.153.

54. Idem.

55. Idem, p.147.

56. Idem.

57. Idem.

58. Oeuvre Complète, vol.4.

59. PEREIRA, 1987, p.166.

60. Idem.

61. BRAZIL BUILDS, 1943.

62. Idem.

63. Idem.

64. Idem.

65. Idem.

66. Idem.

67. Idem.

68. Idem.

69. Idem.

70. Idem.

71. Idem.

72. Habitat, (5): jan/fev/mar/1950

73. LEVI, 2001.

74. Oeuvre Complète.

75. LEVI, 2001.

76. Idem.

77. Idem.

78. Idem.

79. GREERBRANT, Alain. The Amazon: past, present and future. New York: HN Abrams, 1988.

80. Claus Meyer.

81. Idem.

82. Claudia Andujar.

83. Relatório Expedições Século XXI.

84. Idem.

85. Claudia Andujar.

86. Sue Cunnigham

87. LEMOS, 1999.

88. Claudia Andajur e George Love.

89. Levi Strauss.

90. Marcello Lourenço.

91. GREERBRANT, Alain. The Amazon: past, present and future. New York: HN Abrams, 1988.

92. Robert H. SchomburgK *in* BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos Viajantes. São Paulo: Metalivros, 1999.

93. Relatório Expedições Século XXI.

94. GREERBRANT, Alain. The Amazon: past, present and future. New York: HN Abrams, 1988.

95. Almeida Junior.

96. GREERBRANT, Alain. The Amazon: past, present and future. New York: HN Abrams, 1988.

97. Marcelo Ferraz

98. Thomas Ender.

99. DEBRET, 1971.

100. Oeuvre Complète.

101. GRILLO, 1960.

102. FIELL, 1997.

103. LEVI, 2001.

104. PENEDO, 1997.

105. MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 1997.

106. G.C.Fongaro. Habitat, (5): jan/fev/mar/1951 (5)

107. TIBAU, Habitat, (10): 1953

108. PEREIRA, 1987, p.164.

109. HABITAT, 50 (1).

110. Idem.

111. CALS, 1998.

112. Idem.

1. INTRODUÇÃO

1.1 O tema

O móvel moderno no Brasil tem a madeira como elemento fundamental para a constituição de sua linguagem, seja no plano funcional, técnico e construtivo (sintaxe), seja no plano formal, expressivo e simbólico (semântica). Essa condição procede, aparentemente, da abundância de espécies verificadas no seu vasto território e da forte presença da madeira no cotidiano do país, remontando à sua herança colonial. Situação que configurou o que podemos entender como uma "tradição", baseada no binômio mão-de-obra e produção artesanal, abrangendo os utensílios para o uso cotidiano, o mobiliário e a própria casa.

A evidência do desdobramento dessa condição pode ser observada numa cultura de projeto do móvel moderno, que foi configurada ao longo do período de gestação, afirmação e reconhecimento do movimento moderno brasileiro, na arquitetura e urbanismo e no mobiliário.

Traço marcante desse mobiliário é sua filiação ao "patrimônio artesanal da madeira", tal como fora identificado e estudado pela Profa.Dra. Maria Cecilia Loschiavo dos Santos, em tese apresentada ao Doutorado da Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da Universidade de São Paulo, em 1993, publicada com o titulo "Tradição e modernidade no Móvel Brasileiro: visões da utopia na obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sergio Rodrigues".

1.2 O objeto e o problema: delimitação temporal

Este trabalho visa compreender e descrever os aspectos visuais da forma do móvel moderno no Brasil. Procura identificar nessas formas as relações estabelecidas com a paisagem e a vegetação tropicais, considerando-as condicionantes para o estabelecimento de sua sintaxe e de sua semântica. Os trabalhos programados e a leitura da bibliografia nos levaram a uma seleção tipológica (poltronas e cadeiras) e de exemplares que denominamos como “coleção”, formada por obras produzidas no Brasil por diferentes autores no período estudado: 1925 a 1964. A análise desse grupo de obras representativas do vínculo da forma do móvel com a paisagem, a vegetação tropical e a cultura brasileira, levaram-nos à identificação de dimensões simbólicas, técnicas e construtivas, permitindo a classificação desses exemplares em três subgrupos: 1. condensação da massa do móvel; 2. transformação do assento e espaldar em uma única peça, realçando a massa da peça ou o desenho sinuoso de sua borda e; 3. uso da palhinha ou outro elemento vazado como radiador de luz.

1.3 hipótese

Nossa hipótese é que os elementos formais dessa coleção de móveis representativos do “patrimônio artesanal da madeira” tenha como principal motivação a paisagem e a vegetação tropicais que circundam a casa moderna brasileira, e cujos efeitos positivos e negativos tenham desempenhado papel de condicionantes formais. As formas e os recursos técnicos adotados pelos arquitetos, designers e moveleiros seriam alternativas de respostas a tais condicionantes impostas pelos elementos que caracterizam a Paisagem e a Vegetação tropicais.

1.4 Metodologia

A tese aqui apresentada é produto de uma pesquisa documental de natureza iconográfica e verbal sobre a influência da paisagem e da vegetação tropicais na forma do móvel moderno no Brasil. Trata-se de uma interpretação histórica que utiliza, como fontes primárias, imagens (basicamente, desenhos e fotografias) e textos diversos (artigos, depoimentos, transcrições de palestras e conferências) produzidos por arquitetos, artistas, designers e moveleiros envolvidos com a temática ou com a produção de móveis nas primeiras décadas do século 20.

As fontes utilizadas estão inscritas no período de 1925 até o início da década de 1960, momento apontado pela historiografia como o momento de gestação, afirmação e difusão das propostas modernistas no Brasil. A historiografia, as dissertações, teses e artigos recentes sobre a arquitetura, o paisagismo e o mobiliário moderno no Brasil constituíram-se em balizadores temáticos e temporais para orientar tal interpretação acerca de elementos formais predominantes na configuração do mobiliário moderno brasileiro.

Na primeira parte, procurou-se identificar o surgimento desta questão (a particularidade da forma do móvel diante da paisagem e da vegetação tropicais que envolvia a casa brasileira) na obra dos pioneiros do Movimento Moderno, Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho entre outros artistas que atuavam na capital paulistana.

Na segunda parte, analisou-se a contribuição estrangeira representada pelas reflexões e proposições de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, que estiveram no Brasil no início período estudado e se sensibilizaram diante das condicionantes impostas pela paisagem brasileira, em particular a carioca, ao espaço construído, devendo repercutir diretamente na forma do móvel. Tais reflexões influenciaram diretamente a produção brasileira posterior, especialmente Lucio Costa que, apesar da ínfima produção mobiliaria, conseguiu elaborar os parâmetros conceituais para uma plasticidade do móvel moderno tropical, na condição de principal expoente da Escola Carioca.

Na terceira parte, apontou-se, de acordo com as análises anteriores, uma série de iniciativas de arquitetos, designers e moveleiros, brasileiros e estrangeiros radicados no país, que coexistiram com o reconhecimento surgimento de Joaquim Tenreiro, em 1942, apontado como precursor do móvel moderno no Brasil. Tal produção representa a capacidade de reunir, no projeto do móvel, a "tradição artesanal da madeira" à modernização do morar e dos sistemas produtivos (índice de uma nova sociedade, moderna e desenvolvida tecnicamente).

A quarta, e última parte, dedicou-se à caracterização formal de uma "coleção" proposta de móveis exemplares dessa tradição, a partir dos materiais, dos sistemas construtivos e da forma, derivada do equacionamento formal das condicionantes impostas pela paisagem e pela vegetação tropicais à ambiência desejada e proposta para a casa moderna brasileira.

2. O MÓVEL MODERNO NO BRASIL. DEFINIÇÃO, CONTEXTO E GÊNESE

O móvel moderno no Brasil tem a madeira como sua principal sintaxe radiadora de formas e técnicas construtivas. Esta qualidade procede principalmente pela abundancia de espécies no território e de uma tradição baseada no binômio mão-de-obra e produção de objetos de uso cotidiano. A evidencia desta característica desdobra-se inicialmente pelo fato de existir uma cultura de projeto estruturada no "patrimônio artesanal da madeira", qualidade já identificada por Profa.Dra. Maria Cecilia Loschiavo dos Santos quando da defesa de sua tese de doutorado intitulada "Tradição e modernidade no Móvel Brasileiro: visões da utopia na obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sergio Rodrigues" [1] apresentada na Universidade de São Paulo em 1993.

Conforme ilação da professora, as primeiras iniciativas de industrialização do móvel moderno no Brasil aconteceram na década de 10 do século passado com a produção da "Cama Patente" de autoria de Celso Martinez Carrera (1884-1995). Voltada para o mercado popular, a produção industrial da fábrica inaugurava o "marco fundamental para a evolução do desenho do mobiliário brasileiro" [2], anunciando às intensas reformas programáticas da organização da casa brasileira no período, sendo exemplar a produção de camas em detrimento de redes muito comum no período.

Ainda sobre a "Cama Patente" fica caracterizada que o desenho simples, objetivo e funcional resultou da necessidade de adequar a forma frente ao mercado popular no qual visava o negocio. Entretanto, é preciso observar que sua produção baseava-se na utilização maciça da madeira, fazendo uso de técnicas inovadoras como o torneamento de cantoneiras para a junção de travessas, cujo resultado final denotava unidade formalística, coesão estrutural, praticidade e leveza. Qualidades semelhantes obtidos pelos moveis produzidos pela austríaca "Thonet" [3].

Adiante, a professora nos atenta ao fato que na década posterior surgir uma "geração de pioneiros", muito dos quais eram artistas e arquitetos ligados a produção do móvel no Brasil, tais como os estrangeiros John

[1] Tese convertida em livro "Móvel Moderno no Brasil". SANTOS, 1995.
[2] SANTOS, 1995, p.31.
[3] Empresa fundada em 1819 na Áustria, produziu milhares de cadeiras por meio da técnica de moldagem de lâminas, atuando nos dias atuais nos principais mercados mundiais.

Graz, Cássio M´Boi, Gregori Warchavchik, Lasar Segall e Theodor Heuberger. Estes profissionais encontraram aqui condições de desenvolver projetos de moveis cujas formas destoavam dos estilos que reinavam no mercado nacional, como o móvel eclético, neocolonial e neoclássico. Além de suas produções englobarem setores da elite, acompanhavam os estilos em voga no cenário internacional, e muitos atuavam na militância artística ou mesmo na decoração.

Nos anos 30 a 60, ocorreu o vínculo essencial entre arquitetura e móvel durante o movimento moderno no Brasil, acentuando a atuação dos arquitetos na produção de objetos pela "busca da unidade do espaço construído" [4]. O engajamento de arquitetos modernos alinhados com a produção do móvel não alcançava a produção sistemática focada para o mercado popular.

As cidades de São Paulo e Rio de Janeiro apresentavam condições favoráveis para a modernização em todos os aspectos relacionados a produção do móvel. Primeiro porque ambas além de populosas possuíam condições socioeconômicas favoráveis: uma era a cidade locomotiva da produção de riqueza do país, e a outra era a capital federal. Segundo, porque havia intenso processo de reurbanização em função da evolução dos transportes, a verticalização das moradias e a mecanização das funções da casa. Todas estas condições influenciaram a organização social e o programa da casa brasileira, intervindo sobre a natureza do móvel.

Dentre os arquitetos envolvidos com a modernização do móvel no Brasil temos, na cidade do Rio de Janeiro, profissionais como Artur Lício Pontual, Carlo Benvenuto Fongaro, Bernardo Figueiredo, Sergio Rodrigues, Sérgio Bernardes e Aida Boal [5]. Já em São Paulo a produção de um móvel cujas características vinculavam forma e função alinhadas a modernização de sua produção e comercialização estavam sob a liderança de profissionais como Oswaldo Bratke, João Batista Vilanova Artigas, Rino Levi e Henrique Ephim Mindlin [6].

O terceiro momento de modernização do móvel no Brasil ocorreu, de acordo com a professora, quando profissionais ligados a produção moveleira delinearam uma coleção confeccionada por materiais

[4] SANTOS, 1995, p.51
[5] Idem, p.52
[6] Idem, p.63

nacionais, cujas características estavam concatenadas com a "nossa realidade cultural" [7]. Entre os pioneiros deste movimento temos o artesão português Joaquim Tenreiro, o autodidata baiano Jose Zanine Caldas, os arquitetos italianos Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti, os arquitetos paulistas da Branco & Preto [8], Geraldo Ferraz com a Unilabor, novamente Sergio Rodrigues, agora com sua empresa Oca e o arquiteto francês Michel Arnoult[9]. Concatenado a participação de artesãos e arquitetos envolvidos com a produção industrial do móvel, alguns arquitetos comprometidos com a linguagem arquitetônica se viram envolvidos nos problemas referentes a linguagem visual do espaço construído, levando-os a desenvolver peças notáveis de citação, como as obras de Paulo Mendes da Rocha, Julio Katinsky, Jorge Zalszupin, Abrahao Sanovicz entre outros colegas.

Cadeiras e poltronas constituem a principal tipologia do móvel moderno no Brasil identificadas na pesquisa de 1993. Vários são os motivos da volumosa produção: a visibilidade, a capacidade de absorção de novas técnicas e materiais construtivos, a criação contínua de formas, e a sua condição de ser um dos mais usados móveis. A variedade funcional da cadeira garante ainda sua presença em diferentes ambientes da casa moderna brasileira.

No entanto, ao observar a coleção do móvel moderno no Brasil, percebem-se outras características visuais decorrentes do método construtivo do "patrimônio artesanal da madeira", que reunidas estabelecem a unidade visual entre as primeiras produções até as contemporâneas. São características que aliadas às técnicas conhecidas configuram sub-tipologias de cadeiras e poltronas, mas complementares quando reunidas em um espaço construído comum.

Isso nos leva a considerar a possibilidade de existir outras condicionantes da forma além do "patrimônio artesanal da madeira". A hipótese é a existência de um outro índice capaz de influenciar a forma da coleção de moveis: a paisagem e a vegetação tropicais circundante a casa moderna brasileira.

[7] Idem, p.81.
[8] A empresa era formada pela associação de Carlos Millan, Chen Hwa, Jacob Ruchti, Miguel Forte, Plínio Croce e Roberto Aflalo. Ver ACAYABA, 1994.
[9] SANTOS, 1995, idem.

Paisagem e vegetação tropicais tem como definição conceitos amplos e abrangentes frente às condições reais imposta pelo território brasileiro. No escopo deste estudo tratamos de conceitos modernos relacionados a paisagem como "representação paisagística" vinculando bioma tropical e localidades especificas cujas condicionantes naturais constituem um caráter visual. O cenário no qual se desenvolve esta tese, e que tem no seu cerne o conceito de paisagem adotada, se refere a faixa territorial compreendida entre a cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro, locais aonde o móvel moderno no Brasil alcança seu estagio de desenvolvimento.

O bioma da Mata Atlântica que abrange esta faixa possui características peculiares quanto constituição de um universo natural que ora avança o território adentro, para o interior, ora cerceando o Oceano Atlântico, sobrepondo o bioma da Zona Litorânea. A vegetação cerrada com espécies que variam entre pequenas e altas estaturas dão a forma de uma mata densa, multicolorida, rica em diversidade de espécies de flora e fauna. Tanto o bioma da Mata Atlântica e da Amazônia converteram-se em signos da paisagem natural brasileira, o paraíso tropical, extensamente explorada por viajantes e pesquisadores desde o inicio da colonização.

Sua beleza exótica e exuberante que fora antes temida, uma "muralha" para a conquista do território pelos exploradores estrangeiros, identificada como "natureza pujante e livre, selvagem" [10] infestada de índios traiçoeiros e feras a espreita do bote certeiro, sendo seguidamente devassada. O bioma da Mata Amazônica também possui similaridades visuais próximas as da Mata Atlântica, diferenciando não somente a latitude mas a constituição de uma mata hidrófila.

O que antes era misteriosa e desafiadora foi aos poucos sendo compreendida e incorporada como uma riqueza local, quando espécies de flora tropical foram inseridas em movimentos que buscavam construir uma "brasilidade". Nesse sentido, a vegetação tropical no qual se insere neste trabalho tem papel fundamental na construção de uma linguagem visual da forma do móvel moderno no Brasil. Entende-se vegetação tropical como agrupamento de qualquer ou varias espécies da flora dos biomas existentes no Brasil.

A operação de ordenamento da composição e aglutinação de diferentes espécies da flora brasileira pode ser entendida no escopo deste trabalho como jardim, e em determinadas situações identificadas,

[10] SANDEVILLE, 1999, p.217.

principalmente quando da presença de paisagistas como Roberto Burle Marx, como operação moderna de ajardinamento: o paisagismo. A característica da vegetação tropical é a diversidade tanto de espécies como de tamanho e de forma, que conjugadas elaboram um dinâmico cenário orgânico capaz de influenciar objetos e espaços construídos circundantes.

A vegetação opera em uma escala menor que a paisagem explorada pela arquitetura, elaborando em conjunto diferentes planos de composição da natureza tropical. Em um cenário como a Baia de Guanabara e Mata Atlântica da cidade do Rio de Janeiro a sobreposição de paisagem e vegetação tropicais proporciona interlocuções de leituras visuais quase que instantâneas, tomada pelo dinamismo e campo de observação que alguns pontos da cidade oferece. Situação que exerceu enorme influencia sobre a arquitetura e mobiliário moderno no Brasil, sob as mãos de arquitetos cariocas como Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

A influência visual da paisagem e vegetação tropicais sobre o móvel moderno no Brasil resulta do aprimoramento técnico da arquitetura brasileira no período, conquistas provenientes do concreto armado, condensando a estrutura e liberando a fluidez do espaço interno da casa moderna brasileira. Assim, conceitos estrangeiros ligados à questão da planta livre ecoa com a tradição dos espaços arejados e de contenção mobiliaria da casa brasileira.

Conforme o desenho da planta caminha para integração e dinâmica social ligada ao funcionamento da casa moderna brasileira, a paisagem e a vegetação tropicais sob o auspicio do paisagismo moderno, regido por Mina Klabin, depois por Roberto Burle Marx, adentra o espaço construído inicialmente como meio circundante. O advento das varandas abertas e das esquadrias de vidro, a conseqüente fluidez entre espaço interno e externo ganha contornos de método de projeto sublimando o quadro de alternativas construtivas da arquitetura moderna no Brasil.

A planta livre na casa moderna brasileira e a paisagem e a vegetação tropicais circundante se fundem por meio de móveis cuja função se ajusta conforme a intensidade dessa relação interfere no cotidiano de seus moradores. Mas a essência histórica da casa brasileira não muda, a austeridade mobiliaria conhecida desde a

época da colônia, se apresenta com este novo elemento, uma qualidade inerente a própria natureza, cuja simplicidade e coesão das formas se mantem integras.

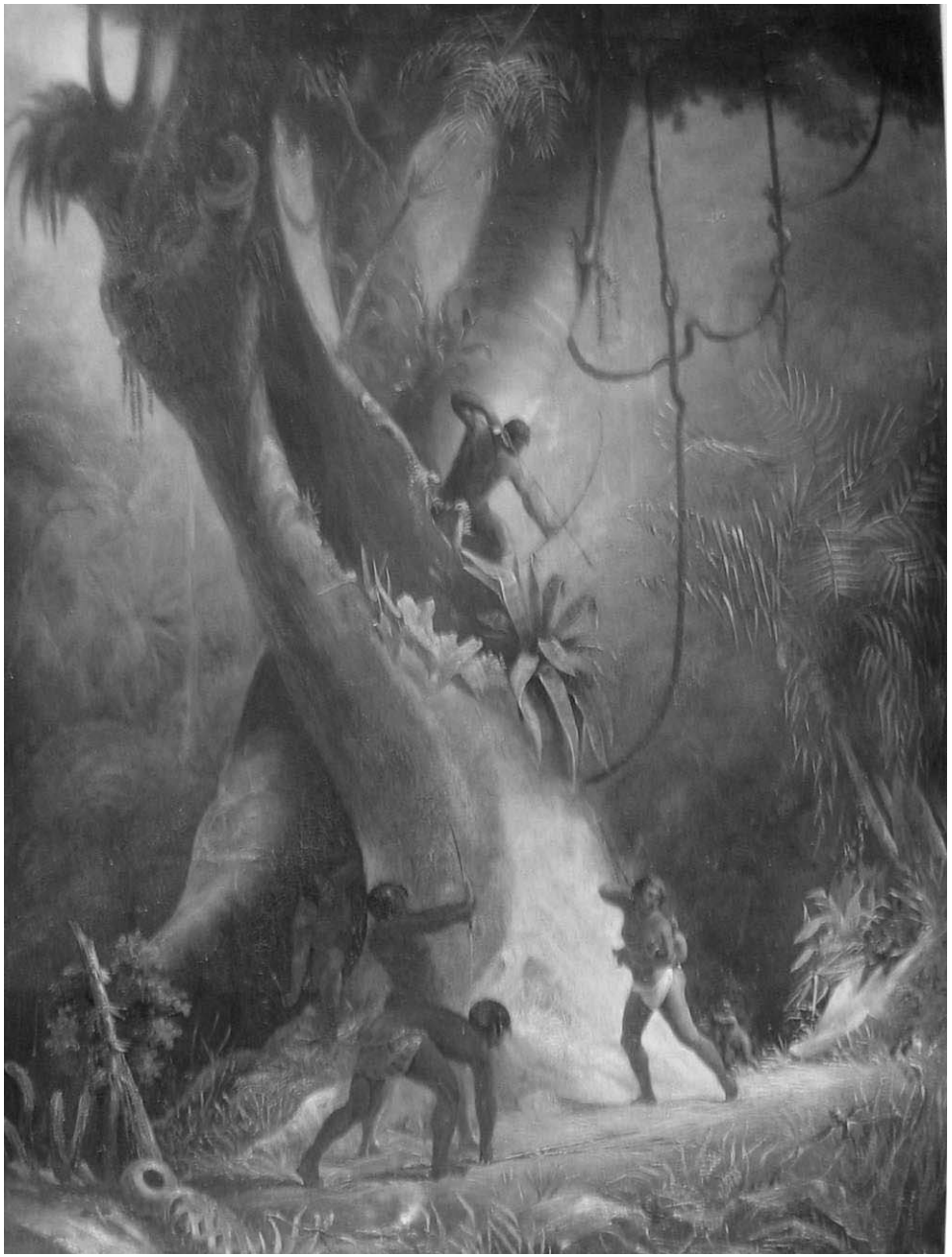
Esses aspectos integram também o desenho do móvel moderno no Brasil cuja forma se amolda conforme a intensidade de diálogo entre o espaço construído e a paisagem e a vegetação tropicais se amplia. Mas é uma historia subjetiva, longe de ser debatida nos cânones do móvel moderno, apesar de ser um problema da arquitetura. Questionamentos entre arquitetura e natureza tropical lançados por Rino Levi em 1925, posteriormente ampliados por Gregori Warchavchik, depois por Le Corbusier e Frank Lloyd Wright não repercutem imediatamente sobre a forma do móvel. O processo gradativo de conversão ocorre quando do devassamento das paredes, mas ainda desapercebido aos olhos atentos da primeira geração de arquitetos.

Este trabalho é uma leitura visual de desenhos e fotografias das principais imagens que circularam no período de constituição da arquitetura moderna no pais. Sobre estas imagens estabelecemos associações e analogias de como, aos poucos, a construção de uma linguagem do móvel moderno no Brasil se configura frente ás condições impostas pela paisagem e pela vegetação tropicais. A principio são imagens extraídas de palestras, desenhos de estudos, fotografias de arquitetura em revistas e livros cujo conteúdo revela questões sobre a operação na construção de um vocabulário formalístico para os móveis modernos no Brasil.

A identificação das características desta coleção de móveis foram feitas através de desenhos, que possibilitaram sistematizar as particularidades de montagem da forma dos três principais sub-grupos de móveis identificados. São qualidades a princípio desapercebidas no universo do mobiliário para se mostrarem coesas e complementares quando compostas defronte a paisagem e a vegetação tropicais.

Olhar Estrangeiro – Interpretação artística contemporânea da Paisagem e Vegetação tropicais

[f.01] Ann Lislegaard



Olhar Estrangeiro – Interpretação artística colonial da Paisagem e Vegetação tropicais

[f.02] Johanm Moritz Rugendas

2.1. A obra de Gregori Warchavchik e o contato do móvel com a vegetação tropical

A coleção de móveis modernos do arquiteto russo Gregori Warchavchik (1896-1972) é considerada "uma etapa fundamental para o rompimento com o academismo e o estabelecimento de um novo vínculo com a estética moderna" [11]. A primeira manifestação moderna no Brasil, que integrou um novo conceito de projeto arquitetônico, ambientado com móveis que dialogassem com o espaço construído, dentro do espírito de renovação do Modernismo Brasileiro, foi a construção da casa da Rua Santa Cruz em São Paulo, no ano de 1927-28, concebida por Gregori Warchavchik com paisagismo de sua esposa, Mina Klabin Warchavchik (1896-1969) **[03]**.

Mesmo sendo o projeto um marco na arquitetura brasileira, a construção da obra foi um desafio, já que evidenciou uma gama de problemas relacionados às exigências construtivas ligadas ao movimento moderno, em universo abrangente que englobava desde os princípios de técnicas e métodos de projetos, materiais de construção e acabamentos à questão do paisagismo e também do mobiliário. A produção propriamente dita do mobiliário desta casa, assunto que nos interessa, aponta para o papel desempenhado pelo arquiteto Gregori Warchavchik, no que se refere ao design do mobiliário. Este profissional tem a responsabilidade sobre o lançamento de repertórios nacionais ou ideais estilísticos que, eventualmente, norteariam a escola do mobiliário moderno brasileiro a partir dos anos 40. A principal notoriedade de seu trabalho como arquiteto responsável, decorador e projetista dos móveis, foi apresentar um quadro de possibilidades criativas que pudesse vincular, de maneira sutil, o novo com o tradicional, a novidade com as qualidades locais.

A casa em si não só pavimentou a introdução posterior da arquitetura moderna no Brasil, como semeou diversas idéias subjetivas relacionadas ao ideário plástico: a busca de uma linguagem que vinculou forma e meio ambiente - de uma produção nacional legítima – o resgate da importância do mobiliário dentro do espírito de renovação estética da casa brasileira, como o que ocorrera com o paisagismo. Esse talvez seja outro grande marco da casa "modernista".

[11] SANTOS, 1995, p.47.

O escritor paulista Mário de Andrade (1893-1945) [12], por sua sensibilidade artística, costurando diálogos e desenvolvendo atividades revolucionárias no campo cultural e educativo, aliando ação política e política de cultura, como foi sua gestão na prefeitura de São Paulo, não deixava de manifestar qualquer evento que vinculassem ideais modernistas, nem sobre o mérito da obra de Gregori Warchavchik:

> "Era justo que a capital paulista, que tem sido mesmo o berço de todas as tentativas de modernização artística no Brasil, também tomasse a iniciativa de modernizar a nossa arquitetura." [13]

Seu olho aguçado como fotógrafo e pesquisador cultural, Mário de Andrade logo observara a importância da planta livre e o impacto da paisagem e da vegetação tropicais na casa de Gregori Warchavchik, implicando sobre a composição do espaço, e a evidente conseqüência sobre a forma dos objetos:

> "O cimento armado está bem expresso pela nitidez e arrojo das formas, permitindo as largas janelas de canto, que não só arejam completamente o interior, como trazem para os aposentos de permanência, a presença constante do jardim exterior. Este representa, aliás, uma criação interessantíssima. Os grandes lisos e planos, emoldurados por cactos e palmeiras, são de uma originalidade esplêndida e dão ao conjunto uma nota feliz de tropicalismo e disciplina." [14]

O impacto semântico – a força de imagem das formas alcançadas e seu valor diante dos rumos da arquitetura - desencadeado pela construção da casa modernista, teria ainda outros efeitos na esfera do projeto. As obras seguintes reforçariam tais teses ainda embrionárias no campo da experimentação que a arquitetura processava no período.

[12] Mário de Andrade produziu móvel, além de promover concurso sobre mobília; ver SANTOS, 1985.
[13] FERRAZ, 1965, p.61.
[14] idem, p.61

Em seu projeto pioneiro, Gregori Warchavchik logo sinalizou as possibilidades de reiterar no desenho dos móveis o novo aspecto da criação arquitetônica, a intenção plástica incutida no espaço construído. Em uma sucessão de planos lineares é possível observar, por meio de foto histórica [15], que os móveis concebidos para o espaço estimulam a sensação de pureza do plano do teto, em linearidade única, subliminar, sem elementos ou saliências decorativas, novidade para a casa brasileira.

A linearidade do desenho dos móveis, também observada na foto **[04]**, ampliou o conceito de comunicação que os objetos exercem, e novos aspectos do uso dentro da casa foram colocados: trazer ao convívio familiar um contato mais direto com materiais e técnicas construtivas inovadores, impondo um novo formalismo. No caso da casa de Gregori Warchavchik, a principal novidade no mobiliário, no que se refere ao aspecto técnico, foi a aplicação do compensado de madeira no estado puro de sua forma. Rompeu-se definitivamente com a solução de torneamento de peças de madeira, eliminando qualquer resquício de intervenção artesanal na forma final do móvel, abandonando a princípio também o aspecto de estrutura quadrilátera decorrente da técnica de montagens das partes com diferentes componentes, muito utilizados desde o período colonial. Ou seja, o plano expansível da chapa de compensado de madeira resolveu o problema técnico de reunir em uma peça o pé, o assento e o espaldar da cadeira, descartando a necessidade de soluções complexas de pregos e cavilhas usualmente utilizados nas coleções anteriores [16]. As saliências comuns dos móveis ecléticos existentes no período, que exaltavam o labor do artesão, são suprimidas pela chapa plana que inibe qualquer intervenção em sua superfície, restando apenas encaixe, recorte e colagem.

No limiar do conceito de móveis-esculturas, as peças projetadas possuíam uma simplificação pertinente da forma: a proposição era corroborar o conceito construtivo da casa – simples, racionalizada e planificada – em uma montagem linear de eixos verticais e horizontais, como que reiterando e espelhando os planos das paredes e teto.

[15] Ver Catálogo de exposição “Warchavchik e as Origens da Arquitetura Moderna no Brasil”. MASP, 1971, s/p.
[16] Sobre o impacto do compensado de madeira sobre a produção de móveis, ver MELO, 2001.

Para o móvel em si, podemos perceber a intenção plástica de renovação, descartando a utilização de peças maciças e revestidas, com aspecto de feitio manual, para realçar novos planos com o compensado de madeira – mantendo o aspecto natural, em madeira, e apresentando novos processos industriais, pela extensa área plana – ao combinar, por exemplo, planos circulares sobrepostos em seqüências ritmadas, sugerindo referências e analogias diversas, como os grandes eixos de máquinas, ou, ainda, os transformadores elétricos, marcos do novo processo de industrialização no período. As poltronas existentes na foto em compensado de madeira, com seus pés e apoios de braços perfeitamente conectados, um como extensão do outro, não só induzem a idéia de precisão, de uma outra linguagem construtiva, da montagem física em todos os aspectos, do material à técnica, e da linearidade inédita embutida na forma de um móvel, como também vinculam suas formas ao aspecto contemporâneo de sua época.

Percebemos assim que o quadro de referenciais do espírito de época foi colocado como meio de linguagem para o novo conceito de projeto arquitetônico proposto pelo arquiteto: renovar todos os aspectos ligados à casa brasileira. Tudo com o intuito de despertar um jogo de planos, definindo um ritmo, uma noção de velocidade, dialogando sempre com o conceito espacial da casa.

Gregori Warchavchik desenvolveu ainda ao longo de sua produção diversos tipos de cadeiras, ainda que alguns sejam reproduções fiéis de modelos internacionais [17] **[05]**. Alguns grupos de móveis chamam a atenção porque, reunidos, configuram uma tipologia: os embutidos. Esses objetos fixos com função de mobiliário, além de reforçar o aspecto dinâmico que os interiores de suas casas apresentavam (vale lembrar a ruptura do momento em relação ao espaço eclético dominante no período), sinalizavam uma possível vertente de projeto que priorizava a plena industrialização do móvel. Também acompanhava, como veremos depois, o lastro deixado por Adolf Loos (1870-1933), posteriormente por Le Corbusier (1887-1965), no qual Gregori Warchavchik era leitor fervoroso.

[17] Um modelo desenvolvido por Gregori Warchavchik, sem data, constitui reprodução fiel do modelo “Sitzgeiststuhl” (1927) criado por Heinz Rasch (FIELL, 1997, p.165). Os modelos de cadeira circular com estofado e ferro tubular lembram o modelo B302 (1928-1929) criado por Le Corbusier, Pierre Jeanneret & Charlotte Perriand (FIELL, 1987, p.190).

Ao trabalhar com chapa de compensado em estruturas fixas e paralelas, formando caixões e prateleiras, Gregori Warchavchik determina um padrão de desenho que favorece sua reprodução (perceptível pela preocupação em definir cotas, provavelmente respeitando as dimensões e o melhor aproveitamento do material) e montagem posterior no espaço. Um comportamento inédito no cenário nacional, nem tanto no ambiente arquitetônico internacional. Produtos similares identificados em projetos de Walter Gropius (1883-1969), Mies Van der Rohe (1885-1969) e Marcel Breuer (1902-1981) na escola de design alemã Bauhaus (1919-1933), como as experiências de Theo van Doesburg e Gerrit Rietveld e sua Residência Schröder (1925), foram grandes fontes de difusão dos conceitos modernos em voga no período, publicadas em revistas e livros de época.

O compensado de madeira, importado ou não, estimulou Warchavchik a confeccionar um fantástico repertório de novas tipologias de móveis modernos [18], como escrivaninhas, "mesa para telefone", balcão e bar, mesa para revista, "porta-guarda-chuva", sofá com prateleiras, "estrado e púlpito para conferências", estante para biblioteca, mesas de centro, mesas de escritório, penteadeiras, camas, banquetes, guarda-roupa **[06]**. Essa diversidade de tipologias demonstra a noção em intervir pelo método arquitetônico – a função do espaço definindo a forma do móvel – no processo de industrialização, tanto pelo fato de sugerir maior mecanização das funções sociais da casa, como por incorporar um maior grau tecnológico no setor construtivo. Lucidez demonstrada por seus extensos manifestos e correspondências:

> "...Não pude conseguir nem portas nem janelas lisas. Ninguém as sabia fazer. Ainda não existia madeira compensada. Pouco a pouco, e de prédio em prédio, obtive certos progressos, e agora já posso empregar portas de madeira compensada fabricadas em minha oficina própria: devo desenhar cada detalhe e mandar fazer tudo: janelas de ferro, grades, maçanetas, ciaxas luminosas, lustres, móveis e até barras de cortinas." [19]

[18] Ver coleção completa de móveis produzidos por Gregori Warchavchik *In* FERRAZ, 1965. p.131-153
[19] WARCHAVCHIK, Gregori *In* FERRAZ, 1965, p.51.

A condição de superfície plana, fina e densa o suficiente para garantir uma estabilidade estrutural, permite que o compensado de madeira seja recortado e sofra as diversas intervenções do desenho sobre a forma do conjunto. Na coleção de peças em compensado de madeira do arquiteto é possível observar as variedades de recortes, mas uma forma em especial se destaca: os cantos e planos arrendondados. São prateleiras, que, por duplicidade de planos, remetem ao estilo arquitetônico de algumas obras no período. Os planos arrendondados sustentam toda uma coleção de cadeiras e poltronas, cuja racionalidade construtiva é amenizada pelo volume dos estofados e pelo brilho da estrutura de pé em tubos cromados.

Outro destaque de visibilidade no conjunto de móveis de Warchavchik é a coleção de pequenas mesas redondas **[07]**. Um feliz ensaio de mesas de centro dispõem planos circulares arredondados sobrepostos uma sobre as outras. Alguns modelos permitem certo devaneio do arquiteto, e possuem planos fora de eixo em diferentes níveis. Tal série foi enriquecida ainda com uma que, por sua estrutura articulável, permitiu diferentes composições cromáticas, denotando a idéia de ondas. O dinamismo não se encontra somente na possibilidade de encaixe de mais planos para aumentar a área útil (para até “24 pessoas”), mas seu sistema de pés articuláveis facilita a desmontagem e o consequente transporte e armazenagem, já que o compensado de madeira costuma ser leve, qualidade esta intrínseca ao espírito de renovação do móvel moderno no período.

É nessa coleção de pequenas mesas que encontramos a mais notável peça do mobiliário produzido por Gregori Warchavchik: trata-se da “mesinha tríplice para o terraço”, confeccionada para a residência do arquiteto na cidade de São Paulo em 1928. Por meio de fotografia de época **[08]**, sabemos que o terraço da casa do arquiteto é na verdade um pequeno ervanário de cactos (também é possível ver algumas espécies de “*Philodrendos*” e mandacaru). Essa mesa provavelmente foi imaginada como suporte para vasos de pequenas mudas de cactos ou espécies, e nada além disso, como, por exemplo, dispor ao trausente no terraço livros e revistas para leitura.

Essa peça chama a atenção porque, mesmo se considerar a possibilidade de fusão de funções, de armazenar livros e ser suporte de vasos, qual foi o motivo que levou Gregori Warchavchik a fraccionar os planos e descentralizar os eixos dos tampos circulares? Seria uma brincadeira de projeto, um descompromisso com a

rigorosidade de seu método de confecção do móvel ou, ainda, uma concessão ao estudo de novas formas nos móveis?

A presença deste móvel chama a atenção porque o conjunto de móveis produzidos por Gregori Warchavchik é de uma rigorosidade incisiva que permeia o espaço interno da casa. Por exemplo, os móveis embutidos na sua maioria se estendem por outros planos englobando e cerceando pequenas áreas com o intuito de induzir uma continuidade espacial. O fato de estar embutido reforça o plano da parede, atuando no conjunto do espaço construído.

Se não está embutido, o móvel projetado pelo arquiteto para a primeira casa modernista se configura como um conjunto coeso, mas com linhas individuais que parecem forçar o olhar a continuar navegando pelo espaço. A mesa de único eixo com tampos circulares encravada no chão tem no teto um contra-ponto visual para reforçar a construção da linguagem do espaço: uma luminária com as mesmas formas. A cor branca, depois abandonada, utilizada para pintar os primeiros móveis, espelha a luz do ambiente aumentando a sensação de dinamismo do conjunto.

Mas, aqui fica uma dúvida, diante do despreendimento da forma da “mesinha” e diferença em relação ao conjunto do arquiteto: poderia a peça ser uma troca de projeto com sua esposa paisagista Mina Warchavchik? Afinal, talvez ela tenha despertado para o problema da forma entre paisagismo e objetos da casa, sentido a necessidade de criar suportes para dar apoio a determinadas composições paisagísticas, principalmente quando não havia solo para o plantio, apenas vasos.

Pode ser que sim, porque Mina Warchavchik, além de sua sensibilidade cultural, proveniente de sua educação na Europa e convívio com a elite dos artistas paulistas no período, é considerada uma das primeiras paisagistas alinhadas ao movimento moderno brasileiro. Ela era também cantora e “ótima anfitriã”, recebendo em diversos encontros e festas no jardim de sua casa intelectuais e artistas, como a pintora Tarsila do Amaral.

Como sabemos a própria esposa “auxiliava Gregori em seus projetos, opinando sobre o desenho de móveis e objetos” [20], e teria “organizado também a disposição da mobília e da decoração, a combinação de cores

[20] SANDEVILLE JR., 1994, p.34.

e volumes" [21] da casa da Rua Santa Cruz. O jardim criado por Mina Warchavchik, além de ser "o primeiro e último de uma série" [22], representa a "transição entre o jardim eclético e o moderno" [23]. Dentre as espécies autóctones, capturadas no entorno da cidade, Mina escolhia aquelas cuja "silhueta claramente evocava os trópicos" [24], de tal forma que composições da paisagem e da vegetação tropicais dialogassem com a casa em si.

Uma das plantas pesquisadas e inseridas neste contexto de espécies locais adequadas para o paisagismo foi o cacto **[09]**, que por sua superfície áspera e capacidade de sobreviver em ambiente inóspito, e comum no território nacional, acabou por se tornar um "índice da paisagem brasileira". Mina Warchavchik utilizou-o em seus projetos de jardim, assim como Tarsila do Amaral em seus quadros [25], justificando a quantidade e diversidade de espécies localizadas na casa, tanto na varanda como no jardim. O uso dessa espécie, "juntamente com a vegetação parcimoniosa do paisagismo de Mina Warchavchik, iria sempre valorizar as obras do arquiteto"[26].

Esse questionamento sobre a autoria da "mesinha" e a capacidade do arquiteto em criar uma peça com forma desprendida, quase como um objeto estranho em sua coleção, não visa desdenhar a capacidade criativa dele, mas reconhecer a real possibilidade de troca de informações por ocasião da confecção do modelo, já que o problema relacionado entre a forma do móvel e a paisagem e a vegetação tropicais se evidenciava.

É importante recordar que neste período de desenvolvimento da arquitetura de Gregori Warchavchik, meados da década de 20, um caloroso debate sobre as particularidades da paisagem tropical ocorria no campo artístico. O foco, no caso, era compreender as características e superar o trauma coletivo de como enfrentar a floresta, seja Amazônica ou Mata Atlântica que, por seu histórico de barreira do desenvolvimento, ainda era vista como ambiente inóspito, desafiador, traiçoeiro, tanto pela presença de índios como de feras. Logo transformada em uma fronteira criativa, escritores e artistas viram na inversão do papel cultural da floresta um

[21] PERECIN, 2003, p.150.
[22] Idem, p.180.
[23] Idem, p.192.
[24] Idem, p.168.
[25] Sobre o debate da articulação da renovação da cultura local e seu vínculo com a paisagem, ver MAZZA, 2000.
[26] FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas, *In* ÓCULUM (2,1992), p.19.

meio, não só de debelar o pensamento romântico europeu predominante no país, como expressar uma fórmula local de modernidade brasileira. A floresta tropical proporcionava silhuetas peculiares, de forte impacto metafórico, principalmente do aspecto obscuro que a composição da flora se apresentava ao explorador, seja pelo tamanho das árvores, da escuridão intensa da sombra, da mata rasteira. Um jogo de diversidade, riqueza e mistério.

Um dos locais de convivência dos artistas envolvidos com a introdução da modernidade na cultura local era exatamente, como já dito, a casa dos Warchavchik na Rua Santa Cruz. Nesse espectro de artistas convencidos da existência de um rico universo visual da paisagem do país, estava também Lasar Segall (1891-1957) [27], artista lituano, que se radicou em São Paulo, em 1924 e, no ano seguinte, casou-se com Jenny Klabin, irmã de Mina Warchavchik. Nesta fase, Segall, que também confeccionou móveis, produziu uma série de obras que vinculava paisagem e figuras da sociedade brasileira, evidenciando diversidade, riqueza e particularidades, tanto da cultura como da paisagem local.

Isso sugere, entre outros significativos exemplos, que o ambiente de convivência de Warchavchik o obrigou a ceder certos conceitos que lançou em seu manifesto de 1925. Por exemplo, o fato de que a arquitetura "deve ser apenas racional" [28], para encontrar outros meios de expressão que sinalizasse esse alinhamento cultural com o movimento artístico de seus colegas. Qual seria o meio adequado de estabelecer essa conexão sem perder o vínculo com as conquistas impostas pelo modernismo na arquitetura? Uma das possibilidades passaria pelo universo do móvel, já que permite maior flexibilidade nas regras de composição da forma aliado ao uso de novos materiais e técnicas.

Encontrar a "mesinha" na coleção do arquiteto, como outros móveis antes não compreendidos, não é surpresa. Nesse caso, um motivo especial de seu desenho parece ser a tentativa de diálogo com as formas das espécies locais: ao descentralizar os eixos, o contorno do volume final do móvel remete às formas projetadas pela

[27] Sobre a obra de Lasar Segall, ver Museu Lasar Segall / Iphan – MinC. www.museusegall.org.br
[28] WARCHAVCHIK, Gregori, *In* Martins, 2006, p.33.

sombra dos cactos. [29] Estaria em consonância com uma qualidade identificável do cacto e que seria fundamental para reforçar a arquitetura da casa: "geometria de linhas e arcos, com sua regularidade e sua cor uniforme, elementos que dialogam com o desenho das casas" [30]. Ou, ainda conforme indicação de Agnaldo Farias, em sintonia com nosso pensamento:

> "Funcionando como esculturas, eles [cactus], com sua rigidez orgânica e sua aparência áspera, fazem contraponto com a assepsia geométrica da obra arquitetônica, como é o caso desta residência localizada na Rua Itápolis, projetando nas superfícies limpas e brancas o nanquim recortado das suas sombras" [31].

Seria esta a primeira manifestação da forma do móvel que fosse vinculado às formas encontradas na paisagem e na vegetação tropicais? Seria um sinal de um ajuste do desenho do móvel ante as diferentes formas geradas pela luz tropical sobre a natureza local?

Não sabemos ao certo quais os motivos, mas é possível notar sensibilidade por parte do arquiteto e, com a colaboração de sua esposa, a busca por encontrar soluções formalísticas em face da tríade encontrada na casa brasileira – problema da luz, forma dos objetos e natureza tropical – conforme sua própria opinião:

> "Mas os nossos aliados mais eficientes, pelo menos no Brasil, são a natureza tropical que emoldura tão favoravelmente a casa moderna com cactos e outros vegetais soberbos, e a luz magnífica que destaca os perfis claros e nítidos das construções sobre o fundo verde escuro dos jardins." [32]

Ou ainda:

[29] Outros até diriam que se trata de puro mimetismo: a disposição das folhas se trata de uma analogia às espécies de vitória-régia encontradas na Amazônia.
[30] PERECIN, 2003, p.162.
[31] FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas, *In* ÓCULUM (2,1992), p.19.
[32] FERRAZ, 1965. p.86.

> “Não querendo copiar o que na Europa se está fazendo, inspirado pelo encanto das paisagens brasileiras, tentei criar uma arquitetura que se adaptasse a esta região, ao clima e também às antigas tradições desta terra. Ao lado de linhas retas, nítidas, verticais e horizontais, que constituem, em forma de cubos e planos, o principal elemento da arquitetura moderna, fiz uso das tão decorativas e características telhas coloniais e creio que consegui idear uma casa muito brasileira, pela sua perfeita adaptação ao ambiente. O jardim, de caráter tropical, em redor da casa, contém toda a riqueza das plantas típicas brasileiras.” [33]

Não é por acaso que a mesma “mesinha” aparece depois na casa Schwartz, no Rio de Janeiro, em 1932, quando em parceria com Lucio Costa [34], foi realizado o primeiro jardim de Roberto Burle Marx **[11]**.

Outra coleção notável de móveis produzidos por Gregori Warchavchik são as poltronas [35]. Esse conjunto de quatro peças apresenta um abrandamento do rigor estético aplicado nos primeiros móveis, inicialmente em chapas de compensado e tubos cromados. A principal particularidade das poltronas é o aspecto de massa corpulenta, sem a feição tecnicista resultante da exatidão das formas imposta pelo compensado de madeira dos primeiros modelos. São desenhos de peças que sugerem uma maior área de revestimento de tecido ou mesmo couro, com assentos estofados. Duas têm a estrutura dos apoios de braços realçado, que confere dinamismo ao conjunto, outra somente possui uma sugestão de apoio, e a terceira elimina por completo a estrutura. Todas possuem espaldar revestido e almofadado, sugerindo a presença de molas.

As poltronas apresentam algumas características que nos convidam a pensar se estas não foram tentativas de restabelecer uma idéia de conforto perdido e abandonado devido ao rigor estrutural dos primeiros projetos. Todos os primeiros modelos têm circunscrito no assento e espaldar a única área de conforto, já que o

[33] idem. p.27.
[34] Oscar Niemeyer era estagiário neste projeto quando trabalhou para Gregori Warchavchik e Lucio Costa.
[35] Uma das poltronas possui traços similares ao modelo usado por Le Corbusier no “Pavillon de l’Esprit Nouveau” do tipo “club” inglesa.

restante visa ou apresentar desprendimento estrutural ou perfeccionismo da montagem. Não vemos um conforto espalhado ao longo das superfícies de contato do corpo com a peça, como é o caso do apoio de braço.

A ausência de datas de projeto ou de modelos construídos em publicações sobre a obra do autor nos instiga a novamente pensar se não seria um sinal seu de revisão de modelos de móveis diante da potência visual imposta pela paisagem e pela vegetação tropicais, principalmente dentro da casa brasileira:

> "Uma das maiores dificuldades para a arquitetura contemporânea nos países tropicais reside na intensidade dos raios de sol através dos grandes painéis de vidros, o que nos obriga a encontrar um meio de isolar perfeitamente os aposentos durante horas de grande calor." [36]

Com a substituição gradual das esquadrias de ferro e vidro por esquadrias de vidro de maior área de insolação, a análise sobre o papel do móvel deve ter mudado junto com a percepção da mudança sensorial imposta por um maior volume de luz no espaço. Essa alteração de comportamento é percebida ao longo do histórico de obras realizadas pelo arquiteto. Na primeira obra em 1925, encontramos apenas janelas de peitoril normal, até mesmo na sala, sendo exceção a da sala de jantar voltada para uma varanda azulejada (em foto histórica a mesma janela se encontra detrás de uma cortina). Na Casa Modernista de 1930 **[12]**, em São Paulo, já é possível observar uma maior entrada de luz, ainda que na sala de jantar sob a mesma condição da primeira residência, e disposição na manifestação de temas da modernidade brasileira, como o sugestivo quadro sobre a cama do casal, de Tarsila do Amaral (tela curiosamente chamada de "Cartão Postal" de 1928). Na obra da Rua Bahia, em São Paulo, em 1930, percebemos uma maior fluidez entre os espaços, ocasionada pelo aspecto fracionado dos ambientes determinados pelos pilares, como pelos móveis não mais nos cantos, mas em situações de áreas, deslocados da parede. Não há dúvida sobre o ganho de arejamento do espaço garantindo mais fluidez tanto visual como física.

[36] FERRAZ, 1965, p.86.

Com a Casa Modernista no Rio de Janeiro em 1930, houve um desprendimento de composição acentuado de tal ordem que foi necessária apenas uma poltrona para pautar um espaço. A poltrona existente em foto de época é muito próxima ao modelo em desenho das série de poltronas citadas.

Em todo caso, constatamos uma mudança de método de composição do espaço com móveis ao longo de suas obras residenciais. Um detalhe marcante é a retomada das cores escuras nas poltronas corpulentas sem pés, atuando mais como balizadores espaciais que, por sua sombra, garantem referências necessárias para a leitura do espaço arquitetônico. Outro aspecto interessante é a insistência em modelos internacionais cromados, delgados, premeditando a sensação de fluidez ao espaço.

De fato, Gregori Warchavchik construiu ao longo de suas obras algumas referências necessárias à constituição da casa moderna no Brasil. Não seria desapropriado dizer que a predominância, a partir de um determinado momento, de móveis embutidos seria uma clara vontade de instaurar mais áreas vazias dentro da moradia, restaurando, nos devidos cuidados, a austeridade tradicional da casa brasileira. Esses mesmos espaços vazios cumpririam a necessária área de ventilação usual nas casas tropicais.

O desenvolvimento de móvel não foi uma tarefa fácil para Gregori Warchavchik. Fora o aspecto da carência de ofertas e recursos para desenvolver seus modelos, o arquiteto deve ter encontrado algum grau de dificuldade em lidar com a questão da luz tropical incidindo sobre os móveis. Isso não só fez com que gradativamente diminuisse a presença de cromados e cores brancas nos móveis, como importou, já dito, mobiliários de arquitetos renomados [37], na tentativa de denotar maior fluidez aos seus espaços. Fotos de época demonstram essa situação inusitada quando reflexos intensos provenientes do jardim diluem a forma do móvel e quando alguns modelos internacionais não garantem estabilidade proporcional em relação à sensação de volume da obra construída, devido à sua transparência.

É possível observar essas contestações de incompatibilidade em alguns modelos internacionais, por não apresentarem a mesma visibilidade no espaço em ambientes de forte incidência da luz nos trópicos. Apesar de também não ser explicada pelo arquiteto, a integração de alguns elementos da cultura material local foram

[37] Observamos nas fotografias de época a existência de modelos dos arquitetos Mies van der Rohe, Marcel Breuer e Le Corbusier.

temas usuais, ora passando pela integração de materiais do artesanato, ora investigando formas comuns nos objetos de uso cotidiano.

O primeiro exemplo desta situação do uso de materiais do artesanato seria o desenho de uma "poltrona de tubos de metal cromado e junco" **[13]**, e não sabemos se foi produzida. É desconhecida a existência de alguma referência de modelo estrangeiro similar, mas o fato de aceitar junco, não apenas sinaliza um diálogo com os materiais locais, mas uma tentativa de estabelecer ligações com o trabalho artesanal perdido com a introdução do aspecto asséptico da chapa de compensado nos primeiros móveis.

Quanto a móveis populares de uso cotidiano tem-se o banco pequeno, muito próximo dos tradicionais tamboretes de assento de couro ou de madeira. Os primeiros foram confeccionados como elemento auxiliar de penteadeiras de quartos de casais. Outros foram convertidos como peças futuristas com estruturas "cantelever" em tubo cromado e assento estofado.

A autonomia funcional do arquiteto [38] aconteceu na peça de teatro "Nova fita é uma fita" de Henrique Pongetti em 1931 **[14]**, cujos móveis são dispostos em torno de uma mesa circular de quatro níveis, e o ambiente evoca reuniões cotidianas, rápidas e decisivas, como que invocasse a mesma situação da conversa de cócoras comuns na casa colonial brasileira.

A cenografia adotada na peça reflete o espírito de renovação que emergia na época. Com pintura de Cândido Di Cavalcanti e móveis de Gregori Warchavchik, a cenografia, de acordo com a qualidade das imagens conhecidas [39], sugere que o ambiente da casa simulada esteja em plena floresta. Fora os marcos das portas de acesso, o paramento artístico circunscrito às paredes do cenário, pintados com impressões de figuras amorfas, impõe densidade ao ambiente que, auxiliada pelo tom escuro das bases dos móveis e tapetes, sugere um espaço estilizado de uma oca. Recortes com tons claros e brilhantes nos permitem associar a pintura com os rasgos de luz vazados por alguma fresta da cobertura de palha. Cactos e mandacaru dispostos nos cantos coroam o palco.

[38] Pode-se até contestar tal afirmativa lembrando da necessidade de visibilidade do campo de atuação dos atores no palco, justificando a escolha de peças de baixa altura, mas o histórico nos garante a afirmação de ajuste funcional em face do histórico de desenvolvimento desta tipologia ao longo da trajetória do arquiteto.
[39] FERRAZ, 1965, p.147.

Como a confecção de móveis constitui um universo independente na ordem construtiva da arquitetura, que lhe favorece um grau de autonomia metodológica, seu desprendimento da semântica arquitetônica não oferece risco à arquitetura final da obra. O rigor da forma, observado nas primeiras obras de Gregori Warchavchik, aos poucos apresenta sinais de ajuste e adequação do desenho, atenuando os cantos, preenchendo campos vazios, retirando e introduzindo novos materiais a fim de permitir um maior grau de visibilidade. Pode ser entendido também como operações de ajuste da forma do móvel diante do problema da presença da paisagem e da vegetação tropicais na casa brasileira.

No entanto, esse cenário de desenvolvimento alcançado por Gregori Warchavchik não sugere uma autonomia estilística que favoreceu a constituição de um método de projeto vinculando forma e natureza tropical. Um método que viabilizasse uma produção industrial autônoma, ou mesmo artesanal que, eventualmente, pudesse adentrar em outras casas brasileiras, como que provocando um espírito renovador no período. Apesar de ser considerado o pioneiro do movimento modernista brasileiro no campo da arquitetura, e de manifestar intenções de ajuste da forma do móvel em face da paisagem e da vegetação tropicais, a coleção de Gregori Warchavchik jamais chegou a ser produzida em escala industrial.

Com a divulgação do Modernismo entre artistas e intelectuais em São Paulo, aberturas para experimentações dentro da casa brasileira logo despontaram entre a elite artística e a industrial engajadas no movimento. Na década de 30, o pintor suíço John Louis Graz (1891-1980) [40], radicado em São Paulo desde 1920, atuou como decorador e, em parceria com o mesmo Gregori Warchavchik, projetou móveis para determinados ambientes construídos para o arquiteto. O sucesso de suas composições provinha do articulado espaço proposto, em um jogo que envolvia iluminação distribuída e pontual, obras de arte, espelhos, vidros e, em alguns casos, linhas horizontais pintadas ou não, realçando a dimensão espacial do ambiente **[15]**. Com espírito criativo inovador no cenário paulista, John Graz trouxe para o cenário residencial uma visão inédita na composição do ritmo espacial, em oposição aos já saturados ambientes ecléticos e neocoloniais. Em parte por destruir a idéia romântica emanada nos espaços ecléticos, cujas linhas sinuosas, rebuscadas, bem como pela predominância de

[40] Convidado por Oswald de Andrade, participou da Semana de Arte Moderna de 1922.

meio-tons mas sobrecarregada de materiais decorativos, sugeriam um alto índice emotivo. Ao expandir o campo da luz, as linhas horizontais, em combinação de cores contrastantes, romperam tal ordem em função da sensação de velocidade que impõem, estabelecendo um induzido vínculo com o conceito de velocidade sugerido pelo espírito de mecanização do período.

John Graz também desenhou e produziu móvel, e seu estilo de projeto não difere muito do que foi produzido por Gregori Warchavchik no início de sua obra. Seus móveis, com desenhos ousados, utilizavam os aços tubulares cromados, e, em muitos casos, as peças tinham a clara intenção de reproduzir formas de máquinas, como se pode ver pela exaltação das linhas dos cromados. Trouxe para o cenário brasileiro uma outra ordem de constituir os elementos da visibilidade do móvel, como valorizar detalhes de junção por meio de parafusos e soldas aparentes. Assim, parafusos e soldas aparentes surgiam interagindo com texturas e massas de estofados, madeiras e aços tubulares, em uma composição formalística inédita e, como já anunciada, de forte caráter mecanicista que lhe renderam o apelido de "Graz, o futurista" [41].

Neste gradiente de renovação do mobiliário moderno em São Paulo, que já apresentamos, temos o pintor lituano Lasar Segall, cunhado de Gregori Warchavchik, radicado em São Paulo desde 1924. Alinhado ao processo de renovação das Artes no Brasil, ativo membro do Movimento Modernista [42], Segall desenvolveu, em 1932, algumas poltronas, mesas, sofás, confeccionados em compensado de madeira pintada e com estofados para sua residência. Seus desenhos austeros remetiam à "sobriedade" da forma, e "funcionalidade" do uso, "embora se possa assinalar que a disposição dos volumes e o gosto pelos laqueados tiveram um resultado um tanto pesado"[43].

A mais notória peça mobiliária que Lasar Segall desenhou foi uma "conversadeira em madeira pintada com estofamento em couro" [44] **[16]**. Sua fragmentação em diferentes partes, os suportes dos volumes em madeira, a técnica de revestimento em couro dos estofados é de um desprendimento encantador. Fica evidente que sua natureza visa à descontração do ambiente e uma libertinagem dos atos, já que as diferentes combinações

[41] Sobre John Graz ver BOTELHO, 1994.
[42] Foi membro ativo, presidente da SPAM – Sociedade Pró Arte Moderna e teve consolidada carreira de pintor.
[43] SANTOS, 1995. p. 47
[44] Idem, idem.

possibilitam a função de sofá, namoradeira, poltrona e até mesmo uma cama. A equação de pequenos volumes retangulares em estofado de couro não garante a ergonomia necessária para o uso como a poltrona, mas como apoio de corpo em posições horizontais, quase como deitado. Ou seja, a condição do volume retangular, além de garantir a horizontalidade pertinente ao móvel, objetiva induzir um comportamento libertário do usuário.

Em um outro sentido, este trabalho nos permite realizar esta analogia. A peça citada destrói um conceito ligado à forma, invertendo a função de uma peça clássica na história do móvel no Brasil: a marquesa. Não podemos negar que seu volume composto pela união das formas remete a esta importante peça mobiliária brasileira, ou até mesmo aos canapés, já com função social circunscrita ao âmbito das relações sociais de terceiros na casa. Já a marquesa não, além da função de ser um instrumento de repouso ao longo do dia, tinha também a função de vigilância, policiamento, de controle da patroa dos exercícios diários da casa. Sob a marquesa, a dona da casa, em geral uma portuguesa, comandava o exército de escravas nas funções necessárias para o funcionamento da moradia e o bem-estar de todos. Vários são os relatos de exploradores que viam neste mobiliário um instrumento de muitas funções, e não muito, era o único móvel da casa:

> "Ao pé da marquesa, sentada numa esteira de Angola, uma de suas filhas [...] aleita seu último filho [...]. O primeiro plano de cena está ocupado pelas outras escravas, que trabalham sentadas em suas esteiras [...]" [45].

Em fotos de época de sua residência, vamos perceber que Lasar Segall com este móvel subverte a função da marquesa para ser um instrumento de informalidade das relações, ainda mais quando colocada defronte a um jardim exuberante de formas e cores como apresenta sua sala de estar. Como veremos, essa inversão não aparece como um gesto afortunado influenciado por novos momentos, algo isolado, mas sim por meio de gestos intuitivos sob o impacto do novo olhar sobre o espaço interno da casa e sua relação com o paisagismo tropical. E sabemos que estes olhares sob lentes da importância e construção da paisagem tropical focavam a abordagem das

[45] DEBRET, 1971, p.147.

formas na pintura, literatura, arquitetura e no mobiliário. Seria neste sentido colocar o problema do "estatuto funcional" [46] do móvel quanto ao papel de sua função na "prestação social e da significação" perante a ordem cultural e sócio-econômica da sociedade que se estabelecia ao longo das décadas de 20 e 30 do século passado.

Sob estes três "moveleiros" – Gregori Warchavchik, John Graz e Lasar Segall –, arquiteto e artistas estrangeiros radicados no Brasil, foram constituídos as primeiras coleções de móveis modernos em São Paulo, capital de influência artística e financeira [47]. Muitos consideram a produção dos três autores alinhados ao estilo Art-Déco, induzidos por certas incursões no campo da decoração pelo uso de objetos de clara referência estilística desse movimento, principalmente John Graz [48]. Mas, apesar das obras denotarem um ambiente ainda que rebuscado em alguns casos, os móveis apresentavam um quadro distinto de características típicas da escola alemã Bauhaus: o controle sobre um universo maior de elementos que compõem o ambiente construído e a linguagem racional como meio de intervenção do homem.

A formação européia e o contínuo contato com grandes centros artísticos estimularam iniciativas inéditas no país, ainda que a base de cópias proporcionasse antes certos ajustes de operação no desenvolvimento de modelos anteriores. Alguns modelos confeccionados por Gregori Warchavchik foram, na verdade, reproduções com pequenas variações de modelos realizados ou por alunos ou por professores ligados à Bauhaus. Mesmo John Graz, que teve o mérito de trazer para dentro da casa a importância da pintura abstrata e seus benefícios como interessante recurso para suporte de composição espacial, apresentou um quadro de peças com alto índice de configuração analógica de formas encontradas no universo da indústria [49]. Os tubos cromados seriam neste aspecto um dos mais cultuados símbolos de interpretação da Bauhaus decifrados do universo industrial. Até as poltronas de Lasar Segall possuem similaridades típicas dos primeiros móveis da escola alemã, principalmente dos desenhados por Walter Gropius (1883-1869).

[46] BAUDRILLARD, 1972, p.43.
[47] Existe a referência a Cássio de M´Boi (1896-1986) e sua produção no Rio de Janeiro, mas não foi realizada por este autor nenhuma pesquisa mais aprofundada sobre este artista, ver SANTOS, 1995, p.47.
[48] John Graz foi casado com Regina Gomide, artista que também colaborava com o próprio artista em suas decorações cabendo-lhe a responsabilidade da confecção de tapetes e outros produtos correlatos, ver SANTOS (1995), p.40.
[49] E ao que parece, aos poucos abandona essa linguagem para desenvolver uma coleção sóbria com aspecto funcional objetivo, no mesmo molde das produções da Bauhaus.

O fato de os móveis possuírem um alinhamento estético, a escola alemã Bauhaus pouco repercutiu sobre a forma do móvel no universo brasileiro. Mesmo o alcance de formas inovadoras por meio do uso de chapas de compensado, aços tubulares cromados e um aparente desenho que emanava meios de produção objetivos e sistemáticos, o estilo racional proposto pela Bauhaus não se converteu em um procedimento de projeto no Brasil.

A tentativa de desenvolver uma linha de projeto em consonância com os movimentos modernos na área de arquitetura e na produção de objetos encontraria uma barreira cultural que não se alastrou junto ao meio produtivo e artístico do período, justificando o rápido desaparecimento dessa linha e ausência de seguidores. Apesar de reverter o método alemão de projeto, provavelmente utilizando mão-de-obra ligada ao artesanato para a confecção dos móveis, o resultado final das peças aparentemente não se desdobrou em um manifesto incisivo por parte da elite cultural contemporânea. Até mesmo a idéia de uma forma, provavelmente obtida por meios artesanais de produção, que apresentava características notáveis de soluções que a indústria local poderia assumir, em nada repercutiu sobre a opinião pública. O grau de inovação colocado pela produção dos móveis no que se refere à forma, que, com soluções simples e locais equiparava-se com o alto índice tecnológico dos produtos alemães, pouco repercutiu sobre seu sucesso local.

No caso brasileiro, introduzido por estrangeiros radicados no país, é muito provável que o vínculo da forma esteja mais vinculado a natureza de seus paises de origem, provocando demasiada ruptura pragmática sobre uma cultura material cuja base ainda estava ancorada em uma forte tradição artesanal.

A influência alemã nesta fase foi presente, mas não a única. Um exemplo seria a conversadeira de Lasar Segall que em couro e madeira pintada apresenta vínculos de sua forma com a poltrona projetada por Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand em 1928, exato ano em que o artista radicado no Brasil retornava a Paris. A solução dos estofados pelo trio europeu remete ao cubismo no qual Le Corbusier se encontrava engajado, mas o sistema de amarração e controle dos volumes em aço tubular cromado indica ser uma fonte de inspiração para a solução de amarração da poltrona articulada de Lasar Segall. No caso, temos um dado interessante no qual Lasar Segall se beneficia, evidenciando essa qualidade de um sistema formalístico fechado

como é o caso da forma cúbica: a forma quadrada favorece a reprodução de sua imagem sem a perda de sua autonomia. Isso significa que tanto faz se a poltrona possui espaldar na frente ou atrás, o que garante essa flexibilidade de montagem de cubos da peça de Lasar Segall foi a capacidade de os volumes se integrarem derivando em um outro objeto.

A formação européia teria ainda antes realizada outra proeza, que logo afetaria a produção do móvel no Brasil. Pouco antes de Gregori Warchavchik publicar "Razões da nova arquitetura", o então estudante paulista Rino Levi (1901-1965) enviou de Roma, em 1925, o seu manifesto intitulado "Arquitetura e estética da cidade", que foi publicado no jornal "O Estado de São Paulo". Pautado em sua formação italiana, na Escola Superior de Arquitetura de Roma, o manifesto revelava a formação de Rino Levi em uma linha de pensamento que "se baseava na proposta do arquiteto integral (...) capaz de intervir com competência técnica e artística nas transformações por que passavam as velhas cidades italianas" [50]. Apesar do foco de seu manifesto claramente apresentar a cidade como tema, Rino Levi constrói um diálogo com a arquitetura, "arte-mãe", no qual cita fontes exemplares, ressalta a importância dos materiais e técnicas de construção. Reforça a idéia da necessidade de estabelecer uma conexão necessária entre cidade, arquitetura e objetos:

> "Toda obra de arte deve ser ambientada, isto é, deve ser vista sob uma determinada luz, sob uma determinada visual e deve estar em harmonia com os objetos que a contornam".[51]

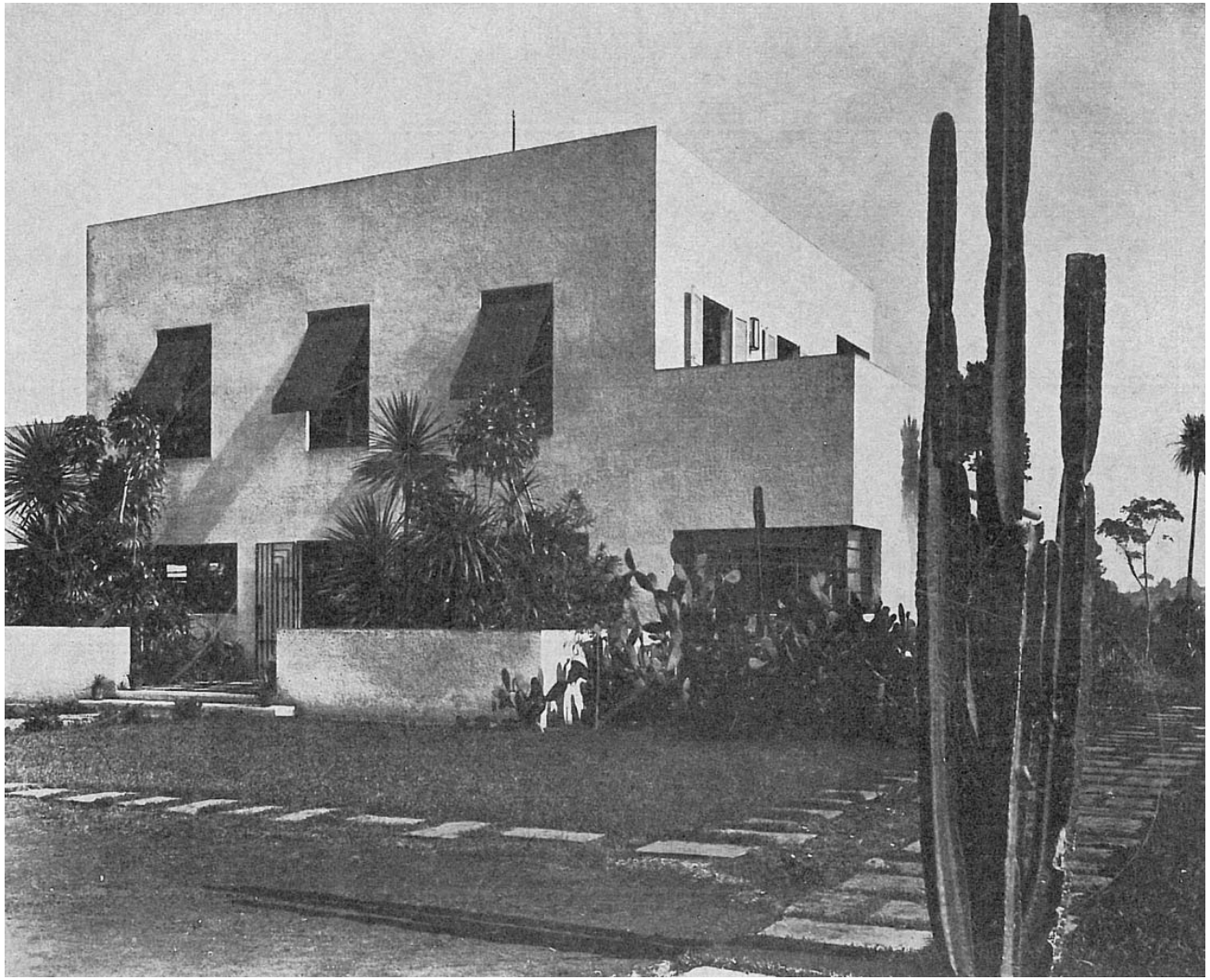
Palavras que sinalizam uma preocupação que favoreceria anos depois o entendimento do paisagismo tropical como um importante elemento de composição espacial na arquitetura, bem como a forma do móvel moderno no Brasil. Suas palavras expressam o ambiente italiano com uma cultura material em crise, entre a escolha da modernidade industrial percebida no norte da Europa e a tradição local sob a luz e clima da Itália.

[50] ANELLI, Renato *In* LEVI, 2001. p.26
[51] LEVI, Rino *In* XAVIER, 2003. p.38

A contribuição efetiva de Rino Levi aconteceria anos depois, por ocasião de seu retorno ao país e já consolidado como experiente profissional e um dos expoentes paulistas da arquitetura moderna no Brasil. Sua precoce manifestação seria revelada depois como um importante agenciador espacial na composição mobiliária em face da paisagem e da vegetação tropicais que se difundia nas casas modernas brasileiras, qualidades que apresentaremos em capítulo à frente.

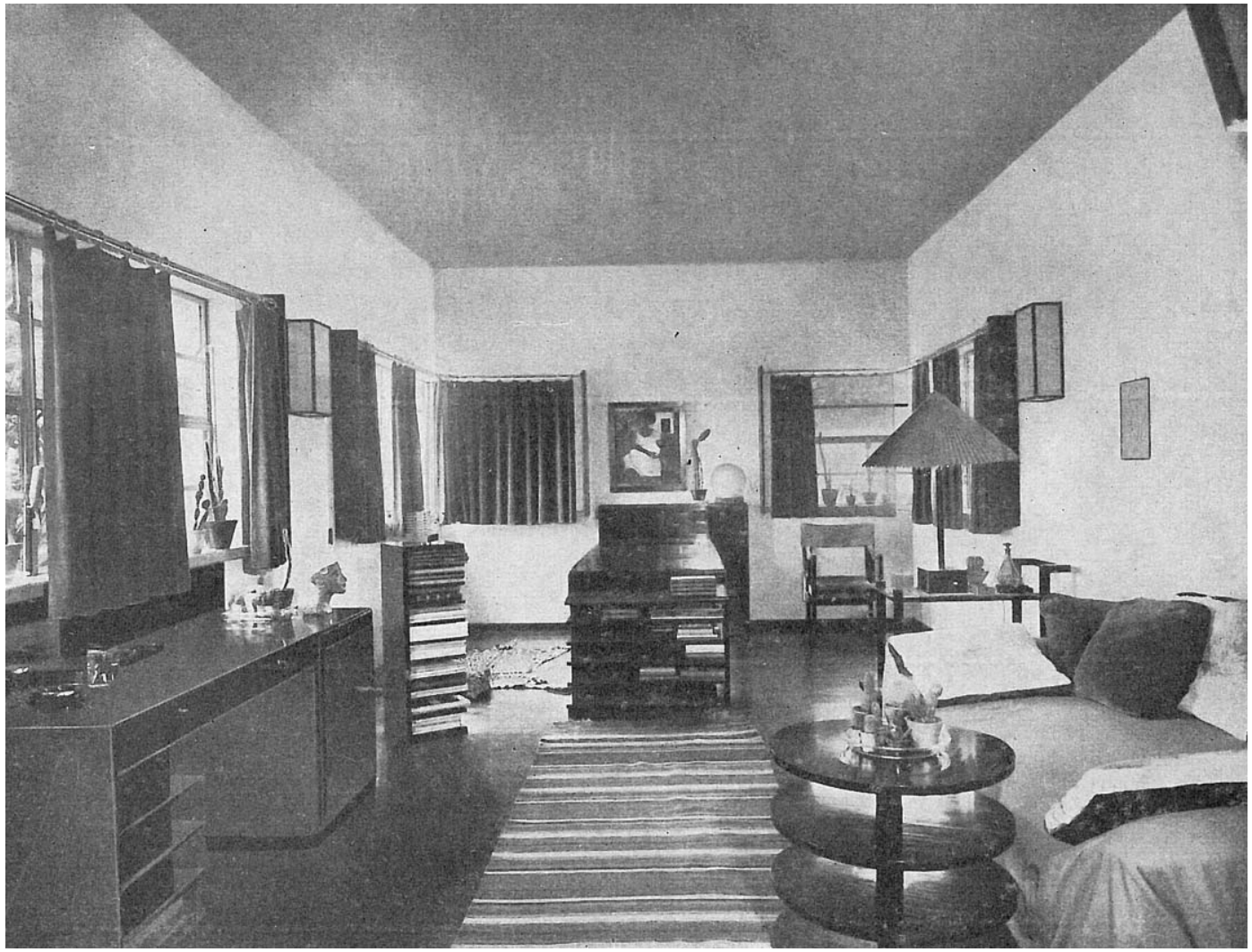
Ao fim do ano de 1925 se configurava um cenário atípico na arquitetura brasileira com a publicação de dois manifestos, o primeiro produzido pelo estudante Rino Levi e o segundo por um profissional radicado no país – Gregori Warchavchik. O segundo, por ser estrangeiro, ainda tateava as condicionantes locais e a problemática de decodificação da nova arquitetura que se engendrava no cenário internacional. Membro ativo do ideário modernista paulista possuía laços estreitos com intelectuais expoentes do movimento. Já Rino Levi, ainda estudante, levaria anos para se firmar como um profissional experiente e agente difusor de uma linguagem nacional no campo da arquitetura.

O trabalho realizado por Gregori Warchavchik constitui um marco na história do móvel moderno no Brasil tanto por seu aspecto de incentivador da inovação formalística, ainda que tais procedimentos de produção estivessem vinculados a antigos métodos, como por ser o primeiro a buscar uma linguagem factível entre a forma do móvel e a paisagem e a vegetação tropicais. Experiências realizadas por seu círculo de amigos, como John Graz e Lasar Segall, delinearam algumas possibilidades de construção de um vocabulário formalístico adequado ao meio cultural brasileiro, mas sem conseqüências maiores. Na história do móvel moderno no Brasil, a produção de Gregori Warchavchik revela ser mais que uma coleção pioneira e inovadora, mas um conjunto suscetível a ajuste da forma conforme a paisagem e a vegetação tropicais amplificam sua capacidade de intervenção visual dentro da casa brasileira. Atitude notável, ainda que com apoio de sua esposa Mina, mas que se revelaria depois um procedimento comum entre os arquitetos envolvidos com a construção de um vocabulário formalístico para o móvel moderno no Brasil.



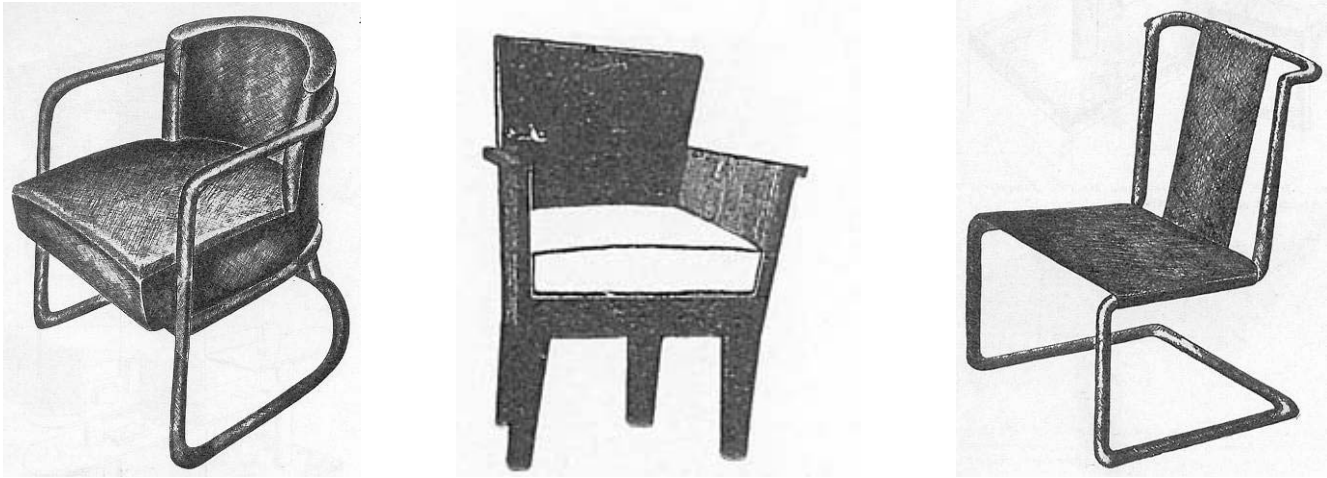
A vegetação tropical, expressa pelo paisagismo moderno, se aproxima dos ambientes internos da casa da Rua Santa Cruz (1927-28) de Gregori Warchavchik.

[f.03] FERRAZ, 1965, p.51.



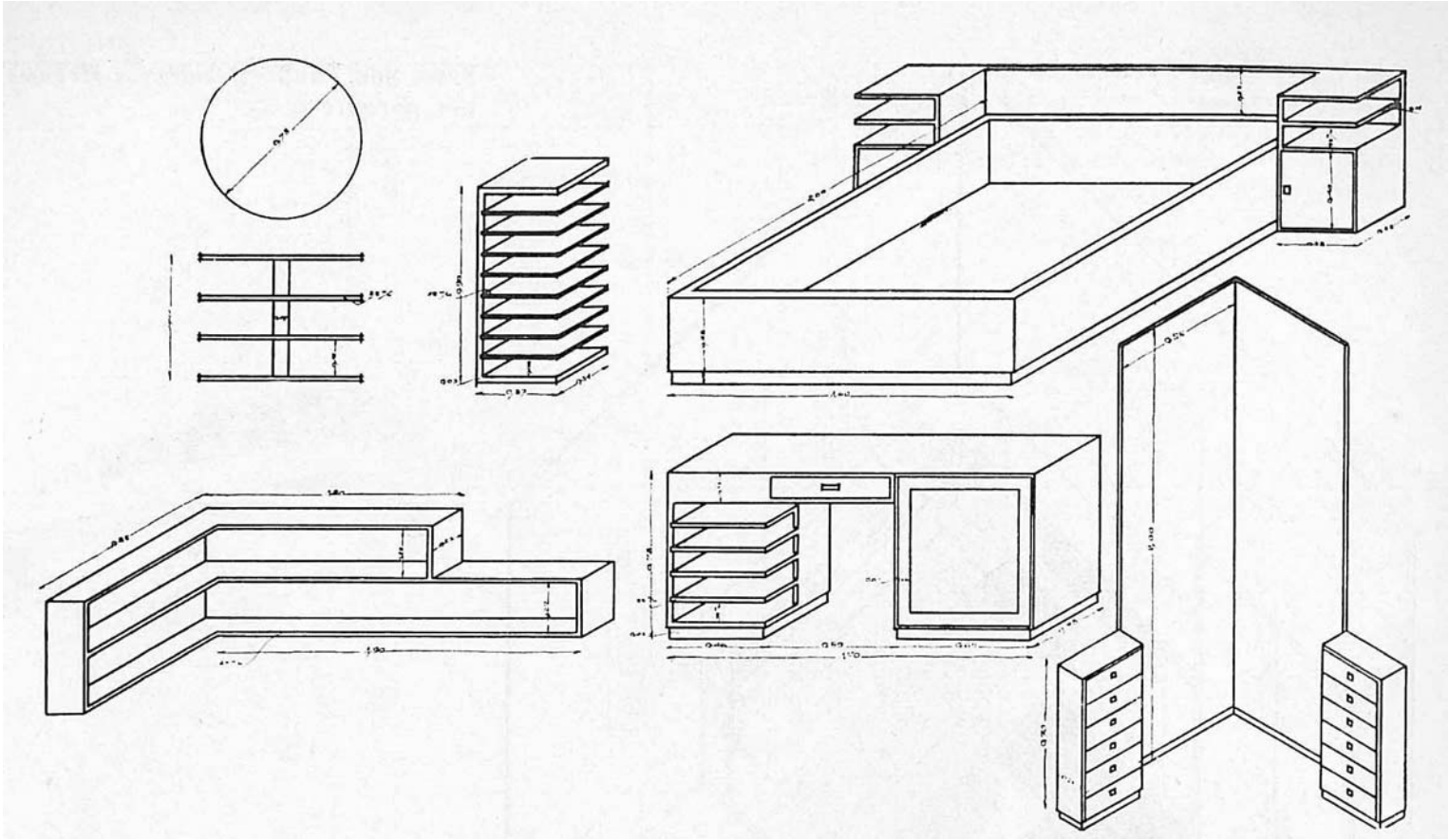
Estúdio da casa da Rua Santa Cruz (1927-28)

[f.04] FERRAZ, 1965, p.63.



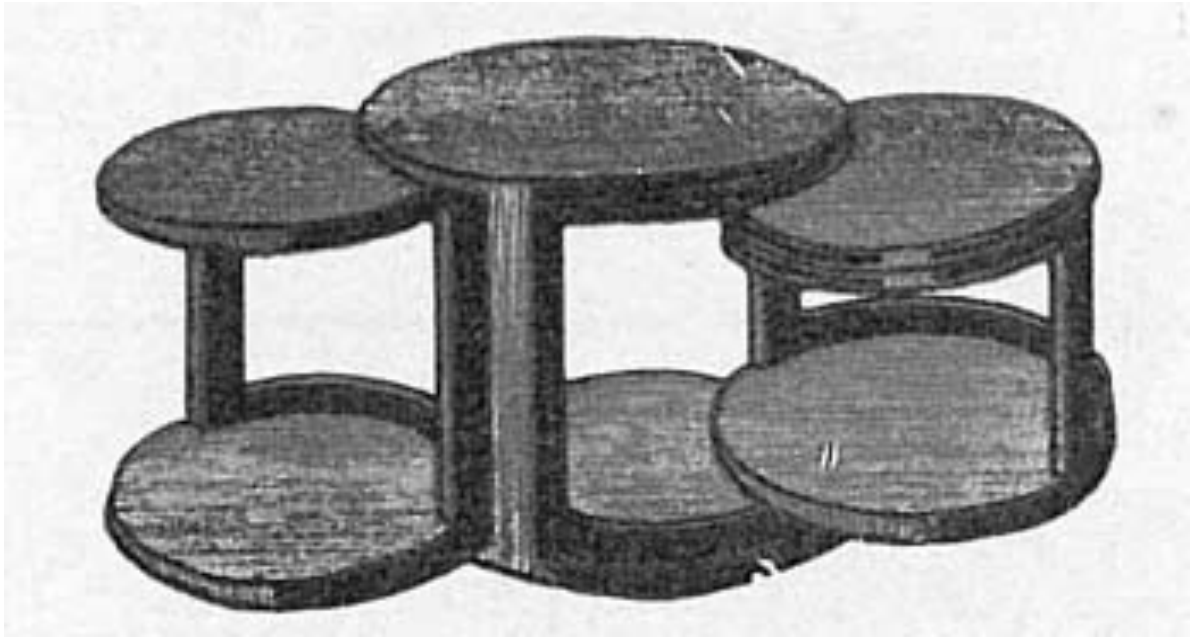
Diversos modelos de poltronas de Gregori Warchavchik.

[f.05] FERRAZ, 1965.



Algumas peças produzidas com compensado de madeira por Gregori Warchavchik.

[f.06] FERRAZ, 1965, p.133.



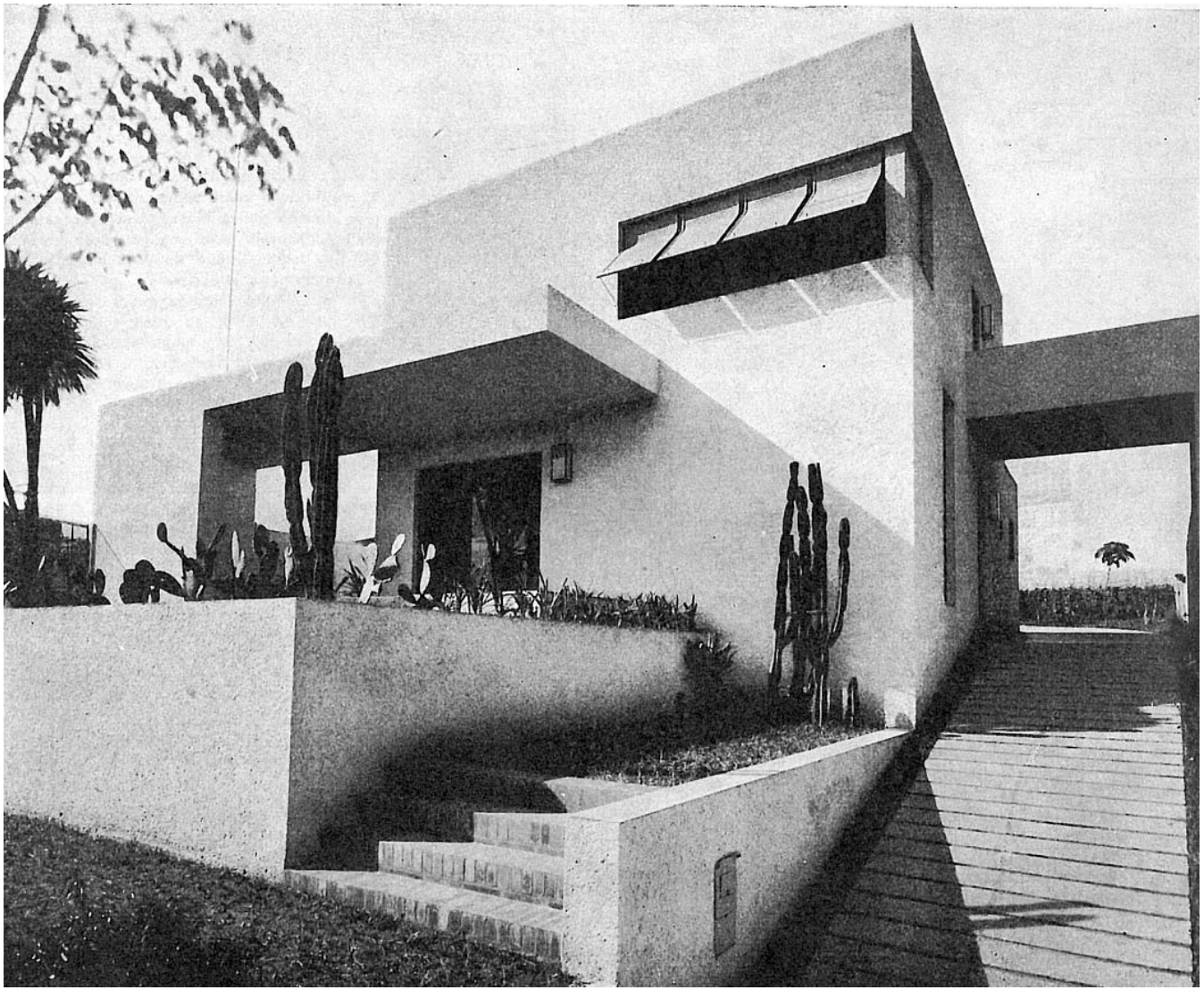
“Mesa tríplice para o terraço” desenhado por Gregori Warchavchik e provável contribuição de sua esposa Mina.

Casa Modernista de Gregori Warchavchik (1927-8)

[f.07] FERRAZ, 1965, p.131.

Mesinha circular disposta na varanda.

Casa Modernista de Gregori Warchavchik (1927-8) – [f.08] FERRAZ, 1965, p.60.

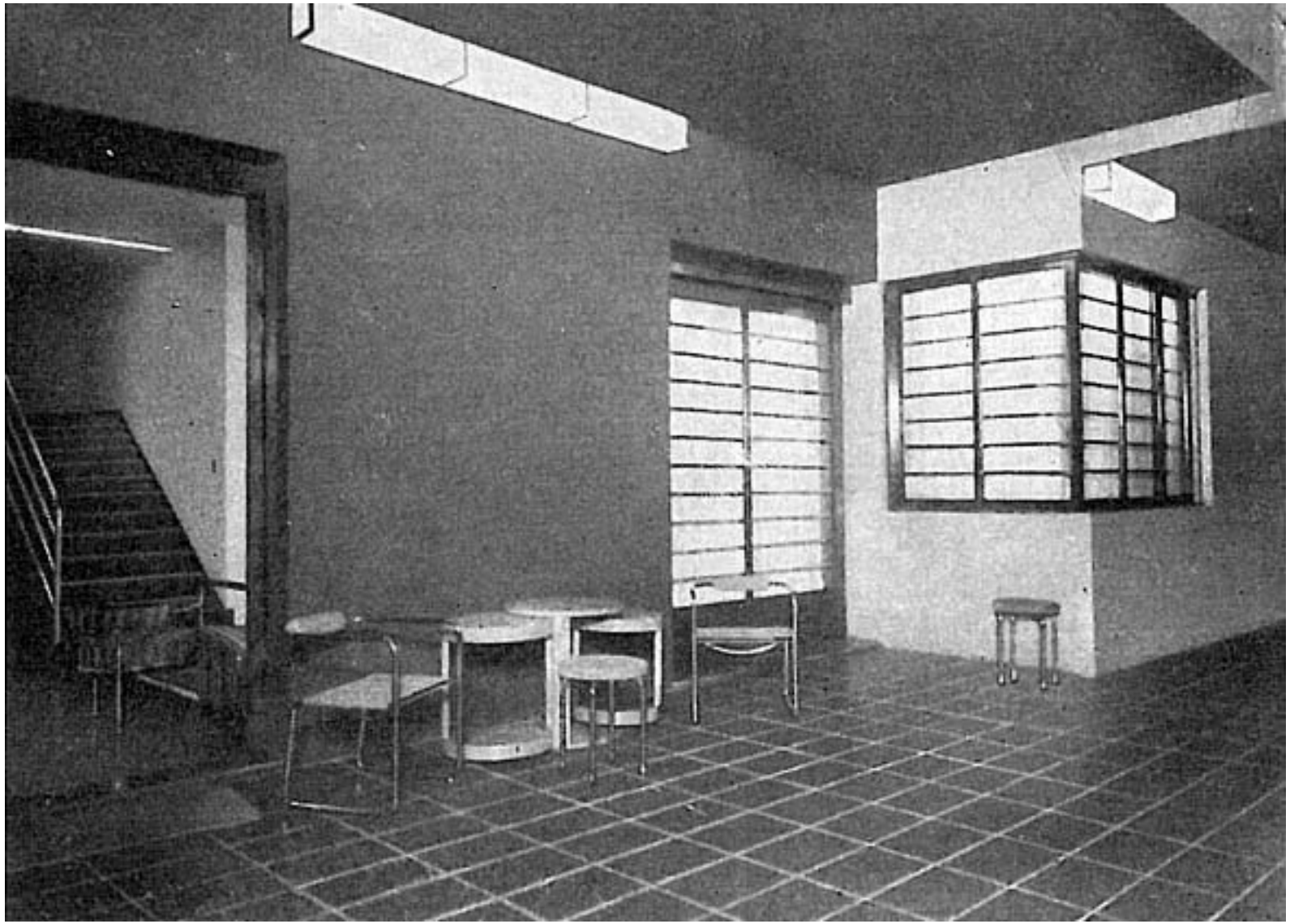


Presença de cactos na Casa Modernista à Rua Itápolis de Gregori Warchavchik (1930)

[f.09] FERRAZ, 1965, p.87.

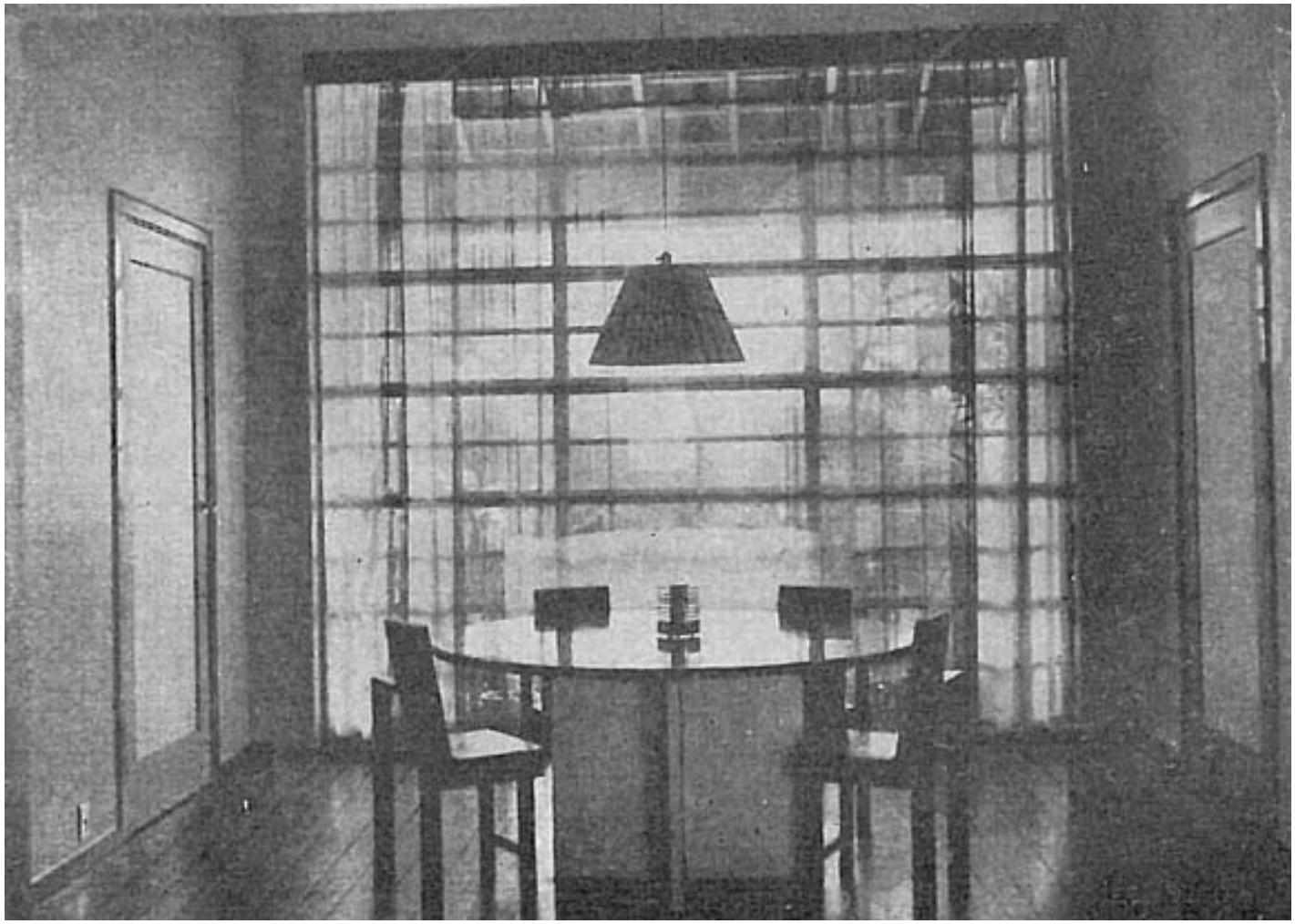
Primeiro projeto de Roberto Burle Marx.

Residência Alfredo Schwartz de Gregori Warchavchik (1932) – [f.10] FERRAZ, 1965, p.186.



Presença da mesinha circula na residência Alfredo Schwartz de Gregori Warchavchik (1932).

[f.11] FERRAZ, 1965, p.187.



Pela primeira vez, esquadrias de vidro favorecem a interlocução entre ambiente interno e externo na casa moderna brasileira.

[f.12] FERRAZ, 1965, p.55.

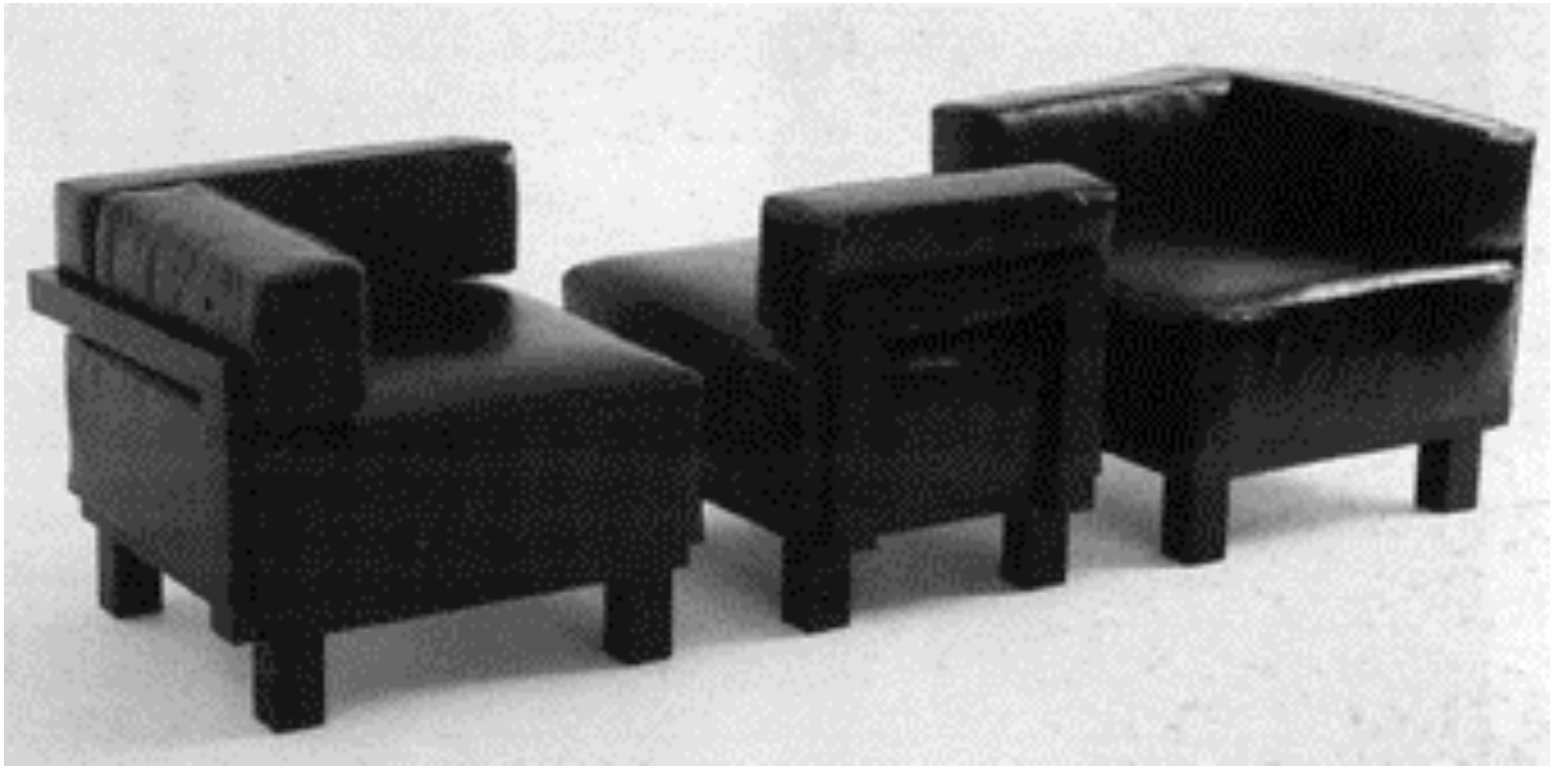
“Poltrona de tubos de metal cromados e junco”.

[f.13] FERRAZ, 1965, p.134.

Pela primeira vez, esquadrias de vidro favorecem a interlocução
entre ambiente interno e externo na casa moderna brasileira.
Casa Modernista de Gregori Warchavchik (1927-8) – [f.14] FERRAZ, 1965, p.55.

Ambiente decorado por John Graz (década de 30)

[f.15] SANTOS, 1995.



“Conversadeira em madeira pintada com estofamento em couro” de Lasar Segall (s/d)

[f.16] SANTOS, 1995.

2.2. Flávio de Carvalho e os jardins circundantes

A figura do interlocutor brasileiro que suavizaria a tensão criada pela introdução da arquitetura moderna no país seria feita pela presença do engenheiro-arquiteto Flávio de Carvalho (1899-1973) [52]. Flávio de Carvalho configurou-se como peça-chave no intrigado processo de difusão do movimento na arquitetura e seu impacto sobre a sociedade. Em oposição ao personagem no qual Gregori Warchavchik assumia condição de estrangeiro refugiado, atuando como uma figura exótica no meio profissional, mesmo com seus esforços em atenuar esta condição, Flávio de Carvalho apresentava a tipificação de um brasileiro moderno – formado no exterior e filho da elite. Esse aparente preconceito desdobrado da sociedade local incentivou ainda mais Flávio de Carvalho a tomar medidas de divulgação e publicidade de seus projetos e idéias de maneira arrojada e, muitas vezes, provocativa.

É considerado um pioneiro na arte de buscar na natureza da paisagem e da vegetação tropicais os elementos para a composição da forma e do papel do móvel moderno na casa brasileira. Responsável por apresentar o primeiro projeto modernista no país – Palácio do Governo do Estado de São Paulo em 1927 – atuava em diversos campos artísticos, como cenografia, literatura, paisagismo, pintura e arquitetura. Ainda que sua produção de móveis seja pequena, sua contribuição é de fundamental importância para a história do móvel moderno no país.

Primeiro, por ser um ativo agente cultural, com ávida vontade de agitar, envolvido com a elite dos artistas nacionais no período, em especial, com o grupo que defendia o Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade entre 1922 e 1930, o qual também Gregori Warchavchik era um ator alinhado. Seu "progressivo desencanto com a rotina nos escritórios de engenharia" [53] e um foco na arquitetura mais como "uma atividade de propaganda do projeto moderno do que a uma tentativa efetiva de concretização de projetos determinados" [54]

[52] Sobre a obra de Flávio de Carvalho, ver DAHER, 1982.
[53] LEITE, Rui Moreira, *In* ÓCULUM (2, 1992), p.25.
[54] Idem.

pautaram a carreira de Flávio de Carvalho. A postura combativa em vários concursos de arquitetura, muitas vezes participando com codinomes, desdobrou-se tanto em discussões calorosas em jornais como permitiu-lhe apresentar "questões da cidade, arquitetura, arborização urbana, planos de intervenção urbana e mesmo questões diversas como o funcionamento de um zepelim (sic)" [55].

Desde o primeiro concurso, para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo em 1927 **[17]**, posteriormente para a Embaixada da Argentina em 1928, Flávio de Carvalho [56] já demonstrava no partido arquitetônico dos projetos a intenção de pautar por meio do paisagismo a organização da entrada das edificações. Esses "dois grandes jardins elevados, cheios de espécies da mata brasileira com numerosos pássaros" [57] (ainda que esse controle sobre as aves provavelmente acarretasse em uma membrana não prevista pelo arquiteto), agem como elementos atenuantes da massa projetada e criam uma atmosfera sensorial muito próxima do que seria um templo no meio da floresta. No caso, o jardim se beneficia da transformação da platibanda alta em caixotes de terra para o cultivo das espécies. Os desenhos apresentados pelo arquiteto, os que são conhecidos, sugerem a diluição dos rigorosos volumes pela assimetria do jardim, quase como uma transposição da função decorativa do edifício para a mata do portal. Assim, a presença de palmitos ao longo dos jardins elevados dos dois projetos funciona como pilares subjetivos colocados intencionalmente para sustentar o aspecto monumental necessário à sintaxe dos palácios.

Alguns até podem sugerir que a presença dos jardins elevados seria uma apropriação dos ideais lançados por Le Corbusier [58] nos manifestos do L'Espirit Noveau em 1925, na busca de sintonia com o movimento de renovação na arquitetura que ocorria na Europa no período e uma tentativa de difundir o conceito. Não havia uma intenção embutida no ato, sendo descabida essa correlação. Mas, ao que parece, Flávio de

[55] ROSSETTI, 2006, p.88.
[56] Flávio de Carvalho revelou em depoimento autobiográfico que o "Palácio do Governo [de São Paulo], era em grande parte, uma fortaleza, armado com metralhadoras, local para canhões e catapultas e coisas assim, campos de descida para helicópteros"; *In* XAVIER, 2003, p.354.
[57] LEITE, Rui Moreira, *In* ÓCULUM (2, 1992). p.25.
[58] Flávio de Carvalho chegou a realizar uma entrevista com Le Corbusier junto com o jornalista Geraldo Ferraz, em 1929, na cidade de São Paulo.

Carvalho converte esses terraços-jardim em verdadeiros oásis [59] entre a rigorosa forma da edificação e a gleba fronteiriça, funcionando como um portal. Anteviu o benefício da operação de controle de massas por meio dos filtros de luz gerados pelas espécies tropicais, tornando amigável o ambiente, rompendo o aspecto impositivo da função do palácio. Seria a sobrevalorização do "nanquim recortado" projetado nas paredes das sombras das espécies plantadas no terraço e a adequação da arquitetura local diante do meio ambiente existente.

O segundo motivo de sua importância é a sua pequena, mas significativa produção de móveis. Basicamente se resume a dois modelos **[18]**, mas uma poltrona em especial, confeccionada em arco de ferro e tiras de couro **[19]**, sintetiza o espírito renovador de Flávio de Carvalho e sua compreensão da força do desenho de espécies locais sobre a produção de objetos. Seu caráter intuitivo e perspicaz proporcionou a fusão de temas antagônicos, mas que se apresentaram como elementos complementares na forma do móvel moderno no país. Ao aliar assuntos como tradição local e modernidade da técnica, Flávio de Carvalho não só deu um novo rumo ao desenvolvimento do móvel como demonstrou a força inspiradora da vegetação tropical sobre a forma dos objetos e sobre a arquitetura.

A inspiração da arrojada forma para o seu móvel, ainda mais na época de sua criação, parece aliar essa diversidade de fontes. Sua estrutura é de ferro dobrado, com tiras de couro no espaldar e folha de couro também no assento. Seu formato circular permite ainda que sejam unidos em uma mesma peça o assento e o espaldar, condição que favorece a soldagem dos pés da poltrona em diferentes pontos, diluindo o aspecto de estrutura do objeto.

O fato de ser em tiras de couro, em formato de cinto, pode sugerir um vínculo com um passado remoto, com uma tradição perdida, talvez pelo fato de as tiras recordarem o lacre de fechamento de canastras, arcas e baús, o que pode ser uma sugestão. Mas não, o couro no momento de lançamento da cadeira já era amplamente resgatado pelos expoentes do mobiliário moderno internacional, como Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Charlotte Perriand, sendo que seus produtos circulavam em publicações de época. É visível que o uso do

[59] Veja nos desenhos que esses "jardins elevados" não possuem acessos, mas esquadrias e terraços para sua contemplação, conforme presença de pessoas sugeridas no desenho da Embaixada Argentina.

couro na época, mais que estabelecer uma transição entre diferentes graus de industrialização, contrabalanceando a assepsia dos novíssimos cromados e restaurando o "calor" necessário ao móvel, era também o único material maleável, resistente e refinado fora os tecidos de algodão tingidos e costurados. Os polímeros e tecidos sintéticos apareceriam anos depois para destituir qualquer tentativa de estabelecimento de uma escola internacional.

No histórico da cultura material brasileira é preciso reconhecer que o movimento induzido pelas tiras sugere analogias ao mesmo movimento alcançado pela rede indígena [60]. Talvez pelo balanço ou pela acomodação do couro que acaba por deformá-lo, típico da rede, quase que como registrando o contorno de seu proprietário. Essa assimilação da forma tem a ajuda do perfil delgado da estrutura de ferro dobrado em formato de círculo que, por não ter rupturas ou quebra de contorno, torna os pés quase invisíveis, destacando o jogo de tiras de couro.

A poltrona em si possui qualidades notáveis, mas nos leva a refletir como sua forma se comportaria defronte à paisagem e à vegetação tropicais, provável ambiente de sua inserção. Seu perfil, apesar de possuir um raio suficiente amplo para acolher uma pessoa, é delgado, sem massa necessária para manter-se visível defronte a um jardim tropical. A base de sua visibilidade está somente no assento em couro, insuficiente na estruturação de planos de leituras caso a peça seja posicionada em um espaço aberto e circunscrito à paisagem e à vegetação tropicais. Sua forma inusitada impõe uma composição espacial no qual uma única peça parece ser a melhor opção para a própria visibilidade.

No entanto, o que nos parece mais adequado apontar na identificação da matriz criativa da forma do móvel desenvolvido por Flávio de Carvalho é a simetria análoga do conjunto do objeto com algumas espécies muito comuns no Brasil, encontradas na flora local, principalmente as aráceas. A justificativa decorre de uma situação no qual a forma das espécies foi disposta de tal maneira para beneficiar ao máximo sua visibilidade.

A sua residência em Valinhos **[20]**, já na fase moderna [61], construída em 1938, indica ser a fonte criativa do arquiteto. Projetada para ser "como uma proposta de casa moderna inserida no rural, que procura

[60] Sobre a importância da rede no histórico da cultura material brasileira, ver SANTOS, 1993, p.78.
[61] Flávio de Carvalho realizou a reforma, uma "intervenção neocolonial", da sede da fazenda em Valinhos, em 1926. ROSSETTI, 2006, p.84.

abordar as questões do primitivo, o tradicional e o tropical" [62], a residência por sua composição de ambientes, propostas de espaços e articulação com o entorno, é um cenário inspirador para a observação de diferentes formas da paisagem e da vegetação tropicais.

Suas varandas em pérgulas proporcionavam alegres saraus, e a sala era o grande salão de festas aonde artistas amigos de Flávio de Carvalho se encontravam. Isso porque a casa tem um caráter "exclusivamente poético":

> "A concepção da casa é um produto puro da imaginação tentando criar uma maneira ideal de viver. A poesia, aliás, é indispensável à criação arquitetônica, como fator de elevação do homem." [63]

A vontade de proporcionar conforto o fez instalar várias redes sob a pérgula, entre floreiras e o jardim envoltório, tudo descortinado para a bela paisagem das montanhas circundantes. O salão de pé-direito duplo abrigava um mezanino e uma lareira no centro do pavilhão, cuja porta principal em esquadria de ferro e vidro, altura próxima ao pé-direito, era substituída, quando aberta, por tiras de tecidos coloridas que flanavam ao gosto do vento. Portas garantiam nas laterais do pavilhão o acesso direto às varandas.

Apesar de Flávio de Carvalho já ter feito uso do recurso de pé-direito duplo **[21]**, como o projeto para o farol de Colombo, na República Dominicana, em 1928, a casa de Valinhos ganha outro enfoque sob outros aspectos:

> "Por outro lado, o volume pesado e ameaçador da construção integra-se de maneira harmoniosa ao entorno da edificação tomado por uma densa mata de eucaliptos. Uma construção leve no caso não teria como se impor, submergindo diante das árvores." [64]

[62] idem, p.309
[63] CARNEIRO, Dulce, *In* ÓCULUM (2, 1992). p.32.
[64] LEITE, Rui Moreira, *In* ÓCULUM (2, 1992). p.33.

Então fica a pergunta, será que a casa de Valinhos não seria uma concepção moderna, no ponto de vista de Flávio de Carvalho, de uma oca típica dos trópicos? A lareira sozinha já reforçaria essa analogia da forma e função do pavilhão central com a oca, um local de encontro e trocas, mas a maneira de pensar os móveis, a escolha dos motivos decorativos, nos convida a refletir sobre o assunto. Os móveis, além de possuírem baixa estatura, alguns eram colchões lançados ao chão cercados por tapetes e estofados, tudo para que as pessoas pudessem espraiar. A porta principal agindo como regulador de entrada tanto de luz como de ventilação, mas operando no limite do monumento, como um portal nos quais poucos podem participar das cerimônias.

E as varandas laterais? Não seriam uma reprodução do mesmo ambiente encontrado nos espaços circunscritos das ocas, a floresta? O jogo de luz, claro e escuro, gradientes de sombra, provenientes do movimento das folhagens, era exaltado ao máximo para o ponto de vista do usuário das redes em momentos de conversa e descanso. A presença de mobiliário construído em alvenaria **[22]** não seria um jeito de não criar elementos de conflito visual com as espécies da flora plantada no jardim da casa?

A planta também ajuda na compreensão da metáfora da casa como oca. Seu aspecto longitudinal com os quartos fracionados demonstra a preocupação de proporcionar aos ambientes a idéia de pátios internos, pequenos jardins, como se a casa fosse instalada no meio da mata. A localização privilegiada do pavilhão principal sob um ponto no terreno no qual se tem amplo campo de vista, que se abre para a piscina, o pátio coletivo das grandes festas que Flávio de Carvalho realizava, indica uma intensa vontade de se apropriar da oca como um referencial moderno para a arquitetura no período.

Um dos poucos documentos existentes de autoria do arquiteto sobre a casa é o desenho realizado por ele para uma espécie de cartão postal **[23]**. Para nosso ponto de vista, não há como deixar de comparar a proposta do espaço ao mesmo existente nas ocas amazônicas. O aspecto da fachada do pavilhão principal – chamada de “Sala Ancestral” – no formato trapezóide, nada mais é do que uma tentativa do arquiteto de diluir a massa do volume principal. Diante da dificuldade que se conhece em construir paredes curvas, o arquiteto distribui ao longo das linhas de pilares o mesmo desenho dos contrafortes em uma tentativa de resolver dois problemas em um único desenho: travamento estrutural e analogia da forma.

O desenho reforça a idéia divagada sobre a analogia da casa com a oca [65], mas apresenta também a fonte criativa no qual sugerimos a forma do móvel. Sob as marquises laterais do pavilhão central se encontram diversas redes espalhadas entre a paisagem, e sobre a marquise temos algumas formas que remetem à mata envoltória. O balanço sugerido da cortina de entrada rebate o desenho das redes sob as marquises diluindo assim qualquer ruído de composição. As redes que ora se destacam quando seu corpo está próximo à marquise ora se fundem com a paisagem do jardim, em um ritmo de espelhamento com as representações de espécies das floreiras, bem como da flora rasteira, transformam tudo em uma única mancha gráfica.

A estratégia adotada visa criar sob a marquise um ambiente próximo ao que se encontra nas florestas tropicais: sob as copas das grandes árvores, uma sombra tênue garante o mínimo de luz para uma diversificada quantidade de espécies. Mas também tem a função de restabelecer a magia da floresta, a escuridão emanada pela flora rasteira, a exemplo do mito dos primeiros momentos da descoberta destas terras. Assim, o pavilhão principal funciona como portal imaginário e de referência para o nosso meio ambiente, como bem apresenta o arquiteto no desenho, com seu interior desconhecido e atrativo.

Os desenhos representativos da mata envoltória sobre a obra também nos alimentam com algumas hipóteses sobre a analogia da forma da paisagem com a forma do móvel. Por exemplo, a espécie palmeira-leque disposta sobre a marquise do lado esquerdo poderia ser um outro indicativo de como uma forma soluciona o problema de sustentar sua visibilidade e ao mesmo tempo ter um desenho distinto e autônomo. Suas folhas funcionam como abas dinâmicas, criam condições de controle de luz quase como positivo e negativo em frenesi visual que tanto as folhas como os espaços entre elas são convertidos em manchas visíveis. Não é estranho, ao olhar para a poltrona de Flávio de Carvalho, ver o seu negativo e imaginar uma folhagem de uma palmeira-leque.

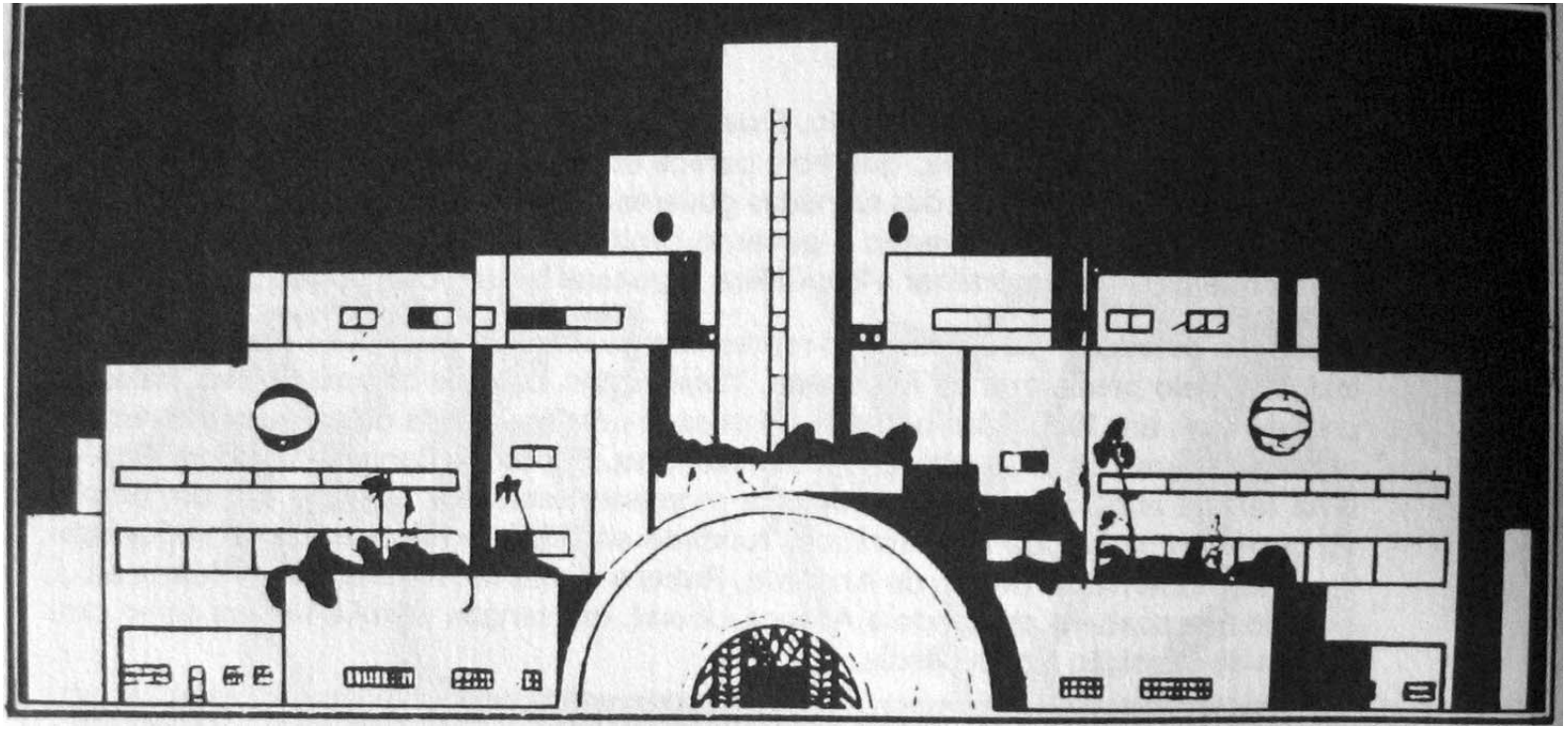
[65] Existem citações de que Flávio de Carvalho tenha optado pela opção da forma do volume em referência à cultura Maia (ver LEITE, 1995); outros especulam sobre a forma do pavilhão ser influência da obra de Frank Lloyd Wright, em especial, a casa Hollyhock (1921) e Charles E.Ennis (1923), e as pérgulas como exemplo dos modelos da Prairie Houses. Ver http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq018/arq018_03.asp. Apesar de Flávio de Carvalho confirmar algumas hipóteses em seus depoimentos, acreditamos que a nossa correspondência da forma seja a mais adequada, mesmo porque sua concepção de espaço com pé-direito duplo ainda consistia uma novidade tecnológica para o período.

Não estamos aqui para dizer que a idéia criativa de Flávio de Carvalho para seu móvel esteja basicamente na forma da arácea e que o desenho apresentado justifique simplesmente a solução encontrada, puro caso de mimetismo [66]. A sugestão é que a vontade artística, aliada à condição de reproduzir o ambiente da mata tropical, tenha estimulado desenhos associativos na busca por formas assimiláveis pelo conjunto. É provável que ele mesmo não tenha percebido esse vínculo da forma do móvel com a espécie de planta, mas tenha sido motivado pela idéia de produzir um novo desenho sob o manto de uma nova metodologia de projeto que, no caso, o ferro dobrado representava esta possibilidade: seu perfil delgado e sintetizado em uma única linha estrutural vinculava forma e inovação de conceitos.

Em um momento de efervescência cultural, iniciativas que visavam produzir informações contemporâneas e colocar o paradigma da forma em análise eram compreendidas como manifestações legítimas de um movimento focado para a construção de uma linguagem nacional. Manifestações como esta empreendida por Flávio de Carvalho sublime a linguagem artística imposta pela paisagem e pela vegetação tropicais em um indefinido universo de objetos e móveis. A experiência da Casa de Valinhos, mesmo exótica, materializa um procedimento comum no campo da arquitetura no Brasil: a presença incisiva da paisagem e da vegetação tropicais.

Flávio de Carvalho contrapõe neste sentido a obra de Gregori Warchavchik, ao partir para o desprendimento deliberado da forma do móvel para alcançar um equilíbrio de forças visuais, enquanto o arquiteto russo precisou romper a ortogonalidade pertinente de suas primeiras peças, buscando um lirismo nos últimos modelos. Tanto um como outro alcançaram notáveis progressos no desenho de móveis e sua relação entre forma e paisagem e vegetação tropicais, mas não obtiveram resultados práticos quanto à definição de um método, que seria alcançado depois pela escola carioca.

[66] Sobre mimese no design brasileiro, ver MORAES, 2006.



Terraço ajardinado no projeto do Palácio do Governo de São Paulo (1927).

[f.17] ROSSETTI, 2007, p.308.

Poltrona com sistema “cantelever” para a Casa da Fazenda Capuava em Valinhos (1938).

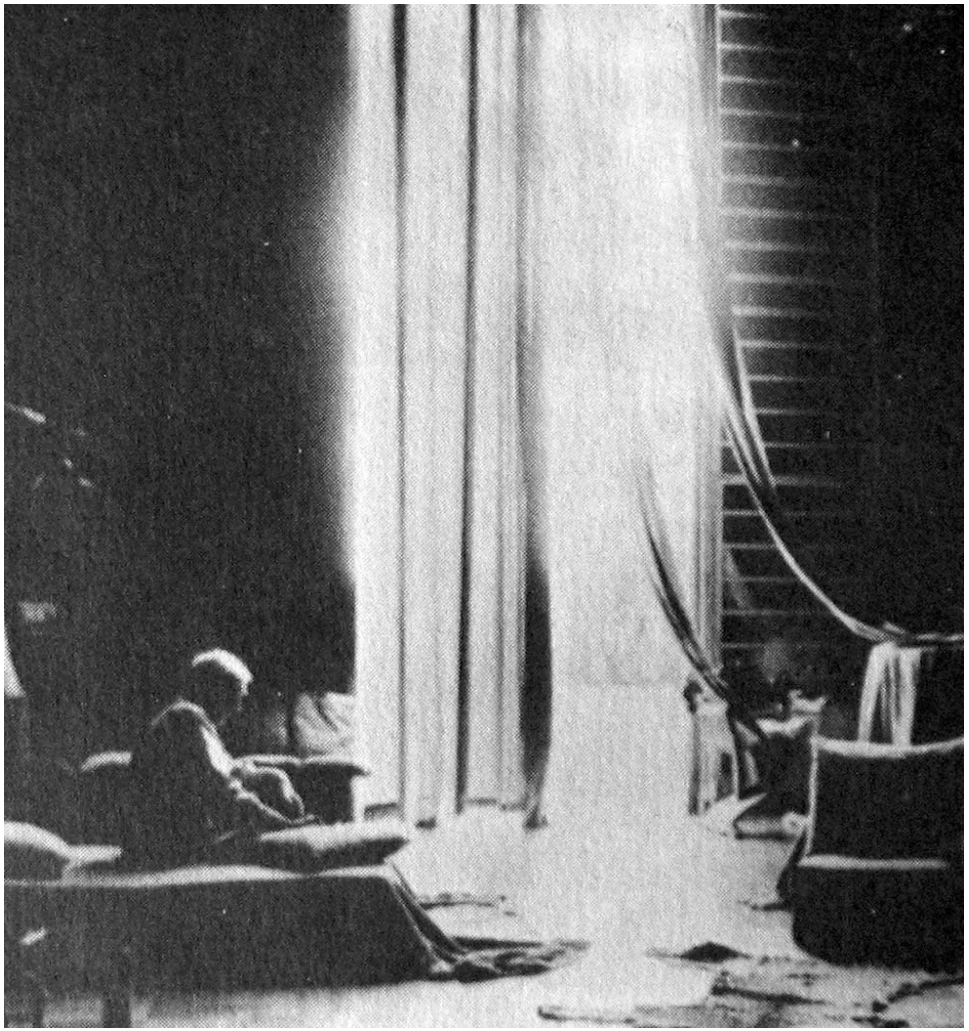
[f.18] DAHER, 1982, p.73.

Poltrona de tiras de couro para a Casa da Fazenda Capuava em Valinhos (1938).

[f.19] DAHER, 1982, p.73.

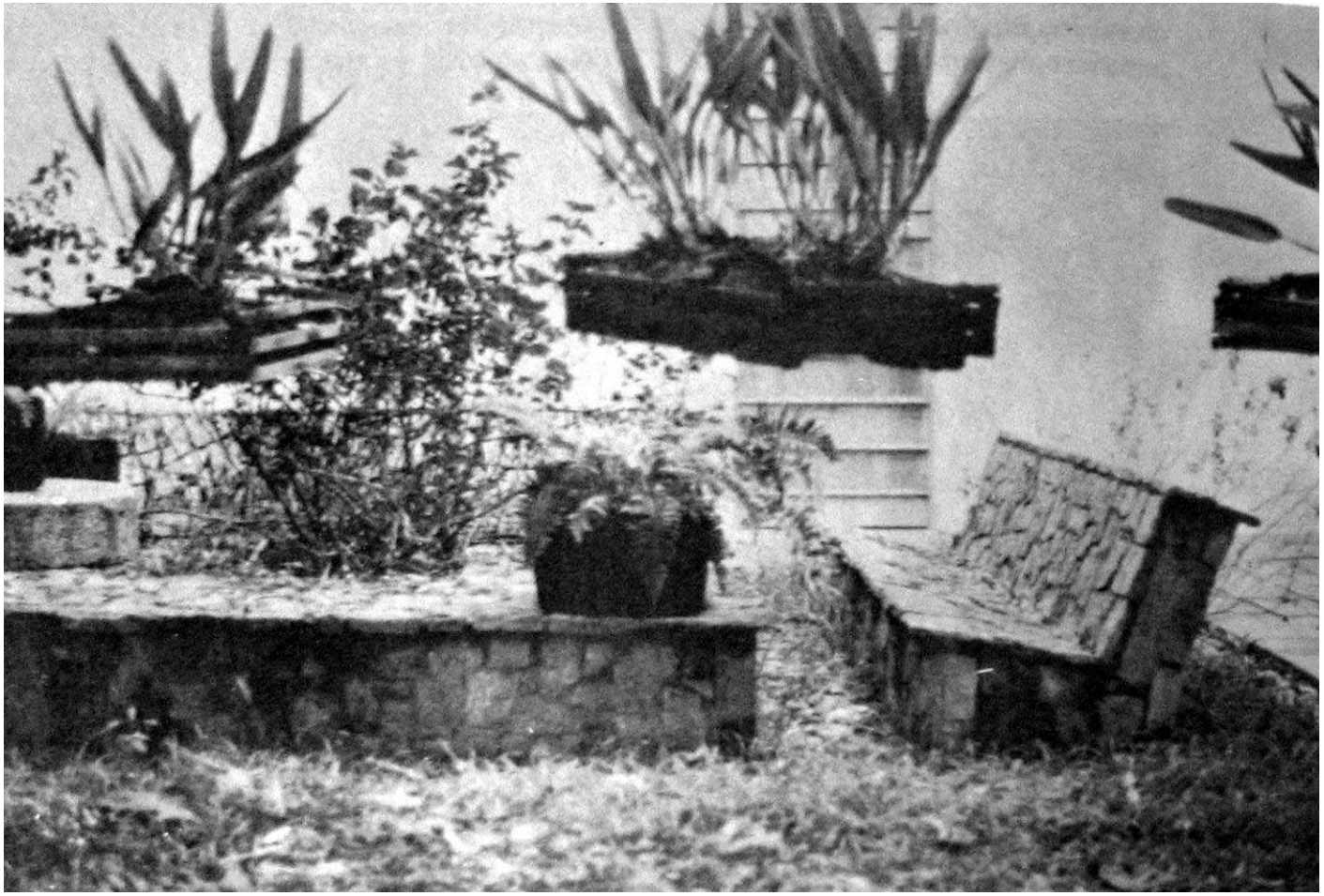
Salão principal da Casa da Fazenda Capuava em Valinhos (1938).

[f.20] ROSSETTI, 2007, p.301.



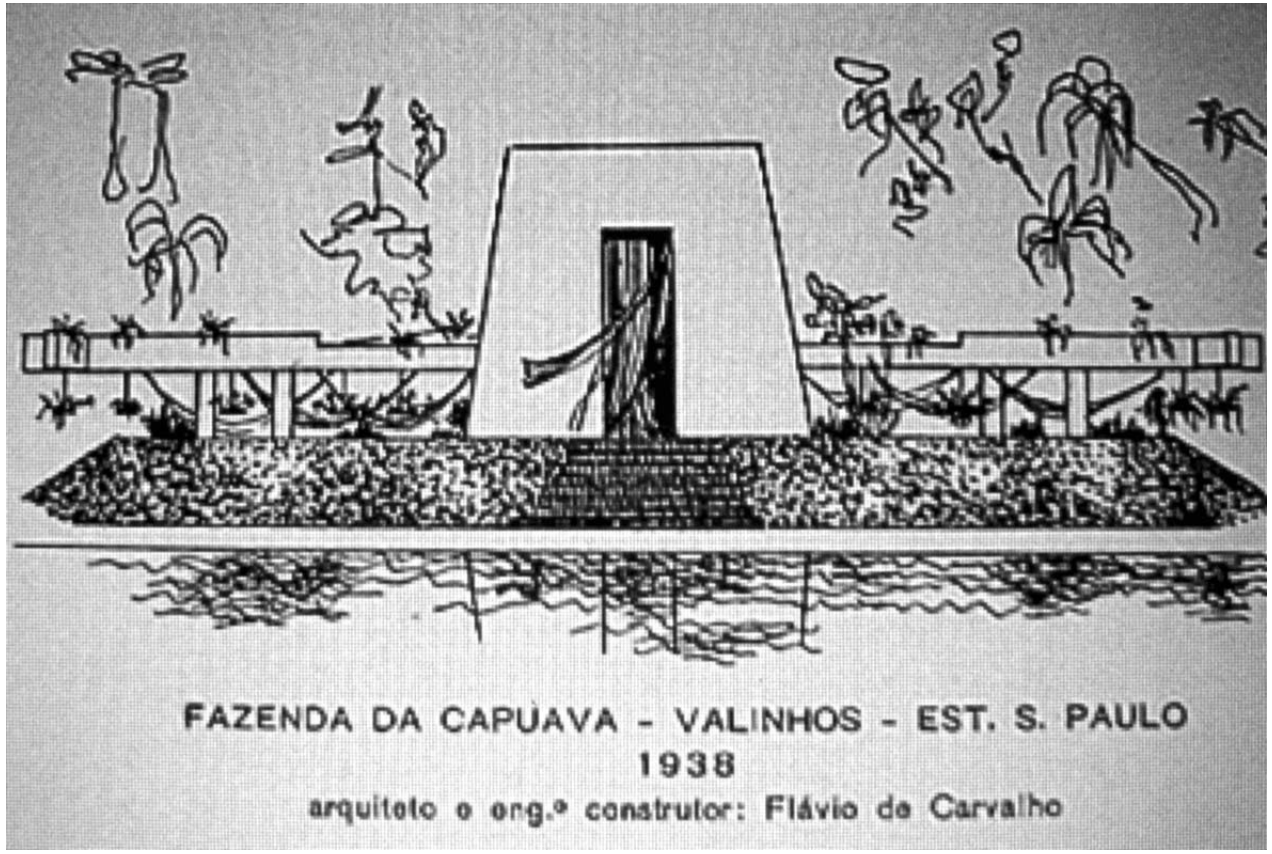
Interior da Casa da Fazenda Capuava em Valinhos (1938).

[f.21] DAHER, 1982, p.70.



Banco de jardim para a Casa da Fazenda Capuava em Valinhos (1938).

[f.22] DAHER, 1982, p.72.



Desenho da Casa da Fazenda Capuava em Valinhos (1938).

[f.23] ROSSETTI, 2007, p.308.

2.3. Gregori Warchavchik no Rio de Janeiro

Ao longo de uma serie de eventos dispersos ocorridos na cidade do Rio de Janeiro, vamos acompanhar como estas ações urdiram a trama discursiva sobre a necessidade do ajuste da forma do móvel ante a paisagem e a vegetação tropicais exuberante da cidade. Ainda que concatenada à própria história da arquitetura moderna no Brasil, as ações de operação do desenho e da forma não acompanham a mesma intensidade de transformação que a arquitetura brasileira vivenciava no período.

O processo de transformação da forma assumiu outros contornos, intrincados, e em várias ocasiões passaram despercebidos pelos próprios agentes envolvidos, por isso a necessidade de uma retomada de eventos passados para justificar determinadas abordagens posteriores. Todos os eventos estão ligados ao tema da natureza tropical e suas implicações sobre a forma na arquitetura moderna brasileira. Assim, os eventos se apresentam como dispersos, heterogêneos e antagônicos, mas na verdade se revelam como uma intrigada trama do desenvolvimento da forma do móvel. As margens da discussão do método brasileiro para uma arquitetura moderna, um poderoso universo de associação e assimilação de formas entre paisagem e vegetação tropicais e mobiliário acontece à luz das novas obras.

Vimos que iniciativas distintas em estabelecer um novo procedimento para projetos de móveis no Brasil sinalizaram a interferência da paisagem e da vegetação tropicais sobre o mobiliário. Tal abordagem desmembrou-se de uma vontade de "habilitar uma percepção positiva da natureza brasileira" [67], no qual tanto Flávio de Carvalho como Gregori Warchavchik e sua esposa Mina participavam de movimentos que difundiam esta ideologia. Também observamos que a reprodução pura de metodologia de projeto como o modelo alcançado pela Bauhaus não atingiu seus objetivos como exemplo de escola de móveis, escopo de uma idéia no qual não abrange o tema deste trabalho. Somente acreditamos que a incompatibilidade revelada não se justifica em função das variáveis da tecnologia industrial brasileira e do apego ao componente artesanal do móvel. A inviabilidade

[67] DOURADO, 2000. p.26

estaria mais na dificuldade de atingir um grau de compatibilidade entre uma metodologia autóctone de decifração de formas e a tecnologia industrial a ser empregada.

A operação de ajuste da forma do móvel em face da paisagem e da vegetação tropicais ocorreu no Rio de Janeiro derivada de sua exuberância circunscrita à cidade e por diversas ações concatenadas ao desenvolvimento da arquitetura moderna no país. O estofo dessa operação se inicia pela transferência de Gregori Warchavchik para a cidade, pela consolidação política pós-Revolução de 30, pelo ambiente de renovação didática na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, pela visita de expoentes da arquitetura internacional e por uma série de conferências que favorecem uma maior compreensão do potencial figurativo da paisagem e da vegetação tropicais sobre a forma do móvel moderno no Brasil. A acumulação de informações decorrente destes eventos estabeleceu lastros necessários para a evidência da problemática da forma do móvel sobre a vegetação tropical, fato que já sinalizava importância pelas obras de Gregori Warchavchik e Flavio de Carvalho em São Paulo.

Em um processo similar ao ocorrido em terras paulistas, a operação de ajuste da forma do móvel ante ao movimento da arquitetura moderna no Brasil, e a eminente introdução da paisagem e da vegetação tropicais no espaço interno da casa brasileira, foi gradativa conforme a realidade de projeto exigia.

A mudança do cenário do debate de São Paulo para o Rio de Janeiro teve início com a reforma da ENBA, encabeçada pelo jovem arquiteto Lucio Costa (1902-1998). Motivado com a indicação para dirigir a instituição em 1930 [68], a idéia de fazer uma "transformação radical" [69] na escola incluiu também renovar a grade curricular e reforçar um contato maior dos profissionais envolvidos com os rumos da arquitetura brasileira no período [70]. Uma das primeiras atitudes foi o convite ao arquiteto Gregori Warchavchik para ser professor na escola na tentativa de estabelecer uma aproximação dos membros do movimento paulista, entre os quais o próprio Flávio de Carvalho.

[68] Lucio Costa admitiu que somente teve conhecimento de "alguma doutrina específica de vanguarda" (SEGAWA, 1997, p.80) posteriormente, após a posse da direção da escola.
[69] COSTA, 1995, p.68.
[70] A mudança de postura ideológica após assumir a direção desgasta Lucio Costa perante os acadêmicos, criando um ambiente de debates e críticas violentas por parte desse grupo. Ver CAVALCANTI, 2006.

Após um curto período na direção da escola, Lucio Costa constitui com Gregori Warchavchik uma empresa construtora "com assessoramento jurídico de Prudente de Morais Neto e colaboração de Carlos Leão, ficando a parte comercial a cargo de Paulo, irmão do Gregório" [71], na própria cidade do Rio de Janeiro. Entre as casas que projetaram e construíram, a última em especial, denominada Schwartz (1932), além de possuir o primeiro jardim de terraço em uma residência de Roberto Burle Marx (1904-1994), "os interiores e os móveis foram desenhados por Warchavchik" [72], sinalizando a intenção, desde a casa "modernista", de maior controle sobre a obra em todos seus aspectos.

O entendimento vivenciado por Lucio Costa de vários pontos na linguagem da construção do estilo moderno – "princípio da integração das artes na arquitetura" [73] – teria conseqüências profundas na sua forma de pensar o método de projeto, na integração dos fundamentos que envolvem a arquitetura e as possibilidades técnicas e materiais decorrentes da modernização da indústria no período. No entanto, a vivência do método de trabalho na construtora, além do impacto do projeto da decoração interna e dos móveis na casa Schwartz, não agradaram a Lucio Costa, revelado no seu desinteresse em manter a sociedade com Gregori Warchavchik posteriormente, conforme relato de próprio punho:

> "E com isto a firma acabou. Mas acabou também porque, apesar de certa balda propagandista a que não estávamos afeitos, o trabalho escasseava e ainda porque o tal "modernismo estilizado" que às vezes aflorava já não parecia – ao Carlos Leão e a mim – ajustar-se aos verdadeiros princípios corbuseanos a que nos apegávamos, desencontro este que culminou com móveis de feição "decorativa" da casa Schwartz – sofás com cadeiras articuladas, na mesma estrutura cromada, p.ex. – quando já então havia aquela série impecável de cadeiras para as várias funções, idealizada por Le Corbusier, Charlotte Perriand e Pierre Jeanneret." [74]

[71] COSTA, 1995, p.72.
[72] Conforme indicação no catálogo de exposição "Warchavchik e as origens da arquitetura moderna no Brasil". MASP, 1971.
[73] SEGAWA, 1997, p.92.
[74] COSTA, 1995, p.72.

Seria uma injustiça considerar irrelevante a importância de Gregori Warchavchik na sólida formação de Lucio Costa como se apresentou nos anos posteriores, e que nos interessa, pois se mostra hábil intérprete da equação da forma entre paisagem tropical e mobiliário residencial. Por diversos fatores, a chegada do arquiteto paulista na seara carioca foi fundamental para o respaldo artístico necessário tanto ao Lucio Costa como ao corpo de professores da escola, estabelecendo o estofo necessário para a arquitetura carioca pleitear em pouco tempo a supremacia no cenário arquitetônico brasileiro.

A experiência acumulada de Warchavchik, seu contato com a vanguarda italiana – entre eles Pietro Bardi, seu comportamento cosmopolita, sua vivência européia, favoreceu o contato com novas metodologias de projeto no qual Lucio Costa não estava afeito no momento. Afinal, pouco antes ainda estava ligado ao espírito neocolonial da época, conforme seu próprio relato. Apesar de um certo feitio "protorracionalista" de suas obras, principalmente por influência do "Classicismo monumentalizante de Piancentini" [75] e clara referência de Adolf Loos em seus projetos, Gregori Warchavchik já mantinha estreito contato com Le Corbusier desde 1929 [76], quando este visitou a casa da Rua Melo Alves, registrando:

> "...e pairando numa organização de poesia , de serenidade, de conforto, de atualismo, a personalidade tremenda de Warchavchik, que se dissimula nos móveis, paira nas cortinas, floresce nos cactus dos jardins, e reúne a copa, a escada, a garagem e os dormitórios, num sossego bom e esportivo". [77]

Pelo aspecto "propagandista" do caráter de Gregori Warchavchik, é certo que fundamentos e publicações de projetos de Walter Gropius e Ludwig Mies Van der Rohe também tenham circulado junto aos

[75] FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas, *In* ÓCULUM (2,1992), p.8.
[76] Neste ano, Le Corbusier enviou carta a Sigmund Giedion, indicando Gregori Warchavchik como representante dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAM na América Latina.
[77] FERRAZ, 1965, p.91.

alunos na ENBA e nas mesas de trabalho durante a sociedade com Lucio Costa no Rio de Janeiro. Gregori Warchavchik mencionou ainda em algumas oportunidades a importância das obras desses arquitetos, assim como suas experiências em Weissenhof, Stuttgart em 1927 [78], obras que envolveram tanto os arquitetos citados como Le Corbusier, Peter Behrens, Bruno Taut, Mart Stam [79], entre outros, preocupados em difundir um novo método de projeto e os conceitos de industrialização na construção de residências:

> "De mais a mais, o certame de Stuttgart definiu, para sempre, um elevado grau de colaboração permanente e equilibrada entre os industriais e os arquitetos da atualidade"[80].

O embate entre a industrialização eminente e a arquitetura de residências já era encarado como um método de projeto para Gregori Warchavchik, tendo repercutido em Lucio Costa a necessidade de adicionar à sua formação o aspecto da estandardização das formas, seja dos materiais, dos equipamentos residenciais, dos mobiliários. Ao nosso entender, a experiência construtiva de Gregori Warchavchik trazida para o Rio de Janeiro teve outro aspecto crucial para Lucio Costa, que foi se atentar ao fato da relevância do diálogo entre paisagem e aberturas, revelado antes pelo próprio arquiteto paulista em suas matérias em jornais sobre as obras de Stuttgart e que seria uma constante em seus projetos na cidade carioca:

> "As grandes aberturas horizontais, como são vistas nas edificações de Le Corbusier, naquela cidade alemã, permitem que o sol abranja o maior espaço possível dos compartimentos internos, concorrendo, por essa forma, a tornar a residência mais higiênica, sem dar trabalho algum à família

[78] Sobre maiores detalhes das obras, com maquetes eletrônicas, veja http://www.weissenhof.ckom.de
[79] Mart Stam, aluno da Bauhaus, foi o autor da revolucionária cadeira S33, pioneira no uso de aços tubulares como sistema "cantilever" em 1926 (FIELL, 1997, p.164). Modelo posteriormente adaptado no Brasil por Gregori Warchavchik (FERRAZ, 1965, p.144).
[80] WARCHAVCHIK, 2006, p.126.

> que nela reside, pois são conhecidas as influências salutares que o sol exerce sobre o organismo humano.” [81]

A iniciativa de Stuttgart exerceu enorme impacto sobre a obra de Gregori Warchavchik tanto que a “Primeira Casa Modernista do Rio de Janeiro” em 1931 repete em muito os procedimentos de projeto adotado por Le Corbusier [82], que, ao delinear “as coberturas, construiu os jardins” [83], como Mies Van der Rohe, ao repetir “coberturas planas ou terraços praticáveis” [84], estabelece dinamismo ao jogo de volumes da edificação, entre outras operações sintonizadas. Essa postura de projeto não escapou à intervenção da paisagem envoltória privilegiada pela excepcional localização [85]:

> “Ainda nenhuma porta, nenhuma parede pela frente e já estávamos no salão de recepção. As largas janelas e as portas corrediças horizontais abrem-se para o terraço, para o mar e o céu. O ambiente é claríssimo, ventilado. Tanto quanto possível é tudo nacional, na casa, material, mobiliário, etc. Mais uma vez vamos ao terraço do primeiro andar e descansamos um instante numa das primeiras cadeiras de aço usadas no Rio” [86].

Enquanto a casa paulista se fecha em si, a casa carioca abre-se para a paisagem local permeada por escadas, varandas, terraços, marquises e mirante. Era uma proliferação de perspectivas que conferia à obra um ambiente dinâmico, trazendo para seu interior luz, reflexos e tons, como uma arquibancada cujo cenário era a

[81] WARCHAVCHIK, 2006, p.129.
[82] Quanto às imagens históricas sobre o empreendimento alemão de Stuttgart, notamos que somente as fotografias da residência projetada por Le Corbusier contemplam a relação do jardim com o espaço interno da casa.
[83] WARCHAVCHIK, 2006. p.127.
[84] idem. ibidem.
[85] Podemos observar em fotos de época o reflexo do Pão de Açúcar nas janelas e na varanda intermediária ou mesmo nas fotos da entrevista de Gregori Warchavchik aos jornalistas no terraço da casa. A casa estava localizada em um eixo paralelo à Praia de Copacabana, mais aos fundos nos morros locais.
[86] FERRAZ, 1965, p.159. Sobre as cadeiras de aço os modelos utilizados são de autoria de Marcel Breuer e Le Corbusier, precisamente importados.

Praia de Copacabana. A inibição inicial em realizar aberturas mais ousadas nos modelos paulistas encontra na casa carioca uma postura de contenção, mais para controle de luz do que trazer para dentro da casa a paisagem tropical. Isso justifica o uso generalizado de cortinas e a manutenção de um peitoril comum para as janelas da sala, mesmo o balcão-mirante parece não dar conta da insolação necessária para a proteção do interior.

O que poderia ter sido uma experiência inédita entre paisagismo e paisagem na cidade do Rio de Janeiro, entre a obra de Gregori Warchavchik e de sua esposa paisagista Mina não se realizou [87]. Apesar da indicação de uma sugestão de paisagismo no desenho isométrico da casa [88], com a presença de alguns cactos e árvores, a casa não tinha a pretensão de proporcionar uma interlocução entre ambiente interno, flora tropical e paisagem local. O único ambiente que se apresentava propício para tal evento era a varanda, mas que ao tudo indica foram plantados pinheiros! [89] Mesmo o vestíbulo não privilegia essa condição do teto da garagem ser convertida em terraço-jardim. As interferências paisagísticas que existem foram sobre a pureza da parede branca da casa por meio da sombra do jardim da vizinhança, no qual podemos presenciar o aspecto do "nanquim recortado" das folhagens.

De qualquer forma, queremos com este retorno à complexidade lançada por Gregori Warchavchik, por ocasião de sua estadia no Rio de Janeiro, apresentar o impacto de sua presença e formação sobre Lucio Costa, e o que nos interessa sobre seu trabalho, como ele decodifica as informações trazidas e opera na forma do móvel defronte a paisagem e a vegetação tropicais.

Entretanto, dois aspectos devem ser rememorados para que possamos avançar sobre a obra de Lucio Costa e entender como fora benéfica a parceria com Gregori Warchavchik, quando pôde vivenciar os preceitos do movimento moderno internacional no Brasil: primeiro foi a visita de Frank Lloyd Wright (1867-1959) [90] ao Brasil em 1931 e, segundo, a visita de Le Corbusier em 1929 e a influência decisiva sobre sua obra. As visitas destes dois precursores da arquitetura moderna tiveram enorme influência sobre a formação da arquitetura

[87] PERECIN, 2003, p.193.
[88] FERRAZ, 1965, p.159.
[89] Na verdade, o jardim da casa foi de autoria da mulher do casal Norschild, proprietários da casa que, na tentativa de reproduzir um bosque de seu país, Alemanha, plantou pinheiros e outras espécies européias. PERECIN, 2003, p.159
[90] Sobre a visita de Frank Lloyd Wright e a repercussão sobre a arquitetura moderna no Brasil ver IRIGOYEN de TOUCEDA, 2000.

moderna no Brasil, e como veremos sobre a abordagem do problema da forma do móvel moderno no Brasil defronte a paisagem e a vegetação tropicais.

3. A ESCOLA CARIOCA E A VISÃO ESTRANGEIRA DA PAISAGEM TROPICAL: GESTAÇÃO DE UMA TRADIÇÃO

3.1 A visita de Frank Lloyd Wright ao Brasil

Convidado a visitar o Rio de Janeiro pela União Pan-americana como jurado do concurso internacional para o Farol de Colombo em São Domingos, Frank Lloyd Wright chega à cidade quando ocorria a greve dos alunos por causa da exoneração de Lucio Costa da direção da e da posse de Archimides Memória, guardião do movimento neocolonial e antigo professor do próprio Lucio Costa. Aclamado pelos alunos logo na chegada ao porto, – "Havia muitos rapazes (estudantes, eu logo pensei) subindo a bordo. Eles nos cercaram." [91] – logo entendeu a importância de sua visita ao país e a oportunidade de vincular suas idéias em gestação no período. Mas também cedo se viu admirado pela paisagem local, pela força visual das condições impostas pela mata envoltória sobre a cidade e a conseqüência semântica do impacto da paisagem local sobre arquitetura no Brasil:

> "O Atlantique chegou ao porto e a grande cidade voltou-se para encontrá-lo no cais. (...) Subimos a bordo e vimos o que eu pensei que fosse a maior contribuição da França para a arquitetura moderna." [92]

> "Estávamos a caminho da América do Sul. O velho semi-cargueiro foi empurrado para o grande cais do Rio pela manhã – esse porto maravilhoso ao amanhecer!" [93]

[91] WRIGHT, Frank L. *In* IRIGOYEN de TOUCEDA, 2000, p.33
[92] Idem, ibidem. É possível que a opinião de Frank Lloyd Wright sobre a contribuição da Missão Francesa esteja circunscrita à inteligente localização do monumento Cristo Redentor do arquiteto francês Paul Landowski, vinculando crença e paisagem, valorizando a mata e os maciços geográficos locais.
[93] Idem, idem. Convidamos os leitores a navegar pela cidade por meio do programa "Google Earth" da empresa Google (earth.google.com/) ou outros programas similares que utilizam imagens aéreas e se localizar no meio da Baía de Guanabara para constatar que, para quem estiver nesta localização, como o próprio arquiteto esteve, verá que a seqüência de maciços, no qual o Pão de Açúcar se

Convencido de sua tese de que “arquitetura orgânica” poderia injetar um novo ânimo no cenário conflituoso no qual encontrou ao chegar, o arquiteto convidado lembra que a cidade do “Rio de Janeiro exige uma arquitetura própria” e afirma:

> “No Brasil onde o povo é sentimental, as edificações devem ter muita sombra, grandes aberturas e amplos espaços internos (...) A fachada, no clima do Rio, deve possuir três dimensões, dominando em sua composição a linha horizontal. (...) Não devemos transplantar uma arquitetura estranha e, sim, criar uma arquitetura orgânica do solo para a luz. Isso é arquitetura moderna.” [94]

O conceito de arquitetura orgânica apresentado por Frank Lloyd Wright baseava-se na idéia de que a arquitetura deveria atender às exigências de seus moradores em uma relação harmoniosa com o meio ambiente circunscrito do local de implantação da obra. Mas, para os brasileiros, a filosofia de projeto demonstrava mais ser uma idéia aberta, sugerindo apenas estratégias de controle de luz e conforto ambiental aos espaços, do que necessariamente um método de projeto abrangente em todos os aspectos [95]. A abordagem generalizante parece se encaixar bem diante da paisagem tropical exuberante da cidade do Rio de Janeiro, “que permitiria, a seu critério, oferecer tantas soluções quanto abordagens possíveis.” [96] Apesar de sua reconhecida capacidade de organização espacial e de sua privilegiada posição como interlocutor da cultura americana, o arquiteto se dispõe mais a excitar iniciativas próprias dos arquitetos locais do que ter uma postura propagandística de seu país. Adriana Irigoyen (2000) nos ajuda a compreender o papel do arquiteto naquele momento:

---

encontra, se inicia já em Niterói e culmina no Corcovado. Para quem conhece a cidade sabe da potência da luz matinal sobre os contornos dos maciços.

[94] Idem, p.18

[95] IRIGOYEN de TOUCEDA, 2000.

[96] Idem, p.16

> "Não se trata de emular Wright ou de copiar indiscriminadamente os exemplos da arquitetura européia. Seu discurso estabelece as bases para a criação de uma terceira opção que represente uma alternativa adequada ao homem, ao clima e à paisagem local."[97]

Com este espírito, Frank Lloyd Wright realizou uma visita à primeira casa modernista de Gregori Warchavchik, na Rua Toneleiros na inauguração [98]. Apesar das cordialidades iniciais, Frank Lloyd Wright é o primeiro a assumir [99], anos depois, o questionamento do estilo da obra de Gregori Warchavchik em face da paisagem local e criar a primeira inflexão que, como poderemos ver à frente, têm forte impacto sobre Lucio Costa, presente na visita e inauguração da casa. As palavras do arquiteto:

> "Esses jovens entusiastas estavam observando 'a fórmula', que tinha encontrado seu caminho além-mar por meio de um russo trabalhando para um alemão na ladeira de uma montanha tropical em Copacabana. Um bom exemplo 'internacionalista'. Tão bom como qualquer outro. Esses jovens a olhavam orgulhosamente, mas com inquietação. Algo parecia fora do lugar. Sob a luz tropical, a superfície lisa e dura resplandecia com imprudência frente a essas pessoas românticas e decididas, indiferente ao clima ou entorno, e eles tratavam de vê-la como a coisa certa (...) Os estudantes tinham se reunido lá e me convidaram para dizer-lhes se aquilo era 'arquitetura moderna'. Eu disse que o termo equívoco dava a entender que provavelmente era. Mas não era arquitetura de modo algum, pois ignorava sua natureza, seu clima e o caráter de seu entorno. Vieram os aplausos e os sorrisos surgiram. Estavam aliviados. Quando eu lhes contei porque, mais detalhadamente, o céu desanuviou por um momento. Mas a propaganda também atua sobre eles. De qualquer modo eles

[97] Idem, p.22
[98] Idem. p.29
[99] Não teria Le Corbusier passado à sua mente o impacto do *Internacional Style* adotado por Gregori Warchavchik e questionado se sua solução seria a melhor opção em face do clima tropical? Quando visitou a Casa Modernista em 1929 na cidade de São Paulo soltou frases como esta: "que o proprietário da casa deve possuir bastante cultura para aceitar tantas inovações arquitetônicas!" (FERRAZ, 1965, p.91); não teria aí certo ar crítico?

não têm modelos. Não têm ninguém que estimule diretamente sua imaginação na direção que lhes é natural, a não ser Lucio Costa ou Araújo. Que podem fazer?" [100]

Apesar de a arquitetura e, principalmente, os móveis, projetados por Frank Lloyd Wright apresentarem alto índice decorativo, muitas vezes incorporando elementos que acabam por rebuscar o ambiente construído ou objetos que demandavam um aprimorado labor de artesãos, os comentários tiveram efeito sobre a necessidade em estabelecer uma linguagem local, despertando para a qualidade latente que a paisagem tropical poderia proporcionar.

O embate entre a definição de um estilo predominante por acadêmicos e modernos abriu por parte dos alinhados ao modernismo o precedente de realizar uma série de iniciativas para reforçar o movimento de construção de uma identidade cultural brasileira. Entre as ações concebidas para o estímulo da crítica está o I Salão de Arquitetura Tropical, em 1933, em oposição ao Salão Nacional de Belas Artes. Mesmo com a pouca publicidade dada na historiografia da arquitetura moderna no Brasil, a sua realização indica um interessante índice que o tema despertava junto aos arquitetos. Entre os presentes, vários nomes que configurariam a elite carioca da arquitetura moderna participam ora com trabalhos ora com palestras que identificam nas condições da paisagem local, como clima, vegetação, ventilação, assuntos pertinentes à caracterização de uma arquitetura que pleiteava tropical. O evento teve como presidente honorário o arquiteto Frank Lloyd Wright, que divulgou em seus catálogos textos de Walter Gropius, manifestos dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAM e contou com a participação de vários nomes, como: Affonso Reidy, Alcides da Rocha Miranda, Gerson Pinheiro, Anton Floderer, Alexander Buddens, Marcelo Roberto, Alexandre Alterberg [101], Luiz Nunes, e os precursores, Emilio Baumgart, Gregori Warchavchik e Lucio Costa.

[100] WRIGHT, Frank Lloyd, *In* IRIGOYEN de TOUCEDA, Adriana M., 2000. p.31 Como Frank Lloyd Wright visitou somente um dia a residência, este comentário, narrado anos depois, deve ter atingido tanto Gregori Warchavchik e Lucio Costa, os anfitriões da casa, e ao que nos parece, as repercussões teriam mais efeitos depois sobre o arquiteto carioca do que o paulista.
[101] Sobre o arquiteto alemão, ver: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq058/arq058_00.asp

Pelos temas abordados e agentes envolvidos, fica evidente que a questão da paisagem no Rio de Janeiro e, em especial, a paisagem decorrente das florestas tropicais e do acidente geográfico local, desdobraria em investigações sobre possíveis correspondências entre as formas encontradas na vegetação tropical e arquitetura. Chama-nos atenção também o grau de flexibilidade e abrandamento das posições racionalistas vistas na capital federal que em São Paulo não se convertera. A transição de cenários é o fator crucial para a compreensão do ajuste de formas entre o mobiliário e o espaço arquitetônico circunscrito em um ambiente composto por intensa vegetação tropical.

3.2. A primeira viagem de Le Corbusier ao Brasil em 1929

As primeiras manifestações vistas incorporando a força visual da paisagem e da vegetação tropicais com um esquema de projeto ligado à arquitetura moderna ocorreu por ocasião da primeira visita de Le Corbusier (1887-1965) ao Brasil em 1929, quando retornou da Argentina. Nesta viagem, que o arquiteto negociou antes a visita a São Paulo e Rio de Janeiro, para "realizar no mínimo três conferências: 1) arquitetura; 2) urbanismo 3) equipamentos do interior" [102], produziu um extenso material gráfico registrando suas impressões, e admiração, da natureza tropical que encontrou no país. Na cidade paulista, como já apresentamos, visitou a Casa Modernista de Gregori Warchavchik e concedeu entrevista a Flávio de Carvalho e Geraldo Ferraz, mas pouco produziu desenhos e registrou impressões como realizara no Rio de Janeiro.

Chegando de São Paulo disposto a estabelecer os vínculos necessários para pleitear o projeto de construção da nova capital brasileira [103], tão logo desembarcou no cenário fantástico da cidade carioca, manifestou sua admiração pela paisagem:

> "Quando tudo é festa,
> quando, depois de dois meses e meio de dificuldades e de concentração, tudo explode em festa;
> quando, no verão tropical, o verde nasce na borda das águas azuis, ao redor das rochas rosadas.
> Quando estamos no Rio de Janeiro;
> - as baías lápis-azuis, céu e água, sucederam-se ao longe, em forma de arco, ornados de cais brancos ou praias rosadas, onde o oceano bate diretamente, as ondas rolam em camadas brancas, onde o golfo entranha-se nas terras as águas rebatem." [104]

[102] PEREIRA, 1987, p.43.
[103] Por meio de carta enviada pelo artista Blaise Cendrars em 1926, cujo contato no Brasil era o intelectual Paulo Prado, Le Corbusier recebeu notícias de que o Congresso Nacional solicitava verbas para a construção de Planaltina, futura Brasília. Ver PEREIRA, 1987.
[104] PEREIRA, 1987, p.87

De fato, Le Corbusier, já autor de diversas publicações com domínio da imagem e consciente de sua importância na comunicação, encontrara no Rio de Janeiro um intrigado e instigante cenário passível de intervenções urbanas e arquitetônicas. Não obstante o foco de os materiais publicados de Le Corbusier serem sobre a teoria da arquitetura, envolveu temas notórios como a casa, a cidade, a técnica construtiva, os materiais, englobando até os aspectos relacionados ao mobiliário, sua nova função dentro da casa, seu valor ergonômico e artístico. Tratado como "equipamento" da casa, como mero suporte funcional, Le Corbusier difundia em seus ensaios uma visão relativa da importância do mobiliário quanto ao aspecto da qualidade artística como objeto, já que a casa assumia um novo caráter: "máquina de morar". Nessa condição, o seu ponto de vista era:

> "Só poderemos abordar com eficácia a renovação da planta da casa moderna após explorarmos a questão do mobiliário. Temos aí um nó gordio. É preciso cortá-lo, caso contrário toda busca de uma idéia moderna será inútil. Precisamos dar uma 'guinada': uma época maquinista sucedeu a época pré-maquinista; um espírito novo substituiu um espírito antigo." [105]

Sua longa experiência no projeto de móveis – "há vinte anos sou obcecado pela anomalia do mobiliário" [106] – lhe rendeu extrema lucidez na articulação dos principais atributos que o móvel da casa moderna deveria assumir. A mais notável, sem dúvida, foi a compreensão e decidida firmeza na difusão da idéia de que, por exemplo, os armários deveriam ser racionalizados, cujo processo de fabricação demandaria modernas fábricas e cujo comércio possibilitaria enorme facilidade de aquisição e montagem. Tal lucidez facilitou ainda que esses armários pudessem substituir, em muitos casos, determinadas paredes divisórias. Sua experiência no campo do mobiliário rendeu ainda a constatação de que existem medidas padrões no uso de armários, medidas estas (75x150cm) e elucidações como as anteriores, que desencadearam a potente indústria de móveis planejados existente em todo o mundo a qual todos nós conhecemos.

[105] LE CORBUSIER, 2004, p.111
[106] idem, p.118.

Essa “anomalia do mobiliário” [107] difundida por Le Corbusier, muitas vezes tratada em tom áspero, provém do fadado móvel das elites dominantes que ele constatou ao longo dos “castelos ou nas casas de campo” da Europa pré-industrializada, da incoerência do discurso estético e seu rebatimento na unidade espacial dos ambientes e da falta de dinâmica produtiva emanada pelo desenho dos objetos. Esse repertório desdobrado da concepção espacial das antigas moradias o fez enfrentar o paradigma da transformação do móvel e, como sabemos, o fez com extrema competência, articulando tanto uma concepção inédita de organizar as tipologias (para ele seriam somente quatro: mesa, cadeira, poltrona e prateleira), bem como invertendo a sintaxe funcional de algumas peças (“Afirmarei que, com exceção das cadeiras e mesas, os móveis, para falar a verdade, não passam de armários.” [108]).

Suas experiências no “Pavillon de l’Esprit Nouveau” **[f.24]**, em 1925, já conhecidas do público brasileiro, lhe renderam ainda “a questão do princípio funcional do mobiliário” que seria posteriormente, aos olhos da indústria, a centelha explosiva para a massificação do design de cozinhas e quartos planejados. Sua veemência ideológica em difundir o mobiliário moderno – “comprem somente móveis práticos e nunca móveis decorativos. Vão aos velhos castelos ver o mau gosto dos grandes reis” [109] – derivou a padronização de funções, necessidades, objetos e dimensões, conduzindo-o aos dois extremos opostos da semântica da cadeira: o lado funcional, racional, pragmático da “verdadeira máquina de sentar” e o lado estético, romântico, sentimental da “chaise-longue”, por ele desenhada, pouco tempo depois:

> “E sobretudo agora nos sentimos melhor!
> E a casa foi esvaziada de seus móveis
> O espaço e a luz são abundantes
> Circula-se, age-se rapidamente...

[107] idem. ibdem.
[108] idem, p.115.
[109] LE CORBUSIER, 1977, p.85.

estas borboletas, estes escaravelhos,
este elemento polido retirado de uma máquina
ou este fragmento de minério.
Os deuses? É o espírito que os forma com as coisas da Terra" [110].

A experiência com o pavilhão **[f.25]** acabou por colocar Le Corbusier defronte a uma questão que enfrentaria ao longo dos anos, e seria a base de sua ligação com experiências posteriores, como a brasileira, como apresentaremos depois.

A questão do mobiliário e a flexibilidade de procedências identificadas nas obras de Le Corbusier, e depois pelo seu fascínio assumido pelo impacto da paisagem da cidade do Rio de Janeiro, abriram para os arquitetos locais o precedente de investigar novas formas no mobiliário local, como veremos depois. Possibilitou resgatar soluções consolidadas que poderiam converter-se em importantes recursos de composição do espaço residencial brasileiro.

Existe a idéia de que a visita de Le Corbusier em 1929 ampliou a percepção de arquitetos brasileiros sobre o potencial de intervenção no campo da arquitetura e urbanismo, e não temos dúvidas quanto à importância deste fato. Mas devemos nos lembrar que a interação fora mais ampla, abarcando todos os aspectos envolvidos ao universo da arquitetura, incluindo o aspecto do mobiliário. Ainda que não velado, o tema do mobiliário seria enfrentado a partir do momento que os projetos de apartamentos dos edifícios-viadutos, similares ao "Pavillon de l'Esprit Nouveau", imaginados por Le Corbusier para as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro [111] fossem desenvolvidos.

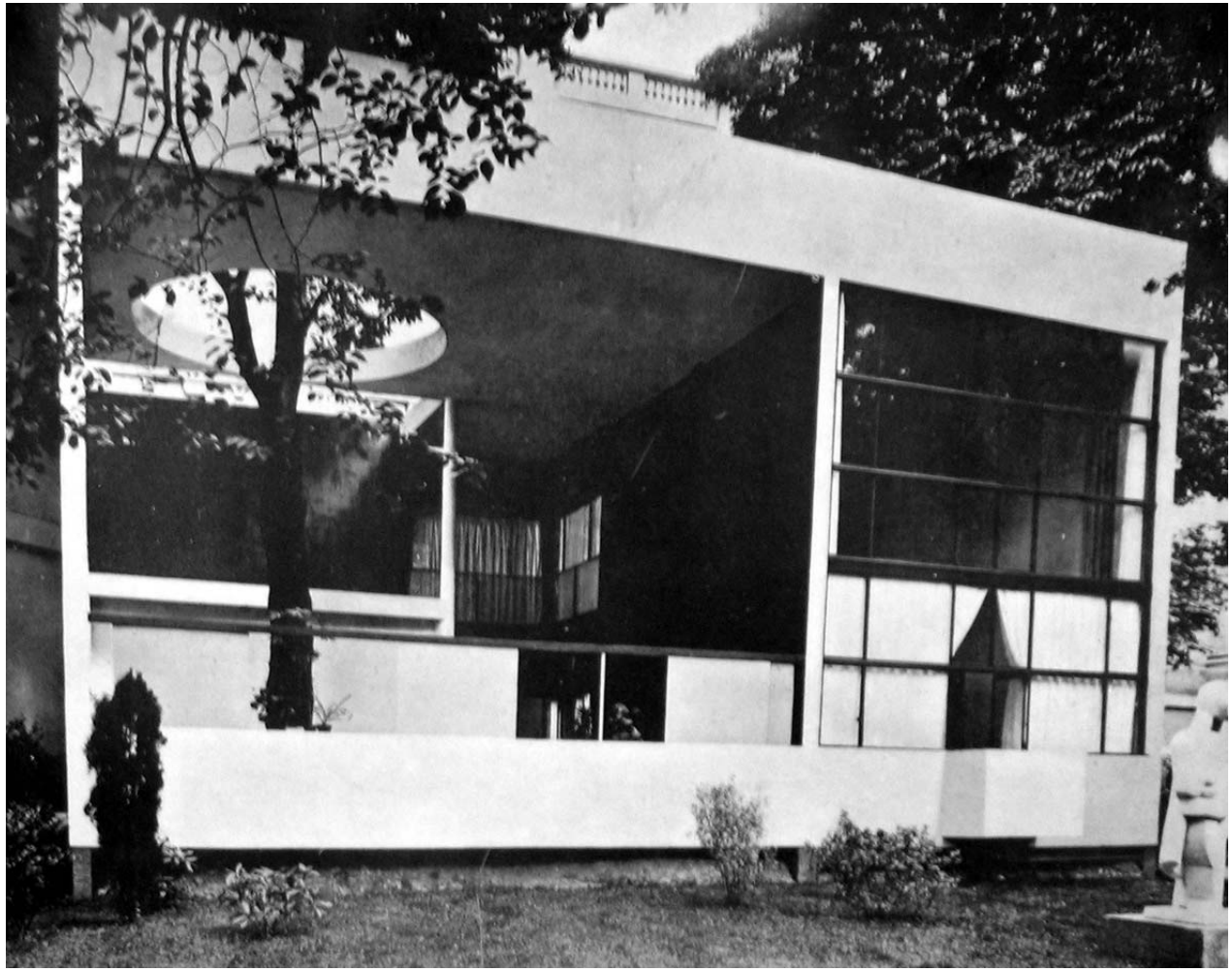
O projeto de edifícios-viadutos consistia na construção de enormes estruturas contínuas de apartamentos que serpenteavam toda a estrutura urbana condensando sobre seu teto grandes avenidas de interligação entre centro e periferia. Tratava-se de um projeto revolucionário, uma utopia, a medida que desmonta

[110] LE CORBUSIER, 2004, p.125.
[111] Além dessas cidades foram desenvolvidos projetos para as cidades de Buenos Aires, Montevidéu e Argel.

a estrutura de composição urbana tradicional das cidades. No caso do modelo carioca, a construção do edifício-viaduto previa um percurso que interagia com a Mata Atlântica e com a paisagem da Baía de Guanabara, sendo inevitável a necessidade de adequação da ambientação interna dos apartamentos de tal maneira que pudessem evidenciar a relação entre espaço construído e paisagem e a vegetação tropicais.

Le Corbusier reconheceu o problema imediatamente: “O que é o Rio? Natureza. Fatalmente, o que deve dominar é um problema estético...” [112]. Desconhecemos os desenhos realizados por Le Corbusier para as palestras de 1929 [113], talvez pudessem indicar alguns índices de informações trazidas para o público de arquitetos brasileiros naquele momento sobre o problema do mobiliário. Mas, podemos ter a idéia que Le Corbusier tenha, em algum momento, imaginado que os apartamentos tipos dos edifícios-viadutos seriam reproduções do “Pavillon de l’Esprit Nouveau” em terras tropicais, portanto passíveis de adequações ante a organização espacial elaborada a partir dos móveis existentes. O que talvez Le Corbusier não tenha imaginado foi o fato que a paisagem e a vegetação tropicais, elementos que seriam evidenciados nos projetos dos apartamentos dos edifícios viadutos, fossem depois exercer também enorme influência sobre a forma do móvel moderno no Brasil.

[112] LE CORBUSIER, 1998, p.36.
[113] Existem os desenhos das palestras de 1936 adquiridos depois por Pietro M. Bardi.



“Pavillon de l’Esprit Noveau” (1925) de Le Corbusier

[f.24] Oeuvre Complète, vol.4.

Vista interna do “Pavillon de l’Esprit Noveau” (1925) de Le Corbusier

[f.25] Oeuvre Complète, vol.4.

3.3. O exercício de projeto de Lucio Costa e o problema da forma do móvel e a paisagem e a vegetação tropicais

O que iremos apresentar agora é uma seqüência de projetos de residências urbanas no qual a vegetação tropical está incorporada ao partido, não mais como uma intervenção externa, mas como índice do léxico arquitetônico. Sob a premissa de organização e unidade de composição espacial, o mobiliário brasileiro foi colocado diante da possibilidade de interagir sua forma com a paisagem e vegetação tropicais.

Acompanhamos no histórico de eventos, desde as pioneiras obras de Gregori Warchavchik até as teorias urbanas de Le Corbusier, que a forma do mobiliário no ambiente interno do espaço residencial moderno apenas considerava a paisagem e vegetação tropicais como elementos de um cenário externo, portanto, sem capacidade de intervenção sobre sua natureza. Ainda que tal seqüência não acarrete em um novo método de projeto, evidencia a importância do tema e sinaliza a necessidade de novas estratégias de composição da forma do móvel moderno no Brasil.

Agindo como um receptor atento às mensagens emitidas por profissionais pioneiros e expoentes da arquitetura internacional, Lucio Costa construiu aos poucos um quadro de informações vitais que realçariam a necessidade de um ajuste da forma do móvel, convertendo-se em um habilidoso operador. Como veremos a seguir, Lucio Costa não constrói uma coleção de móveis ou mesmo se viu reclinado a excursionar no campo do desenho criando algumas hipóteses de soluções da forma que poderiam desencadear um método de produção de peças. A mais importante contribuição de Lucio Costa foi o fato de constatar a emergência de uma metodologia de projeto capaz de sustentar a autonomia da forma do móvel moderno no Brasil diante da paisagem e da vegetação tropicais.

Suas investigações, apesar de silenciosas, foram precisas. Garantiram clareza de projeto em um futuro de transformações da arquitetura no Brasil. Tal postura ainda asseguraria a certeza sobre a autonomia da forma do móvel sem a necessária adequação industrial frente aos problemas identificados por outras opiniões, como, por exemplo, questionaria Lina Bo Bardi nos anos seguintes:

> "O levantamento cultural do pré-artesanato brasileiro poderia ter sido feito antes do país enveredar pelo caminho do capitalismo dependente, quando uma revolução democrático-burguesa era ainda possível. Neste caso, as opções culturais no campo do Desenho Industrial poderiam ter sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país (mesmo se pobres, bem mais pobres que as opções culturais da China e Finlândia). O Brasil tinha chegado num 'bívio'. Escolheu a finesse". [114]

Com o estimulante cenário natural e a efervescência cultural ao longo dos anos 30 na cidade do Rio de Janeiro, o talento de Lucio Costa sinalizava autonomia operativa na arquitetura prestes a iniciar uma jornada de investigação e aprendizagem que atingiria o universo do mobiliário e sua relação com a paisagem e a vegetação tropicais. Sua aproximação com os ideais de Le Corbusier, manifestado em seu relato [115], ocorrera antes de assumir a direção da ENBA [116]. Foi quando se colocou em contato com pensamentos mais precisos do arquiteto, provavelmente por meio do livro do autor – "Vers une Architecture" publicado em 1923 – e do material das palestras proferidas em Buenos Aires, em 1929, também transformado em livro em 1930, época em que já era considerado "um dos protagonistas do movimento internacional de renovação da arquitetura" [117]. Posteriormente, a parceria com Gregori Warchavchik iria ampliar o contato de Lucio Costa com a obra de Le Corbusier, que havia visitado a obra do arquiteto paulista, bem como o contato com a obra de outros expoentes da arquitetura internacional.

Na seqüência de imagens conhecidas, na ordem cronológica apresentada, em seu próprio livro-testemunho [118], é possível acompanhar a evolução do desenho arquitetônico, o deslocamento de estilos,

[114] BARDI, 1994, p.13.
[115] Lucio Costa revelou que o primeiro contato com a obra de Le Corbusier, em palestra na própria ENBA em 1925, não foi de importância para ele: "fiquei um pouco, depois desisti e fui embora, inteiramente despreocupado, alheio à premente realidade" (COSTA, 1995, p.144). Somente depois de deixar a ENBA, "com aquele período chômage de quatro anos, antes do Ministério, que fui estudar mais a fundo todos esses movimentos modernos" (COSTA, 1995, p.149)
[116] Sobre a adesão de Lucio Costa aos princípios difundidos por Le Corbusier, ver BRUAND, 1981 e GUERRA NETO, 2002.
[117] MARTINS, Carlos A.Ferreira *In* LE CORBUSIER, 2004. p.268
[118] COSTA, 1995.

posteriormente o ajuste dos espaços e a percepção da paisagem e da vegetação tropicais no ambiente interior. Como conseqüência, podemos observar por parte de Lucio Costa, o tratamento das superfícies, a visibilidade das perspectivas, os equipamentos construtivos e a importância do mobiliário como suporte semântico do espaço construído interagindo com a paisagem e a vegetação tropicais.

No campo da discussão do projeto do móvel residencial, como será observado, o refinamento decorreu mais em gerir unidade ao espaço, como se o móvel sustentasse o discurso projetivo, em um espelhamento contínuo para a fruição espacial, articulando os ambientes que a arquitetura moderna enfrentava nos trópicos. Diferente da objetividade da peça em si, das questões de sua própria natureza, no que se refere a programa, função e método, independente da linguagem do espaço construído. Um tema novo e complexo lançado pela arquitetura moderna.

Lucio Costa tangencia algumas questões intencionalmente, principalmente as que se referem à importância das poltronas de "diversas formas e diversas maneiras", entendendo que, como valor de objeto, poderia estabelecer alguns vínculos com a paisagem e a vegetação tropicais, reordenando a gramática estética do móvel, conforme os preceitos que se formavam na arquitetura moderna local.

A busca de Lucio Costa por uma função operativa do móvel moderno no ambiente da casa brasileira ocorreu gradativamente, sob a luz do pensamento vinculado ao talento artístico-artesanal de alguns privilegiados, no mesmo grau daqueles "cujos dotes, em boa hora revelados" [119]. Soluções que acreditava ser o cerne da estrutura da forma do móvel moderno no Brasil e, adequadas ao problema de como realizar a decodificação da forma, no mesmo nível que a arquitetura despontava que, por desconhecida, clamava por surgir. [120]

A nova configuração dada ao móvel por Lucio Costa apareceu exatamente no projeto para o Sr.Ernesto G. Fontes **[f.26]**, no início dos anos 30, a "primeira proposição de sentido contemporâneo" [121] **[f.27]**

[119] COSTA, 1995, p.464.
[120] Suspeita-se até que essa indefinição da decodificação da forma diante da tradição nacional, principalmente no campo do mobiliário - objeto de extrema relevância no campo do design – por causa do alto índice de subjetividade, tenha repercutido na falta de um posicionamento claro e conseqüente sucesso na sociedade, na introdução do ensino e aplicação do design no país. Vale lembrar que a introdução do design no país está ligada ao movimento moderno na arquitetura.
[121] COSTA, 1995, p.60.

[f.28] [f.29] [f.30]. Inicialmente concebida dentro dos parâmetros "eclético-acadêmico" [122], podemos perceber nos croquis iniciais, em perspectivas, a presença de móveis antigos, de períodos anteriores, do tipo canastras, armários e poltronas com couro lavrado, trabalhadas em espiral ou volutas remanescentes do século XVII, provavelmente estilo D.João V e D.José [123], a casa sugere uma série de reflexões. Neste projeto, Lucio Costa não operou no desenho de cada peça em si, como será observado, mas "no programa de uma interlocução do moderno com a tradição" [124] guiando, em futuro próximo, o "móvel brasileiro rumo à produção industrial" [125].

O primeiro projeto desta casa foi abandonado em detrimento de um novo conceito arquitetônico: em dois pavimentos, Lucio Costa reproduz com certa fidelidade a obra Villa Savoye (1928) de Le Corbusier, inserida em vasta vegetação, "pilotis", panos de vidro e terraço-jardim. Antevendo a importância do automóvel, como sugere Le Corbusier, o projeto indica ainda amplo piso envoltório, demarcando o contorno harmonioso entre o jardim e a área de circulação no térreo. As empenas propostas na fachada denunciam a estrutura rígida do projeto, racionalizada, visando o máximo de aproveitamento do espaço construído, liberando assim as esquadrias de vidros ao longo de todas as fachadas. Varandas envoltórias organizam a relação entre cheio e vazio da obra, conferindo um equilibrado jogo de luz e que, provavelmente, poderiam proporcionar confortáveis e reguladores microclimas no interior da casa.

Com o aspecto externo da casa, em verdadeira sintonia com o pensamento "corbuseano", o interior, apesar da modernidade, da articulação dos espaços, das diferentes camadas visuais que se sobrepõem e se sucedem, apresenta um quadro de investigação profunda, tamanha a disparidade do contraste entre o espaço projetado e o tipo de móvel sugerido, em que não há sintonia alguma de prepositivas modernas, pois o jardim rememora a Mata Atlântica envoltória própria da cidade do Rio de Janeiro, o que chama a atenção, realçando a

[122] Idem, p.55.
[123] Le Corbusier também desenvolveu um projeto no qual o proprietário possuía uma coleção de móveis do século XIX (Villa Stein, 1927). A interlocução entre modernidade e transição segue para Le Corbusier o curso delineado antes por Adolf Loos, como será apresentado no capítulo "Outras condicionantes correlatas entre a natureza tropical e forma do móvel". No Brasil, Mário de Andrade simpatiza com a idéia de um móvel de uma outra época poder ornar o espaço construído sem problemas de conflitos, desde que fossem consideradas "obras de arte"; ver SANTOS, 1985, p.68
[124] Idem, p.122.
[125] Idem, ibidem.

linearidade dos planos internos, destacando os móveis pontualmente diagramados ao longo do espaço. A excepcional coleção de peças do proprietário da casa – mesas de aba e cancela, mesa campesina, poltronas em couro setecentistas, cômodas-papeleiras, arca mineira provavelmente policromada, cama D.José, além de tocheiros – colocou Lucio Costa diante de um paradigma – tradição versus modernidade – que enfrentaria com a consolidação da arquitetura moderna no Brasil no qual estava engajado.

Apesar de ter projetado com Gregori Warchavchik obras modernas, esta seria a primeira oportunidade de enfrentar o dilema do móvel colonial devassado pelo pano de vidro. Em obras anteriores, já na produção independente, não enfrentou tal problema, como ocorrera no projeto da casa de campo para Fábio Camargo de Mendonça [126], em que se percebe um ambiente interno cuja diagramação decorativa parece prever uma poltrona moderna, a exemplo do modelo de Charlotte Perriand, e algumas cadeiras com assento de sisal, típicas da produção artesanal do período.

A necessidade de enfrentar o dilema, de aliar o antigo móvel ao espaço moderno, colocou Lucio Costa diante da problemática de tornar o ambiente harmônico e conciso, em que o desenvolvimento do projeto percorre todos os temas ligados à arquitetura, do paisagismo ao mobiliário, da planta à técnica construtiva da casa, em uma unidade arquitetônica. É perceptível nos desenhos apresentados que a diagramação e o posicionamento dos móveis no espaço seguem um esquema tradicional da casa brasileira, de uma cultura que Lucio Costa gostaria de romper: “com aquele ar doente e parado, esperando...” [127].

Ora, o isolamento colocado aos móveis, o posicionamento rígido do corpo imposto pelas poltronas da coleção, a distância entre elas, o aspecto monumental gerado pelas peças dispostas defronte aos planos de parede, tudo isto fez com que Lucio Costa imaginasse o pior dos ambientes dentro da casa: a relação fria entre os moradores, o desinteresse pelo convívio familiar e o marasmo cotidiano. A diagramação induz a um ritual de contato, uma burocracia familiar, na qual só resta aos moradores a passagem pelos locais, como que, ou observassem vitrinas de um laboratório de exclusão e recluso familiar, ou como que ilhas internas, como cenários

[126] COSTA, 1995, p.52.
[127] Idem. p.459.

de encontros furtivos. Se supuser então que fosse do feitio do novo proprietário, uma espécie de burocrata talvez, que almejava essa disposição, Lucio Costa deve ter imaginado o quanto desinteressante seria a vida nesse espaço projetado.

Mas, não é o que parece ser a princípio, uma vez que no primeiro projeto da casa para o Sr. Ernesto G. Fontes, ainda em estilo eclético, havia ambientes mais acalorados que, ao que tudo indica, visava se beneficiar "de abrigo para toda a família – crianças de colo, garotos, meninas maiores, os velhos – tudo se mistura" [128], típico de uma casa brasileira.

Existe também a hipótese de que o arquiteto posicionou propositalmente o olhar do observador diante do dilema histórico a que se submeteu o mobiliário nacional e, na esfera do movimento moderno no Brasil, por meio de suas perspectivas "meticulosamente estudadas e traçadas com ajuda de instrumentos", para afirmar a necessidade de realçar o "trânsito sutil entre as duas temporalidades", como afirma Ana Luiza Nobre:

> "No entanto, o arquiteto faz questão de instalar o observador no ponto exato em que a visão da coluna coincide com a do móvel **[f.31]** e a ele se justapõe, seccionando-o em dois. Como se ao restituir ali a tradicional relação hierárquica entre figura e fundo procurasse ressaltar que a coexistência providenciada entre os dois artefatos – o aparador, possivelmente do século XVII ou XVIII, e a coluna, definitivamente do século XX – não se dá em detrimento da superioridade da ação no presente, que a imagem afinal veicula." [129]

O confronto temporal, colocado no desenho por meio dessa sobreposição entre o passado e o presente, sugere restabelecer a importância da temática "tradição", da investigação das qualidades inerentes à cultura brasileira, em pontuar as diferenças "entre uma ou outra atividade projetual" [130]. O presente estaria sustentado em um passado conhecido, como "realidade histórica", ambos estruturados em fundamentos

[128] Idem. ibidem.
[129] Como sugere Ana Luiza Nobre, *In* NOBRE, 2004, p.123.
[130] Idem, ibidem.

estilísticos distintos, mas concatenados em um espírito de projeto comum que, no caso do universo do mobiliário, talvez seja o "patrimônio artesanal da madeira", operando como índice radiante.

O vínculo com o passado [131], norteador do projeto de Lucio Costa, sustentou a condição de "continuidade natural" do desenvolvimento da forma, amplamente difundida por ele em seus textos, abrindo o precedente de relacionar determinadas conquistas técnicas no campo da construção diante do clima tropical, elementos diferenciais que embasassem o "milagre" da arquitetura moderna brasileira.

Outros exemplos que poderiam denunciar esse comportamento investigativo sobre a dialética que se aventava entre a nova linguagem e o tradicional repertório brasileiro talvez seja, por exemplo, o aspecto integrador do piso que, a exemplo do chão-batido, pela onipresença no espaço se torna ausente. Mais um aspecto seria a forma da escada, esparramada, em seu tradicional guarda-corpo, esbelto, guardava vínculos com a tradicional casa brasileira, "mais pequeno-burguês, como essas que ainda se encontram nas velhas cidades mineiras" [132], diferentemente das já apresentadas por Le Corbusier em seus projetos, mais objetivas, funcionais e menos emotivas.

Tão notório como o "pilotis" defronte à mesa manuelina e espelho, citados anteriormente, é a presença da mesa de abas e cancela defronte ao grande plano de parede revestida de madeira em um desenho que consta ainda de grande pano envidraçado e denso jardim [133].

A preposição da parede folheada, sem quadro decorativo, agindo como um volume que avançasse adentro do espaço residencial, contesta, por meio de uma analogia inversa, a supremacia da parede transparente no movimento moderno, resgatando uma peculiar característica comum do clima tropical: a saudável existência da sombra neste território. Seria então o embate entre o branco puro, completo, radiante, ofuscante, vibrante, encontrado no clima temperado europeu, contra a opacidade, a rugosidade, a ausência, o escuro da sombra de uma árvore amazônica? A melhor representação gráfica dessa virtude tropical seria evidentemente a conexão

[131] Sobre o controle dos arquitetos modernos na condução do Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional - Iphan a partir da década de 40, ver CAVALCANTI, 2006.
[132] COSTAS, 1995, p.458.
[133] Ver imagem superior. COSTA, 1995, p.75.

referencial com as grandes árvores encontradas no ambiente tropical, já observada por outro notório francês – Debret – em sua passagem pelo "mar de morros" da Mata Atlântica.

O desenho apresentado como sugestão de ambiente da casa é um capricho da imaginação, um quadro referencial sem precedentes que, ao percorrer os limites da arquitetura e evitando entrar no campo infinito das Artes, denuncia o intricado sistema de decodificação utilizado para aplicar, conforme a tradição local, os fundamentos arquitetônicos difundidos por Le Corbusier. Com essa primeira coleção, tem-se a oportunidade de observar uma maior aproximação com os fundamentos do mestre francês que, após a sociedade com Gregori Warchavchik, ganhou contornos de "modernismo estilizado" [134]. Essa primeira "proposição moderna" anuncia a constituição, quase que imediata, de um repertório completo de atributos, da aplicação de novos métodos construtivos à gramática vinculada ao meio ambiente tropical, para um procedimento de projeto, um *modus operandi* local em ressonância com os ditames da arquitetura moderna no período.

Dentre as séries de desenhos apresentados, essa em que se encontra a parede revestida de folhas de madeira cercada por poltronas e mesa de aba e cancela **[f.32]**, convida à reflexão sobre uma série de analogias entre algumas situações naturais e ambientes humanos comumente encontrados nesse território. Foram essas mesmas analogias que se tornaram a base conceitual de uma nova "tradição" que, por transformada e renovada, conferiu aos novos modernos instrumentos críticos para o enfrentamento contra os "neocoloniais e acadêmicos" do período.

Desprendido de valores técnicos, alimentado por vínculos subjetivos, o espaço proposto nesse desenho corresponde a um ambiente comum vivenciado por colonos na floresta, da vida que ocorria debaixo das grandes árvores encontradas nas matas locais. Um índice que sugere tal interpretação talvez seja a própria parede folheada em madeira, cujos traços intencionalmente salientes, expõem uma superfície comum, reconhecível, vinculada às grandes toras das matas tropicais. Como é debaixo dessas copas que a vida se reproduz, visto a enorme quantidade de espécies encontradas no rés do chão, como os "*Philodrendos*", samambaias e jibóias desenhadas por Lucio Costa, nada mais natural do que fundir esse ambiente conhecido desde o descobrimento

[134] Idem,. p.72.

com o espaço interno da casa. Sob a sombra materna das árvores, essas espécies rasteiras se reproduzem e se proliferam em tal intensidade que acabam por cerrar os espaços livres que, para os colonizadores, sempre foi um obstáculo considerável, um ambiente de eterno alerta, do bote da fera, do índio escondido.

Trazer a floresta para dentro da casa, dominando-a com panos de vidro, em um processo de abordagem controlada **[f.33]**, de quebrar a famosa aversão nativa pela floresta, moldando-a e subestimando seus perigos, sugere que talvez Lucio Costa, ao manusear esse repertório ambiental, resgatou a ambientação típica de um casebre do caboclo desta terra, o seu contato diário com a natureza, em um processo de inversão à assepsia característica dos projetos ecléticos recorrentes do período. O convívio saudável do caboclo com a natureza circundante, os costumes simples, como a convivência familiar debaixo da grande árvore do quintal, foram desenhados pontualmente no intuito de introduzir uma noção de espaço alinhado com a realidade histórica brasileira.

As indicações no desenho seriam várias, como a casa sugerir que seria implantada próxima à mata, já que em todos os ambientes é possível constatar a sua presença mas, neste caso, estava controlada e segura. Neste jardim aparecem a planta jibóia enrolada no "pilotis" da varanda, a grande árvore e sua extensa copa, os "*Philodrendos*", as samambaias, as espécies avançando sobre o passeio. Todas essas características sugerem que a casa tem um considerável conforto, conseqüente do controle ambiental externo: quadros de vidros articuláveis favorecem a entrada da brisa, ventilando com odores da mata todos os ambientes.

No plano da composição visual, é provável que Lucio Costa, ao representar no papel o projeto da residência, deve ter atentado ao fato de que, com aspecto cortante da luz tropical nestas terras, a profusão de tonalidades escuras ao longo do jardim, proveniente do sombreamento das folhagens, estas em constante movimento, praticamente dissolveria a forma pura e o contorno original dos móveis. O entalhe barroco tão apreciado antes, base do "patrimônio artesanal da madeira", não teria força em um ambiente demarcado pela linearidade, e a vibração do contorno perder-se-ia pela profusão da luz da vegetação posicionada atrás. Ou seja, a vibração da linha envoltória do móvel não sustentaria a forma recortada e sinuosa; seria apagada pela proliferação de linhas dispersas do jardim da casa, estrategicamente posicionada por detrás.

Outro aspecto importante também é o fato de a madeira encontrada nos trópicos possuir uma tonalidade escura, o que dificultaria ainda mais o destaque da peça no local, pois a sombra contrastante produziria manchas cromáticas que se fundiriam com a superfície das peças, desintegrando-as. A presença de extensos panos de vidro por detrás dos móveis antigos deve ter incutido em Lucio Costa, que naquele momento avançava em muito em seus estudos sobre o ensinamento de Le Corbusier, a necessidade de operar com linhas menos sinuosas, pouco rebuscadas, mas salientes o suficiente para operar uma sobreposição harmoniosa de diferentes camadas, entre a parede da casa, os móveis, as janelas e a paisagem e a vegetação tropicais ao fundo. Esse encaminhamento evitaria a solução de migrar para uma ortogonalidade racionalista, com linha e eixos retos salientes, típicos dos móveis Art-Déco, ou modulares característicos da escola Bauhaus, já em difusão no período, e criar assim uma linha distinta de móveis adequados para a problemática que o mobiliário moderno, e principalmente o interior do espaço construído, enfrentaria nos trópicos.

A experiência alcançada por Lucio Costa para o projeto da residência do Sr.Ernesto G. Fontes constitui uma das principais hipóteses para o surgimento de uma metodologia de projeto que considera a intervenção da paisagem e da vegetação tropicais como estratégia de composição da forma do móvel. Talvez Lucio Costa nem tenha refletido, em primeiro momento, com tal profundidade, a problemática aqui colocada para a questão do mobiliário dessa casa, uma vez que, por ser o primeiro projeto seu assumido como moderno, e pela possibilidade da existência da coleção, o tema tenha ressurgido com maior intensidade nos projetos posteriores, como será observado.

Nos anos seguintes em que passou sem obras para construir, pois só queriam “casas de estilo” [135], Lucio Costa desenvolveu ao longo de 1932 até 36, os “anos de penúria” [136], uma série de projetos em terrenos de 12 x 30 metros denominadas “Casas sem dono”. Foi nesse período que estudou Walter Gropius, Mies van der Rohe e, mais especificamente, Le Corbusier cuja obra aventou a importância do aspecto “plástico, na sua ampla abrangência” [137].

[135] COSTA, 1995. p.83
[136] Idem, p.81.
[137] Idem, p.83.

É nesse período que o arquiteto começou a perceber a importância da "*base d´un nouveau lyrisme*" [138], que a obra de Le Corbusier proporcionava, entre os quais a questão do mobiliário, do posicionamento descontraído do corpo pelas novas poltronas, favorecendo o contato entre as pessoas e um maior aprofundamento pessoal de cada indivíduo. O jeito quase esparramado, solto, alegre, que os novos móveis proporcionavam, encantou Lucio Costa, levando-o a afirmar:

> "As novas gerações, que receberam de mão beijada a revolução arquitetônica, já como fato consumado, não têm a menor idéia do que foi a violência da ruptura desse mobiliário com a compostura e os usos e costumes da época – ou seja, a aceitação da nova tecnologia de ambientação de interiores." [139]

Nos projetos para as "Casas sem dono", Lucio Costa assume definitivamente a questão do mobiliário moderno dentro do espaço construído. A princípio adotando como exemplares modelos desenvolvidos por Charlotte Perriand, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Isamu Noguchi e do próprio Le Corbusier, Lucio Costa resgatou ainda a rede e a tela de cobertura moldável para varandas e terraços, elementos tradicionais da arquitetura e mobiliário brasileiro.

Em uma feliz combinação de lucidez e ousadia, Lucio Costa posicionou, logo no primeiro projeto [140], uma poltrona - de autoria desconhecida [141], no canto inferior esquerdo da imagem, defronte a uma varanda coberta pela laje do quarto superior. A alegria do espaço somente poderia ser restabelecida com a introdução de novos móveis. Cercada pela rede e uma mesa de centro, que parece ter uma garrafa e um copo, além de uma outra poltrona pouco distanciada, a poltrona – conforme foi posicionada no desenho de Lucio Costa – remete à idéia de reprodução de um ambiente facilmente encontrado em uma oca ou sede de fazenda: cerceada por densa mata, a

[138] Idem, p.78.
[139] Idem. ibidem.
[140] COSTA, 1995, p.84.
[141] Talvez essa poltrona seja criação de Lucio Costa, uma combinação da concha do tipo lançada em 1933 pelo marceneiro sueco Bruno Mathsson, mas estofado sobre estrutura de poltrona desenvolvida por Le Corbusier.

rede amarrada em dois pilares, o local parece ser propício, a exemplo do que ocorre na casa brasileira, à conversa descontraída, informal, mas pessoal, saudável ao ambiente familiar.

Resgatar a rede, a varanda, mesmo em uma composição com o mobiliário moderno, credenciaria a arquitetura moderna em uma linguagem cujo repertório poderia se adequar diante das particularidades tradicionais da cultura brasileira. Lucio Costa sabia que a aceitação do publico geral pela arquitetura moderna na construção de casa passaria necessariamente por reproduzir ambientes familiares e tradicionais de nossa cultura, como a varanda assobradada com rede, diluindo a comum resistência as novas tendências enfrentam quando colocadas. Problema enfrentado por Le Corbusier no "Pavillon de l'Esprit Nouveau".

O fato de ter posicionado a poltrona no meio do jardim diz muito também. Mostra a vontade de integrar o objeto ao meio ambiente tropical, em uma investigação que visa tatear a problemática das formas encontradas na flora tropical com os objetos a serem inseridos, pois já se sabia que o paisagismo seria uma importante vertente na afirmação da escola moderna no Brasil [142]; como se a experiência da casa Alfredo Schawartz com o paisagismo de Roberto Burle Marx já anunciava que, no futuro próximo, a autoria e a natureza de uma arquitetura moderna nos trópicos poderiam ser pleiteadas e legitimadas pela produção brasileira.

Para inserir o móvel em um ambiente marcado pelo contraste de luz e sombra, da contaminação visual da vegetação tropical envoltória, da continuidade espacial entre o espaço interno e o externo, a forma deveria operar no campo do desenho, em um processo de radiação do centro para a linha de contorno, de tal maneira que sustentasse uma forma autônoma, distinguível e relacionada ao meio. O móvel vazado deveria ser evitado uma vez que seria absorvido imediatamente e suprimido pelo paisagismo radiante, perdendo seu valor de imagem e de suporte ao espaço construído[143]. A escolha por planos ortogonais do desenho de móveis também deveria ser evitado, pois sua superfície chapada poderia criar certos ruídos visuais incompatíveis com o universo de linhas vibratórias que a paisagem e a vegetação tropical proporcionavam.

[142] Le Corbusier aprovava a idéia do paisagismo como suporte da arquitetura moderna. BRUAND, 1999, p.91.
[143] Já não era o que ocorria nos grandes centros, principalmente no norte da Europa, onde o clima temperado proporciona a predominância de poucas espécies cuja folhagem rasteira reduzida e dispersa não impede a passagem de luz, energia fundamental para a qualidade de vida nas casas daquela região.

O desenho da "Casa sem dono" No.1 **[f.34]** é outra obra de uma riqueza sem precedentes para o estudo do mobiliário brasileiro. Além dos motivos acima citados, a escolha de espécies para o paisagismo local do gênero "*Philodendron*", em que Roberto Burle Marx "reuniu uma coleção de mais de quinhentas espécies, a maior parte autóctone do Brasil" [144], e do gênero *Licuala grandis*, uma espécie de palmeira-leque, chama a atenção também para a necessidade de desenvolvimento de uma linha de desenho para móveis que dialogassem com o dinamismo da paisagem e vegetação tropical. Essas duas espécies, colocadas propositalmente, além das cores vivas inerentes à sua natureza, de um verde contagiante, possuem, por causa das folhas que funcionam como leques, a sensível capacidade de captar qualquer corrente de ar que circula por perto, fazendo com que estejam em movimento todo o tempo. Para quem já conhece a planta ou andou dentro da mata, como a Mata Atlântica envoltória localizada na cidade do Rio de Janeiro, sabe a capacidade dessas espécies em desestabilizar a ordem de leitura visual do ambiente. Seus balanços sutis rompem qualquer organização espacial e, não muito, ajudam a definir diferentes profundidades e camadas visuais no ambiente em que se encontram; daí a sua importância dentro do paisagismo.

Mas não é somente a questão do movimento que essas espécies realizam; mas a sua própria forma, em si, sugere algumas condicionantes na busca de uma linguagem de projeto para móveis adequados ao meio ambiente dos trópicos. O aspecto da rugosidade de suas superfícies remete à idéia de um material palpável, aconchegante e conhecido, a exemplo do que se observa nas almofadas de couro, na superfície da parede de taipa ou no piso de chão batido.

Outra característica notável dessas espécies é o contorno ondulante que ora em estado de flâmulas vibram as bordas, esvoaçando a linha sinuosa envoltória da folha, convertendo-a em linha quase contínua. Essa qualidade proporciona a junção harmoniosa entre duas retas e uma curva conectiva, a exemplo depois do que Oscar Niemeyer iria operar a partir de Pampulha [145]. Isso não implica afirmar que a procedência do desenho, seja da arquitetura, como exemplificado por Oscar Niemeyer, seja do mobiliário, provém dessa peculiaridade

[144] MARX, 2004, p.33.
[145] Sobre a forma do desenho de Oscar Niemeyer, ver texto de Sophia Silva Telles na Revista Arquitetura e Construção. Ago/Set 1994, pp. 91-95.

formalística das plantas ali desenhadas, em um perigoso vínculo romântico a problemático [146] – um clichê – mas vale como procedimento, uma vez que a reprodução gráfica, o jeito de usar o lápis, em nenhum momento faz uso de pontos ou linhas interrompidas bruscamente, mas sim de uma continuidade operativa, sempre ajustando a conjunção de retas e curvas, visando ao fechamento de uma forma.

Esse procedimento, como será apresentado depois, reforça a vontade de ajustar certas composições de desenho para o projeto de móveis que despontavam na época e ainda colocavam a questão do mobiliário brasileiro no mesmo grau de importância do paisagismo para a arquitetura moderna no trópico. No entanto, diferente da estrela de Roberto Burle Marx, que logo surgiu como um operador brilhante do paisagismo moderno, conferindo a relevância do tema para a arquitetura moderna local, o mobiliário ainda esperaria a revelação de algum agente articulador para este campo da arte.

Retornando às casas da época "chômage" de Lucio Costa, os espaços concebidos no projeto "Casa sem dono" No.2 [147] incutiam outras novidades em relação ao mobiliário moderno no período. A primeira seria a estratégia de distribuição dos móveis ao longo dos espaços, mesmo que "tais perspectivas, todas, são impecavelmente construídas de modo a enfatizar o espaço multidirecional" [148]. Nos desenhos apresentados dessa casa [149], há um maior dinamismo e vivacidade dos espaços, uma idéia de contato até físico maior entre as pessoas, percebível, por exemplo, pelo sofá esparramado, cujo estofado prevê uma maior descontração e, conseqüente, aproximação com os acompanhantes. Há também uma maior diversidade no modo de sentar - "ativo, meio repouso, máximo conforto e repouso reclinado" [150] - conforme os preceitos do mobiliário moderno apreciados por Lucio Costa.

Ao enclausurar o quarto do casal e moldurar a paisagem como foi feito para a casa do Sr. Ernesto G. Fontes, para o estudo No.2 **[f.35]**, a vegetação tropical se encontra em diferentes planos de moldura e o espaço de

[146] Ver capítulo sobre o tema em "Extroversão e sensualidade: dois ingredientes próprios da escola carioca" de Luís Henrique Haas Luccas em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp378.asp>
[147] COSTA, 1995, p.86.
[148] Como sugere Ana Luiza Nobre *In* NOBRE, 2004, p.122.
[149] Suspeita-se que houve um erro na impressão das perspectivas internas ou da planta baixa: estão invertidas em relação uma à outra.
[150] COSTA, 1995. p.79

transição – a varanda – constitui como que um portal de descanso e descontração, materializado pela espreguiçadeira. São novos cenários dentro da casa. Na linha interpretativa seguida por Ana Luiza Nobre, no projeto do Sr. Ernesto G. Fontes, observa-se neste projeto a novidade da sobreposição do "pilotis" defronte ao móvel moderno, no caso, uma espreguiçadeira parecida com a "chaise-longue" de Le Corbusier. Diferente do estudo No.1, o "pilotis" agora não se encontra mais solto no espaço, delineando espaços virtuais, cerceando móveis.

Neste segundo projeto, o "pilotis" retoma sua funcionalidade operacional, pautando os eixos estruturais, propondo um determinado racionalismo, rompendo com o aspecto inusitado da primeira preposição; quando solto no espaço, insinuava contornos mais artísticos, subjetivos, e de tendência de assumir personalidade própria, desestabilizando qualquer iniciativa de organização espacial que não parte de sua presença **[f.36]**. Ao propor neste projeto a visibilidade do pilar no meio do pano de vidro, resolveu não somente o problema da carga física exercida no balanço da viga sob a laje como realçou os quadros visuais propostos ao ambiente. O aspecto efusivo do pilar, de escorrer o olhar para os campos visuais vizinhos, mesmo que fechado e sem centro, delineia qualquer ambiente, obrigando a realçar seu valor visual ou atenuá-lo.

A escolha da espreguiçadeira que, por natureza, contempla a horizontalidade, fala por Lucio Costa sobre suas argüições de como solucionar a equação de pertinência de um ícone – o "pilotis" – que, acima de ser moderno, restabelecia a "monumentalidade" histórica desejada, e que seria inevitavelmente flertada pelos arquitetos brasileiros. Em um jogo de combinação, em que uma realça a verticalidade e o aspecto monumental da outra, sobrepujando-a, que por sua vez estende os limites da horizontalidade e amplifica a importância funcional como objeto, destacando-a, o "pilotis" e a espreguiçadeira **[f.37]**, na ordem como apresentados, estabelecem a maneira harmoniosa da união da forma de ambos, indicando um caminho alternativo diante da linha racionalista que o móvel se deparava na época, pressionado pelo alto grau de industrialização que se processava no universo do mobiliário.

A construção de um desígnio de projeto para o caso brasileiro antevia, como previu Lucio Costa em seus primeiros desenhos, a normalização de alguns padrões visuais para o mobiliário no sentido de assegurar uma

das principais características do espaço residencial que já despontava na época: a fluidez e integração com o meio ambiente.

Não é de estranhar que a opção de móveis feita por Lucio Costa tenha sido aqueles cujos desenhos possuem traços sinuosos no seu conjunto ou linhas curvas no seu contorno, como a poltrona B301 "Basculante" de Le Corbusier e equipe, a MR70 "Tugendhat" e "Barcelona" de Mies van der Rohe, que têm estofado em couro e percintas, além de um jogo de cadeiras No.B32 de Marcel Breuer, cujos assentos e espaldares são de madeira e palhinha. Bastante difundidas no período, poltronas projetadas por Luckhardt, Gerrit Rietveld, Walter Gropius, entre outros, devido tanto ao alto índice de industrialização, incompatível com a realidade brasileira, tanto pelo aspecto de extrema racionalidade, não têm espaço nesta produção inicial. Não é estranho que nenhum móvel de Walter Gropius, que produziu poucos, mas significativos, tenha entrado no repertório de móveis imaginado por Lucio Costa.

A escolha da espreguiçadeira denuncia um ajuste na abordagem de entender o móvel como "máquina de sentar", cujo embate com o "pilotis" alimenta o conceito de perfeição e exatidão construtiva que não ecoaria em uma cultura no qual o mobiliário mais apreciado é uma rede, insinuando assim uma adequação à realidade brasileira.

No modelo "Casa sem dono" No.3 [151] **[f.38]**, a fluidez dos espaços exaltam o dinamismo da arquitetura moderna, carregam o amadurecimento da aplicação dos conhecimentos prepositivos do movimento. A perspectiva apresentada **[f.39]** vincula em muito a idéia de que o espaço proposto pretendia ser uma resposta, uma leitura da arquitetura brasileira, do Pavilhão da Alemanha da Feira Internacional de Barcelona de 1929, projetada por Mies van der Rohe. Vários são os aspectos que remetem tal referência do conceito alcançado no pavilhão e transposto a este projeto de casa: a diagramação espacial dos móveis, a continuidade espacial, os panos de vidros, as paredes como volumes, a fragmentação funcional dos espaços por meio de compartimentos sem, no entanto, perder a continuidade, já citada.

[151] COSTA, 1985, p.88.

O “pilotis” que antes, solto no espaço da sala social, inusitado, desprendido, movimentou-se para o canto no estudo No.2, assumindo seu papel técnico de engastar duas vigas, ainda que pautando uma divisão, entre a sala e a entrada da escada, conferindo certo aspecto monumental, encontra neste terceiro projeto o real enfrentamento com a gramática visual que se formava no período: seu posicionamento defronte à parede revestida de madeira garante sua autonomia, cujo processo de integração, ora como negativo da parede, realçando-o, resulta no seu reconhecimento e visibilidade.

Se no pavilhão alemão o exterior era um ambiente ordenado, perfeito e asséptico, no terceiro projeto reina a desordem do jardim tropical. O pequeno espelho d’água com vitórias-régias, sem predominância de espécies, e a poltrona, como que dragada pela vegetação autóctone – bambus, palmeiras-leque, “*Philodrendos*”, jibóias, samambaias, antúrios, coração de cristo –, na sombra, insinua uma posição de platéia e admiração pela nova arquitetura em processo. Apesar de sua aparência moderna, em estrutura de cromo ou ferro fundido, a exemplo do modelo de Le Corbusier, a cadeira desenhada por Lucio Costa possui materiais sublimes e relevantes para a tradição colonial brasileira: espaldar em couro ou algodão cru amarrado em trança e assento em juta cruzada. E, no fundo, sob a sombra da laje dos quartos, outra interpretação de ambiente com móveis adequados à realidade brasileira: uma das poltronas imaginadas para um ambiente como este tem na poltrona Barcelona de Mies Van der Rohe sua referência que, por ser uma poltrona de encontro, insinua a descontração em vez de um relaxamento.

Da observação desses quatro primeiros projetos desenvolvidos por Lucio Costa ao longo dos anos 30, a presença e forma do mobiliário revela a importância dada ao assunto, sua identificação, decodificação e algumas tentativas de conduzir um desenho e induzir um desígnio de projeto, ainda que sob a busca do estudo da arquitetura tenha colocado o tema em segundo plano, a exemplo do paisagismo. Mesmo o esforço em estudar por completo as obras dos mestres e focado em identificar os elementos de renovação da arquitetura nacional, o tema do mobiliário torna-se por imediato um índice comum de projeto, cujo desvínculo romperia a unidade proposta, um ruído perturbador irreparável para a fruição espacial e o raciocínio estrutural conquistado pela laje plana e pilares, dentro do espírito do esquema *Dom-ino* lançado por Le Corbusier em 1915.

Para o projeto da Casa Genival Londres [152] **[f.40]**, concebida por Lucio Costa nos anos 30, e não muito diferente do que ocorre na Casa Maria Dionésia [153],**[f.41]** percebe-se que a paisagem moldada difere daquela apresentada por Le Corbusier, em que a beleza escultural do Pão de Açúcar o faz o centro do olhar, cerceado pelo desenho sinuoso das praias, pela vegetação tropical, pelo aspecto de meandro dos traços, e coloca o observador em estado de complacência, êxtase cromático, de frente para a natureza distante que, longe, filtra somente os traços.

Como iremos apresentar no capítulo seguinte, no desenho de Le Corbusier, por ocasião do enquadramento da paisagem da cidade do Rio de Janeiro, o observador age como se estivesse colocado defronte a uma tela de cinema: a "janela-quadro" [154]. Extasiado com a beleza e existência da paisagem, fita a imagem na intenta melancolia de decifrá-la e, não muito, suas pernas cruzadas, talvez ansioso, insinuando uma conversa consigo mesmo, deixa o olhar flutuar no horizonte.

A proposta de Lucio Costa opera em sentido inverso, a paisagem se forma em diferentes camadas – o terraço, o entorno e a paisagem distantes das montanhas **[f.42]**. O mar e suas praias com traços sinuosos resumiram-se a um traço horizontal e não sustentam mais a paisagem exuberante porque, mais uma vez, sua onipresença se encontra decifrada no imaginário coletivo: está ali e todos conhecem. O que parece interessar ao enquadramento da paisagem não é mais a forma em si, mas sim a nuance da luz tropical, o cromatismo da natureza rebatido para dentro da casa, a percepção dos diferentes gradientes luminosos e sua influência na dinâmica dos moradores, e não o jogo de movimento de massas que ocorre a todo instante. A paisagem esta ali; basta se servir da luz acolhedora para refestelar-se em uma boa conversa, leitura em uma confortável poltrona.

Colocar os moradores de costas para a paisagem explica essa inversão literal, deixando para a observação da paisagem naquelas horas de recolhimento pessoal em momentos de pouco tempo. Nesse intento, a espreguiçadeira desenhada por Lucio Costa (a pessoa reproduzida no desenho, além de estar com a perna cruzada, em claro descanso, está com braços cruzados também, demonstrando total descontração) não foi

[152] COSTA, 1995, p.104.
[153] Idem, p.102.
[154] LE CORBUSIER, 1998. CATÁLOGO, p.38

colocada somente como uma interpretação do estado de ânimo que ocorre dentro da casa, mas como mais um plano de uma montagem visual, um substrato dentro de um compensado "fenomenológico, ligando natureza e cultura" [155], envolvendo em diferentes escalas o mobiliário, a arquitetura e a natureza.

Então, aos poucos, ao longo de um refinamento do conceito espacial da casa brasileira que se formava na concepção de Lucio Costa, percebida ao longo dos desenhos, a poltrona vai-se afirmar como um instrumento de conversão, diferenciando a produção internacional e a brasileira, entre uma abordagem criativa processada pela intensa industrialização, decorrente da mecanização do espaço da casa e da padronização. Isso explicaria o alto grau de tecnologia do design europeu para um desenho que refletisse mais um modo de vida, uma produção que visava representar um jeito de ser local, nem menos padronizada [156], incorporando a novidade, mas usufruindo dos traços locais, muitos dos quais provenientes de um desenho alcançado pelo artesanato.

Como conseqüência da postura de aderir determinados vínculos com o artesanato local, como será apresentado em capítulo posterior, o direcionamento dado à poltrona e, em menor grau, à cadeira, transformou o seu caráter de componente do léxico arquitetônico moderno para status de objeto de manifestação local, desvinculando-se assim dos compromissos com o ideário industrial flertados pela vanguarda européia. O rompimento não foi automático nem global; todas as outras tipologias de móveis foram contempladas com a visão de que sua sintaxe funcional estava relacionada à sua decodificação em escala industrial e sua incorporação à nova dinâmica estrutural da casa.

De alguma maneira, talvez intuitivamente, Lucio Costa, ao reproduzir com seus traços as poltronas modernas, fazia-o com proporções diferenciadas **[f.43] [f.44]**, em geral alargadas, não necessariamente por estarem muito usadas, e por isso arriadas. Induzia assim a idéia ao novo proprietário de que aquele espaço da casa seria vivenciado, e que suas proporções de fato deveriam assumir outras que não as impostas pela postura da produção européia em voga no período.

[155] Ver Ronaldo Brito, *In* NOBRE, 2004. pp.249 a 254.
[156] Lucio Costa sugere, no projeto de unidade residencial rejeitado da Vila Monlevade em 1934, que as unidades deveriam possuir "um tipo econômico de mobiliário, adequado às casas projetadas e composto de peças de grande simplicidade de execução (na verdade, quase que exclusivamente trabalho de carpintaria)". COSTA, 1995, p.98.

Se nos primeiros momentos Lucio Costa fez uso da poltrona "Basculante B301" [157], cuja forma rememora a cadeira, ao longo do projeto, a poltrona "Grand Confort LC3" assumiria definitivamente seu lugar dentro na casa brasileira concebida pelo arquiteto. A poltrona possuía uma aparência menos sisuda que a primeira, um aspecto aconchegante e confortável, propício à conversa, que solicitava um par. Podemos perceber isso ao comparar as versões existentes da poltrona: havia uma versão antecessora – "Grand Confort LC2" – com proporção compacta, de menor largura frontal.

A escolha é relevante, possui traços indicadores e ajuda a entender muito sobre o posicionamento de Lucio Costa que, antes de experimentar, já assumia o claro caminho do que seria a melhor característica do móvel brasileiro: a poltrona como móvel deveria ter autonomia visual no espaço projetado. A poltrona escolhida para mobiliar diferentes ambientes dentro da casa denuncia, por meio de sua técnica construtiva e materiais, uma leitura da operação realizada por Lucio Costa na sua investida sobre a linha programática que o mobiliário moderno brasileiro deveria trilhar. Em vez do seu aspecto vigoroso – necessário, característico da tradição local, decorrente da montagem dos estofados – agir como forma impositiva típica dos móveis racionalistas europeus, deveria explorar duas qualidades notáveis que este modelo de poltrona apresentava: 1. sua forma quadrada, e em decorrência sua massa visual, abre um buraco no campo visual valorizando o entorno de seu contorno; 2. sua superfície combinada com a forma, cria um jogo de textura e sombra capaz de dialogar no mesmo padrão visual o qual podemos encontrar facilmente em matas tropicais.

A perspectiva de abrir um buraco no espaço e desviar a atenção para a borda de sua massa é uma estratégia comum de pautar campos visuais criando extensas manchas de sombra. Da vegetação tropical provém as folhas leques, de espécies como jibóias, ou mesmo pequenos volumes de espécies rasteiras que, por concentradas, garantem a unidade do conjunto. Há também o aspecto sensorial reconhecido pelo homem e que identifica estas qualidades como características de objetos tradicionais da cultura material brasileira.

[157] Modelo de cadeira utilizada por Gregori Warchavchik no lançamento da casa modernista carioca, ver fotos de época. FERRAZ, 1965, p.164.

Tais evidências seriam efetivamente confirmadas por Lucio Costa, em 1939, por ocasião da publicação do texto paradigmático "Mobiliário luso-brasileiro" [158], testamento de seu profundo conhecimento sobre a história e particularidades formais do mobiliário e, em especial, da produção "brasileira" [159]. Na edição desse texto ecoa o enorme vínculo estabelecido por Lucio Costa com a riqueza do universo do mobiliário, desde a viagem de estudos a Diamantina em 1922, "comissionado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes" [160], sob a orientação e "protegido" de José Mariano, promotor da arquitetura neocolonial e então professor da ENBA. Desde essa viagem em que descobre o "passado pronto", a conexão necessária em um futuro próximo entre o tradicional e o moderno, Lucio Costa refinou na trilha da observação sistemática da história brasileira o trabalho e o resultado do labor dos marceneiros-artesãos, tão apreciados no registro dos desenhos de janelas, igrejas e perspectivas da cidade.

Em 1939 fazia dois anos da nomeação de Lucio Costa como diretor do Sphan – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o qual, por indicação de Rodrigo Melo Franco de Andrade, prestava assessoria "na qualidade de consultor técnico contratado", sendo uma de suas primeiras ações "inspecionar e propor o que fazer com as ruínas dos Sete Povos das Missões Jesuítas no sul do país" [161]. No mesmo ano de sua entrada no Sphan, foi iniciada a obra do Ministério da Educação e Cultura – MES, no Rio de Janeiro, com a orientação de Le Corbusier, que, por indicação do próprio Lucio Costa, coordenou equipe formada por Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer. E, ainda em 1938, desenvolveu com a colaboração de Oscar Niemeyer [162] o projeto para o Pavilhão do Brasil [163], na Feira Mundial

[158] Também conhecido sobre "Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro, *In* MEC/ IPHAN/ FAUSP. Arquitetura civil III: mobiliário e alfaias.
[159] É importante notar que Lucio Costa já aparentava ter a capacidade de conferir uma outra leitura, mais poética, das funções que o móvel exercia, que convenhamos, não costuma exercer grande atrativo às pessoas comuns, como em carta enviada para a mãe em 26 de novembro de 1926: ""...muito amável mostra uma cadeira que quase sempre está mesmo ao nosso lado. E ao nosso lado ela fica esperando, num gracioso cinismo, o prêmio do seu inestimável auxílio." COSTA, 1995, p.40.
[160] COSTA, 1995, p.27.
[161] idem, p.438.
[162] Para Lucio Costa, o "lançamento mundial de Oscar Niemeyer".
[163] No espaço projetado para o Pavilhão consta a presença de móveis, e não se sabe se foram desenhados pela dupla ou comprados diretamente por fornecedores americanos locais. Sobre os móveis escolhidos, ver capítulo específico.

de Nova York de 1939 [164]. Ou seja, em um período de grande efervescência produtiva, e sabe-se que foram projetos e empenhos pessoais que demandaram tremenda energia pessoal, visto os processos do concurso do MES e do Pavilhão de Nova York, Lucio Costa conseguiu reunir documentação e anotações necessárias para organizar não somente um, mas dois densos textos sobre arquitetura [165] e mobiliários brasileiros. Não foram relatos ou anotações pessoais, mas incursões à história, por meio de quadros comparativos, discussões sobre a gênese da tradição construtiva local e suas implicações a serem absorvidas pela nova produção, sugerindo ainda teorias e procedimentos de leitura de objetos.

Repleto de revelações de seu olhar apurado, de longa data, e indicações de referências semânticas, os textos desenvolvidos expressaram o sentimento respeitoso com a produção tradicional brasileira – "A nossa antiga arquitetura ainda não foi convenientemente estudada" [166] – e o reclamou para esta de uma autonomia criativa, ainda que impossível de realizar, de determinadas propriedades típicas dos trópicos – "Se o material empregado era, isto sim, bem brasileiro, aqueles que o trabalharam foram sempre os portugueses" [167]. Se no início, Lucio Costa apresentou a fonte criativa e seus autores – portugueses – logrou em seguida a capacidade nacional em sorver a essência criativa, transformá-la em um índice comum, reconhecendo, em todas as porções étnicas que compõem o povo brasileiro, a sua contribuição ao móvel brasileiro.

Assim, conseguiu por imediato demonstrar que o móvel, além de ser um objeto do cotidiano, de contingência diária, tornou-se inteligível a todos, conhecido e operante, daí a sua riqueza como produto cultural. Não deixou por anunciar o elemento condutor dessa tradição que, por abundante, sustentava sua difusão e aprimoramento: a madeira tropical. Ao estabelecer a madeira como fio condutor, os portugueses como fonte de criação e a capacidade produtiva do povo brasileiro, conseguiu assim fechar a tríade necessária para justificar

[164] Sobre registro histórico do projeto do Ministério como do Pavilhão, ver BRUAND, 1987; SEGAWA, 1997 e CAVALCANTI, 2006.
[165] "Documentação necessária" *In* COSTA, 1995, p.457.
[166] Idem, ibidem.
[167] idem, p.463.

que, além de fonte primária, grande exportador de madeira para o mundo, o país era, literalmente, uma nação moveleira [168].

Muitas das constatações do ambiente em que se formaram as condicionantes operativas sobre o mobiliário tornaram-se chaves para a interpretação e ajuste do movimento moderno no Brasil. Assim, a "sobriedade mobiliária" identificada "como uma das principais características da casa brasileira" por Lucio Costa, converteu-se em argumento necessário para o alinhamento automático ao espírito da mecanização do mobiliário proposto por Le Corbusier, liberando mesas, armários – "...quando não incorporados à construção..." – , camas e outras tipologias passíveis de um ajuste estilístico, visando à industrialização intensa.

O direito à procedência estilística de Portugal reclama a diversidade de culturas e "reivindica a herança" [169] do braço mediterrâneo, sua influência árabe, seu gosto pela simplicidade construtiva, justificando assim a "força e exuberâncias imprevistas" no mobiliário moderno. Ao citar o conforto conhecido, apesar da "opulência", Lucio Costa remonta dois aspectos importantes: primeiro, a simplicidade gestual que sempre marcou a casa brasileira – "...o uso das redes em certas regiões e o costume generalizado de sentar-se sobre esteiras..." - e a necessidade de valorizar algumas particularidades locais, como a posição ergonômica estabelecida pela rede. Em ambos os casos, a formalidade proposta pelos móveis opulentos não funcionou; a postura do "clima o mais das vezes quente da colônia" procederia de uma intervenção moderna, restabelecendo a tal ordem natural, reinterpretando por meio de próprias redes e de poltronas confortáveis espalhadas nos ambientes das casas modernas.

O estudo do Barroco e a obra de Aleijadinho tiveram grande repercussão no entender da constituição do "patrimônio artesanal brasileiro" e sua relação entre forma e intenção plástica que, a seu ver, operava "uma transformação fundamental, verdadeiramente revolucionária, altera por completo o aspecto do mobiliário". O período se sobressaiu na linha histórica, tanto pelo fato da evolução estilística como por sua repercussão social – "corresponde, também, ao desenvolvimento dos centros urbanos e às manifestações inequívocas, tanto de caráter

[168] Independente da abordagem sobre a obra de Lucio Costa, o Brasil assumiu anos depois a condição de um importante produtor mundial de móveis, em função do desempenho de indústrias dos Sul e Sudeste do país.
[169] COMAS, Carlos Eduardo Dias, *In* NOBRE, 2004, p.23.

individual como coletivo, da formação de uma consciência independente, nacional" [170] – garantindo a homogeneidade cultural necessária para sustentar o discurso da existência de uma nação, já passível de uma produção cultural autônoma.

Assim, a conexão imaginada por Lucio Costa entre a fórmula ondulante e radiante do contorno encontrado no Barroco – "desdobrando em ondas sucessivas, passando com agilidade de filete em filete e de uma voluta a outra, até atingir os contornos extremos da peça, para daí, então, voltar ao ponto de partida" **[f.45]**– poderia argumentar a massa visível com contornos sinuosos sem bordas ou cantos aparentes, estes diluídos ao longo da linha envoltória do móvel moderno. Citando a beleza de vários modelos de móveis do período Barroco, como as marquesas, liberou a investigação em várias frentes, como a sua atualização como forma, o "up-grade" técnico, a exemplo do modelo desenvolvido por Oscar Niemeyer na década de 70.

O reconhecimento dessa mesma riqueza abriu o precedente de que na casa brasileira moderna um móvel considerado como tradicional, como a marquesa, poderia também compor o ambiente projetado [171]. Apesar de evidenciar a qualidade "...de leveza, de aspecto e de peso; as armações, sejam elas de madeira, junco ou metálicas..." [172], o móvel lhe interessa pois "reduzem-se estritamente ao necessário, procurando assegurar, como o mobiliário setecencista" [173]cujas "curvas também tornaram a desempenhar papel importante, marcando enfaticamente a linha elegante de certos móveis".

Para manter seu aspecto "mais arejado e espaçoso", a casa deveria, na concepção de Lucio Costa, sustentar essa qualidade – a sobriedade – mas, para tal, o mobiliário deveria alinhar-se ao processo de industrialização que se formava – fato inexorável no universo do mobiliário, já sinalizado por Le Corbusier – permitindo que certas tipologias, principalmente armários, se integrassem aos panos de madeira, liberando a percepção visual do ambiente.

[170] COSTA, 1995, p.468.
[171] O próprio Oscar Niemeyer sempre apreciou a presença de peças do mobiliário nacional, como a mesma marquesa que orna sua Casa na Estrada de Canoas (1952), no Rio de Janeiro.
[172] COSTA, 2007, p.108.
[173] Idem. ibidem.

No entanto, a fluidez concebida por Lucio Costa não almejava visualidade plena, como antevia o projeto de Mies van der Rohe no Pavilhão Alemão da Feira Internacional de Barcelona de 1929[174], no qual os móveis utilizados favoreciam uma maior fluidez da luz. A necessidade de fixar um ordenamento de camadas visuais para o projeto da casa brasileira moderna responde a uma característica marcante da casa colonial brasileira: a fragmentação espacial decorrente das diferentes camadas de sombreamento pautadas pelas aberturas de janelas. O espaço da casa foi sempre pautado pela presença de massas de luz e sombra e, sabendo da conversão das paredes em panos de vidro, Lucio Costa antevia a preocupação em manter essa sobriedade nata da casa brasileira.

Um processo de compensação sensorial diante dessa peculiaridade local, que eventualmente atenuaria o problema de conversão das paredes em alvenaria para vidro, seria realçar a massa visível de certos móveis operacionais, cujo leque de funções abarcaria a qualidade de balizadores visuais – peças que, por seu volume e forma, dialogariam com a proeminente massa de luz do interior da casa, funcionando como reforços sensoriais. Mais uma vez, o móvel operacional que melhor poderia cumprir tal papel seria a poltrona. Por seu valor social dentro do espaço privado, bem como a tendência à subversão semântica – a de possibilitar um vínculo forçado entre o sentar-se no chão e na rede dos caipiras locais com o ar de refestelo – recaiu sobre a poltrona a importância de se converter na principal tipologia do mobiliário moderno brasileiro.

A elaboração de um repertório construtivo para a formação de uma escola do mobiliário moderno diante da padronização que se vislumbrava no cenário europeu, só poderia ser transformada – mesmo porque seria provável seu fracasso em face do grau social do país naqueles tempos – em base de releituras capitaneadas no rastro da história mobiliária brasileira, que incluiu selecionar os melhores casos e os modelos passíveis de adaptação diante das condições tropicais. O tema, apesar de claro para Lucio Costa, tamanho o repertório

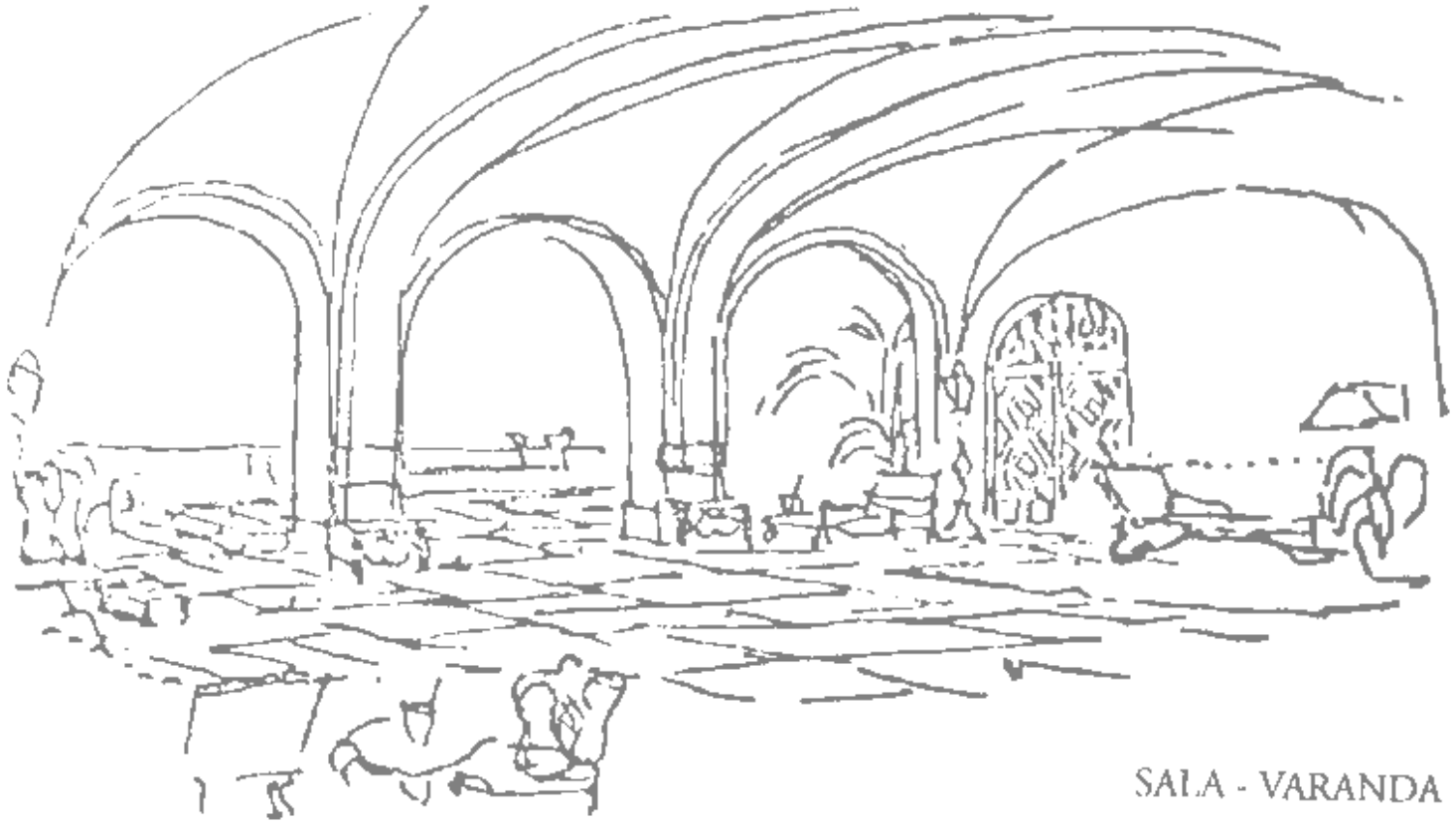
[174] É interessante notar que a poltrona Barcelona, projetada para o Pavilhão, possui uma peculiaridade formal: seu assento e espaldar, conectados, formam uma massa densa e sombreada, mas seus pés – finos, delgados e cromados, permitem a passagem plena da luz, proporcionando que a sombra da massa do assento seja percebida como formas aleatórias lançadas ao espaço, conferindo mobilidade à peça.

apresentado, não se converteu em procedimento operativo para a produção do mobiliário, mas em tábula rasa para aqueles cujos talentos evidentemente emergiriam e, como se sabe, apareceram.

Assim, conclui-se que a formação da escola do mobiliário moderno brasileiro tem em Lucio Costa um importante agente de decodificação da forma que, após sorver o tempo primário do Modernismo no Brasil, em especial o contato com Gregori Warchavchik, realinhou as diretrizes lançadas por Le Corbusier na intenta vontade de estabelecer uma conexão ajustada entre a paisagem e a vegetação tropicais e a arquitetura moderna. Ao perceber que o paisagismo se converteria em um recurso comum de linguagem do ambiente externo da casa, ampliando o léxico arquitetônico moderno brasileiro e assim, distinguindo-o em face da produção internacional, constatou que o mobiliário poderia também operar no mesmo padrão, com os mesmos objetivos.

Em uma investigação auspiciosa e insistente, Lucio Costa orquestrou para cimentar os fundamentos do mobiliário moderno. Primeiro, estabelecendo as interfaces visuais, que o conduziu à escolha da poltrona como o único índice referencial necessário, invertendo assim a necessidade de unidade visível, encontrada no paisagismo. Depois, ao operar a forma do móvel, Lucio Costa se abstém da responsabilidade da criação em si, a não ser quando o processo se encontrou consolidado para realizar uma experiência pessoal – a poltroninha de 1960. Ao se abster, como o fez na arquitetura – "lançamento mundial de Oscar Niemeyer" – e, o paisagismo – "primeiro jardim de Roberto Burle Marx" [175]-, Lucio Costa aprecia as experimentações, e em declarações pontuais, como que credenciando as produções e seus respectivos autores, pontua as qualidades sustentando seu discurso inicial. Mesmo distante, mas operante, Lucio Costa pôde constatar, dois anos após a publicação do texto "Mobiliário Luso-Brasileiro", a primeira experiência reconhecida de integração entre uma casa de procedência moderna – Casa Francisco Ignácio Peixoto de Oscar Niemeyer em 1942 – ambientada com mobiliário brasileiro compatível, a linguagem moderna por ele sugerida, de autoria de Joaquim Tenreiro, logo agraciado pelo mestre.

[175] Conforme indicação em projeto da Casa Schwartz, 1932. COSTA, 1995, p.77.



Casa Ernesto G Fontes 1930 – Lúcio Costa

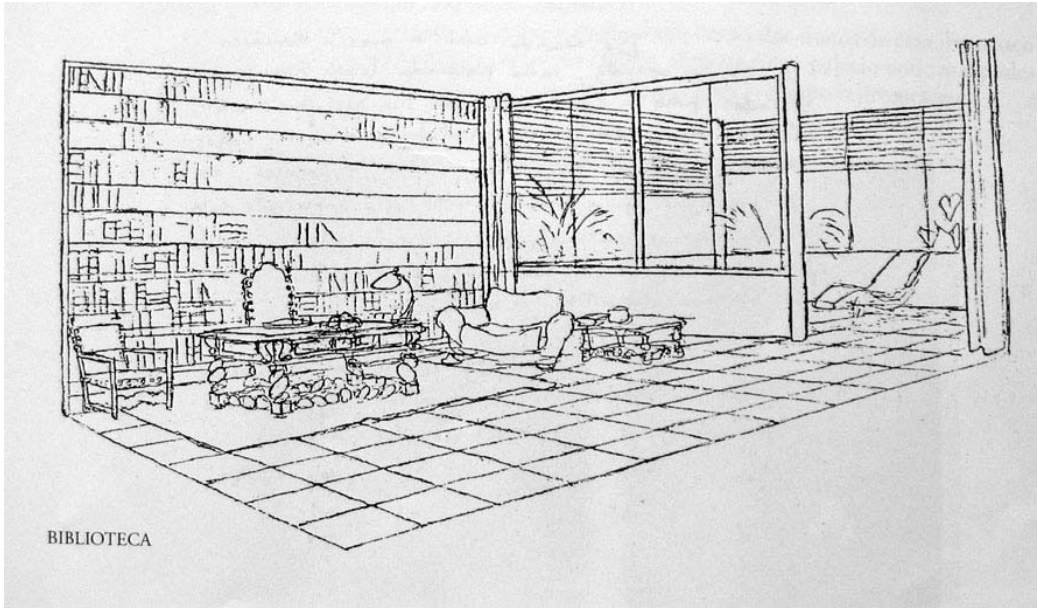
Concebida dentro dos parâmetros “eclético-acadêmico”

[f.26] COSTA, 1995.

Proposta moderna para a Casa Ernesto G Fontes

1930 – Lúcio Costa

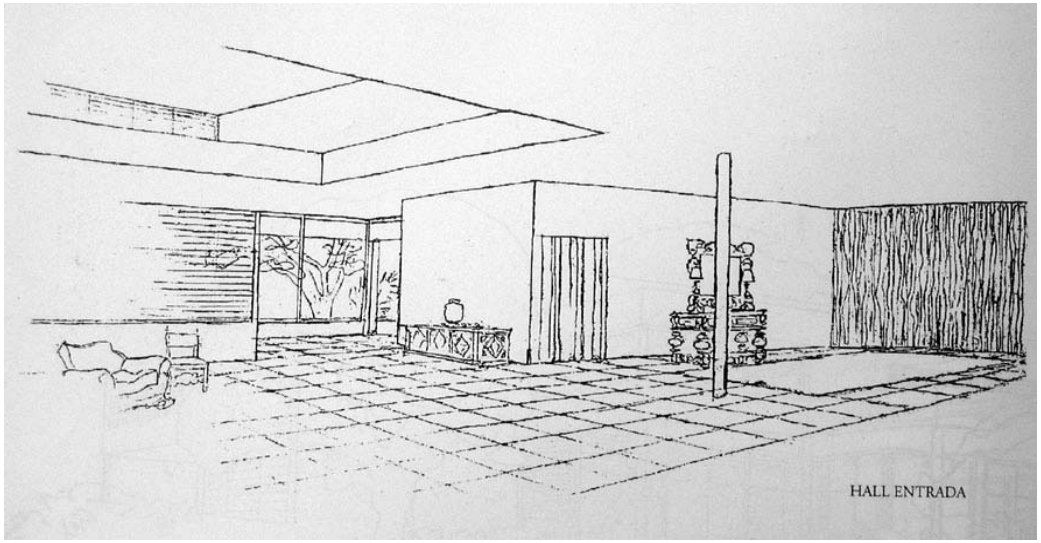
[f.27] COSTA, 1995.



Proposta moderna para a Casa Ernesto G Fontes

1930 – Lúcio Costa

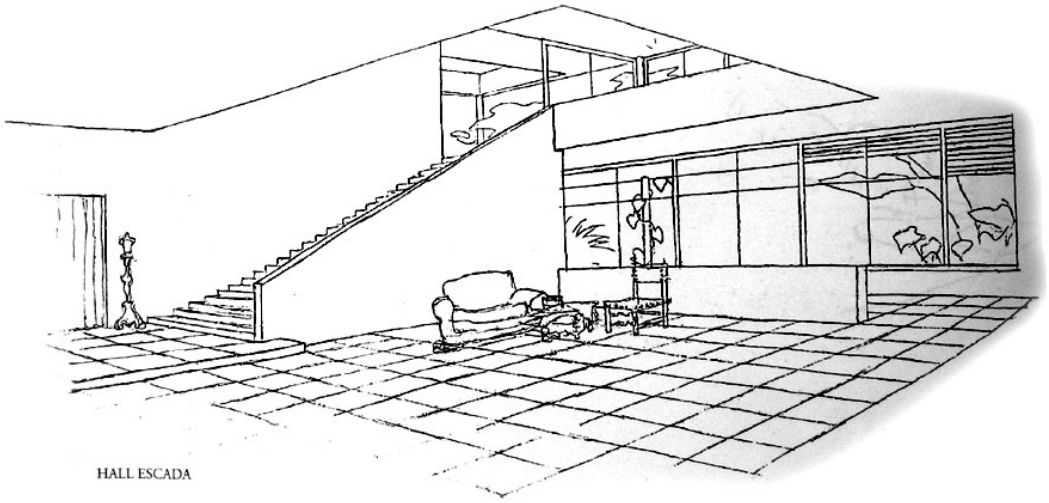
[f.28] COSTA, 1995.



Proposta moderna para a Casa Ernesto G Fontes

1930 – Lúcio Costa

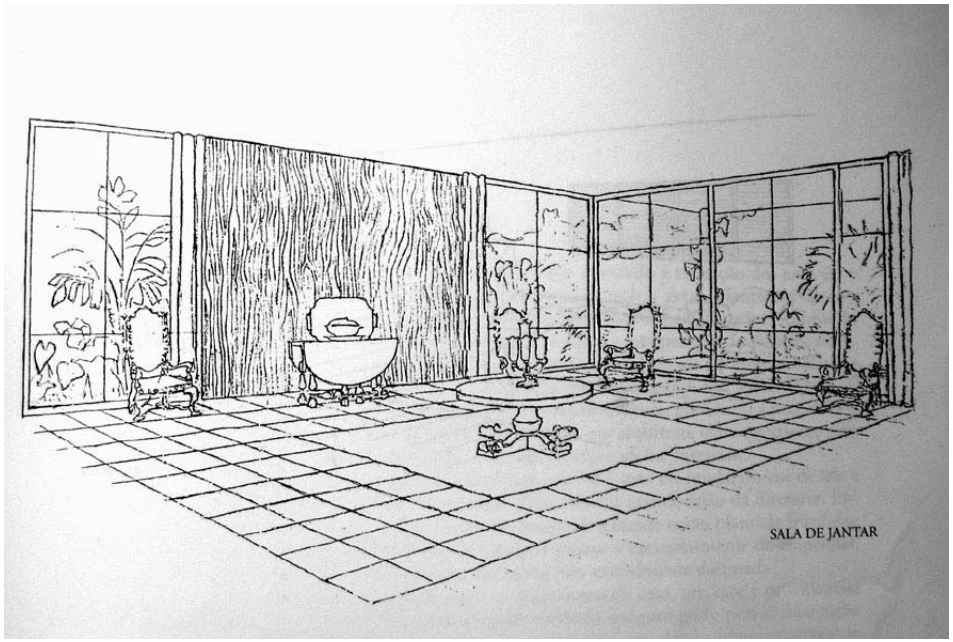
[f.29] COSTA, 1995.

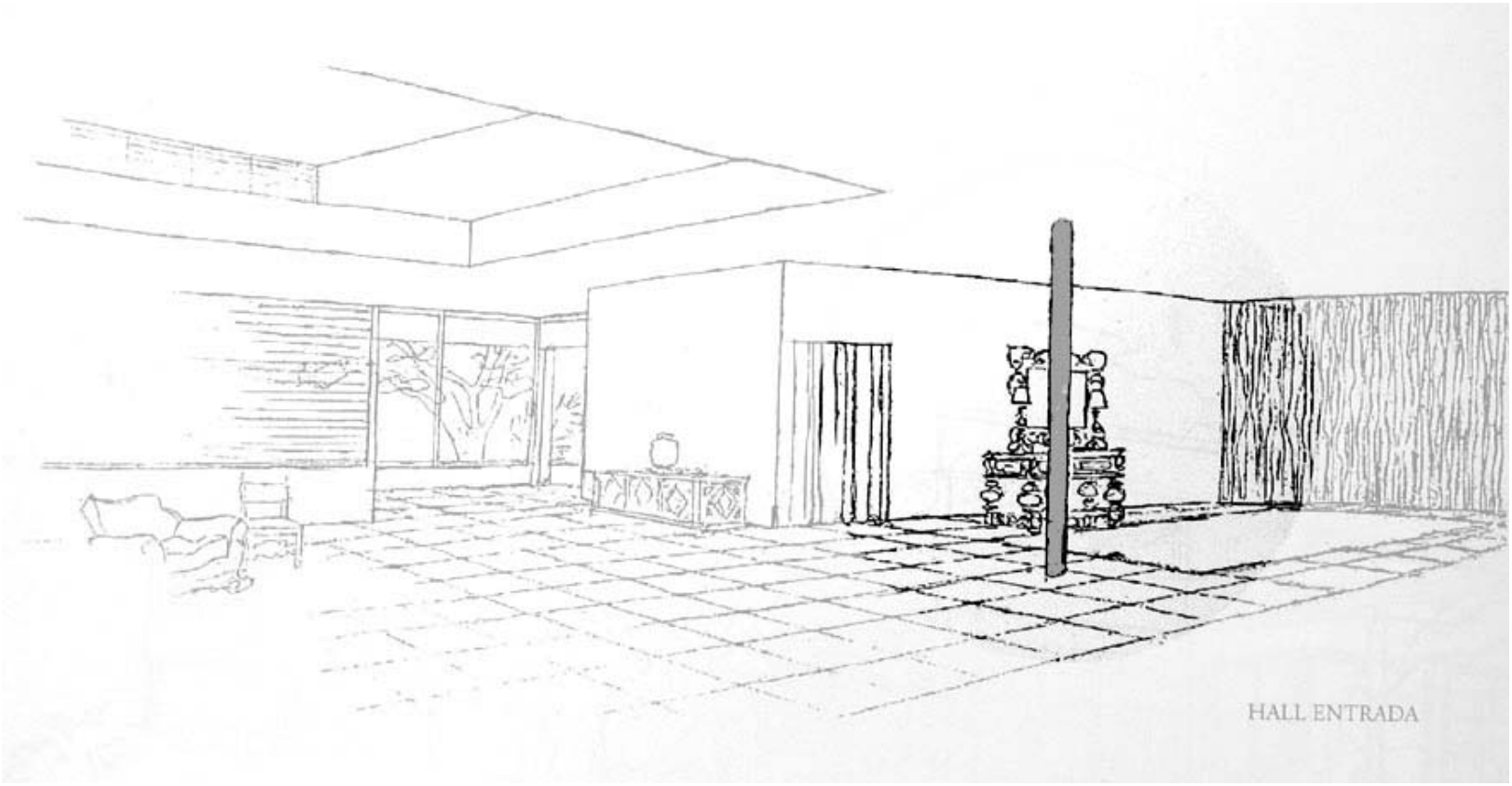


Proposta moderna para a Casa Ernesto G Fontes

1930 – Lúcio Costa

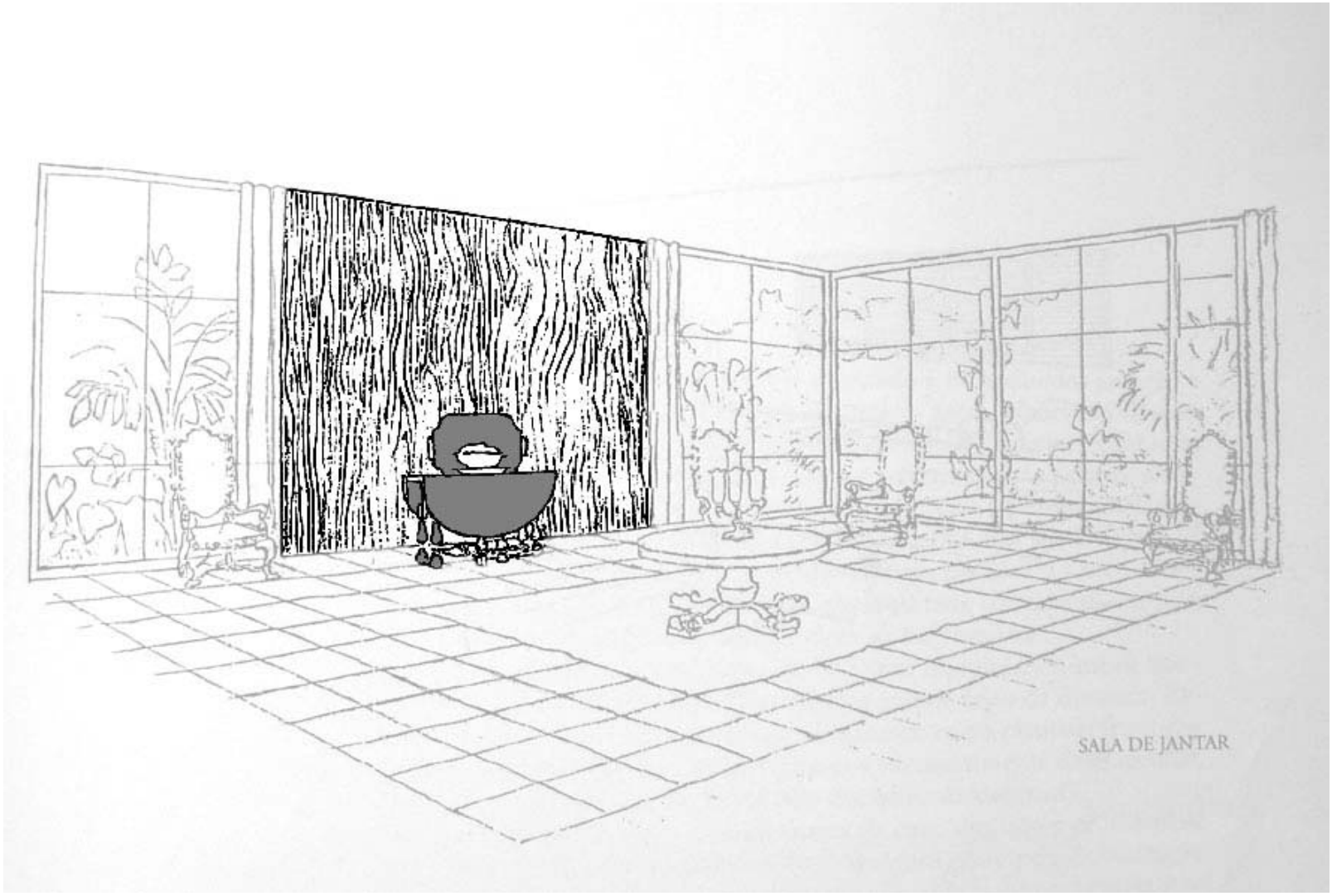
[f.30] COSTA, 1995.





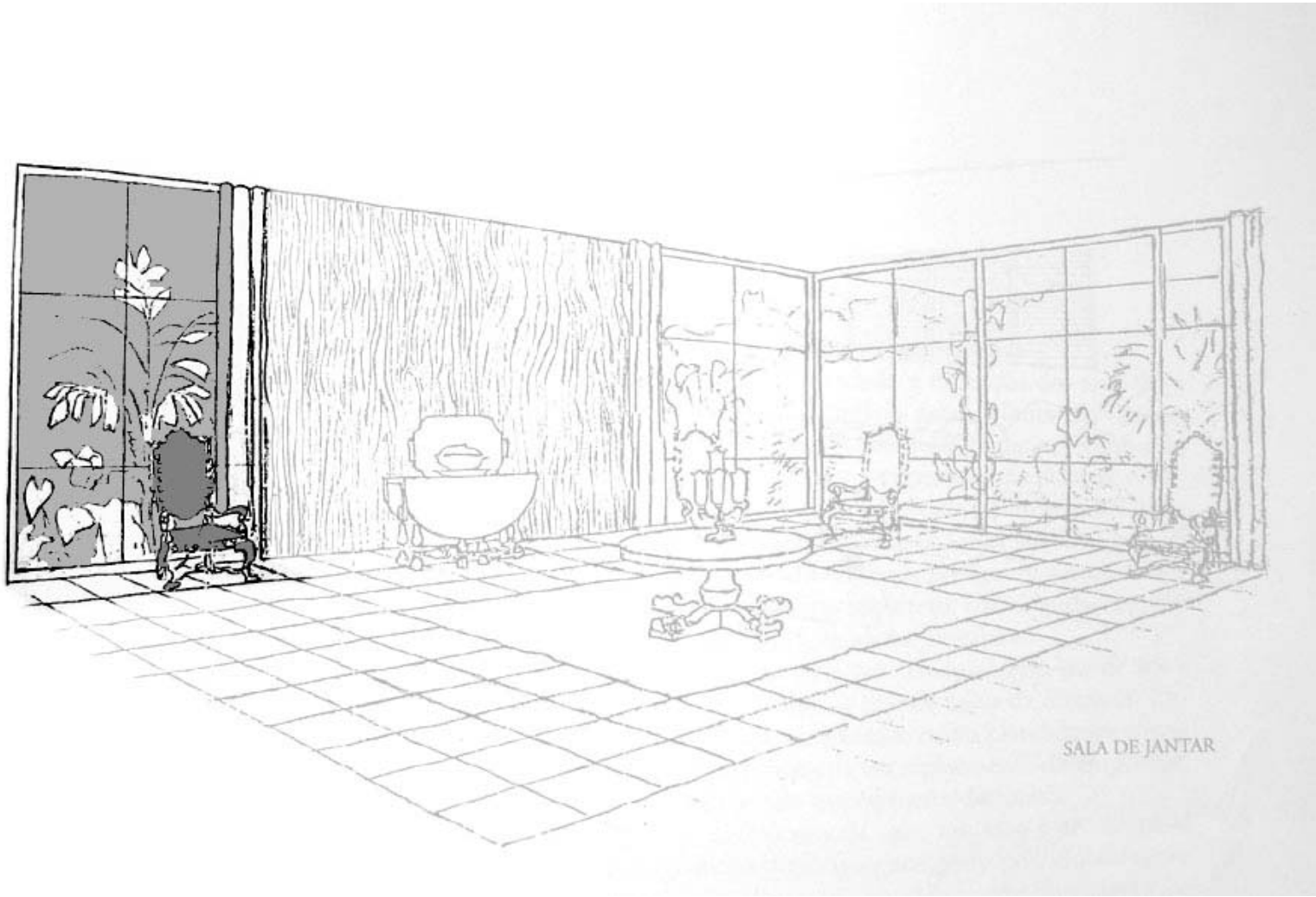
Casa E.G.Fontes – sobreposição de imagens entre “pilotis” e móvel histórico

*intervenção gráfica nossa. [f.31] COSTA, 1995.



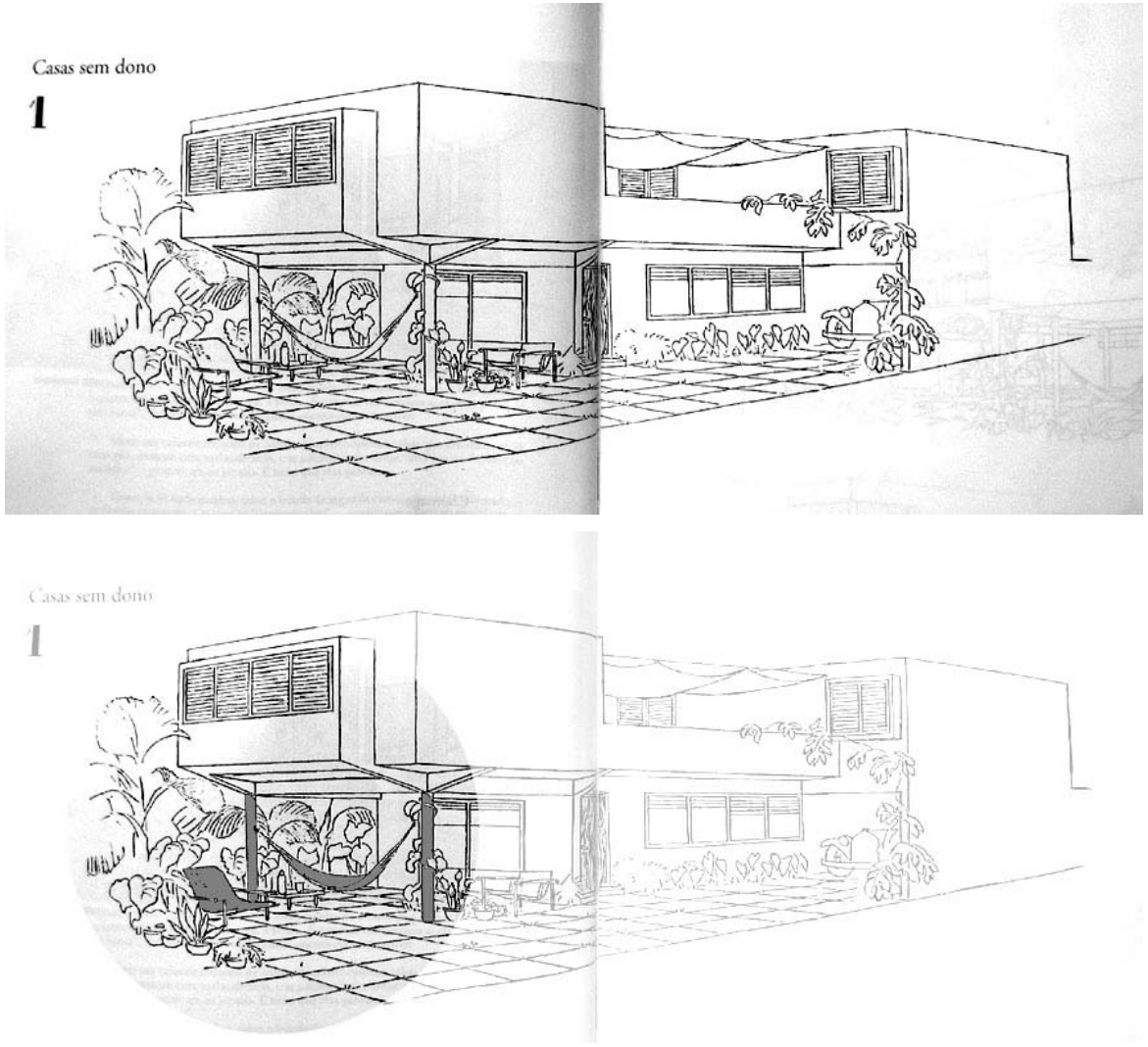
Casa E.G.Fontes – sobreposição de imagens entre parede de madeira e móvel histórico

*intervenção gráfica nossa. [f.32] COSTA, 1995.



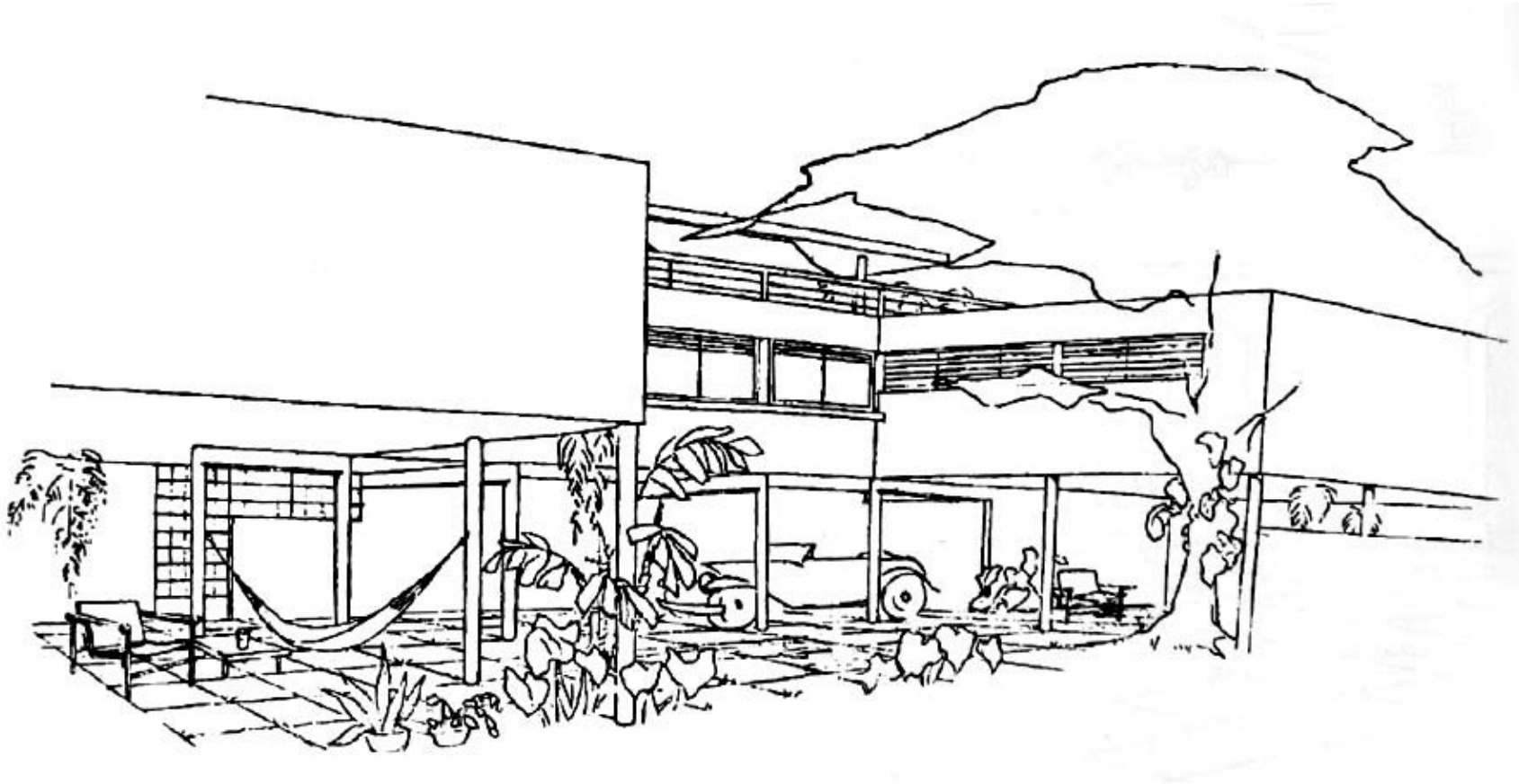
Casa E.G.Fontes – sobreposição de imagens entre móvel histórico e vegetação tropical.

*intervenção gráfica nossa. [f.33] COSTA, 1995.



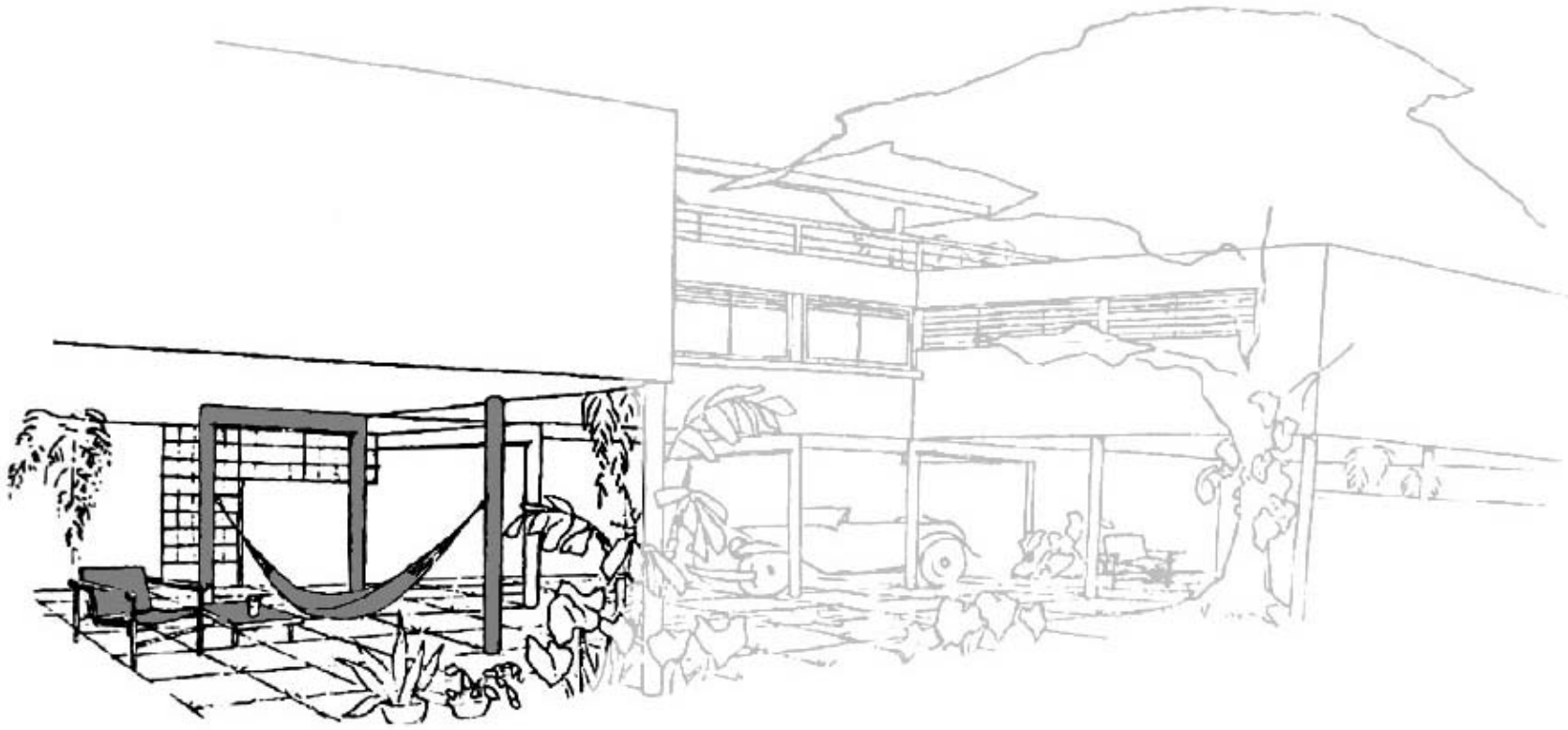
Estudo 1 – Lucio Costa

*intervenção gráfica nossa. [f.34] COSTA, 1995.



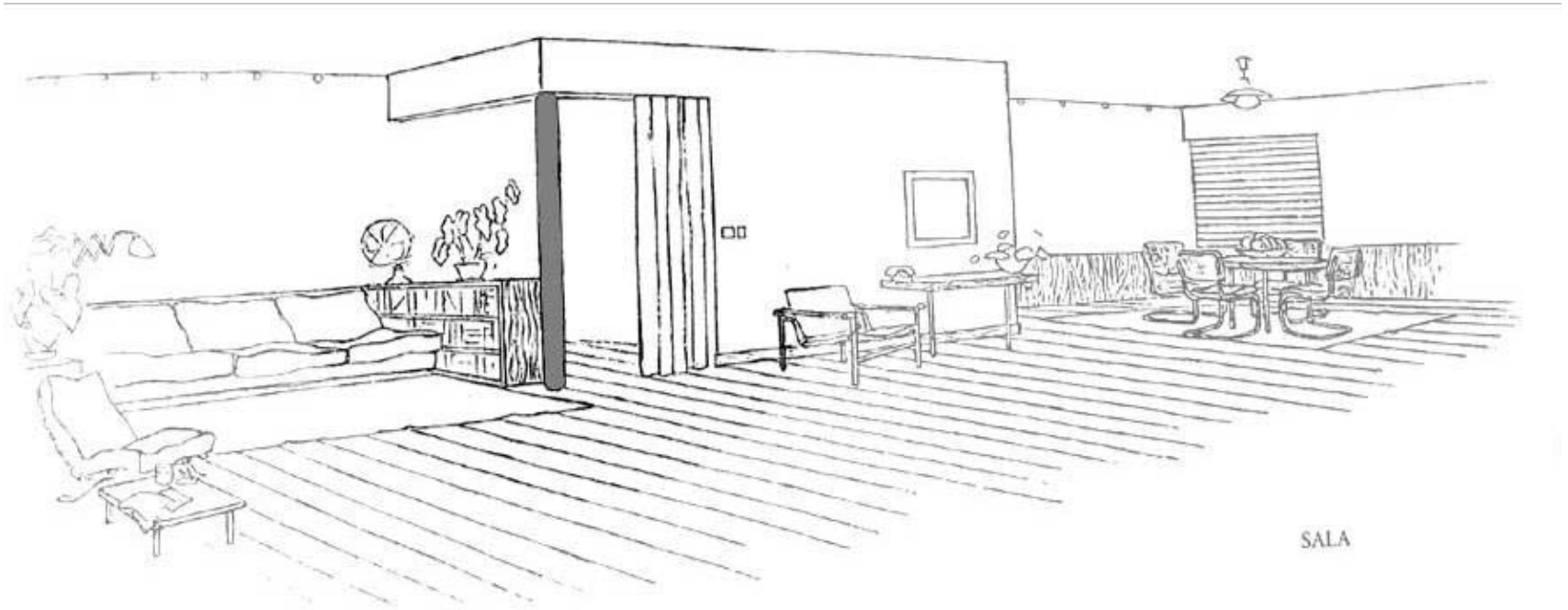
Estudo 2 – Lucio Costa

[f.35] COSTA, 1995.



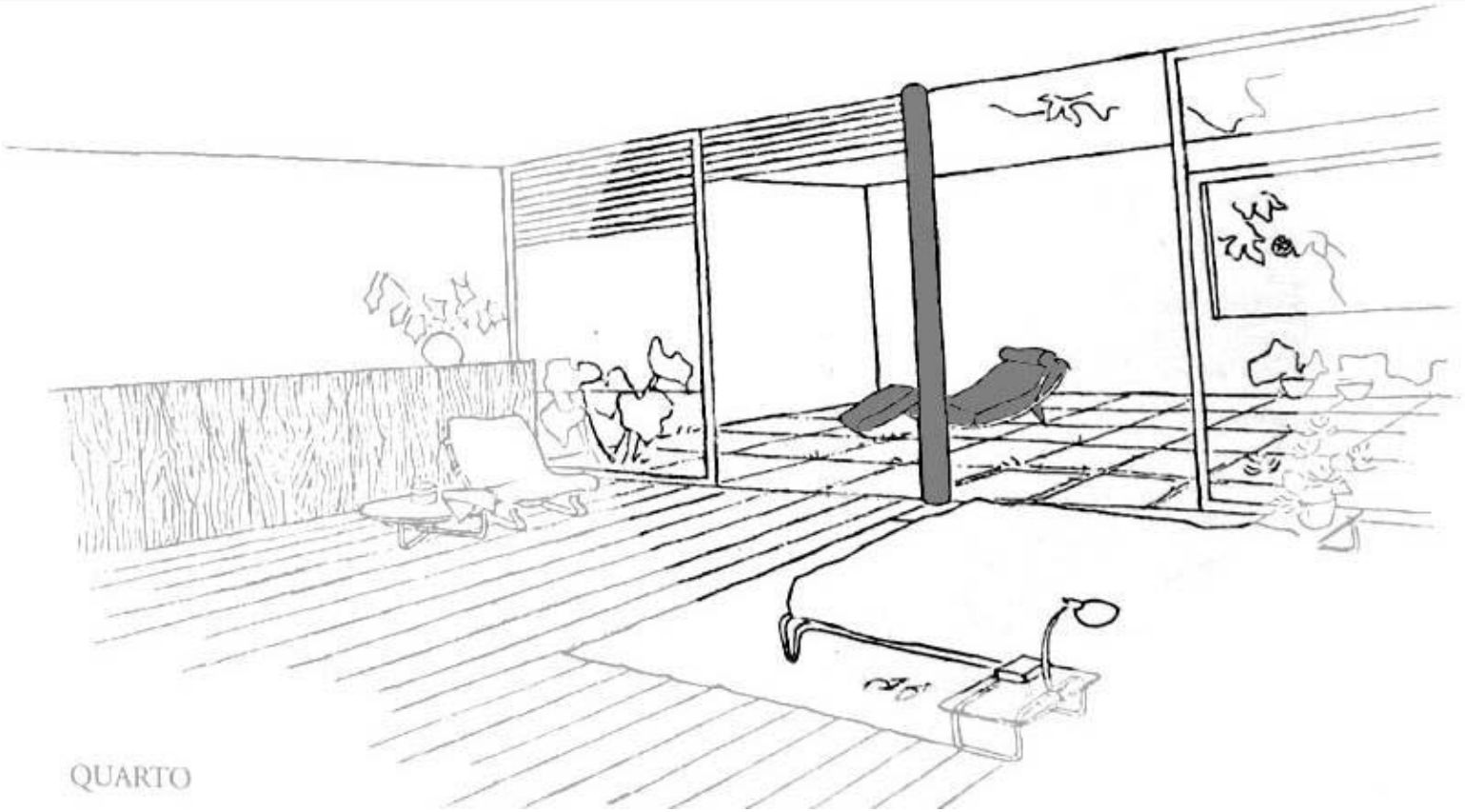
Estudo 2 – Lucio Costa

*intervenção gráfica nossa. [f.35] COSTA, 1995.



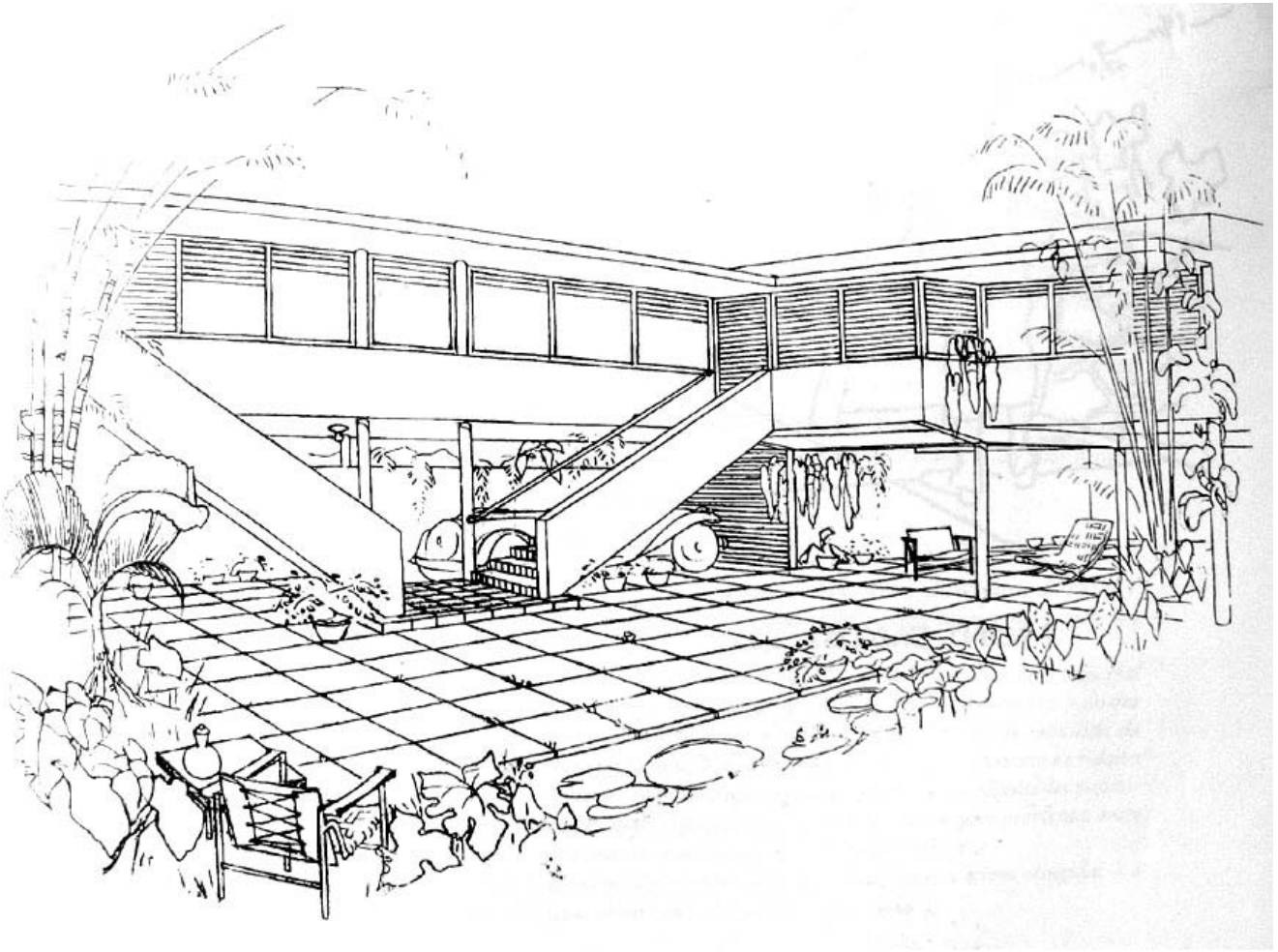
Estudo 2 – coluna no meio apoiando a ambientação dos móveis

*intervenção gráfica nossa. [f.36] COSTA, 1995.



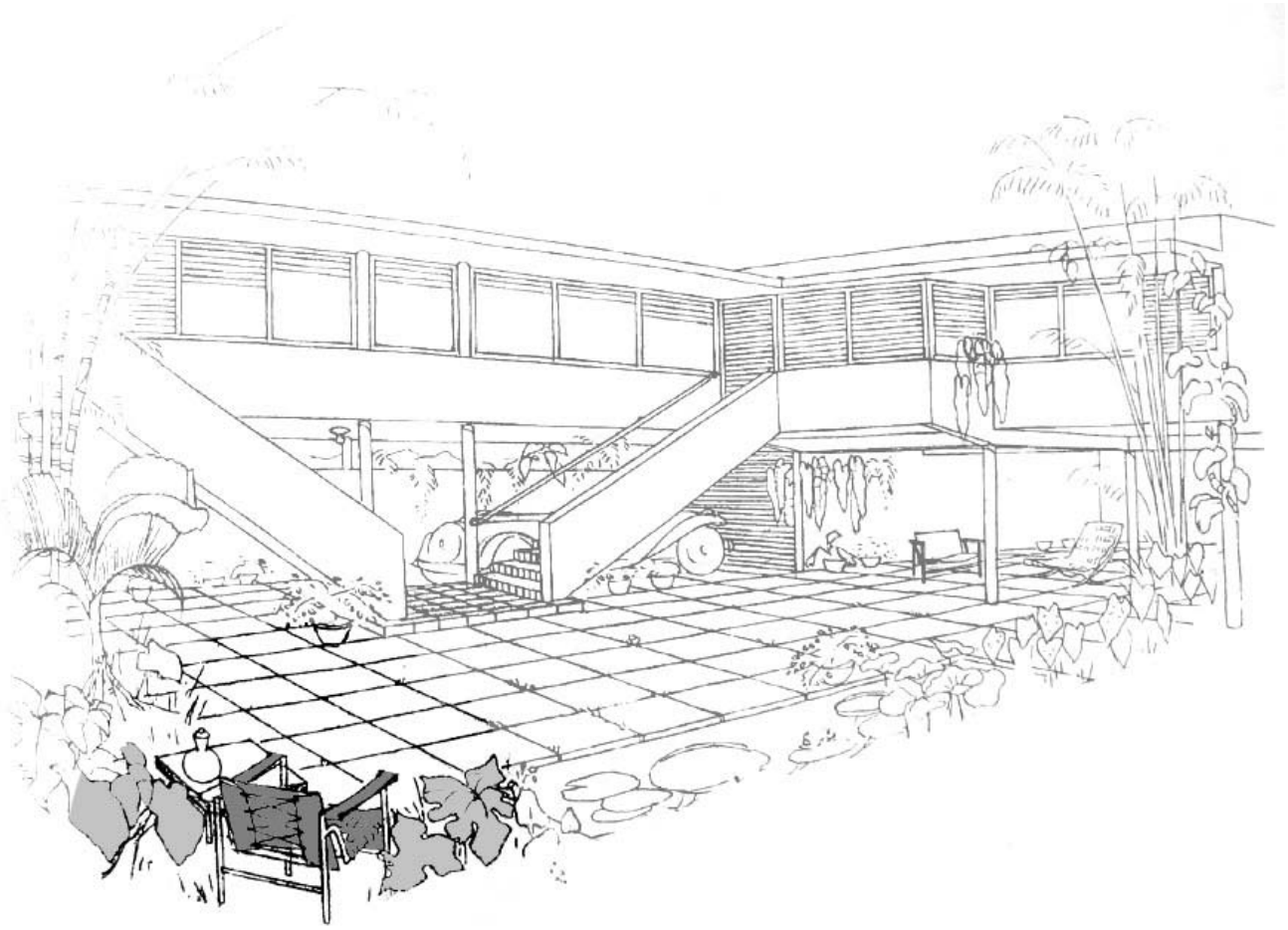
Estudo 2 – sobreposição de imagens entre coluna e móvel moderno

*intervenção gráfica nossa. [f.37] COSTA, 1995.



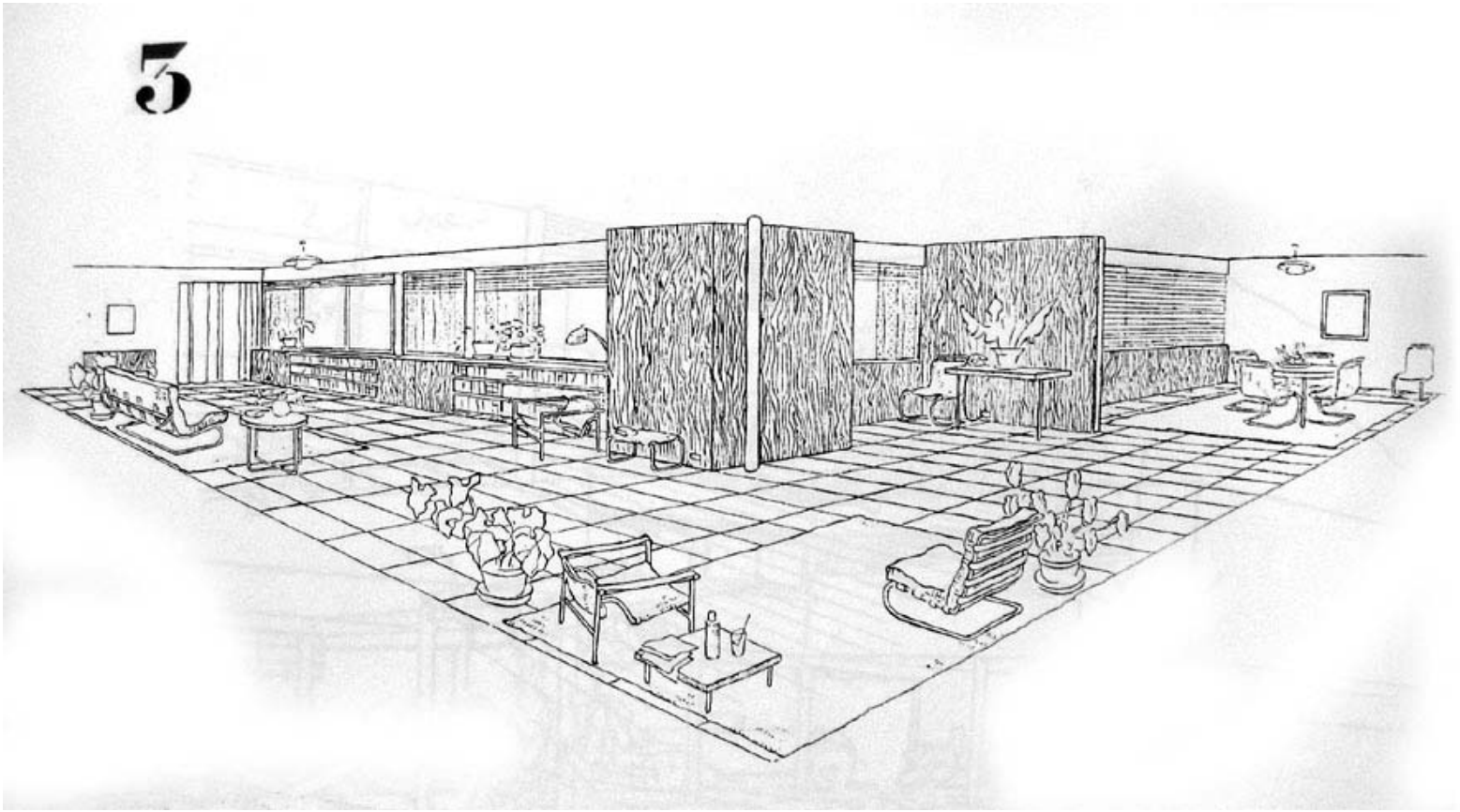
Estudo 3 – Lucio Costa

[f.38] COSTA, 1995.



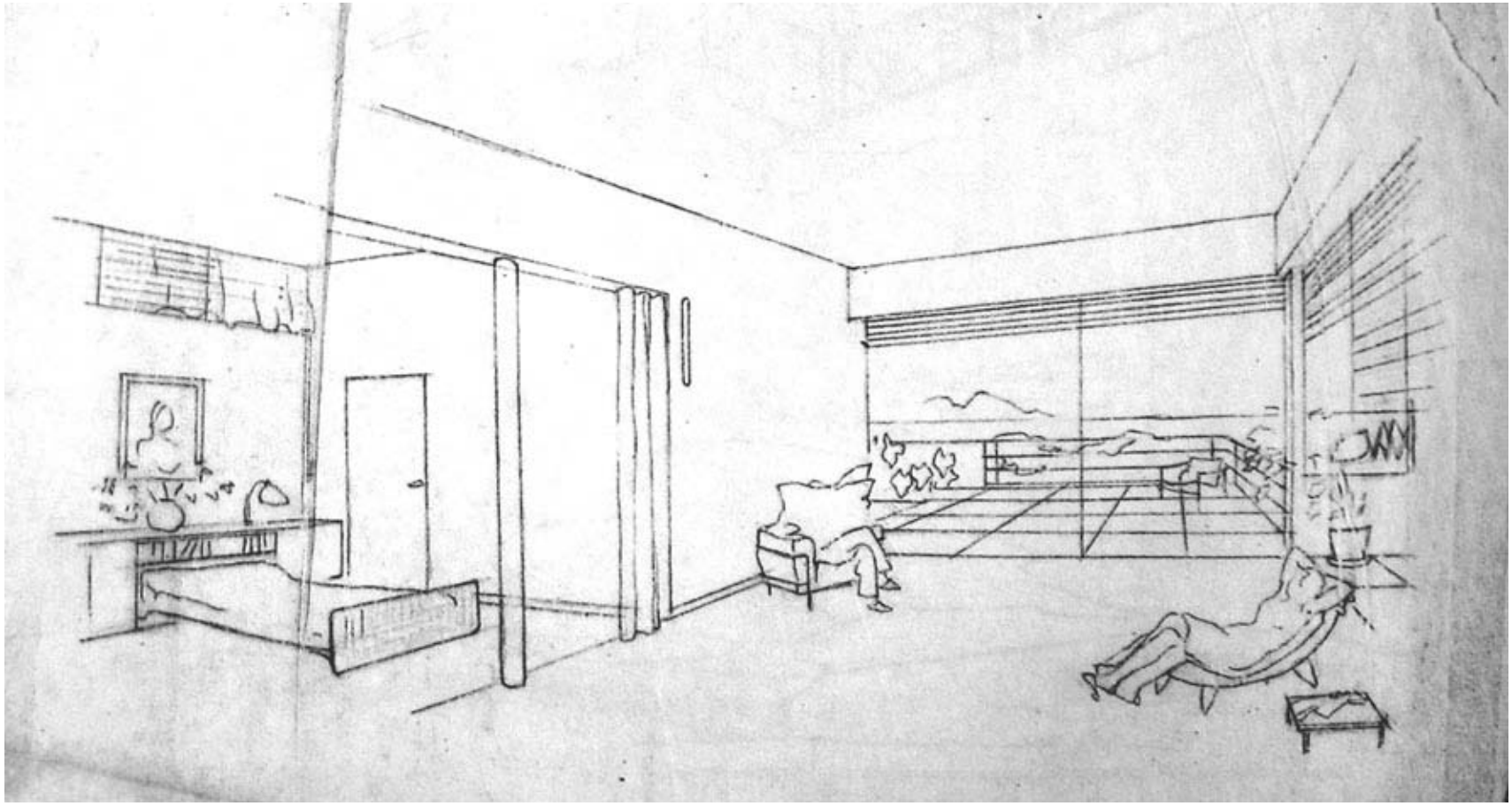
Estudo 3 – Lucio Costa

*intervenção gráfica nossa. [f.38] COSTA, 1995.



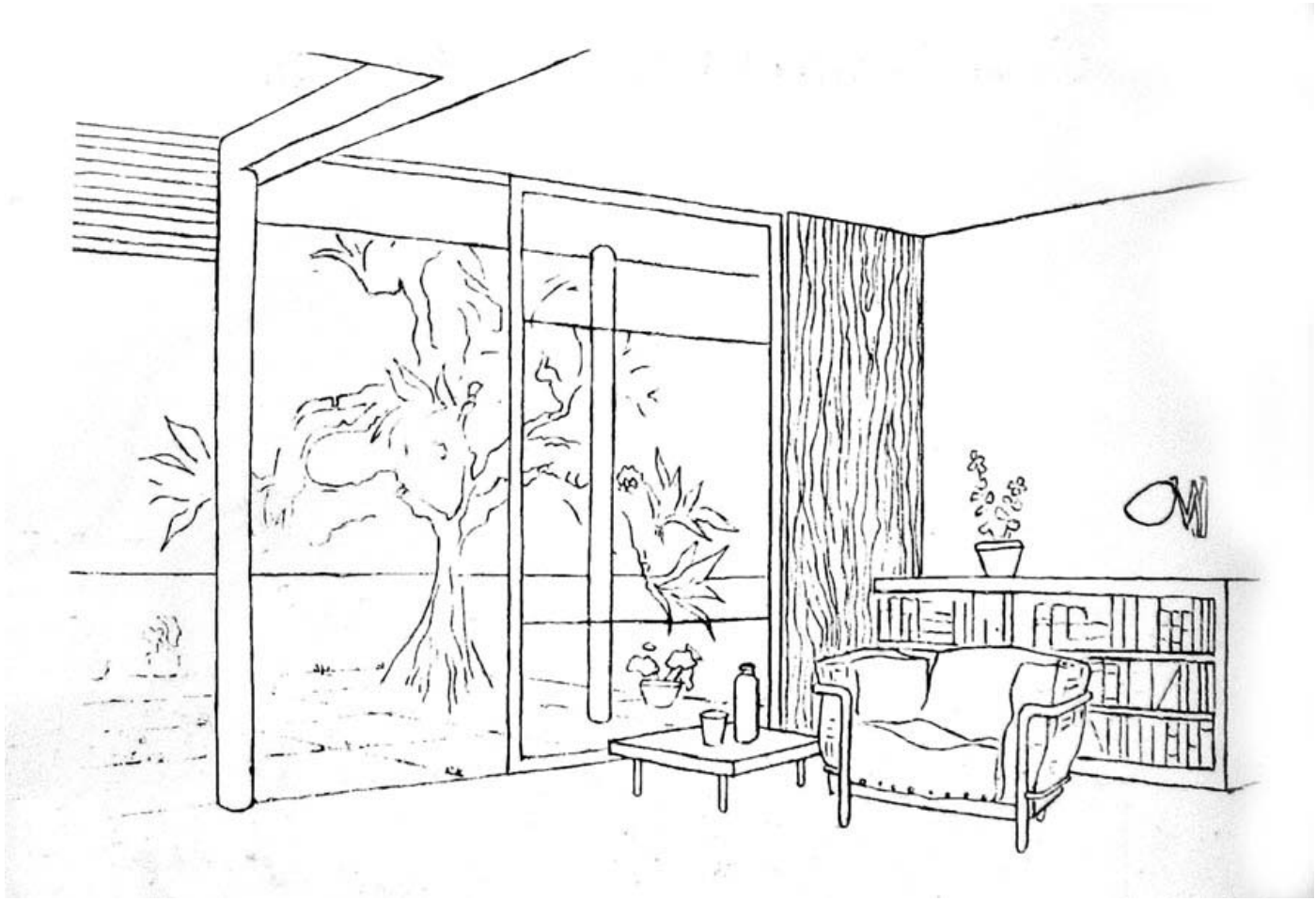
Estudo 3 – Lucio Costa

[f.39] COSTA, 1995.



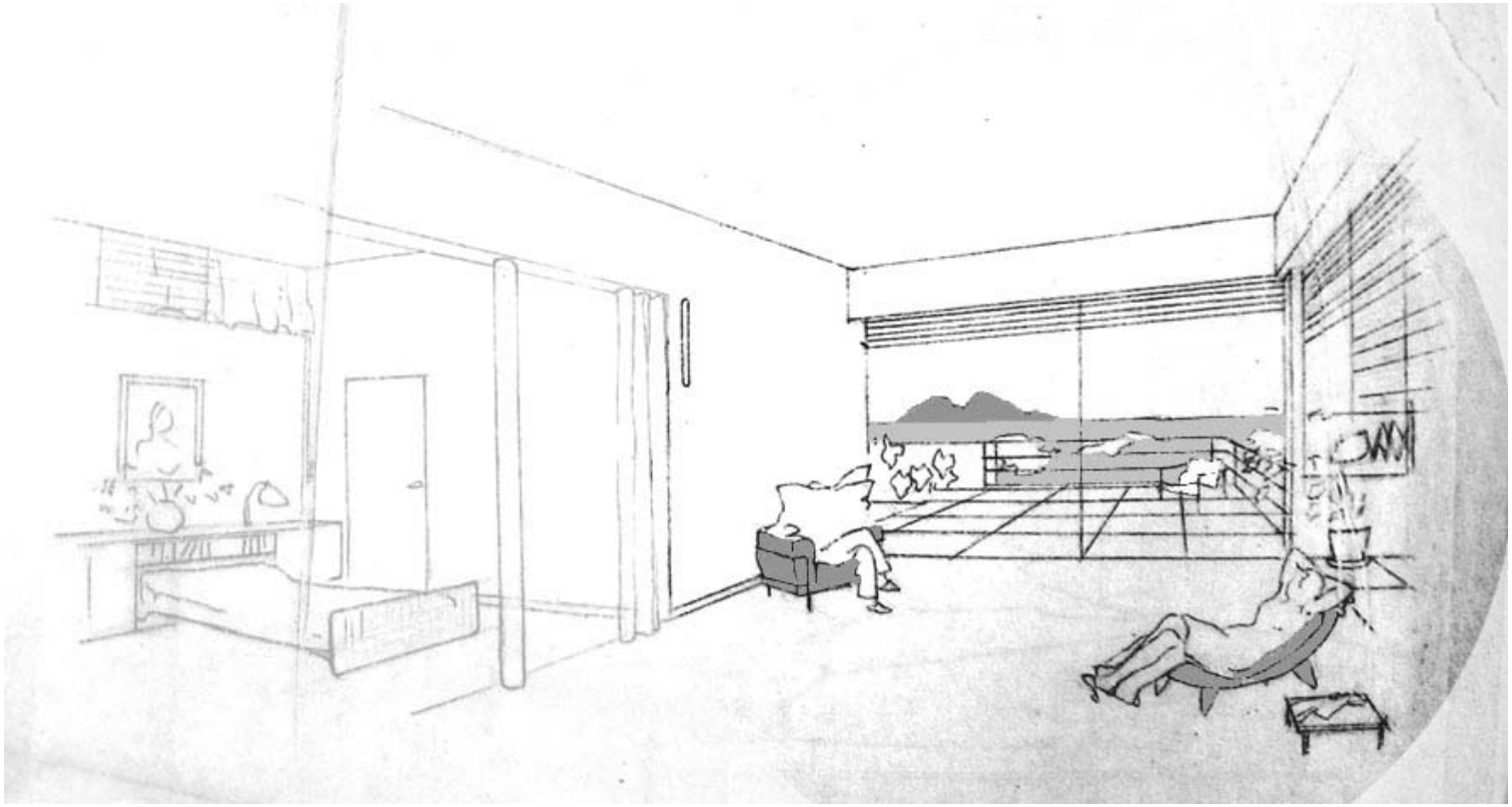
Casa Genival Londres – Lucio Costa

[f.40] COSTA, 1995.



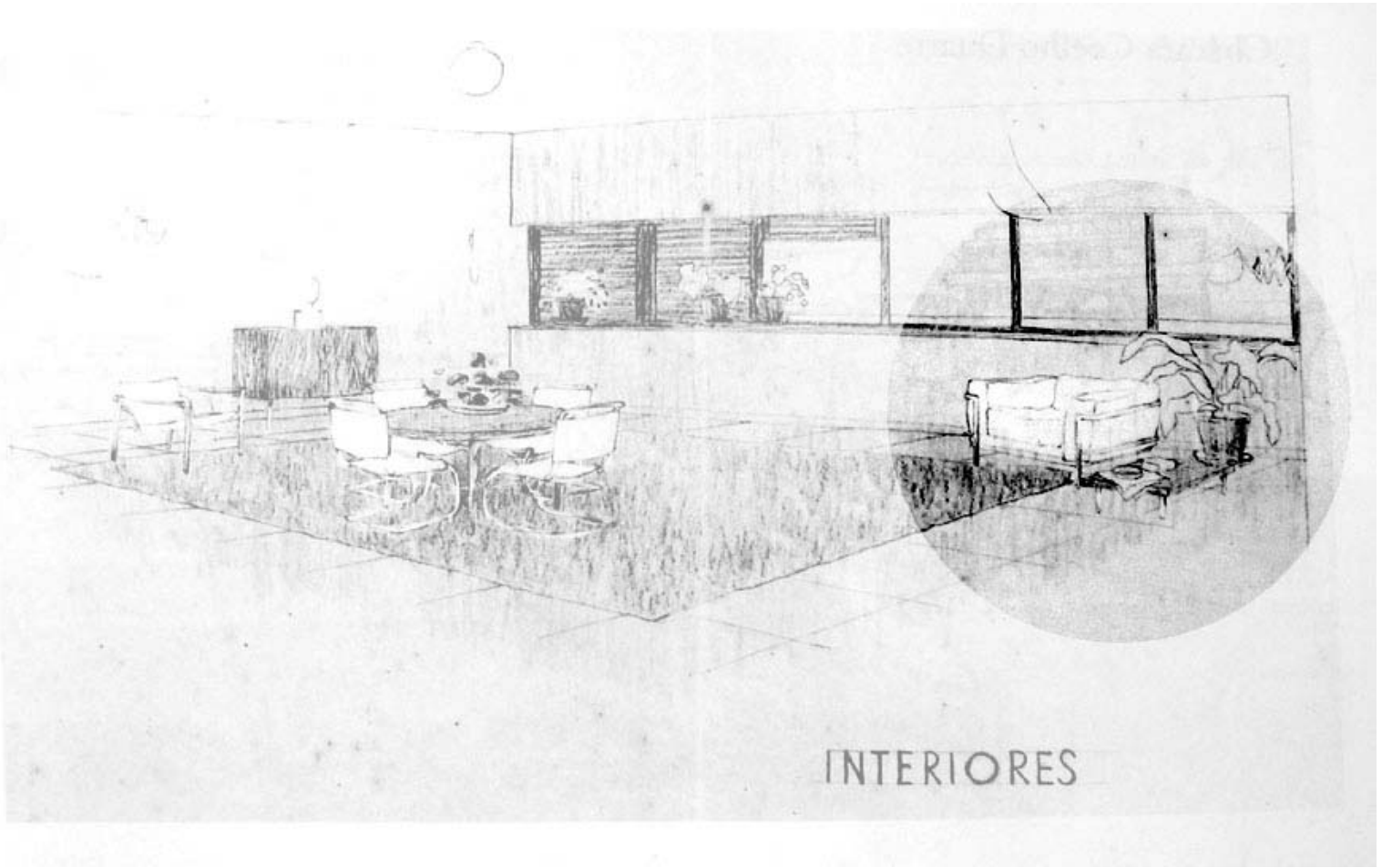
Casa Maria Dionésia – Lucio Costa

*intervenção gráfica nossa. [f.41] COSTA, 1995.



Casa Genival Londres – Lucio Costa

*intervenção gráfica nossa. [f.42] COSTA, 1995.

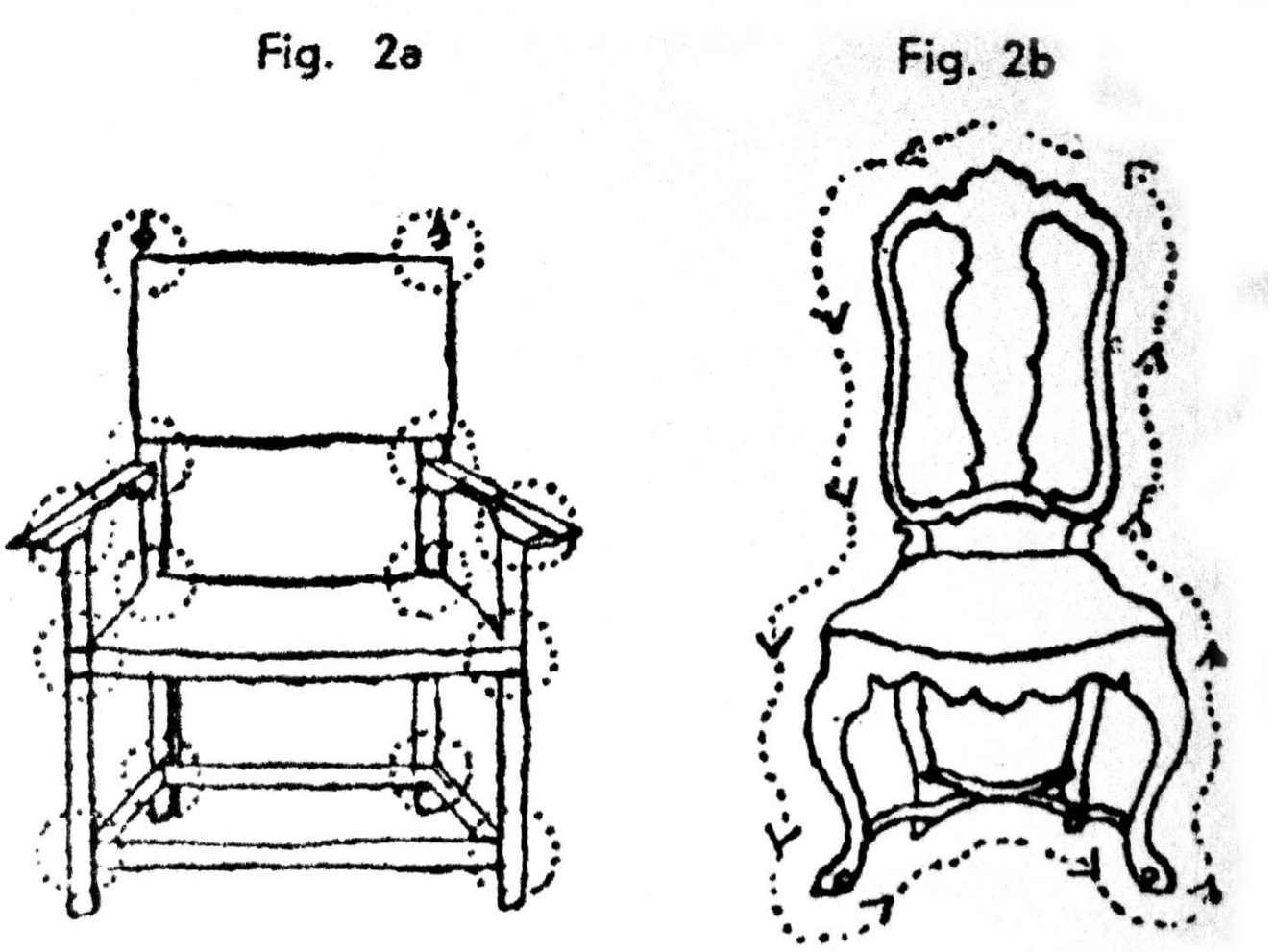


Casa Genival Londres – Lucio Costa

*intervenção gráfica nossa. [f.43] COSTA, 1995.

Casa Maria Dionésia – Lucio Costa

*intervenção gráfica nossa. [f.44] COSTA, 1995.



Desenho de Lucio Costa demonstrando a fórmula ondulante e radiante do contorno encontrado no Barroco

[f.45] COSTA, 1995.

Poltrona desenhada por Lucio Costa (1960)

[f.46] COSTA, 1995.

3.3. A segunda visita de Le Corbusier e a construção de um ambiente tropical

Acompanhamos nos capítulos anteriores como o tema do móvel foi, aos poucos, deslocando-se do conceito de mero léxico arquitetônico moderno para suporte semântico entre casa moderna e paisagem e vegetação tropical circundante. Isso ocorreu por causa do devassamento da parede e a introdução do jardim moderno, evidenciando a capacidade de interferência sobre a forma do móvel por parte da paisagem e vegetação tropical.

Assim, modelos que apresentavam um caráter estilístico, estruturados pela ortogonalidade das linhas ou pela solução formalística que evidenciavam novos materiais e técnicas, foram gradativamente sendo substituídos por modelos cujas feições mais exaltavam o conforto do que a exuberância da forma. A retomada da valorização funcional dos móveis, para melhor usufruir da aproximação da paisagem e jardim tropical, antevê uma incompatibilidade eminente da forma e da qualidade do espaço construído da casa moderna brasileira.

O ajuste de procedimento de projeto abre novos meios de investigação da forma e da função do móvel que, de certa forma, acompanha, ainda que intuitivamente, o procedimento adotado na arquitetura moderna brasileira: 1. legitimar a operação em bases de particularidades locais, reconhecendo-o como condição intrínseca ao desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil; 2. evidenciar a necessidade de uma intervenção local sobre a forma do móvel.

Por exemplo, posicionar os móveis na sala social defronte ou entre a vegetação tropical na casa brasileira, antes mesmo de instigar uma investigação sobre a forma do móvel, como pudemos observar anteriormente, teve um duplo significado para o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira. Primeiro, porque a qualidade visual resultante dessa conjunção revelou-se uma novidade evidente a tal ponto de caracterizar-se como um ambiente autônomo e complementar ao ambiente social intrínseco à sala de estar da casa brasileira. A presença da vegetação perturba as funções operacionais do espaço, combalindo qualquer iniciativa de organização inicial, tanto funcional como semântica. E, segundo, por reconhecer que essa situação tornar-se-ia

um procedimento comum de método de projeto de casas brasileiras, transformando o espaço entre o jardim tropical e o ambiente interno muito mais que um espaço habitável, agradável, aconchegante, mas operativo, capaz de definir um partido arquitetônico. A revelação do ambiente gerado tornou-se vertente do processo de atualização do espaço construído da casa brasileira, desdobrando-se em áreas edificadas, em percursos, acarretando na dimensão final da obra. Mesmo a problemática social acarretada com o aumento da área construída, a conversão do espaço em método de projeto pode ser decifrada como um dos meios de distinguir o desenvolvimento da casa moderna brasileira. A melhor representação dessa intenção se deu na proliferação de desenhos de projetos em revistas especializadas, tanto em plantas baixas como perspectivas, como veremos depois.

Então, a aproximação definitiva entre paisagem e ambiente interno da casa brasileira não seria questão de tempo e sim de técnicas e materiais construtivos. O devassamento não só seria recorrente como a presença da paisagem e vegetação tropical converteu-se em índice operante da casa moderna brasileira, resultando na valorização do paisagismo brasileiro poucos anos depois. Outro aspecto que contribuiu para a nova percepção da função e da forma do móvel foi a predisposição local em privilegiar espaços abertos, ventilados e sombreados, sejam ambientes construídos ou não.

Era evidente também que a paisagem e a vegetação tropical seriam condicionantes de intervenção sobre a forma do móvel, dado o grau de relevância identificado por diversas correntes de arquitetura, tanto nacionais como estrangeiros, que sempre ressaltaram a beleza local. Nesse sentido, o móvel assume relativa importância na composição e suporte entre paisagem e espaço construído. Seu status de meio de ligação impõe que sua forma dialogue tanto com as forças visuais provenientes da paisagem e vegetação tropical como espelhe as características formalísticas impostas pelo espaço construído em um intricado processo de ajuste da forma.

Contribuições de estrangeiros ainda continuaram sendo uma inspiradora fonte, em um franco processo de troca por parte destes, estimulados por uma paisagem e questionamentos de projetos pouco evidenciados em suas terras natais. As questões sobre forma e função do móvel frente a paisagem e a vegetação tropicais na casa brasileira observadas por Lucio Costa ao longo de seu período “chômage” encontraram ecos em

produções posteriores. O primeiro a manifestar tais questões sobre a forma e função do móvel diante da paisagem local foi Le Corbusier em sua segunda viagem ao Brasil em 1936. Convidado inicialmente para proferir um curso na Escola de Belas Artes e opinar sobre o projeto da nova Cidade Universitária, acabou por orientar o desenvolvimento do projeto do novo edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública na cidade do Rio de Janeiro. [176]

Durante pouco mais de um mês de estadia, Le Corbusier teve a possibilidade de refinar suas idéias ao longo dos sete anos desde a primeira viagem e tentar estabelecer no Brasil "a possibilidade de uma atuação profissional mais duradoura e com resultados mais tangíveis" [177]. Já se encontrava experiente o suficiente para despertar no grupo de arquitetos cariocas, entre os quais o próprio Lucio Costa, Carlos Leão, Affonso Reidy, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos, a necessidade de renovação da arquitetura brasileira, e que de fato ocorrera na convivência no atelier montado para a Cidade Universitária.

O fascínio pela paisagem da cidade ainda impressionava Le Corbusier, a tal ponto de registrar por meio de desenhos as situações nos quais suas teses poderiam defrontar-se com as questão da "sinuosidade do relevo e aos recortes do litoral carioca" [178]. Em uma dessas palestras conferidas como parte do pagamento de seus honorários como consultor, produziu o que consideramos ser a concisão gráfica da relação paisagem e vegetação tropical, moradia e mobiliário, produzido por um estrangeiro: o desenho de quem vê de dentro para fora a sala de uma moradia com vista para a Baía de Guanabara **[47]**.

> "Para melhor compreensão, eu vou agora mostrar o morro de Santa Tereza, e desenhar as silhuetas que lhes são caras – o Pão de Açúcar, as palmeiras, as praias, a vegetação, muito espaço, o mar (...). Como é bela a natureza colocada à disposição do homem, sobretudo no Rio. (...) Eu vou colocar aqui uma boa poltrona, colocar dentro dela um habitante do Rio. Eu vou colocar uma mesa, um console, colocar paredes em volta de tudo isto. Eu vou instalar ladrilhos, e está realizado um passe de mágica,

[176] PEREIRA, 1987, p.106
[177] Idem, p.112
[178] idem. p.114

> Mudei a moradia, trouxe o milagre que pode entrar nos corações de dia e noite. (...) Eu constato que no Rio esta felicidade é exclusiva de alguns privilegiados que, aliás, são frequentemente muito humildes, nas encostas ou nas falésias." [179]

Produzido durante a conferência "A moradia como prolongamento dos serviços públicos", do dia 10 de agosto de 1936 [180], este desenho na verdade inaugura uma coleção de desenhos similares produzidos sobre o tema, e que, como poderemos verificar à frente, deixa de ser uma mera representação de um de seus fundamentos para converter-se em uma declarada fascinação e encantamento pela paisagem carioca.

O desenho é simples e possui forte mensagem. Apesar de sua feição parecer um desenho desprendido de exatidão métrica, podemos observar que seu conjunto é harmonioso e a posição dos temas colocados segue uma clássica estrutura para leitura visual. O desenho tem como foco inicial a Enseada de Botafogo e o Pão de Açúcar. De quem está observando no horizonte, há um enquadramento intermediário delineado por linhas que representam os contornos de um acidente geográfico – Morro de Santa Tereza – com algumas palmeiras. O último lance do enquadramento é a delimitação do próprio espaço construído da moradia, materializado pela presença de um homem e seus objetos – os móveis. Então, em três planos, Le Corbusier estabeleceu, aos nossos olhos, a relação entre paisagem e vegetação tropical, a casa e os móveis. Argumentava assim os fundamentos de sua linha de projeto no campo da arquitetura moderna.

Sob o fascínio desta imagem, Le Corbusier estabelece a natureza como quadro referencial do espaço da moradia, no qual, o morador admirado, senta-se para apreciar esta beleza. Os poucos móveis existentes sugerem que estão ali colocados para exercer somente as funções mínimas para o bom funcionamento da moradia, afinal o que mais basta com a exuberância da imagem emanada pela janela? A mesa ao centro, o console no canto, a poltrona baixa, nada parece interromper a vista da paisagem, que reina operante sobre o

[179] LE CORBUSIER *In* Catálogo de exposição "Le Corbusier: Rio de Janeiro 1929-1936", 1998, p.47.
[180] Cabe aqui uma dúvida que esperamos um dia resolver: não teria o arquiteto reproduzido um desenho similar a este nas conferências por ele realizadas em 1929, por ocasião de sua primeira visita ao país?

estado de espírito das pessoas. Postura que já vinha sendo difundida por Le Corbusier desde a primeira viagem ao Rio de Janeiro em 1929.

Outros desenhos similares foram feitos, e o próximo evidencia o impacto da paisagem local sobre Le Corbusier. É um desdobramento do primeiro desenho descrito, mas também o refinamento da idéia de lazer como função intrínseca do espaço da casa.

Le Corbusier destrincha o primeiro rabisco **[48]** em uma seqüência de quatro desenhos, no mesmo ponto de vista, iniciando pela vista da Baía de Guanabara até o fechamento de quem está na morada. Reproduz por meio de "frames" um breve "story-board", como que quisesse contar uma história.

No primeiro diagrama, o desenho sugere o ambiente geográfico típico da cidade do Rio de Janeiro, ao resumir com apenas três linhas o Oceano Atlântico, o maciço do Pão de Açúcar e a Baía de Guanabara [181]. Configurado o ambiente físico e suas particularidades, indica no segundo diagrama **[49]** a condição climática dos trópicos, expressa pela presença da palmeira, acompanhada pelos espigões da Pedra da Gávea e Morro Dois Irmãos e uma ilha [182].

Ao se afastar aos poucos, mas ainda mantendo a teleobjetiva do olhar, vamos observar no terceiro diagrama **[50]** a presença de uma pessoa sentada e descontraída sobre uma poltrona baixa, que, por não ter espaldar alto, a mantém atenta. Ainda neste diagrama, mesmo não vendo, sentimos a presença da luz tropical e da sombra sobre a vegetação e paisagem. Este desenho, particularmente, chama a atenção porque ilustra o conhecimento de Le Corbusier sobre as características da vegetação tropical, bem expressas pela palmeira desenhada no lado esquerdo (veja o detalhe da folha dobrada!) [183].

[181] A forma da Baía de Guanabara colocada por Le Corbusier não é a mesma que se encontra hoje devido à construção do Aterro do Flamengo, inaugurado em 1965.
[182] Inicialmente até pensamos que tanto essa forma como a do lado esquerdo representavam nuvens convergentes muito comuns na cidade do Rio de Janeiro no verão, quando surgem do oceano. Como Le Corbusier apresentava em seus desenhos de observação um completo domínio geográfico, esse desenho não representa a fidelidade espacial da cidade, sendo incoerente essa perspectiva reunida, Pão de Açúcar e Pedra da Gávea e Morro Dois Irmãos para quem vê do Morro de Santa Tereza. Trata-se de uma ilustração descomprometida com a configuração espacial e geográfica da cidade. Vale a proliferação dos espigões e sua importância para a composição da paisagem.
[183] Existem vários desenhos conhecidos confeccionados por Le Corbusier sobre a vegetação tropical. Ver PEREIRA, 1987.

Por fim, no quarto diagrama **[51]**, confirmamos aquilo que se suspeitava: beneficiado por sua localização privilegiada, o espectador no abrigo de seu escritório ou casa devaneia a modernidade (a velocidade do navio [184] não seria um índice justificável?), maravilhado com a paisagem tropical da cidade do Rio de Janeiro. Seu espaço construído é amplo e sombreado [185], sua poltrona resume suas necessidades de equipamentos dado à ausência de qualquer outro objeto, mesmo porque a contemplação da paisagem tropical parece ser a única função do espaço (eliminou aqui a mesa e o console do primeiro desenho).

O assunto focado no primeiro diagrama, entre o navio e o maciço geográfico, remonta algumas estratégias de desenhos adotadas antes por Le Corbusier: a dialética entre a necessidade de renovação programática na arquitetura e o descompasso com a evolução tecnológica das máquinas. Antes utilizava carros e aviões para representar a compatibilidade de seus projetos com a evolução tecnológica, como o esquema adotado para apresentar o projeto da "cidade de três milhões de habitantes". Uma forma de vincular seu discurso no mesmo grau de importância da tecnologia industrial adotada pela sociedade.

No Rio de Janeiro, há uma mudança de foco, e o problema da arquitetura se coloca como uma questão solucionada, na condição de uma coadjuvante estabelecida, descortinando um mundo perfeito no qual tecnologia e meio ambiente convivem de maneira harmoniosa. Nesse sentido, a janela seria o portal de um futuro melhor. [186]

[184] Apesar da intenção em não denotar a noção de tempo e época, a forma do navio possibilita para quem é especialista em embarcações marítimas, identificar o período de existência do modelo adotado por Le Corbusier.
[185] Pela posição e pela localização sugerida, a fachada se encontra na face Sul, sem quebra-sóis, marquises e cortinas.
[186] Mesmo hoje em dia, ver e escutar o apito dos grandes navios saindo da Baía de Guanabara e rapidamente desaparecer sob o maciço do Pão de Açúcar incitam uma instigante provocação; primeiro em assimilar o ato em si, a máquina desafiando a natureza, a entrada em alto mar, o destino dessas pessoas que jamais sabemos quem são, como que saíssem desse mundo para um outro. E, em segundo, é essa fusão de imagens abrupta e violenta entre navio e maciço geográfico, sobre o azul do mar profundo, que ocorre em segundos, cuja perspectiva da Enseada do Botafogo, além de evidenciar o fato, nos induz a imaginar que estamos defrontes a grande tela natural.

> "A organização da produção industrial e o fim do desperdício nos conduzirão brevemente a um ciclo solar organizado de tal forma que ele terá o efeito de introduzir na vida cotidiana um espaço de tempo novo, desconhecido até agora: o lazer." [187]

Mas, qual a problemática levantada quanto ao móvel e a paisagem tropical nestas imagens apresentadas por Le Corbusier? A resposta: a importância da forma e função do móvel para a fluidez conceitual do espaço construído. Percebe-se que o móvel opera na montagem do espaço de tal maneira a privilegiar a vista imaginada pelo arquiteto, sem assumir a condição de ruído ou barreira visual. De certa forma, restabelece com estes desenhos as mesmas questões levantadas por Lucio Costa por ocasião do desenvolvimento de suas "Casas sem dono", só que não mais na escala do jardim e da vegetação tropical, mas na escala da paisagem da cidade.

Apesar de Le Corbusier já ter desenvolvido até 1936 diversos móveis, como poltronas, cadeiras e espreguiçadeiras, fez uso de um modelo que não exaltava suas formas, como os outros de sua coleção sugeriam. O modelo desenhado mais demonstra ser um objeto simples e confortável do que evidenciar outra qualidade qualquer.

O modelo definido por Le Corbusier proporciona a leitura visual de um objeto gerador de uma massa de sombra que acaba por amenizar a intensidade de seu volume, valorizando, para quem vê da sala, a seqüência de planos entre poltrona, contorno da enseada e o Pão de Açúcar. Seus contornos lineares foram abstraídos pela sinuosidade da enseada e do maciço geográfico. Com esta atitude, Le Corbusier nos revela um discernimento visual digno de austeridade protocolar, no qual deixa de evidenciar seus objetos materiais para materializar a exuberância da natureza no qual sua filosofia de projeto pôde proporcionar. Não havia a necessidade de peripécias tecnológicas, por exemplo, adotar como móvel a sua "chaise-loungue", ou evidenciar novos materiais, bastava um volume simples e funcional.

Segundo, o objeto sinaliza a emergência de resgatar a forma confortável de sentar nos trópicos, sem muita sofisticação e rigidez. Mesmo com a coluna vertebral ereta, a postura do personagem desenhada por Le

[187] LE CORBUSIER, *In* Catálogo de exposição "Le Corbusier: Rio de Janeiro 1929 1936", 1998, p.47.

Corbusier sugere insinuar um padrão visto em redes encontradas nas varandas de casas e fazendas locais. Talvez pelas pernas cruzadas, que sabemos, proporcionam agradável sensação de conforto. Ainda que não tenha um ar de preguiça, está no mesmo padrão daquele que, deitado na rede, olha o horizonte, seja para controlar a roça, o gado, os criados, acompanhar a vida.

Seguindo esta linha de pensamento, podemos entender que, pelo conforto gerado pela profundidade do assento da poltrona, abaixo da linha do joelho, bem como o fato de ser fechada, maciça, e almofadada (ou alguém tem dúvida que não seja?) indica a conversão conceitual do móvel para um padrão além do aspecto funcional. Isso significa que o móvel, na maneira como Le Corbusier o tratou, deixa de ser puro objeto de sentar para delinear outras funções simbólicas.

Uma indicação seria o próprio aspecto contemplativo da paisagem que a poltrona sugere evidenciar. Não nos parece que uma espreguiçadeira responda aos anseios lançados pelo arquiteto neste desenho, uma vez que sua horizontalidade sugere que o olhar seja lançado para um ângulo acima de 45 graus, deixando de ser um móvel para observação. A rede atende a esta questão, já que obriga a pessoa a quase "sentar", mas a espreguiçadeira não, e sugere um comportamento introspectivo, o que poderia talvez explicar o desenho similar produzido por Lucio Costa.

Esse dado é importante para o móvel moderno no Brasil porque coloca a pessoa em contato visual com o universo de composições de formas das plantas rasteiras – jibóias, "*Philodrendos*", palmeiras, samambaias entre outras – que compõem o jardim tropical. No caso do desenho de Le Corbusier, o motivo de uso do exato modelo de poltrona tenha sido a vontade estimular a contemplação da paisagem, solução no qual podemos transportar para dentro do cenário da casa brasileira.

A poltrona de espaldar baixo, como este modelo adotado por Le Corbusier, tem também uma característica peculiar pouco notada por aqueles que desfrutam de seu uso. A ausência da metade do espaldar favorece a mobilidade dos ombros, quebrando a rigidez e o aspecto protocolar que outras poltronas e cadeiras comuns emanam. Combinada ainda com o antebraço, a poltrona logo se converte em um importante meio de

subversão sobre o nosso corpo, estimulando a acomodação e a iniciativa de movimentação, desanuviando o olhar para outros temas além do breve raio de conversa.

Tudo leva a crer que essa operação foi um processo cognitivo de ajuste da forma, principalmente para Le Corbusier, demonstrando a excepcional capacidade de leitura visual da paisagem e vegetação tropical da cidade do Rio de Janeiro **[52] [53] [54]**. Ao indicar a solução do tipo de poltrona, Le Corbusier insinua também o estado de espírito que ele imagina que uma pessoa teria caso vivesse em um espaço similar: apesar de solitária a pessoa parece ser descontraída, segura de suas vontades e gostos. Comportamento que não difere muito do estado emotivo dos brasileiros em geral, condição que seria depois apropriada como recurso, principalmente para aqueles móveis para refastelar-se.

Existe um outro aspecto que nos chama a atenção sobre esse quarteto de imagens produzidas por Le Corbusier, e que pode nos ajudar a compreender como a questão do móvel, mais como objeto, assimila a transformação de cenários no qual era inserido. Em viagens que o arquiteto realizou durante sua formação, produziu antes vários desenhos similares ao exemplar do Rio de Janeiro, mas em nenhum que temos conhecimento, registrou uma seqüência de identificação de paisagem, o foco em um acidente geográfico e a transição para o espaço interior, como neste último apresentado. Em geral, os desenhos anteriores contemplam de forma auspiciosa a implantação de algum conjunto exemplar da arquitetura mundial, como foi o exemplo de “Acrópole de Atenas” ou os “Propileus” e o “Templo da Vitória Áptera”. Em todos os casos, a importância do entorno, do contorno das montanhas, são índices da configuração espacial no qual se encontrava a edificação e sua relação ao meio urbano.

Isso significa que a paisagem vista no Rio de Janeiro assumiu a condição de eixo condutor da forma e função das edificações para Le Corbusier, impondo sobre a obra estratégias de programa e partido que dialogassem com a paisagem envoltória. Um sinal de que Le Corbusier mudou depois de sua viagem do Uruguai por avião, quando concebe a Lei dos Meandros, derivada das linhas sinuosas dos pequenos rios, e que encontra na cidade carioca a oportunidade de retomar sua tese de edifício-viaduto de 1929.

O tema da paisagem tropical e sua relação com a arquitetura desenvolvida no Rio de Janeiro também impressiona pela vivacidade de sua estrutura conceitual. Podemos acompanhar pela quantidade de desenhos realizados, sendo que o tema da casa não se esgota nestes dois únicos conjuntos; existem outros dois publicados [188] que carregam informações ainda mais valiosas para este trabalho.

Os desenhos **[55]** brilham, não tanto pela correspondência dos desenhos acima descritos, mas pelo traço, ou solução, no qual o arquiteto encontrou a melhor maneira em expressar as formas. Trata-se de uma mesma situação, de um enquadramento da paisagem sendo aos fundos o maciço do Pão de Açúcar. O primeiro, denominado "Le chambre" (o quarto) **[56]**, apresenta rabiscos no qual acreditamos ser a representação de móveis que ambientam o recinto. Esses rabiscos são concisos, irregulares e estão dispostos de tal jeito que estabelecem uma composição mobiliária (cama, poltrona e uma possível penteadeira, no lado direito para quem observar). Até aqui não há nada de excepcional.

Pois bem, quanto ao quadro de informações entendemos a mensagem dos benefícios do uso do pano de vidro em residências, mesmo sob o clima tropical, como recurso de contemplação da paisagem [189]. O que nos salta aos olhos é o desfecho gráfico dado para representar os móveis: são os mesmos traços utilizados pelo arquiteto para representar as folhagens da mata tropical e a paisagem da cidade em outros desenhos! Não há uma mudança de angulação no tracejar do lápis que crie volumes distintos análogos à forma do móvel: são apenas expressões similares as utilizadas para representar as folhagens. E não é que as formas remetem à idéia de móveis!

Le Corbusier, ao simplificar a representação dos móveis no mesmo padrão de vegetação tropical que encontramos em outros desenhos seus, sinaliza que a questão da forma do móvel não está na descoberta de novos recursos técnicos que visem a continuidade da luz, problema enfrentado na Europa, ou a valorização da função,

[188] PEREIRA, 1987, p.147.
[189] Não seria surpresa se estes mesmos desenhos tenham sido produzidos por seu passeio no bairro de Santa Tereza, cujas perspectivas são fantásticas. Carnê C12-751, *In* PEREIRA, 1987, p.147.

outro problema encontrado para as moradias populares [190]. A simplificação em traços descomprometidos com uma forma definida representa a intenção de diálogo, hierarquização e controle da paisagem tropical sobre o espaço construído, a exemplo do que se observa em certas composições paisagísticas.

Não estamos com essa observação querendo insinuar que estaria nestes diagramas a semente deste trabalho, um lirismo irresponsável, mas apresentar que certos atos de desenho e da forma do móvel no Brasil são influenciados pelas formas radiantes e soluções de controle de massa e luz encontradas na natureza. Soluções como a radiação de linhas e controle de volumes para delinear formas e pautar informações no espaço construído.

A segunda imagem de nosso interesse em seu "carnet" de registro [191], produzido no Brasil, trata-se de um "jardim suspenso" em um enquadramento próximo ao captado pelo quarto **[57]**. A verdade é que se trata de uma varanda coberta, bem configurada com a porta de acesso lateral, o ladrilho no piso e um balcão avançado. Um espectador sentado em uma poltrona aprecia a paisagem. Há ainda uma representação que acreditamos ser ou uma outra poltrona ou a representação de folhagem de alguma espécie local (já fomos contaminados pela interpretação da imagem anterior?).

> "Eu desenhei (...) uma porta de apartamento que dá para um terraço. (...) a vegetação (...) o perfil do mar, as ilhas, os vários morros do Rio (...) Eu representei outra coisa (...) é o jardim suspenso da habitação." [192]

Nesta imagem existe ainda um pilar no meio do jardim, fracionando a paisagem, recortando a Enseada de Botafogo e o maciço do Pão de Açúcar. A presença deste pilar sugere para nosso entendimento a mesma questão do embate da técnica construtiva e o controle da paisagem que Lucio Costa se deparou nas suas casas. É também a mesma questão no qual Le Corbusier alimentava em seus cinco pontos da arquitetura,

[190] Podemos nos recortar no intenso processo de projeto e conversão do mobiliário residencial no período entre guerras para intensificar a mecanização da produção de alimentos e facilidades no dia-a-dia da casa.
[191] Carnê C12-751 *In* PEREIRA, 1987, p.147.
[192] Acreditamos que este desenho seja o exemplar não-identificado ao longo de suas conferências, conforme relato na exposição, ver: LE CORBUSIER *In* Catálogo de exposição "Le Corbusier: Rio de Janeiro 1929 1936", 1998, p.47.

publicado em 1926 na revista francesa “L’Esprit Nouveau”. Ao sobrepor o pilar sobre a paisagem, entendemos a emergência para Le Corbusier em comprovar suas teses em um cenário cuja força visual não estava sintetizada em um único contorno delineador. O cenário encontrado na cidade do Rio de Janeiro é vivo, com traços marcantes e transição de luz suficiente para alterar a ordem dos valores visuais ao longo do dia [193]. Conceber um espaço como o “Pavillion L’Sprit Noveau” na paisagem carioca lhe pareceu bem oportuno, e não muito, deve ter lhe incutido que esta paisagem teria efeito muito mais amplo do que somente sombreado por um belo par de árvores parisienses.

Os “pilotis” no desenho também colocam a questão das forças que regem o desenho, a dualidade entre linhas rijas e linhas sinuosas, assim como a massa de seu corpo que por ser densa se abstrai a tal ponto de proporcionar ao observador a continuidade da leitura da paisagem sem prejuízo do todo.

A solução dos “pilotis” também expressava a intenção do arquiteto em enquadrar os espaços construídos estabelecendo hierarquias visuais para garantir o ordenamento dos volumes e “modenatura” do conjunto da obra. Poucos são os desenhos conhecidos ou estudos no qual o arquiteto dispõe o campo visual do observador a partir do interior, para o exterior tendo os “pilotis” como interlocutores visuais. A questão da força da paisagem tropical da cidade do Rio de Janeiro assegurou a defesa de sua tese.

Ao colocar o “pilotis” defronte à paisagem, Le Corbusier respondeu ao novo discípulo Lucio Costa os seus questionamentos sobre a arquitetura moderna e a paisagem e a vegetação tropicais ao longo de seus estudos para as “Casas sem dono”. Enquanto Lucio Costa buscava respostas ao colocar o “pilotis” no meio do jardim, cheio de samambaias, jibóias e outras trepadeiras, Le Corbusier buscava decifrar a paisagem descortinando a varanda com um “pilotis” no centro do espaço construído.

O móvel, como vimos no caso dos projetos de Lucio Costa, desdobra-se em uma operação de conversão da forma de tal ordem que possa dialogar no mesmo grau de interlocução que o “pilotis” alcança: a supressão de sua forma em detrimento da formas encontradas na paisagem e na vegetação tropicais. Implica o

[193] Existe ainda um terceiro desenho com o mesmo enquadramento registrando a paisagem à noite, no qual Le Corbusier registra: “A felicidade da gente de Santa Tereza – A noite = prodígio Magia”. *In* Carnê C12-745 *In* PEREIRA, 1987, pp.147

ajuste de um desenho que vise o mínimo de intervenção sobre a paisagem, ou com intensa massa visual ou o mínimo reduzido na estrutura do conjunto. É a resposta que temos para justificar a ausência por parte de Le Corbusier de sua já famosa "chaise-loungue" ou espreguiçadeiras nos desenhos concebidos no Brasil.

Vamos ver a alegria dessa peça em um outro ambiente, em uma outra paisagem. Por exemplo, existe um desenho realizado por Le Corbusier **[58]** explicando os benefícios do devassamento das paredes por painéis de vidros. É um desenho análogo aos realizados no Brasil, no ponto de vista de quem está no interior da edificação observando a paisagem, mas existem vários aspectos interessantes que exemplificam a questão da latitude sobre o conceito do espaço, e a evidente paisagem e vegetação intrínseca, sobre a forma do móvel, tema de nosso interesse.

O desenho se resume da seguinte descrição: trata-se uma representação de um ambiente residencial, provavelmente uma sala social, em que uma das paredes se encontra devassada por um painel de vidro, que possibilita ao personagem do desenho contemplar a paisagem externa, composta por diferentes tipos de arbustos.

O primeiro aspecto que nos chama atenção seria a apresentação da paisagem observada pelo personagem que, muito próxima, revela o tipo de vegetação existente e a estação no qual se encontra, provavelmente final de inverno [194] (vejam as árvores sem folhas e o pinheiro saliente, e em destaque o duo ao centro). O sol que não se vê no desenho feito no Brasil surge como fonte de energia necessária para a aclimatação do espaço. A presença deste elemento indica que o arquiteto francês entendeu bem a importância da sombra para a boa qualidade de vida no ambiente tropical. Dois itens reforçam essa idéia: 1. a existência de uma cortina, tanto como controle de luz como interrupção da paisagem 2. a maior quantidade de móveis, tanto poltrona de espaldar alto como mesa, sinalizando a possibilidade de um maior período de convívio no espaço, provavelmente por causa do frio.

Não podemos nos abster de comentar a presença humana e a insinuação de seu comportamento: em pé e próximo da parede de vidro parece observar (não estaria ansioso em sair?) as condições climáticas e não a

[194] Neste desenho a luz que provém do ambiente externo parece ser difusa, provavelmente pelo aspecto da inclinação do sol como do reflexo do solo.

paisagem. A porta posicionada próxima à janela encontra-se aberta, aguardando ser desvendada. Enquanto temos na situação brasileira um ambiente oposto, com o personagem sentado e descontraído, na sombra, viajando com o olhar a paisagem, temos na paisagem européia um ambiente bem iluminado (veja que não há representações de sombra no teto) e preenchido de móveis.

Isso nos recorda sobre a difícil questão do clima temperado na estação de inverno e seu impacto sobre as pessoas. Em momento de intensas mudanças estruturais na Europa, no período pós-Primeira Guerra Mundial, atingindo a racionalização do processo de construção na arquitetura e a mecanização das funções dentro da casa, a dimensão do espaço residencial foi drasticamente reduzida, em um nível mínimo de operação e circulação. O devassamento das paredes visava também restabelecer certas qualidades intrínsecas ao bem-estar da família e evitar o aspecto claustrófobo[195] da arquitetura racionalista européia. Le Corbusier conhecia as armadilhas de convivência nos espaços construídos concebidos pela arquitetura racionalista do período, levando a defender o espaço e tempo para o lazer, bem como a capacidade de conversão da luz tropical em todos os aspectos, do emocional humano à forma do objeto:

> "...Em Paris, quando chegar daqui a doze dias, lá estarão a praça da Madeleine com seus pinheiros de Natal, seu asfalto molhado da chuva, o sol nascendo às dez horas e se pondo às quatro: as trevas do inverno, a paisagem do purgatório. E tudo nessa estranha precipitação de todos os elementos do universo que faz com que Paris seja a Cidade-Luz. Admitamo-lo, no plano espiritual, mas as viagens mostram que em outros lugares, a luz..." [196]

A presença da espreguiçadeira e seu desenho sinuoso reforça a idéia de criar elementos que induzam dinamismo ao sóbrio ambiente europeu, agindo como um instrumento de resistência. A redução da forma do móvel em breves linhas sinuosas difere muito da solução encontrada para a situação carioca, ou seja, enquanto

[195] Conforme sugestão de ROGERS, Ernesto N., *In* XAVIER, 2003, p.166.
[196] PEREIRA, 1987, p.72

nos desenhos dos ambientes cariocas a força da imagem está na paisagem cenográfica, no modelo europeu o motivo de animação sensorial e visual do ambiente construído está sob responsabilidade do móvel. A espreguiçadeira funciona como um contraponto com o exterior, mesmo porque sua função final é proporcionar relaxamento e lazer, por isso a inclinação em 45 graus que comentamos anteriormente.

A cortina reforça a idéia da vida fechada para o interior da moradia, um ambiente introspectivo em que o controle da paisagem se torna fundamental para o bem-estar do morador. Ao cerrar a janela, a cortina restabelece a ordem original do espaço, mesmo sendo um ótimo elemento de filtragem e difusão de luz no ambiente. O fato de resgatar os planos de paredes quando fechada, sugere que o espaço inicialmente percebido como conjunção entre ambiente interno e paisagem envoltória, com a cortina aberta, se resume a mero elemento decorativo e funcional: traz alegria e cor ao espaço, bem como luz, energia essencial para a qualidade da moradia. Os móveis concentrados em um canto no desenho de Le Corbusier, formando um ambiente fechado, exemplificam o caso.

No caso brasileiro, houve uma inversão, e o espaço entre a vegetação e paisagem local e o ambiente interno da casa ganhou autonomia operativa ao se estabelecer como uma área permanente na cultura de projetos modernos residenciais.

Vamos compreender depois que a sobriedade e a austeridade sempre citadas da forma do móvel moderno no Brasil não decorrem exclusivamente de uma cultura de projeto, mas também do diálogo necessário com a paisagem e a vegetação tropicais envoltória.

Os desenhos de Le Corbusier são ricos em informações, pelo menos aos nossos olhos, e possuem detalhes que nos ajudam a compreender como ele interpretou o aspecto da paisagem tropical e reproduziu sobre o móvel essa informação. Entretanto, entre essas informações existe outra que devemos considerar: a diferença de escala representada no desenho entre o espaço construído na Europa e no Brasil. É visível o contraste de altura, de largura, de profundidade que Le Corbusier concebe para seus projetos no Brasil.

Enquanto o personagem europeu contempla a paisagem com a cara colada no vidro, o personagem brasileiro parece se beneficiar da brisa que circula em sua sala, pelo tamanho que ela parece ter. Isso porque a

sala européia possui amplo espaço para circulação, enquanto que o modelo brasileiro possui pé-direito e uma área ocupada maior, favorecendo o arejamento do espaço, característica necessária nos trópicos.

Mas, o que esta característica interfere na forma do móvel? A existência de maiores áreas de circulação, ou para ventilação, resultam na necessidade de adotar certas estratégias formalísticas que objetivam assegurar a mínima visibilidade do móvel sem que sua massa "dissolva" diante do contraste da luz tropical. Por exemplo, determinados mobiliários possuem características da forma que decorrem da função nas quais foram planejados. Cadeiras em sistemas de suspensão, com pés finos e cromados, em geral são usadas acompanhando mesas de jantar, ou em pares resultando em concentrações que permitem ao usuário distinguir a função e a ordem da lógica espacial.

No caso do desenho brasileiro de Le Corbusier, o volume concentrado do móvel assegura o equilíbrio necessário à composição visual, transformando-se em mais um camada de construção visual do espaço construído. Seria como o móvel constituir o primeiro plano de leitura, a vegetação tropical o segundo plano, e o espigão do Pão de Açúcar como o terceiro plano, tudo enquadrado pelas paredes e organizado, visando maximizar o belo gradiente de volumes e formas encontradas na paisagem carioca. A conseqüência desta estratégia de montagem visual deriva na quase aniquilação da forma do móvel (não podemos esquecer o papel da sombra sobre a forma do objeto), a não ser que sejam adotadas outras soluções, como desenvolver as linhas de contorno da peça.

Tudo isso que estamos apresentando resulta da conversão de um elemento arquitetônico em poderoso conversor semântico: a janela. Incorporada como importante instrumento de controle do diálogo externo-interno, a janela logo transformou-se em denominador comum na construção da sintaxe da arquitetura moderna internacional. Le Corbusier – "principal criador da janela do nosso século" [197] – tinha pleno conhecimento da capacidade de transformação dos espaços, adotando-a nas suas obras iniciais os modelos

[197] JORGE, 1995, p.110.

longitudinais, exatamente para privilegiar a paisagem envoltória. “Le Corbusier olha iluminando a paisagem, olhar-signo da perfeita conjunção entre natureza e o habitat humano.” [198]

Sem a possibilidade de devassamento da parede pela janela moderna, a paisagem e o jardim tropical não adentrariam no interior da casa e não atingiriam a forma do móvel no Brasil. O movimento pela construção de uma linguagem local, reconhecendo nas espécies tropicais elementos distintos de uma identidade própria, teria seu efeito amenizado e somente concentrado no lado externo da casa, diluindo sua força contagiante. A janela, ou melhor, a parede de vidro transparente, assume a função de porta de entrada do paisagismo no interior da casa moderna brasileira.

Sob este foco, Le Corbusier toca mais o espírito de projeto que instaurava em Lucio Costa. Ambos encontram na janela o meio de ligação e a construção de uma linguagem local sobre a dialética interno e externo da casa brasileira. Enquanto Le Corbusier concentra nos contornos da Baía de Guanabara, o mote para ocupar a sala e a varanda, Lucio Costa anteviu a situação real que a casa brasileira enfrentaria: a sala social cercada pela vegetação tropical. A janela em ambos casos deixa de existir, sua massa física não é percebida, tamanho sua área de ocupação, convertendo-se em um espaço vazio livre de barreiras físicas, ambiente excepcional para a florescência da vegetação tropical e seu universo de formas.

Os desenhos apresentados por Le Corbusier ao longo de suas palestras e o convívio com o grupo de arquitetos cariocas em sua segunda viagem ao Brasil ratificam para Lucio Costa sua abordagem teórica nas incursões no campo do desenho da forma do móvel no qual enfrentara ao longo de suas “Casas sem dono”. Como já apresentamos, essa segurança transforma-se em denominador comum na arquitetura moderna brasileira e terá efeitos duradouros na forma do móvel moderno no Brasil.

Lembramos que estes desenhos produzidos por Le Corbusier foram de conhecimento tanto de Lucio Costa como de sua equipe [199]. Alguns desenhos foram confeccionados para suas palestras, entretanto, outros

[198] idem, p.116.
[199] Foram duas equipes organizadas, uma para o desenvolvimento dos projetos do Ministério da Educação e Saúde e outro para a Cidade Universitária. Ver PEREIRA, 1987, p.112.

foram produzidos para sustentar suas idéias para o Ministério da Educação e Cultura [200]. São desenhos que demonstram a verdadeira capacidade do arquiteto em oferecer um banquete de imagens no qual podemos nos apropriar para entender como a forma do móvel sob o espaço da arquitetura moderna sofreu influências decorrentes da presença da paisagem e vegetação tropical existentes na cidade do Rio de Janeiro.

Seu desejo em conduzir o partido arquitetônico sobre a equipe carioca o leva a produzir desenhos ilustrativos sobre sua idéia de instalar o prédio do Ministério da Educação e Saúde – MES defronte a Baía de Guanabara, local posteriormente abandonado pela atual localização. Os desenhos produzidos por Le Corbusier para este projeto, não somente se resumem ao estudo dos volumes da nova edificação, sua implantação, sistema de circulação, como antevê a funcionalidade de algumas áreas de trabalho e sua relação com a fachada aberta pela parede de vidro e sua conseqüente relação com a paisagem envoltória. São representações que demonstram a força da relação do ambiente interno com o externo, convertendo-as em peça publicitária e de propaganda dada a ruptura e o novo conceito sugerido pela arquitetura moderna do edifício.

Com esse intuito, a "ante-sala do ministro" [201] **[59]** adquire contorno de um ambiente muito próximo de seus projetos de apartamentos descritos anteriormente e que, no nosso entender, visava diluir qualquer resistência em relação aos conceitos que o novo prédio emanava. Mais uma vez constatamos a sobriedade típica dos espaços tropicais, poucos móveis, a parede de vidro descortinando a máxima extensão de sua abertura, abrindo para o Pão de Açúcar. A sala parece mais um local de descanso e contemplação, apesar do aspecto publicitário da mesa ao centro com revistas e do provável painel da Cidade-Universitária o qual vinha desenvolvendo.

A plena integração entre sala e varanda pela parede de vidro visa realçar o tom apoteótico da paisagem envoltória, e qualquer que seja a hora do dia e da noite, o contorno do maciço do Pão de Açúcar estaria

[200] Não deixamos de citar que Le Corbusier, além deste projeto, também desenvolveu idéias para a Cidade Universitária e retomou seu plano de edifícios-viadutos para a cidade do Rio de Janeiro.

[201] Pela ordem como é disposto no livro de PEREIRA, 1987, este desenho provavelmente deve ser um dos primeiros (o outro seria a "Perspectiva da Ala das Palmeiras", p.164) a apresentar uma síntese gráfica, muita utilizada pelos arquitetos modernos locais para representar a vegetação tropical: a máscara dos "*Philodrendos"* (ver na área da varanda no lado direito), que muito lembra as figuras do pintor francês Jean Arp. Na nossa imaginação, já não seria este um desenho realizado por Oscar Niemeyer a pedido de Le Corbusier, quando este era membro da equipe de desenvolvimento do ministério?

estampado na superfície da parede de vidro. O deslumbramento com a paisagem atinge seu auge, e a vontade de estabelecer vínculos existenciais entre o Homem e Natureza o conduz a posicionar entre a sala e a paisagem uma escultura humana cuja posição das pernas e corpo remete ao maciço do Pão de Açúcar. Era a materialização da tríade homem-paisagem-arquitetura. Entrar na sala do ministro (posicionada inteligentemente no canto direito ao lado da esquadria de vidro, sob o painel da Cidade-Universitária), seria preciso antes, passar por esta montagem visual e absorver este discurso de leitura da paisagem tropical.

A discrição da existência dos móveis baseia-se na serenidade de suas funções operacionais dentro do espaço construído ante a paisagem, mesmo que, em composições com outras peças, apresentem espaços subjetivos dentro da própria sala. O móvel nesta situação não requer procedimentos da forma que emanem complementações espaciais, em conjunto com outros objetos, basta somente instaurar a própria função do espaço.

Em outro desenho **[60]**, para o andar-tipo do ministério, Le Corbusier apresenta a riqueza da intensidade do externo com o interno, em dois mundos opostos conjugados: um com a organização dos novos tempos, controlado pelo homem; outro pela desorganização imperativa da diversidade da vegetação tropical. Sob nosso ponto de vista, a estátua sugere referenciar a paisagem. A ausência de móveis, além dos operacionais, restabelece a austeridade e objetividade típica dos espaços brasileiros, em que espaços de circulação ganham proporções adicionais, talvez decorrente da necessidade de circulação de ar ante o pano de vidro, logo coberto por quebra-sóis pela equipe brasileira.

Nos desenhos complementares realizados por Le Corbusier para o Ministério da Educação e Saúde, podemos observamos seu posicionamento em permear o edifício com a vegetação. Em todos os desenhos existem referências ao paisagismo e espécies tropicais, assim decorre com as palmeiras imperiais, que compõem com a lâmina principal do conjunto a vegetação rasteira dos salões no térreo, e com os arbustos que emolduram as fachadas de vidro dos salões.

Com estes desenhos produzidos, Le Corbusier mais do que demonstra para o grupo de arquitetos cariocas liderados por Lucio Costa que, fora os aspectos intrínsecos de sua cultura de projeto, a paisagem e a

vegetação tropical seriam elementos associativos para a composição do espaço construído e, por conseguinte, da forma do móvel no Brasil.

Maria Beatriz Camargo Cappello nos ajuda a entender a dualidade existente na percepção da paisagem na arquitetura moderna no Brasil, integrada depois em um posicionamento que modificaria definitivamente a forma do móvel moderno:

> "Para um, a natureza é intocável, distante, contemplativa, como era para Le Corbusier; para o outro (Lucio Costa), é uma natureza controlável, próxima, organizada em um jardim". [202]

Foram poucos os arquitetos estrangeiros no período que desenhavam os seus projetos cuja metodologia resultava na presença de móveis. O próprio método de Le Corbusier de desenhar, sempre à medida do possível, de maneira detalhada e com móveis, para tanto expressar a noção do tamanho do espaço como a composição espacial, resultava no mínimo em dois benefícios: 1. demonstrar que suas idéias eram factíveis, e não utopias; 2. assegurar a humanização dos espaços concebidos.

De alguma forma, a maneira de compor o desenho de arquitetura desenvolvido por Le Corbusier tornou-se método comum entre os arquitetos brasileiros, principalmente os cariocas articulados com o movimento moderno na arquitetura brasileira. Diferente de Gregori Warchavchik que se aproximou muito de Walter Gropius, e Flavio de Carvalho e sua autonomia no traço, Lucio Costa como Oscar Niemeyer, Affonso Redig, Carlos Leão, bem como arquitetos paulistas como Rino Levi, Oswaldo Bratkhe, Vilanova Artigas e até mesmo Lina Bo Bardi apresentavam suas perspectivas muito próximas dos modelos desenvolvidos por Le Corbusier. Um modo de constatar essa unidade é observar nas revistas brasileiras de arquitetura de época o sucesso desse método junto aos arquitetos locais.

É evidente que essa leitura não foi percebida imediatamente, e talvez nem tenha sido essa a intenção do arquiteto, em flertar com a vertente de que a paisagem e vegetação alterariam a forma do móvel no Brasil. Isso

[202] CAPPELLO, 1998, p.140

é tanto verdade que Le Corbusier sugeriu em todos os desenhos realizados o uso de seus móveis e, nenhuma peça foi criada em função dessa nova realidade. Achamos até que houve uma certa reserva em não explorar o tema, já que não vemos nos desenhos realizados no Brasil a sua já famosa espreguiçadeira, mesmo em ambientes residenciais (Lucio Costa utilizou delas para estruturar alguns espaços). O uso desta tipologia poderia ter rendido interessantes ilações sobre nosso tema.

Para o assunto que nos interessa, a maior contribuição de Le Corbusier foi o posicionamento austero e a serenidade emanada pela forma dos móveis. Ao sugerir poucos ou um único móvel para ambiente domiciliar, como pudemos ver nos desenhos dos apartamentos, Le Corbusier nos diz que a austeridade não decorre da simplicidade típica da difícil vida nestas terras. Pelo contrário, nos alerta para exuberância da natureza local, e que nada mais além de uma poltrona, a exemplo da rede, basta para contemplar e vivenciar o espaço residencial brasileiro. Foi a mesma solução encontrada por Lucio Costa em seus projetos de “Casas sem dono”.

Depois, pela serenidade dos espaços. Sensação esta composta pela forma dos móveis que, por reterem soluções fantásticas ou linhas inusitadas, contribuem para salientar as formas disponíveis na paisagem e na vegetação tropicais. Solução esta que consideramos uma qualidade fantástica que, de certa forma, vai possibilitar depois uma unidade coesa no conjunto dos móveis produzidos nos anos seguintes. Lembram-se dos primeiros móveis de Gregori Warchavchik, como ficariam defrontes ao jardim tropical em uma sala residencial?

Com a conclusão do prédio do Ministério da Educação e Saúde em 1943, vários espaços internos do edifício foram ambientados visando estabelecer a idéia de uma obra completa do novo espírito na arquitetura no Brasil. Apesar do aspecto singelo das peças funcionais dos escritórios, algumas mesas e poltronas foram desenhadas visando realçar as qualidades eminentes da edificação, sem no entanto recorrer ao exibicionismo das formas. Conforme imagens de época e relatos de pesquisas, os desenhos dos móveis produzidos são credenciados a Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

São peças que pelo feitio artesanal de sua produção remontam a exemplares não muito diferentes daqueles produzidos no período por outras empresas locais, sendo a poltrona citada, apesar de estofada, um

exemplar similar aos modelos produzidos pela Indústrias de Móveis CIMO [203]. O desenho desta poltrona não difere muito do modelo utilizado no Pavilhão do Brasil, na Feira de Nova York, em 1939-40, como veremos adiante.

No entanto, alguns móveis de mesma raiz formalística chamam a atenção: são as peças projetadas para o hall de entrada do edifício. Em um amplo espaço de recepção, ornamentado por um painel na parede de Candido Portinari, e tapete em formato amebóide, os móveis foram dispostos para proporcionar perspectivas de contemplação do conceito espacial e das obras de Artes ali instaladas. Tanto poltronas, como bancos e mesas de centro possuem linguagem similar à poltrona Barcelona, criada por Ludwig Mies van der Rohe em 1929 para o pavilhão alemão da Feira Internacional de Barcelona. Ambas as peças possuem a estrutura entrelaçada das pernas, característica típica do móvel alemão.

Esse fato denuncia em certa medida a vontade em investigar formas no mobiliário que atendesse à perspectiva aberta pela arquitetura moderna no Brasil. Reproduzir peças exemplares significa a intenção em identificar formas e características adequadas ao ambiente brasileiro. Apesar do aspecto rústico dos exemplares brasileiros – o modelo alemão possui perfil de aço cromado e o brasileiro tudo de aço pintado – o móvel instado a ser o objeto de recepção do ministério mantém um padrão de soluções que seria recorrente anos depois.

A primeira evidência da escolha recai novamente sobre o estofamento. Enquanto o modelo alemão apresenta sofisticada costura do estofado, o modelo brasileiro mantém um nível de acabamento próximo às tradicionais poltronas de época que, por sua simplicidade, resguarda o conforto intrínseco do conjunto. A escolha do estofamento como linguagem de projeto de móveis busca criar condições táteis e sensoriais comuns ao repertório nacional. Trata-se de mais um caso no qual se adotam certos elementos como estratégia de aproximação e diluição de resistência comportamental diante da nova arquitetura que se difundia no país.

Por que não foram usados móveis coloniais ou aqueles cujos perfis fizessem uso de madeira e palhinha, tão defendidos por Lucio Costa? Talvez pela curiosidade e intenção de avaliar as repercussões de novas formas, agora em escala pública, sobre a população local. Também, talvez pela vontade de experimentar novas

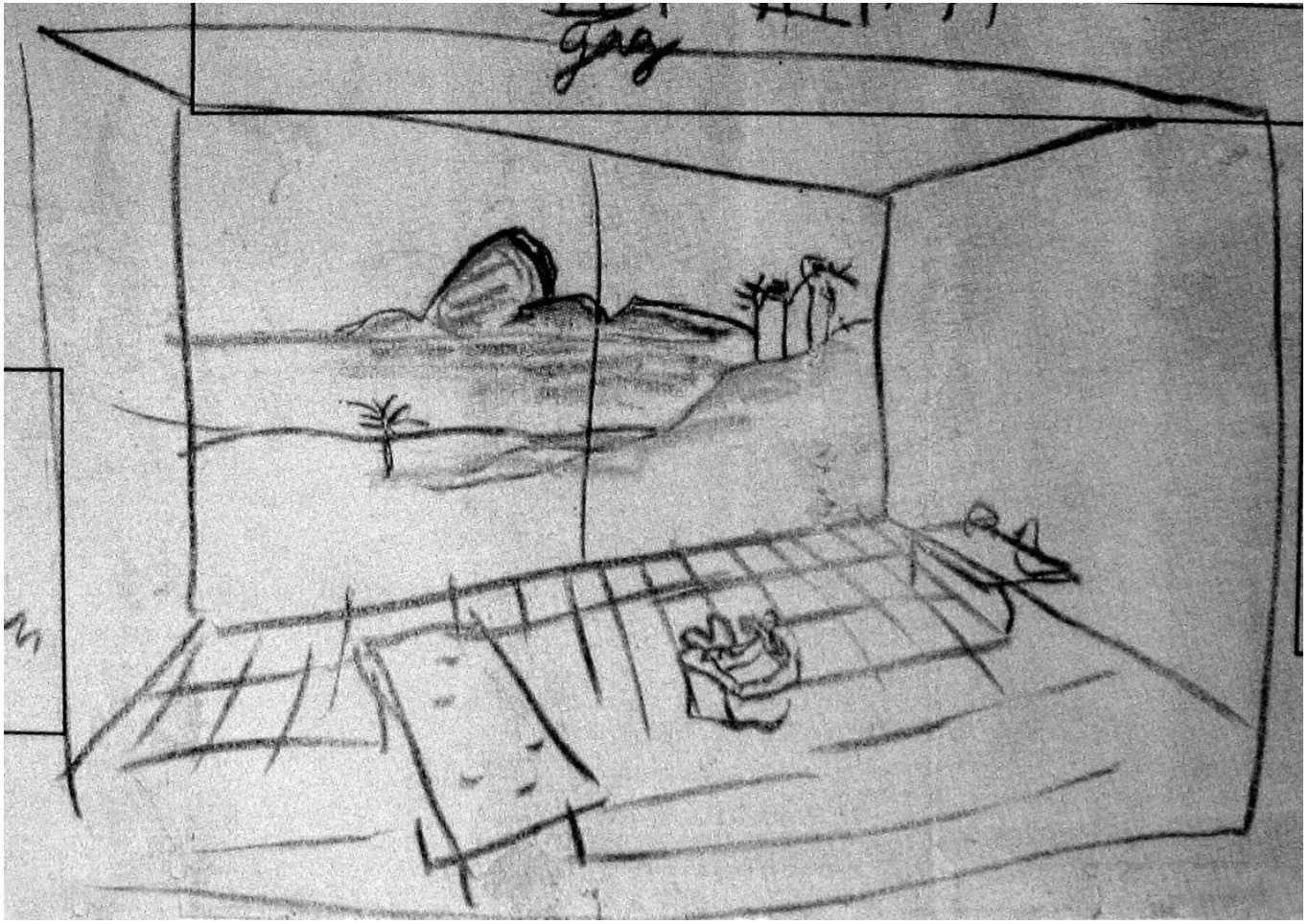
[203] Sobre a história da empresa, ver SANTI, 1999.

técnicas e identificar o grau de complexidade de produção, e possível industrialização, de um modelo exigente como este apresentava ser [204]. Talvez por entender que tais objetos possuem qualidades que poderiam criar zonas visuais perturbadoras em decorrência de seu aspecto rebuscado.

O resultado foi a construção de um espaço austero, sereno, que exaltava o caráter monumental da edificação, ao mesmo tempo despojado, pelo inusitado painel e animada forma do tapete. Apesar do tom colorido das peças artísticas e da parede de vidro que radia cor e luz, o espaço ainda se mantém com aspecto protocolar adequado aos ambientes públicos e monumentais.

Os móveis têm papel fundamental na solução desta questão; e estaria na massa visível de seus encostos e espaldares em couro, e na supressão visual conseqüente das pernas entrelaçadas, a atenção para a estratégia de composição do espaço resultante da nova arquitetura no Brasil. Foram qualidades logo identificadas, geradas ao longo de um processo de depuração de recursos visuais, que seriam amplamente difundidas posteriormente, em especial, por meio de publicações e revistas locais.

[204] Mesmo hoje em dia, a confecção do modelo alemão apresenta uma série de dificuldades operativas em escala industrial, principalmente seu complexo desenho da estrutura, justificando seu alto custo de venda.



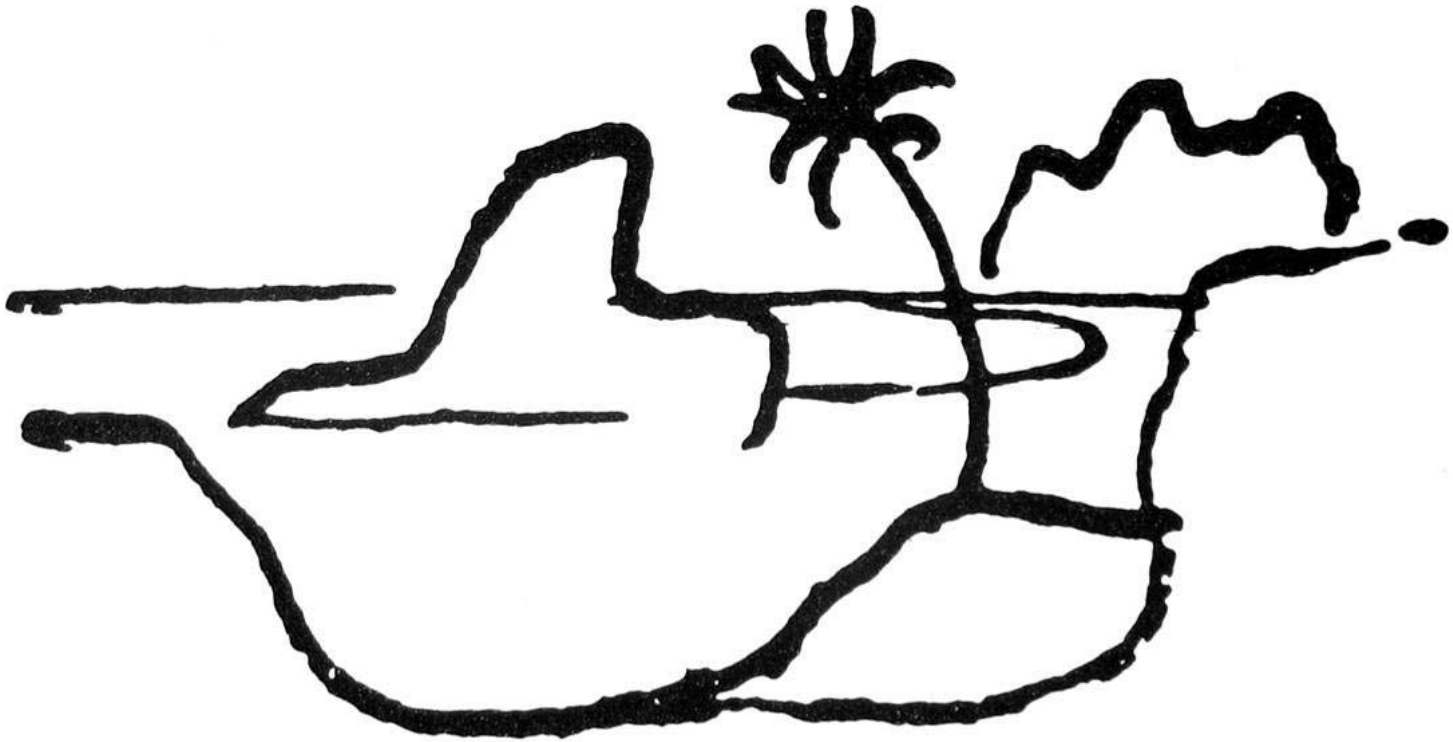
Detalhe de desenho para a palestra “A moradia como prolongamento dos serviços públicos”

de Le Corbusier no Brasil em 10 de agosto de 1936

[f.47] LE CORBUSIER, 1998, P.47.

Primeiro quadro da seqüência de desenhos de Le Corbusier.

[f.48] Oeuvre Complète, vol.4.

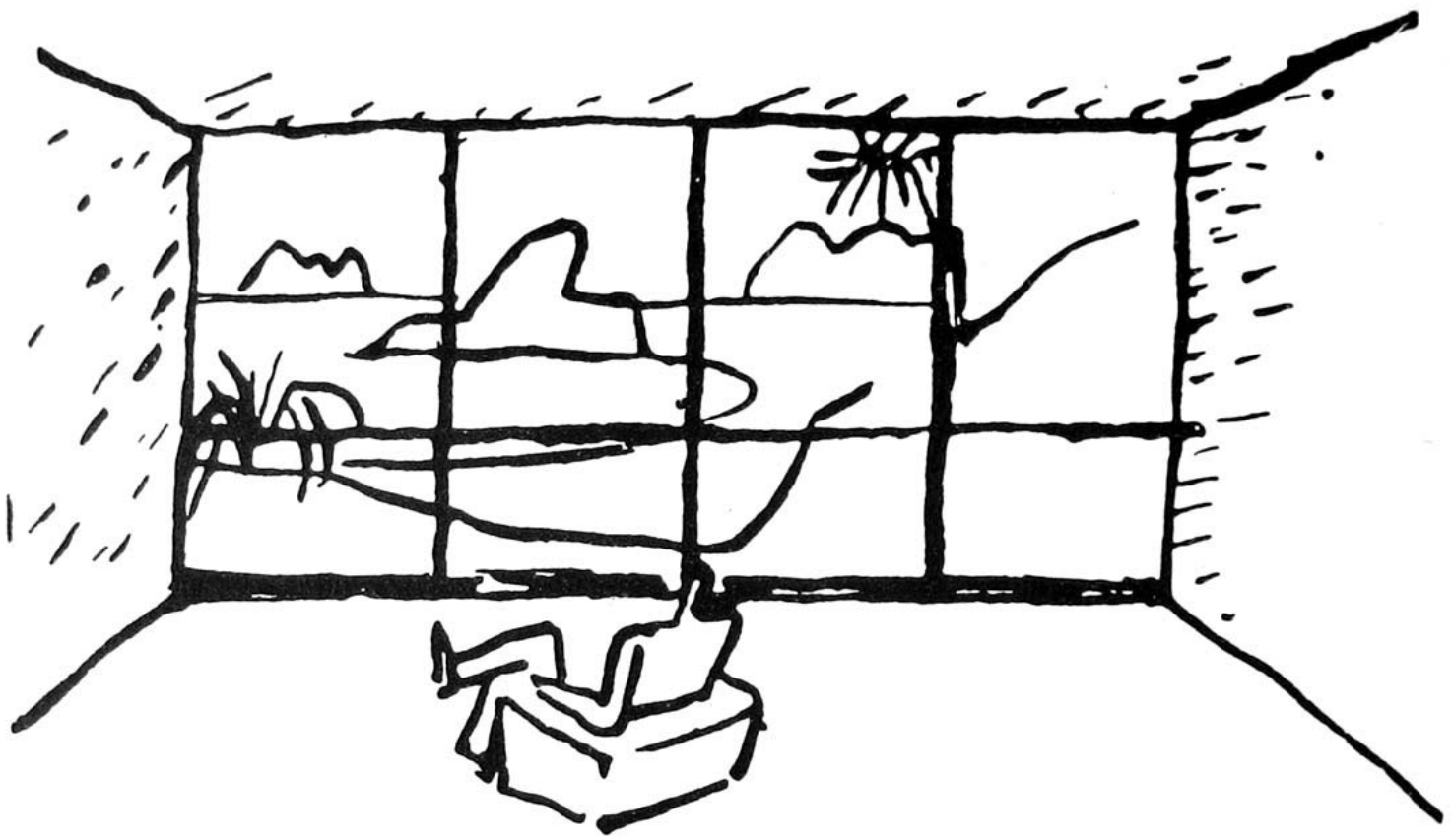


Segundo quadro da seqüência de desenhos de Le Corbusier.

[f.49] Oeuvre Complète, vol.4.

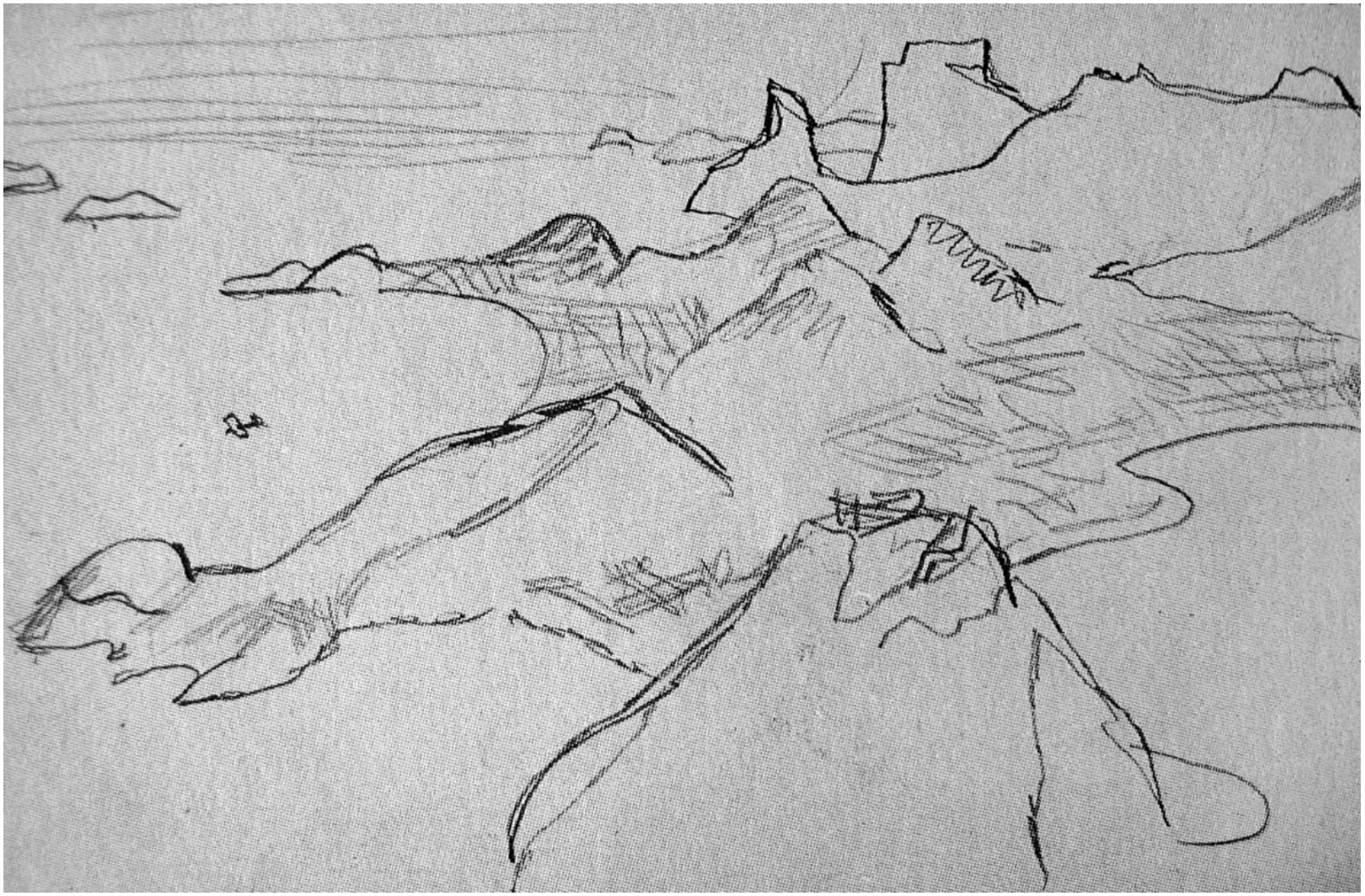
Terceiro quadro da seqüência de desenhos de Le Corbusier.

[f.50] Oeuvre Complète, vol.4.



Último quadro da seqüência de desenhos de Le Corbusier.

[f.51] Oeuvre Complète, vol.4.

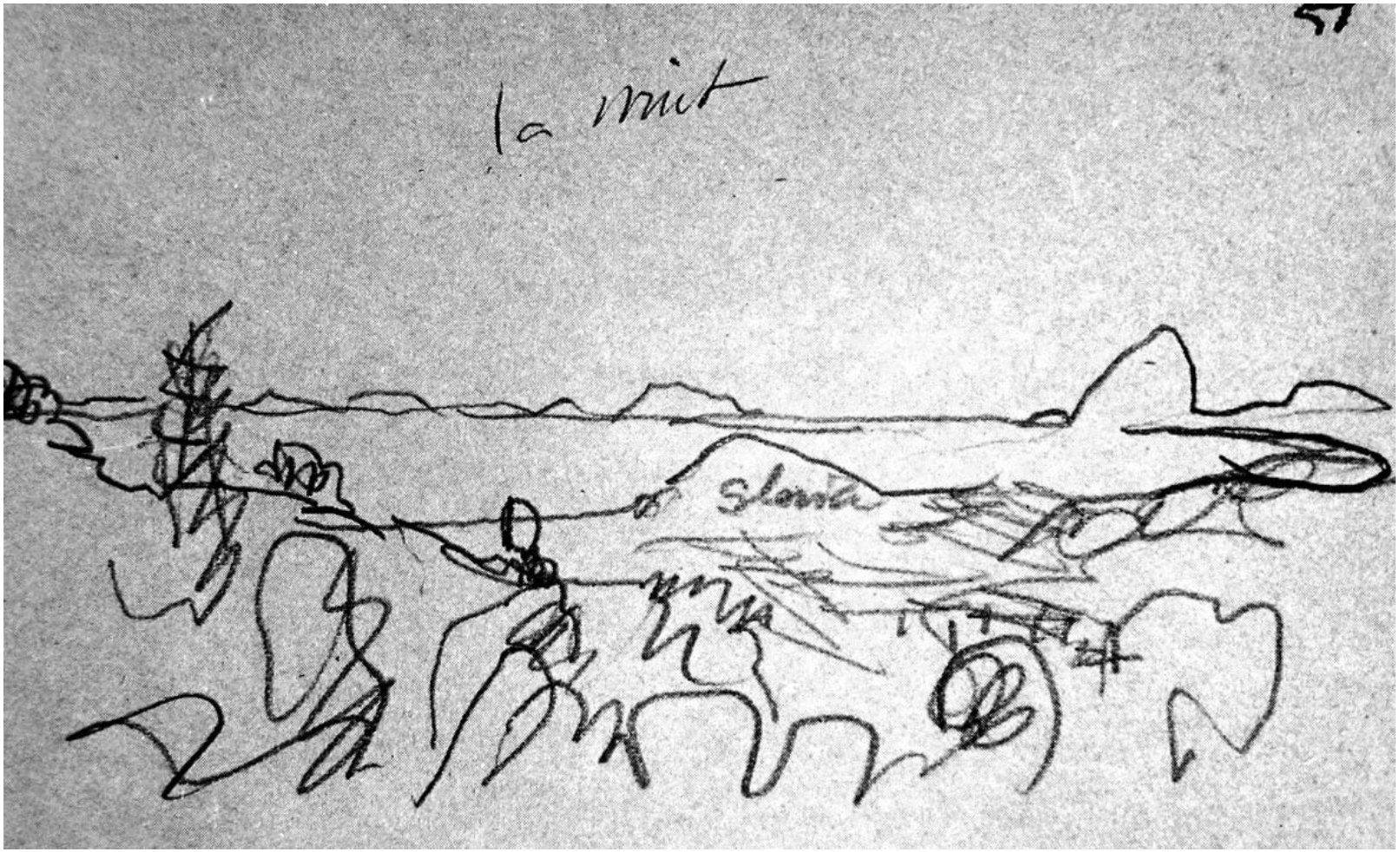


Desenho da paisagem da cidade do Rio de Janeiro realizado por Le Corbusier.

[f.52] Oeuvre Complète, vol.4.

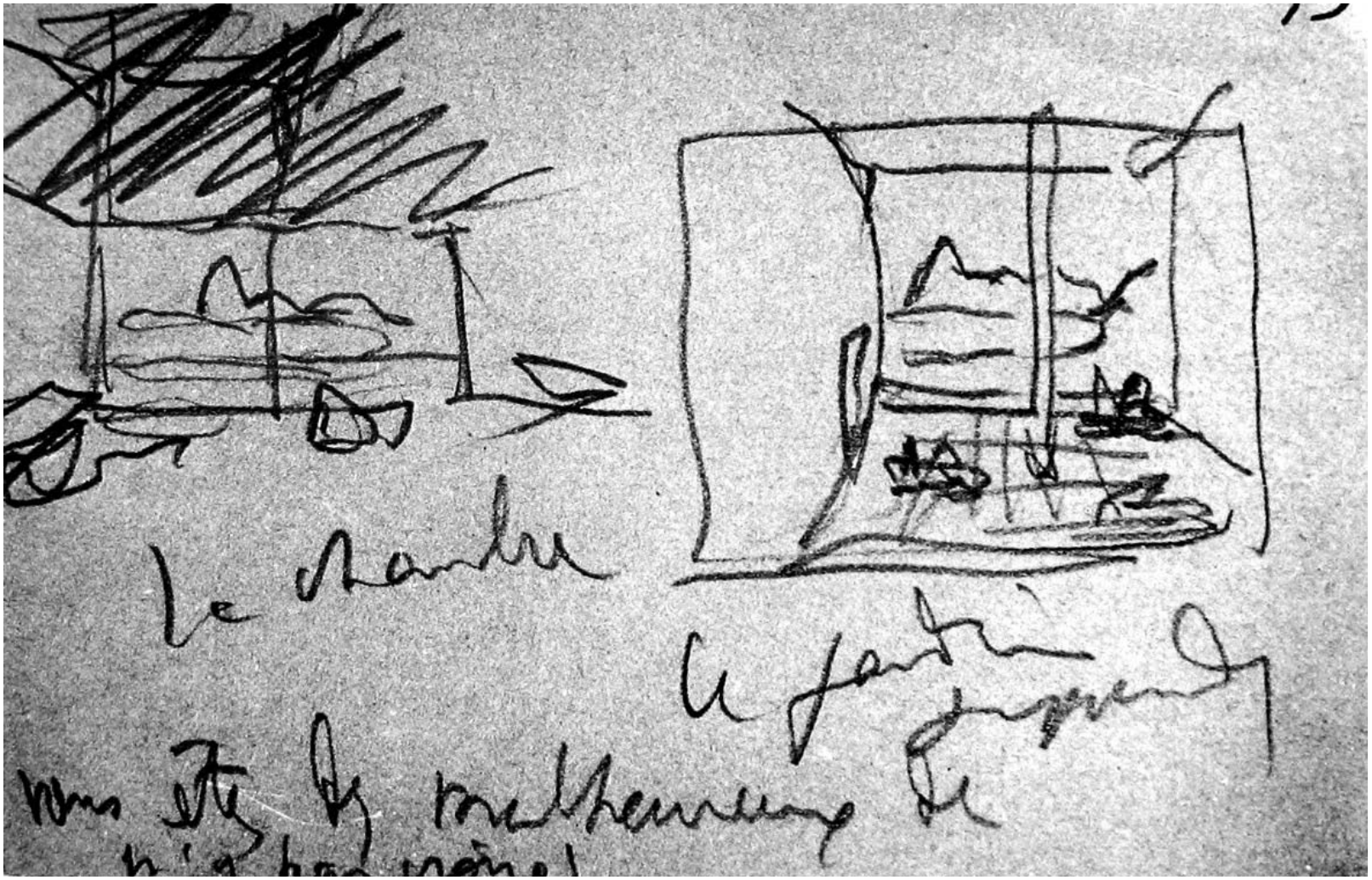
Traços rápidos e irregulares delineiam a forma da vegetação tropical em um desenho de Le Corbusier.

[f.53] PEREIRA, 1987, p.153.

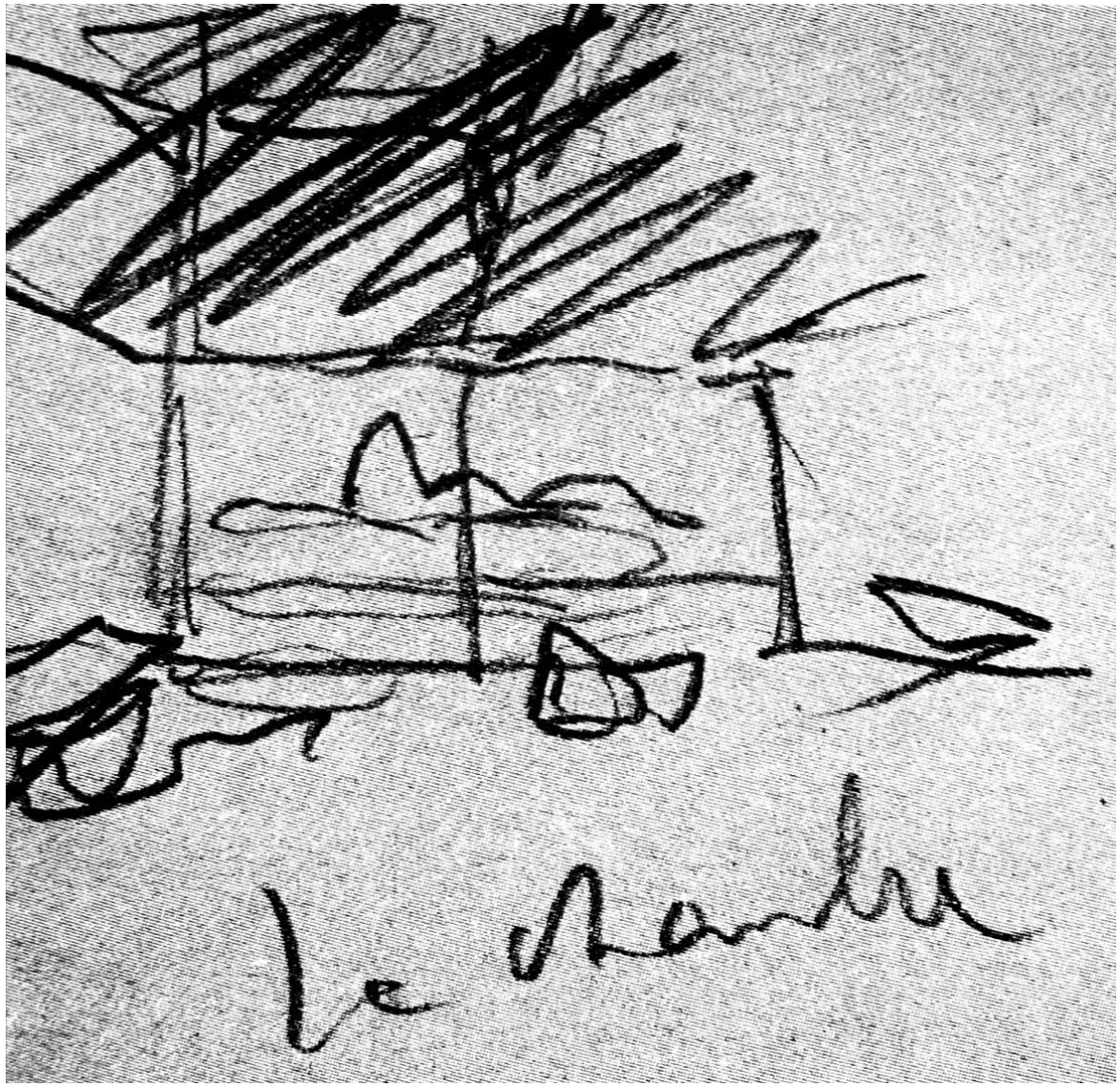


Traços rápidos e irregulares delineiam a forma da vegetação tropical em um desenho de Le Corbusier.

[f.54] PEREIRA, 1987, p.153.

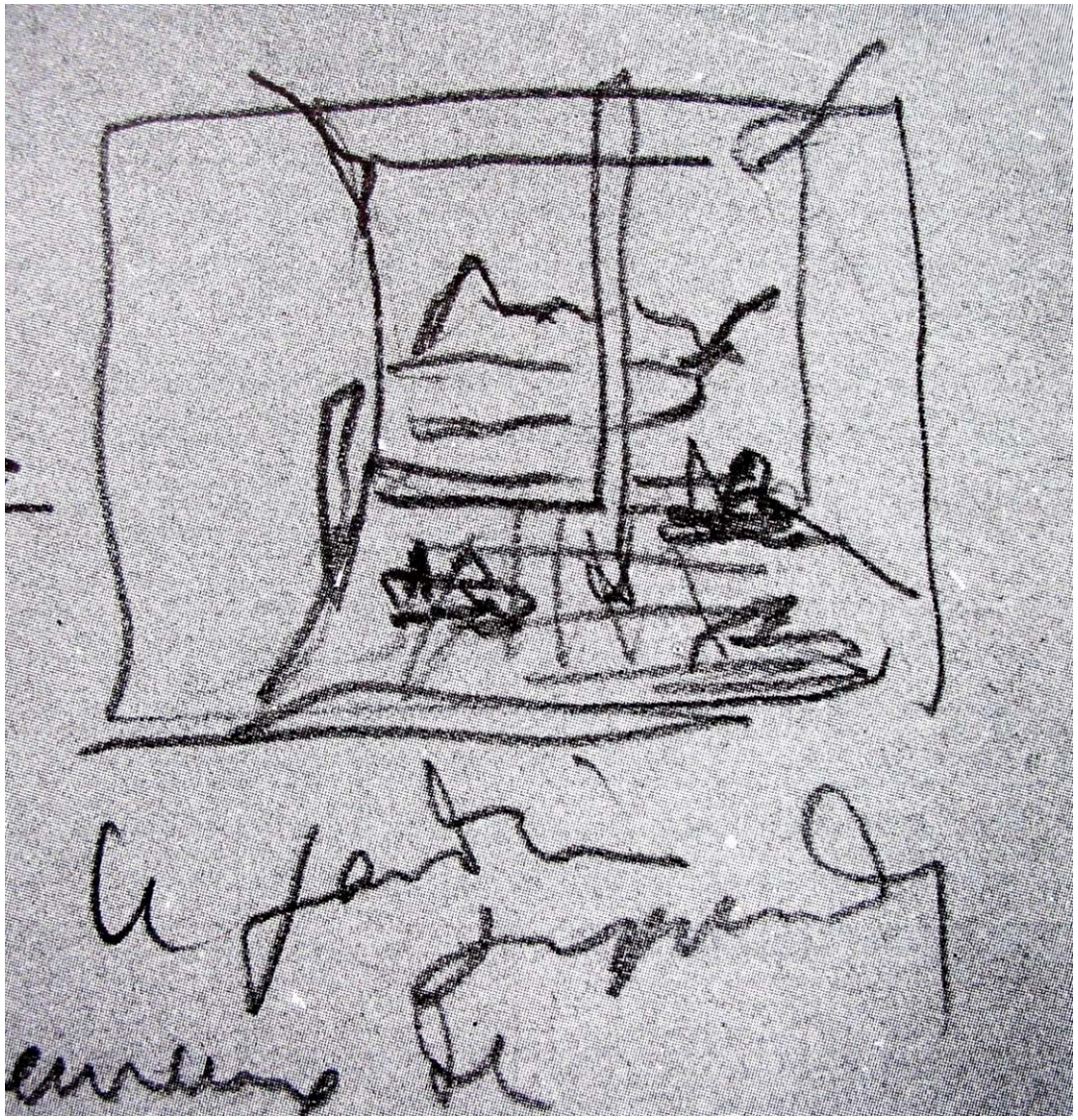


Dois desenhos de Le Corbusier sobre as possíveis perspectivas
obtidas através do devassamento das paredes dos apartamentos na cidade do Rio de Janeiro
[f.55] PEREIRA, 1987, p.147.



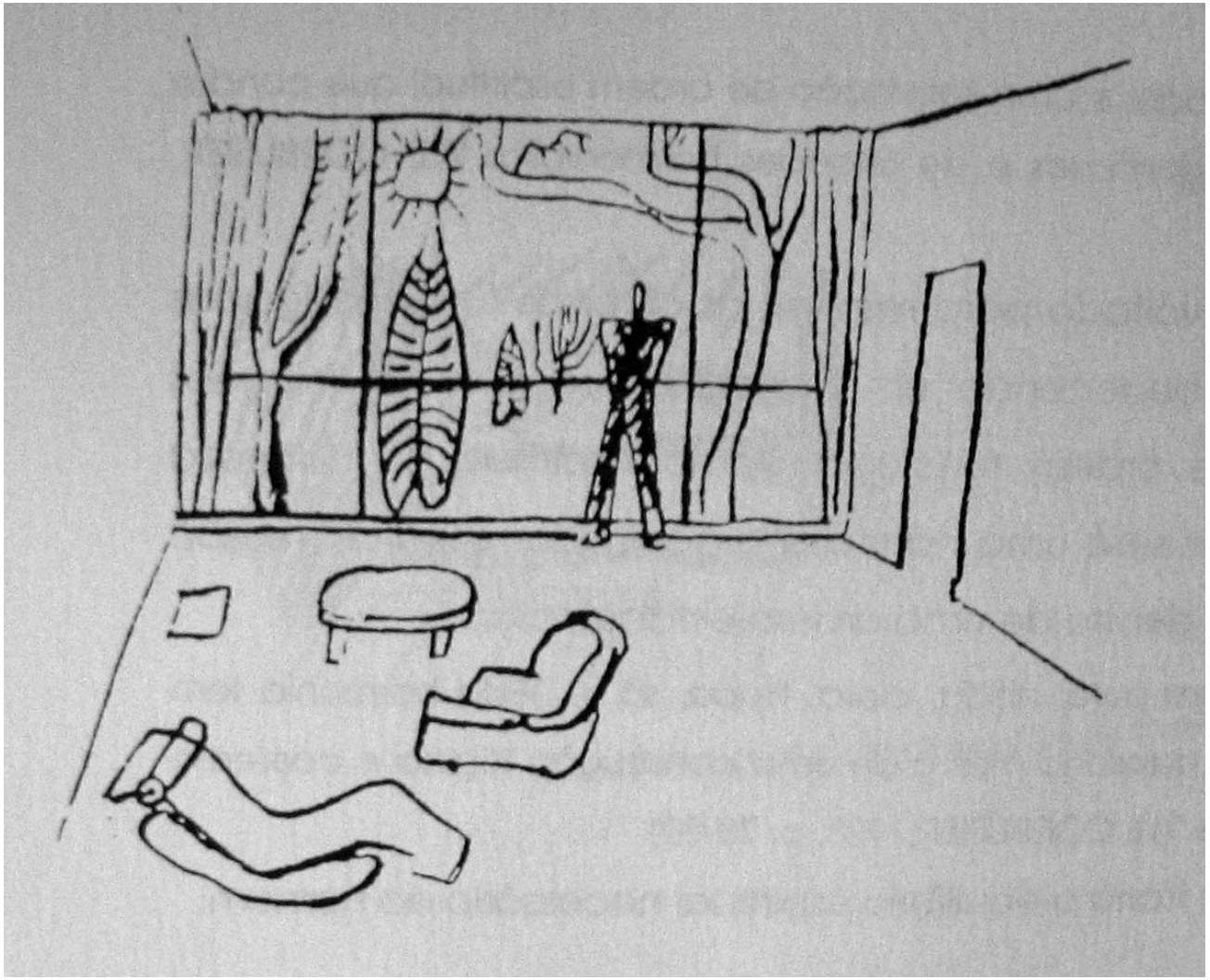
Le Corbusier adota a mesma representação gráfica da vegetação tropical para os móveis deste ambiente.

[f.56] PEREIRA, 1987, p.147.



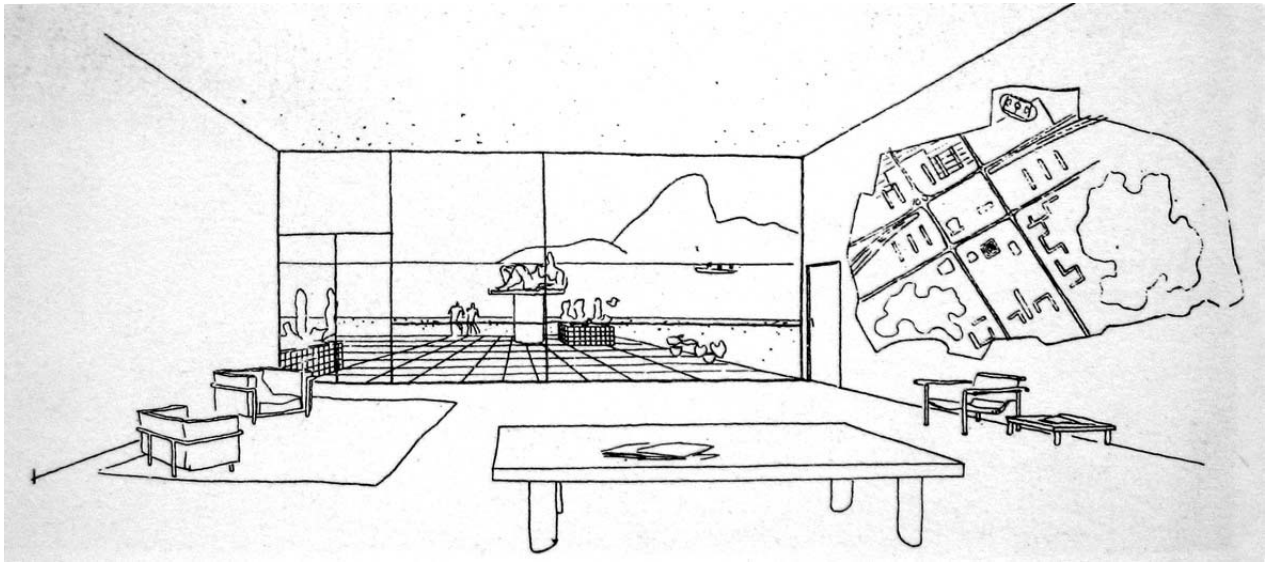
O “pilotis” divide a paisagem carioca no desenho de Le Corbusier.

[f.57] PEREIRA, 1987, p.147.



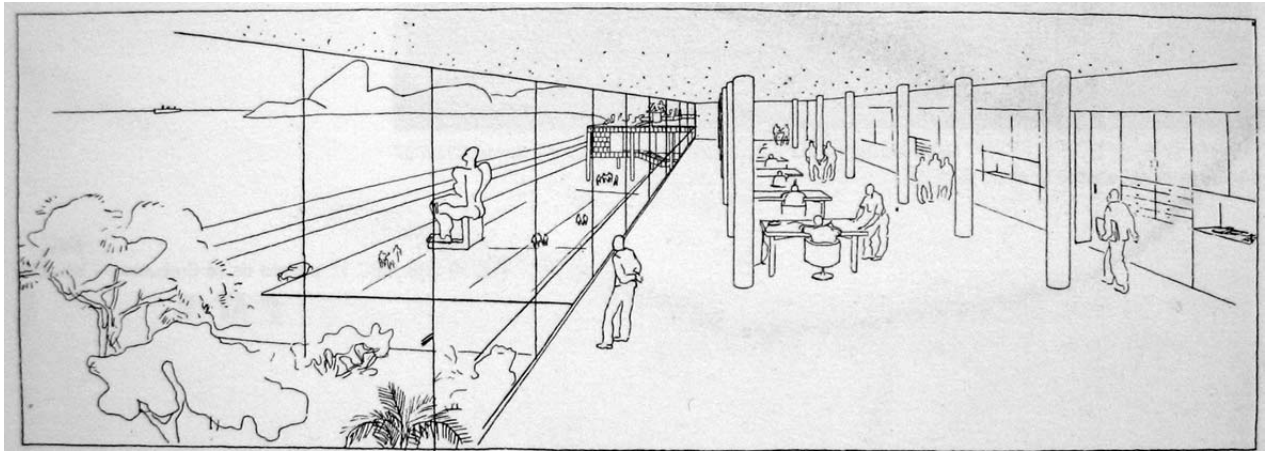
Desenho de Le Corbusier sobre a moradia moderna em um meio ambiente similar ao encontrado na Europa.

[f.58] Oeuvre Complète, vol.4.



Ante-sala do Ministro para o Ministério da Educação e Saúde de Le Corbusier.

[f.59] PEREIRA, 1987, p.166.



Andar-tipo dos escritórios para o Ministério da Educação e Saúde de Le Corbusier.

[f.60] PEREIRA, 1987, p.166.

4 CONSTRUÇÃO E AFIRMAÇÃO DE UMA TRADIÇÃO

4.1. Pavilhão de Nova York: experiência tropical no clima temperado

Com a despedida de Le Corbusier do Brasil, o andamento da construção do Ministério da Educação e Saúde, o olhar estrangeiro ainda teria forte impacto sobre a formação dos arquitetos modernos no Brasil: a construção do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York em 1939-40 e a publicação do livro "Brazil Builds" em 1942. Apesar de ambos serem produtos de uma linha forjada pela "política da boa vizinhança" [205], estes dois eventos canalizaram uma perspectiva de projeto estruturada na vertente tradição e modernidade defendida por Lucio Costa e grupo.

Considerado o "segundo projeto determinante para a impulsão da arquitetura moderna brasileira" [206], o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York em 1939 **[61]** foi a oportunidade para a equipe brasileira aplicar sua linha de projeto em um ambiente de clima temperado. Após decisão de adotar o estilo moderno como representante da arquitetura brasileira, um concurso promovido pelo Ministério da Agricultura elegeu Lucio Costa como vencedor. Sabendo das qualidades do projeto do segundo colocado – Oscar Niemeyer –, Lucio Costa convidou-o a participar do projeto de construção, refazendo a proposta inicial.

Apesar de certo feitio publicitário dado aos pavilhões de exposições, a exemplo do modelo alemão em Barcelona em 1929 de Ludwig Mies van der Rohe, o pavilhão brasileiro apresentou um quadro novo de possibilidades de projeto, tendo como base a clareza construtiva e a transparência dos espaços conjugados por curvas e linhas sinuosas presentes nos ambientes internos e na modulação do volume da edificação. Ao longo do tempo que ficaram em Nova York projetando o pavilhão da exposição, os dois arquitetos brasileiros tiveram contato com os mais expressivos profissionais do período, absorvendo as "várias tendências, linguagens e

[205] Ver CAVALCANTI, 2006, p.147
[206] idem, p.173.

tecnologia do modernismo internacional" [207]. Entre os contatos na cidade americana, Paul Lester Wiener (1895-1967) foi indicado para ser o colaborador e organizador da ambientação interna do pavilhão [208].

O projeto do pavilhão possui certas qualidades que se mantiveram, a exemplo do Ministério da Educação e Cultura, como procedimentos de projeto na arquitetura moderna brasileira e, como sabemos, fator de influência sobre a forma do móvel moderno no Brasil.

Sob o ponto de vista pertinente ao nosso trabalho, a primeira qualidade evidente do pavilhão foi a idéia de fluidez dos espaços **[62]** que, intercalados por marquises sinuosas, espelhavam o aspecto orgânico imposto pelo lago exterior e suas vitórias-régias. O desenho da planta denuncia esta intenção ao sugerir um fluxo visual contínuo nos quais os assuntos expostos eram descortinados ao longo de soluções espaciais com formas sinuosas e arredondadas. Soluções como balcão do bar em volume amebóide, pista de dança em forma circular e marquise projetada com desenho sinuoso visavam denotar um ambiente descontraído e diferenciado mas, principalmente, aderir a imagem do pavilhão à autonomia das formas na linguagem da arquitetura moderna brasileira.

Lucio Costa atentava-se ao fato de que estas qualidades respondiam em certa medida com alguns aspectos ligados à tradição na cultura brasileira:

> "Essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo a outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco – no bom sentido da palavra – o que é muito importante para nós, pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira". [209]

Apesar de a ambientação e a escolha dos móveis estarem provavelmente ligadas ao arquiteto Paul Lester Wiener, sua solução inevitavelmente fugiria da qualidade de mero suporte funcional, tamanho

[207] idem, p.185.
[208] idem, p.177.
[209] COSTA, Lucio *In* SEGAWA, 1997, p.96.

exibicionismo das formas geradas no pavilhão. A principal justificativa para essa amenização formalística, em que o móvel expõe suas qualidades funcionais sem configurar um elemento de destaque na composição visual do espaço, se deve justamente à ausência da vegetação tropical típica dos espaços projetados no Brasil. A representação da vegetação tropical que fora delegada de maneira mais intensa às vitórias-régias no lago se resumia aos discretos vasos de algumas espécies locais. Os que apresentavam espécies tropicais eram vasos expositivos, o que previa áreas envoltórias de apreciação e, como conseqüência, ausência de móveis para a composição do ambiente.

A ausência da vegetação tropical teria ainda outros desdobramentos, que, sob a luz do clima temperado, conferiam acentuada dramatização aos ambientes internos do pavilhão. A latitude inclinada de Nova York proporcionava intensa luminosidade interior ao edifício, apesar de sua orientação aparentemente privilegiar a face leste [210], provocando a utilização de cortinas ao longo das paredes de vidro do eixo do salão de baile **[63]**. O resultado do recurso da cortina em resposta à luz local [211] acabou por realçar o aspecto curvo dos diferentes elementos que compunham o ambiente interno, eliminando qualquer possibilidade de valorização de objetos complementares, como os móveis, a não ser os painéis fotográficos.

A sensível percepção de Paul Lester Wiener de que o espaço atendia à valorização dos recursos arquitetônicos propostos pela dupla brasileira responde ainda a uma constante que se tornaria recorrente no quadro composto pelo móvel e a arquitetura moderna brasileira: a recorrência de curvas provenientes de marquises ou movimentos de paredes e painéis seriam forças visuais suficientes para deter qualquer iniciativa de valorização visual do móvel sem que houvesse um elemento complementar para sustentar sua visibilidade dentro deste espaço construído. O recurso encontrado por Paul Lester Wiener foi, no caso, móveis estofados, como iniciativa de criar massas visíveis, e assim salientar “pilotis” e painéis internos do pavilhão.

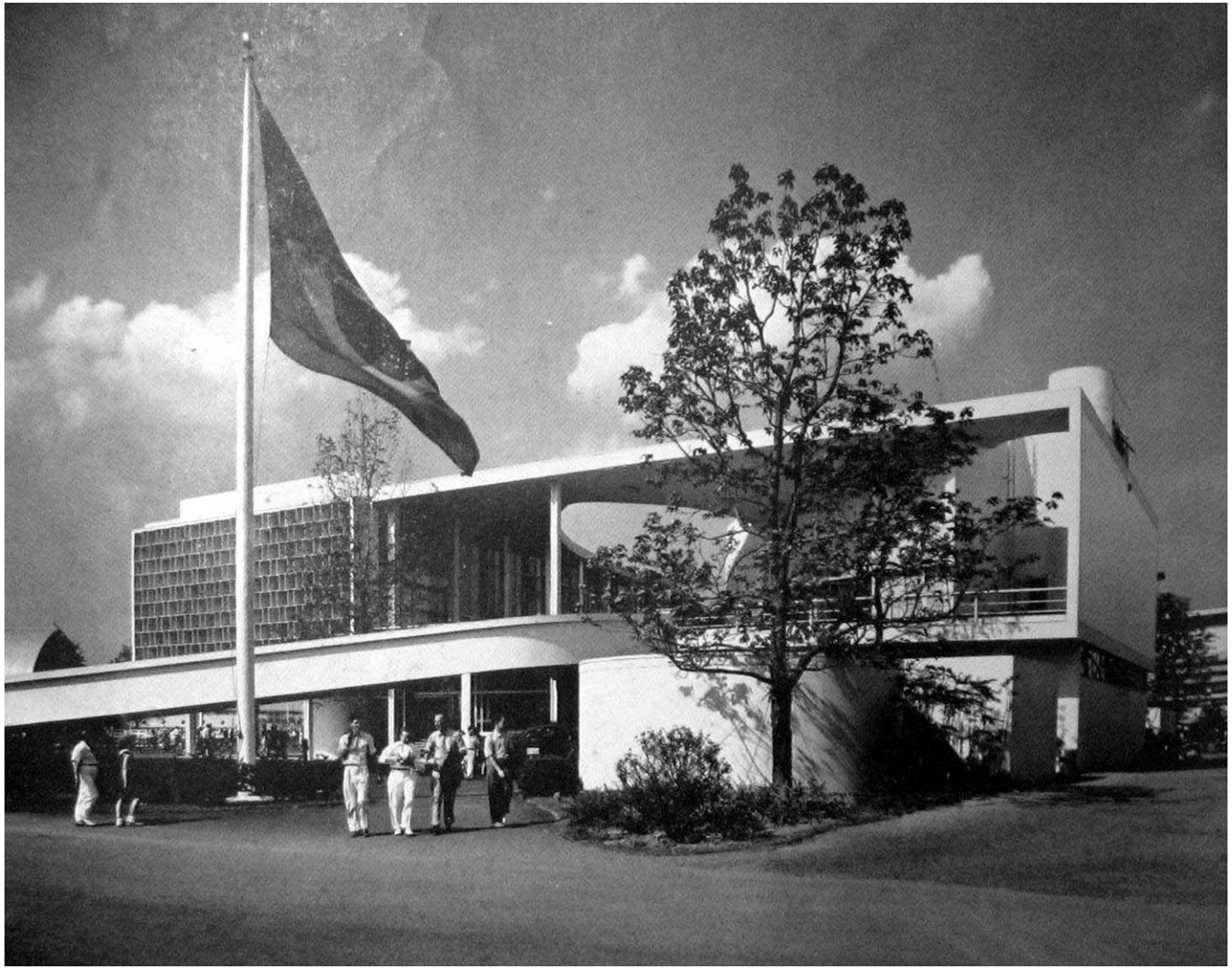
[210] Conforme indicação de planta impressa em MINDLIN, 1999, p.202
[211] Algumas fotografias do pavilhão, devido ao fato de as cortinas estarem cerradas, remetem a imagens recorrentes do movimento expressionista alemão, tamanha dramaticidade imposta pela iluminação pontual e intensidade das sombras.

No ambiente externo do pavilhão, na faixa localizada entre o lago das vitórias-régias e o bloco do salão de baile, foram dispostas mesas com cadeiras [212] em balanço cujos desenhos remetem aos modelos de Marcel Breuer **[64]**. Foi a mesma tipologia adotada por Gregori Warchavchik na casa da rua Toneleiros, a qual apresentou interessante resultado visual quando disposta sobre paredes de vidro que simulavam qualidades de espelhos. No pavilhão, a exemplo da casa carioca, a beleza externa foi animada pela harmonia dos planos de composição entre os móveis e a parede de vidro. A justificativa se deve ao diálogo visual entre a forma da espécie aquática com o espaldar das cadeiras que, refletidas no vidro, estabelecem uma coesão formalística. Podemos observar isso de maneira mais clara quando vemos a imagem projetada na superfície espelhada da parede de vidro nas fotografias existentes do pavilhão.

Essa mesma sensação poderia ser observada de quem via de dentro do pavilhão para fora o lago. A animação provocada pela irregularidade de ângulos e perspectivas da massa visível do móvel estabelece a harmonia necessária ao conjunto. Sob este ponto de vista, podemos supor que a sugestão para tal composição e escolha dos móveis [213] tenha partido do próprio Lucio Costa, sob juízo de um argumento fundamentado, tamanha disparidade de procedência entre os móveis internos e os externos.

Sob a luz do universo do mobiliário, o pavilhão cumpriu uma etapa fundamental na estruturação de uma dinâmica de composição dos espaços. Muito se fala da qualidade da arquitetura moderna brasileira que florescia no período, mas pouco se atentou ao fato da riqueza e sofisticação dos ambientes, da adequada composição dos móveis e de seu papel fundamental na estruturação da sintaxe arquitetônica. A ausência de uma exuberante paisagem e vegetação tropical parece ter evidenciado a força de intervenção desse componente sobre a forma do móvel.

[212] O modelo em referência é a cadeira “Brno” (1929-1930), projetada por Ludwig Mies van der Rohe, amplamente utilizada no pavilhão alemão da Feira Internacional de Barcelona em 1929.
[213] Brincadeira à parte, a forma dos guarda-sóis das mesas externas não sugerem uma analogia à forma das palmeiras, uma citação de Lucio Costa, ausentes no projeto do pavilhão?



Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York em 1939-40.

[f.61] BRAZIL BUILDS, 1942.

Estruturas livres e sinuosas denotam fluidez espacial ao ambiente interno do pavilhão.

[f.62] BRAZIL BUILDS, 1942.

A ausência de luz natural realçou a composição de formas curvas.

[f.63] BRAZIL BUILDS, 1942.

Lago artificial com vitórias-régias do pavilhão.

[f.64] BRAZIL BUILDS, 1942.

4.2 “Brazil Builds” e a difusão de uma cultura de projetos

Resultado da Política de Boa Vizinhança aplicada pelos Estados Unidos entre as décadas de 1930 e 1940, a publicação em 1943 do catálogo da mostra itinerante “Brazil Builds: Arquitetura nova e antiga, 1652-1942” difundiu a cultura de espaços internos articulados com a paisagem e a vegetação tropicais, influenciando parcela significativa de arquitetos brasileiros ao longo dos anos seguintes. Seu caráter editorial em estabelecer analogias entre o desenvolvimento da cultura colonial e o avanço da arquitetura moderna no Brasil tornou-se instrumento de difusão de cultura de projetos nos quais os arquitetos cariocas foram os grandes agentes.

Organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (Moma), a exposição tornou-se itinerante e percorreu 48 cidades americanas até 1946. [214] Operacionalizada em função da Feira Internacional de Nova York, como pudemos observar pela importância dada ao pavilhão brasileiro, a publicação foi confeccionada durante seis meses de pesquisa por uma equipe americana atendida inicialmente por Bernard Rudofsky, arquiteto austríaco radicado no Brasil entre 1938 e 1941. No Rio de Janeiro, a equipe americana composta pelo editor Philip Goodwin e pelo fotógrafo G.E.Kidder-Smith foi recepcionada por Rodrigo Melo Franco, posteriormente por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, a dupla responsável pelo projeto do pavilhão brasileiro na Feira Internacional de Nova York.

O livro-catálogo apresenta em sua primeira parte um belo conjunto de fotografias de edificações coloniais, em sua maioria igrejas, fazendas, fortes e perspectivas de cidades. Exalta as qualidades da nossa arquitetura popular colonial **[65]**, em especial o Barroco, bem como identifica na natureza uma importante referência:

[214] Sobre a história da publicação do catálogo ver CAVALCANTI, 2006, p.165

> “Suas imensas árvores e plantas nascidas ao acaso, sem nenhum plano, dão um encanto diferente a esses lugares. As linhas naturais sem nenhum intento simétrico e o uso das inúmeras espécies de flores locais, árvores e plantas, justamente agora começam a aparecer”. [215]

No plano que apresenta o quadro da arquitetura moderna no Brasil, podemos observar a diversidade de projetos arquitetônicos desenvolvidos ao longo da última década. Exaltando a simples tecnologia construtiva do “cimento armado”, o catálogo apresenta uma diversidade de tipologias arquitetônicas, demonstrando a capacidade criativa da arquitetura moderna em atingir diferentes setores da sociedade. A maioria das edificações apresentadas são prédios públicos e comerciais, cujo destaque é o próprio prédio do Ministério da Educação e Saúde, cujas fotografias são ousadas leituras visuais. Destaca-se também neste conjunto de edificações tanto casas ajardinadas como o complexo de Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer em 1940. A última obra apresentada é o já famoso pavilhão de exposições da Feira Internacional de Nova York.

Apesar de ter fotos coloridas, grande parte é em preto e branco e em ótima impressão gráfica, não poderíamos nos atentar ao fato de que as imagens apresentam um alto grau de contraste em sua granulação. O contraste ganha destaque ainda pela ampliação em página inteira de fotografias realizadas pelo fotógrafo G.E.Kidder-Smith, demonstrando seu talento no registro arquitetônico. Ao nosso entender, essa coerência gráfica responde a uma característica local, bem observada e valorizada pelo fotógrafo americano, que é exatamente a intensa sombra gerada pela luz tropical.

Das imagens apresentadas, podemos observar que quando as obras estavam desprovidas de vegetação circundante, as fotografias não possuem alto grau de contraste, amenizadas pelo uso de filtros e outros recursos de composição que visam diluir a presença de áreas saturadas. Mas quando existem jardins ou árvores, até mesmo algumas espécies rasteiras, a estrutura das imagens impressas visa evidenciar este elemento de composição e, por conseqüência, aumentando o contraste da fotografia.

[215] BRAZIL BUILDS, 1943. p.101

Por exemplo, a imagem da face sul do prédio do Ministério da Educação e Saúde **[66]** tem traços típicos de um grafismo intenso, no qual o próprio volume do edifício foi relegado a um segundo plano. Vale nestas imagens a expressão das sombras e sua força sobre o ambiente construído. Revela o encanto do fotógrafo, e certa dificuldade em ajustar a lente perante esta situação típica nos trópicos.

Neste sentido, o livro coroa uma linha de projeto que antevia o necessário diálogo entre a luz nos trópicos e a estratégia de composição do espaço construído difundida pela arquitetura moderna no Brasil. Várias foram as mensagens sinalizadas com esta publicação, como a consolidação do paisagismo como interlocutor ambiental, do fracionamento de superfícies decorrente do contraste incisivo da luz tropical e o suporte da paisagem e vegetação tropical para a libertinagem das formas arquitetônicas.

O quebra-sol apresentado no catálogo causa admiração pela equipe americana ao constatar que em seu país não havia solução similar a esta desenvolvida no Brasil. A própria existência deste recurso exalta a questão da luz tropical, comprometendo qualquer iniciativa que não contemplasse este fato.

A combinação do contraste proveniente da luz tropical – quase todas as imagens foram produzidas em dias de intenso sol – e a paisagem e a vegetação tropicais **[67]** ao longo da publicação sugerem o reconhecimento e certa validação internacional por parte da equipe brasileira em operar a simbiose destes dois elementos no quadro da arquitetura moderna. A vivacidade do conjunto das imagens e a riqueza dos ambientes construídos romperam a linguagem comum de publicações internacionais, cujas perspectivas eram suavizadas pela luz amena das regiões de clima temperado, muitas vezes sob condição climática adversa, tempo coberto, cinzento ou sob neve. Um exemplo análogo deste quadro comparativo foi o conjunto de desenhos realizados por Le Corbusier para os apartamentos europeus e cariocas.

Na publicação existem os desenhos em perspectivas nos quais os assuntos registrados contemplam a tríade de espaço construído, natureza tropical e mobiliário, tema de interesse deste trabalho. Mas também foram publicadas diversas casas em cujo cenário registrado ora parecem estar emergindo no meio da floresta ora dominadas por esta em seus espaços internos. A edição das imagens publicadas tende a induzir esta qualidade inata das casas brasileiras, a emergência de uma nova linguagem na arquitetura moderna internacional.

Assim, os “pilotis” das casas apresentadas fundem-se ao sabor das sombras das folhas, sombras das folhagens tornam-se recortes gráficos e proliferam-se sobre as superfícies das fachadas, e corredores convertem-se em viveiros de plantas. O que era antes mistério e estranho – a mata tropical – para o estrangeiro, converte-se em instrumento acolhedor, de conforto e descontração.

A relação entre casa e paisagem e vegetação tropical atinge tal grau de realidade operacional que, sob a cobertura jornalística da publicação, as imagens foram importante instrumento de propaganda de uma nova linguagem na arquitetura moderna.

O ponto máximo da publicação foi a residência do arquiteto Oscar Niemeyer **[68]**, na Gávea, que sobre uma encosta defronte à Lagoa Rodrigo de Freitas tem aos fundos o maciço do Morro dos Dois Irmãos. Vazada na folha, a principal fotografia restabelece a conexão lançada por Le Corbusier anos antes, quando seus desenhos, de quem estava no apartamento funcional, apresentam o diálogo entre “pilotis” e paisagem na sintaxe da arquitetura moderna no Brasil.

Na imagem encontramos todos os elementos necessários para compreender o grau de ruptura e impacto da nova linguagem arquitetônica no período. Como que desbravando um território, a casa se lança sobre uma paisagem na qual ainda configuram a intensa vegetação e a existência de antigas edificações neocoloniais, castigadas pelo clima úmido da zona costeira.

O projeto da residência não difere, sob determinadas perspectivas, do desenho das casas de Gregori Warchavchik, em especial, o modelo da Rua Toneleiros. A presença da varanda em balanço, a exemplo da marquise da casa da Rua Toneleiros, bem como a volumetria marcada pela simetria, foi referência necessária para a compreensão da natureza do projeto alcançada pelo arquiteto.

As inovações decorrem de pequenos ajustes de planta e soluções construtivas, que resultam em um conceito espacial revigorado e adequado ao clima tropical da cidade, e que, para interesse desta pesquisa, repercutem sobre a forma do mobiliário moderno no Brasil. A varanda incrustada e ao mesmo tempo externada pela marquise seria uma inovação espacial de grande valia para a qualidade ambiental da residência. Primeiro por proporcionar uma área sombreada e ventilada, espaço este que recuado estabelece gradação luminosa suficiente

para delinear a linha de contorno das montanhas envoltórias da cidade. Segundo pela saliência dos “pilotis” no pavimento térreo, no piso da área de serviço, reproduzindo com sucesso o conceito de espaço do projeto de residências para operários da Vila Monlevade, de Lucio Costa de 1934. São espaços típicos daqueles que, com qualidades sociais e com vista para a paisagem circundante, eram concebidos para serem ocupados por jardins envoltórios e aptos a receberem poltronas, redes e cadeiras.

Os mobiliários existentes nas imagens publicadas são desconhecidos, muitos são em jutas e estofados, bem confeccionados, de provável procedência de sofisticadas casas comerciais disponíveis nos grandes centros.

A publicação do catálogo também conjuga com o período do lançamento do móvel moderno no Brasil, por meio de Joaquim Tenreiro em colaboração com Oscar Niemeyer para a residência Francisco Inácio Peixoto, em Cataguazes em 1942. Este evento também conjuga com o lançamento e difusão de uma série de obras, principalmente as capitaneadas pela geração carioca, as quais utilizaram o recurso talentoso do desenho em perspectiva de certos ângulos para evidenciar como seria a funcionalidade do espaço projetado, muitos dos quais ambientados com belos jardins e móveis.

A importância da publicação recai sobre o fato de coroar esse momento, de legitimar certas operações de ajuste em face do clima e a presença da paisagem e vegetação tropical sem desviar do intento de renovação das técnicas e métodos de projeto lançado pela arquitetura moderna internacional. Aos envolvidos e ligados à arquitetura, a publicação soa como uma certificação subjetiva que atesta a capacidade de solucionar tais questões na incorporação de novos espaços no quadro da arquitetura brasileira.

A publicação do catálogo acompanha o movimento de divulgação da arquitetura moderna em revistas nacionais, principalmente os projetos para a construção do complexo de Pampulha, do projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, e o processo de consolidação da política de preservação colocada pelos arquitetos modernos condutores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan [216], um segundo movimento de obras modernas depois dos pioneiros paulistas.

[216] Atualmente denominado Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Foi um período de intensa publicação de projetos e idéias, em geral, representados por desenhos de fachadas e de sua inserção no meio ambiente da cidade. Mas, pela representação do ambiente interno, podemos observar uma constante recorrente na estruturação da linguagem gráfica: a combinação de vegetação tropical e mobiliário nos espaços sociais. Essa estratégia convertida em uma espécie de carimbo lingüístico sugere um processo de ajuste da planta ou a condução de uma linha que visa contemplar o tema do mobiliário e vegetação, responsável por conferir um aspecto tropical ao ambiente.

A obra do complexo de Pampulha merece destaque neste conjunto. Primeiro por constituir o primeiro complexo de obras alinhadas ao movimento moderno e, segundo, por difundir a qualidade de adequação da arquitetura moderna em diferentes tipologias de obras. Não podemos esquecer que o próprio prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, encomendou uma residência ao arquiteto com a mesma tipologia de solução arquitetônica proposta por Oscar Niemeyer ao complexo de Pampulha.

Diversos desenhos e fotos foram publicados sobre o complexo, mas uma imagem em especial, que não foi publicada no catálogo, mas amplamente divulgada no período, e que ao nosso entender provoca instiga o problema da forma do móvel na arquitetura moderna, foi o desenho em perspectiva do ambiente interno do hotel, que infelizmente não foi construído.

Neste desenho **[69]** encontramos a síntese de vários assuntos referentes à forma do mobiliário e natureza tropical. Foram três ambientes reunidos em um único espaço: 1. o jardim baixo próximo ao lago; 2. o espaço de espera ao centro; e 3. aos fundos, um jogo de cadeira. Todos estão sob a mesma marquise ondulada que avança sobre a pequena península do lago, e que, por estarem rodeados por rampas e acesso além de paredes de vidros, talvez fosse provável que este espaço construído seria um amplo cenário de vivência e dinamismo visual.

Aos fundos, como espaço de espera [217], Oscar Niemeyer desenha um painel-parede de madeira sinuoso no qual imagina a composição de um jogo de cadeiras iguais aos modelos desenhados por Ludwig Mies van der Rohe. Defronte ao mesmo painel um tapete também com recorte sinuoso compõe com as cadeiras

[217] Observe que a maneira de compor os móveis, encostados e dispersos em espaços regulares, repete e atualiza uma estratégia comum de organização espacial das casas brasileiras, hábito proveniente da cultura portuguesa, criando um ambiente austero, protocolar e simples.

encostadas no painel-parede a composição do espaço. Essa composição antevê a operação de montagem do espaço de recepção do Ministério da Educação e Saúde – MES por ocasião de sua abertura em 1943. A escolha dos móveis repete um procedimento comum nestes casos da existência de eixos de composição similar – tanto o painel como seu revestimento tem forma sinuosa que dialoga com a forma do tapete – a fim de evitar ruptura visual e certos ruídos. A opção do móvel com pés delgados e sinuosos e espaldar maciço tem a intenção de rebater o olhar para suas áreas circunstantes – parede e tapete – em um frenesi imediato no qual o observador acredita estar defronte a um ambiente único e harmônico.

No limite do espaço coberto, temos a situação oposta do ambiente anterior apresentado. Sob meia parede, no qual seria possível observar o horizonte, o reflexo do lago e as outras obras do complexo, existe um pequeno espaço como observatório composto por uma espreguiçadeira, duas poltronas, um banco embutido e um tapete com desenho sinuoso. Neste pequeno reino, sob a diversidade de fontes visuais – linha da marquise, paisagismo envoltório, graduação de “pilotis” e reflexos provenientes dos panos de vidros – a heterogeneidade das formas dos móveis responde a diversas funções de convivência que o espaço proporciona. Assim, estar deitado na espreguiçadeira de Le Corbusier em uma conversa informal com o seu grupo nada interrompe a experiência de vivenciar o espaço construído. Mesmo o banco embutido, que quase não se vê, alinha-se com o tapete, animando o ambiente.

O mesmo conceito de espaço do observatório se amplia para um ambiente adjacente e externo, sem os efeitos do pano de vidro de vedação. Neste pequeno espaço no corredor de passagem podemos ver uma espreguiçadeira e uma poltrona que proporcionam condições mais diretas de observação da paisagem. O caminho, a exemplo dos tapetes internos, mais a presença das colunas e parede de vidro indicam um campo visual dinâmico, no qual os móveis e suas formas sugerem harmonia neste conjunto. A dualidade da forma dos móveis nestes dois casos visam interagir com a forma do ambiente, justificando a existência de uma única espreguiçadeira em cada espaço complementado com as discretas poltronas de couro.

O terceiro e último espaço já se encontra no lado externo do hotel, avançando sobre e península. Trata-se de uma pequena praça contemplada com paisagismo de espécies tropicais. Esse jardim encontra-se

murado por um perfil azulejado e sinuoso de meia altura, que pode até proporcionar que uma pessoa se sente sobre sua estrutura. Dois móveis aparentemente estofados, de três pés e de autoria desconhecida, compõem o conjunto. Estes móveis, provavelmente, na concepção do arquiteto, deveriam ter revestimento colorido. O motivo seria balancear a composição regida pelo paisagismo e pelo reflexo do azulejo de fundo. Dificilmente teria tonalidade escura, a exemplo dos outros modelos que, por atuarem como elementos de suporte semântico, importava mais a atuação da sua forma no espaço do que a sua própria evidência.

Apesar da beleza do espaço, a forma do móvel não perturba a composição do conjunto, pelo contrário, dialoga com os "*Philodrendos*" plantados no jardim. Sob a provável sombra da marquise e das espécies tropicais, mas sob evidência por parte do azulejo, a necessidade de dar cor ao estofado visa não somente resgatar a função do móvel, mas restabelecer a alegria e beleza do conjunto emanadas na composição do paisagismo.

Enquanto na composição do meio temos a situação de dar ao homem a condição de contemplação, justificando a ilação apresentada por Luis Antonio Jorge - "confortável posição, levemente inclinada, para oferecer apreciação do horizonte" [218] - vemos neste desenho que todos os personagens parecem contemplar os ambientes e a experiência sensorial os quais podem proporcionar. Os únicos que vivenciam o ambiente são exatamente os banhistas no lago.

Esse fato não deixa de ser curioso, uma vez que revela como a questão do móvel moderno no Brasil ainda gerava questionamentos, dúvidas e necessidade de uma solução local quanto à sua forma. A transição entre um móvel alemão, proveniente de um racionalismo que entendia o objeto como um problema a exemplo da cidade, passando por um conjunto menos técnico mais emotivo das peças ao sabor de experiências vivenciadas, como imaginava Le Corbusier, se resume a um móvel simples, em uma tentativa de sintetizar a forma inovadora – espaldar e assentos reunidos em um único assento – e a tradição local – o jogo de três pés, a exemplo dos típicos bancos caipiras. A situação mais próxima da realidade local se resume ao casal de banhistas que, sobre uma manta ou esteira, semi-nus, resgatam o jeito despojado de sentar do brasileiro.

[218] JORGE, 1995, p.117.

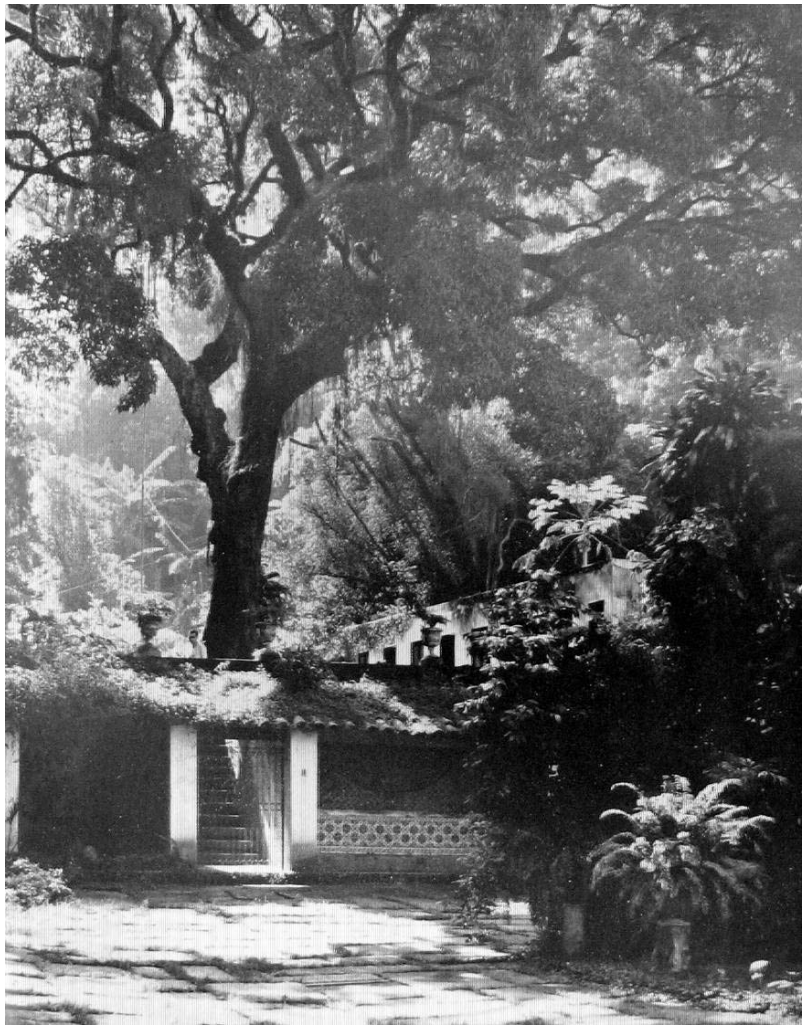
Por fim o desenho que foi amplamente difundido em revistas e livros locais reproduz todas as situações que uma casa moderna poderia defrontar-se por ocasião da sua inserção diante da paisagem e vegetação tropical. O aparecimento deste desenho, assim como outros contemporâneos, ilumina o amadurecimento de um procedimento comum na arquitetura moderna, amplamente difundido na cultura de apresentação de projetos por parte de arquitetos, e que teria impacto sobre a forma do móvel moderno no Brasil.

Reprodução de imagem insinuando o contraste entre vegetação tropical e arquitetura tradicional.

[f.65] BRAZIL BUILDS, 1943.

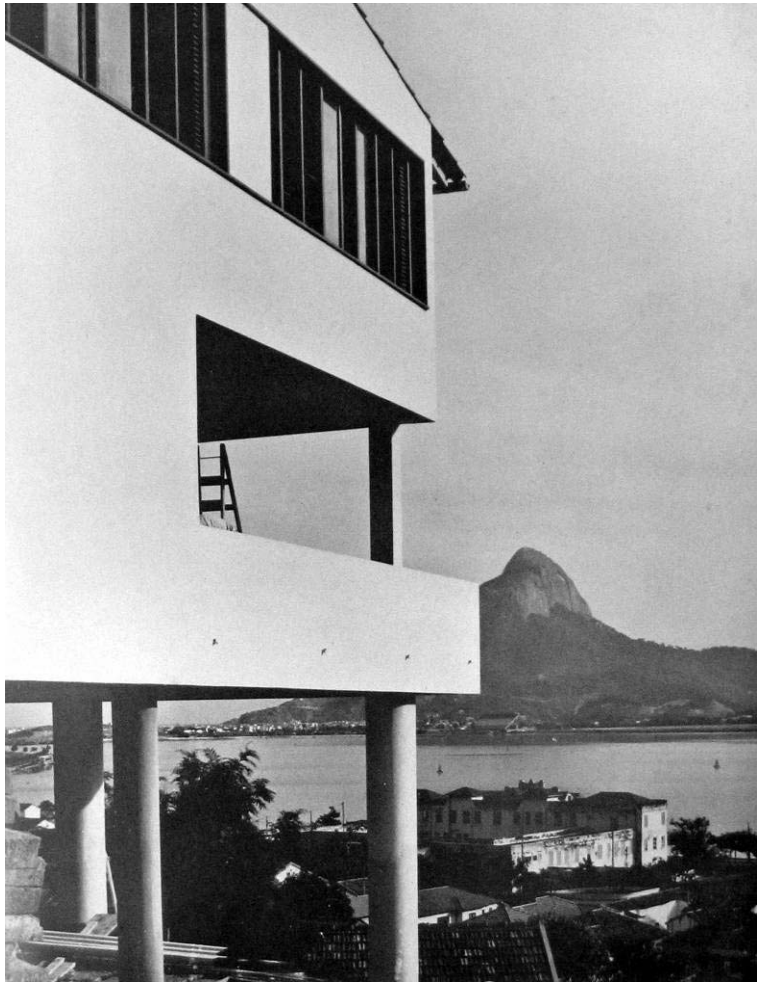
Reprodução de imagem insinuando o contraste a sombra nos trópicos.

[f.66] BRAZIL BUILDS, 1943.



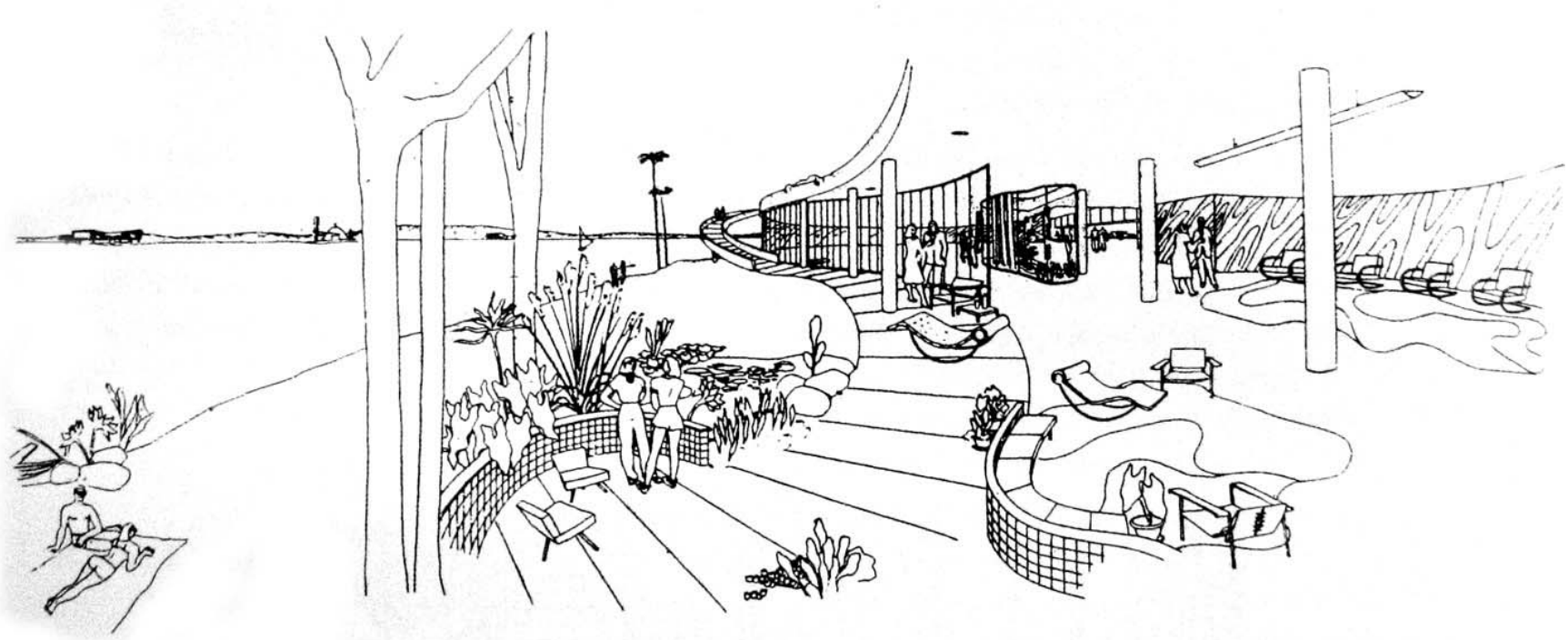
Reprodução da imagem valorizando a vegetação tropical.

[f.67] BRAZIL BUILDS, 1943.



Residência de Oscar Niemeyer.

[f.68] BRAZIL BUILDS, 1943.



Hotel do Complexo de Pampulha em Belo Horizonte

[f.69] SEGAWA, 1997.

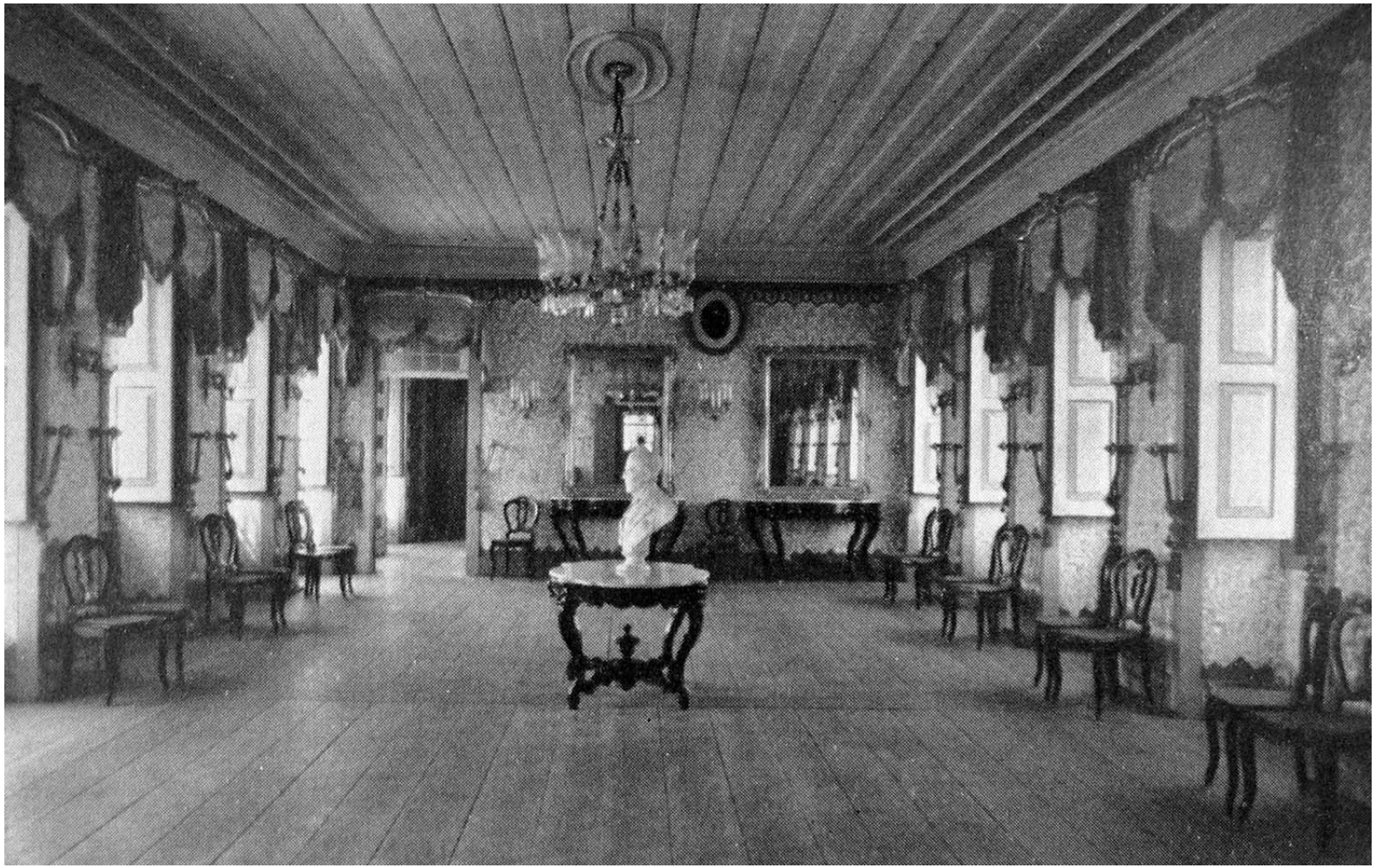


Imagem reproduzida no livro demonstrando a recorrente sobriedade mobiliária no Brasil colonial

[f.70] BRAZIL BUILDS, 1943.

Paisagismo na cobertura do Ministério da Educação e Saúde – Rio de Janeiro.

[f.71] BRAZIL BUILDS, 1943.

4.3. A contribuição de arquitetos estrangeiros radicados no Brasil para a forma do móvel moderno.

As visitas de Frank Lloyd Wright e Le Corbusier sugerem uma identificação por parte dos arquitetos locais na busca de meios de linguagem próximas às realidades do país, em especial, aos novos conceitos artísticos do período. Enquanto Frank Lloyd Wright vislumbrava a necessidade de uma "arquitetura orgânica", Le Corbusier desfrutava de um cenário típico similar à arquitetura mediterrânica da Península Ibérica, base da origem da arquitetura tradicional brasileira [219], de onde fomentou suas teorias entre paisagem e arquitetura.

Tal método perpetuou após iniciativas pioneiras do grupo carioca capitaneado por Lucio Costa, cristalizando em ações inéditas como as empreendidas pelo grupo de arquitetos estrangeiros radicados em São Paulo, de formação italiana, como Bernard Rudofsky (1905-1988) [220], Daniele Calabi (1906-1964), Giancarlo Palanti (1906-1977) e Lina Bo Bardi (1914-1992), incluindo neste grupo também, como já visto, Gregori Warchavchik. Por suas formações européias, de caráter cosmopolita, logo identificaram na paisagem e na vegetação tropicais ingredientes adicionais na construção de uma linguagem arquitetônica que acreditavam dialogar com a arquitetura local. O "pátio mediterrânico" seria um dos elementos de conexão, passíveis de absorver as estruturas de construção da linguagem arquitetônica derivada da paisagem e vegetação tropical.

O pátio logo se tornou relevante pela intensidade de difusão dos trabalhos alcançados por estes arquitetos, ajudando a ampliar as bases de intervenção da paisagem e vegetação tropical sobre a estrutura programática da planta da casa brasileira. Inicialmente apresentada por Bernard Rudofsky, por ocasião de sua chegada ao Brasil em 1938, a idéia do pátio interno na casa brasileira provinha de uma abordagem por ele defendida antes na Itália, no qual sugeria que a moradia "deveria ser um 'lugar da felicidade, sensual, solar, sã, mediterrânea', num programa que avançava para a revisão do mobiliário e da moda" [221]. Suas casas, publicadas

[219] MARTINS, 1987, p.158
[220] Bernard Rudofsky deixaria o país partindo para o Estados Unidos após vencer concurso representando o Brasil sobre mobiliário "Organic Design", no Museu de Arte Moderna, em Nova York, em 1941.
[221] ANELLI, Renato, *In* LEVI, 2001, p.91.

no “Brazil Builds”, evidenciavam o pátio como método de projeto da casa moderna brasileira, logo incorporada por arquitetos locais, e que teriam grande repercussão sobre a forma do móvel moderno no Brasil.

Os modelos de casas com pátios internos propostos por Bernard Rudofsky reforçam os ideais lançados anos antes por Lucio Costa e suas “Casas sem dono”. Seus projetos de pátios internos no Brasil acabam por difundir a idéia da presença intensiva das plantas no cotidiano da casa, tornando um procedimento comum que logo contagiariam outros arquitetos radicados no país. De fato, houve uma inversão na maneira de interpretar a paisagem e a vegetação tropicais com a introdução do pátio na casa brasileira: deixam a condição de elementos de composição e diálogo externos para compor o vocabulário do programa de áreas constitutivas da casa brasileira. Espaços como corredores e salas de estar, entre dormitórios também, foram ajustados para incluir a paisagem e a vegetação tropical na sua sintaxe arquitetônica.

A mudança de estado de contemplação da paisagem e vegetação tropical para a idéia de vivência do ambiente tropical se deve a Daniele Calabi, quando “parece justapor a interioridade do pátio clássico à exterioridade da varanda brasileira” [222]. Ainda que tal operação provenha de uma estratégia intuitiva, de um desdobramento de uma série de projetos, o prolongamento do espaço coberto do ambiente da sala de estar sem a presença física dos painéis de vidro revelou-se, no que cerne ao nosso interesse de pesquisa, um método de conversão da paisagem e vegetação tropical como instrumento de composição do próprio espaço.

Enquanto nas salas de estar das casas de Lucio Costa o jardim era apreciado como interventor externo, a mercê das janelas e portas de vidros, Oscar Niemeyer exercitava tal estratégia ainda ligada aos espaços de edificações públicas, suscetíveis de aberturas amplas e irrestritas, ainda fora do alcance das casas brasileiras.

A casa de Daniele Calabi em 1946, mesmo apresentando o devassamento da sala de estar em apenas um lado, exemplifica como a problemática de composição dos móveis no espaço sofre com a presença volumétrica das espécies vegetais envoltórias. Lina Bo Bardi **[72]**, assim como alguns projetos de residência de seu sócio Giancarlo Palanti [223], também italiano, reproduz os pátios envoltórios nos projetos de suas residências.

[222] idem. p.93.
[223] Sobre a obra de Giancarlo Palanti e a história da empresa de móveis Studio d’Arte Palma, ver COELHO, 2003.

A operação de “transformação do pátio tradicional em jardim tropical” no potencial de seu termo deve-se ao arquiteto brasileiro, de formação italiana, Rino Levi [224]. Ciente da força visual da paisagem e vegetação tropical – “nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original” [225] – Rino Levi desenvolveu uma série de “casas introvertidas”, cujo mote de projeto encontrava no pátio interno seu cerne criativo. Radiando a partir do pátio interno e desprovido de paredes de vidros, Rino Levi inverteu a idéia de contemplação de sentido único da vista interna para o lado externo, o ambiente envoltório.

Com esta postura, a luz sobre os móveis impõe outras soluções além daquelas que visavam realçar seus contornos, a exemplo dos ambientes imaginados por Lucio Costa e Le Corbusier. A possibilidade de considerar a luz como uma força modeladora, já que agora o móvel se encontrava quase “dentro” da mata, levou à composição dos espaços a ser influenciada por soluções que dialogassem com aquelas encontradas no paisagismo moderno brasileiro: a predominância de espécies de volumes para garantir visibilidade da forma. Assim, móveis com desenhos e contornos sinuosos ou com características de filtro de luz proliferam nos espaços projetados por Rino Levi ao sabor das soluções impostas pela solução arquitetônica do pátio interno na casa moderna brasileira.

Rino Levi sempre esteve ligado à questão do paisagismo moderno brasileiro, sendo amigo e acompanhante de viagens de expedições em busca de espécies ao longo do território brasileiro junto com Roberto Burle Marx. O próprio paisagista nos recorda da importância dada pelo arquiteto à vegetação tropical e a implicação de sua existência sobre o espaço construído:

> “Nos trabalhos em que contribui para a solução de problemas de integração entre arquitetura e paisagismo, predominou o desejo de encontrar um resultado que não servisse apenas para valorizar uma parte, mas sim a unidade do todo.” [226]

[224] Sobre a obra de Rino Levi, ver LEVI, 2001.
[225] LEVI, Rino, *In* XAVIER, 2003, p.39.
[226] MARX, Roberto Burle *In* XAVIER, 2003. p.341

Arquiteto atento às questões da profissão, Rino Levi mantinha estreitos laços com diversos arquitetos, artistas e intelectuais, além de publicar e divulgar seus trabalhos em revistas nacionais e internacionais. Entre os projetos que contribuíram para a difusão do conceito do pátio interno e sua influência sobre a forma do móvel no Brasil está a sua primeira casa (1944) **[73]**, um exemplo de "casa introvertida" cuja planta proporcionava o contato de diferentes áreas funcionais com os jardins envoltórios. Nesta residência podemos nos atentar que a questão do mobiliário, como "equipamentos funcionais e estruturados do espaço interno", era também tema de interesse e apreço por parte de Rino Levi. As referências para a questão do mobiliário, ao que tudo indica, provém de fundamentos corbusianos também, como indica a existência na varanda da sala social de um jogo de cadeira parecida [227]com a do modelo "Basculant No.B301" de Le Corbusier **[74]**, amplamente utilizada por Lucio Costa e Oscar Niemeyer em seus projetos.

De fato, essa observação sugere que Rino Levi, diferente de seus colegas cariocas que pregavam um certo lirismo na arquitetura com curvas e formas abobadadas, integrou os conceitos de Le Corbusier quanto à importância do paisagismo na composição da forma arquitetônica. A impressão do rigor técnico sobre a forma arquitetônica, derivada do aperfeiçoamento técnico do método de investigação do programa de necessidades, era suavizada pela intensa vegetação tropical implementada por Rino Levi, como indica Roberto Burle Marx.

O caso citado por Roberto Burle Marx se refere a uma solução da casa Olivo Gomes (1949-1951) **[75]**, em São José dos Campos, por ocasião da necessidade de resolver um problema de massa visual decorrente de um painel de azulejo, quando sugeriu a intervenção do paisagista em função de uma melhor solução de composição. A intensidade do entorno colocada por Rino Levi em suas obras, principalmente esta, induzia profundas mudanças na composição e na forma dos móveis nos ambientes sociais, em especial a sala de estar, área construída que é de interesse deste trabalho.

[227] Provavelmente este modelo foi confeccionado aqui no país, porque a base do pé da cadeira é diferente do modelo original, o que não seria surpresa, já que Rino Levi era grande apreciador de móveis e incentivou a reprodução de alguns modelos na casa Olivo Gomes, como nossas pesquisas apresentaram, reproduzindo modelos internacionais retirados do livro de 1953 do designer americano George Nelson.

As extensas paredes de vidro, em diferentes faces, em diferentes profundidades, impuseram uma condição austera de composição do móvel diante do amplo espaço da sala joseense. O resultado foi a adoção de peças com densa massa visual, como a poltrona "Butterfly" (1938) de Hardoy, Kurchan & Bonet e um sofá por ele desenhado, modelo próximo à famosa poltrona maciça de Le Corbusier. Todas as peças estão dispostas no espaço em pequenos conjuntos [228] e, quando não, seu volume de composição somente se destaca quando está colocado em canto, como o jogo de mesa e cadeira ao lado dos "pilotis".

A fotografia de divulgação da casa para revistas é esclarecedora como seu projeto arquitetônico proporcionava sobre a questão do móvel defronte à paisagem e vegetação tropical. É também reveladora no sentido de como a eliminação definitiva da parede de vidro estava por acontecer, trazendo implicações profundas no modo de como lidar a composição e a forma do móvel diante da paisagem e vegetação tropical.

Por exemplo, ao deslocar a cobertura da sala de estar para o centro do jardim da residência Milton Guper (1951/1952) **[76]**, ou mesmo a residência Castor Delgado Perez (1958) **[77] [78]**, Rino Levi transformou o espaço, não como um aparato contemplado com espécies locais, mas a própria reprodução de um ambiente da mata, da floresta tropical. Abriu perspectivas de observar o ambiente social tendo a vegetação tropical como interlocutor visual e não mais como aparato de fundo. A intensidade e força visual das massas geradas pelo paisagismo obrigaram Rino Levi a dispor poucos móveis, contribuindo em muito para a austeridade do espaço. Os móveis existentes são meros agentes figurativos de um espaço concebido para exaltar as qualidades e potência visual da vegetação tropical, daí a importância de sua forma.

Em certa medida a proposta de espaço da residência Castor Delgado Perez evidencia a função do móvel moderno no Brasil, realçando suas qualidades em termos do valor da forma diante da paisagem e vegetação tropical, já incorporada pelo paisagismo moderno. Assim, estabeleceu uma linha de partido

[228] Podemos constatar na fotografia a existência de uma mesinha de trabalho colonial, típica de época, rústica, de pés engastados, compondo com o sofá moderno de Rino Levi. As fotos da sala de estar demonstram a alteração da composição dos móveis em função de denotar espaços preenchidos. Sobre a existência do móvel colonial rústico, não estaria aí mais um elo entre Rino Levi e a escola preconizada por Le Corbusier e Lucio Costa?

arquitetônico convertida em método de projeto de residências, tendência que perdurou aos longos das duas décadas seguintes, em especial, a "arquitetura da escola paulista brutalista". [229]

O ano coincide com dois fatos importantes: o início da construção de Brasília e o lançamento da Poltrona Mole do arquiteto Sergio Rodrigues. Aos nossos olhos, o ano de 1958 encerra um ciclo de desenvolvimento da forma do móvel moderno no Brasil que, a partir desta data, já estabelecera as bases criativas e soluções diante das problemáticas de composição espacial colocadas nos ambientes sociais da casa moderna brasileira.

Primeiro por Brasília solicitar e contemplar em seus palácios e ministérios os móveis modernos em produção por empresas brasileiras, em destaque a contribuição de Joaquim Tenreiro e Sergio Rodrigues. Depois, porque a Poltrona Mole, reconhecida e premiada em nível internacional como legítimo móvel moderno brasileiro, trata-se de um belo exemplo de adequação da forma do móvel diante da natureza tropical e hábitos da cultura local.

Foi um movimento ligado à história da arquitetura moderna brasileira, portanto, uma história realizada por arquitetos, posteriormente por designers ligados ao movimento moderno. A renovação da casa brasileira repercutiu na conceituação e produção de estilos de objetos e materiais ligados à arquitetura de interiores e decoração, papel plenamente cumprido pelos arquitetos em função da falta de resposta por parte de decoradores e moveleiros em atender às expectativas lançadas pela arquitetura moderna, tendência estilística que prevaleceu no período.

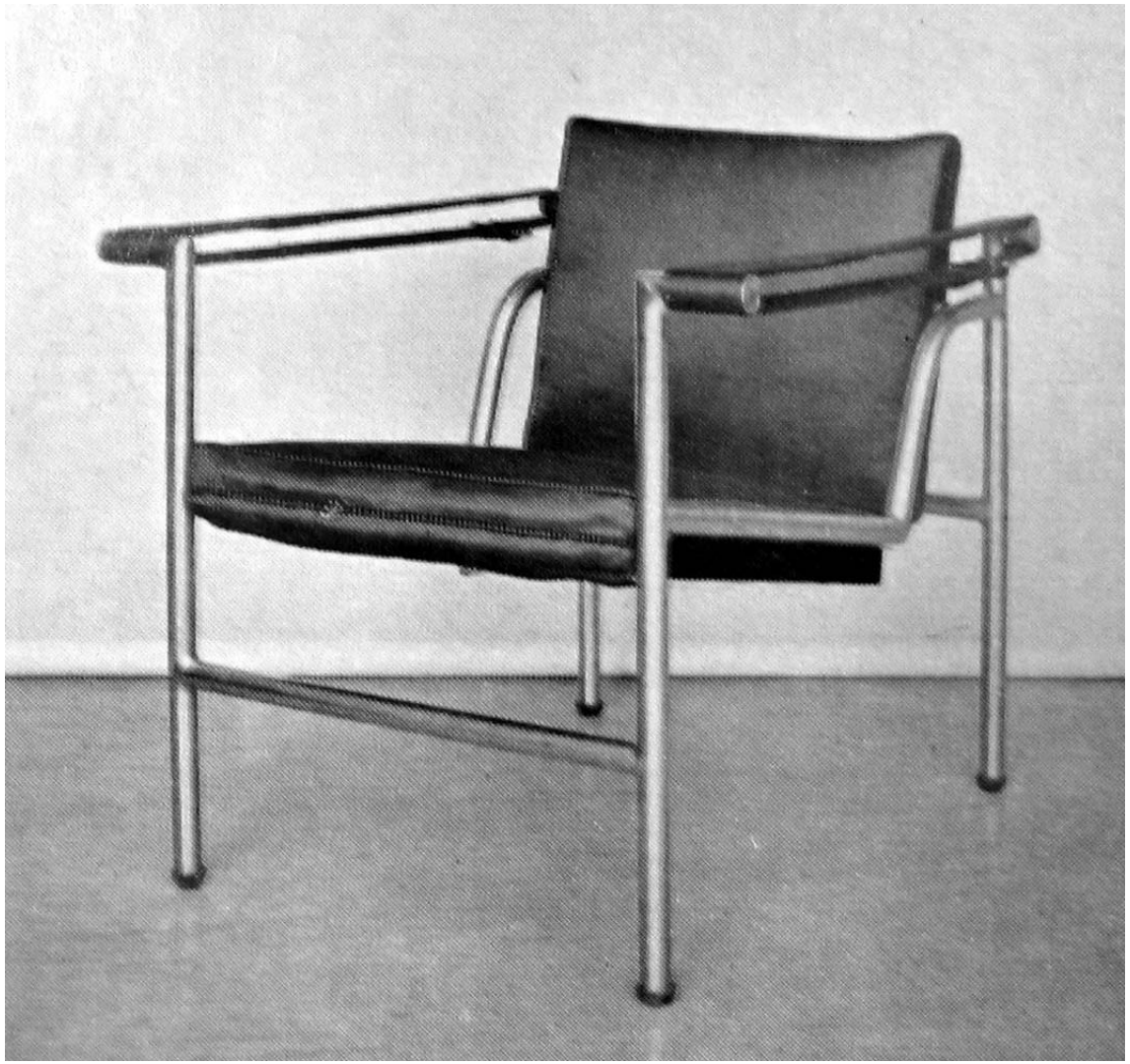
[229] Interessante notar que esse movimento acabou por suprimir o papel de outros designers na composição espacial do espaço construído, delegando as formas dinâmicas ao paisagismo somente e não mais aos móveis, que foram convertidos em peças fixas emergindo da própria estrutura da obra. Esses móveis estão principalmente localizados em áreas sociais e defronte aos pátios ajardinados, comuns nesta modalidade arquitetônica. Ver <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq084/arq084_00.asp>

Lina Bo Bardi em sua residência em São Paulo (década 40).

[f.72] Habitat, (5): jan/fev/mar/1950.

Residência de Rino Levi como “casa introvertida”.

[f.73] LEVI, 2001.



Poltrona “Basculant” de Le Corbusier, Pierre Jeanneret & Charlotte Perriand (1928)

[f.74] Oeuvre Complète.

Residência Olivo Gomes (1949/51) de Rino Levi.

[f.75] LEVI, 2001.

Residência Milton Guper de Rino Levi (1951/52).

[f.76] LEVI, 2001.

Residência Castor Delgado Perez de Rino Levi (1958/59).

[f.77] LEVI, 2001.

Residência Castor Delgado Perez (1958/59) de Rino Levi.

[f.78] LEVI, 2001.

5. MATERIAIS E FORMAS DO MÓVEL MODERNO NO BRASIL

5.1 Alguns aspectos visuais da casa popular brasileira e sua influência sobre a forma do móvel

Para identificar as características visuais do móvel e, principalmente, daquelas reconhecidas como manifestações do movimento moderno no Brasil, é indispensável considerar também os aspectos morfológicos [230] que constituem a casa brasileira.

Se houve uma expressão, uma abordagem legítima que, pode-se dizer, era um desenho representante da primeira manifestação da cultura local no universo do mobiliário, essa expressão ocorreu dentro da casa. E mais: se houve mesmo um móvel que surgiu em um momento ao encontro de diferentes culturas – indígena e portuguesa, posteriormente, a cultura negra, africana – esse móvel surgiu, obrigatoriamente, para o funcionamento da casa. Então, é intrínseca a relação de um possível móvel, que se possa denominar brasileiro, com a dinâmica da casa.

A casa sem um móvel não é casa; é um abrigo, é um espaço enfermo para a vida, e efêmero, já que não é possível estabelecer um meio que vincule sua relação, a experiência pessoal, com o espaço. É um abrigo sem vida porque, na casa, se há uma única rede **[79]**, por exemplo, já é possível supor uma relação entre a individualidade pessoal e o espaço construído, entre a dinâmica própria e a organização interna. Porque, ainda que seja um único móvel, é possível estabelecer inúmeras relações com o espaço. Com uma única peça, é possível propor qual a função do espaço, o que é privado e o que é público, onde termina um e começa o outro. Ou, ainda, se consegue ampliar perspectivas e reduzir proporções de tal forma que, com esse único móvel, a personalidade própria adere ao espaço formando o conceito de casa.

No entanto, a casa brasileira é, a princípio, uma casa que "nasceu de soluções sincréticas" [231], do encontro das culturas americana, indígena, com a cultura lusitana, portuguesa, ibérica. Há ainda a contribuição da

[230] O aspecto morfológico se refere ao estudo das formas que os objetos podem tomar.
[231] LEMOS, 2005. p.4

linguagem africana, dos negros escravos, mas em menor grau de intensidade e cujas principais vertentes se encontram na culinária. É uma casa multifacetada, em que todos, de alguma forma, contribuíram para a constituição do conceito de casa brasileira. Essa casa, na sua expressão mais simples, sem julgamento, sem a preocupação de impor quesitos estilísticos, surgida da necessidade do abrigo, da escolha do local correto, da técnica adequada aos meios disponíveis e de seu posicionamento diante do percurso do sol, apresenta soluções típicas para enfrentar a problemática do clima tropical imposta por essas bandas.

Mas, se houve mesmo essa questão intrínseca, dissociável, em que foi possível transferir algumas condicionantes visuais, "quais são os aspectos, ao nível do uso inclusive em relação ao próprio espaço interno da casa" que estruturam e condicionam a forma dos móveis modernos no Brasil? Essa pergunta, lançada pela Profa.Dra. Maria Cecilia Loschiavo dos Santos em sua tese de doutorado[232], decorre da clara influência do ambiente da casa, seus meios construtivos, de materiais, os subjetivos, entre outros aspectos, sobre a forma do móvel.

O próprio móvel, por si só, é um elemento que compõe o ambiente construído de qualquer tipo de morada. É o móvel que – por não ser imóvel, a casa, o invólucro, a propriedade – constitui a dinâmica do espaço habitado. O móvel, no caso tratado como objeto de repouso, de sentar, de guardar, nada mais é que um elemento do "organismo" da casa, um objeto que responde às necessidades de uso para determinadas funções. É a função materializada em objeto, o produto de uma ação necessária para que a casa tenha funcionalidade, deixando de ser um mero abrigo para se tornar um espaço "habitável".

Dentro do universo da casa, o mobiliário vaga pelo espaço, seja em torno de outros móveis, atravessando cômodos, acomodando-se em algum canto, seja amontoando um sobre outro móvel, saindo para o exterior e voltando; e, dependendo de seu posicionamento no piso, cria paredes invisíveis que definem determinados ambientes. O móvel também desvirtua a função original do ambiente, pois a sua própria existência, por mais breve que seja, pode configurar uma nova função, bem como sobrepor várias.

[232] SANTOS, 1993. p.92

Se o móvel é pequeno, seja um banquinho ou mesa de trabalho, a sobreposição é maior, pois sua capacidade de deslocamento sugere uma intervenção constante nos espaços onde se posiciona. Isso não significa que sua função radie e contamine todo o ambiente; é necessário perceber a troca que ocorre entre este e o espaço, entre este e os outros móveis. Por mais denso que seja o móvel, este pode ser invisível: sua função pode ser aniquilada, seja pela luz, seja pela textura do ambiente, seja pela sua forma. Ao móvel tudo é possível e, às vezes, não se sabe se é um móvel ou não: a extensão de determinados elementos construtivos pode indicar uma sobreposição de funções, como por exemplo, as reentrâncias de paredes sobre as janelas coloniais, funcionado como bancos.

Na história do homem moderno, o móvel é uma evolução. Depois das primeiras armas, ferramentas e utensílios, o móvel foi uma revolução. Com o móvel, o homem se distinguiu diante dos outros, socializou-se, mudou sua postura e melhorou o conforto da vida. O móvel também promoveu a espiritualidade entre os homens, como se pode observar nas peças cerimoniais encontradas em diversas civilizações, ao longo de diferentes épocas da história.

Já a casa tem uma história específica e envolve outras questões além da simples exigência do abrigo e defesa: é necessário compreender quais as funções que a casa demanda, se é para o descanso, para o preparo da alimentação, para outras atividades; quais os recursos naturais disponíveis e, além do mais, qual a condição ambiental imposta, uma vez que é importante assimilar o clima e o local do sítio em que ela se localiza. O acesso ao alimento, seja por meio da caça ou colheita, a disponibilidade de água, a vista alcançada pela localização, os caminhos e saídas, são condicionantes que atuavam na escolha do local e da técnica para edificar a casa.

A casa pode ser confeccionada com vários tipos de materiais: com couro de animais, com folhas de palmeiras e de outras espécies de árvores, com bambus, com pedras, com barro, com madeira, e até com gelo. Hoje já pode ser feita com lona, papelão, plástico, vidro, papel, borracha, metal, enfim, qualquer material que tenha um mínimo de resistência e estabilidade mecânica, suportando pressões ao longo de sua superfície e flexões em suas extremidades. As técnicas também são diversas – e supõe-se que parte significativa da evolução

tecnológica provém da busca pela melhoria da qualidade de vida nas casas – podendo ser amarradas, sobrepostas, aderidas, coladas, arqueadas, prensadas e também parafusadas, soldadas, fundidas, entre outras.

A cultura americana, sintetizada no índio nativo, encontrado em grandes tribos ao longo do extenso território brasileiro desde o descobrimento, encontra na oca, na choupana, a sua principal expressão de habitação. Muitas foram as maneiras de executar a oca, realizadas por diversas tribos, sendo que em algumas somente um abrigo temporário era confeccionado, já que os índios viviam em constante migração.

Em geral, as ocas são formadas por uma estrutura tencionada de gravetos ou por troncos finos de árvores **[01]**, fixados no chão por meio de valetas simples, de tal jeito que formam uma planta circular ou a combinação de duas elipses abertas. No topo, sempre há um vão para a entrada de ar, de tal forma que no inverno o ambiente fica quente e no verão, ameno. A escolha do desenho da planta decorre da possibilidade de obter uma estrutura mais resistente aos ventos e chuvas tropicais, com pé-direito interno maior, favorecendo a circulação do ar dentro da oca, bem como dispondo as folhagens, sempre amarradas, em uma angulação que impede praticamente a entrada de água no interior em épocas de chuvas, além de possibilitar um ótimo controle ambiental. Pode existir uma ou várias ocas, formando um aldeamento, sempre em uma disposição circular, criando ao meio uma praça.

Em geral, dois únicos e pequenos acessos são instalados na oca: sendo um na parte voltada à praça central e outro para o lado posterior, em um esquema, às vezes, parecido com uma circulação cruzada, possibilitando um deslocamento amplo e objetivo sem criar lugares isolados. Dentro da oca o espaço é livre; “havia promiscuidade lá dentro, as redes umas em cima das outras, as famílias todas dormindo junto” [233], sendo que os troncos-pilares também funcionam como suportes de redes, fragmentando em setores alguns espaços internos. No centro, sempre a fogueira acesa, seja para aquecer ou mesmo para espantar mosquitos com sua fumaça, “era feita embaixo do jirau” [234].

[233] LEMOS, 2005. p.29
[234] Idem, p.9

Nessa fogueira, dentro da oca, não se cozinha. O preparo e produção do alimento são feitos sempre do lado externo da oca, “ao ar livre” e, mesmo em dias de chuva, a produção é fora, ainda que o índio permaneça na porta.

O chão, como o lado externo da oca, é de terra batida, surrada, moldada pelos transeuntes, principalmente pelos homens, já que mulheres e crianças sempre ficam do lado de fora. O chão das ocas muitas vezes lembra a superfície da taipa que, por ser moldada e seca ao calor, apresenta texturas resultantes muito próximas entre si. O fato de boa parte de a terra tropical ser um componente argiloso sugere algumas analogias visuais que podem cercear a investigação sobre a descrição da forma do móvel no Brasil.

A opção indígena sobre o chão argiloso, mantendo o estado natural do solo, representa um comportamento até esperado, uma vez que o barro amassado, com o tempo, torna-se caloroso, impermeável, quente, tateável, e passível de ser limpo. Pode ainda ser “reparado”, se for o caso de alguma poça surgir e abrir um pequeno buraco, bem como pode ser moldado, furado para se fazer uma fogueira, facilmente, sem a necessidade de ferramentas. O piso argiloso indica também, dependendo do local, como se dá a organização religiosa, o ato ecumênico, como funciona o evento em si, já que é possível “ver” através das saliências do piso, a ordem da cerimônia. À argila, tudo é possível: é o chão, a parede, a fogueira, a panela, o banco e, até mesmo, a pintura do corpo. E, assim, o material por ser onipresente, acaba como que registrando no dia a dia a história da oca em uma memória gráfica findável, até o momento de abandono do local por outro mais produtivo.

A argila, esse corpo sem forma, e a própria taipa acabada, são como uma goma produzida pela seringueira: se há uma forma é porque resulta de uma intervenção. A principal qualidade da argila não é a sua textura própria, que remete à pele humana, por sua pigmentação, ou mesmo rugosidade, mas sim a sua capacidade em registrar, memorizar a identidade do interventor. Ora, é possível saber se uma panela de barro é boa ou não: basta observar a textura, a densidade da espessura, a liga alcançada, porque nem sempre a queima, somente, confere à panela certas virtudes do bom cozimento. Assim, é possível identificar o autor, a família proprietária da peça, a tribo, a nação. A textura da argila, do barro, da taipa, confere personalidade.

A oca não tem janela **[80]**. E esse fato diz muito sobre como estruturar a forma do móvel no Brasil. A oca é um espaço escuro por natureza, impedindo a entrada de mosquitos, bem como atenuando a visibilidade da forma no interior, já que a escuridão não facilita o foco, o detalhe das coisas, favorecendo, pela própria incapacidade de melhor visão, o convívio coletivo em seu espaço, já que no ambiente vive mais de uma família. Se há, então, uma atenuação das formas, pois as manchas sombreadas dos corpos **[81]**, sejam humanas ou não, eliminam o contraste e, por assim dizer, apagam a visibilidade da superfície e realçam o contorno, qualquer objeto de uso interno na oca não tem valor próprio de imagem a não ser que possua formas bem delineadas.

Isso sugere que as formas dos objetos, se são sinuosos ou ortogonais, se são coloridos ou monocromáticos, se possuem texturas ou não, pouco importa, porque um espaço como a oca não se atenta muito ao desenho, mas sim à função, seja social ou espiritual. Talvez isso explique a simplicidade de algumas tribos que confeccionam bancos em formas de animais silvestres **[82] [83]** para eventos rituais no norte do Brasil, alguns representando onças, tucanos, papagaios, tamanduás, macacos, entre outros, cujo contorno claro, objetivo, sem rebusco, remete imediatamente ao bicho citado.

O desenho das ocas foi de grande impacto para o imaginário construtivo no período de colonização. Fora o aspecto da objetividade construtiva, óbvia, em que há a máxima redução de estrutura, a compreensão dinâmica da madeira, houve o impacto da forma em si, da noção de espaço e, principalmente, da imposição do ambiente cromático, no qual a sombra, a ausência da luz direta, colocava o colono português em uma outra dimensão visual.

Foi a transferência do ambiente selvagem para dentro da morada **[84]**. Se a floresta densa, escura e misteriosa intrigava e inibia a exploração por parte do colono, a oca revive esse cenário cujo interior mantém as mesmas características de uma verdadeira floresta tropical **[85]**: verticalidade representada pelo pé-direito alto, luzes esparsas provenientes de frestas das folhas envoltórias da oca, como acontece na floresta, cuja luz surge das copas das árvores, o cheiro, o som abafado, a textura, tudo igual à floresta e, principalmente, a penumbra imposta no ambiente interno da oca. A sombra intrigante anunciada pela floresta, dentro da oca, torna-se comum, controlada e de alívio, já que o calor de fora combinado com a umidade, muitas vezes, é insuportável.

A pequena porta e a ausência de janela acentuam essa sensação de ser transportado para uma outra dimensão. A entrada, para o colono português, deve ter sido algo como descortinar a floresta, embrenhando-se entre as folhagens rasteiras, numa luta desgastante, para um momento de abertura, para a chegada a uma clareira.

Outro dado curioso sobre a oca é o tipo de revestimento usado para cobrir o espaço: em geral, adota-se palha para as habitações mais duradouras, mas também se usam grandes folhas de bananeiras e outras plantas rasteiras e alguns tipos de árvores pequenas também. A amarração da cobertura é feita comumente com gravetos ou com troncos de árvore pequena, fina e maleável disponível no local. O método utilizado para amarrar compõe-se de um jogo de traçados, no qual o graveto se sobrepõe à outra peça em partes regulares, formando uma tela firme, resistente e maleável. Sobre essa tela, que é amarrada com cipós, ou por algum tipo de fibra vegetal, repousam grandes maços de palha, previamente colhida e secada, que também é amarrada à estrutura de gravetos ou bambu. A ordem de colocar os maços de palha segue um padrão constante: começa pela parte superior até a inferior, sendo comum a palha estar muito próxima ou mesmo encostar-se ao chão, impedindo a formação de goteiras de chuvas, que eventualmente poderiam afetar a vida na oca.

Por possuir um pé-direito alto, com a forma abobadada ou semicircular, o resultado final do conjunto da cobertura com a palha da oca é de uma beleza sensorial marcante, denotando, apesar da rusticidade, a idéia de um abrigo confortável, aconchegante e seguro. Mas existe um outro aspecto da cobertura que também é de interesse para o estudo da forma do mobiliário: é a textura maleável da palha. É interessante observar o que ocorre em uma matéria sem muita expressão, no caso a fibra de palha, do capim, às vezes tão áspera como cortante que se transforma, quando disposta em um maço, em uma nova matéria, cujas qualidades sensoriais são outras: maleável, macia e moldável. Por estarem presos, os maços dissolvem o aspecto agressivo das fibras, remetem à idéia de pequenos tufos, comportando-se às vezes como um volume ajardinado, sem formas agressivas, favorecendo a receptividade do conjunto. O aspecto de algumas fibras soltas dos maços torna a textura irregular, acentuando o dinamismo do conjunto, uma vez que, dia a dia, com chuvas, vento e sol, a cobertura vai registrando a atuação do clima, caracterizando a oca.

E, assim, a cobertura em palha mantém um padrão constante na oca, que é a mesma capacidade de registro tátil que se encontra na taipa, no piso argiloso, culminando em uma forma geral moldada pela mão do índio, como um registro coletivo diário da tribo **[86] [87]**. A palha e seu aspecto irregular, escuro por causa do envelhecimento, realçado pelos feixes de sombras entre os tufos, estabelecem essa relação do palpável, da possibilidade do contato, do conforto, da interação com o meio ambiente, da necessidade de controle e do conhecimento sobre como funcionam os materiais.

O universo visual indígena é limitado às formas naturais da fauna, da flora e do meio geomorfológico do bioma em que se encontra, conduzindo-o a transferir aos objetos produzidos tanto as formas encontradas como também reproduzir volumes e texturas. No caso do índio nativo, que sempre viveu da fartura da terra, o refinamento do material, seja técnico ou estético, não se faz necessário, mas o reconhecimento do material sim: conhecer, controlar e ter domínio sobre as qualidades dos materiais disponíveis. A principal característica dessa atitude é reconhecer nos materiais a capacidade de produzir texturas registradoras, que são superfícies capazes de acumular as informações impostas pelo operador, pelo agente que transforma o material.

Com essa idéia, não é surpresa constatar que em nossa cultura indígena, pouco ou quase nenhum instrumento foi criado, utilizando sistemas mecânicos básicos, como, por exemplo, a alavanca, seja para quebrar castanhas, ou mesmo a confecção de cavilhas, seja para travamento de peças. Sempre foi explorado o aspecto mecânico natural do material, como a torção de uma vara para a confecção de um arco para flecha, ou adotada a estratégia de imprimir uma identidade ao material que seria, resumidamente, moldá-lo para uma função, como por exemplo, desbastar uma tora para confeccionar um pilão, ou ainda, recortá-la para produzir um jirau.

O método é a moldagem dos materiais, e o qual por meio de técnicas diferentes resulta sempre em impressões, intervenções pessoais, personalizadas, como um registro pessoal, um produto de autor, de uma família, de uma tribo.

Se não é possível imprimir ao material uma técnica que visa atuar sobre sua massa, seu volume, no caso moldar, desbastar, recortar, assentar, imprimindo uma intervenção física, um registro, é possível fazer com que o material seja fluido o suficiente para registrar o conteúdo. E, aderir ao material, o registro do usuário.

O melhor exemplo dessa inversão de método é a rede indígena **[88]**. Tema de diversas pesquisas esclarecedoras e estudos de sua origem, a rede é o produto indígena que melhor se aplica à concepção da forma voltada para fluir sobre algo, no caso o corpo humano, e para registrar alguma informação sobre seu conteúdo, seja pelo cheiro, pela forma do uso, pela impressão anotada nas fibras do dono da peça.

A rede basicamente reproduz como objeto um dos melhores meios de repouso já criado pelo homem. De fato a rede, além de induzir a uma posição fetal, reconhecida, relaxante (suspeita-se que quando utilizada em tamanho adequado, e para aqueles que foram criados desde pequenos em redes, há benefícios para a boa postura da coluna cervical), acolhe, com sua superfície maleável, o corpo do usuário, sugerindo aconchego e enclausuramento necessário para o conforto do descanso. A rede também sugere a existência de um manto envoltório no qual é possível se "esconder" em uma outra "dimensão", fechar-se em si para uma profunda introspecção do usuário, banhado por um calor próprio.

Existem ainda aspectos mais pictóricos: a rede é a representação da grande boca, onde, literalmente entramos, como que entrando no próprio corpo, para lá dentro, não somente se refugiar, como para se conhecer. O balanço, nesse caso, para aqueles que estão "dentro" aumenta a sensação de flutuação, como aquele encontrado no ventre da mãe. A rede, às vezes, funciona como suporte de transporte do filho pela mãe índia **[89]**.

A rede tanto é cama como poltrona. Sua presença, no espaço, impõe a necessidade de pilares, ora convertidos em troncos de madeiras, ou paredes que, por proximidade, realçam a visibilidade da rede; daí a sua conversão em poltrona.

Como objeto em si, a rede cumpre todas as condicionantes modernas de conceito de produto: de fácil confecção, maleável, de forma e tamanho controláveis, leve, multifuncional, capacidade de integração em qualquer espaço, personalidade, capacidade de registro do usuário, seja pelo cheiro ou textura, flexível e, em alguns casos, capacidade de se tornar invisível (muito observado em algumas tribos em que a rede se funde com o meio, seja dentro da oca ou floresta).

A rede também é, por definição, um mobiliário de várias categorias: de repouso, de guarda (quando há um transporte, muitas vezes a rede substitui a arca), de sentar. Acredita-se que a rede nada mais é do que a

resposta da capacidade dos materiais orgânicos encontrados na natureza, como as folhas das árvores, à sobrecarga de uma força de um objeto estranho: tenciona-se até ajustar o equilíbrio, muitas vezes moldando-se à forma do objeto.

Muitas vezes, a rede é confeccionada com cascas de árvores, ou cipós envoltórios das mesmas árvores, permitindo que seja interpretada como uma associação e transferência da textura da árvore para o corpo do índio. É a superposição de camadas que englobam tanto o vestuário do índio como a rede que o envolve.

Pode-se afirmar que é a rede que define o espaço e a forma do ambiente construído, pois sua existência exige a verticalidade para a sua sustentação, seja por pilares ou paredes, como já dito. Essa verticalidade, em geral, é transformada em estrutura de sustentação da cobertura da qual radiam redes em torno de outras estruturas, formando assim um complexo de redes associadas às diferentes famílias existentes dentro da oca, definindo o espaço interno.

Outro material que se assemelha, em muito, ao conceito de rede é o tapete utilizado pelos índios para o trabalho ou reuniões sociais. Pode ser confeccionado em diversos tamanhos, com diferentes técnicas e padrões gráficos, utilizando capim de milho, taboa, cipó, bambu e outras fibras diversas. O tapete, por ser maleável, se assenta em qualquer chão, mas melhora em muito o conforto em situações em que se faz necessário, como a preparação de comida em tempos frios. O tapete também pode ser enrolado, transportar, armazenar coisas, entre outras funções, e, ao invés de estar pendurado, encontra-se repousado no plano do chão.

Muitas vezes a técnica de confecção do tapete reproduz o entrelaçamento de fibras, formando, assim, uma sucessão de camadas de técnicas, envolvendo desde o chão o tapete, passando pela rede, culminando na estrutura da oca.

Do entrelaçamento se fazem também os cestos e outros instrumentos para a guarda e produção de alimentos. A técnica do entrelaçamento produz inevitavelmente uma camada, um plano, maleável ou rígido em que é concebido, necessariamente, para envolver algo. Portanto, se há a intenção de cobrir algo, há a idéia de registrar algo, porque todo material concebido para abrigar visa se adequar à forma do conteúdo, assimilando o seu registro, a sua impressão.

Assim, a principal vertente visual de concepção dos objetos e materiais que envolvem a forma de produção indígena encontrada no Brasil é por meio dos materiais utilizados ou das formas obtidas pelas técnicas, a capacidade em registrar, via de impressões, as particularidades da pessoa, da família, da tribo. Obtém-se o registro com a texturização da matéria-prima, seja por moldagem e assentamento, seja por desbastamento, enfim, todo tipo de força que atua sobre a superfície de um material, gerando uma memória gráfica do interventor. É de se imaginar a quantidade de camadas que são acumuladas sobre os objetos.

Mas, de que maneira o ambiente da floresta sugere, por meio de referências visuais, essa abordagem indígena sobre os objetos, imaginando-se que o Brasil, na época do descobrimento, possuía parcela significativa de terras cobertas por florestas?

A resposta é a maneira como a luz incide sobre o ambiente tropical. Sabe-se que, nesses trópicos, a luz solar incide de maneira mais direta, “dura”, profunda, penetrante e radiante. Sabe-se também que a luz, pela angulação, surge ao meio-dia – a luz mais intensa – quase que a noventa graus, atingindo qualquer superfície descoberta.

Para a vegetação em geral, incluindo plantas rasteiras até árvores gigantescas, essa luz é devastadora para a proliferação de espécies no meio ambiente, pois resseca o solo, queima as mudas e provoca ainda a desumidificação do ambiente, tornando estéril a vida. A resposta das espécies foi a adaptação das árvores com grandes copas, altas o suficiente para criar condições úmidas, mas com circulação de ar, proporcionando a proliferação da vida. Assim, várias espécies, enclausuraram suas sementes em densas cascas, já prevendo a resistência necessária frente à queda proporcionada pela altura dos frutos. Diversos são os fatores que caracterizam o ambiente tropical, assunto amplamente difundido no campo da ciência biológica, principalmente os encontrados na Amazônia, Mata Atlântica, Zona Costeira e Cerrado, principais biomas brasileiros.

Entre os aspectos visuais encontrados no ambiente da floresta - a vida sob as copas – decorrente da incidência da luz solar, está a diversidade de texturas encontradas, em que não há sempre uma predominância de espécies, que poderia resultar em uma provável unidade, mas a abundância extraordinária de diferentes tipos de árvores, espécies de plantas e formações geomorfológicas. Pela necessidade de superar imensas alturas para

estabelecer a vida no seu cerne, muitas árvores desses biomas possuem bases enormes e raízes proeminentes, desconfigurando a noção de plano do solo **[90]**. Esses mesmos troncos, devido à diversidade, apresentam inúmeras variedades de texturas, mas em geral são ruborizadas, rugosas, ásperas e não defletoras de luz.

Árvores de médio formato, como coqueiros, juçaras e palmitos, têm o miolo do tronco mole, mas possuem duas características visuais marcantes: tronco circular e folhagem radiante, que apresentam grande mobilidade em decorrência da pequena quantidade de circulação de ar. Já a vegetação rasteira é, em sua maioria, constituída de plantas com folhas imensas, criando microambientes perfeitos para a proliferação de espécies, mantendo a umidade do solo. Pode-se perceber que há diferentes camadas de filtros solares, começando pela copa das árvores, em alturas consideráveis, que permite uma iluminação difusa, passando pelas frestas das árvores médias até chegar à plantação rasteira as quais acabam por realçar as sombras produzidas pelas árvores grandes, criando uma penumbra permanente no ambiente da floresta tropical.

É muito diferente, por exemplo, do ambiente de uma floresta de clima temperado, em que há também a densidade de quantidade de árvores, mas não há a diversidade de espécies, resultando em uma unidade constante de poucos tipos de espécies. O efeito é que, para esses ambientes nos quais a luz solar é mais inclinada para o horizonte, “deitada”, há uma maior penetração da luz, consolidando praticamente duas camadas de vegetação: as árvores e a vegetação rasteira.

Como a busca pelo sol não é garantia de sobrevivência das espécies tropicais, a necessidade de se adequar ao meio resulta em muitos troncos de diâmetros imensos, algumas distorções ao longo da altura e copas com áreas enormes, garantindo o direito ao sol. No caso das espécies em clima temperado, há uma inversão, já que a luz solar consegue penetrar no solo, principalmente em épocas geladas, pois as árvores possuem troncos finos, copas pontuais e linhas retas. No clima tropical, as espécies costumam ser mais duras no corte, gerar pranchas enormes e ser mais resistentes. Para as espécies de clima temperado, as pranchas obtidas no corte das árvores são menores, e a madeira costuma ser mais mole.

Pode-se concluir que as interferências visuais impostas pela floresta tropical são marcantes para a cultura indígena, na definição tanto do espaço como do desenho dos objetos. Trata-se, nesse caso, da transposição

de formas, luminosidade e, principalmente, reprodução deliberada de objetos cujas superfícies, além de texturizadas, reproduzem registros impressos, decorrentes do uso. É a vivência e a adequação ao meio ambiente.

No caso dos colonos portugueses que aqui chegaram para ocupar a terra, quais as influências sobre a constituição da casa brasileira, que estruturam e condicionam a forma dos móveis no Brasil? É necessário saber antes quais as características da casa portuguesa e como foi a sistemática de implantação do colono nestas terras tropicais.

Por causa da localização geográfica de Portugal, no extremo oeste da Península Ibérica, cuja porção de terra segue um eixo vertical, de norte a sul, variando a inclinação da luz, possui diversidade de ambientes, tipos de solos e climas, mesmo sendo banhado quase que exclusivamente pelo Oceano Atlântico. Ao norte, possui temperaturas mais amenas, clima quase temperado e cujo solo farto em granito favoreceu a difusão da técnica de construção de casas com pedras, ou o uso destas pelo menos no embasamento. Já no sul, influenciado pelo encontro do Oceano Atlântico e Mar Mediterrâneo, o solo é mais argiloso, o clima é mais quente, e a luz mais acentuada, as casas "são de tijolos, cerâmicas queimadas, tijolos de terra crua, adobes, de terra socada, taipa de pilão" [235], introduzidas pelos árabes durante a invasão ibérica entre os anos 712 e 1492.

As casas populares portuguesas, tanto as encontradas no norte como no sul, possuíam uma cultura de fragmentação do espaço interno baseado na localização do fogão. É em torno do fogão que a vida na casa acontece. A centralização do fogo ocorre por causa da necessidade de um maior controle sobre a temperatura ambiental interna da casa. No norte, a predominância de pedras faz com que as construções exponham as técnicas construtivas com esses materiais, já que a terra, para a produção da taipa, é "escassa", resultando em casas construídas inteiramente com pedras, evitando assim o frio intenso e a umidade provenientes das correntezas do Mar do Norte.

Já no sul de Portugal, a situação privilegiada, com extensas planícies cultiváveis, transformou a arquitetura local, possibilitando a consolidação da taipa como técnica construtiva comum. A base das casas, o

[235] Idem, p. 9

baldrame, o alicerce, ainda em pedra, que por ser impermeável resiste à umidade, sustenta as paredes de taipa de pilão, desta forma a "terra socada fica a salvo" [236].

O acabamento das casas, tanto nos ambientes interno como externo, era por meio da caiação, da utilização de cal, proveniente de jazidas de carbonato de cálcio espalhadas pela região, ainda que raras. A utilização da cal formava extensos planos brancos dentro da casa, denotando higiene e clareando o ambiente. Essa tradição de caiar, da cultura árabe, como se observa, depois amplamente utilizada no Brasil, principalmente pelos engenheiros militares, é superada somente no norte do país, onde a cal higroscópica, úmida, daninha à estrutura da casa, foi revestida com azulejos.

A caiação, diferente da taipa, não possui a capacidade de registro do usuário, cuja intervenção fique impregnada de rastros do autor; pelo contrário, sua superfície branca, pura, torna o ambiente homogêneo, realçando as formas internas, refletindo a luz pela casa, apagando assim qualquer vestígio. Essa condição de criar uma pele branca de fundo faz com que qualquer elemento se destaque da parede, sobressaia-se do plano, sugerindo a necessidade de organização interna dos apetrechos e móveis da casa. Induz assim a necessidade de ocupação do espaço e, em decorrência, da organização. Com a parede interna caiada, quebra-se também a possível ligação existente entre o teto e o piso, rompendo o aspecto de o ambiente ser conseqüência de uma forma só, como a que acontece em espaços com taipa sem caiação: o mesmo aspecto do piso, que a textura da taipa pode assumir, produz um efeito de continuidade entre os dois planos, em que não é possível delimitar onde termina o piso e começa a parede, criando a sensação de um ser à extensão do outro.

A ausência de caiação em espaços como os encontrados nas casas dos colonos, dos mamelucos, amenizava a sensação de vazio decorrente da ausência de móveis, uma vez que, por ser um espaço escuro, multidirecional, sem limites sensoriais, capazes de distinguir a profundidade do ambiente, qualquer peça ali posicionada seria absorvida, "desintegrada" visualmente pelos planos das paredes. Quiçá ajude a explicar um pouco a ausência de móveis percebida nas casas brasileiras por muito tempo, além da já conhecida dificuldade de acesso às peças em função da distância e pobreza.

[236] Idem, p. 10

Com a chegada dos colonos não predominou, quanto ao aspecto da cultura portuguesa, as diferenças de estratégias de ocupação dos territórios e as correlatas técnicas de construção de moradias que existia em Portugal, entre os povos do sul e do norte. O conhecimento acumulado foi, conforme o aprendizado da técnica construtiva e a miscigenação com os índios, sendo imposto conforme a ocupação ocorria, pois "aqui houve, vamos dizer assim, sincretismos portugueses transportados para o Brasil" [237].

A chegada do colono português, sua miscigenação com os índios resultou em uma outra proposta de projeto de habitação, que foi o mocambo, a choça, a ocara, entre outras denominações populares. Esses tipos de moradas nada mais eram do que uma reprodução do ambiente da oca com traçados lineares, cuja planta livre [238] era, em geral, na forma quadrada. De dimensões reduzidas, no intuito de abrigar uma família, a do português e da índia, a fim de garantir a privacidade desejada do colono e sair da "promiscuidade" do interior da oca, a morada mantinha o padrão da habitação indígena: chão batido, troncos de árvores como estruturas de sustentação e apoio de redes e, possivelmente, uma entrada com janela. A vida cotidiana ficava do lado de fora onde se localizava a cozinha, espaço em que se preparava a caça ou colheita: a fogueira era acesa, e a alimentação era feita. Ou seja, o ambiente da casa era a paisagem envoltória, o contato com a natureza, em uma situação que não diferenciava muito da oca **[91]**. O espaço interno era destinado ao repouso e guarda de poucos pertences.

A estrutura se manteve, mas o desenho, a planta do espaço construído foi "uma solução sincrética ou híbrida, vamos dizer assim, porque a técnica construtiva é do índio, é a casa de palha" [239]. A técnica de construção praticamente era a mesma nos primeiros tempos, com o uso de palha, tanto na cobertura como nas paredes; posteriormente é que foi introduzida a taipa de mão, sobre uma estrutura de gravetos; depois bambu, que permitiu a consolidação da janela (uma vez que com palha, o sistema deveria ser pouco funcional). A janela, aos poucos, foi introduzida através da conversão da porta "(...) em duas folhas: a folha de baixo, fechada, transformava a porta em janela e impedia que o cachorro entrasse dentro de casa e que criança saísse de casa" [240].

[237] Idem. p. 11
[238] Ver desenhos de Manuel Bandeira apresentando algumas fragmentações do espaço interno de mocambos em FREYRE, 1936.
[239] LEMOS, 2005. p.76
[240] Idem, p.29

A consolidação da taipa, pelo colono português, principalmente aqueles proveniente da região de Algarves, como técnica construtiva foi amplamente difundida por causa da abundância de terras argilosas compatíveis para tal uso. A resistência em adotar uma outra técnica construtiva procede, na verdade, de uma abordagem sobre o ambiente desconhecido: a necessidade de defesa, de uma parede mais sólida, de privacidade, a rapidez e facilidade da construção e o conforto ambiental proporcionado pela taipa não foram superados pela precariedade defensiva da oca e da necessidade de derrubada e corte de pranchas de madeira para conter o frio intenso. A taipa se consolidou rapidamente como técnica construtiva corrente, proporcionando ao colono português uma ocupação mais adequada à sua realidade.

Diferente dos colonos protestantes que ocuparam a América do Norte, construindo moradias com toras de madeira e, posteriormente, com pranchas de madeira, culminando em um processo mais racional, pragmático, de produção, controlando o clima temperado da região. A taipa portuguesa buscava relacionar a construção como um estabelecimento mais duradouro, seja por causa da aparência final das paredes estarem tão enraizadas no solo, seja pela textura, seja pelo fato de “ter saído da terra”.

Apesar de rememorar a caiação e o adobe árabe largamente aplicados no sul de Portugal, em Algarves, a taipa “brasileira” solucionou bem o problema de vedação nos trópicos para os colonos portugueses. Bastavam capim e barro com um pouco de água sobre uma trama de gravetos e, pronto, era possível realizar, de forma rápida, uma fiada de parede de vedação. O uso da taipa implicou uma agilidade mais eficiente quanto ao ganho de tempo, pois sua técnica simples, conduzida por uma ou duas pessoas, evitou que, mesmo conhecendo as espécies de madeiras, fosse necessária a derrubada de árvores de maior porte, o desbastamento e o corte, além do transporte das peças ao longo da mata, para obter pranchas de construção e vedação para a edificação.

Essa adaptação com a dinâmica imposta pela floresta tropical, o reconhecimento da terra e da taipa gerada, a assimilação com os espaços interiores escuros, com a luz solar contrastante, implicaram diretamente uma identificação com a técnica da taipa como meio de reconhecimento e incorporação de valores que possibilitaram a integração do português ao novo território.

Enquanto o colono português aprendeu que a construção da taipa aqui seria mais adequada, o colono da América do Norte, aos poucos, foi adotando a madeira como matéria-prima básica de construção, mesmo porque lá o solo não permite outra opção a não ser fazer uso desta, proporcionando maior qualidade da edificação e controle sobre o clima rigoroso do lugar. O ripamento da fachada, bem como a otimização das estruturas que o uso da madeira impõe, culminando em uma grade estrutural, foi muito diferente da produção aqui encontrada, pois não se importava muito se havia uma ordenação rigorosa da estrutura de gravetos das ocas; importava, sim, se a mesma estrutura responderia aos esforços do peso imposto pela cobertura de folhagem.

Enquanto a consolidação da técnica da taipa, condicionada pelo clima e solo local, não impunha um preciosismo sobre o processo - o método construtivo - o uso da madeira sujeitava a necessidade do colono a aperfeiçoar o meio, talvez em busca de uma maior agilidade construtiva, fechando em uma estrutura final e, conseqüentemente, em uma forma com linhas mais precisas e muito mais presentes, diferentes de uma superfície da taipa, mais esparsa e irregular. É o nascimento de uma cultura material, que envolve também outras áreas e não somente ligada à casa, voltada para a técnica em vez da forma, como a que ocorreu por aqui.

O desdobramento dessa abordagem pode ser visto, por exemplo, na diferente maneira de pensar os traçados da malha urbana das cidades. Enquanto no Brasil, e em outras localidades latino-americanas, as cidades se acomodam ao meio geomorfológico do sítio escolhido, as cidades americanas acompanham, em sua maioria, uma grelha predeterminada que envolva vias do norte ao sul, e outras, de leste ao oeste, em um traçado que reproduz o plano das paredes estruturais das casas dos primeiros tempos de colonização.

Essa abordagem em atacar o problema do material para solucionar a questão da construção, para resolver a problemática do clima austero, da eficiência da ocupação ou, ainda, da confecção de um objeto, criou essa linguagem de projeto que resulta na imposição do método de uso dos materiais na forma final do produto. Isso explica o sucesso do compensado de madeira e a sua rápida difusão tanto no meio do setor da construção civil como do mobiliário.

O que se vê por aqui é uma situação oposta, com intensa carga emotiva, que resulta, basicamente, em resolver a questão da morada, da sua forma final, seja por qual meio for. Assim, fica fácil perceber que as

primeiras moradas envolviam a acomodação da parede irregular da taipa diretamente com o solo, cobertas com um plano irregular de folhagens que resultava em uma forma final muito simples. Como a vida era mais fora do que dentro da casa, era provável que a casa, vista de hoje, deveria ter um aspecto bastante depreciativo, como que precário, relaxado e provisório.

Era uma casa sem vida, sem a riqueza da vida interior de uma oca. Depreciações estas que eram acentuadas com o uso de palha em vez de taipa. Mas isso pouco importava, porque além de provisória, a vida era fora: comia-se, lavava-se, descansava-se, tudo debaixo de uma árvore ou cobertura efêmera. O maior tempo gasto dentro da casa era para o repouso noturno.

Isso não impediu que algumas associações, mesmo que visuais, contemplassem a vida do colono nos primeiros tempos, criando lastros de referências pessoais, de sua cultura, que sustentavam seu ideal e suas vidas nestas bandas. Um exemplo seria a própria taipa, cuja textura final carregava uma memória pessoal do colono que a confeccionou, em um ato, cujo resultado final da parede parecia ser feito à moda de Deus. Criou, como Ele, o homem que aqui habita: o preenchimento de barro nas estruturas de gravetos tem relação com um controle sobre o corpo, sobre o meio, cujo esterco ou capim, a exemplo das fibras e músculos do corpo, tenciona a superfície da taipa, cobrando maior pressão em um jogo de massas no qual é preciso compreender a intensidade do volume da taipa com a estrutura existente. É preciso saber onde se encontram as partes delicadas, o perfil mais delgado, o ponto de esforço maior, procedendo em uma experiência, que, mesmo efêmera, fique registrado na memória do material.

Não se trata aqui de buscar traços culturais em que a religião Católica Apostólico-Romana - lembrando que a época do descobrimento foi a do auge da Inquisição em Portugal e o período de expulsão dos judeus e mulçumanos da Península Ibérica - impôs sobre seus discípulos traços sociais mais marcantes, a extrema devoção à religião e a conseqüente compreensão do sofrimento para o alcance do divino. Aqui, cabe libertar-se e associar o semblante do colono católico à textura da taipa das primeiras moradas. E, por assim entender, do sofrimento humano, cuja base católica solicita, já que a taipa pressupõe que a mão humana manuseie o barro, deixando vários tipos de impressões e registros do autor.

Essa mesma taipa e sua textura final, entre uma composição que envolve pequenas rachaduras – algumas vezes, lembrando pequenos cortes da mão ressecada – saliências no plano e o avermelhado da terra socada, como que queimada pelo calor insuportável dos trópicos, contaminou, naturalmente, a forma, a textura, de como pensar os móveis aqui produzidos.

O desenho de ocas de tribos indígenas brasileiras foi de grande impacto para o imaginário construtivo no período de colonização. Fora o aspecto da objetividade construtiva, óbvia, em que há a máxima redução de estrutura **[92]**, a compreensão da dinâmica da madeira, houve o impacto da forma em si, da noção de espaço e, principalmente, da imposição do ambiente cromático, no qual a sombra, a ausência da luz direta, colocava o colono português em uma outra dimensão visual.

Era à transferência do ambiente selvagem para dentro da morada. Se a floresta densa, escura e misteriosa intrigava e inibia a exploração por parte do colono, a oca revive esse cenário cujo interior mantém as mesmas características de uma verdadeira floresta tropical: verticalidade representada pelo pé-direito alto, luzes esparsas provenientes de frestas das folhas envoltórias da oca, como acontece na floresta, o cheiro, o som ora revertido ora abafado, a textura, tudo igual à floresta e, principalmente, a penumbra imposta no ambiente interno da oca. A sombra intrigante anunciada pela floresta, dentro da oca, torna-se comum, controlada e de alívio, já que o calor de fora combinado com a umidade muitas vezes é insuportável.

O português acostumou-se com a possibilidade de adotar esse tipo de ambiente interno na casa, que gradativamente foi sendo alterado com a introdução de portas e janelas, controlando a entrada de luz, mas mantendo a penumbra resultante do sombreamento da luz tropical. Penumbra esta que se transforma em partido arquitetônico para o sucesso do desenvolvimento dos beirais assobradados, da fazenda colonial à arquitetura moderna.

A questão da pulverização da casa, que praticamente se usa como abrigo para repouso, mantendo todas as outras funções fora, como a área do preparo do alimento, refere-se necessariamente à precariedade da vida coletiva nos primeiros tempos de colonização. O impacto sobre como projetar e confeccionar os equipamentos, incluído o mobiliário, foi de proporção maior ainda. Se a casa no início se resumia a um núcleo

central que era o abrigo, mas também depósito e proteção, o mobiliário, quando projetado, visava atender diversas funções e ser resistente o suficiente para durar por um longo período. Supõe-se até que fosse projetado também visando à facilidade de deslocamento, obrigando a pensar sobre o peso final de transporte, a desmontagem, não no sentido conhecido hoje, mas na confecção de pequenas quantidades de peças por equipamento e a resistência contra as intempéries tropicais.

Entre os fatos notórios do desenvolvimento da cultura material brasileira têm-se os equipamentos domésticos produzidos pelos índios. Além de a qualidade do desenho refletir uma idéia de sobreposição de funções, pois um pilão serve para amassar, descascar e misturar diversos tipos de alimentos, alguns de natureza diferente, possui uma das mais notáveis qualidades que um objeto pode ter: a legibilidade do desenho, ou seja, a capacidade de ser reproduzido. Então, não demorou muito, e o português já tinha em sua morada seu pilão ou sua tábua de mandioca ou, ainda, sua rede.

A ausência do masculino na organização da casa reproduz o ambiente feminino que ocorre na oca, em que a predominância de equipamentos, quando existiam, era da função das mulheres o seu manuseio. Se foram concebidos para uso das mulheres, supõe-se que suas formas seriam adequadas às necessidades femininas. Um exemplo desse processo, no qual as espessuras do equipamento parecem ter sido projetadas para o uso exclusivo da mulher, é o caso do pilão de moer, cuja dimensão sugere ser mais adequado à força feminina do que ao manuseio pela força masculina, o que necessariamente acarretaria em um maior desgaste e pressão para seu uso.

Outro exemplo notável foi a conversão de determinados bancos de trabalhos que, em exemplares disponíveis encontrados em coleções particulares e museus, apresentam ranhuras típicas de cortes e trituramento de alimentos. Sua proporção, combinando tamanho, altura e comprimento, remete ao uso exclusivo feminino.

O isolamento decorrente da ocupação do vasto território e da colonização pontual culminou em uma evolução contida da casa brasileira, em especial ao programa de atividades da casa. Se nos primeiros tempos de colonização, havia pouco ou nenhum móvel dentro da casa, a presença do mobiliário se concentrava no lado de fora, voltado para o preparo e cozimento de alimentos, o estado precário da construção da moradia significava

não somente o sincretismo cômodo, mas a condição nômade de sobrevivência. Por isso, a pouca existência de mobiliário na casa. E os que existiam, poucos e de utilidade variada, eram, em sua maioria de natureza efêmera, descartáveis e de fácil produção, pois a condição de uma eminente migração significava também o descarte de certos utensílios.

Se a casa foi vernácula, então significa que parte de sua existência proveio dos recursos naturais disponíveis em torno do local de implantação. Assim, retirar da mata a madeira para fazer a estrutura da casa foi uma contingência, bem como aproveitar determinadas sobras para a confecção de utensílios, como pilão e tábuas de corte, em torno da cozinha aberta, fora do espaço interno da moradia. É de se imaginar a vida dura que girava em torno da casa naqueles tempos: era preciso se alimentar, ou melhor, produzir sua comida, seja colhendo alimentos silvestres, caçando, pescando, bem como se defendendo e se abrigando. Do tempo dispensado para essas atividades pouco sobrava para a atenção de uma produção mais minuciosa de um objeto que não fosse útil e necessário.

A miscigenação proporcionada pela colonização teve um forte impacto sobre a produção de utensílios da casa brasileira: se o homem português aprendeu como construir sua casa, usando seu jeito cognitivo do aprendizado indígena, deixou para a índia a responsabilidade pela cozinha, a responsabilidade de providenciar a feitura do alimento. Deve ter acontecido de o homem confeccionar os utensílios que demandavam maior esforço na execução, como coleta da espécie correta de madeira que pudesse ser trabalhada, ou seja, descascada, cortada, desbastada e cunhada. Já a mulher devia produzir pequenas colheres, aproveitar certas sementes para a confecção de tigelas, vasilhames e cumbucas de barro, entre outras peças. Fornos e outros fogões devem ter sido uma atividade comum.

Essa divisão de trabalho marcou definitivamente a produção do mobiliário, porque sinalizava a definição entre o que é móvel e o que é utensílio: um produzido pelo homem, outro, pela mulher. Com o aperfeiçoamento de outras técnicas, como a fundição do ferro, essa divisão desapareceu. Mas ficou o registro da forma adotada pela mulher e a alcançada pelo homem: o desbastamento da haste da colher visa melhorar o contato, a firmeza da mão e liberar o movimento do pulso; a tigela, com forma orgânica, atende à necessidade de

fazer fluir o alimento dentro do recipiente homogeneizando o cozimento e, o mais importante, ver, nos elementos encontrados na natureza, formas que pudessem ser de uso cotidiano da vida da família, como utilizar uma determinada semente para servir de vasilha.

O jeito de pensar da mulher indígena teve um papel importante na definição da forma do mobiliário, justamente por causa da sensibilidade inerente da experiência do cotidiano e do forte aspecto emotivo que cerca a vida indígena. Já o português, ou o homem caboclo, era por natureza um sujeito simples, rude e com o peculiar jeito tosco de produzir objetos, sem a preocupação do funcionamento dos objetos e sim com os resultados do seu funcionamento. A miscigenação sugerida pelo Prof.Dr. Carlos Lemos ocorre também na esfera do desenvolvimento da cultura material porque, se o homem desbastou a prancha de madeira, a mulher era quem impunha depois a textura do uso, impregnando sinais subjetivos, como a maneira de uso do móvel, elementos necessários para a peça ser utilizada no dia-a-dia. Ou mesmo o pequeno toco usado como "mão-de-pilão", ganhava contornos ergonômicos na mão da mulher. De tal forma a miscigenação ocorreu na plenitude da invasão do interior, sempre buscando a sobrevivência adequada.

Com o passar dos tempos, a casa brasileira pouco se alterou (as modificações se concentraram em programas internos de uso), mesmo no período dos bandeirantes de exploração e ocupação do interior do Brasil, cujo processo vernáculo se transformou em "paravernacular, porque é popular e repetida à exaustão" [241]. O conceito "paravernacular" representa o acúmulo de informações sobre facilidades de sobrevivência, absorção de conhecimentos práticos que viabilizassem a vida nos primeiros tempos de colonização. E, como se sabe, tempos que duraram muito, até a integração maior e segurança de fixar moradia, principalmente no interior.

Talvez um passeio sobre a história da casa africana, principalmente da costa da África Ocidental, de onde provêm os negros escravizados no Brasil, fosse necessário, tamanha a diversidade cultural e arquitetônica dos povos africanos. Motivo de inesgotáveis pesquisas, a arquitetura africana pouco contribui para a casa

[241] Idem, p.10

brasileira, no sentido de intervenções construtivas, porque "veio muito tarde" [242]; mas sim na concepção dos objetos, na sua forma e produção.

Passado o período de constituição e consolidação da casa brasileira nos primeiros três séculos do descobrimento, mudanças estruturais ocorreram com intensidade pela economia cafeeira no fim do século XIX, principalmente entre as capitais São Paulo e Rio de Janeiro. Após o período de colonização, o estabelecimento das principais cidades litorâneas, dos caminhos e portos, da agricultura, a riqueza gerada pelo café, a facilidade de importação de novos materiais construtivos, proporcionaram à casa brasileira entrar no século XX impulsionada por vertiginoso crescimento econômico do país. A chegada dos imigrantes europeus, a consolidação da indústria de base, a introdução de leis trabalhistas, o período pós-guerras acabaram por culminar em uma nova ordem na casa brasileira, que foi ditada pela ordem da classe média em formação.

As mais significativas modificações, as que de fato interferiram em um programa de projetos de móveis, ocorreram no início do século XX, com as primeiras incursões do movimento moderno no país. No entanto, houve alguns pontos essenciais para que o Modernismo fosse acatado, aqui no Brasil, como um meio transformador da realidade da época: o Código Sanitário de 1918, em São Paulo, favoreceu o distanciamento entre as residências, restabelecendo a ligação sensorial da luz tropical na casa brasileira, apesar de essa idéia não ter sido a justificativa. Com o intuito de estabelecer uma "pequena taxa de ocupação do lote", a implantação do Código resultou em um melhor conforto ambiental dentro da casa. Pouco tempo depois, a chegada dos primeiros sobrados abriu o precedente da construção dos primeiros edifícios. [243]

O movimento moderno na arquitetura [244] conseguiu trazer para o cotidiano de nossas casas alguns valores comumente ligados à história da casa brasileira. A principal característica era a integração, ou por meio de jardins internos ou por extensos panos de vidros e esquadrias, da paisagem exterior para dentro da casa, em

[242] Idem, p.26
[243] Sobre as transformações da casa no início do século XX, ver capítulo "As transformações sociais e o espaço residencial nos anos 50: o móvel moderno brasileiro como índice do processo de modernização", em MELO, 2001.
[244] Não cabe nesta tese divagar sobre os motivos pelos quais surgiu a arquitetura moderna e quais as principais obras e arquitetos do período, por acreditar que exista bibliografia pertinente.

uma combinação que envolvia ainda a idéia do beiral prolongado, da varanda amena contra a luz forte do sol nestas terras tropicais.

Não que nas primeiras casas brasileiras houvesse essa idéia de integração entre os ambientes internos e externos como condição de construção. A integração acontecia pela textura e cor, em uma simbiose visual derivada tanto pela falta de melhores materiais construtivos, em substituição às varas de madeira e palha, como pelo local de implantação da oca que, por estar dentro da floresta, diluía o ruído visual de sua massa.

Essa qualidade de integrar ambientes, na verdade, decorre da necessidade de luz, de que as casas localizadas nos países do norte da Europa carecem, já que nesses locais a luz aquecedora no inverno, e mesmo no verão, é um bem precioso, regulador da vida emocional dos moradores, trazendo conforto e saúde. Lá a luz é suave, suas sombras sem contrastes diluem qualquer forma, amenizando as superfícies. Foi em ambientes como esses que a arquitetura moderna encontrou sua melhor aceitação e a difusão de uma cultura de projetos, como se observa até os dias de hoje.

No caso brasileiro, a introdução dos panos de vidros resgatou, de maneira intuitiva, essa tradição construtiva de vincular o espaço interno com o ambiente externo. É bom lembrar que fora as grandes tribos, cujas ocas eram implantadas em grandes “praças” e clareiras, parcela significativa de tribos pequenas, muitas vezes concentradas em uma única família, construíam suas ocas sem paredes, dentro das florestas, em que o predomínio dos instrumentos da casa se resumia à rede e ao jirau, fora o local da fogueira. Então, observar de “dentro” o espaço externo era uma condicionante recorrente na construção de ocas, e que vai se estabelecer no início da colonização, como índice de assimilação entre a cultura construtiva do índio e do português.

Assim, o vidro não foi somente a possibilidade de apreço da mata exuberante, de “convidar” a floresta de novo para dentro da casa. O vidro restabeleceu um tipo de comportamento ancestral típico daqueles que viviam na floresta, que seria o controle visual sobre o ambiente, uma vez que, na mata densa, enigmática, misteriosa e assustadora, sob a sombra de imensas árvores e folhas gigantes, podiam estar à espreita para o bote fulminante o felino predador ou a víbora traiçoeira. Também podia se esconder ali o índio inimigo da tribo rival.

Claro que o vidro, no momento da arquitetura moderna, acaba por superar o problema de controle de território, mesmo porque, além de ajustar o clima interno da casa, cria uma barreira física, libertando o movimento.

Ao controlar a paisagem com o vidro, isolando-a, a arquitetura moderna estabelece, no caso da produção brasileira, um novo procedimento criativo ao universo do mobiliário, pois ao deixar de focar a atenção no ambiente da floresta, transfigurou a sua força visual como mero pano de fundo decorativo, em que a exuberância de espécies foi transformada em uma exuberância de formas e cores. Assim, após regular e controlar a paisagem com tal intensidade, a atenção passou para os objetos que compõem o ambiente interno, a diagramação do espaço interior, o que explica o esforço em criar móveis com linhas realçadas e de presença marcante. Afinal, para destacar um plano visual sobre o outro, somente extrapolando as formas do plano antecessor.

A difusão da idéia dos panos de vidro, em combinação com os beirais, resolveu ainda um problema de ordem visual, ligado à luz, dentro do ambiente da casa. Se antes, desde a oca, o contraste gerado pela luz tropical produzia sombras intensas, padrão que foi mantido mesmo depois da chegada do colono português, com o vidro e beiral foi possível amenizar a dureza dessa luz, permitindo que os gradientes luminosos avançassem dentro do interior da casa, suavizando a intensidade da luz, favorecendo a emergência das formas, criando mais possibilidades de intervenção e ambientação dos espaços.

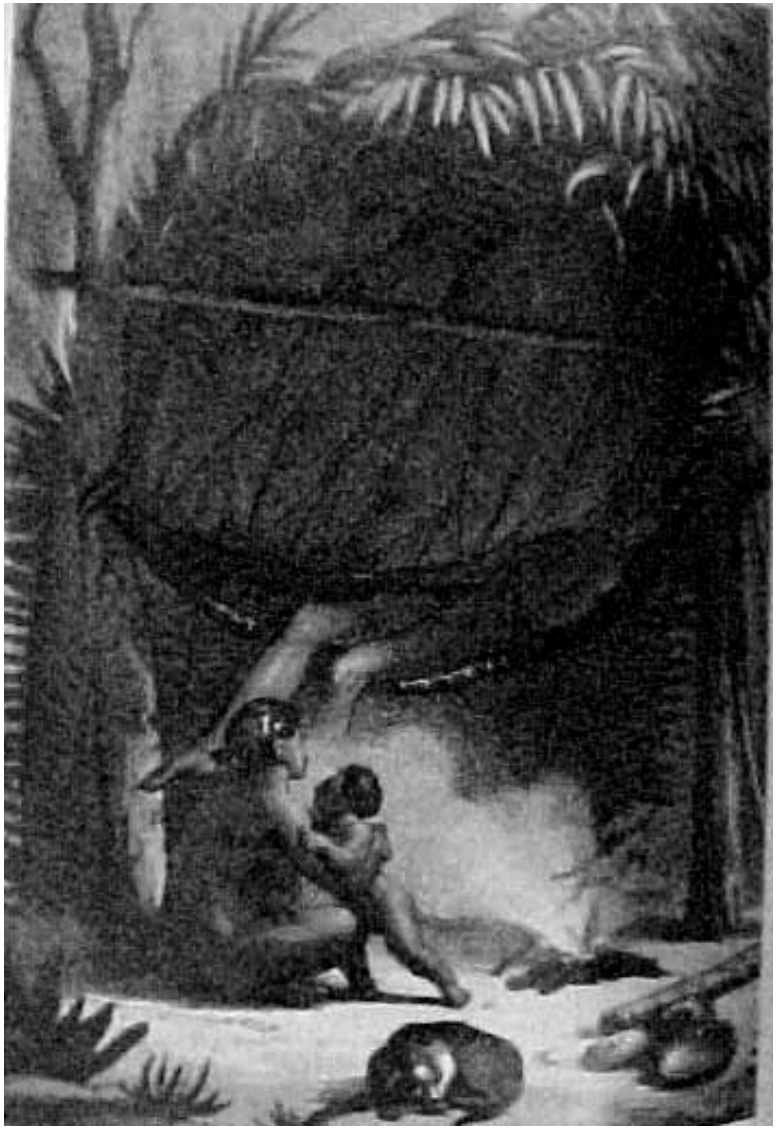
Essa nova condição vai permitir que um componente visual, pouco explorado no universo do mobiliário, seja realçado como condicionante de projeto de móveis no Brasil: as cores, seja através de madeiras nativas ou por meio de materiais novos, como o plástico. A valorização da cor, como condicionante de projeto, não provém de uma intenção artística ligada a um movimento cultural, como o que aconteceu com o movimento “De Stijl”, com Gerrit Rietveld, em 1927, mas sim pela necessidade de sobrepor um gradiente ofuscado pelas matizes verde e marrom da mata local. A proliferação da idéia de cor nos móveis não encontrou eco na arquitetura moderna pelo fato de que seu uso rebuscava em demasia um espaço predominado pela vegetação tropical.

Com a consolidação da arquitetura moderna no Brasil em um curto período de tempo, principalmente nos anos 50, não demorou muito para a produção de móveis modernos migrar das residências abastadas para os apartamentos da classe média, em formação no período. A receptividade das novas formas no mercado de móveis foi influenciada por diversos fatores, como a proliferação de utensílios com novas formas, a melhoria dos materiais gráficos em circulação no período e a percepção de que certas qualidades sensoriais estavam vinculadas à particularidade do ambiente tropical, como que se realmente o Brasil "fosse abençoado por Deus". A instalação de certos parques públicos, modismo ligado ao paisagismo e decoração, além da atuação de personagens artísticos vinculados ao urbanismo e arquitetura, como Roberto Burle Marx, contribuíram para a sensação de que, de fato, o ambiente tropical é rico em cores e formas.

Por fim, pode-se concluir que a história da casa brasileira é soberba em informações visuais como índices referenciais para a constituição de um repertório para a forma do móvel moderno no Brasil. Sua riqueza em texturas e materiais, seu aspecto inusitado de programas para o funcionamento da casa, como a localização da cozinha do lado externo do ambiente construído, contribuíram, em muito, para que o olhar do espectador fosse condicionado a reconhecer no ambiente natural uma extensão da sua habitação. Há também o aspecto da força da luz no trópico, que por ser "dura" e profunda, realça o contraste, valorizando a identificação de formas assimiláveis e induzindo uma maior investigação sobre o desenho envoltório que compõe a forma do móvel.

É como se a casa brasileira fosse composta por vários níveis de paredes, mesmo que invisíveis, funcionando como planos visuais e sensoriais, uma vez que, desde o registro da pisada no chão batido, a mão impregnada na taipa, a folhagem de cobertura moldada pelo vento e chuva e as árvores como marcos divisórios, todos esses elementos processassem a informação por assimilação, em uma constante reconhecível e referencial. Essa sobreposição de paredes, de camadas, de peles, quando transportada para o móvel, arrasta tudo que é informação para dentro do móvel, condensa, em um só plano, as características gerais da casa. Arrasta porque a casa brasileira, além do sincretismo conhecido, é a expressão da emoção, da decodificação de cada plano, da intervenção e registro humano por meio de suas superfícies. O que sugere a proposição de que o móvel moderno no Brasil, em especial os de repouso, aqueles em que há o maior grau de contato possível e ligado ao ambiente

social, reproduz as dimensões sincréticas da casa, seja por meio de sua estrutura, de seus materiais e de suas texturas finais.



Morada indígena (índio Puri) e sua relação com o meio ambiente envoltório.

[f.79] GREERBRANT, Alain. The Amazon: past, present and future. New York: HN Abrams, 1988.

Estrutura da cobertura da oca amazônica com varas de bambu e cipó.

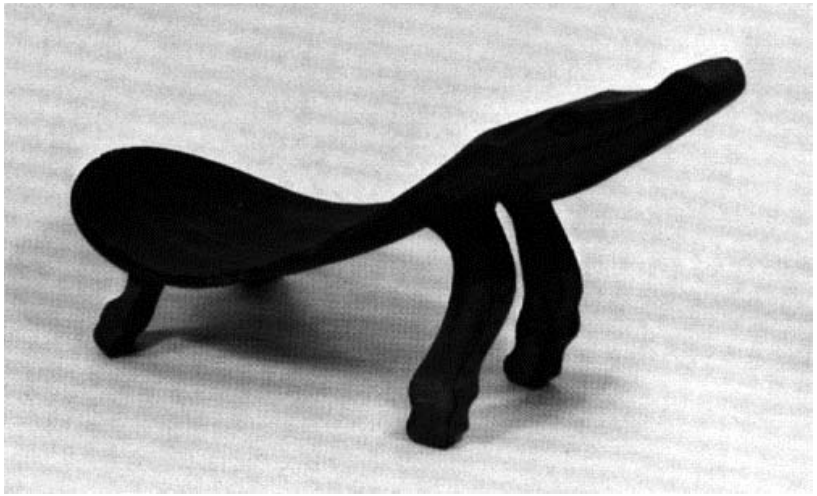
[f.80] Claus Meyer.

Oca amazônica cujas palhas moldam de acordo com a estrutura.

[f.81] Claus Meyer.

A intensidade da luz nos trópicos acentua a sombra delineando formas.

[f.82] Claudia Andujar.



Bancos indígenas (acima, Xingu, embaixo, Uapes) confeccionados em madeira.

[f.83] Relatório Expedições Século XXI.

[f.84] Relatório Expedições Século XXI.

Oca amazônica reproduz no seu interior imagens que vinculam formas e jogos de luz similares ao encontrado na floresta tropical.

[f.85] Claudia Andujar.

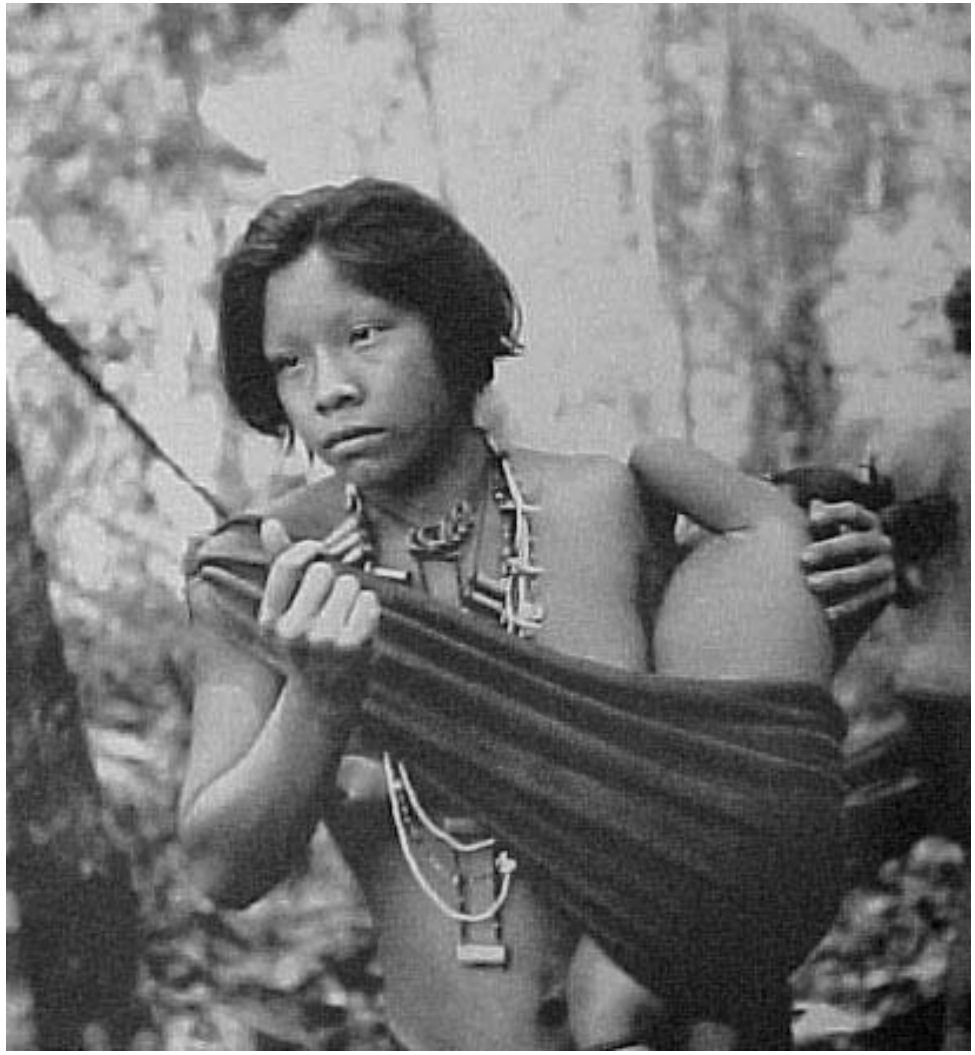
Materiais maleáveis eram utilizados na construção das habitações nos trópicos.

[f.86] Sue Cunnigham.

[f.87] LEMOS, 1999.

Rede indígena e sua maleabilidade conhecida.

[f.88] Claudia Andajur e George Love.



O uso da rede como meio de transporte.

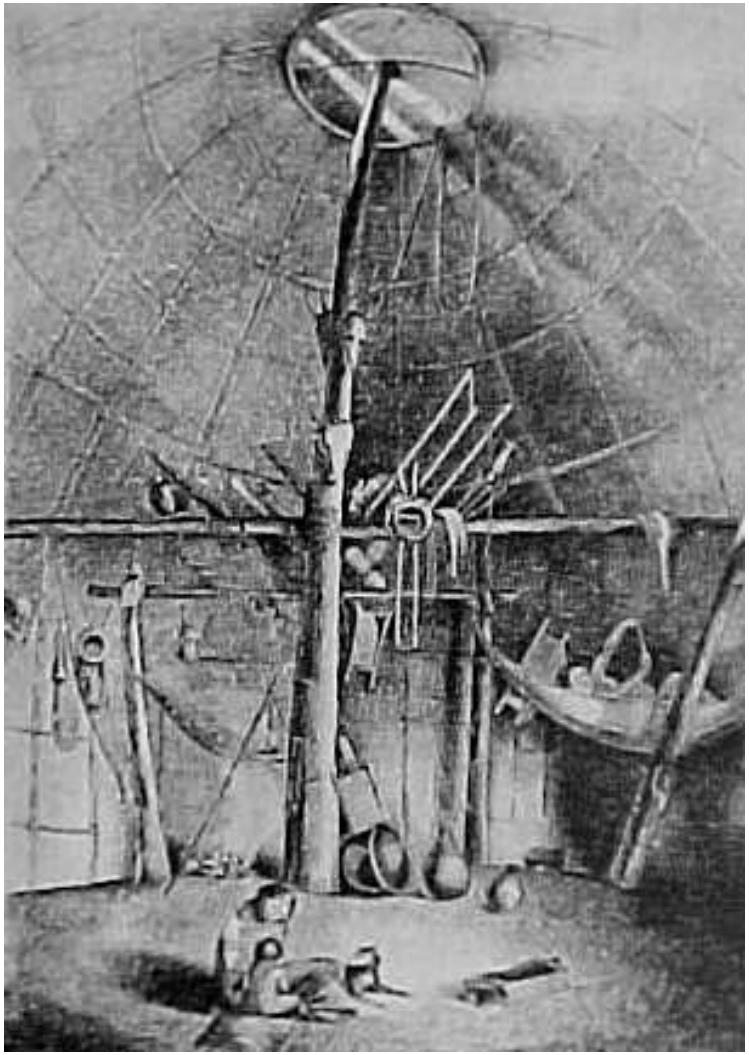
[f.89] Levi Strauss.

Assimilação da forma da paisagem e vegetação tropical pela comunidade local.

[f.90] Marcello Lourenço.

Ambiente doméstico de uma oca (índio Oyana) e a paisagem e a vegetação tropicais aos fundos.

[f.91] GREERBRANT, Alain. The Amazon: past, present and future. New York: HN Abrams, 1988.

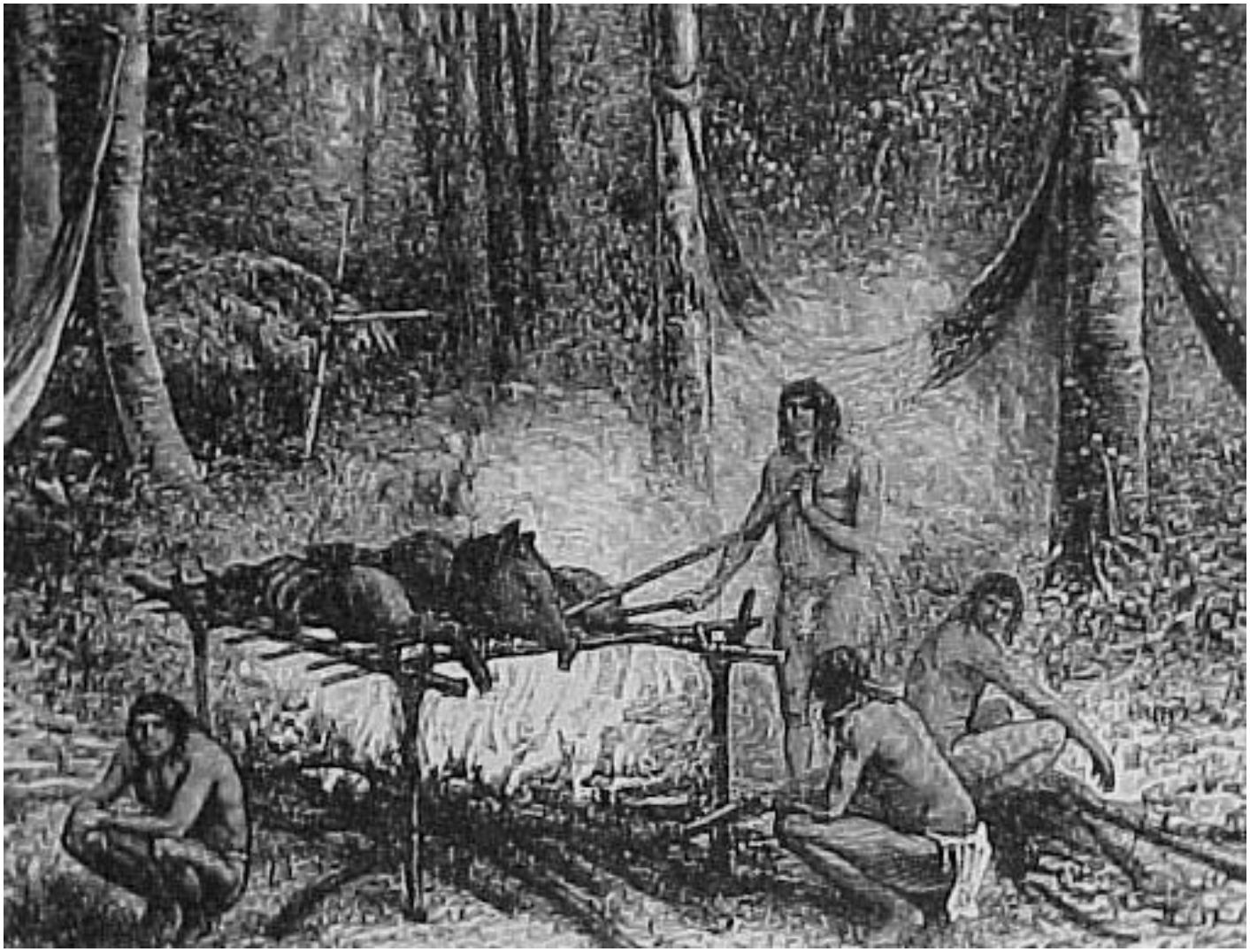


Pequenas aberturas no centro da oca reproduzem o controle da luz encontrado nas florestas tropicais.

[f.92] Robert H. SchomburgK *in* BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos Viajantes. São Paulo: Metalivros, 1999.

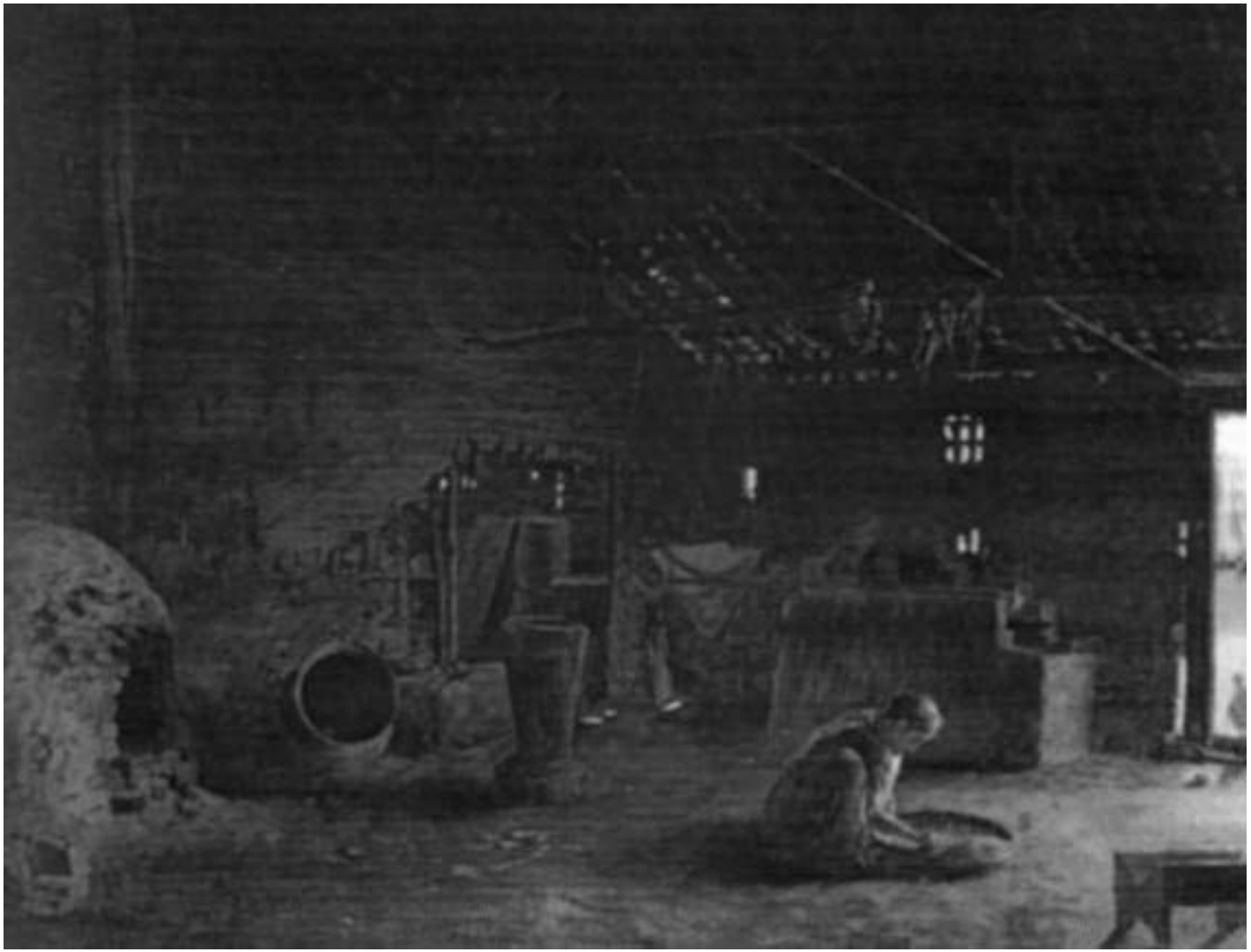
Desenho reproduzindo as características da floresta tropical.

[f.93] Relatório Expedições Século XXI.



Reprodução de um ambiente indígena (índio Quitoto Rioux) com redes de descanso ao fundo inseridas junto a vegetação tropical.

[f.94] GREERBRANT, Alain. The Amazon: past, present and future. New York: HN Abrams, 1988.



Desenho reproduzindo ambiente que todo o material construtivo prove do barro (taipa, forno e telha).

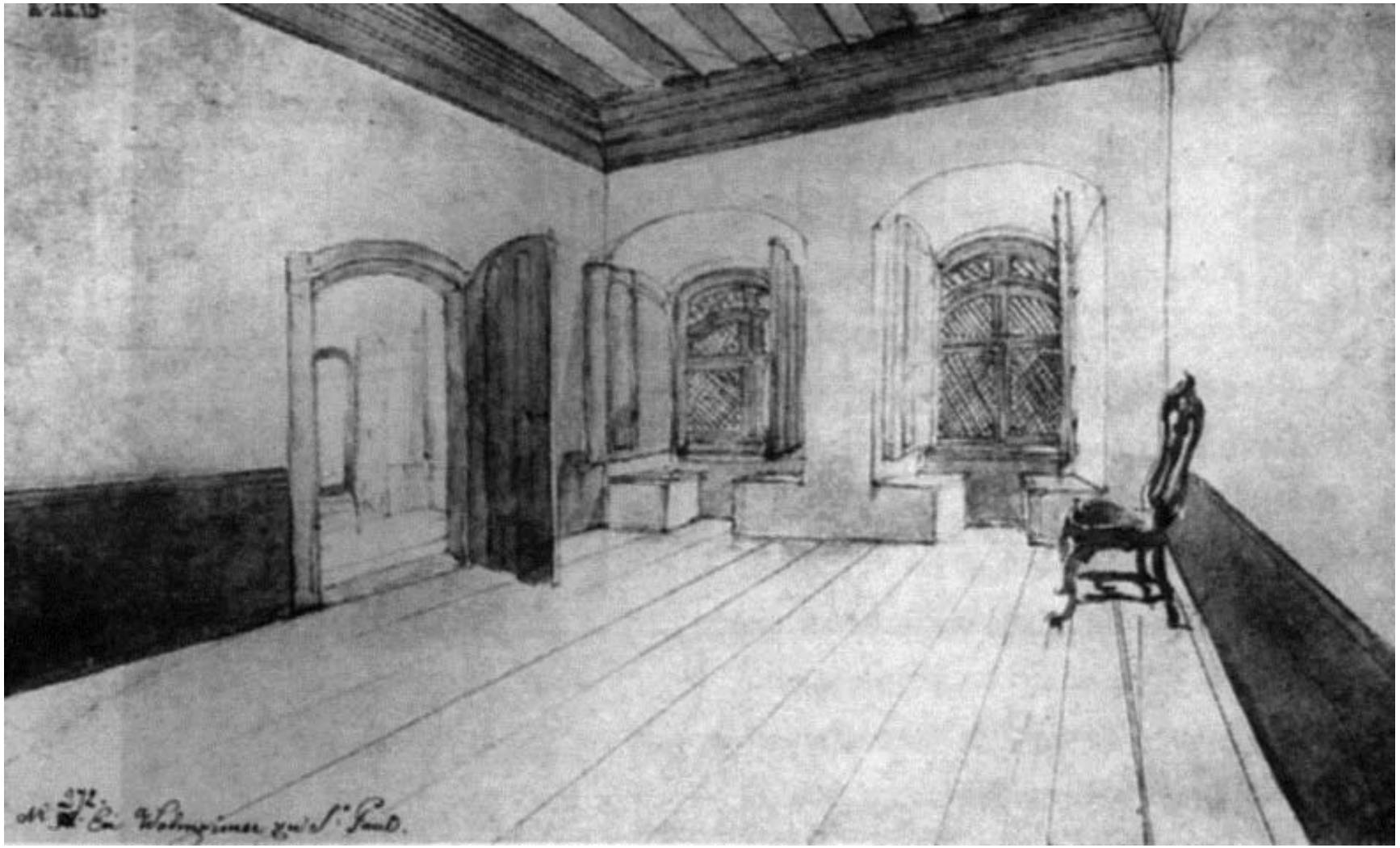
[f.95] Cozinha Caipira, Almeida Junior, 1895.

Diversos modelos de ocas e sua relação com a vegetação tropical (desenhos de Jean B.Debret).

[f.96] GREERBRANT, Alain. The Amazon: past, present and future. New York: HN Abrams, 1988.

Telhado de uma casa caipira mineira reproduz a estrutura de cobertura das ocas.

[f.97] Marcelo Ferraz



Desenho de Thomas Ender denuncia a “sobriedade mobiliária” indicada por Lucio Costa.

[f.98] Thomas Ender.

5.2 Outras condicionantes correlatas entre a natureza tropical e forma do móvel.

O diálogo entre a forma do móvel e a paisagem e natureza tropical dentro da casa brasileira desdobra-se em procedimentos culturais análogos e complementares ao movimento moderno na arquitetura brasileira. Foram movimentos reativos para proporcionar estofo metodológico ou mesmo induzir a adoção de determinadas estratégias de ocupação do espaço construído em beneficio de uma transição entre tradição e modernidade, entre método artesanal e industrial, entre ambiente construído e natureza. Foram complementares também por realçar as características evidentes desta relação, estimulando novas abordagens sobre composição e partido de projeto de móveis frente à paisagem e natureza tropical.

Apresentamos, no início deste trabalho, como o ambiente cultural propício, motivado por uma rede de intelectuais, artistas e arquitetos, possibilitou a consolidação da paisagem e vegetação tropical nos espaços arquitetônicos, como meio de construção de uma linguagem artística brasileira. As primeiras casas de Gregori Warchavchik, com o paisagismo de sua esposa Mina Warchavchik, podem ser consideradas como expoentes deste receptivo ambiente cultural, que se instaurou na cidade de São Paulo, no início da segunda década do século passado.

Apesar de não pertencer ao escopo deste estudo, gostaríamos de ilustrar outros fatos isolados que, indiretamente, contribuem para a conversão da paisagem e vegetação tropical como índice impulsionador no estabelecimento de um método de projeto de móveis no Brasil.

Um dos eixos norteadores, já identificados na composição estrutural do móvel moderno no Brasil, foi o método cognitivo do "patrimônio artesanal da madeira" acompanhado por toda sua carga técnica e subjetiva. O fato da existência de uma exuberante e farta mata com diferentes espécies de madeira, "pelos aspectos da disponibilidade, da resistência, da durabilidade, da tactibilidade, pela nobreza e pelo prestígio do material" [245], consolidaram uma cultura de projeto que se mantém presente até os dias atuais.

[245] SANTOS, 1993, p.14.

Sabemos que a madeira favorece a transmissão do conhecimento, em função de sua natureza física assegurar o registro de impressões, seja através do desbastamento, seja da moldagem ou de outras técnicas. Sua natureza permite ainda que suas fibras de celulose se transformem em uma massa rígida, porém maleável, facilitando várias soluções na produção de formas e objetos. As madeiras de procedência tropical possuem particularidades favoráveis para o registro do labor humano, já que suas fibras são duras e curtas, diferentes das espécies de clima temperado, moles, finas e longas, impondo outras condições técnicas de trabalho.

A evidência de que havia outras condicionantes, dentro dos processos conhecidos na arte de fabricar móveis com madeiras, despertou a atenção de observadores atentos, como o explorador francês Jean Baptiste Debret. Ao longo de sua estada no Brasil (1780), Debret registrou em algumas ocasiões, uma resistência inicial dos “proprietários de escravos serradores de tábuas" **[99]** em assimilar novas técnicas, pois "se recusavam a instalar serrarias mecânicas em sua propriedade” em prol de uma mão-de-obra barata e disponível, mantendo assim ferramentas que não exploravam a totalidade das qualidades dinâmicas da madeira, decorrendo, como observado, em peças de feição rústica, grossa e tosca diante das referências que conhecia. Relatou ainda que havia diferenças entre pranchas e tábuas aqui encontradas em comparação entre as dos grandes centros: “a vegetação colossal do Brasil fornece peças de madeira de dimensões desconhecidas na Europa” [246].

Mesmo o aumento da importação de móveis de Portugal no século XVIII não foi garantia de uma melhora substancial no desenho, ou mesmo na técnica construtiva em decorrência do novo conhecimento sobre as particularidades das espécies aqui encontradas. Na verdade, o desenho pouco variou dos modelos internacionais; já a evolução, essa sim notável, foi a técnica de se trabalhar com as espécies locais cujos resultados finais nem sempre acompanhavam determinados procedimentos de composição da forma do móvel de referência. Essa característica, aos poucos visível, foi apontada por Tilde Canti em seu livro “O Móvel no Brasil: origens, evolução e características” (1989), em que afirma que os móveis locais, “inspirados nos móveis portugueses, são, em sua maioria, reproduzidos em madeira mais grossa, em maiores proporções e mais rústicos

[246] DEBRET, 1971, p.236.

que seus modelos originais” [247]. O impacto técnico da madeira tropical e o desprendimento com cânones formalísticos dos estilos de época, fez com que "as principais características do móvel colonial brasileiro", como reforçou a historiadora no mesmo livro, serem:

> " (...) tanto o hibridismo das peças compostas, em geral, por elementos de mais de um estilo e, em sua maioria tardios, como o fato de que os móveis brasileiros são pesados, de maior estrutura e com torneados mais grossos que os portugueses" [248].

Assim, técnicas importadas e transmitidas, desde os primeiros tempos da colonização logo foram incorporadas e adequadas às características das espécies locais, que sob rígidos processos de confecção e mimetismo e uma cultura de trabalho avessa à criação [249], garantiram a continuidade metodológica do projeto de execução, sendo a forma mera conseqüência estilística. Podemos encontrar belos exemplos resultantes da consolidação desse processo em diferentes épocas e estilos, cujo paradoxo formalístico não esconde sua origem técnica.

A perpetuação do método artesanal, ao longo do tempo, implicou em uma série de técnicas específicas adequadas às espécies de madeira locais capazes de absorver qualquer estilo. A experiência cognitiva no trato da madeira acumulada ao longo de gerações converteu-se em padronização metodológica, variando conforme o aperfeiçoamento e a introdução de ferramentas. A adoção de elementos de composição típicos de diversos estilos formalísticos de época, muito comum no universo do mobiliário, como volutas, rótulas, fusos ou outros atributos construtivos, manifestavam a variedade de soluções de uso e jamais uma tentativa de abandono ou troca de técnicas construtivas sob a luz da madeira local.

---

[247] CANTI, 1989, p.64.
[248] Idem, p.19.
[249] De acordo com Julio Katinsky, a questão da carpintaria no Brasil decorre que “as técnicas tradicionais dependem por sua origem empírica e pela transmissão imitativa, dos materiais e das rígidas organizações de trabalho”, *In* SANTOS, 1993, p.34.

Na história do mobiliário no Brasil, tanto o movimento neoclássico ou neocolonial antecedentes ao modernismo, emanavam formas cujas técnicas correlatas não eram novas, e sim provenientes de uma abordagem cognitiva na maneira de conduzir o processo de execução. Tal característica identificava, nas formas dos estilos importados, as melhores técnicas de conversão local frente às espécies tropicais disponíveis. Vários aspectos derivaram dessa abordagem: a leitura local dos estilos, enaltecendo a capacidade dos artesãos nativos, e a sua reconversão em outros estilos, agora nacionais, confeccionados "de uma maneira muito simples, despojada, quase rústica" [250], capazes de atingir outros extratos sociais e comerciais. Estilos locais como o Sheraton Brasileiro, D.João VI e o Estilo Pernambucano ou Beranger.

Neste caminho, tanto o mobiliário neoclássico como o neocolonial coroam a forma refinada proveniente da cultura técnica do "patrimônio artesanal da madeira". O que antes era interpretado como fonte de ostentação e projeção social, depreciado inicialmente pelo modernismo, revelou depois ser a maior riqueza do processo produtivo e base de desenvolvimento de qualquer linha de produção: o talento dos artesãos locais.

A escolha de Joaquim Tenreiro para o projeto de Cataguazes em 1942 representa a mudança de postura na maneira de abordar o projeto de móveis diante da qualidade latente que o mobiliário tradicional brasileiro sempre apresentou. Mais do que um reconhecimento dessas qualidades, a escolha resgata o gosto comum e a possibilidade de incorporar ao vocabulário moderno mais um elemento de composição da sintaxe cultural brasileira. Em certa medida representa também o fim de qualquer iniciativa aventureira na construção de uma linguagem técnica nova sem que esta estivesse vinculada a tradição moveleira brasileira.

O repertório de formas deveria emergir de outras fontes além daquelas decorrentes de novos materiais e técnicas correlatas. A esperança lançada por Gregori Warchavchik, John Graz e Lasar Segall, o resguardo de Flávio de Carvalho e as tentativas de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, por exemplo, na reprodução de modelos de Mies van der Rohe com tubos de aços dobrados e soldados, fracassaram como opção de estabelecer uma nova tradição do desenho sob métodos e materiais em função de inovações tecnológicas decorrentes da industrialização.

[250] MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 1997, p.71.

Fracassou também por acreditar no surgimento de um mercado brasileiro apto a absorver uma leva de móveis cujo aspecto denotava alto índice tecnológico, seja pelo material como pela técnica. Mercado que se apresentaria depois mais favorável à renovação da arquitetura brasileira, ligado a manutenção de certas peculiaridades vinculadas à tradição e a natureza tropical, como varandas assobradadas, bem como a conservação de certos costumes nos interiores da casa brasileira: o gosto popular pelos móveis de madeira.

A escolha de Joaquim Tenreiro para a ambientação da residência moderna em Cataguazes, em 1942, fora a virada histórica na trajetória do móvel no grupo dos arquitetos modernos, que já ditavam os rumos da arquitetura brasileira, assim como uma vitória da tradição sobre a corrente internacional, no projeto do móvel moderno do Brasil, e a escolha da madeira como seu principal elemento.

A beleza do móvel feito em madeira por si só não sustentava o apreço coletivo, mas a técnica em si evidenciava uma tradição comum nestes trópicos: a identificação no objeto de qualidades emanadas pelo labor humano. A vertente do “patrimônio artesanal da madeira” se apresentava como meio indutor e homogêneo de um partido de projeto coletivo que visava patentear um modelo consagrado e único em escala internacional como também se apresentava como solução imediata frente ao problema da presença da paisagem e natureza tropical.

Solução que não entrava em conflito com os fundamentos lançados anos antes, tanto por Le Corbusier como por Frank Lloyd Wright, na concepção da função e da forma do móvel no espaço moderno. Fundamentos que já gerenciavam uma abordagem metodológica na solução da dialética identificada entre a arquitetura moderna e natureza tropical. Pelo contrário, o resgate do patrimônio artesanal da madeira coroava, em certa medida, uma postura de projeto, no qual ambos defendiam, um diálogo entre as formas clássicas consolidadas com os métodos lançados pelo movimento moderno.

Como apresentado, no lançamento do “Pavillon de l’Esprit Noveau”, em 1925, podemos observar a composição proposta por Le Corbusier na qual considera as poltronas Thonet passíveis de presença ao lado de

sua nova coleção de móveis [251]. De fato, ao sinalizar o diálogo entre um móvel de outro estilo, no caso um móvel idealizado em 1854, revela um antagonismo atípico em sua arquitetura. Como poderia um móvel dos primeiros tempos da revolução industrial oferecer tamanha engenhosidade construtiva, solução de recurso formalístico e ainda ser de extremo conforto, leveza e agilidade?

A presença de uma poltrona Thonet no conjunto da mesa, entre outros objetos, sinalizava a possibilidade de integração das Artes no intuito de garantir um lastro cultural com autonomia funcional, viabilizando o projeto. Kenneth Frampton nos aponta sobre essa problemática enfrentada por Le Corbusier:

> "Infelizmente, as tentativas subseqüentes de comercializar essa unidade, tanto como 'maisonette' na cidade como "villa" independente nos subúrbios, não tiveram o sucesso esperado. O 'Pavillon de l'Esprit Nouveau' foi uma condensação da sensibilidade purista: enquanto maquinista em promessa e urbana por implicação, uma vez que se destinava ostensivamente à produção em série e a agregação em alta densidade, era mobiliada segundo o cânone purista dos objets-types, isto é, com poltronas inglesas do tipo 'club', móveis Thonet de madeira curvada e peças parisienses padronizadas de ferro fundido, como 'objets-tableaux' de origem purista, tapetes orientais e cerâmica da América do Sul." [252]

A presença desses móveis e objetos no espaço do pavilhão não passou despercebida por aqueles que enfrentariam o problema de composição do espaço construído em ressonância com o desígnio arquitetônico, como já apresentamos anteriormente. A escolha pela cadeira Thonet foi significativa por diversos motivos: primeiro em reconhecer uma tradição construtiva respeitada e consolidada e, segundo, por conter neste objeto qualidades que já lhe eram caras: leve, prática e simples. A solução do desenho do móvel em si chama

[251] Le Corbusier não projetou nenhum móvel de madeira, talvez por desconhecimento de técnicas, talvez por reconhecer no uso deste material por terceiros, certas qualidades da técnica e da forma que jamais seriam superadas, a exemplos dos moveis Thonet.
[252] FRAMPTON, 1997, p.187.

também para o fato do apreço do arquiteto ao lirismo da forma, o qual ele já perseguia, mas somente encontraria forças anos depois, quando da construção da capela em Romchamps em 1950-1955.

Sob nosso olhar, e neste momento, interessa-nos a escolha da cadeira Thonet por ser em madeira. A madeira foi um material muito pouco utilizado por Le Corbusier, diferente de seu colega americano Frank Lloyd Wright, que fez uso deste material em quase todos seus móveis [253].

É provável que o apreço pela riqueza subjetiva da madeira tenha sido um dos principais motivos de sua escolha, e não seria por menos, já que combinada com a forma alcançada, resgatava uma condição intrínseca ao móvel tradicional: o calor emanado pela matéria e a conseqüente sensação de ser um material "amigável", qualidade que poucos possuem. Quebrar a possível noção de assepsia funcional dos móveis feitos em aço cromado e molas, desestabilizando a riqueza espacial do ambiente construído do pavilhão, seria uma preocupação alarmante sob o ponto de vista de Le Corbusier, conhecedor da função dos materiais e seu impacto sobre a percepção do ambiente.

A referência a tradição e o resgate intencional através da inserção da cadeira Thonet e de outros objetos artesanais, visava diluir a sensação de ruptura brusca causada pela arquitetura, tentando assim transformar o processo de transição o mais natural possível, tornando reconhecível seu interior. A construção de uma nova tradição passava não pelo cerne da arquitetura, das técnicas construtivas e das soluções formalísticas, mas ao largo dos elementos que compõem o espaço construído.

A pequena coleção de móveis de Le Corbusier, apesar de excepcional, leva-nos a pensar se o arquiteto, ao negar a madeira em seus modelos, reconhece sua qualidade natural como material para a confecção de objetos simples, "calorosos" e práticos, portanto, populares – tradicionais. A maioria de suas peças surgiram em função de outras demandas lançadas pela modernização da vida cotidiana e das relações impostas pela revolução do espaço interno da casa. A espreguiçadeira **[100]** seria a síntese dessa abordagem,

[253] Frank Lloyd Wright produziu uma série de textos sobre diferentes materiais na arquitetura, entre estes a madeira. Ver "The meaning of materials – wood" *in* The Architectural Record (5, 1928).

concedendo a outros autores, ou a desconhecidos, soluções mais adequadas para o problema da praticidade e do conforto da casa. Ou as imagens do pavilhão não transmitem a idéia de ser um espaço confortável?

O providencial ajuste decorativo do espaço realizado por Le Corbusier no pavilhão com o aporte de peças tradicionais, sem a influência do conceito da forma moderna, estava em sua filiação aos fundamentos pregados por Adolf Loos, como cita Kenneth Frampton:

> "Esse conjunto muito bem equilibrado de objetos populares, artesanais e industrializados [no pavilhão], que em seu espírito estava em divida com Adolf Loos, foi ali colocado sob o patrocínio do Ministério das Artes como um gesto polêmico contra o movimento Art Deco." [254]

Ir contra o movimento estilístico Art Deco, ou mesmo o antecessor Art Noveau, sinalizava a possibilidade de diálogos diretos com a tradição e uma aversão à ruptura demasiada contrastante sobre determinadas conquistas formalísticas e emotivas, tanto na arquitetura como no universo dos objetos – o campo do design e do artesanato.

Adolf Loos, predecessor de Le Corbusier, incentivava a necessidade de "continuidade" de certas conquistas do passado reconhecidas dentro de um pragmatismo operacional. Não acreditava no surgimento de um gênio criador na elaboração de fórmulas e soluções totalmente inéditas, desprendidas dos "limites históricos de sua própria época" [255]. Perseguia mais o refinamento da construção visual do espaço construído do que propriamente a técnica construtiva, voltando seu olhar para soluções simples e consolidadas, antevendo resultados que Le Corbusier exploraria anos depois com toda propriedade: a planta livre. Sua luta pela causa da simplicidade espacial provinha da sensação de que a burguesia, "tendo se privado do vernáculo, não tinha como pretender, em troca, a cultura do Classicismo" [256], resultando na rápida adoção de estilos descartáveis e, por conseqüência, rebuscados e de época.

[254] Idem, p.188.
[255] Idem, p.105.
[256] Idem, p.108.

Adolf Loos interditava pelas gerações de artesãos capazes de materializar nos móveis o conforto subjetivo necessário à boa qualidade de vida das casas, e assim manter uma tradição que acreditava, o Modernismo não superaria:

> "Los arquitectos, me refiro a los modernos, tambien tendrian que ser adictos a lo actual, es decir, hombres modernos. La produccion de muebles hay que dejarsela a los ebanistas y tapiceros. Estos realizan muebles fantásticos. Muebles que son tan modernos como nuestros zapatos y vestidos, maletas de piel y automoviles. Evidentemente no se puede alardear de unos pantalones y decir: !Son de la Bauhaus de Weimer!" [257].

Problema similar enfrentado pelos arquitetos italianos nos anos 30 quando deparam que o Modernismo não poderia negar a rica carga histórica das tradições locais. Assim como a cultura material procedente da Península Ibérica (Lucio Costa identifica como fonte onde Le Corbusier "bebe") e que estaria mais próxima da arquitetura tradicional brasileira:

> "Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos – cuja clareza e objetividade nada tem do misticismo nórdico – às mais puras tradições mediterrâneas, aquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no Quatrocentos, para logo depois afundar sob o artifício da maquilagem acadêmica – agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor" [258].

Fica patente que a conversão da tradição para a modernidade difundida nos trópicos pelos estrangeiros visitantes, ofuscava as ideologias de projeto focadas mais na representação e no figurativo abstrato e, por isso, preocupadas em construir uma outra tradição, baseada na industrialização dos processos e na

[257] LOOS, 1972, p.160.
[258] COSTA, 2007, p.40.

introdução de novos materiais. As idéias ventiladas por Le Corbusier e sua interpretação em relacionar objetos modernos e tradicionais, bem como o conceito “orgânico” de Frank Lloyd Wright, exerceram considerável ascendência no Brasil.

Os arquitetos brasileiros logo identificaram na estratégia de adoção de citações vernáculas, ou tradicionais, ligadas ao artesanato, um meio de configurar um espaço reconhecível, inteligível, apesar de composto por estruturas radicalmente novas provenientes de técnicas e formas revolucionárias. Era uma forma de manifestar um espírito idiossincrásico de se projetar nos trópicos. Podemos perceber essa postura no uso intenso não somente da madeira, mas do couro e da juta além das próprias técnicas cognitivas do ”patrimônio artesanal da madeira”.

Postura que teve amplo impacto sobre a problemática identificada quanto à mecanização do mobiliário no Brasil: ser ou não um produto cuja forma fosse passível de industrialização? A rápida reconversão formalística ao mobiliário de madeira despontado por Joaquim Tenreiro, a partir de 1942, acentua o problema e descortina outra dúvida: seria possível atualizar desenho e forma do móvel moderno no Brasil sob as bases de uma industrialização, sem perda das qualidades conquistadas desde os primeiros tempos de colonização?

A história diz que sim, a par da quantidade de empresas [259] que surgiram no período, mantendo a hegemonia do mercado de móveis residenciais produzidos em madeira. Foi possível industrializar uma série de móveis cujos aspectos, em vários casos, lembravam peças tradicionais, confeccionadas “de maneira singela e tosca, executadas com ferramentas simples, como a enxó, que atribuía aos objetos, com ele executados, certo ar de robustez” [260]. Esta e outras qualidades, aqui que descritas, sustentaram o discurso formalístico entre o desenho do móvel e a natureza tropical, bem como incentivaram a exploração de novas espécies de madeira nativas no mercado moveleiro, alimentando um fluxo constante de produção [261].

[259] ver SANTOS, 1995.
[260] SANTOS, 1993, p.39.
[261] Pesquisa que se mantém ativa até os dias de hoje, como por exemplo a obra de Mauricio Azeredo. Ver <www.mauricioazerevedo.com.br>

Mas a história também nos revela uma outra questão ligada à predominância da madeira na produção de móveis no Brasil [262]. A retomada não visava somente restabelecer o gosto cultural pelo uso da madeira, de garantir um naco do mercado em expansão, de atrair a elite com o popular, ainda alinhada ao neoclassicismo do período: a receptividade ao móvel de Joaquim Tenreiro também fora política e visava atingir outros campos além daqueles relacionados ao universo da arquitetura.

Política enquanto termo vinculado ao universo social no qual o móvel é inserido. Sabendo das conseqüências da ruptura de uma forte tradição enraizada, por exemplo, com a cultura religiosa [263], a farta disponibilidade de matéria prima e o enorme contingente de mão-de-obra especializado, Lucio Costa e equipe, ao reconhecerem depois a linha proposta por Joaquim Tenreiro e produtores, validava também os fundamentos dessa tradição, sabendo que "a questão das relações entre arte e técnica remete sempre ao processo de divisão de trabalho" [264].

A mecanização intensiva da produção de móveis poderia romper essa tradição, bem como evitar que a mesma evidenciasse a falta de qualquer estrutura industrial que estabelecesse níveis comparáveis para os quais as produções dos grandes centros despontavam. A certeza de que tal cultura de projetos poderia destruir relações históricas, provinha da noção de que a "racionalidade científica e técnica cujo desenvolvimento era guiado exclusivamente pela pura instrumentalidade da máquina"[265], desdobrar-se-ia em uma outra tradição, em uma outra cultura de projeto, em um outro desenho.

O design como subproduto da ideologia da mecanização difundia, a partir dos grandes centros mundiais, um método que englobava toda forma manipulável pela ação do homem, e não menos passível de

[262] Encontramos ilações sobre os temas sociais ligados ao móvel, com maior profundidade e propriedade nos diversos capítulos da tese de doutorado da Profa.Dra. Maria Cecilia Loschiavo dos Santos *In* SANTOS, 1993.
[263] A construção de igrejas esteve sempre relacionada a técnicas de trabalho com madeira, atingindo tanto a carpintaria e as estruturas, como a marcenaria e os móveis, laureando o resultado do labor com madeira o vínculo com o mito da espiritualidade, divindade e glorificação. O estado da arte dessa cultura de projeto tem o Barroco mineiro seu melhor exemplo.
[264] LE BOT, 1976, p.20.
[265] idem, p.20.

controle, sendo assim, capaz de "fornecer as normas quantificadas para a ordenação da totalidade do espaço social: desde o objeto usual até o urbanismo" [266].

Para uma nação forjada à base de escravidão, a ruptura de um processo histórico de produção poderia soar agressiva demais frente às conquistas formais alcançadas e esbarrar no consenso coletivo do gosto pela madeira na produção de objetos de uso residencial, em especial os móveis. O custo do fetichismo pela madeira tolerava a possibilidade do método de produção do móvel moderno no Brasil absorver alto índice de intervenção humana na linha de produção, como lixar, tornear, encaixar, desbastar, ajustar, envernizar entre outros processos meticulosos e especializados [267].

Para o interesse deste trabalho, a predominância da madeira nos espaços modernos residenciais se justifica como condição visual entre mobiliário e vegetação tropical, bem como um ato legítimo contra o antagonismo entre forma construída e natural em um país sem tradição industrial. O resgate de certas soluções sobre a forma do móvel expressa um paradoxo típico local, visível no universo do artesanato: a beleza da solução do desenho e a precariedade de produção deste desenho.

O modernismo brasileiro não conseguiu quebrar essa cultura de projeto envolvendo tradição da formação da mão-de-obra e modernidade dos meios produtivos. Como já revelamos, o sucesso do concreto armado no Brasil não decorre somente pela necessidade de superar as barreiras de importação do cimento ou pela situação natural de produtor de matéria prima do país, principalmente de ferro para estruturas, ou mesmo por sua resistência frente às intempéries tropicais. O concreto armado reproduz, em muito, processos de construção com taipa para edificações e madeira para o mobiliário – "... o engenhoso processo de que são feitas – barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto-armado..." [268]–, daí sua identificação e

[266] idem, p.21.
[267] Em alguns móveis, o nível de complexidade da construção da forma nos leva a questionar se o seu criador – arquiteto ou designer – tem total controle sobre os meios de produção, o conhecido custo homem / hora, relacionado à execução de um determinado detalhe, como, o torneamento dos apoios de braços de algumas poltronas. A empresa Oca, de Sergio Rodrigues, exemplifica bem essa questão: ao longo de sua história, gradativamente componentes de móveis que exigiam uma complexidade na sua elaboração foram abandonados ou ajustados por desenhos mais objetivos. Hoje, com a sofisticação dos maquinários disponíveis é possível retomar alguns desenhos antes vinculados à intensa intervenção humana.
[268] COSTA, 2007, p.89.

filiação por parte dos arquitetos locais, demandando alto grau de intervenção humana ao longo da execução das obras, como o preparo da massa, a montagem de moldes, a desempena e o reboco [269]. A técnica do "patrimônio artesanal da madeira" usufrui desta questão: fura-se para pôr cavilhas, desbasta-se para encaixar partes, não há cultura de sobrepor material, como o compensado de madeira, apenas subtração.

Construir com estruturas de ferro aparente ou com lajes e coberturas planas pode superar alguns problemas relacionados à questão de intempéries e clima nos trópicos. Dentro do aspecto de visibilidade da forma e sua relação com o entorno, a pré-fabricação acarreta um desenho desprovido, a primeiro momento, de representações formalísticas dialogáveis com a paisagem e a vegetação tropicais.

A nosso ver, também já apresentado, a configuração visual decorrente da arquitetura, por exemplo, de Mies van der Rohe está mais para o padrão de florestas cujas espécies possuem troncos estiolados e altos, regendo uma composição demarcada por eixos ortogonais [270]. Diferentes das formas alcançadas por Oscar Niemeyer e suas linhas sinuosas provenientes de seu cenário de formação: a floresta tropical da Mata Atlântica e paisagem natural da Baía de Guanabara na cidade do Rio de Janeiro [271].

Não estamos querendo, com isso, reduzir o problema da questão abordando de maneira imediata e simplista, e querer transferir uma possível hegemonia da arquitetura brasileira aos arquitetos cariocas. Mas alertar como a equação entre método e materiais na concepção dos arquitetos cariocas estava se relacionando com a forma da natureza tropical circunscrita a cidade do Rio de Janeiro e que, de certa maneira, radiou uma linha identificada como brasileira. A síntese formalística alcançada exteriorizava as condições sócio-ambientais

[269] Quem vive em canteiros de obra, sabe bem como funciona a questão da alvenaria armada comum no país, mesmo com a introdução gradual de outros processos: primeiro constrói-se a parede para depois quebrá-las em algumas partes para colocar os andaimes de reboco, a fiação da estrutura elétrica, os tubos da rede hidráulica. Trabalho que solicita enorme esforço físico, em geral, delegado à classe social mais necessitada e despreparada.

[270] Acreditamos também que a composição de florestas européias, muitas criadas pelo homem e não mais naturais, em ambientes como a Holanda por exemplo, tenha contribuído para o surgimento de manifestações artísticas como o movimento "De Stijl" de Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, Gerrit Rietveld. FRAMPTON, 1997. p.171

[271] Sabemos que existe certo preconceito e falta de compreensão dentro do próprio campo da arquitetura em relação à obra de arquitetos como Rino Levi, que ao priorizar a técnica de decifrar o programa de necessidade, assumindo a ortogonalidade em pro do virtuosismo às vezes duvidoso de desenhos e volumes da edificação, delegava ao paisagismo de Roberto Burle Marx soluções compensatórias para amenizar o rigor do conjunto.

impostas pelo universo visual no qual o problema se desenvolvia, carregando consigo o lastro histórico colocado pela configuração da nação no período.

O mesmo ocorrera com o móvel moderno no Brasil que, ao enfrentar o devassamento das paredes nas residências e espaços públicos, impunha a necessidade de enfrentar o paradigma visual da forma do móvel perante a paisagem e natureza tropical. A história nos diz que a escolha fora regida pela manutenção do "patrimônio artesanal da madeira", mais como um instrumento de diálogo que visava, acima de tudo, valorizar a riqueza local e a capacidade de produção dos artesãos nativos.

Será que o mesmo ocorrera com a produção escandinava, com a qual fomos comparados [272], onde se destacava a Finlândia, que lançava ao mundo, no período, o arquiteto Alvar Aalto, com sua coleção de móveis de compensado de madeira? Acreditamos que sim, que a tradição do conhecido "patrimônio artesanal da madeira" tenha imperado sobre o método do projeto. Mas lá como aqui, houve diferenças na abordagem do problema da inserção da paisagem no plano da arquitetura, influenciado pelo "romantismo, a industrialização e naturalismo científico" [273] escandinavo. A diferença decorre exatamente no procedimento de lidar com as espécies nativas do Circulo Polar Ártico, do qual a Finlândia se aproxima **[101]**. Em geral, são pinheiros cuja estrutura física é de cor clara, definhada, fina, reta e alongada, inibindo o seu uso para a evolução da forma de móveis que aproveitem melhor as capacidades dinâmicas e estruturais da madeira com poucas peças.

Ao perceber as limitações de uso do pinheiro [274], e atento às inovações de algumas empresas de embalagens na própria região, Alvar Aalto redesenhou a história do móvel moderno escandinavo, ao fazer o uso de chapas de compensado de madeira. Produzidas com folhas "desenroladas" do tronco do pinheiro, as chapas podiam ser recortadas em diversos formatos, cujos planos maleáveis e suscetíveis a montagens de estruturas simples, induziam a industrialização do processo de fabricação e montagem, implicando sobre o design do produto. Diferente de nossa situação, na qual as árvores são grossas, enormes e de difícil uso de ferramentas – a mais apropriada nos primeiros tempos eram a enxó e a goiva, ferramentas adequadas para desbastar – nada

[272] Em varias oportunidades Siegfried Giedion compara Brasil com a Finlândia, ver XAVIER, 2003, p.155.
[273] MUSEU DE ARQUITETURA DA FINLANDIA, 1983, p.14.
[274] Espécie do gênero "*Pinus*", conífera típica da Finlândia, como abeto e bétula, esta próxima da família do gênero carvalho.

restando ao colono se não desenvolver técnicas de encaixe, pois muitas vezes nem pregos e cravos perfuravam a madeira [275].

Produções de artesãos escandinavos liderados por Hans Wegner, Finn Juhl, e Eero Saarinen **[102]** possuem alguns móveis que estabelecem similaridades da forma com modelos brasileiros do período [276]. Mas a similaridade termina quando comparado o quadro das técnicas construtivas utilizadas, muita das quais obtidas por meio de equipamentos modernos de pressão para envergar e de corte das peças de composição do conjunto.

A proliferação da cor também constava do vocabulário metodológico de projeto escandinavo – ora presente por meio de pinturas de extensas superfícies ora revestindo com tecidos toda a massa corpórea do móvel – visando agregar qualidades contemporâneas como construir uma tradição comercial engajada na construção de uma marca. [277] No ambiente polar no qual se encontram, a cor atenua a rigorosidade visual imposta pelo branco intenso do inverno, assim como a homogeneidade do verde musgo emanado do solo das florestas temperadas no verão. São poucas as espécies da flora que radiam cores em suas composições, diferente da floresta tropical na qual a incidência da luz solar estabelece gradientes de verde devido à intensidade luminosa que incide sobre as espécies, muitas das quais possuem outras colorações além do verde.

A cultura de projeto diferenciada da brasileira também decorre do engajamento social predisposto a proporcionar condições de vida em local de extremo contraste de clima. Mas também por se beneficiar de uma cultura de industrialização adequada à alta qualidade do artesanato escandinavo, fato que Alvar Aalto antevia:

> "Já afirmei anteriormente que a melhor comissão de estandardização do mundo é a própria Natureza, mas na Natureza a estandardização produz-se principalmente e quase exclusivamente nos elementos mais pequenos: as células. O resultado são milhões de combinações flexíveis nas quais não há lugar

[275] O compensado de madeira somente foi desenvolvido a partir da década de 40, quando da ausência deste produto no mercado nacional, em decorrência da eclosão da II Guerra Mundial. A iniciativa coube ao Instituto de Pesquisas Tecnológicas – IPT de São Paulo com espécies de madeira do tipo pinho do Paraná. Ver MELO, 2001.
[276] Em conversa informal realizada com Sergio Rodrigues em 2002, no Rio de Janeiro, o arquiteto comentou o apreço e influência desses designers na produção de algumas pecas de sua coleção de moveis. Sabemos que algumas peças desenhadas por Finn Juhl foram produzidas com madeiras tropicais – "Brazilian Rosewood" ou pau rosa – encontrada na Amazônia.
[277] A maior empresa de venda de moveis hoje no mundo é a sueca Ikea, fundada em 1943 com diversas lojas espalhadas no mundo inteiro.

para o estereotipado. Outro resultado é a imensa riqueza e infinidade de formas que crescem organicamente. A uniformização em arquitetura deve seguir os mesmos passos". [278]

A industrialização escandinava, precedida pela "uniformização", atinge hoje elevados níveis de sofisticação tecnológica e uma forte marca mundial, bem como de uma cultura acadêmica focada no surgimento de novos talentos. A consolidação de um capitalismo calcado na cultura industrial favorece tanto a homogeneização dos ambientes domésticos como a diluição de contrastes de classes sociais, observado pelo alto índice de desenvolvimento humano – IDH alcançado por esses paises.

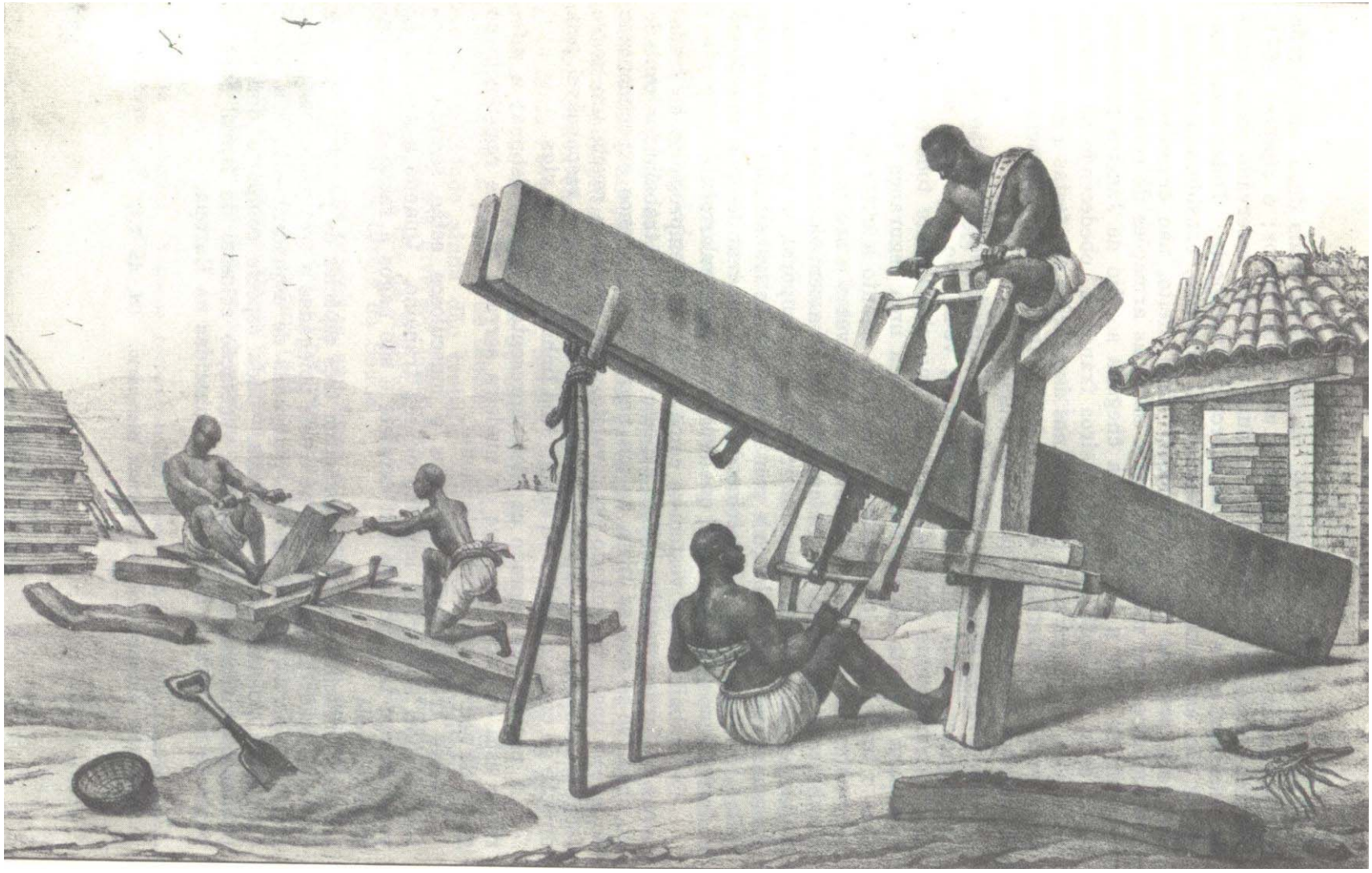
O paradoxo da beleza extraída da paisagem e a vegetação tropical está justamente na idéia inicial de um espaço democrático da diversidade, que não ressoa na estruturação de uma sociedade justa, interpretada na cultura material dos móveis modernos no Brasil. O espaço democrático proposto pela paisagem e pela vegetação tropicais, sintetizada pelas diversas entranhas das florestas e pela aglomeração de espécies, dissolve-se na ação de um método de projeto voltado exclusivamente para atender uma elite estruturada a fim de dispor, em suas residências, de um quadro de possibilidades sensoriais que a grande maioria da população nem imagina.

A paisagem apreendida nas salas de Le Corbusier se mantém apenas como cenário de um mundo difícil daqueles vividos nas favelas incrustadas nos morros. O projeto de abarcar os extratos populares da sociedade jamais atingiu um grau de industrialização capaz de equilibrar a estrutura social imposta pela realidade brasileira. O que antes se tornou uma ávida idéia de produção popular [279], visto os primeiros projetos em compensado de madeira no Brasil e suas respectivas experiências [280], converteu-se em um paradigma conceitual ao propor um elaborado desenho cuja carga de intervenção humana se mantinha alta.

[278] MUSEU DE ARQUITETURA DA FINLÂNDIA, 1983, p.34.
[279] Conforme apresentado, Lucio Costa antevia a produção de móveis "standard" para a Vila Monlevade.
[280] Identificamos três experiências significativas: 1. Móveis Artísticos Z com desenhos de José Zanine Caldas em 1948 (MELO, 2001); 2. Centro Técnico Aeroespacial de Oscar Niemeyer em 1948 (PENEDO, 1997), ambos em São Jose dos Campos e; 3. Conjunto Governador Kubistchek na década de 50 (AP Revista de Arquitetura, 1996.(6)).

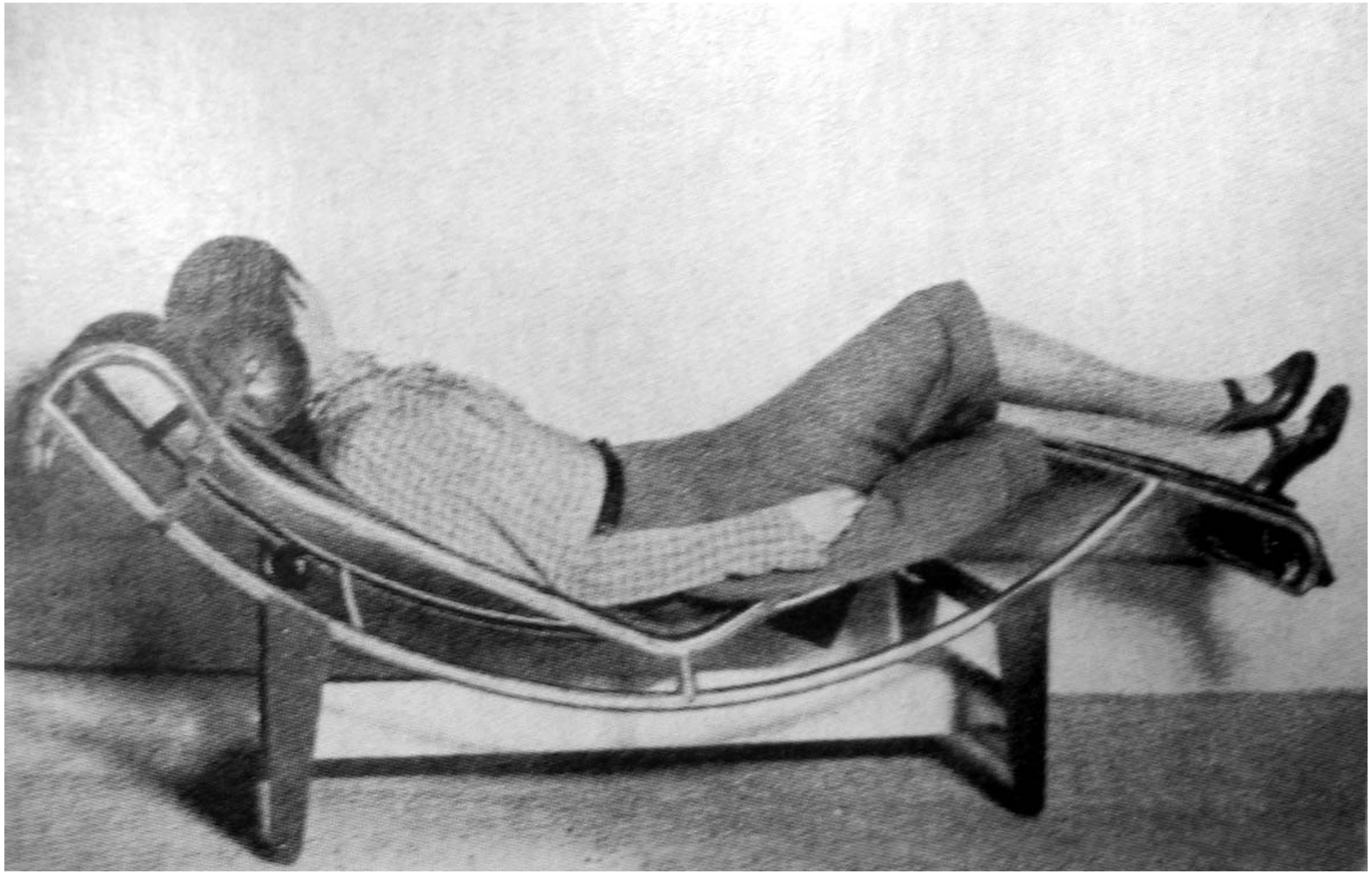
O custo de aquisição e instalação de esquadrias de vidro para proporcionar o devassamento da parede, e assim enriquecer o ambiente com percepções sensoriais, mostra o grau de alinhamento social que a arquitetura moderna opera enquanto instrumento de intervenção social. Projetos iniciais como o Conjunto de Pedregulho no Rio de Janeiro, o Centro Tecnológico Aeroespacial **[103]** e o Conjunto de Operários da Tecelagem Parahyba **[104]**, ambos em São José dos Campos, enquanto propostas de construção coletiva, ainda resguardavam concepções espaciais estruturadas em uma interlocução da paisagem e da vegetação tropical como um instrumento de percepção social e estética, passíveis de diálogo entre móvel e entorno externo. Ainda que mostraram ser viáveis, se apresentaram-se como projetos sem desdobramentos, com fins melancólicos.

Somente a partir da construção das fantásticas casas modernas dos anos 50 e na conclusão dos palácios de Brasília, quando da elitização de sua natureza, é que foi resgatado a relação entre paisagem e vegetação tropical e mobiliário moderno no Brasil. A tipologia estilística que se apresentava como uma opção frente ao quadro internacional que se instaurava, revelou-se depois um instrumento de diferenciação, resultando no encerrando de linhas de produção e a mitificação da coleção, hoje já cobiçada por “marchantes” internacionais.



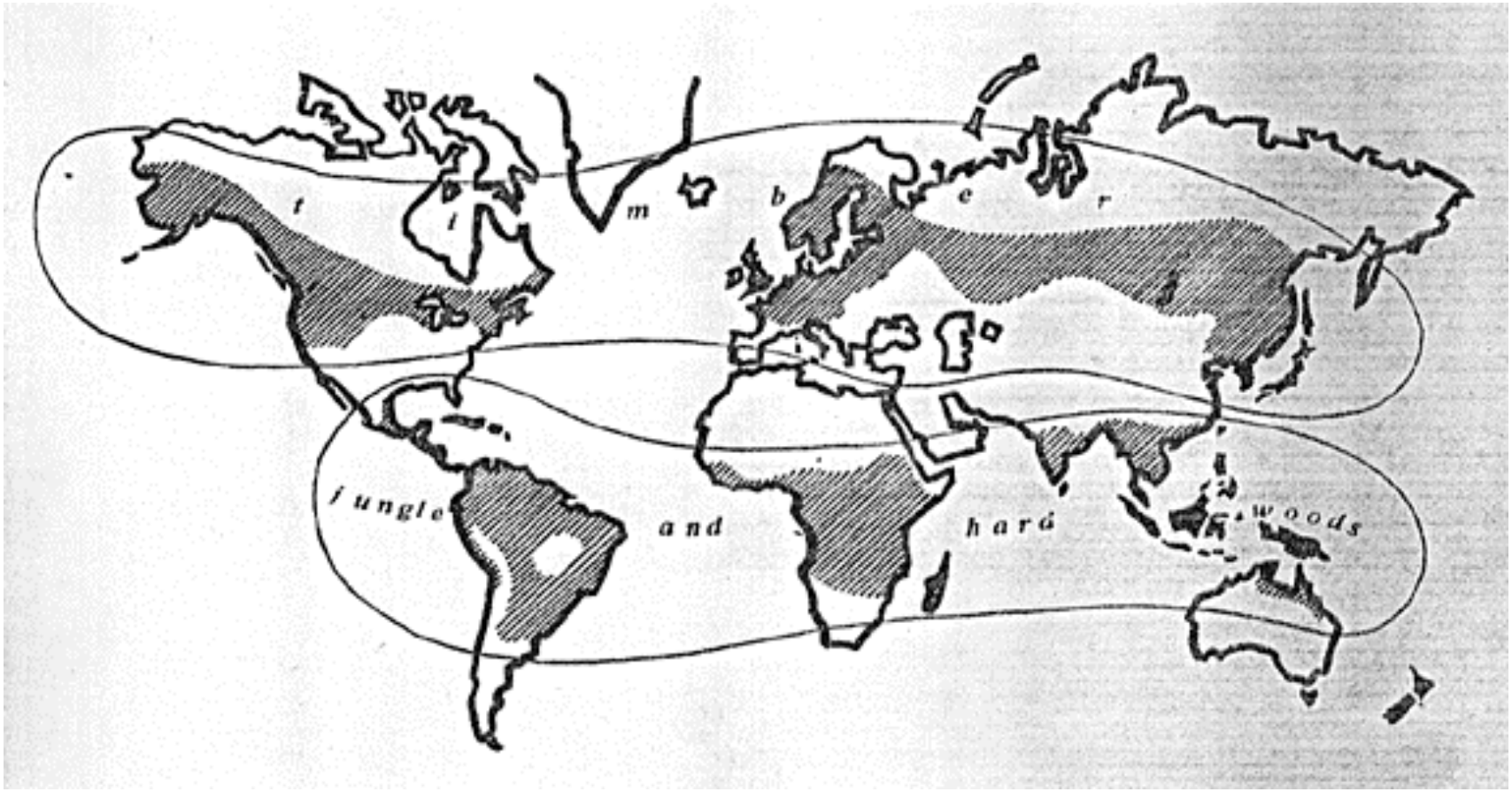
Técnicas para serrar madeiras locais, demonstrando o esforço necessário para cortar determinadas pranchas.

[f.99] DEBRET, 1971.



Espreguiçadeira de Le Corbusier, Pierre Jeanneret & Charlotte Perriand (1928)

[f.100] Oeuvre Complète.

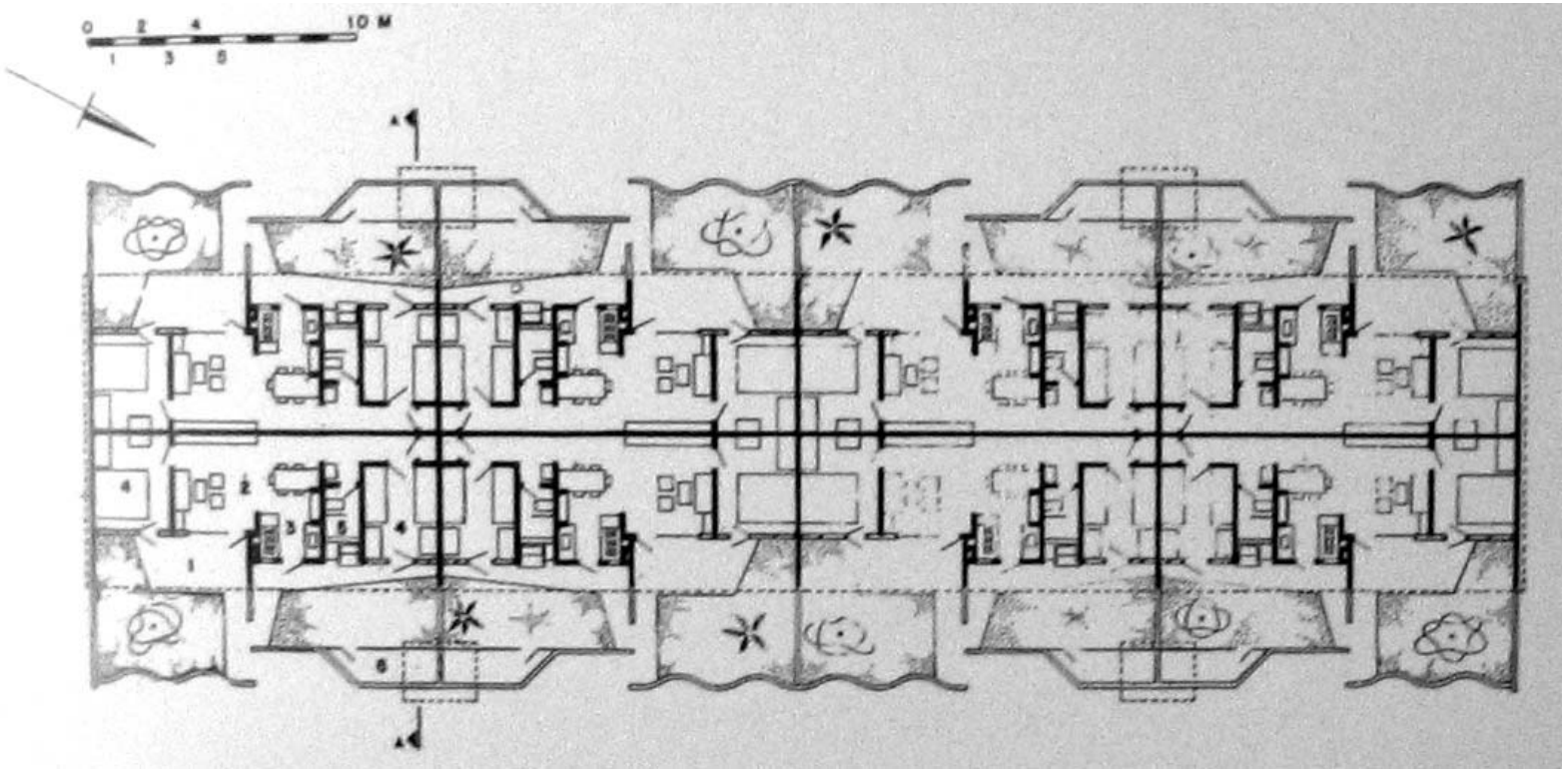


A Zona Temperada tem como característica a produção de espécies finas e estioladas, enquanto na Zona Tropical predomina as espécies pesadas e duras..

[f.101] GRILLO, 1960.

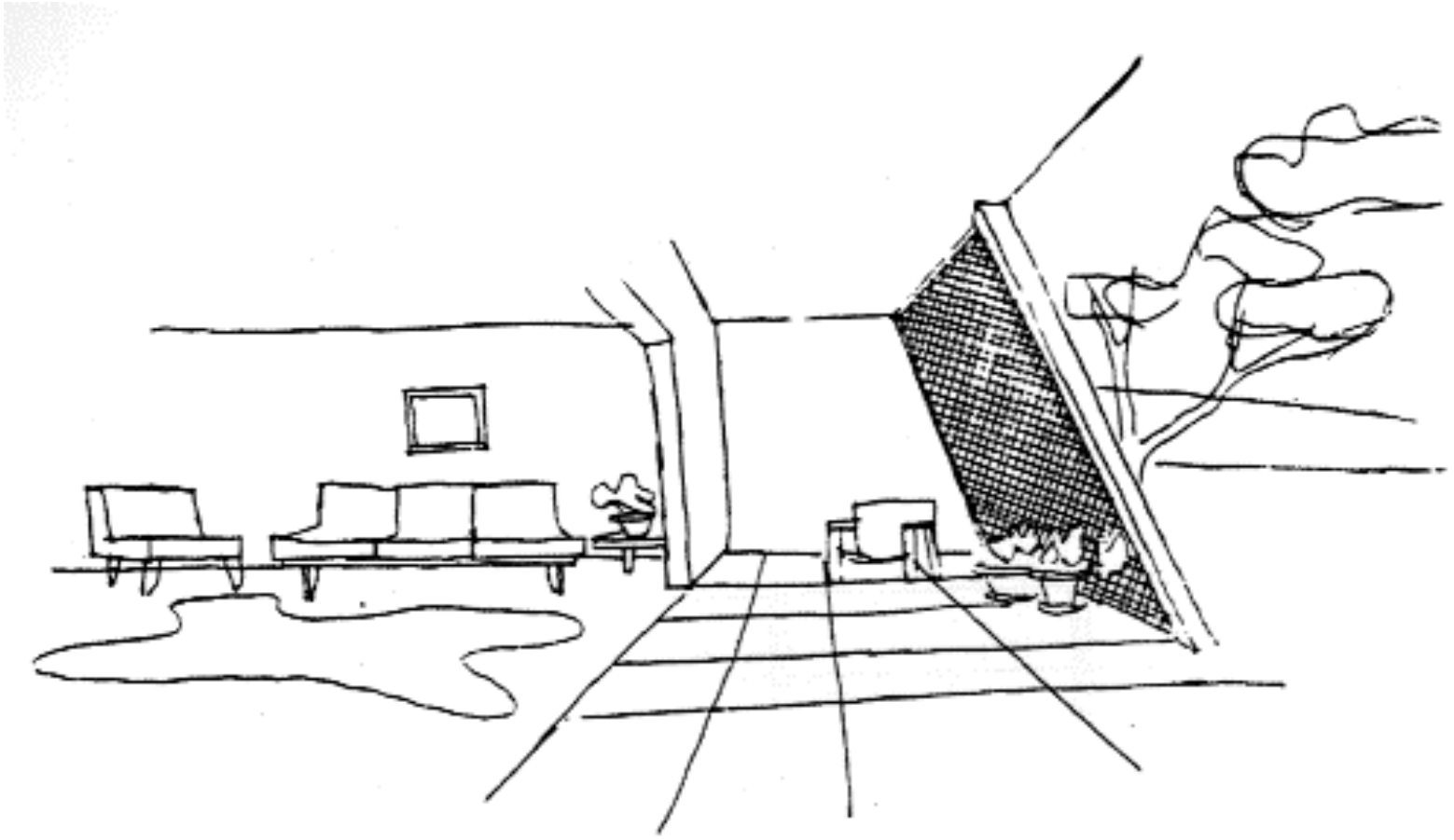
Modelo “Chieftain” de Finn Juhl (1949) confeccionado em pau rosa.

[f.102] FIELL, 1997.



Conjunto Residencial Tecelagem Parahyba (1953) de Rino Levi.

[f.103] LEVI, 2001.



Desenho de Oscar Niemeyer para o CTA/ITA (1948) demonstrando
a relação entre espaço interno e externo nas residências tipo do conjunto.
[f.104] PENEDO, 1997.

A estrutura e desenho da “mesinha” de cozinha colonial denuncia a qualidade técnica emanada pelas espécies de madeira local. [f.105] MUSEU DA CASA BRASILEIRA, 1997.

5.3. Aspectos da forma do móvel moderno no Brasil

A paisagem e a vegetação tropicais impõem ao mobiliário da casa brasileira, quando da proximidade e interação de ambos, a necessidade de modelar a sua forma como condição de autonomia de sua própria visibilidade. A combinação de formas de espécies rasteiras e a saliência do desenho de outras sob a luz tropical produzem uma composição visual desestabilizadora para qualquer objeto que pleiteia a evidência de sua forma quando posicionado entre observador e vegetação tropical.

Acompanhamos, ao longo das experiências dos arquitetos pioneiros da arquitetura moderna brasileira, a dificuldade de compor e posicionar os móveis na casa moderna brasileira defronte a vegetação tropical, e sua conversão moderna em paisagismo, bem como em frente à paisagem exuberante, como fora o caso enfrentado pelos arquitetos cariocas. Esforços focados na decifração dos códigos visuais que regem a organização espacial da vegetação tropical desdobraram-se na estratégia de se adotar algumas soluções no momento da constituição da forma do móvel, principalmente quanto ao desenho e material, ainda que de maneira intuitiva.

O principal problema de se compor a forma de um objeto frente à vegetação tropical é a necessidade de proporcionar um desenho final que sustente sua visibilidade, sem correr o risco de ser abstraído pela efervescência de cores, linhas, massas e volumes emanados pela composição vegetal **[106] [107]**. A presença da vegetação tropical no espaço residencial, na maneira como é apresentada, suprime por qualquer motivo, aquele que não dialogue com sua composição.

Sob a luz nos trópicos, a luminosidade é intensa, o sol “em pé” combinado com radiação ultravioleta (UV) [281], tanto ofusca a vista como nos obriga em certas ocasiões a criar mecanismos de depuração ocular que nos levam a levemente focar o que nos atrai e embasar temas nos quais vemos e não nos interessam. A

[281] Nos trópicos a radiação ultravioleta – UV é intensa, ou seja, o reflexo e brilho dissipado no ar prejudicam a visibilidade dos objetos, em especial, quando da presença de brisa, areia e água.

inclinação do sol produz um foco de luz cujos raios, ao incidirem sobre qualquer superfície, produzem sombras profundas e intensas, resplandecendo qualquer forma visível e de área de superfície extensa.

Na vegetação tropical encontramos diversas espécies que possuem folhagem e massa corpórea densa e saliente, como os "*Philodrendos*" que, quando reunidos, como em um jardim de residência, provocam um universo visual de intensa agitação de focos de sombras e brilhos **[108]**. A massa visível e a textura de espécies como os "*Philodrendos*" ou samambaias, muito comum no paisagismo moderno, acentuam a irregularidade da composição do jardim originando vários substratos visuais e diferentes percepções quando da mudança de perspectivas do observador. O resultado é muito próximo daquele alcançado pela escultura que, em cada ponto de observação, proporciona leitura visual, um nível de abstração. Roberto Burle Marx identificou, no jogo de sombra e luz da vegetação tropical, algo semelhante ao que ocorre na escultura:

"Nela [o jardim], as associações nos levam, pela curiosidade que despertam, a nos movimentar e ver o jardim, ao mesmo tempo, como escultura e como arquitetura, descobrindo os seus diversos perfis, interna e externamente." [282]

Em um instante, o volume final gera um campo dentro do espectro do observador que chama para si toda a atenção possível. Apesar de relance, também chama para si a atenção porque, em geral, sua localização se encontra como última fronteira do espaço construído, no ambiente de maior importância da casa: o espaço social onde acontecem as trocas pessoais.

O devassamento das paredes por vidros, e a sua conversão em janela, rompeu o esquema comum de organização espacial entre espaço interno e externo. A quebra do paradigma espacial incentiva investigações no desenho da planta residencial, de maneira a explorar as perspectivas favoráveis dentro da gleba.

Espaços condenados a meros cantos de ventilação surgiram como jardim, com vegetação tropical exuberante, e em alguns casos, abertos à paisagem da cidade. Como podemos observar em fotos de obras de

[282] MARX, 2004, p.103.

época e desenhos de arquitetos, o jardim, com vegetação tropical, encontra-se em espaço privilegiado, privado da dinâmica rotineira da casa e em localização que realça sua presença.

O fato de a vegetação tropical surgir dentro da casa brasileira como espaço circundante e em local de importância social, atuando, como cenário, o olhar do observador se atenta ao conjunto total da composição do paisagismo e não em partes, o que o faz incorporar qualquer superfície intermediária entre sua localização e o jardim.

O mesmo ocorre dentro das densas florestas tropicais, como a da Mata Atlântica envoltória da cidade do Rio de Janeiro, no qual se pode perceber que, ao primeiro momento, todas as espécies se integram, formando uma massa coesa, pautada somente pela verticalidade das grandes árvores. Paulatinamente o olhar, sob uma investigação mais atenta, identifica os volumes de espécies com suas formas e cores características. As espécies rasteiras de folhas grandes, como as do gênero "*Philodrendos*", muito utilizadas por Roberto Burle Marx em seus projetos, absorvem as luzes das copas e geram massas de sombras, realçando o ritmo da composição do jardim.

Outra situação que desestabiliza qualquer rigidez na organização espacial ocorre quando espécies, cujas folhagens finas e sensíveis, canalizam e se movimentam de acordo com pequenas correntes de ar que circulam na vegetação tropical. O que acontece é que muitas vezes essas folhas são as únicas a se movimentarem dentro da composição ou, quando mais, uma ou outra em diferentes locais, fazendo com seu movimento se assemelhe a um conjunto de minúsculos faróis, cujos brilhos equilibram o volume final com as zonas de sombras profundas da vegetação tropical. Trata-se de um fenômeno excepcional para a construção de um campo de visibilidade do conjunto, já que seu brilho, além de ampliar a percepção de profundidade, acentua a coloração das espécies, provocando o navegar do olhar do observador ao longo das entrâncias, além de garantir o dinamismo do conjunto.

O movimento dessas folhas em si já derruba qualquer idéia de organização de uma ordem de "composição de inspiração cartesiana", já que várias são as possibilidades de circulação da corrente de ar. No entanto, tal qualidade delineia outra perspectiva quando lembramos que a intensidade da luz tropical transpassa

várias espécies cujas folhagens são translúcidas. Assim, folhas grandes ou pequenas desdobram-se em sombras cujos contornos acentuados são ora suavizados pelas claras sombras provenientes de suas próprias superfícies translúcidas, bem como, oriundas de outras espécies.

A relação entre cheio e vazio, claro e escuro, estável e animado, predominantes no cenário composto pela vegetação tropical, ganha outros contornos quando observamos também a capacidade de várias espécies em refletir a luz tropical recebida, convertendo-se em espelhos luminosos aptos a espalhar o brilho e cor às espécies circunstantes. Essa qualidade amplifica a sensação de profundidade encontrada em qualquer concentração de vegetação tropical, acentuando sua condição de elemento fascinante, que tanto iluminou a imaginação dos primeiros exploradores.

Nada aqui que foi descrito sobre estratégias de composição visual na vegetação tropical era estranho para artistas e paisagistas locais. Roberto Burle Marx explorou intensamente esses recursos como discursos visuais de suas pinturas e muito em seus jardins, quando da necessidade de construir a dialética paisagística entre volume e cor. Pesquisou, desenhou e pintou intensamente sobre este tema **[109] [110]**, identificando os meios necessários para a harmonização de estruturas visuais complexas como aquelas encontradas na mata tropical.

Também enxergou nas formas encontradas na natureza analogias entre espécies e determinados objetos artesanais encontrados na produção brasileira:

> "Como é curioso observar certas formas primitivas de arte e verificar que elas são baseadas na observação da natureza. Há analogias esclarecedoras. A colher é a espata de uma arácea, o anzol pode ser um espinho, talvez de um *Desmoncus*, uma palmeira trepadeira vai "pescando" troncos, galhos, cipós para pode subir. Da mesma maneira, formas muito elaboradas, como as estruturas de Píer Luigi Nervi, preexistem na intricada nervação das folhas da vitória-régia". [283]

[283] MARX, 2004, p.45.

Apoiado na realidade observada por Roberto Burle Marx e da constatação do ajuste da forma enfrentado pelos pioneiros da arquitetura moderna no Brasil, identificamos três estratégias de construção da forma do móvel, visando garantir sua visibilidade frente à vegetação e paisagem tropical. As estratégias identificadas não estão relacionadas ao procedimento mimético, da cópia literal de formas, muito menos a percepção telúrica da natureza tropical [284]. São alguns procedimentos que aliados aos aspectos do uso de materiais do mobiliário tradicional, como couro e madeira entalhada, construíram um vocabulário recorrente de composição da forma.

A primeira estratégia identificada na produção reunida de móveis (ver tabela histórica anexa dos móveis confeccionados no período por arquitetos, artesãos e designers) foi o que chamamos de condensação de massa **[111]**. Tem como principal característica delinear uma forma cujo volume final não permite a passagem de luz, transferindo para seus contornos o desenho de sua modenatura.

O universo de analogias da forma é imenso quando tratamos de estratégias de composição encontradas na vegetação tropical. Esta característica tem como referência a mesma função visual exercida por pequenas pedras e rochas quando dispostas na vegetação tropical, ou mesmo de algumas espécies cujas folhas enormes tocam no chão: abrem vazios rítmicos acabando por realçar determinadas características visuais do conjunto. Sua superfície, por mais escura que seja, acaba por refletir luzes, aumentando a intensidade de sombra de suas bordas, em um contraste final que resulta na valorização das espécies circundantes.

Para os objetos com essas características presentes em um ambiente circunscrito pela vegetação tropical, os móveis funcionam como balizadores espaciais, demarcando a organização do ambiente construído. Sua presença garante a visibilidade da forma de pequenos conjuntos de móveis esbeltos e leves, contrabalançando as forças visuais na montagem de um espaço legível. Em certa medida, estabelecem referências visuais para a construção de planos identificáveis de leitura do espaço, pautando onde termina a construção e onde começa a vegetação tropical.

[284] Sobre o telurismo nas Artes e Arquitetura brasileira, ver GUERRA NETO, 2002.

A presença de móvel com essa forma no espaço denota ainda algumas intenções relacionadas a um modelo especulativo de comportamento do homem brasileiro, típico de um hábito ligado ao calor do clima tropical: o ato de refestelar-se. Hábito este relacionado a um outro móvel bastante conhecido nosso e radiador de soluções de composição da forma do móvel frente à vegetação tropical: a rede.

A rede tem um papel importante na definição da forma do móvel com esta característica, primeiro porque sintetiza a melhor representação de um instrumento de descanso e está associada às mais diversa maneiras de contato do corpo com o objeto. Entre essas expressões, está o modo pelo qual é possível posicionar a rede, podendo transformá-la de um simples móvel para um elemento de hierarquização social dentro da casa, a exemplo da oca brasileira.

A segunda importância refere-se à própria forma da rede. Seu desenho e a conseqüente massa gerada proporcionam um quadro limitado de composição espacial ao usuário, obrigando-o a dispor a peça em um canto do espaço. Mas, ao que parece, a disposição no canto está mais ligada ao fato da observação e contemplação da paisagem e da vegetação tropical circundante.

De fato, as poltronas com essas características parecem simular elemento de transposição de emoções, estimulando o vínculo conhecido entre deleite visual da paisagem e relaxamento corpóreo. Essa condição somente é possível porque existem materiais adequados para proporcionar conforto e acolhimento e, no caso, são dois os materiais conhecidos na época, ligados à tradição na cultura de produção de móveis no Brasil: couro e tecido.

Essa característica esconde outro aspecto relacionado entre forma do móvel e paisagem e vegetação tropical. O fato de os materiais serem maleáveis impõe novamente ao conjunto da peça a condição de balizador de camadas, já que sua superfície rugosa ou áspera reproduz texturas parecidas àquelas encontradas nas árvores ou mesmo em densas folhagens da natureza tropical. Essa situação vai permitir ao observador ter a sensação de que um ambiente é extensão do outro e vice-versa.

Todos os móveis com essa qualidade são poltronas de baixa estatura, possuem uma concentração de massa densa, mas com tendência de alongar as laterais a fim de criar uma condição de uso que o próprio usuário

impõe. As principais poltronas projetadas e produzidas com estas características por arquitetos e moveleiros brasileiros são:

1. Lasar Segall – Conversadeira (s/d)
2. Poltrona “Bowl” (1951) – Lina Bo Bardi
3. Poltrona Mole (1957) – Sergio Rodrigues
6. Jangada (1972) – Jean Gillon
7. Easy Chair (1978) – Oscar Niemeyer
8. Flor (1980) – Mauricio Klabin

Entre a primeira peça produzida com essas características – a poltrona de Lasar Segall e a poltrona “Mole” de Sergio Rodrigues **[112]** – passaram-se mais de 30 anos sem que qualquer referência à poltrona “Grand Confort” fosse realizada, apesar da indicação constante de Le Corbusier em seus desenhos no Rio de Janeiro. No entanto, esta categoria de poltrona difere do modelo de Le Corbusier quanto aos aspectos técnicos de produção e no uso de novos materiais, como o aço tubular cromado.

Todos os modelos possuem uma concepção de estrutura fragmentada em dois conjuntos: o primeiro, o próprio volume do assento e espaldar e, o segundo, a composição dos pés. A combinação proporciona tanto o desempenho dos efeitos ocasionados pela luz sobre a concentração de massa como permite a adoção de determinadas técnicas vinculadas à tradição técnica moveleira no país. Somente entre os anos 70 e 80 a abordagem dos materiais da estrutura do apoio alteram para o ferro sem, no entanto, perder o apelo de formas tradicionais encontradas no repertório cultural brasileiro. O material utilizado nestes casos ainda era a madeira torneada.

Mesmo com reduzida quantidade de modelos criados, esta categoria acabou por representar uma referência de móvel brasileiro para o mercado internacional, quando a poltrona “Mole” de Sergio Rodrigues venceu o “Concorso Internazionale del Móbile” em 1961, na Itália, país consagrado por suas iniciativas na área

de design. Um dos critérios analisados se referia tanto à técnica, mas também à sua procedência, relatado pela justificativa da premiação: "(...) único modelo com características atuais, apesar da estrutura com tratamento convencional, não influenciado por modismos e absolutamente representativo da região de origem" [285].

De fato, a poltrona "Mole" e os outros modelos desta categoria realçam nos aspectos de montagem a adoção de soluções comuns encontradas no vocabulário do artesanato brasileiro, como o uso de cintas de couro, cavilhas e pés torneados de madeira, típicos do móvel colonial brasileiro. Outro exemplar que exalta esta técnica foi o modelo "Jangada" de Jean Gillon, com seus estofados, redes de náilon e cavilhas.

As espreguiçadeiras podem ser entendidas como uma tipologia com esta característica identificada da forma do móvel frente à paisagem e vegetação tropical. No Brasil, vários modelos foram desenvolvidos, e os primeiros surgiram por mãos de Joaquim Tenreiro e Oscar Niemeyer ao longo da década de 40, como cópias do moveleiro sueco Bruno Mathsson. Posteriormente, Rino Levi e José Zanine Caldas desenvolveram alguns modelos ainda como variações do modelo sueco.

Modelos diferenciados somente apareceram quando Oscar Niemeyer, em conjunto com sua filha Ana Maria, desenvolveu nos anos 70 uma coleção de poltronas e espreguiçadeiras com o compensado de madeira e outras com chapas de aço, ambas moldadas. São peças de extrema simplicidade de desenho, ora fazendo uso da estratégia de remeter à estrutura dos pés a responsabilidade do fato contemporâneo, a linguagem técnica, ora transformando-as em simples bases de encosto do estofado. São peças únicas também no repertório de móveis de arquitetos ligados ao movimento moderno quanto à metodologia construtiva – uso de moldes – demonstrando capacidade de fôlego criativo de seu autor.

A segunda característica da influência da paisagem e vegetação tropical sobre a forma do móvel moderno no Brasil é a transformação do assento e espaldar em uma única peça, realçando a massa da peça ou o desenho sinuoso de sua borda **[113]**. A exemplo da poltrona baixa da característica anterior, os modelos com estas qualidades também estabelecem áreas visíveis como forma de garantir sua visibilidade defronte a paisagem e a vegetação tropicais.

[285] SANTOS, 1995, p.128.

O que difere da anterior não é somente o fato de a sua estrutura de pés, por ser mais delgada, apresente uma zona de sombra com pouco contraste, fazendo que dissipe a idéia de refletor de luz colocada na característica anterior. O que distingue esta característica é a transferência, para a borda do volume do assento e espaldar, o foco do olhar, a fim de garantir a sua visibilidade no espaço construído.

Em geral, a fusão entre espaldar e assento segue um padrão de uma superfície homogênea com quase ou nenhuma intervenção sobre seu plano. Esta condição também cria “buracos” visuais que favorecem sua leitura, mas diferente da característica anterior em que o olhar é conduzido a continuar flertando com o conjunto do espaço construído; nesta situação, o observador acaba por reter sua atenção à peça.

Isso ocorre porque o olhar tende a acompanhar a linha envoltória uma vez que ela, por não ser ortogonal e sim “orgânica”, favorece a emersão da forma, iluminando toda a potência de seu desenho. Ser sinuosa também proporciona dinamismo à peça, conferindo animação ao móvel e ao conjunto no qual se encontra composto.

O resultado alcançado provém de diversas técnicas de composição das partes da estrutura do móvel. A grande maioria das peças identificadas recorre ao uso de tecidos ou couros para compor a parte única do assento e espaldar. A solução, por mais que permita garantir sua visibilidade defronte à paisagem e vegetação tropical, também estimula a associação com os materiais tradicionais do artesanato e mobiliário brasileiro, conferindo ao móvel o aspecto de “representativo da região de origem”.

Outra característica técnica observada nesta segunda estratégia identificada de composição do móvel moderno no Brasil, frente à paisagem e vegetação tropical, é a exploração da capacidade dinâmica da madeira, mais conhecida como “suspensão elástica” ou sistema “cantelever”. A madeira, por ser um material orgânico, apresenta tanto como o ferro tubular, utilizado pelo aluno Mart Stam da Bauhaus para sua revolucionária cadeira S33 (1926), capacidade de se comprimir e estender sua massa corpórea quando pressionada por movimentos dinâmicos impostos pela estrutura do móvel. A qualidade da madeira tropical, já identificada desde os primeiros móveis aqui confeccionados, como as mesinhas baixas, incentivou o uso intenso deste recurso pelos arquitetos e moveleiros locais ligados ao movimento moderno.

Os móveis produzidos com essas qualidades são peças com caráter de projeto e de desenho. Um dos motivos da visibilidade das peças se deve ao desenho sinuoso, que impõe uma zona de resguardo nas laterais dos móveis como medida para realçar sua própria forma. O problema do desenho sinuoso foi percebido por produções como a da Móveis Artísticos Z (1948-1961), em que o frenesi de formas orgânicas, a não ser daquelas provenientes da paisagem ou vegetação tropical, logo esgotam seus recursos como solução de composição espacial, tamanha a competitividade e evidência emanadas pelos móveis.

As peças representativas deste conjunto são:

1. Poltrona de “Três Pés” (1947) – Joaquim Tenreiro
2. Poltronas do Studio d’Arte Palma (anos 40) – Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti
3. Poltrona (1949) – Móveis Artísticos Z
4. Poltrona “Paulistano” (1957) – Paulo Mendes da Rocha
5. “Poltroninha” (1959) – Julio Katinsky
6. “Poltroninha” (1963) – Alex Chacon

O modelo que melhor representa essa característica de estratégia de composição da forma do móvel frente à paisagem e vegetação tropical é a poltrona de “Três Pés” de Joaquim Tenreiro. Sua ousadia formalística, resultado da técnica de tabicar as tábuas [286], confere leveza e transparência à peça sem, no entanto, proporcionar níveis de subtração da massa frente à vegetação tropical. Sua densa massa, multicolor, e seus pés delgados favorecem a emergência e dinamismo de sua forma, enriquecendo o quadro de opções de móveis modernos no Brasil.

Não há como escapar da analogia de sua forma com o desenho da rede, já que tanto o encosto, com o acentuado declive e o assento esbelto realçam estas características. Sob a luz tropical, o móvel se comporta como radiador multidirecional de luzes e reflexos, em muitos casos suprimindo sua forma e “desaparecendo”

[286] CALS, 1998. p.76

seus pés. Mas a principal qualidade de sua forma é acompanhar a dinâmica estética imposta pela paisagem e pela vegetação tropicais, cujo intercâmbio de planos favorece a leitura visual da peça no ambiente construído.

As poltronas produzidas por Lina Bo Bardi, Giancarlo Palanti, Zanine Caldas para a Móveis Artísticos Z, Paulo Mendes da Rocha e Julio Katinsky fazem uso do sistema “cantelever” como reforço sintáxico na construção de um vocabulário formalístico. Mas a aparente solução somente costuma ser percebida pelo usuário quando se senta no móvel.

As estruturas são tratadas mais como suporte mecânicos, evidenciando a forma da peça única do assento e espaldar. Apesar da intenção estética de a estrutura não possuir o grau de intensidade visto na peça única do assento e espaldar, todos os modelos visam realçar o sistema “cantelever”.

Os móveis com estas características são os móveis de maior visibilidade no quadro histórico da produção de móveis modernos no Brasil. O fascínio causado pela síntese da forma, aliada à possibilidade de explorar aspectos dinâmicos dos materiais, sempre atraiu arquitetos, designers e moveleiros no desenvolvimento e produção de móveis com estas características.

A terceira e última característica identificada na coleção do móvel moderno no Brasil está no uso da palhinha ou de qualquer outro elemento vazado como recurso de composição da forma do objeto **[114]**. Não se trata apenas de se fazer uso da palhinha, mas a maneira pelo qual se faz uso deste recurso.

A palhinha está relacionada à tradição de móveis da Índia, introduzida em Portugal entre os séculos XVII e XVIII, atingindo posteriormente a produção moveleira no país. Dois fatores estimularam a proliferação do uso da palhinha no mobiliário português, e depois no mobiliário brasileiro. Primeiro, a qualidade tanto sensorial como higiênica ao proporcionar por suas frestas o arejamento às vezes necessário no encosto e espaldar de móveis de sentar, em especial, em locais como o de clima tropical. A segunda qualidade notável da palhinha se refere ao próprio material, de fácil aquisição, mesmo os trazidos da própria Índia, e manuseio, já que requer técnicas simples de trança e amarração.

No Brasil, a palhinha rapidamente ressoou sobre a produção vernácula uma vez que seu processo não difere muito das tranças de fibras indígenas, facilitando a transmissão de ensinamento nesta arte. Também

ecoou no território colonial porque existem determinadas espécies de bambu que permitem substituir os de origem indiana, mesmo sendo de qualidade inferior.

A diferença do uso da palhinha está na condição de ser um elemento de radiação luminosa: a passagem de luz entre os espaços livres denota brilho sobressalente à peça. A palhinha contrabalança a textura escura das espécies de madeira local, moldando o quadro do assento e espaldar, dissipando a idéia de móveis pesados, suavizando a massa da estrutura. O móvel com palhinha estabelece a sobriedade necessária ao conjunto estrutural, valorizando certos aspectos ligados ao detalhamento da peça, como por exemplo o apoio de braço desbastado para proporcionar melhor conforto.

Frente à paisagem e vegetação tropical, o móvel com palhinha funde sua massa vazada e delineia a forma circundante da peça, funcionando como um aparato da luz. Mas visto do ponto de quem está na paisagem ou na vegetação tropical para o interior do espaço construído, observa que o efeito da presença da palhinha nos móveis resguarda a unidade visual do ambiente.

O motivo se deve ao dinamismo de ritmos impostos pelos perfis vazados da palhinha, em que cada movimento impõe um efeito visual próximo daquele denominado “Moiré”, conhecido no campo das artes gráficas. Seria o mesmo efeito que determinadas espécies rasteiras, ou mesmo de alguns arbustos da vegetação tropical, produzem quando da passagem de pequenas correntes de ar sob suas folhas.

A palhinha no móvel, ou mesmo o uso de tiras de couro ou linhas, garante enorme diversidade de soluções estruturais, ainda que a maioria dos objetos tendam a seguir a tipologia de cadeiras para mesas, salvo exceções de poltronas. Na coleção dos móveis produzidos, podemos observar que existem peças sóbrias, outras com soluções mínimas, algumas mais rebuscadas em função da existência do apoio de braços ou mesmo com o espaldar alto.

Consideramos exemplares significativos desta característica do móvel moderno no Brasil as cadeiras e poltronas por Joaquim Tenreiro, móveis Branco & Preto, Geraldo de Barros e Sergio Rodrigues.

Essas três estratégias identificadas para a construção de um vocabulário formalístico do móvel frente à paisagem e vegetação tropical são as principais; outras existem, mas não são expressivas como estas. Uma

solução conhecida seria o jogo transversal dos pés de poltronas e cadeiras, visando denotar assimetria similar aos encontrados na vegetação tropical, como foram os casos das cadeiras e poltronas do Studio d´Arte Palma e da Móveis Artísticos Z.

Outra hipótese seria o uso de estofado, principalmente para compor com os sofás, visando delinear limites visuais no espaço construído, uma solução para a ausência de exemplares da primeira característica. Nesta coleção é possível perceber o uso intenso da madeira torneada, sendo os móveis da Branco & Preto os exemplares mais significativos.

De qualquer modo, as duas últimas principais características são passíveis de absorver qualidades entre si produzindo algumas peças diferenciadas, como as poltronas de espaldar alto de Joaquim Tenreiro. Outra excepcional peça é a espreguiçadeira de Oscar Niemeyer e de sua filha Ana Maria **[115]** que, ao fazer o uso do compensado moldado e palhinha, sintetizam em um único móvel as três características identificadas.

Por diferentes pontos de vista da espreguiçadeira de Oscar Niemeyer, podemos observar que a palhinha pode assumir a função de uma superfície plana e sem vazados, espelhando a forma geral do móvel. Ao mesmo tempo, os planos de compensado, em formato de plataforma curva para apoio da peça no solo, atuam como elementos geradores de sombras, expandindo a massa visível do móvel. E, por fim, a palhinha, ao longo da angulação do assento, assume suas características peculiares já conhecidas. Sua condição de se apropriar de diferentes soluções permite que seja disposta em qualquer situação defronte a paisagem e a vegetação tropicais.

O conjunto dos móveis identificados segue ainda o preceito da “curva cindida” no envoltório de seu volume, conferindo um aspecto moldado do entorno, favorecendo o diálogo de massas entre o objeto e a paisagem e a vegetação tropicais. Não há predominância de eixos ortogonais rígidos, ângulos retos ou extensas superfícies planas. Sempre há um elemento ou uma linha circundante torneada pela curva conectora de dois planos ou de duas linhas. Os elementos de composição do móvel que mais são utilizados com este recurso são os pés.

Repete, neste sentido, a interpretação sugerida por Lucio Costa sobre a característica da "curva acidental" do móvel, "para acentuar o aspecto construído, tectônico" [287], como "se o móvel fosse organismo e não coisa fabricada" [288]. O móvel moderno no Brasil atualiza, no plano de técnicas e métodos uma conquista local da forma já conhecida:

> "De onde cresce, sim, porque desse ponto ela vai se abrindo e desdobrando em ondas sucessivas, passando com agilidade de filete em filete e de uma voluta a outra, até atingir os contornos extremos da peça, para daí, então voltar ao ponto de partida, onde o movimento toma novo impulso e recomeça." [289]

No entanto, o maior grau de intervenção e que confere a unidade global das peças não são as estratégias identificadas, mas sim a madeira. Fato já conhecido de pesquisadores e produtores, a madeira nativa, na maioria de suas espécies, possui tons de coloração escura, que combinada com a paisagem e a vegetação tropicais, estabelece diálogos de superfícies, índices necessários para a estruturação da unidade geral.

O tom claro das espécies de madeira do clima temperado, principalmente dos grandes centros produtores de móveis, favorece a introdução de cores e uma maior intervenção de agregados coloridos, como os tecidos estampados, justificando a riqueza cromática de suas coleções. Outro fato, que distingue a produção nacional da internacional, decorre das soluções de formas provenientes de novos materiais e técnicas de produção, como os móveis projetados por Verner Panton (1926-1998).

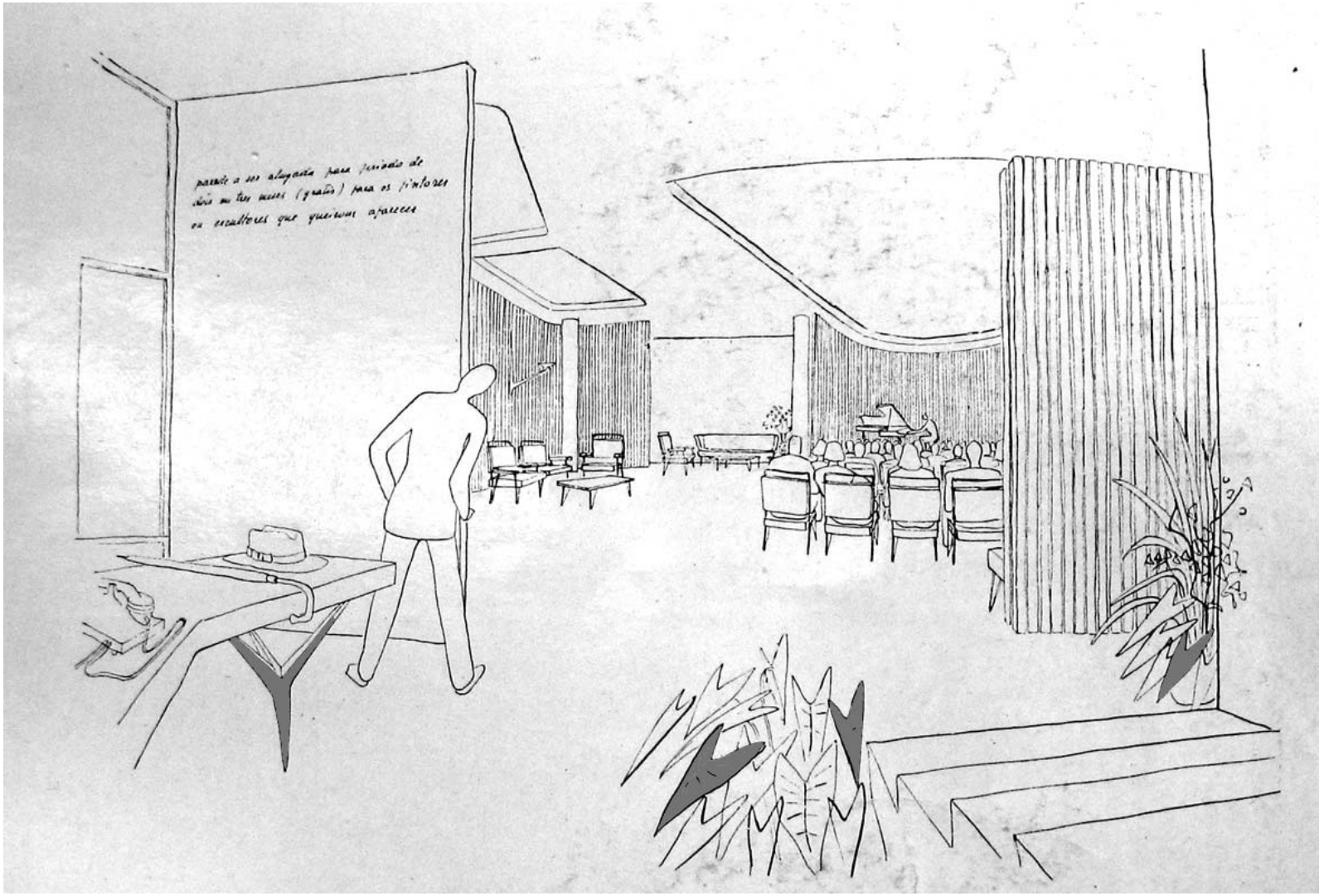
Tentativas isoladas como as empreendidas pela Moveis Artísticos Z, desenho de José Zanine Caldas, de produzir móveis coloridos, por meio de revestimento com "lonitas" ou tecidos, obtiveram sucesso inicial, mas foram malsucedidas devido à conflitante exposição dos móveis no espaço construído. O mesmo aconteceria

[287] COSTA, 2007. p.100
[288] Idem. p.102
[289] Idem. Ibidem

quando dispostas frente à paisagem e vegetação tropical: causariam um delirante ambiente passível de reprovação.

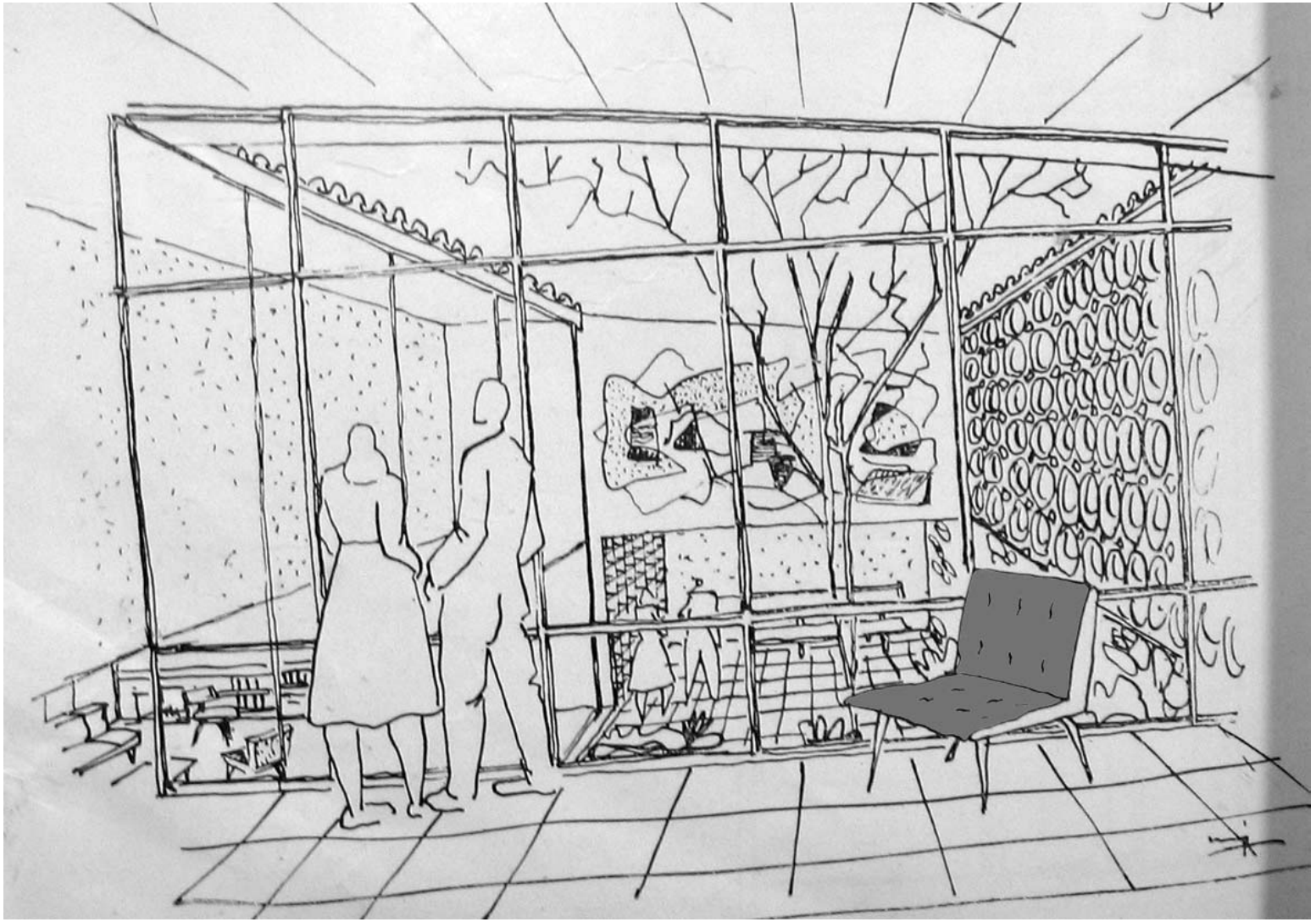
As estratégias identificadas se apresentam como únicas no universo do mobiliário internacional, uma vez que as condições impostas pela paisagem e pela vegetação tropicais apresentaram, desde o início das especulações da forma do móvel, um índice necessário de atenção. O processo de conformação e modelação da forma do móvel segue padrões estabelecidos pelo partido da casa moderna brasileira, mesmo em constante transformação mas, na essência, com conhecida “sobriedade mobiliária”.

Não se trata aqui de mimetizar soluções encontradas na natureza, mas ajustar a estrutura do móvel, garantindo a visibilidade da forma e a unidade do partido arquitetônico. As estratégias têm se apresentado coerentes e passíveis de atualizações, sustentando projetos contemporâneos de uma nova geração de arquitetos e designers ávidos por resolver o problema da forma do móvel frente à paisagem e vegetação tropical.



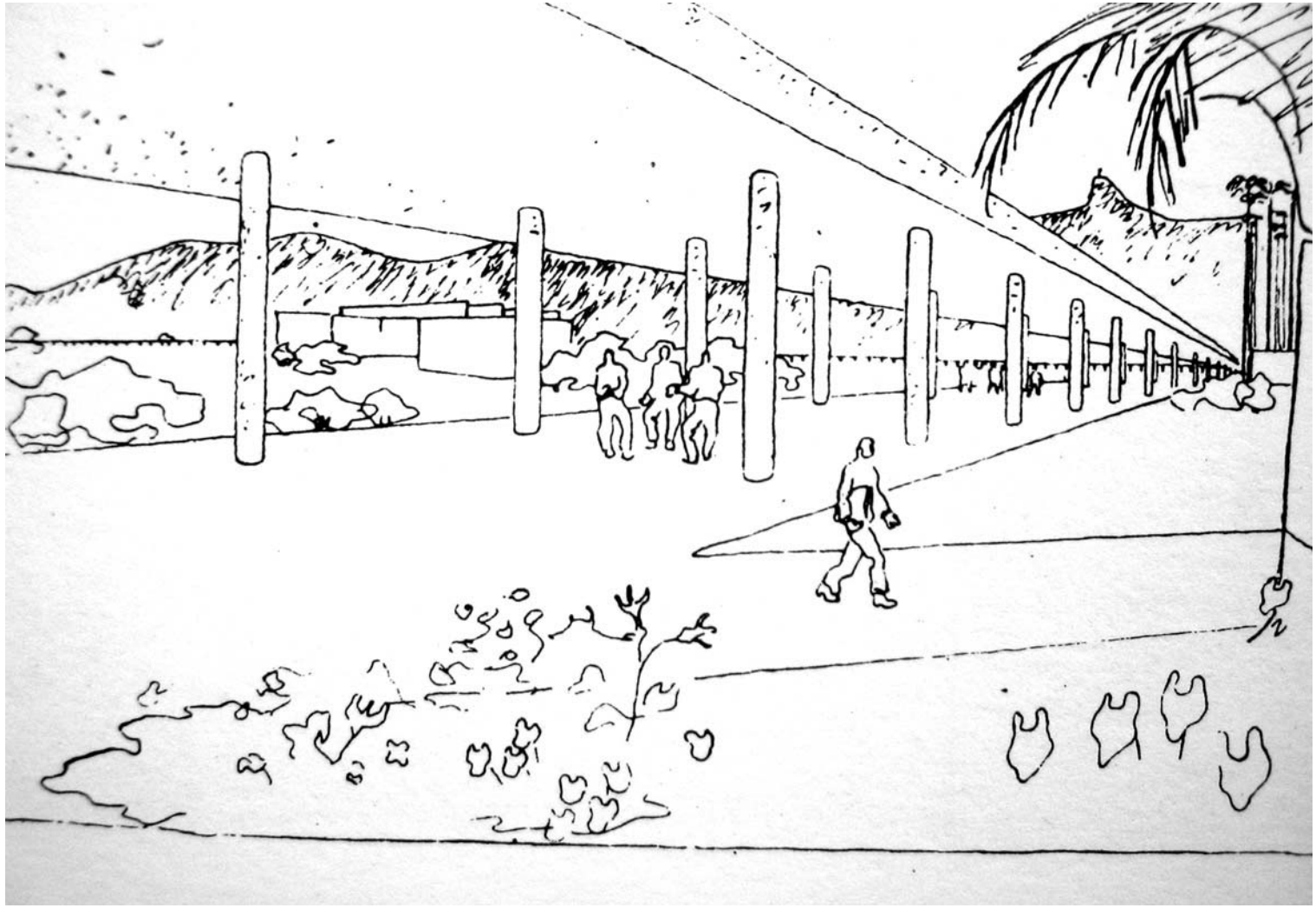
Articulação de formas entre vegetação tropical e mobiliário em desenhos de arquitetos no período.

[f.106] G.C.Fongaro. Habitat, (5): jan/fev/mar/1951 (5)



Investigação da forma entre vegetação tropical e mobiliário no espaço construído.

[f.107] TIBAU, Habitat, (10): 1953..

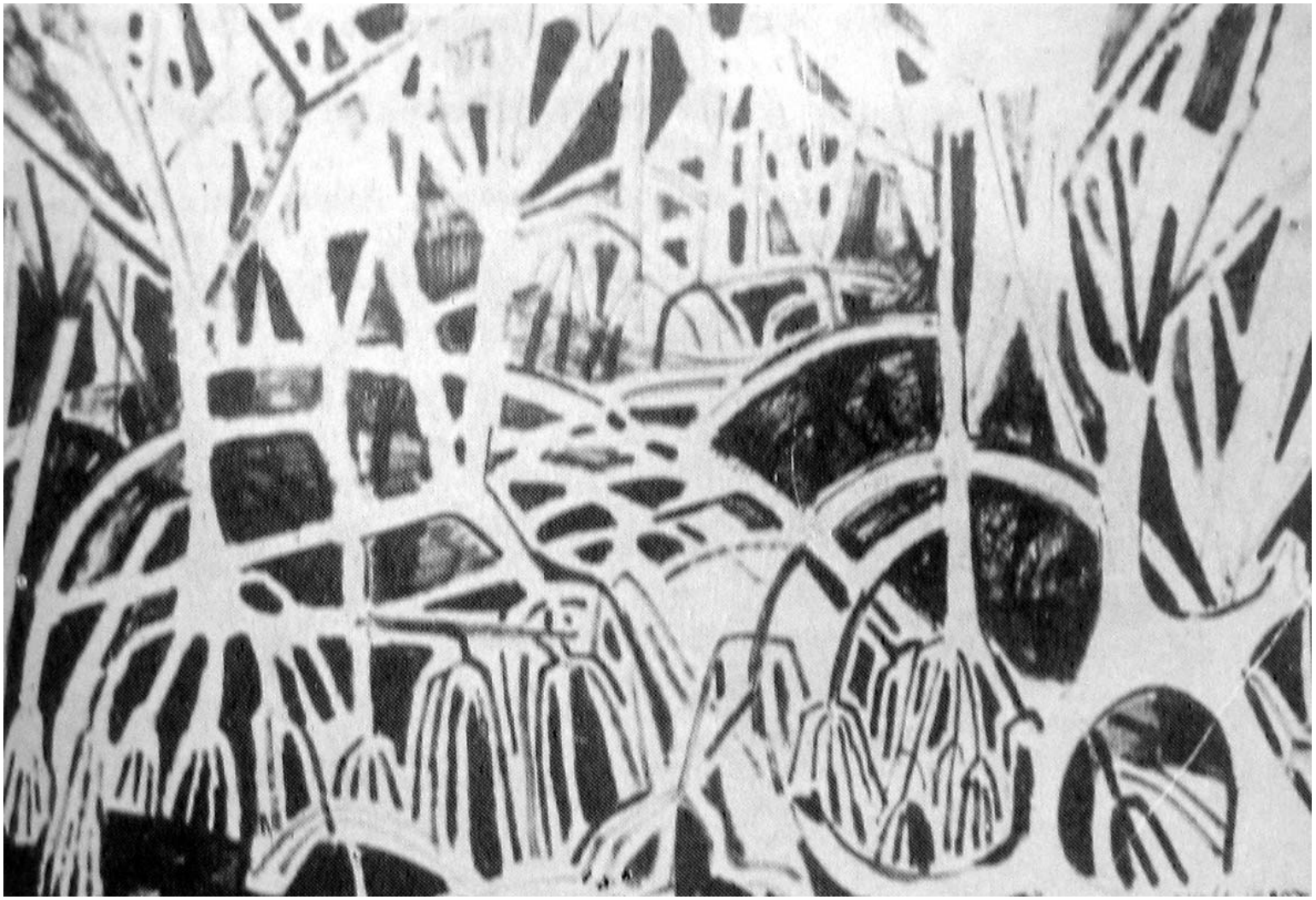


Primeira representação de "*Philodrendos*" em um possível desenho de Oscar Niemeyer para Le Corbusier.

[f.108] PEREIRA, 1987, p.164.

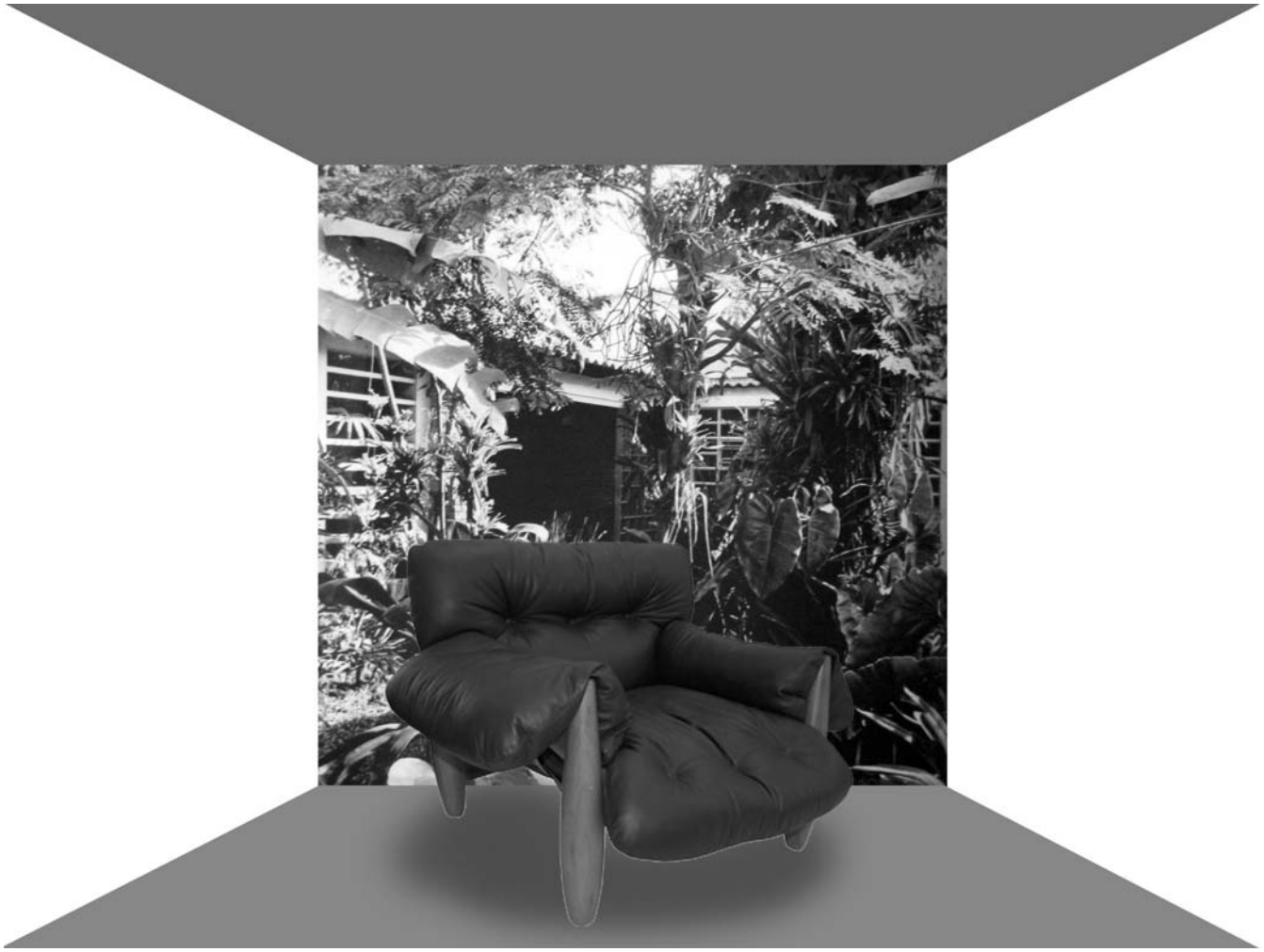
Desenho de Roberto Burle Marx.

[f.109] HABITAT, 50 (1).



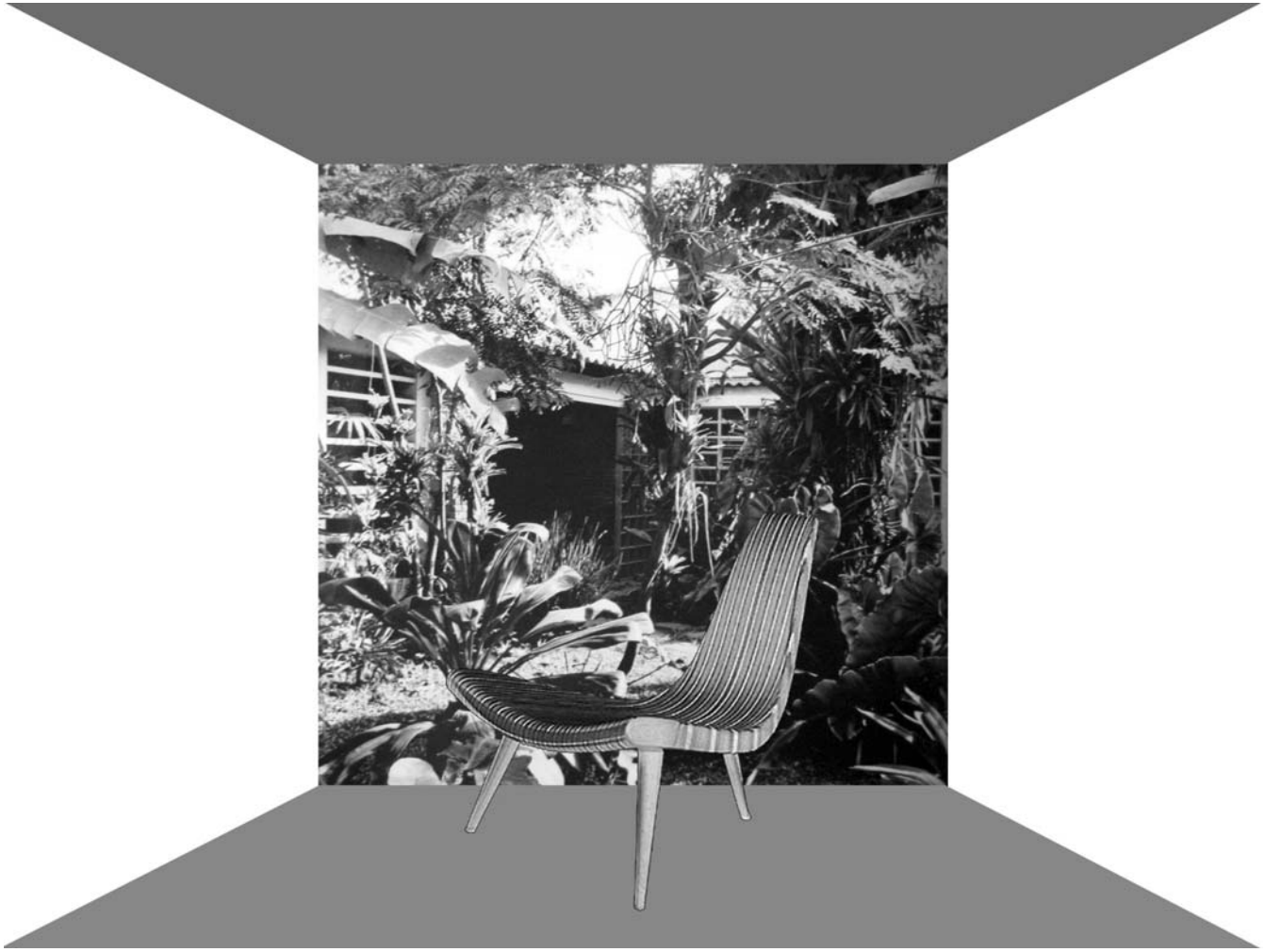
Desenho de Roberto Burle Marx.

[f.01] HABITAT, 50 (1).



Poltrona Mole de Sergio Rodrigues.

A massa condensada da Poltrona Mole favorece a visibilidade do entorno do móvel.

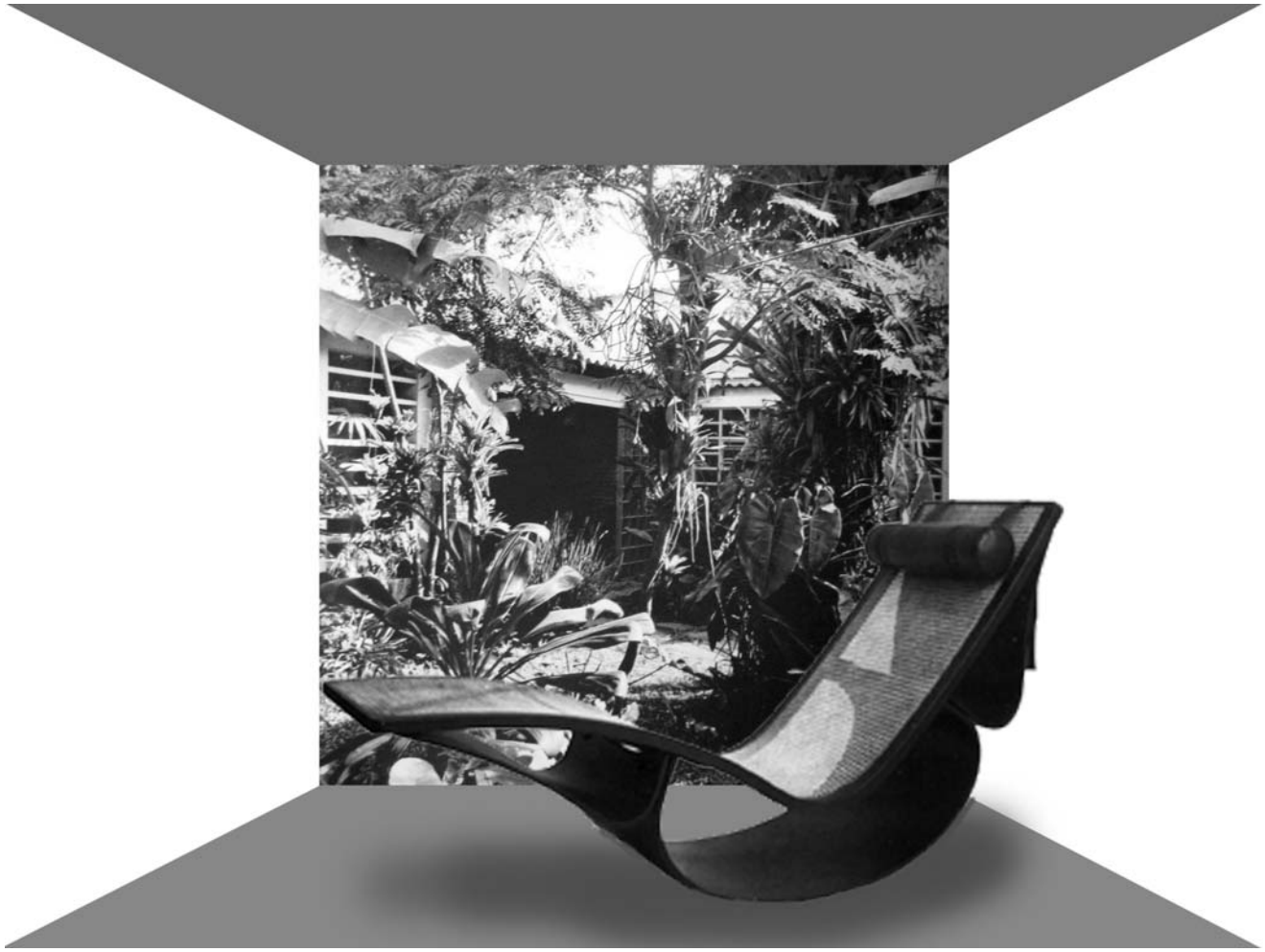


Desenho delgado da cadeira Três Pés de Joaquim Tenreiro.

Espaldar e assento intercalados favorece a evidência do perfil.

A radiação da luz através da palhinha opera no mesmo padrão de radiação encontrada em algumas espécies da flora tropical.

A radiação da luz através da palhinha amplia o campo de interferência da paisagem e vegetação tropical.



Espreguiçadeira Oscar e Ana Maria Niemeyer.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A forma do móvel moderno no Brasil e suas relações visuais com a paisagem e a vegetação tropicais estão relacionadas às experiências cognitivas alcançada pelo “patrimônio artesanal da madeira”. Acompanhamos, a leitura visual dos modelos confeccionados por arquitetos, designers e moveleiros que, após o abandono da idéia de produzir móveis com novos materiais e tecnologias, acabaram por optar pelo resgate da madeira como o principal material responsável pela sintaxe e pela semântica de uma linguagem visual.

O que se apresentou inicialmente como uma solução adequada para a realidade imposta pelo quadro industrial do país – a madeira abundante e sua relação com a mão-de-obra barata e disponível – revelou-se depois como um paradoxo das funções sociais que um objeto produzido em série pode ostentar: ser considerado como uma “obra de arte”. Nesse sentido, ao operar o desenho do móvel de maneira que sua forma apresentasse padrões visuais resultantes do diálogo com a paisagem e a vegetação tropical, acabou-se por evidenciar sua gênese: o método de trabalhar a madeira.

As estratégias de elaboração do desenho e a conseqüente forma final provêm do alto índice de intervenção humana, decorrente de ajustes sutis da forma do móvel. Operações de moldagem, para denotar um aspecto “orgânico” típico desta “coleção”, resultam de uma série de ações nas quais há uma alta demanda de intervenção humana. Por exemplo: o processo de “tabicar” da poltrona de três pés de Joaquim Tenreiro somente é possível com o uso de mão-de-obra especializada; o mesmo pode-se depreender da produção da Móveis Artísticos Z que, ao transferir a visibilidade do desenho para os perfis laterais, na verdade, confiava a tarefa a um operador paciente e talentoso que dominava a arte de recortar o compensado de madeira com a serra de fita.

Enquanto a produção industrial nos grandes centros internacionais, caminhava para a mecanização do processo industrial de móveis, a linha do móvel moderno no Brasil alimentava a manufatura e a intervenção humana quase artesanal como a possibilidade mais adequada de se obter formas compatíveis à linguagem do espaço construído pela arquitetura moderna aqui produzida. Diferente, portanto, dos procedimentos e dos resultados alcançados, por exemplo, pelo casal americano Eames, cujos móveis resultavam da montagem de

peças pré-fabricadas em escala industrial, coerente com o espírito “American Way of Life” de vendas de casas pré-fabricadas em compensado de madeira.

Relacionam-se a essa situação as propriedades das espécies de madeira encontradas no Brasil, convenientes para uso no mobiliário: são duras e resistentes às intempéries tropicais impostas pelo clima local. Alia-se a esse fato também, a escolha da madeira – um ótimo interlocutor para o diálogo da forma do móvel com a paisagem e a vegetação tropical – além de ser um meio de se estabelecerem as conexões semânticas entre tradição e a modernidade pretendida, tese que o grupo carioca articulava para a difusão da arquitetura moderna no Brasil.

Atualmente, com a sua transformação em símbolo forjado sob a estética moderna em disputa com outras correntes – neocolonial e acadêmicos – tornou-se um produto de elite. Revela também outra face: a escolha da linguagem do “patrimônio artesanal da madeira” como representativa da modernidade no Brasil. Esse processo teve início a partir de 1942, com Joaquim Tenreiro em Cataguazes **[111]**, e consolidou-se com a contratação desses profissionais, moveleiros, designers e arquitetos modernos, como os principais fornecedores para as obras oficiais. Fato que exemplifica a elevação do móvel de inspiração popular para atender a um público restrito e privilegiado.

A conversão como produto símbolo e, portanto, atemporal, passível de ser considerado obra de arte, decorre também do modo “artesanal” de seu feitio. Como explicado anteriormente, o móvel da “coleção” analisada neste trabalho possui alto índice de intervenção humana proveniente da complexidade do desenho e da forma final. Apresenta ainda como ingrediente cultural do mito do móvel como peça representativa do perfil histórico de uma sociedade – austeridade mobiliária da casa brasileira – a síntese da manifestação do talento “em boa hora revelados”, e da própria idéia de domínio sobre a floresta inóspita. Tem–se então essa mistura complexa de relações subjetivas que alimentam a noção de que parte dessa “coleção” possui características de “obra de arte”. Esse mito, em parte, foi produzido pelos próprios arquitetos, moveleiros e designers, ao contemplarem e enaltecerem seus autores.

A conversão do móvel moderno brasileiro em obra de arte também é alimentada pelo fato de que, como objeto, representa conquistas formais significativas no quadro de configuração do movimento moderno nas Artes do Brasil. Materializa um posicionamento de operacionalização da paisagem tropical pela arte, objeto da intenção plástica, forjada num período marcado por profundas transformações culturais: os anos 20. O vínculo, ainda que sutil, adere à aura dos objetos e às conexões peculiares com um meio ambiente específico, evidenciando a relação entre "patrimônio artesanal da madeira", paisagem e vegetação tropical.

Podemos identificar esses aspectos, verificando o alto custo de produção e o valor de venda de algumas peças da "coleção", particularmente da Poltrona Mole de Sergio Rodrigues, da Poltrona de Três Pés de Joaquim Tenreiro e da espreguiçadeira de Oscar e Ana Maria Niemeyer. São preços proibitivos para o público em geral, e somente uma pequena parcela da sociedade brasileira tem condições de adquirir tais modelos. Não podemos nos esquecer: são peças confeccionadas para que tipo de uso na casa? Para refestelar-se e contemplar, além de compor-se com a beleza da paisagem e da vegetação tropical.

Essa situação é representativa das deficiências da acessibilidade social que marca o advento da arquitetura moderna no Brasil, ao alimentar uma cultura de exceção, em princípio, devido à proposição de esquadrias de vidro e à necessidade de áreas envoltórias suficientemente extensas para que ambientes internos pudessem ser abertos para os jardins tropicais ou proporcionar uma vista excepcional da paisagem circundante. O alto custo exigido pela planta livre, em especial – e pelas esquadrias de vidro – implicam um público restrito, mas ávido em patrocinar distinções de classes por meio do consumo e da ostentação.

Essa escola de móveis tem seguidores contemporâneos, ainda que não se reconheçam como tais, mantendo a tradição do uso da madeira na composição da forma do móvel. Podemos percebe-lo, por exemplo, na produção de Claudia Moreira Salles, Mauricio Azeredo, Reno Bonzon, Carlos Motta, Marcenaria Baraúna, entre outros. É uma produção marcada pelo respeito à "tradição", pela dimensão austera das peças, pela solidez da construção e o despojamento no seu tratamento formal. E também são peças de alto custo de produção e de venda, salvo pouquíssimas exceções.

A proposta inicial de industrialização dos móveis modernos deflagrou uma operação que, ao longo das décadas, mostrou-se inviável do ponto de vista do consumo de massa, em função da complexidade das formas análogas. Hoje, em um cenário do Brasil como país moveleiro, não se estranha o fato de que os arquitetos e os designers engajados na linha identificada do móvel moderno não estejam participando dos rumos da produção brasileira.

Sobre a forma do móvel moderno no Brasil, considerando os exemplares aqui analisados, podemos afirmar que está diretamente relacionada à paisagem e à vegetação tropical, porém, não se trata de uma relação mimética, na qual a solução de desenho e da composição da forma seria extraída diretamente da natureza. A relação entre paisagem e vegetação tropical e a forma do móvel moderno no Brasil decorre do predomínio da técnica cognitiva do "patrimônio artesanal da madeira", resgatada pela escola carioca da arquitetura moderna.

Apesar da pequena quantidade de soluções formais identificadas na "coleção" analisada, a possibilidade de variações possíveis revela a riqueza de uma escola que tem como mestres Gregori Warchavchik, Flávio de Carvalho, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, e discípulos como Joaquim Tenreiro, Sergio Rodrigues, a Móveis Artísticos Z, Branco & Preto, Unilabor, Studio d´Arte Palma. Como se pode notar, arquitetos e moveleiros como Paulo Mendes da Rocha, Ary Carmo, Jorge Zalszupin, Julio Katinsky, Jean Gillon, Michel Arnoult e Sergio Bernardes confeccionaram peças que mantiveram e deram continuidade as estratégias de composição da forma do móvel, tal como fora sinalizada pelos pioneiros, configurando o que aqui denominamos como "tradição".

Assim, percebe-se que a produção moderna brasileira difere da produção internacional, baseada na inovação tecnológica. Porém retirou desta estratégias de construção e aspectos formais necessários para manter-se em sintonia com a contemporaneidade, distinguindo-se da mesma, simultaneamente. Na produção internacional, podemos identificar o surgimento de uma nova forma a cada inovação técnica ou material.

Isso não quer dizer que as soluções aqui encontradas sejam únicas ou distintas frente à coleção internacional. O que ocorreu foi o oposto: a influência ou a cópia foram deliberadas e nenhum autor cedeu ao recurso de simplesmente substituir a forma e a técnica correlata pelos recursos locais – por exemplo a madeira –

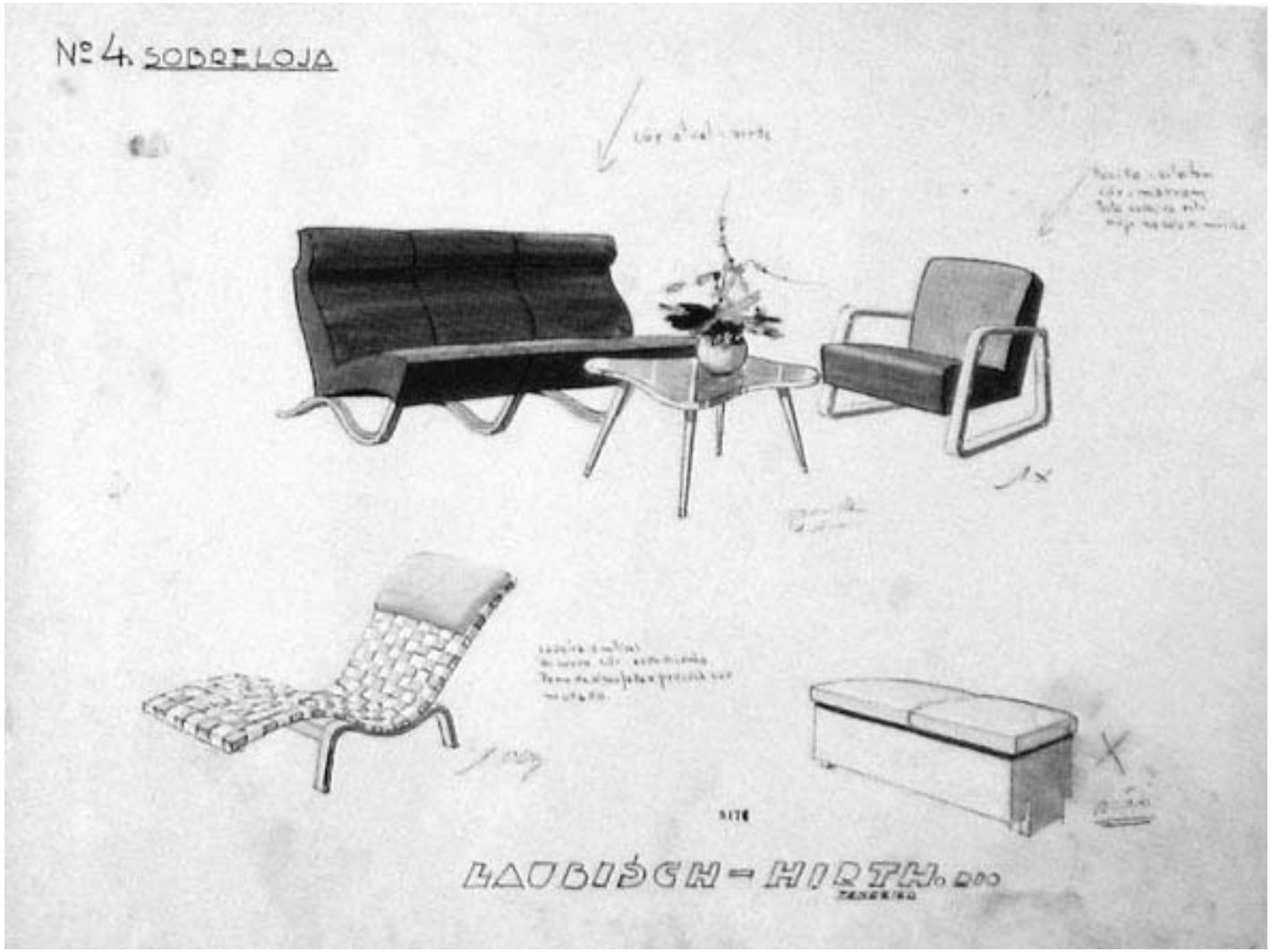
reproduzindo, com outro material, modelos consagrados no exterior. A relação e a observação do meio tropical transformaram-se num método de projeto para revelaram-se depois como um crucial meio de identificação dos modelos adequados para compor o quadro visual em que seria inserido o móvel ou que se descortinava a partir do interior da casa moderna brasileira.

As soluções para garantir a visibilidade do móvel frente à paisagem e à vegetação tropical também se desdobraram em procedimentos comuns àqueles encontrados na escola carioca da arquitetura moderna. É notório que o aspecto orgânico das certas peças – visíveis nas bordas, antebraço e pernas – são extensões de um vocabulário formal de elementos de arquitetura, tais como abóbadas, marquises sinuosas ou paredes curvas, rebatimentos de planos em diferentes escalas. O virtuosismo de Oscar Niemeyer e seus desenhos estimularam a adoção de formas sinuosas e linhas orgânicas sem, no entanto, abandonar a austeridade do conjunto e o despojamento contido da forma final.

A relação entre a forma do móvel, a paisagem e a vegetação tropical conferiu qualidades intrínsecas à natureza do mobiliário brasileiro, presentes no mobiliário luso-brasileiro e vernacular, reconhecidas desde o início pelos pioneiros da arquitetura moderna como soluções originais quanto à natureza do problema construtivo do móvel. A principal qualidade dessa produção aqui analisada é que parcela significativa dos móveis apresenta uma forma final austera, no sentido de condensação de soluções técnicas, objetividade construtiva e clareza da sua feição, conferindo certa sobriedade ao espaço, conforme indicação do próprio Lucio Costa **[112]**. Isso não impede que o conjunto final composto emane vivacidade e dinamismo, em harmonia com a paisagem e a vegetação tropical.

Tal como disse Michel Arnoult, o problema não era se existia um mobiliário brasileiro ou não, mas sim "tropicais", caracterizando, de maneira exemplar, a sua produção: "meu móvel, como todos os outros de designers brasileiros, é um bastardo internacional" (Design & Interiores (21): 108, 1990). Apesar do tom jocoso, acreditamos que tal referência seja uma indicação da importância dos fatores técnico-construtivos e ambientais sobre a forma e produção do móvel, portanto passíveis de estar incluída na sua interpretação a questão da forma do móvel moderno frente à paisagem e vegetação tropical.

Concluímos, por fim, que a forma do móvel moderno no Brasil decorre da decodificação de estratégias de composição do desenho a fim de garantir sua visibilidade diante da paisagem e da vegetação tropical na casa moderna brasileira. A forma do móvel, vinculada à arquitetura moderna no Brasil, tem como cerne metodológico a tradição cognitiva do "patrimônio artesanal da madeira". Por isso, considerando que essa produção está ligada ao desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil, feita por arquitetos em sua maioria, podemos dizer que se trata de uma produção legítima, autônoma e única em relação ao cenário internacional. Por estas qualidades e por ser formalmente identificável e suscetível à transformação frente à paisagem e à vegetação tropical, consideramos que se trata de uma produção ("escola") de móveis específica, levando-nos a utilizar a denominação de "Mobiliário Moderno Brasileiro".



Moveis desenvolvidos para a residência de Francisco Inácio Peixoto em Cataguazes (1942).

[f.111] CALS, 1998.

Joaquim Tenreiro, Sergio Rodrigues e Lucio Costa em homenagem ao Joaquim Tenreiro (anos 60).

[f.112] CALS, 1998.

BIBLIOGRAFIA

a. livros

AGUILAR, Nelson (org.) / Fundação Bienal de São Paulo. **Mostra do redescobrimento: o olhar distante**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

ACAYABA, Marlene Milan. **Branco & Preto: uma história de design brasileiro nos anos 50**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1994.

ALGOTSSON, Sharne & DAVIS, Denys. **The spirit of African design**. New York: Clarson Potter Publishers, 1996.

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1983.

ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades. 1976.

ALGOTSSON, Sharne and DAVIS, Denys. **The spirit of African design**. New York: Clarkson Potter Publishers, 1996.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp / Studio Nobel, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1992.

_____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Lisboa: Ed.Presença / Martins Fontes, 1994.

ARNHEIM, Rudolph. **Arte e percepção: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Editora, 1989.

ARTESANATO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Editora Pini, 1986.

AZEVEDO, Wilton. **Os signos do design**. São Paulo: Global, 1994.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1994.

BARDI, Pietro M. **Excursão ao território do design**. São Paulo: Banco Sudameris, 1986.

_____. **O design no Brasil: história e realidade**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1992.

_____. **Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil**. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1981.

BAYER, Herbet & GROPIUS, Walter & GROPIUS, Isa. **Bauhaus: 1919 - 1923 - Dessau: 1925 - 1928**. Stuttgart: Gerd Hatje, 1955.

BAYEUX, Glória. **O móvel da casa brasileira**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997.

BAYON, Damián & GASPIRINI, Paolo. **Panoramica de la Arquitectura latino-americana**. Barcelona: Editorial Blume, 1977.

BAUDRILARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1979.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Metalivros, 1994, 3 volumes.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire: um lirico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 91.

BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil: arquitetura moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da casa própria**. São Paulo: Estação Liberdade / Fapesp, 1998.

BONSIEPE, Gui. **Design: do material ao digital**. Florianópolis: FIESC/IEL, 1997.

_____. **A tecnologia da tecnologia**. São Paulo: Edgard Blucher, 1983.

BONTA, Juan Pablo. **Sistema de significación en arquitectura**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

BORGES, Adélia. **Cadeiras Brasileiras**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1994.

_____. **Maurício Azeredo: a contribuição da identidade brasileira no mobiliário**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1999.

_____. **Claudia Moreira Salles, Designer**. São Paulo: Editora Bei, 2005.

_____. **Sergio Rodrigues**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005.

BORSEN-HOLTMANN, Nina. **Italian Design**. German: Beneditk Taschen Verlag: 1995.

BOTELHO, Candida Arruda. **John Graz: vida e obra**. São Paulo: Editora Árvore da Terra, 1996.

BOYCE, Charles. **Dictionary of furniture**. New York: Roundtable Press Book, 1985.

BRALLA, James G. **Design for excellence**. New York: Mac Graw Hill, 1996.

BROHAN, Jorsten & BERG, Thomas. **Avantgarde design: 1880-1930**. Koln: Taschen, 1994.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BUENO, Eduardo... [et al.]. **Pau Brasil**. São Paulo: Axis Mundi, 2002.

BURDEK, Bernhard E. **Diseno: historia, teoria y practica del diseno industrial**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1994.

BYARS, Mel. **The Design Encyclopedia**. USA: John Wiley & Sons, 1994.

CALS, Soraia. **Tenreiro**. Rio de Janeiro: Bolsa de Arte do Rio de Janeiro, 1998.

_____. **Sergio Rodrigues**. Rio de Janeiro: Soraia Cals, 2000.

CAMPANA, Humberto & CAMPANA, Fernando. **Campanas**. São Paulo: Bookmark, 2003.

CANDILIS, Georges et alt. **Muebles Thonet: historia de los Muebles de Madera Curvada**. Barcelona: GG, 1981.

CANTI, Tilde. **O móvel do Século XIX no Brasil**. Rio de Janeiro: Candido Guinle de Paula Machado, 1989.

_____. **O Móvel no Brasil: origens, evolução e características**. Rio de Janeiro: Candido Guinle de Paula Machado, 1980.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CHALUB, Samira. **Pós-moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.

COLEÇÃO MUSEU DA CASA BRASILEIRA. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2007.

COSTA, Lucio. **Notas sobre a evolução do mobiliário Luso-brasileiro**. In: Arquitetura Civil III. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.

_____. **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. **Lúcio Costa: sôbre arquitetura**. Porto Alegre: UniRitter Editora, 2007.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

COUTO, Rita. **O movimento interdisciplinar de designers brasileiros em busca de educação avançada**. Rio de Janeiro: Puc Rio, 1997.

CRANZ, Galen. **The chair: Rethinking culture, body & design**. New York: WW Norton & Company, 1998.

DAHER, Luiz Carlos. **Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo**. São Paulo: Projeto Editores, 1992.

DEEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis, Editora Vozes, 1994.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil 1816-1831**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1971.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DORFLES, Gillo. **Simbolo, comunicazione e consumo**. Torino, 1952.

_____. **O design industrial e a sua estética**. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

DORMER, Peter. **Os significados do design moderno: a caminho do sec XXI**. Londres: Thames and Hudson, 1990.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus: 1919-1933**. Germany: Benedikt Taschen Verlag Gmbh, 1994.

DROSTE, Magdalena & LUDEWIG, Manfred & Bauhaus Archiv. **Marcel Breuer Design**. Germany: Benedikt Taschen, 1994.

EPSTEIN, Issac. **O signo**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Tradução de Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FERRARA, Lucrésia D'Álessio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

_____. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.

_____. **Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental**. São Paulo: Edusp, 1993.

FERRAZ. Geraldo. **Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1940**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.

FERRAZ, Marcelo. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi / Empresa das Artes, 1993.

FIELL, Charlotte & FIELL, Peter. **Modern chairs**. Germany: Benedikt Taschen Verlag Gmbh, 1997.

_____. **1000 chairs**. Koln: Taschen, 1994.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Mobiliário brasileiro: Bahia**. São Paulo: Espade, 1978.

FlORES, Oscar S. **Clara Porset: Una vida inquieta, una obra sin igual**. México, UNAM: Facultad de Arquitectura, 2002.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica de Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREYRE, Gilberto. **Um engenheiro francês no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1940.

_____. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1966.

_____. **Mucambos do Nordeste : algumas notas sôbre o typo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil**. Rio de Janeiro : Ministerio da Educação e Saude, 1936.

FROTA, Lelia Coelho. **Alcides Rocha Miranda: caminho de um arquiteto**. Rio de Janeiro: UFRJ / Editora, 1993.

FUCHS, Heinz & BURKHARDT, François. **Produto, forma , história: 150 anos do design alemão**. Stuttgart: Instituto de Relações Exteriores de Stuttgart / Heinrich Fink, 1985.

GARDINER, Stephen. **Le Corbusier**. São Paulo: Editora Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

GARNER, Phillipe. **Eileen Gray: design and architecture (1878 – 1976)**. Germany: Benedikt Taschen Verlag Gmbh, 1993.

GIEDION, Siegfried. **La mecanización toma el mando**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

GOMES, Alair et alli. **O desenho industrial no Brasil**. Rio de Janeiro, MUDES/ILARI, 1970.

GREERBRANT, Alain. **The Amazon: past, present and future**. New York: HN Abrams, 1988.

GRAVES, Michael. **Le Corbusier: select drawings**. London: Academy Editions, 1981.

GRILLO, Paul Jacques. **Form, function and design**. New York: Dover Publications, 1960.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: novarquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GUIDOT, Raymond. **Historie du Design: 1940 - 1990**. Paris: Éditions Hazan, 1994.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. **Sobre Arte**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1982.

HAYWARD, Helena. **World Furniture**. London: The Hamlyn Publishing Group , 1965.

HOLANDA, Sérgio Buarque**. Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

JANJGEAN, Robert. **High touch: the new materialism in design**. USA: Periodical Newsday, 1988.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JENCKS, Charles. **Modern Movements in Architecture**. New York: Penguim Books, 1980.

JERVIS, Simon. **Dictionary of design & designers**. New York: Penguin, 1984.

JORGE, Luís Antonio. **O desenho da janela**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

JULIER, Guy. **The Thames and Hudson encyclopedia of 20th century design**. London: Thames and Hudson, 1993.

KIRKHAM, Pat. **Charles and Ray Eames: designers of the twentieh century**. USA: Massachusetts Institute of Technology, 1995.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel / Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

LAMPUGNANI, Vitorio M. **Dibujos y textos de la arquitetcura del siglo XX: utopia y realidad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

LATIF, Miran de Barros. **O Homem e o Trópico: uma experiência brasileira**. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

LEVI, Rino. **Arquitetura e Cidade / Rino Levi**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.

LE CORBUSIER. **Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. Por uma arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **Oeuvre Complète**. Zurich: Ed. Girsberger, s/d. v.1-7

LEMOS, Carlos A.C. **Alvenaria burguesa.** São Paulo: Nobel, 1985.

_____. **Casa Paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. **Cozinhas, etc.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

_____. **A República ensina a morar (melhor).** São Paulo: Hucitec, 1999.

LOOS, Adolf. **Ornamento y Delito y Otros Escritos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec / Edusp, 1995.

LUCIE-SMITH, Edward. **Furniture: a concise history**. London: Thames and Hudson, 1979.

MALDONADO, Tomas. Diseno industrial reconsiderado : definicion, historia, bibliografia**. Barcelona : Gili, 1977.**

_____. El futuro de la modernidad**. Madrid : Jucar, 1990.**

_____. Vanguardia y racionalidad : articulos, ensayos y outros escritos : 1946-1974**. Barcelona : Gustavo Gili, 1977.**

MAÑA, Jordi. **O design industrial**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

MANZINI, Ezio; VEZZOLI, Carlo. **O desenvolvimento de produtos sustentáveis: os requisitos ambientais dos produtos industriais.** São Paulo: Edusp, 2002.

MARINS, Paulo César G. **Através da rótula: sociedade e arquitetura no Brasil, século XVII a XX**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/ Universidade de São Paulo, 2001.

MARTEL, João Carlos. **Arte Colonial: Mobiliário**. São Paulo: Editora das Américas, 1977.

MARX, Roberto Burle. **Arte & Paisagem: (conferências escolhidas)**. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

MASEEY, Anne. **Interior Design of the 20th Century**. London: Thames and Hudson, 1990.

MATTAR, Denise. **Cadeiras: evolução e design**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1985.

_____. **Morada paulista: o estilo nosso de cada época de 1860 a 1960**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1986.

MEIKLE, Jeffrey L. **Twentieth Century Limited: Industrial design in America, 1925 - 1939.** Philadelphia: Temple University Press, 1979.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MINDLIN, Henrique. **Modern architecture in Brazil**. São Paulo: Colibris, 1956.

MOHOLY-NAGY, Lazlo. **Vision in motion**. Chicago: Paul Theobald, 1947.

MONTENEGRO, Riccardo. **Guia de história do mobiliário: os estilos de mobiliário do Renascimento aos anos 50**. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

MORAES, Dijon de. **Limites do design**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

MOLES, Abraham. **Semiologia dos Objetos**. Petrópolis: Vozes, 1972.

MONTANER, Josep Maria. **La modernidade superada – arquitetura, arte y pensamento del siglo XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1997.

_____. **Despues Del Movimento Moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.

MONTENEGRO, Gildo A. **Ventilação e cobertas: estudo teórico, histórico e descontraído**. São Paulo: Edgar Blugher, 1984.

NEUHART, John & NEUHART, Marilyn & EAMES, Ray. **Eames Design: the work of the office Charles and Ray Eames**. New York: Harry N.Abrams, 1989.

De NOBLET, Jocelyn. **Industrial Design, Reflection of a Century**. Paris: Flammarion / APCI, 1993.

NIEMEYER. Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação**. Rio de Janeiro: 2A, 1997.

_____. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2004.

NOBRE, Ana Luiza. **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

NOYES, Eliot. **Organic design in home furnishings**. New York: The Museum of Modern Art, 1941.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

PAPACHRISTOU, Tician. **Marcel Breuer: nuevas construcciones y projectos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1970.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

_____. **Temas humanísticos na arte do Renascimento**. Barcelona: Editorial Estampa, 1982.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PEARSON, Paul David. **Alvar Aalto and the International Style**. New York: Whitney Library of Design, 1980.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **Forma e percepção estética**. Organização Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1996.

PENEDO, Alexandre. **Arquitetura Moderna: São José dos Campos**. São José dos Campos: Alexandre Penedo, 1997.

PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, SANTOS, Cecília Rodrigues dos; Vasco Caldeira da. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Tessela / Projeto, 1987.

PETIT, Jean. **Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura**. Milão: Fidia Edizioni D'Arte Lugano. 1995.

PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno - de William Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo, Editora Cultrix, 1989.

PINTO, Virgilia Noya Pinto. **Comunicação e cultura brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

READ, Herbert. **Art & Industry: the principles of industrial design**. London: Faber and Faber, MCMMLIV (2a edição).

RIEGL, Alois. **Problemas de Estilo. Fundamentos para una história de la ornamentación** (1893). Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

RIBON, Michel. **A arte e a Natureza**. Campinas: Papirus, 1991.

ROCHA, Carlos Eduardo da. **O mobiliário antigo na Bahia**. Salvador: Editora Beneditina, 1973.

RODRIGUES, José Wasth. **Mobiliário do Brasil antigo: evolução de cadeiras luso-brasileiras**. São Paulo: Nacional, 1958.

ROWE, Peter. **Design thinking**. Londres: MIT Press, 1991.

RUDOFSKY, Bernard. **Architecture without architects**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987.

SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil.** São Paulo: Studio Nobel / FAPESP / Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SANTOS, José de Almeida. **Mobiliário artístico brasileiro**. São Paulo: Museu Paulista, 1963.

_____. **Manual do colecionador brasileiro**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1950.

SCHONBERGER, Angela. **Raymond Loewy: Pioneer of American Industrial Design**. Munchen: International Design Center, 1990.

SELLE, Gert. **Ideologia y utopia del diseño**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1973.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. **Oswaldo Arthur Bratke**. São Paulo: ProEditores, 1997.

SEKEY, Suzanne. **Chairs: edited, with an introduction by George Nelson**. New York: Whitney Publications, 1953.

SERAPHICO, Luiz. **Arte colonial: mobiliário**. São Paulo: Editora das Américas / Rhodia, 1977.

_____. **Mobiliário Colonial do Brasil**. São Paulo: Editora da Américas, 1977.

SERRA, Rafael. **Arquitectura y Climas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

SILVA, Suely Ferreira. **Zanine: sentir e fazer**. Rio de Janeiro: Agir, 1988.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Burle Marx**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SPARKE, Penny. **An introduction to design and due twentieh Century**. London: Unwin Hyman, 1989.

SPIX, Johann Baptist Von e MARTIUS, Carl Friedrich Philipp Von. **Viagem pelo Brasil 1817-1820**. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d.

TAFURI, Manfredo. **Architettura Contemporanea**. Milano: Electra, 1979.

_____. **Modern Architecture**. London / Milan: Faber & Faber, 1986.

TODTMANN, Gerth. **Richard Neutra: arquitetura social em países de clima quente**. São Paulo: Tipografia Edanee, 1948.

VERÍSSIMO, Francisco S. & BITTAR, William S.M. **500 anos da casa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

WASSILY, Kandinsky. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

WILK, Christopher. **Thonet: 150 years of furniture**. NY: Barrons Educational Series, 1980.

WINGLER, Hans M. **La Bauhaus: Weimer, Dessau, Berlin (1919-1933**). Spain: Editorial Gustavo Gilli, 1980.

WISNIK, Guilherme (org.). **O risco: Lucio Costa e a utopia moderna**. Rio de Janeiro: Bang Bang Filme Produções, 2003.

WOLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco. Estudo sobre a essência do Estilo Barroco e sua Origem na Itália**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstracción y Naturaleza**. Mexico - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1966.

WORTHINGTON, John. **Reinventing the Workplace**. Great Britain: Architectural Press, 1997.

XAVIER, Alberto & LEMOS, Carlos A.C. & CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Pini, 1983.

XAVIER, Alberto. **Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles. 1983. v.1-2.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922 - 1945**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

b. dissertações de mestrado e teses de doutorado

ALMEIDA, Marília Sant'Anna de. **O desenho do arquiteto**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1984.

ANELLI, Renato Luiz Sobral. **Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1995.

COLONNA, Vicenzo. **Análise de cadeira existente**. São José dos Campos: Trabalho de graduação do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade Helmano Ferreira Veloso, s/d.

BARNABE, Paulo Marcos Mottos. **A luz natural como diretriz de projeto para a concepção do espaço e da forma na obra dos arquitetos modernos brasileiros - 1930/60**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2005.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes. **Artesanato, arte e indústria**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1988.

BERTELLA, Cristina Garcia Ortega. **Móvel moderno uma arquitetura, repensando a identidade de princípios projetuais: o caso Gerrit Rietveld**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2003.

CAPELLO, Maria Beatriz Camargo. **Paisagem e jardim nas casas de Rino Levi**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentado na Escola de Engenharia de São Carlos / Universidade de São Paulo, 1998.

CARLUCCI, Marcelo. **As casas de Lucio Costa**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentado na Escola de Engenharia de São Carlos / Universidade de São Paulo, 2005.

CAVALCANTI, Virginia Pereira. **O design do Móvel Contemporâneo Brasileiro: da diversidade à especificidade.** São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2001.

CLARO, Mauro. **Unilabor: desenho industrial e racionalidade moderna numa comunidade operária em São Paulo (1950-67)**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1998.

DOURADO, Guilherme Onofre Mazza. **Modernidade verde: jardins de Burle Marx**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentado na Escola de Engenharia de São Carlos / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2000.

FERNANDES, Dulce M.Paiva. **O projeto de produto nas pequenas indústrias moveleiras da região metropolitana de Curitiba**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1990.

GALVÃO, Anna Beatriz Ayrosa. **A monumentalidade em Lúcio Costa : projeto de arquitetura e cidade moderna**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2005.

GALVÃO, Tania Nunes. **Sergio Rodrigues : arquiteto e desenhista de móvel**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2001.

GERVASIO, Stela Maris. **O mobiliário residencial brasileiro: design, materiais e técnicas de produção**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2003.

GIORGI JUNIOR, Giorgio. **Panorama visto do ponto: design, projeto e produto**. São Paulo: Tese de Doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1998.

GUERRA NETO, Abílio S. **Lúcio Costa modernidade e tradição. Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira.** Campinas: Tese de doutorado apresentado na Universidade Estadual de Campinas, 2002.

IRIGOYEN de TOUCEDA, Adriana Marta. **Da Califórnia a São Paulo : referencias norte americanas na casa moderna paulista 1945-1960**. São Paulo, 2005.

_____. **Frank Lloyd Wright e o Brasil**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentado na Escola de Engenharia de São Carlos / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2000.

KAMITA, João Masao. **Espaço moderno e país novo : arquitetura moderna no Rio de Janeiro**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1999.

KATINSKY, Julio Roberto. **Casas Bandeiristas: nascimento e reconhecimento da Arte em São Paulo**. Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1972.

KRAUSE, Andrea D.V. de Campos. **Materiais, Tecnologia e Instrumentos para a Melhoria da Qualidade do móvel popular residencial seriado**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1997.

LIMA, Daniele Abreu e. **Arquitetura Moderna nos trópicos: exemplos em Pernambuco**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2002.

LEITE, R.M. **Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação**. Tese de doutorado apresentado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1995.2v

LOURENÇO, Mária Cecília França. **Maioridade do Moderno em São Paulo. Anos 30-40**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1992.

MARTINS, Carlos Alberto F. **Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa 1924/1952**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1987.

MASCARO, Cristiano. **O uso da imagem fotográfica na interpretação do espaço urbano e arquitetônico**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1985.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. **Arquitetura e Estado no Brasil : elementos para uma investigação sobre a constituicao do discurso moderno no Brasil: a obra de Lucio costa 1924-1952**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1987.

MEDRANO, Leandro. **Habitar no limiar crítico do espaço : idéias urbanas e conceitos sobre a habitação coletiva**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2000.

MELO, Alexandre Penedo B. **Móveis Artísticos Z (1948-1961): o moderno autodidata e seus recortes sinuosos**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentado na Escola de Engenharia de São Carlos / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2001.

MENEZES, Aureliano. **A situação do móvel no Brasil**. São Paulo: Trabalho de graduação interdisciplinar da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1977.

ONO, Maristela Mitsuko. **Design industrial e diversidade cultural: sintonia essencial. Estudos de casos nos setores automobilísticos, moveleiro e de eletrodomésticos no Brasil**. São Paulo: Tese de Doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2004.

PAMPLONA, Telmo. **O desenho nacionalista : cultura industrial na periferia do capitalismo**. São Paulo: Tese de Livre Docência apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2002.

PAULO, Augusto Francisco. **Na casa paulistana, sobretudo o lazer**. São Paulo: Tese de Doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2004.

PERECIN, Tatiana. **Azaléias e mandacarus : Mina Klabin Warchavchik, paisagismo e modernismo no Brasil**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentado na Escola de Engenharia de São Carlos / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2003.

PERRONE, Rafael Antonio Cunha. **O desenho como signo da arquitetura**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1993.

PINTO, Dariane Bertoni. **Interlocução entre arquitetura e design na obra de Lina Bo Bardi**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentado na Escola de Engenharia de São Carlos / Universidade de São Paulo, 2001.

RIBEIRO, Otavio Leonidio. **Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado apresentada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

ROSSETTI, Carolina Pierotti. **Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentado na Escola de Engenharia de São Carlos / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2007.

SANCHES. Aline Coelho. **A obra e a trajetória do arquiteto Giancarlo Palanti: Itália e Brasil**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentado na Escola de Engenharia de São Carlos / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2004.

SANDEVILLE JUNIOR, Euler. **Herança da paisagem**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **As sombras da floresta: vegetação, paisagem e cultura no Brasil**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1999.

SANTI, Maria Angélica. **A experiência: Móveis CIMO S/A.** São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1999.

SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo dos. **O móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1985.

_____. **Tradição e modernidade no móvel Brasileiro: visões da utopia na obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sérgio Rodrigues**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1993.

SILVA, Maria Angélica da. **As formas e as palavras na obra de Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado apresentado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1991.

SOUZA, Levi Galdino. **Casa Hollanda (1928-1937): um estudo da tradição e modernização do móvel em Pernambuco**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2000.

TELLES, Sofia S. **Arquitetura Moderna no Brasil: o Desenho da Superfície**. São Paulo: Dissertação de Mestrado defendida na FFLCH/USP, 1988.

THOMAZ, Dalva Elias. **Artigas: a liberdade na inversão do olhar; modernidade e arquitetura brasileira**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2005.

VALLE, Marcos Antonio Alves. **Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)**. São Paulo: Tese de doutorado apresentado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2000.

WISNIK, Guilherme Teixeira. **Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2003.

c. cátalogos de exposições

As outras artes de Mário. IEB/Universidade de São Paulo, 2002.

Alvar Aalto 1898-1976. Helsinki: Museu de Arquitetura da Finlândia / F.G. Løonnberg, 1989.

Brazil Builds – Architecture New and Old, 1652-1942. New York: MOMA, 1942.

Cadeiras brasileiras. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1994.

Cadeira: evolução e design. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1985.

Cadeiras: retrospectiva de uma experiência didática. Organização: Prof.Dr. Rafael A.C. Perrone. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1993.

Design Brasil – volume 2. São Paulo: Dpot, 2006.

Design del mobile: made in Germany. Baden - Württemberg: Regione Guida, 1985.

A indústria do mobiliário 1980 / 1981. Brasília: Ministério da Indústria e Comércio - Conselho de Desenvolvimento Industrial, 1983.

Le Corbusier – Rio de Janeiro: 1929, 1936. Paris; Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998.

Madeiras: material para o design. São Paulo: Instituto de Pesquisa Tecnológicas, 1997.

Mobiliário brasileiro: premissas e realidade. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1971.

Originais. São Paulo: Beneditx, 2005.

Os desenhos da arquitetura. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1995.

Relatório Expedições Século XXI. São Paulo: Brasil Connects, 2003.

Saudades do Brasil: a era JK. São Paulo: Memória Brasil / CPDOC / FGV, 1992.

Warchavchik e as origens da arquitetura moderna no Brasil. MASP, 1971.

d. textos de referência

BARDI, Aquilina Bo. **Desenho Industrial: móveis desenhados.** Habitat (5): 62-3, 1951.

BARDI, Lina Bo e PALANTI, Giancarlo. **Móveis novos**. Habitat (1): 53-9, out./dez. 1950.

BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “Experiência e Pobreza”, in **Obras Escolhidas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERGMILLER, Carl Heinz. **A formação do desenhista industrial**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, s/d.

CANDURO, João Carlos. **O desenho industrial no Brasil**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, s/d.

Gregori Warchavchik e Flávio de Carvalho: Últimos depoimentos dos dois grandes arquitetos. Mogi das Cruzes: Diretório Acadêmico Oscar Niemeyer, Universidade Braz Cubas, 1974.

GRINOVER, Lúcio. **Aspectos sociais, históricos, culturais e econômicos do desenho industrial**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, s/d.

KATINSKY, Julio Roberto. **Apontamentos sobre arte e técnica**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1963.

_____. 'Desenho industrial'. In Zanini, Walter (org.) **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 2o. vol., 1983.

LE BOT, Marc. "Arte/Design", in **Malasartes** (3): abr/mai/jun/1976, pp.20-24 (original in Travers, n.2, nov/1975).

LEMOS, Carlos A.C. **A evolução da casa brasileira**. Transcrição curso. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2005

PIGNATARI, Décio. **A profissão do desenhista industrial**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, s/d.

PODESTÁ, Sylvio E. "De Marselha a Belo Horizonte", in **AP Revista de Arquitetura** (6): jul/ago/1996, pp.57-65. Belo Horizonte: AP Cultural / DPI Design.

SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo dos. "O arquiteto e o móvel: uma sistematização da contribuição dos arquitetos na criação do mobiliário moderno brasileiro". In **Design & Interiores** (42): ago/94, pp.100-104.

SOPHIA, S.Telles. "Oscar Niemeyer: Técnica e Forma", in **Óculum** (2): set/1992, pp.04-07. Campinas: Pontífica Universidade Católica de Campinas, 1992.

_____. "Forma & Imagem", in **Arquitetura e Urbanismo** (55): ago/set/1994, pp.91-95. São Paulo: Editora Pini, Revista AU.

WOLLNER, Alexandre. **Origem e desenvolvimento do desenho industrial**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, s/d.

e. revistas

Revista Risco, No.1 fev, 2003. São Carlos: Universidade de São Paulo / Escola de Engenharia de São Carlos / Departamento de Arquitetura e Urbanismo.

The Architectural Record, (5): maio/1928.

Habitat, (5): jan/fev/mar/1950