



**Fortuna Crítica**  
**Sergio Rodrigues**





# Fortuna Crítica

## Sergio Rodrigues



CURADORIA AFONSO LUZ

ORGANIZAÇÃO | ORGANIZATION

Instituto Sergio Rodrigues

CURADORIA, NOTAS E COMENTÁRIOS CRÍTICOS

CURATION, NOTES AND CRITICAL COMMENTS

Afonso Luz

COORDENAÇÃO GERAL | GENERAL COORDINATION

Renata Aragão

COORDENAÇÃO EDITORIAL | EDITORIAL COORDINATION

Camilla Savoia

DESIGN VISUAL | VISUAL DESIGN

Sônia Barreto

PESQUISA | RESEARCH

Dimitri Burity

MUSEOLOGIA | MUSEOLOGY

Laíse Rangel

ARQUIVOLOGIA | ARCHIVE ADMINISTRATION

Simone Ferreira

TRADUÇÃO DOS TEXTOS, NOTAS E COMENTÁRIOS CRÍTICOS

TEXTS, NOTES AND CRITICAL COMMENTS TRANSLATION

Ana Ban

TRADUÇÃO DA APRESENTAÇÃO, INTRODUÇÃO, LEGENDAS E TEXTOS ADICIONAIS

FOREWORD, INTRODUCTION, SUBTITLES AND ADDITIONAL TEXTS TRANSLATION

Gabriela Baptista

REVISÃO DE TRADUÇÃO | TRANSLATION PROOFREADING

Letícia Barroso

TRATAMENTO DE IMAGENS | IMAGE TREATMENT

Trio Studio

IMPRESSÃO | PRINTING

Stilgraf

CAPA | COVER

Composição a partir de plantas do Sistema SR2 da Casa individual pré-fabricada e croquis da poltrona Tônico, de Sergio Rodrigues.

*Composite using SR2 system's blueprints from the Individual Prefabricated House, and Tônico armchair sketches, by Sergio Rodrigues.*

P. 1

Sergio Rodrigues em seu escritório na Oca, 1965

[Acervo Instituto Sergio Rodrigues]

*Sergio Rodrigues in his office at Oca, 1965*

[Sergio Rodrigues Institute Collection]

P. 6

Exposição Casa individual pré-fabricada, MAM Rio, março de 1960

[Acervo Instituto Sergio Rodrigues]

*Individual Prefabricated Home Exhibition, MAM Rio, March 1960*

[Sergio Rodrigues Institute Collection]

## Ao Sergio Rodrigues e à Vera Beatriz

PATROCÍNIO  
SPONSORSHIP



Itaú  
cultural

APOIO  
SUPPORT

ORGANIZAÇÃO  
ORGANIZATION



INSTITUTO  
SERGIO  
RODRIGUES

REALIZAÇÃO  
MADE POSSIBLE BY

MINISTÉRIO DA  
CULTURA





*Para os imperialistas romanos, a construção em pedra e cal significava a eternidade, enquanto o material bárbaro, a madeira, representava o precário, o provisório; assim, nós latinos, até hoje temos esse descabido preconceito contra casas de madeira, justamente o oposto do que acontece com os povos bárbaros de origem saxônica, germânica e nórdica cujo respeito e admiração por tal material é tão profundo que o índice de utilização da madeira em suas construções é quase absoluto.*

**SERGIO RODRIGUES**

Oca é casa indígena.

A casa indígena é estruturada e pura. Nela, os utensílios, o equipamento, os petrechos e paramentos pessoais, em tudo se articula e integra, com apuro formal, em função da vida.

A simples escolha do nome define o sentido da obra realizada por Sergio Rodrigues e seu grupo.

Lucio Costa  
Rio, 10/II/62

*Oca is the indigenous home.*

*The indigenous home is structured and pure.*

*In it, utensils, equipment, personal gear and trappings, are all articulated and integrated, with formal care, to serve life.*

*The simple name choice defines the meaning of the work done by Sergio Rodrigues and his group.*

Lucio Costa  
Rio, February 10, 1962

Carta de Lucio Costa para Sergio Rodrigues, fevereiro de 1962  
[Acervo Instituto Sergio Rodrigues]

*Letter from Lucio Costa to Sergio Rodrigues, February 1962*

[Sergio Rodrigues Institute Collection]

Oca é casa indígena.  
A casa indígena é estruturada e pura.  
Nela, os utensílios, o equipamento, os petrechos e paramentos pessoais, — tudo se <sup>articula e</sup> integra, com apuro formal, em função da vida.

A simples escolha do nome define o sentido da obra realizada por Sergio Rodrigues e seu grupo.

Lucio Costa  
Rio, 10/II/62.

## Apresentação

**FERNANDO MENDES**

PRESIDENTE DO INSTITUTO SERGIO RODRIGUES

**QUEM CONHECEU SERGIO RODRIGUES** sabe bem quais ideais o norteavam. Sua longeva produção na arquitetura e no design expôs novos rumos à nossa cultura – rumos esses que serão percebidos num futuro próximo, a ser vivido pelas novas gerações.

Sergio era avesso a todo tipo de dogmatismo, acreditava no novo, não como se vê hoje nessa urgência da inovação que sustenta um consumo desenfreado, rápido e vulgar. Sua visão do novo propunha a reflexão e o desejo de encontrarmos em nossas vidas um jeito próprio de viver, diferente daquele herdado ou imposto pelos nossos ancestrais colonizadores e colonizados, cheios de maneirismos que não compunham bem com nosso clima, nosso ambiente e nossa, ainda que recente, história. Em 1955, Sergio fundou a Oca, uma loja-galeria que desafiava o gosto em voga. O nome “Oca”, escolhido por Sergio, já evidenciava a provocação, referia-se àquilo que é genuinamente brasileiro – a nossa ancestralidade indígena convidada a participar da nossa habitação.

Em 1958, Sergio Rodrigues foi convidado a escrever, pela primeira vez, para a *Módulo*, revista especializada em arquitetura e artes plásticas, que contava com Oscar Niemeyer como diretor-responsável. Nela, Sergio traça alguns caminhos que marcam o surgimento de uma reflexão conceitual inovadora na junção de

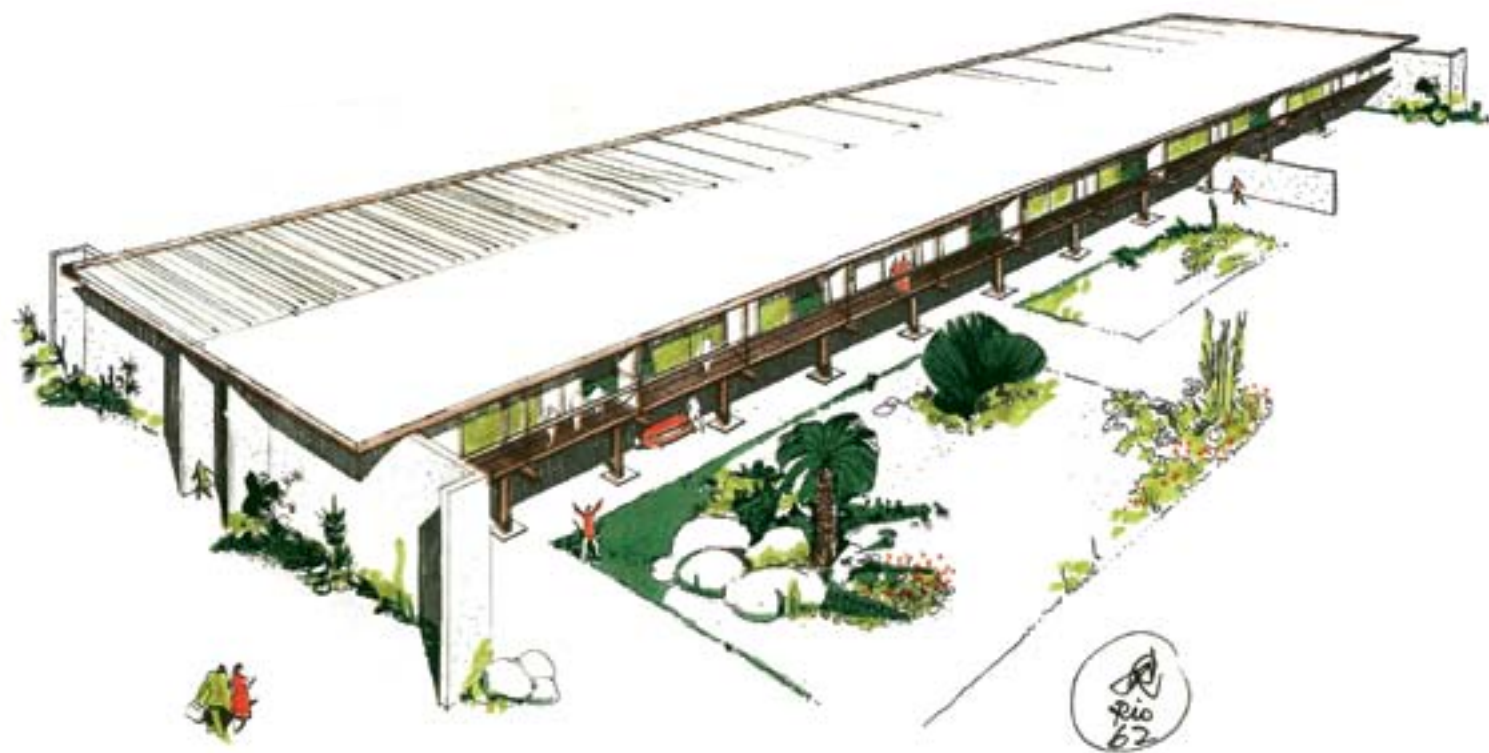
arquitetura e de design, o que traduz o que era mesmo o espírito da Oca. Alguns anos mais tarde, Sergio foi convidado a contribuir regularmente para a *Senhor*, periódico cheio de bossa que reunia os maiores nomes ligados à cena cultural daquela época. Na *Senhor*, seu desafio era atrair o interesse do público masculino para o assunto da decoração, ou melhor, para a arquitetura de interiores, como Sergio preferia se referir ao seu ofício, algo que ele via como bem mais abrangente do que se embrenhar nas escolhas de móveis e objetos para compor o arranjo doméstico.

O que veremos nessa Fortuna Crítica é essa faceta menos conhecida da personalidade de Sergio: a de pensador e cronista. Aqui, propomos uma coletânea de textos publicados na *Módulo* e na *Senhor*, em que Sergio se expressa com a mesma descontração e informalidade que sempre teve. Seus escritos são regados de afeto, sensibilidade e de bom-humor, mas enganam-se aqueles que entendem Sergio somente sob essas qualidades frugais. Há em seus textos uma crítica contundente dos modos de viver naqueles anos, e não raro ataca com ironia e elegância os hábitos sociais vigentes.

Afonso Luz, um dos curadores do Instituto Sergio Rodrigues, foi convidado para organizar conosco este livro. Ele traz seu aporte de crítico de arte, formado em Filosofia pela Universidade de São Paulo, e, nestes termos, buscou refletir sobre questões de estética e de história da arte que lhe interessam. Afonso conheceu, conviveu e entrevistou Sergio em sua última década de vida. A partir deste diálogo foi que pôde selecionar, para este livro, alguns textos publicados nas duas revistas, nas décadas de 1950 e 1960. Ao conhecer Sergio, ele se encantou com o magnetismo de sua figura e com a potência criativa de sua obra, e depois foi convidado pelo próprio designer para ser um dos idealizadores do Instituto Sergio Rodrigues e desde a origem é membro do seu conselho-curador. Hoje é este Instituto que nos dá capacidade de publicar este primeiro livro organizado a partir de um vastíssimo acervo, com o propósito de estimular diversas ações institucionais ligadas à difusão e à compreensão da obra de Sergio. Como também vemos aqui, trata-se de alguém que nos deixa um legado muito maior que o do designer elogiado e premiado como criador da poltrona Mole.

Afonso nos dá a contextualização do recorte deste tempo escolhido para essa Fortuna Crítica. Buscou referências por vezes longínquas para balizar seus comentários – prática usual na crítica de artes visuais e algo necessário para que o jovem leitor entenda plenamente o sentido do texto de Sergio, recheado de informações que hoje provavelmente não seriam completamente compreendidas sem as notas de texto. Com estas notas e ensaios críticos, ele apresenta reflexões ainda mais ácidas ao pormenorizar as ideias de Sergio, além de acrescentar uma visão atualizada sobre o alcance de suas humoradas crônicas, numa profunda observação aos nossos modos de vida, daqueles tempos e os atuais. Temos aqui uma compreensão afiada da importância de Sergio como figura que vai além do modernismo, que abre caminhos para um tempo de criação pós-moderno, fundamentalmente contemporâneo, no cenário cultural do Brasil.

Os comentários desvendam significados que nunca saberemos se de fato foram pensados por Sergio, mas pelo imenso interesse que a obra de Sergio Rodrigues desperta nas pessoas, tendo a acreditar que sim. Tudo aquilo que a crítica percebe nas entrelinhas vai além do texto, mas é provável que já estivesse lá, de algum jeito, na sua imaginação.



Pavilhão dos professores da UnB, publicado no Plano Orientador da Universidade de Brasília, 1962

*UnB's professors' pavilion, published in the University of Brasília's Orientation Plan, 1962*

## A pretexto de introduzir

**AFONSO LUZ**

CURADOR DO INSTITUTO SERGIO RODRIGUES

**INTERPRETAR UMA OBRA** é algo que requer tempo. Devemos esperar que o tempo faça seu trabalho: revelar o que desconhecíamos do passado e que vem à tona, até por acasos, incertos acidentes, inesperados achados, sempre nos mostrando outros dados neste mundo das narrativas construídas. E há muito ainda que pode surgir no labirinto de documentos que uma vida nos deixou como legado de intenso trabalho. Há ainda as coisas que se perderam em definitivo, enredos que restarão incompletos, informações parciais e por vezes contraditórias; nestes episódios a imaginação de cada intérprete buscará concluir com sua especulação, nessa arte de deduzir do todo o valor que há em cada parte. E muita vez somos salvos pela imaginação, a restituir capítulos obscuros com hipóteses desenhadas. Assim a escrita tece este manto mítico que reveste criações de aura e importância, quase sagradas.

Desta feita vem fazendo-se a interpretação e a história da obra de Sergio Rodrigues, figura lendária que há pouco nos deixou. Antes de partir, ele ainda conseguiu reunir todos os seus arquivos, papéis de mais de sessenta anos de atividade, todos eles hoje num Instituto que agora leva seu nome e que irá preservar sua memória. Tamanha generosidade de um mestre torna ainda mais complexo nosso trabalho de avaliação e narrativa, posto que ao doar todo seu



acervo tornando-o público e acessível aos pesquisadores (e a futuros criadores), o exercício de reconstrução do passado passa a ser ainda uma obra em aberto. Provavelmente a recriação crítica deste personagem mitológico virá com as novas gerações. Podemos dizer que o Instituto Sergio Rodrigues foi ainda seu derradeiro gesto, esta última pedra do edifício que, além de completá-lo, acaba por permitir que habitemos o passado como algo vivo, na medida em que o material histórico é um objeto exposto ao senso analítico a se formar em cada presente.

\*\*\*

A coletânea aqui editada concentra-se numa primeira releitura de alguns de seus textos mais importantes. Acrescemos notas e comentários críticos para devolver ao leitor o sabor da época e o valor das anedotas que estão ali presentes. Desta maneira, nos mantivemos em uma temporalidade desejada, nos anos 1950 e 1960, mas sem a pretensão de esgotar o assunto. O que se encontra aqui é um material de trabalho, em franco processo de pesquisa e consideração analítica, tornado público nesse nosso movimento de curadoria do acervo e estabelecimento de categorias para sua organização. Podemos ler uma constelação aberta de questões que orbitam em torno dos documentos, imagens que ajudam a nos familiarizar com problemas conceituais e historiográficas existentes.

Esta complexidade maravilhosa que é trabalhar em um arquivo em construção permite desfrutar da cultura material dos documentos de forma quase direta. Nosso maior exercício foi o de fazer uma cópia fidedigna de um documento graficamente belíssimo e pouco conhecido, no qual Sergio apresenta (apoiado por colegas inventivos, como Artur Lício Pontual, Goebel Weyne e Marcos de Vasconcellos) o seu módulo da “casa individual pré-fabricada”, algo que sintetiza aquela experiência da década de 1950 num revolucionário dispositivo habitacional. No design do catálogo podemos entender melhor seu uso flexível e de livre composição espacial, pois era um elemento que deveria ser customizado pelo morador de maneira a converter aquela geometria viva num jogo de autocriação. Nestas casas a relação arquiteto/usuário (projeto/cliente) se converte num desafio participativo e numa abertura perceptiva do habitante da cidade.

Então temos aqui um fac-símile do catálogo da exposição do MAM Rio, em que se lê um texto crítico apurado de Mário Pedrosa, a nos dar pistas de como nesta passagem da década de 1950 para 1960 a obra de Sergio está indissociável de um dos principais debates da cultura brasileira de então. Esta rica discussão de época pode ser resumida da seguinte forma: a crítica das ilusões “modernistas” em seu artesanato local (com sua plasticidade social e sua utopia decorativa observada por Max Bill) confrontadas então pela ascendência estética produtiva e pelo fluxo cultural tecnológico de uma escola construtivista internacional. Este refluxo do modernismo é algo que culminaria no que hoje se conhece correntemente como “concretismo” e “neoconcretismo” brasileiros.

Nossa hipótese é que poderíamos pensar a importância de Sergio Rodrigues se entendêssemos sua criação na mesma chave que Mário Pedrosa pensava as obras de artistas como Amílcar de Castro, Geraldo de Barros, Lygia Clark, Lygia Pape, Willys de Castro e Hélio Oiticica (todos eles muito envolvidos com design e arquitetura, de uma forma inovadora, desde aquele momento). Devemos considerar que o design e a arte andavam juntos nesse tempo histórico, de tal maneira e sorte que, tanto um quanto o outro, cada qual no seu desenho interior de proposição crítica, se irmanavam em seus respectivos desafios de fugir dos domínios e jugos oficiais de uma arquitetura modernista que imperava. Uma escola que com sua tirania intelectual e formal era quem decidia, nas paredes e nas salas dos edifícios erguidos, quem eram os melhores artistas ou designers, os que iriam decorar espaços com monumentos e representar a nação, mas sempre de forma complementar e apenas secundária. Esta mesma arquitetura local que se imaginava como a totêmica “síntese das artes” irá, dos anos 1950 para os 1960, descobrir seus próprios limites, quando ela mesma viverá seu trágico fracasso histórico na construção de Brasília, ainda que este epílogo se faça com toda a beleza destes descaminhos fatais.

Falar de Brasília é sempre muito mais complexo do que imaginamos. Contudo é inevitável tocar neste assunto também monumental, quase como se admirássemos nossos tabus. E Sergio viveu de dentro aquele precário canteiro de obras, fez a experiência imediata do que se provará ali, a evidência viva de que os delírios de uma ilusão utópica, em sua abstração barroca e identitária, sua verve

nacionalista eufórica, seu comunismo fora de lugar, instauravam um sistema de irracionalidade e desastre socioambiental que marcaria o Brasil profundamente. No planalto central do país pavimentava-se o revés da aceleração desenvolvimentista e modernizadora, com o colapso de uma urbanização planejada para a sociedade, ela que não conseguia nem ser democrática e nem superar os abismos da desigualdade, comandados que estávamos por uma elite que talvez se civilizasse nas aparências domésticas, mas certamente queria manter uma ordem social de senhores e escravos no fluxo das ruas.

Além dos próprios limites que o projeto da nova capital encontraria, em seu planejamento impossível (todo aquele sacrifício faraônico e sua eterna inconclusão), a máquina que governaria o país se vê tomada em seguida pelos generais. Logo depois de inaugurada, evidencia-se o solo profundo de sua matriz espacial, o isolamento do poder num funcionalismo de ordem progressista e totalitária, erguido de cima para baixo, sem um desdobramento orgânico de urbanidade. E este imperativo de ordem se confunde com a personalidade forte do demiurgo arquiteto, sua obsessão em programar os modos de vida de um sujeito abstrato. Ironicamente, essa utopia de realização de um centro organizador do país plasmou-se na violência da ditadura militar e abriu caminho para todo o desgosto político/estético que se viveu dos anos 1970 pra cá e que até os dias atuais aparece aos brasileiros como um trauma não elaborado.

Durante as décadas de 1950 e 1960 estávamos todos metidos nesse feitiço do “concreto armado”, um fetichismo que passou a ser uma armadilha tecnológica e que capturava os modos de vida brasileiros numa reprodução avançada de sistemas autoritários e violentos, realizada sobre o lombo açoitado dos candangos que pavimentavam (amálgama de sangue e desespero) o futuro daquela cidade no “far west caboclo”. E tudo ali era algo que se reproduzia sob as aparências modernistas, aliás, desde os primórdios de nossa sociedade escravocrata, sendo a modernização do atraso um compasso histórico que se repete a cada ciclo de progresso, mais ou menos como se vive nos dias correntes, outra vez.

Todavia teríamos que escrever ainda muito para falar de forma cuidadosa sobre a crise do modernismo, a emergência das vanguardas construtivas, o

maravilhoso fracasso de Brasília e a emergência crítica da contracultura e da pós-modernidade, assuntos que sempre produzem inumeráveis debates, digressões e polêmicas. Tudo foi muito estudado e dissertado nesses assuntos, circunscrito por uma enorme bibliografia brasileira e internacional, mas resta ainda pensar como a solução modular da arquitetura que Sergio propôs naquela exposição do MAM Rio no início de 1960 iria refletir estas questões com grande potência; algo latente no texto de Mário Pedrosa. Mas optamos por não analisar neste volume o ensaio de Pedrosa e apenas nos propusemos a circunscrever o assunto para que ele venha ser analisado com mais propriedade em outra ocasião, até mesmo num debate público. Assim como também – com esta coletânea – queremos dar início aos trabalhos de curar os materiais propriamente arquitetônicos da obra de Sergio, pois é fundamental que se publique um volume específico para tratar da arquitetura que ele inventa no final dos anos 1950 e que até os anos 2000 foi posta em prática (mais tarde sob o nome Sistema SR2). Há hoje enorme acervo sobre estes projetos modulares que constituem uma extensa produção de edifícios ainda desconhecida dos estudiosos. Cremos que este é um dos maiores desafios que o Instituto terá nos próximos anos e que deverá envolver pesquisadores e curadores de diversas instituições e países. Da nossa parte, iniciamos conversas promissoras com historiadores ligados aos principais museus e institutos para que realizemos um esforço internacional de análise sobre este assunto.

\*\*\*

Imaginamos que o livro deve apenas provocar essa reflexão com a publicação dos documentos e ser ele mesmo uma organização de materiais para que possamos pensar a singularidade da obra de Sergio. Evocamos este ambiente intelectual e artístico, sócio-político e de economia tecnológica, um momento de “contemporaneidade” e superação da modernidade, por assim dizer, para dar presença ambiental aos documentos. Espero que o leitor possa ver assim como vai surgindo esse tempo do “pós-guerra”, vivido em todos os cantos do planeta, algo que no Brasil teve uma maneira muito particular de se resolver ou de se

refletir. Nestes termos o trabalho de Sergio é um legado que nos coloca dentro destes assuntos com perspectivas privilegiadas.

Nosso desafio é o de devolver ainda o valor singular de algumas de suas primeiras criações icônicas para entender seu funcionamento conceitual de design e estabelecer o momento em que ele surge de maneira plena, revolucionando o conceito de design a partir de uma perspectiva brasileira. Assim escrevemos um ensaio complementar (um texto que ficou de fora do livro por questões de espaço e tempo) analisando o ponto de partida desta obra com a criação do banco Mocho em 1954, ele que inaugura sua reflexão por meio de um produto desenhado, em que desde o princípio vemos que as questões de design, arquitetura e arte (até em termos de gosto e de conceito) são indissociáveis na produção de Sergio Rodrigues. Esta análise mais minuciosamente crítica se encontra no site do Instituto Sergio Rodrigues ([institutosergiorodrigues.com.br](http://institutosergiorodrigues.com.br)) e, assim como outros documentos fundamentais que não pudemos aqui incluir, por diversas razões, são informações adensadas que completam o trabalho que se abriu com este livro.

Acreditamos que de alguma forma devemos olhar para cada um dos objetos guardados nessa coleção de obras, sejam de mobília ou de edifícios, para decifrar a sua lógica interior, quase como se um móvel ou um prédio fosse mesmo um objeto de arte, uma Coisa que se autonomiza no mundo das coisas e se impõe como valor próprio de suas virtudes inteligentes, perceptíveis e relacionais. Devemos olhar para os elementos definidos desta obra criada, como se cada um deles fosse reflexão e momento crítico de toda uma história, um fluxo de acontecimentos que se plasma em seu corpo material de coisa e na sua presença imaterial de desenho concebido. Se assim as encararmos, é plausível ver como cada peça surge desencadeando sua resolução significativa de "objeto vivo", de um ser singular, entre o material e o imaterial, e que é capaz de dizer coisas e de se expressar para a gente. Seja um móvel, uma cadeira, seja uma obra de arte, uma escultura, temos diante de nós essa existência mágica e que poderia ser encarada como um Sujeito que coloca o tempo de sua criação em jogo, um Objeto que tem nome próprio e existência realizada, um Ser que nos ensina a refletir sobre o que somos e o que vivemos, nossa espacialidade humana e nossa temporalidade construída.



Dormitório dos professores no Pavilhão da UnB, publicado no Plano Orientador da Universidade de Brasília, 1962

*Professors' housing at UnB's Pavilion, published in the University of Brasília's Orientation Plan, 1962*



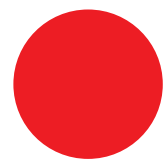
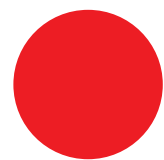
Logotipo da Oca, criado por  
Sergio Rodrigues em 1955  
[Acervo Instituto Sergio Rodrigues]

*Oca's logo, created by  
Sergio Rodrigues in 1955  
[Sergio Rodrigues Institute Collection]*

## Sumário

### SUMMARY

- 23 Tendência do Móvel Moderno
- 43 Casa pré-fabricada e individual
- 63 Oca: a originalidade do estilo em função do conforto e do ambiente
- 81 O sofá que não foi mole
- 103 De como aproveitar da carta branca que não é branca  
ou O problema da casa de quem não casa
- 125 *Arredatori*  
*Decoratori*  
*Nouveaux riches*
- 147 Inibição ou A Gaiola e A Thonet Pernetta
- 169 *Faussie Economie*  
Casa modulada  
Apartamento de campo
- 193 O espelho do dragãozinho
- 216 *English Version*
- 338 Bibliografia | *Bibliography*



Texto publicado em dezembro de 1958, na revista *Módulo*

# Tendência do Móvel Moderno

SERGIO RODRIGUES

**A HISTÓRIA DO MÓVEL**, como a da arquitetura, neste último século, está estritamente ligada ao desenvolvimento da indústria. Assim, por exemplo, a introdução de uma estrutura de ferro no concreto, ao formar o concreto armado, material plástico, correspondeu, no que se refere ao equipamento de interiores, à descoberta do compensado, o qual, prensado em moldes, pode ser chamado igualmente de plástico. Outrossim, é possível relacionar o aparecimento do metal na construção (meados do século passado) com os primeiros móveis industrializados de estrutura metálica.

Essas novidades foram primeiramente aplicadas em móveis de trabalho, ou nos meios de transporte, pois estes, diretamente ligados a uma produção industrial, não possuíam por conseguinte nenhum sentimento de apego ao tradicional. Em 1836, Michel Thonet, na Alemanha, iniciou a fabricação das primeiras peças com raiz curvada, e utilizou, posteriormente, o processo de curvar a fogo a madeira maciça.

As obras mais notáveis de Thonet, no seu chamado período austríaco, são a sua cadeira de balanço e a sua<sup>1</sup> famosíssima cadeira de café, a qual, exposta em 1925 por Le Corbusier, foi por este declarada como “a mais econômica e a mais usada cadeira do mundo”. Com a cadeira de café, surgiu a necessidade de um estudo especial para facilitar sua superposição e encaixotamento. Isso demonstra que, a par da pureza de linhas, existiam, daí por diante, as exigências de caráter prático.

As produções de Thonet espalharam-se pelo mundo e representam a primeira grande indústria de móveis em série. Note-se que a força da tradição era grande e que esses modelos, apesar de estarem sendo feitos de uma maneira até então desconhecida, apresentavam excesso de arabescos, muito embora estes não chegassem a lhes tirar o caráter próprio. Estes foram realmente os primeiros móveis modernos, pois apresentavam os principais requisitos: conforto, estética, durabilidade e baixo custo.

O conforto é o requisito que representa a capacidade de satisfazer às mínimas necessidades do indivíduo, sendo, em resumo, o verdadeiro funcional. Quanto à estética, não se poderia, absolutamente, chamar tais móveis de obras-primas, mas é inegável que para a época representavam grandes soluções.

E sua durabilidade está mais do que comprovada, pois ainda hoje temos exemplares em uso. O baixo custo é outra de suas características primordiais. Isso porque se tratava de uma bem montada e dirigida indústria de móveis em série, numa situação privilegiada, no centro da Europa, perto da fonte de matéria-prima (bosques de faia) e, assim, era fácil distribuí-los às principais capitais que estavam por assim dizer bem próximas.

A industrialização do móvel veio permitir a melhoria do modo de vida de uma grande parte da população, que sem isto, jamais poderia adquirir uma peça de artesanato. No Brasil, ainda estamos aquém dessa fase, e há poucas fábricas, em relação ao desenvolvimento do país, capacitadas à produção em massa. Infelizmente não dispõem elas de artistas especializados em concepção e projeto.

O que se encontra são ótimos plantistas,<sup>2</sup> no papel de criadores, mas que apenas copiam de fotografias de revistas estrangeiras, sem se preocupar com a proporção e não raras vezes modificam ou adaptam os mestres do desenho industrial. Esse problema se torna mais grave quando a cópia é feita de modelos nacionais, e a ganância comercial acaba por desvirtuar, por meio de um acabamento inferior, as qualidades da peça, e ainda desacredita, perante o público, o profissional honesto. Infelizmente, o mal é por conta da fase de evolução, da qual não podemos fugir, pois estamos caminhando para uma época de grande progresso.

O artesanato não está ao alcance de todas as bolsas, principalmente porque, sendo sua produção em série reduzida, e o preço da mão de obra muito alto, não compensaria usar materiais de categoria inferior, o que, no cômputo total, eleva grandemente o preço da peça.

A arquitetura brasileira deve a posição que hoje ocupa no panorama mundial à não industrialização dos materiais de construção, o que permitiu ao arquiteto a criação constante de novas formas. Em compensação, poucos foram, ou ainda são, os que desfrutaram da vantagem de ter uma casa sob medida (artesanato), e pode, entretanto, já uma grande parte, para usar uma linguagem atual, possuir uma residência em meia confecção (artesanato-indústria). A grande maioria, porém, só pode ter casa feita (indústria). Atualmente, com o desenvolvimento da indústria nesse ramo, a padronização dos elementos torna

mais acessível o preço, contudo, no entanto, ainda bastante aquém do ideal. Esses exemplos na arquitetura estão relacionados diretamente com a arte mobiliária.

A descoberta dos plásticos veio facilitar enormemente a produção de peças de alto valor estético e funcional por um baixo custo, mas isso acontece somente nos países de grande desenvolvimento industrial, assim mesmo com certas restrições quanto à aplicação, porque em grande parte das vezes o plástico substitui unicamente o material, e se mantém o mesmo método construtivo, o que tira completamente o valor da obra. O plástico é um material industrial por excelência. Nunca poderá ser utilizado com vantagens econômicas no artesanato. Isso porque o plástico requer moldes especiais, o que encareceria sobretudo a produção de peças em número limitado.

O fim de século nos trouxe o estilo floreal.<sup>3</sup> Deste, infelizmente, merece apenas louvor o fato de representar um movimento no sentido de renovar, ao fugir das formas tradicionais. A experiência foi, todavia, desastrosa, e as peças *art nouveau* talvez encontrassem lugar em museu. Por outro lado, a despreziosa, simples e funcional linha Thonet atravessou os anos com geral aceitação e formou um estilo próprio.

Somente depois da Primeira Grande Guerra, é que se inicia um movimento, e de Thonet passamos às peças de tubo metálico. Da poltrona Breuer em 1925 à sua cadeira elástica em 1928. Da poltrona em S de Mies Van der Rohe à de Le Corbusier. Alvar Aalto ao aplicar compensado moldado acrescenta mais uma característica à madeira: a torna elástica, descoberta essa que marcou a década de 1930.

Diversas outras tentativas surgem baseadas nos “Espírito Novo”,<sup>4</sup> mas nem sempre são bem interpretadas e resultam daí soluções pesadas que mostram a ânsia de simplificar ao máximo as superfícies e volumes. A maior descoberta antes da Segunda Grande Guerra foi a de Eero Saarinen e Charles Eames, que receberam o prêmio de um concurso patrocinado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York.<sup>5</sup> Conseguiram eles, ao utilizarem resinas especiais, lâminas de madeira e fôrmas de dupla curvatura, obter a madeira plástica, e no exemplar exposto no mesmo museu notamos que as curvas anatômicas que antes se

conseguiam esculpindo (cadeira Windsor), são obtidas pela pressão do compensador especial em molde de aço.

Os plásticos foram desenvolvidos durante a guerra, e somente alguns anos após o término dela é que foram industrializados com sucesso, o mesmo ocorrido com a espuma de látex e as ligas leves aperfeiçoadas pela engenharia aeronáutica.

A madeira é ainda a matéria-prima mais econômica, pois somente agora que se instalam indústrias de plástico. No Brasil, onde possuímos as melhores qualidades de madeira, continuamos sem nos preocupar, e esperamos pela criação de uma indústria de plásticos que nos permita desenvolver modelos adequados.

Enquanto isso, no Rio, foi recentemente apresentada uma coleção de protótipos, isto é, de peças recém-saídas das pranchetas de desenho e que passarão ainda por aperfeiçoamentos técnicos e estéticos, sem outra pretensão que a de mostrar o esforço que temos desenvolvido no sentido de dar a nossa contribuição ao cenário da indústria de equipamento para habitação. As fotos mostram claramente os modelos a que nos referimos, em madeira e metal, tecidos especiais e couro, assim como espuma de borracha (que muito contribuirá para a baixa do custo de estofamento), aplicados de uma maneira simples e sincera, o que salienta o sistema construtivo e valoriza a beleza do material empregado.

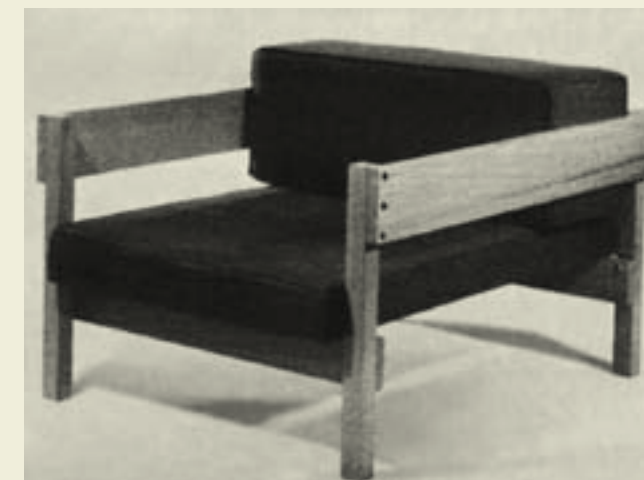
A arquitetura moderna, assim como o urbanismo e o equipamento da habitação, tendem a se uniformizar entre os povos. O que há séculos atrás era difícil – o intercâmbio de ideias – hoje temos a todo momento com as facilidades de comunicações e transportes. Uma peça possuidora de grandes virtudes estéticas e técnicas é logo colocada em evidência pelas principais revistas do mundo e exposta nas feiras internacionais – o que permite não só a sua difusão, como também sua análise e aperfeiçoamento, o mesmo que se dá com as novas descobertas da indústria.

O espírito tradicional irá desaparecer com o tempo e se encaminhar para a internacionalização, como já se observa desde o aparecimento das primeiras peças características do móvel moderno. Enquanto na arquitetura brasileira

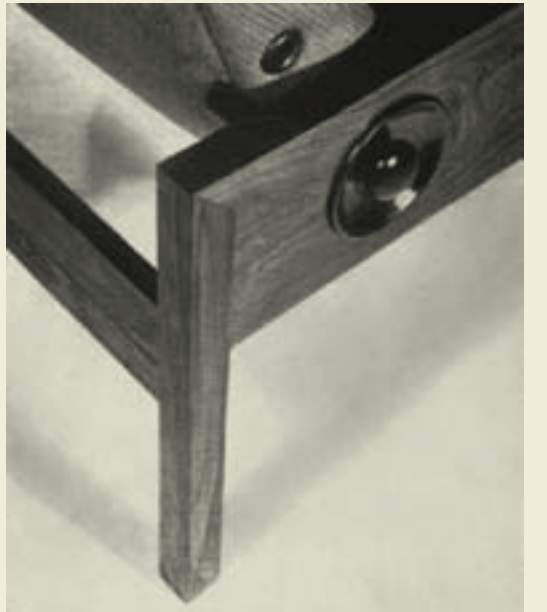


contemporânea conseguimos prolongar mais um pouco o espírito regional, com revestimentos tradicionais como azulejos decorados, cobogós etc., em futuro próximo a padronização da indústria nos levará a uma única meta e uniformizará todas as tendências.

A nota tradicional no futuro só poderá ser dada por um toque regional, um objeto, uma peça do mobiliário. O culto e a veneração por coisas relativas ao passado regional são indispensáveis ao desenvolvimento de um povo. A luta do arquiteto será constante para manter ainda, apesar de lidar com novos materiais, o cunho que nossos antepassados davam à arquitetura em geral para conseguir aquele espírito humano.









## NOTAS

<sup>1</sup> Acrescido por nós ao texto originalmente publicado.

<sup>2</sup> Sergio descreve com um neologismo este profissional em voga no sistema de cópias que se formara no mercado brasileiro de móveis. Aqui, “ótimos plantistas” é um artifício retórico irônico e contundente que descreve a atividade profissional desempenhada neste sistema de design que é malformado, onde não há verdadeiros criadores e projetistas.

<sup>3</sup> Adiante ele explica que se trata do estilo *art nouveau*, a marca do *Fin de siècle*, aqui tratado sumariamente pelos seus motivos florais e orgânicos. Também reorganizamos aqui a divisão dos parágrafos, alterando o que foi originalmente publicado para encadear melhor este argumento, em um único deles. Vale dizer que a crítica de Sergio aos floreios ornamentais, sem inovação estrutural e técnica industrial,

nos remete ao texto seminal do arquiteto e designer austríaco Adolf Loss, *Ornament und Verbrechen* (Ornamento e Crime), de 1908, em que denuncia a ausência de uma verdadeira forma moderna no estilo em questão. No lugar dos floreios, o funcionalismo como meta para a atualização da vida urbana e doméstica.

<sup>4</sup> Provavelmente aqui Sergio se refira aos discípulos de um estilo internacional que se forma pela influência da revista *L'Esprit Nouveau*, criada no início da década de 1920 na França por Charles Edouard Jeanneret (nome do arquiteto conhecido como Le Corbusier), junto com o pintor Amédée Ozenfant e o poeta Paul Dermé, influenciados pela conceituação crítica e artística de Guillaume Apollinaire que propunha uma forma de cubismo radicalizada. Mais do que a disciplina da escola alemã Bauhaus, esta publicação visionária em sua propagação irá afetar

os caminhos das vanguardas na arte e na arquitetura com seus manifestos, seu gosto, seu estilo gráfico e sua apologia das máquinas, numa espécie de vocabulário e ideologia do modernismo, sempre a enaltecer os motores e as turbinas da nova sociedade industrial, tomadas como o estilo por excelência de todas as aparências estéticas, sob um forte crivo classicista de pureza formal, em função da qual se defendia uma mecânica purista da criação, redundando num formalismo que acentuava as conquistas cubistas de uma maneira muitas vezes estereotipada. É sabido como nas Américas essa influência se deu, como no Brasil também, de um jeito um tanto caricatural, quando se olha para os objetos de design surgidos no mercado de então, ainda que as teses de Le Corbusier ganhem contornos sociais dos mais diversos em interpretações aderentes ou deturpadas, mas muitas vezes acabariam compondo com as tendências pós-cubistas certo formalismo estilístico que se assemelha a uma afetação *art déco*. Talvez pudéssemos supor que Sergio estivesse se referindo aqui ao que se configura como mobiliário no interior do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, uma realização internacional destes anos “antes da Segunda Grande Guerra”, um dos ícones da arquitetura brasileira projetado ainda nos anos 1930 por Lucio Costa, Niemeyer, Reidy e outros jovens arquitetos, sob a influência direta de Le Corbusier. Como se sabe, malgrado

o valor do edifício, há uma tentativa não muito bem-sucedida de complementar seus espaços internos com móveis estilizados à maneira da sua arquitetura e que, embora destaquem os valores de um conjunto, não se caracterizam como ganhos propriamente de design funcional em relação aos que eram oferecidos pela indústria de então. Podemos pensar também nos casos de John Graz e Gregory Warchavchik que apresentavam seu display de casa modernista com uma mobília que se encaixaria ao escopo desta crítica, em que pese seu pioneirismo no final dos anos 1920 num Brasil deveras atrasado em termos de gosto e produtos no que tange aos interiores.

<sup>5</sup> O concurso do MoMA em Nova York data de 1941, intitulado *Organic Design in Home Furnishings* (Design Orgânico em Mobiliário Doméstico). Foi nesta década um acontecimento que marcou a revolução americana por conta de uma mobília industrializada e voltada ao consumo de massa, agenciada principalmente pelas empresas Knoll e Herman Miller. Como sabemos, foi Eero Saarinen quem conectou este desdobramento americano ao ciclo moderno escandinavo de uso do compensado moldado que Sergio aqui aponta como uma conquista desde a década de 1930 nas criações de Alvar Aalto. Charles Eames de início tem sua presença nas parcerias com Saarinen, depois move-se em

seguida para uma longa parceria com sua esposa, Ray Eames, o que compõe uma das inteligências centrais de todo o desenvolvimento americano do design no pós-guerra na América. Vale dizer que entre 1949 e 1955, Charles e Ray Eames criaram na Califórnia um paradigma de casa módulo, com inteligência estrutural de seu design e com soluções de edificação deveras simplificadas, ao usar materiais industrializados e ao antecipar o ciclo dos “pré-fabricados”, um dispositivo espacial que transformava organicamente seu design em arquitetura. Esta passagem histórica nos mostra o quanto o sistema SR2, o sistema modular em madeira proposto por Sergio Rodrigues, criado mais ou menos no mesmo momento em que escreve este texto, neste livro esmiuçado no texto crítico de Mário Pedrosa, no catálogo do MAM Rio, tinha em conta estas circunstâncias de inovação global do design norte-americano, e que se processava em torno da programação do MoMA. Copiamos aqui o que é dito na publicação do concurso do MoMA, voltado para os EUA e América Latina: “*A design may be called organic when there is an harmonious organization of the parts within the whole, according to structure, material, and purpose. Within this definition there can be no vain ornamentation or superfluity, but the part of beauty is none the less great — in ideal choice of material, in visual refinement, and in the rational elegance of things intended*

*for use.*” Em nossa tradução: “O design pode ser chamado de orgânico quando há organização harmoniosa das partes dentro do todo de acordo com estrutura, material e finalidade. No âmbito desta definição não pode haver ornamentos inúteis nem superfluidade, mas a importância da beleza é, ainda assim, enorme – na escolha dos materiais ideais, no refinamento visual e na elegância das coisas que são feitas para usar.”



## Comentário crítico

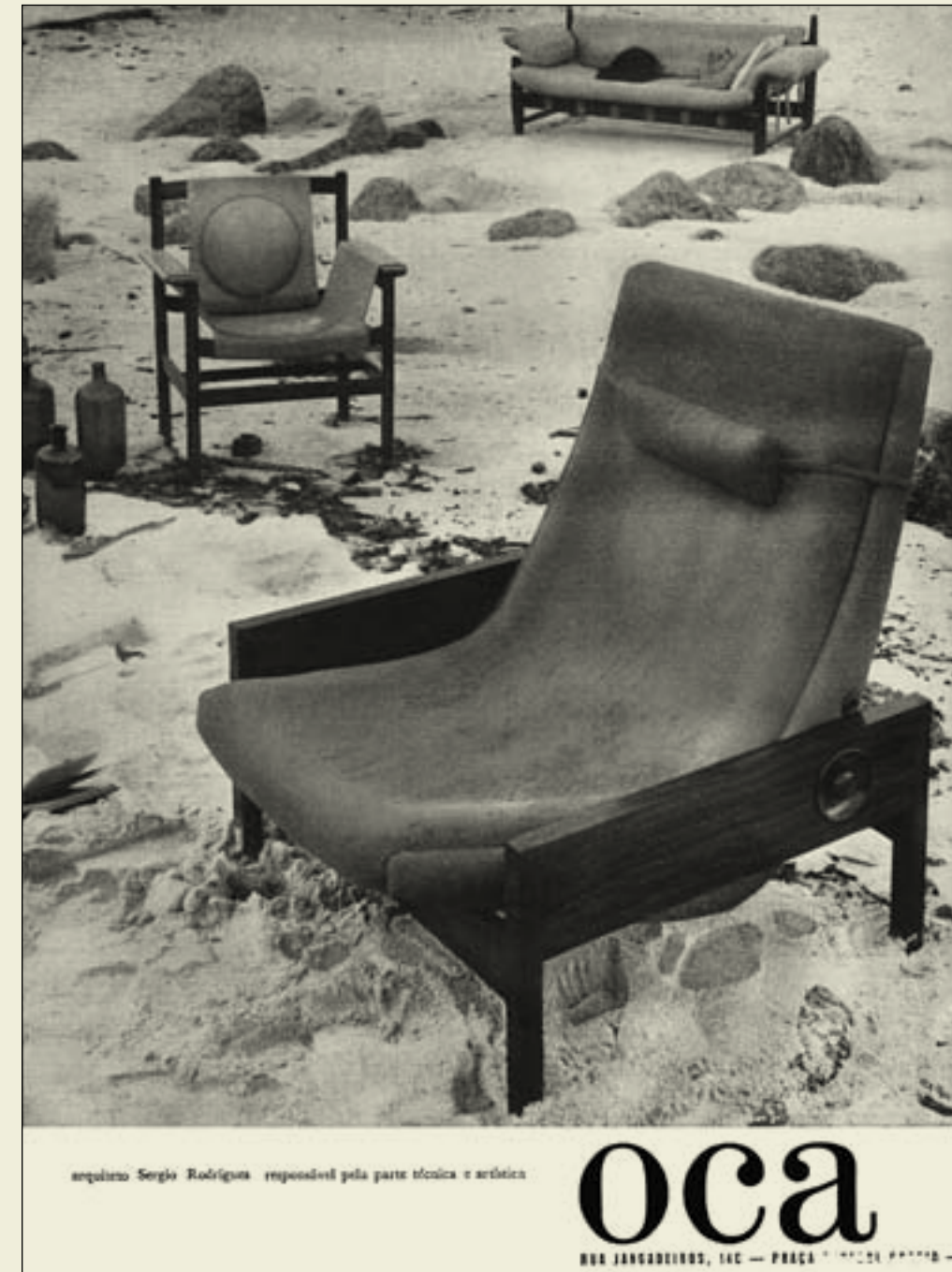
**O ENSAIO TENDÊNCIA DO MÓVEL MODERNO** é um dos textos mais importantes escritos por Sergio Rodrigues, ele próprio documento de sua utopia inaugurada no Brasil anos 1950, e que se fiava na estratégia de melhoramento dos hábitos urbanos por meio do design. A esta estratégia ele deu o nome de Oca, um logotipo e um significante que estampariam dali por diante um complexo de acontecimentos: seu escritório de arquitetura de interiores, lojas de móveis com forte acento de galerias de arte, fábrica com capacidade de produção em escala industrial, um empreendimento de casas modulares pré-fabricadas e toda uma experiência estética de singularização tropical daquilo que se chamava design no mundo do pós-guerra.

Para Sergio, como lemos aqui no texto, o coração desse desenvolvimento de nosso meio deveria pulsar no compasso entre tecnologia industrial atualizada e estética serial de consumo, para que conseguíssemos combinar arquitetura e design de mobiliário dentro de uma mesma perspectiva de urbanização, algo que o modernismo brasileiro ainda não havia conseguido em sua dinâmica “artesanal”, como lemos aqui. Só assim a macroescala da cidade poderia repercutir nos microcosmos da vida doméstica, também nas salas de trabalho e nas repartições públicas, nos palácios e nas habitações comuns, e afirmar-se como moderna também no próprio modo de sentar e de se usar a mobília, onde o corpo pode acolher a sabedoria do novo desenho, dessa nova bossa das cidades, em contornos ergonômicos inovadores que levam também os nossos assentos brasileiros cultivados como tradição local.

Sua palavra de ordem aqui é a criação no Rio de Janeiro, ainda a capital federal, de uma “indústria de equipamento para habitação”. Podemos dizer que, se era exatamente o que a Oca faria em pouco tempo, este texto então é uma espécie de manifesto, ao enunciar o sentido do seu empreendimento. Sergio vai escolher sua referência maior e seu ponto de partida exemplar ainda antes do modernismo, nas cadeirinhas de café Thonet, em que segundo ele, se combinam as quatro diretrizes fundamentais “conforto, estética, durabilidade e baixo custo”, pelas quais o design de mobiliário deve guiar-se em seus produtos. Mais do que a aparência modernosa do mobiliário, o fundamental era todo um sistema de criação e disseminação que fosse capaz de oferecer aos consumidores uma alternativa atual, confortável e contemporânea, plenamente viável para a economia dos cidadãos que vivem a sua urbanidade de maneira popular. O popular para Sergio, diga-se de passagem, estava já nessa chave complexa de abandonar o artesanato caro para chegar a uma industrialização de alta qualidade serial, principalmente com preços adequados aos modos de vida. Lemos, neste manifesto, como a Oca projetava um novo contexto social, em que não viveríamos mais naquela dialética persistente de modernização do nosso atraso, em que

sempre combinamos um populismo, cínico e desqualificado, com a elitização, sofisticada e diferenciada. Na sua visão de design aqui expressa, o verdadeiro produto criado deve formar um gosto pleno. Nisso podemos dizer que a bossa nova, a arte construtiva e a Oca estavam rearranjando o país, em consonância nessa sofisticação popular-cosmopolita.

Valeria ainda dizer que podemos ler no texto um pouco mais do que o título sugere sobre os rumos só da “móvel moderna”, pois, naquele final de 1958, Sergio já começara seu projeto de arquitetura modular SR2 e substituía a construção habitacional em concreto por elementos industriais de madeira compensada. É como podemos ver nas críticas sutis que faz ao modernismo preso ao desenvolvimento plástico do concreto armado como solução pré-industrial e demasiado artesanal na modelagem do espaço urbano, com suas soluções não seriais e fadadas a um alto custo por unidade, o que fazia da arquitetura artigo de luxo para bem poucos ou extremamente dependente do impulso coletivista estatal, algo pouco orgânico para um real desenvolvimento, sem alternativa que pudesse alavancar nosso modernismo num fluxo de autonomização social. Vamos ler sobre esta arquitetura no texto seguinte, chamado Casa pré-fabricada e individual, que Sergio publicara dois anos mais tarde na revista *Módulo* também.



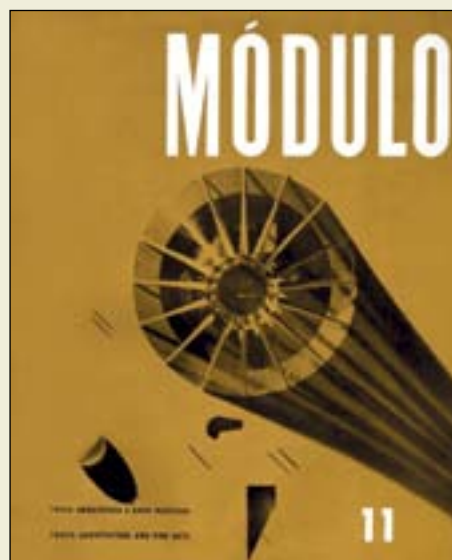
arquiteto Sergio Rodrigues responsável pela parte técnica e artística

**oca**

RUA JANGADEIRO, 140 — PRACA — 11011 — SÃO PAULO —

Publicidade da Oca na revista *Módulo*, número 11, dezembro de 1958  
Foto: Otto Stupakoff

*Oca's ad for Módulo magazine, number 11, December 1958*  
Photo: Otto Stupakoff



## DETALHES TÉCNICOS DA EDIÇÃO ORIGINAL

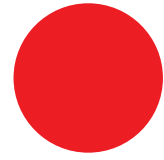
Texto escrito por Sergio Rodrigues para a revista *Módulo*, volume 2, número 11, nas páginas 26, 27, 28 e 29, em dezembro de 1958. A revista foi editada por Oscar Niemeyer e Marcos Jaimovich. Neste número, vemos o inovador design gráfico de Glauco Campelo, com uma de suas capas mais destacadas, em que se vê a Catedral de Brasília em sua estrutura circular, convertida numa espécie de turbina de avião em movimento, num plano aéreo vertiginoso entre o futurismo e o suprematismo; e já na capa se dava conta de uma série de expectativas, com o sentimento que estávamos a decolar com a nova capital federal em construção.

Logo nas primeiras páginas da revista (aqui, no nosso livro, encontra-se no fim do comentário crítico, na página 39) é publicado um anúncio dos móveis da Oca (empresa que ajudava a financiar a revista modernista e se engajava neste voo). Nesta propaganda é onde encontramos a famosa foto de Otto Stupackoff. Em primeiro plano, vê-se a poltrona Gio (homenagem ao designer italiano Gio Ponti, fundador e editor da revista *Domus* a quem Sergio conhecera na Itália), e no fundo o sofá Mole de dois lugares (feito por encomenda do próprio Otto pra seu estúdio), ambos a ocupar

um espaço composto de pedras e areia na praia do Arpoador, em pleno espaço a céu aberto e na radicalidade do senso ambiental brasileiro.

A matéria conta com ilustrações de fotos de móveis e exemplos de arquiteturas de interior modernos, em que o raciocínio desenvolvido em palavras ganha o contorno do próprio design por ele criado para a Oca. Esse conjunto de documentos se encontra no acervo do Instituto Sergio Rodrigues tombado sob o número T009, e cada folha da revista possui as dimensões de 25,50cm de largura por 32cm de altura.

Texto publicado em junho de 1961, na revista *Módulo*



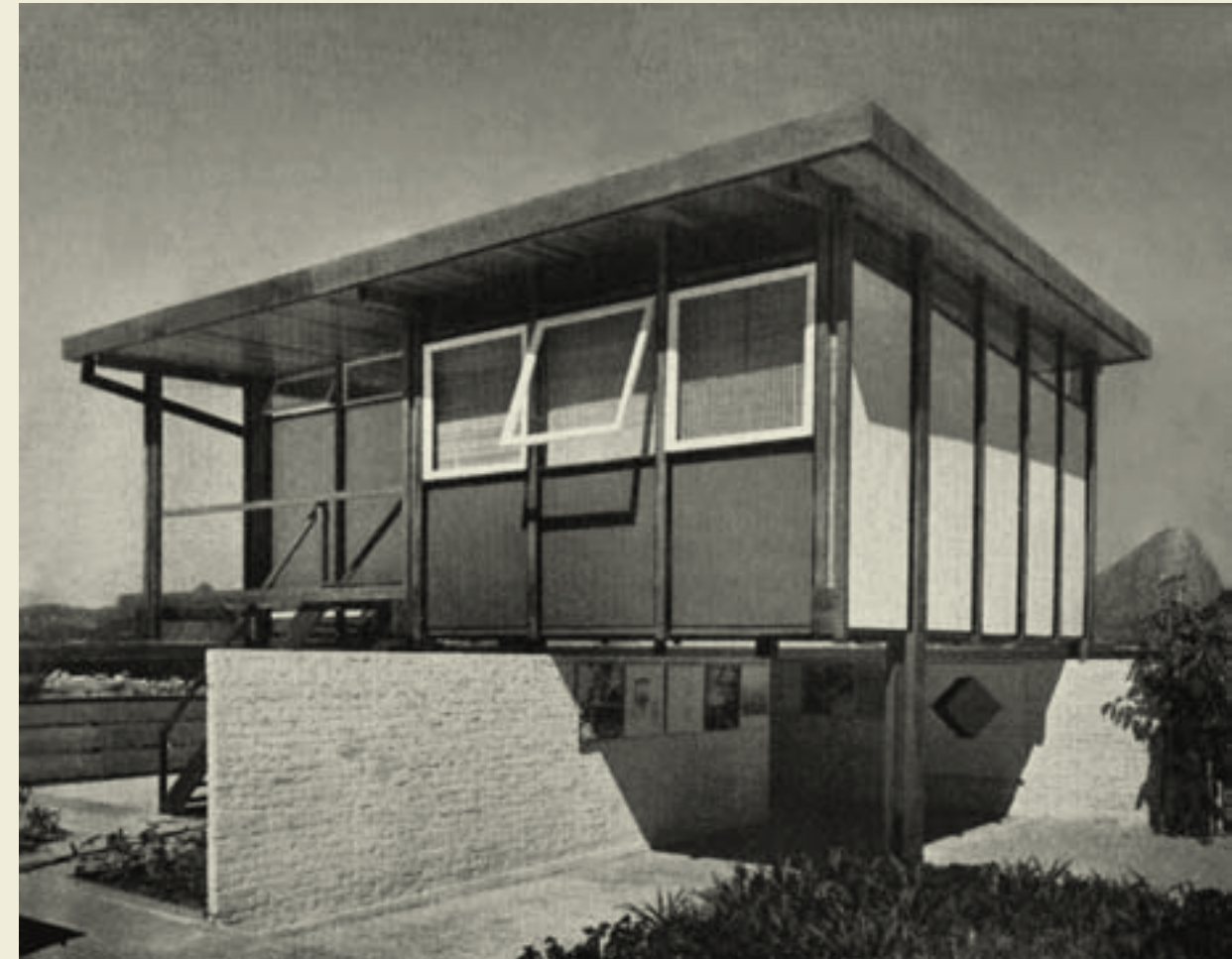
# Casa pré-fabricada e individual

SERGIO RODRIGUES, ARQUITETO E EQUIPE

**A ESTRUTURA DA CASA** é toda modulada na base de placas de madeira compensada à prova d'água. As dimensões das placas são de 1,22m x 2,50m, com seus múltiplos e submúltiplos. A estrutura é de peroba maciça, mas de acordo com as bitolas vigentes na praça, quer dizer, de 3 polegadas (0,075m) e múltiplos e sub-múltiplos. Se a aceitação pública for de ordem a levar os arquitetos projetadores a empreender a produção em larga escala desses modelos em madeira, isso os obrigará a, após a fase experimental, entrar em verdadeiro processo de industrialização. E, para começar, modificarão o módulo<sup>1</sup> típico das peças maciças de 3 para 2 polegadas (0,05m), já que a resistência e a flexão das peças apresentarão as mesmas propriedades das bitolas atuais do mercado (3 polegadas), com a vantagem da redução de um terço na madeira e de tornar o material mais acessível e mesmo mais elegantes as estruturas.

Na presente etapa experimental, os arquitetos julgam, e com razão, não haver vantagem em adaptar, desde já, suas serrarias aos novos tipos, ainda mais se for acrescer às despesas do modelo as do trabalho de ajuste das máquinas aos protótipos reduzidos. Foram reduzidas as virtualidades da montagem a três modelos básicos que reputam suficientes para dar solução a todos os problemas e exigências. O modelo menor, de 25m<sup>2</sup>, comporta um quarto, living, cozinha, banheiro e a área coberta correspondente ao piso inferior. A área do modelo médio é de 47m<sup>2</sup>, com 2 quartos, teto shed<sup>2</sup> etc., e, finalmente, o maior, de 65m<sup>2</sup>, com 3 quartos. Nos limites desses modelos, as variações quanto a soluções de detalhes e de programas, e mesmo de partidos, são muito amplas.<sup>3</sup>

As vantagens da estrutura independente são visualizadas até por leigos, graças ao caráter removível das paredes, distribuição mais livres dos vãos e a uma flexibilidade maior no movimento interno dos espaços especializados. Essa liberdade na distribuição das estruturas internas e de espaços e vãos permite que as idiosincrasias ou os gostos do morador sejam atendidos. A estrutura geral é fixada ao solo por meio de esteios de 5m de altura. Para que tanta altura, se o limite de elevação do soalho acima do solo, de acordo com o princípio básico de higiene em madeira, é apenas de 0,60? Para criar uma área livre e coberta com a elevação do piso superior de madeira de 2m. Ao subir os esteios a 5m, os arquitetos ganharam um piso inferior a mais, destinado ao que se quiser: playground, estacionamento de

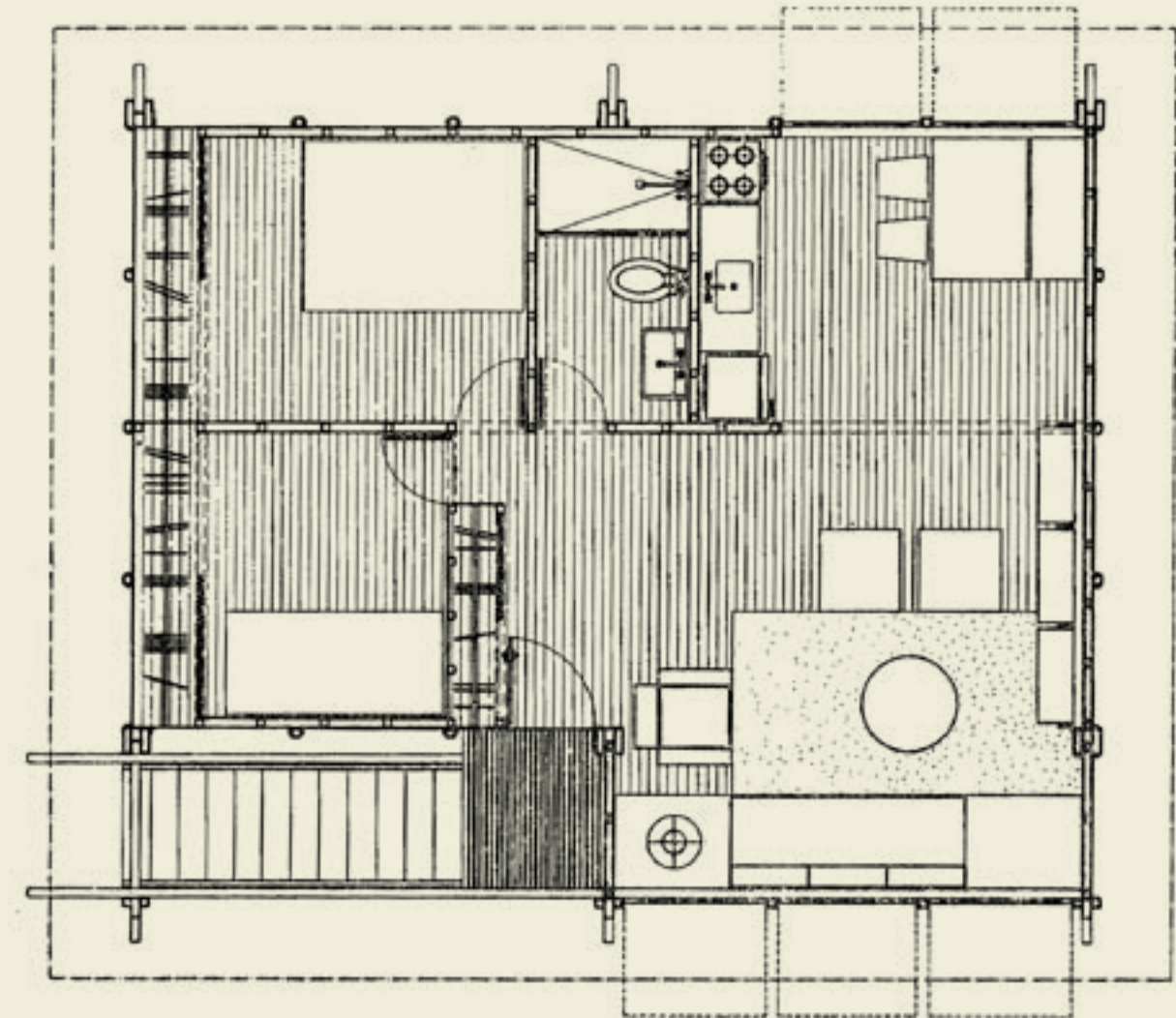




autos, jardins, cômodos para outros fins. Em caso de cômodos, bastaria impermeabilizar os seus pisos.<sup>4</sup>

As paredes externas são placas de compensado, à prova d'água, que podem ser forradas, ou não, do lado interno. Nesse caso, uma chapa de 0,01m pelo interior e afastada 0,075m dará o isolamento necessário. A firma construtora (Oca, Arquitetura, Interiores Ltda.) se propõe, onde for o caso, aumentar o índice de isolamento térmico, com uma aplicação entre as duas chapas de placa de eraklit<sup>5</sup> de 0,004m de espessura. As paredes internas possuem um esqueleto de madeira maciça e chapas de compensados de 0,01m de um ou dos dois lados. Para o banheiro e cozinha, o isolamento relativamente aos outros cômodos será por placas de “fibro-cimento plano”. O cuidado de isolamento é particularmente recomendável em estruturas e separações de madeira, não só devido ao problema térmico como ao de insonorização. Para um ótimo aproveitamento de espaço, armários poderão servir também de divisão entre quartos, ou mesmo para dispensar qualquer forro de isolamento, se colocados rentes à parede a ser isolada. Neste caso, o próprio armário passará a fazer parte da casa.<sup>6</sup>

Quanto ao piso, é formado de tábuas de peroba (sistema macho-fêmea), de 0,10m de largura, sendo que no banheiro ou na cozinha o revestimento (sobre o próprio soalho de madeira) será com material plástico impermeável. O teto,<sup>7</sup> por sua vez, será em placas de 1m<sup>2</sup> de feltro asfáltico Ondulit,<sup>8</sup> revestido com uma lâmina de alumínio, pregadas diretamente sobre o material isolante eraklit, o qual, por sua vez, é fixado ao forro de réguas de madeira. No intuito de possibilitar melhor utilização das paredes internas, e poupá-las também das infiltrações nas janelas, preferiram os arquitetos uma iluminação natural vinda do alto, mas lateralmente, por uma espécie de faixa vazada ou frecha contínua, a separar a parte superior das paredes externas e o teto. Um prolongamento ou avanço proporcional da cobertura em relação ao espaço rasgado protege suficientemente o vazado contra o vento e a chuva. A aeração constante é suficientemente controlada. Em virtude também de as paredes funcionarem apenas como vedação, preveem e estimulam os arquitetos o capricho do morador em abrir, aqui e ali, buracos na madeira para o exterior. Em benefício da flexibilidade das combinações das partes evitou-se naturalmente o encaixe, e adotou-se o sistema de justaposição dos painéis por fixação com parafusos e porcas.<sup>9</sup>





## NOTAS

<sup>1</sup> Vale aqui destacar a ênfase que Sergio dá a uma estruturação modular de seu projeto e descreve que o fornecimento dos componentes pelo mercado, em escala industrial de disponibilidade, é que condiciona a evolução do módulo concebido; não há a possibilidade de uma solução artesanal de corte de madeira em função de cada projeto. A medida modular das chapas de madeira compensada é que dará base para o dimensionamento, assim como as bitolas da madeira usada na estrutura. Este seria o fato propriamente característico de sua pré-fabricação, aqui explicado em sua lógica exclusivamente industrial do uso da madeira, como iremos ver mais adiante. Dito isto, o designer já prevê um ajuste industrial no fornecimento de componentes, para que a estrutura seja levada ao seu ótimo com a redução de um terço no uso de material e com grandes consequências econômicas na viabilidade do produto para a sua popularização, o que desde o início era o objetivo maior de Sergio.

<sup>2</sup> Tetos shed é um sistema de composição de coberturas em diferentes níveis para produzir ventilação e maior controle de temperatura interna.

<sup>3</sup> Apenas para enfatizar o raciocínio projetivo deveras condensado neste parágrafo, nos damos ao trabalho de reconectar as ideias propostas, para melhor entendermos do que se trata desde o título. Nas três possibilidades modulares, numa seriação de P-M-G, por assim dizer, fica caracterizado que a customização dos modelos é uma virtude em aberto e que isso caracterizaria o sentido do termo “individual” das casas, para além de serem proposições para um único indivíduo, como também está sugerido pelo adjetivo no título. Desta feita, descobrimos então que também os modelos se individualizam, o que significa que eles acabam fugindo ao esquema padronizado de uma produção de massas que lida com a repetição forçada de um mesmo produto de identidade estandardizada pura

e simplesmente. As casas, nesse sentido, variam espacialmente e especialmente solucionando todos os problemas e exigências dos clientes em termos de partidos, programas e detalhamento. O que será esmiuçado no parágrafo seguinte.

<sup>4</sup> A ênfase deste parágrafo na liberdade de criação de espaços nos intervalos desta estrutura modular é realmente notável. Poderíamos dizer que o que Sergio aqui propõe se assemelha ao que irá posteriormente ser desenvolvido por arquitetos, no fim dos anos 1990 e início dos anos 2000, com a reciclagem e reutilização da célula de logística denominada popularmente de contêiner, aproveitando-se deste mesmo conceito, o princípio de mobilidade de paredes e vãos dentro de uma estrutura fixada, modulada por este retângulo estrutural. Parece também notável e sintomático que esta proposição de Sergio surja na mesma década em que nos Estados Unidos o *intermodal shipping container* é inventado como solução em escala para o transporte integrado entre navios, caminhões e guindastes. Essa estrutura sintética de logística começa a funcionar a partir de terminais marítimos e rodoviários altamente especializados e padronizados, o que foi desenvolvido entre 1956 e 1966 pelo empresário Malcom Purcell McLean num sistema que funcionava apenas entre a América do Norte e a Europa neste momento. Já a arquitetura que utiliza os contêineres

só seria possível no momento em que os antigos dispositivos comesçassem a serem dispensados de maneira abundante por envelhecerem, tornando-se assim um produto de “ferro-velho” que chega ao mercado só nos anos 1990 e passa a ser objeto de interesse nesse redesign ainda depois com uma voga arquitetônica de reciclagem de estruturas e dispositivos industriais.

<sup>5</sup> Eraklit era uma marca de vedação.

<sup>6</sup> A utilização destas chapas de compensado caracterizam uma fabulosa inversão tecnológica naquilo que tradicionalmente na arquitetura era considerada a parede, em seus usos internos e externos. Assim, as divisórias são tornadas como que “sanduíches técnicos” para efeito de desempenho térmico, controle sonoro, impermeabilidade, ambientação cromática ou funcional, podendo ser concebidas como mobiliário, ainda. Este desenvolvimento se apresenta graças a crescente industrialização do componente de madeira laminada naquele período, com a evolução de processos de laminação mecanizada e de prensagem controlada de placas, numa escala e velocidade vertiginosa, com aumento da produção e demanda pelo produto no pós-guerra. O compensado industrial, é bom lembrar, resulta das fibras vegetais que são sobrepostas ortogonalmente, o que gera uma alta resistência de cunho artificial na madeira, uma vez que são coladas por resinas sintéticas de

grande desempenho em condições térmicas. Lembremos ainda que essa industrialização se desenvolveu num ciclo que tem início apenas em meados dos anos 1930 e só nos anos 1950, depois da Segunda Grande Guerra, seria popularizada em massa, como material amplamente disponível, sendo que apenas na segunda metade dos anos 1960 ganharia o desenvolvimento tecnológico numa variação de soluções em uso de fibras, polímeros e resinas sintéticas de altíssimo desempenho, gerando as placas que conhecemos hoje em dia. Essa evolução corresponde aos meios norte-americano e europeu, havendo casos de uso avançado como no Pavilhão Finlandês na Feira de Nova York de Alvar Aalto, já em 1939, e, antes disso, em 1936 o US Forest Products Laboratory apresenta de forma ainda precária um protótipo em escala real de unidade habitacional pré-fabricada utilizando esta nova tecnologia industrial, na Madison Home Show, em NY, dois casos que estão documentados no catálogo da recente mostra no V&A Museum chamada *Plywood: Material of the Modern World*, aberta em julho de 2017, em Londres. No Brasil, mais de vinte anos depois destes iniciais acontecimentos, se tratava ainda de um material de alta tecnologia em relação aos usos tradicionais da madeira, o que trouxe um fator bastante inovador para a arquitetura, principalmente neste caso do projeto de Sergio em que se resolve todo o fechamento e pisos da casa com

este material. Para uma melhor análise ver *Evolução econômica do painel compensado no Brasil e no mundo*, de M. C. Vieira (UFRRJ); E.O. Brito (IF); F.G. Gonçalves (UFRRJ), disponível na plataforma digital [https://www.academia.edu/33306169/Evolucao\\_Economica\\_do\\_Painel\\_Compensado\\_no\\_Brasil\\_e\\_no\\_Mundo](https://www.academia.edu/33306169/Evolucao_Economica_do_Painel_Compensado_no_Brasil_e_no_Mundo).

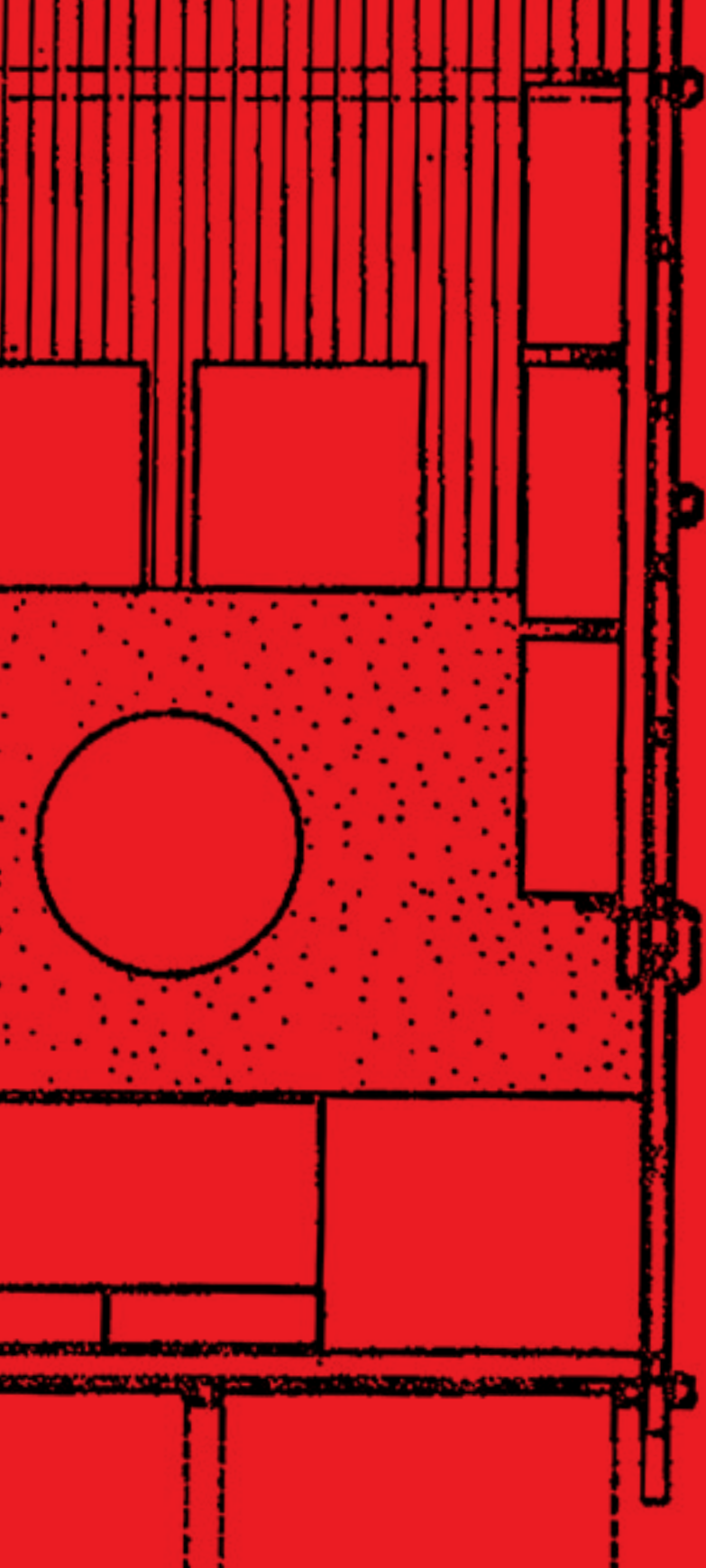
<sup>7</sup> Fica reconstruído aqui, na versão em português, este fim e começo de duas frases diferentes, palavras que foram suprimidas por acidente na peça de impressão. Assim traduzimos do texto inglês que está correto, conforme a versão que aparece impressa na mesma revista *Módulo* logo depois do texto em português.

<sup>8</sup> Corrigido o nome para Ondulit, por se tratar de marca de fabricação italiana que desenvolveu esse componente de design industrial para coberturas de edifícios, placas onduladas com alta tecnologia de materiais e de sistemas integrados.

<sup>9</sup> Na descrição de pisos e tetos vemos emergir um raciocínio ecológico de aclimatação e utilização do meio como parte do programa deste equipamento habitacional completo, reduzindo o consumo de energia e ampliando as condições de conforto interno. Sergio ainda insiste na possibilidade de o morador gerar o máximo de aberturas e a porosidade de seu ambiente ao meio, com a adoção de novos “buracos”

nas paredes, completando ainda que o sistema de parafusos e porcas permite a recomposição dos painéis em novos jogos de justaposição sem que se precise de um alto custo nas reformas futuras do imóvel, uma vez que em suas expansões ou redistribuições espaciais, os componentes utilizados podem ser constantemente reciclados, sem carecer de demolição, ampliando os benefícios relativos desta tecnologia construtiva, isso em relação ao tradicional partido da alvenaria deveras dominante.





## Comentário crítico

**O TEXTO DE SERGIO E SUA EQUIPE** é de uma simples e elegante precisão conceitual, faz uso de uma objetividade descritiva que é tocante em seu fluxo sintético de apresentação das conquistas de sua lógica modular, e que confirmam as próprias características econômicas e estéticas de sua proposição arquitetônica. Em grande medida, essa retórica tecnológica produz um enorme ruído na prosa ainda deveras acadêmica e pernóstica dos arquitetos brasileiros, sempre a descrever seus projetos com arroubos de artisticidade e monumentalidade plástica, numa exagerada pretensão de lirismo pessoal. Sergio aqui praticamente abole a figura de um autor ao transferir as virtudes do desenho ao jogo tecnológico e ao empenho do próprio morador de encarnar as virtudes dessa espécie de bricolagem de seu dispositivo habitacional.

Este documento se soma a outro, os dois de grande importância. Assim, atentamos ao leitor que consulte o catálogo do MAM, aqui reproduzido em fac-símile neste livro. No catálogo do MAM, em uma prosa estendida e com termos de análise valorativa, podemos ler o texto do crítico Mário Pedrosa, que naquele momento é o intelectual que mais se destaca na fundamentação das vanguardas construtivas, concretas e neoconcretas, que afloram com uma nova visão estética sobre os vínculos contemporâneos entre arte, design e arquitetura. Com o título Casa individual pré-fabricada, ao marcar com sua interpretação crítica o sentido da exposição que abre em março de 1960, Pedrosa tece um ambiente cultural internacional e uma tendência estética global que estariam encarnadas nesta proposta de Sergio como um dos ganhos mais atuais e experimentais em nossa arquitetura. Há entre este texto de Sergio e o texto de Mário Pedrosa uma série de frases idênticas, o que mostra que o texto que leva lá a assinatura do crítico de arte pode ter sido escrito a quatro mãos, ou que as definições de Sergio aqui apresentadas, com a colaboração de sua equipe de projetistas, tenham sido tomadas de empréstimo daquele catálogo. De toda forma, vemos que os dois textos se correspondem, principalmente em relação aos aspectos técnicos dessa engenharia construtiva por ambos descrita em palavras de mesma precisão. O que também nos leva a crer que isso seja um recurso premeditado de problematização deste viés excessivamente autorial que vigora no meio dos arquitetos já convertidos em celebridades, a nos mostrar que o futuro desta disciplina estaria muito mais num caminho de trabalho colaborativo do que de um autoritarismo egocêntrico.

Há ainda nas páginas desta edição da *Módulo* uma série de imagens que documenta a expografia e as minúcias de sua construção no display de informação e exposição, posto no vão térreo sob pilotis, com vista para a Baía da Guanabara e suas silhuetas açucaradas no Morro da Urca, e também, detalhes da alvenaria estrutural dos ferros trançados, numa fresta de paisagem,

para o canteiro de obras do bloco de exposições do museu, projeto do arquiteto Affonso Reidy que estava sendo erguido; vistas construídas a partir do seu interior mobiliado pela Oca que é disposto como um display contemplativo. O arrazoado de Sergio e seu escritório apresentam aqui, como dissemos, uma síntese do que é a sua arquitetura modular, algo que ele posteriormente chamará de sistema SR2, o que retifica essas confusões em torno da pré-fabricação. A presença deste texto aqui na revista, que fala de um acontecimento que há um ano e meio antes fora lançado oficialmente, com seu protótipo na tal mostra, nos jardins do MAM, junto ao Bloco Escola, mostra a importância continuada desta proposta mesmo depois de terminada a exposição, e sabemos que neste momento ela passa a ser adotada em variadas demandas por edifícios, superando até estes três modelos, como no caso do late Clube de Brasília, em que uma enorme estrutura é montada para a sede social à beira do Lago Paranoá, utilizando mais de duas dezenas destas células modulares num mesmo edifício, construído em tempo mínimo.

Assim, temos aqui como que um relatório da “fase experimental” da proposta que fora concebida há cerca de três anos, já com previsão de adaptações para que pudesse entrar numa nova fase de produção realmente industrial e de larga escala, em que os ajustes de materiais, ferramentas e custos na fabricação poderiam resultar num preço mais acessível. Como hoje sabemos, essa verdadeira industrialização não ocorreu, muito embora os módulos arquitetônicos ganhassem no Rio de Janeiro, em Brasília e na região amazônica mais e mais exemplares executados para diferentes finalidades privadas e públicas, como veremos num texto a seguir da mesma revista que nos dá um relatório destas ocorrências.

Vale notar que no número 27 da revista *Módulo*, nas páginas 29 a 35, em março de 1962, por coincidência ou não, Niemeyer dedica estas inúmeras páginas a um texto emaranhado de desenhos, com grande destaque colorido, para atacar as propostas de arquitetura moderna que se prendem ao modelo das casas individuais. Assim, dois anos depois da exposição do MAM, surge a sua proposta de “habitação pré-fabricada em Brasília”, por meio da qual ele prescreve de maneira categórica o modelo das habitações coletivas, em edifícios verticais ou horizontais, em terrenos de uso comum, como a única solução possível e aceitável para a arquitetura moderna. Neste sentido, o célebre arquiteto recupera a ortodoxia que se forma em torno de Le Corbusier e sua modelar *Unité d’Habitation* de Marseille, projetada no imediato pós-guerra e concluída em 1952, um modelo que principalmente no Brasil é consagrado, onde o mestre suíço era tomado por sua ascendência absoluta neste círculo da revista. Como se sabe, nos anos 1950 se forma em

torno de Niemeyer uma resistência ferocíssima aos influentes avanços técnicos e estéticos serializados da Bauhaus, já em seu desdobramento norte-americano e, mais ainda, aos arquitetos designers que radicalizavam na Alemanha este funcionalismo do pré-guerra na novíssima Hochschule für Gestaltung, mais conhecida como Escola de Ulm, fundada em 1953.

O texto de Niemeyer aborda ainda a questão da pré-fabricação como uma possibilidade para apressar o desenvolvimento urbano no caso de Brasília, com um enorme desafio pela frente na sua real implantação. Antes mesmo de sua oficialização como capital, a área delimitada para o Distrito Federal já se via invadida por pequenas favelas, desafiando a urbanização proposta, e os arquitetos se viam num trabalho de Sísifo para prover loteamentos e habitações adequadas aos migrantes que lá chegavam de maneira caótica à procura de trabalho e do otimismo que a capital prometia. Niemeyer afirma mais uma vez os caminhos inexoráveis do desenvolvimento, ao ditar que o sagrado Concreto Armado seria a única solução tecnológica conveniente ao presente histórico brasileiro, a partir da sua pré-moldagem fora do canteiro, numa tentativa de semi-industrialização, e com uma conseqüente agilidade na linha de montagem dos edifícios para a nova capital, enfrentando só então a lentidão no tratamento das gritantes demandas habitacionais. Neste momento, ainda que parcialmente, ele parece entender o vaticinado de Gropius quando visitara sua icônica casa na Estrada das Canoas e havia criticado o projeto por não haver nele nenhuma virtude técnica de reprodutibilidade industrial, denunciando o valor antiquado desta obra de arte plástica artesanal.

Tudo me leva a crer que Niemeyer estava reagindo ao que Lucio Costa e Sergio Rodrigues planejavam como solução para o problema habitacional que se erguera junto com o Plano Piloto. Em grande medida, o projeto de Niemeyer tenta copiar a forma modular proposta por Sergio ainda que de maneira diferente em seus aspectos finais. Mas devemos entender como este desdobramento era tardio, pois vemos a urgência que clamava por esta solução antes mesmo de Brasília começar a funcionar. A preocupação era estampada na carta em papel timbrado da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, em que Lucio Costa se dirige a Israel Pinheiro, no dia 18 abril de 1960, na segunda-feira da mesma semana da inauguração da cidade, em que sugeria ao então presidente da NOVACAP que a empreiteira de Brasília adotasse a casa modular de Sergio Rodrigues como solução de moradia. A carta foi escrita a três dias da inauguração de Brasília, e mostra que o urbanista tinha em mente os problemas reais que cercavam o ato de transferência da capital do Brasil do litoral para o Serrado, o que se daria em 21 de abril daquele ano, na quinta-feira da mesma semana de seu bilhete. Podemos imaginar a urgência que se sentia

Prezado Dr. Israel Pinheiro!

A pequena casa pré-fabricada do arquiteto Sergio Rodrigues é Oca, Architectura, Interiores, Ltda., atualmente exposta no Museu de Arte Moderna, tem despertado o interesse de muita gente que, já tendo o seu lote, tem urgência de morar em Brasília. São pessoas de recursos que, seduzidas pelo padrão do acabamento apresentado, pela simplicidade, pelas possibilidades de financiamento e pela rapidez de montagem que o processo permite, – gostariam de construir um desses pavilhões de morar enquanto não fazem a casa grande definitiva, pavilhões que depois serviriam de casa de hóspedes ou de apartamento independente para os rapazes da família.

A qualidade da obra e a idoneidade dos responsáveis justificam a exceção e o amparo que lhe peço no sentido de permitirmos tais construções no próprio interesse da nossa cidade.

Com o abraço agradecido  
de  
Lucio Costa  
Rio, 18/IV/1960

Dear Dr. Israel Pinheiro!

Sergio Rodrigues' little prefabricated house, Oca, Architectura, Interiores, Ltda. that is currently in exhibition at the Museum of Modern Art, has sparked the interest of many who already owning their piece of land are eager to live in Brasília. Those are people of means, who were seduced by the finishing standards, the simplicity, the financing possibilities, and by the fast assembly the process allows. They would like to build one of those living pavilions until the permanent house isn't finished. The pavilions would later be used as guesthouses or independent apartments for the family's young men.

The quality of the construction and the trustworthiness of those in charge would justify the exception and support that request from you, to allow such constructions, in the very interest of our city.

With thankful regards,  
Lucio Costa  
Rio, April 18, 1960

Prezado Dr. Israel Pinheiro!  
A pequena casa pré-fabricada do arquiteto Sergio Rodrigues é OCA, Architecture, Interiores, Ltda., atualmente exposta no Museu de Arte Moderna, tem despertado o interesse de muita gente que, já tendo o seu lote, tem urgência de morar em Brasília. São pessoas de recursos que, seduzidas pelo padrão do acabamento apresentado, pela simplicidade, pelas possibilidades de financiamento e pela rapidez de montagem que o processo permite, – gostariam de construir um desses pavilhões de morar enquanto não fazem a casa grande definitiva, pavilhões que depois serviriam de casa de hóspedes ou de apartamento independente para os rapazes da família.  
A qualidade da obra e a idoneidade dos responsáveis justificam a exceção e o amparo que lhe peço no sentido de permitirmos tais construções no próprio interesse da nossa cidade.

Com o abraço agradecido  
de  
Lucio Costa  
Rio, 18/IV/60

ali naquele econômico pedaço de papel. Mas isso é assunto para outras pesquisas que possam remontar esse debate ocorrido naquele momento, cabe notar aqui apenas que ele aconteceu de forma categórica.

Voltando por fim mais uma vez ao aspecto coletivo do texto, sob a assinatura colaborativa de “arquiteto e equipe”, sabemos que em torno de Sergio havia outras figuras também de grande importância nesta inovação de design e arquitetura. Alguns deles estavam a gerar seus protótipos, como no caso do arquiteto Marcos de Vasconcellos, projetista que trabalhava então na Oca com Sergio e que foi um dos responsáveis pelos displays da exposição que vemos nas fotos. Além dele, temos também Artur Lício Pontual, que naqueles anos assinava inúmeras “curadorias” de mostras internacionais de grande sucesso ao mostrar a arquitetura brasileira na Europa e que alguns anos depois seria um promissor arquiteto de soluções modulares, morrendo prematuramente nos anos 1970. Ainda uma figura importantíssima é o designer gráfico Goebel Weye que faria uma importante reforma na revista Módulo: assinava com Aloisio Magalhães os selos postais da inauguração de Brasília, e seria um dos fundadores da ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), com vínculos assumidos ao projeto da Escola de Ulm. O texto é intercalado de imagens eloquentes, com inúmeras ilustrações e uma planta baixa, ferramentas essas desenvolvidas pela equipe, desde a exposição, já a pensar numa estratégia avançada de comunicação do produto lançado no mercado pela Oca. Neste sentido, vemos que a Oca apresenta também o que estava sendo pensado como solução em sua implantação física, com detalhamento dos cômodos e de seu mobiliário acoplado organicamente, e a decoração com elementos de usos e objetos em ornatos, já com visibilidade plena também ao seu mobiliário desenhado, que ganhava sua acomodação perfeita no espaço proposto nestes módulos.

P. 58  
Carta de Lucio Costa para  
Israel Pinheiro, agosto de 1962  
[Acervo MAM Rio]

Letter from Lucio Costa to  
Israel Pinheiro, August 1962  
[MAM Rio Collection]

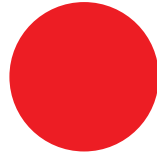
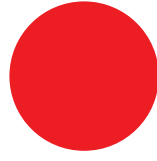


**DETALHES TÉCNICOS DA EDIÇÃO ORIGINAL**

Texto publicado na revista *Módulo*, número 23, nas páginas 26, 27, 28 e 29, em junho de 1961. A edição de arte da revista, assim como o design gráfico do catálogo do MAM, tem a assinatura refinada de Goebel Weyne e com grande maestria emula a si próprio programando a página de 23cm de largura e 29cm de altura. O documento aqui reproduzido parcialmente está depositado no Instituto Sergio Rodrigues sob a referência de catalogação T028.



Texto publicado em agosto de 1962, na revista *Módulo*



**Oca: a originalidade  
do estilo em  
função do conforto  
e do ambiente**

**À OCA FOI CONFIADA, RECENTEMENTE,** toda a decoração de Brasília, e o governo do Amazonas, por outro lado, acaba de encomendar casas de módulos pré-fabricados, projetadas por essa empresa, a fim de substituírem os barracos palafitas que margeiam o rio-mar. A responsabilidade e diversidade dessas tarefas – seja a adequação necessária de criações a uma casa de ensino destinada a ser núcleo de convergência cultural e refletir o moderno pensamento brasileiro,<sup>1</sup> seja a solução habitacional em grande escala para uma população condicionada ao meio, com reflexos positivos em seu desenvolvimento social – dão a medida do prestígio alcançado por aquela firma de arquitetura e interiores e pelo conceito de estilo que colocou em prática.<sup>2</sup>

Tal princípio é o de que a originalidade no estilo, tanto em relação à decoração quanto à linha arquitetônica, deve obedecer às exigências de conforto do indivíduo e do ambiente que o cerca. Para Sergio Rodrigues e seus companheiros, o axioma funciona a ponto de tornarem indissolúvel, em seus projetos, a união entre a arquitetura e a decoração, com excelentes resultados. Exemplo expressivo foi o sucesso obtido com a decoração à brasileira do antigo Palácio Doria Pamphilli,<sup>3</sup> que a Oca transformou na atual Casa do Brasil, em Roma.<sup>4</sup>

Conseguiu-se que, após sua reconstrução, a mansão que serviu de residência ao papa Inocêncio X e que data de 1650 viesse a caracterizar, não apenas por abrigar nossos serviços diplomáticos, mas principalmente por meio de seus móveis e adereços, muito de nossa arte, cultura e tradição. Uma casa onde residem e trabalham brasileiros. Os móveis foram desenhados por Sergio Rodrigues, o que traduz nosso modo de vida de maneira confortável e também de estética, e fabricados em Bréscia,<sup>5</sup> Itália, com jacarandá do Brasil.

A ideia partiu do embaixador Hugo Gouthier, ao apreciar as criações da Oca que se encontram no Ministério das Relações Exteriores,<sup>6</sup> em Brasília, e, desde seu êxito, o Itamaraty passou a considerar a possibilidade de decorar em estilo nacional outras de nossas embaixadas. No país mesmo, recentemente, ao providenciar a recuperação do velho palácio governamental do Rio Grande do Norte, o governador Aluísio Alves recorreu à experiência demonstrada pela Oca nesse setor.



A confirmação do acerto da diretriz da empresa veio justamente de um dos maiores centros de artesanato de interiores – Cantù. Durante sua estada na Itália, Sergio Rodrigues inscreveu,<sup>7</sup> na bienal *Concorso Internazionale del Mobile*, que se realiza naquela cidade, uma cadeira de sua autoria, depois denominada poltrona Mole.<sup>8</sup> Concorreu com quatrocentos projetos de sua classe, apresentados por arquitetos e decoradores de 27 países, e a poltrona veio a obter nada menos que o primeiro prêmio, sendo lá mesmo fabricada, então, em jacarandá maciço, e depois exposta como atração, tanto na loja da Oca, no Rio (Praça General Osório), como na Petit Galerie, de São Paulo.

Chama atenção por sua simplicidade – e representa o traçado dentro da linha natural da evolução decorativa, sem excessos ou aberrações, que fez o renome da Oca. É uma moderna cadeira de braços, ligeiramente reclinada, em madeira, com assentos em percintas de couro reguláveis, sobre o qual, e nos braços, são colocados almofadões de atanado, sendo um convite ao repouso.

### **Trabalho sério**

Móveis tão originais quanto a poltrona Mole estão presentes também no Catetinho,<sup>9</sup> ou ainda no late Clube de Brasília, onde a Oca realizou um trabalho integral, desde o projeto de construção à decoração completa.<sup>10</sup> São ideias sempre originais e exclusivas da firma, sem decalques em modelos de lojas ou revistas estrangeiras. Essa, a principal atividade da empresa, que possui sua própria fábrica.

No entanto, conforme afirmou Sergio Rodrigues, ao unir-se ao conde Paolo Grasselli e ao industrial Jairo Costa para fundarem a Oca, “antes de uma casa de decoração, queremos que seja um escritório de arquitetura; no centro da cidade, um escritório teria muitas pranchetas e pequena sala de espera; aqui (referia-se à aprazível Rua dos Jangadeiros, lateral à Praça General Osório, onde instalaram a loja) a sala de espera, ao contrário, é maior e bem mais confortável”. Cedo, o público – e não apenas uma parcela apreciadora de decoração de bom gosto, mas o que buscava solução estética para seu problema de conforto e ambiente – sentiu que, por detrás,

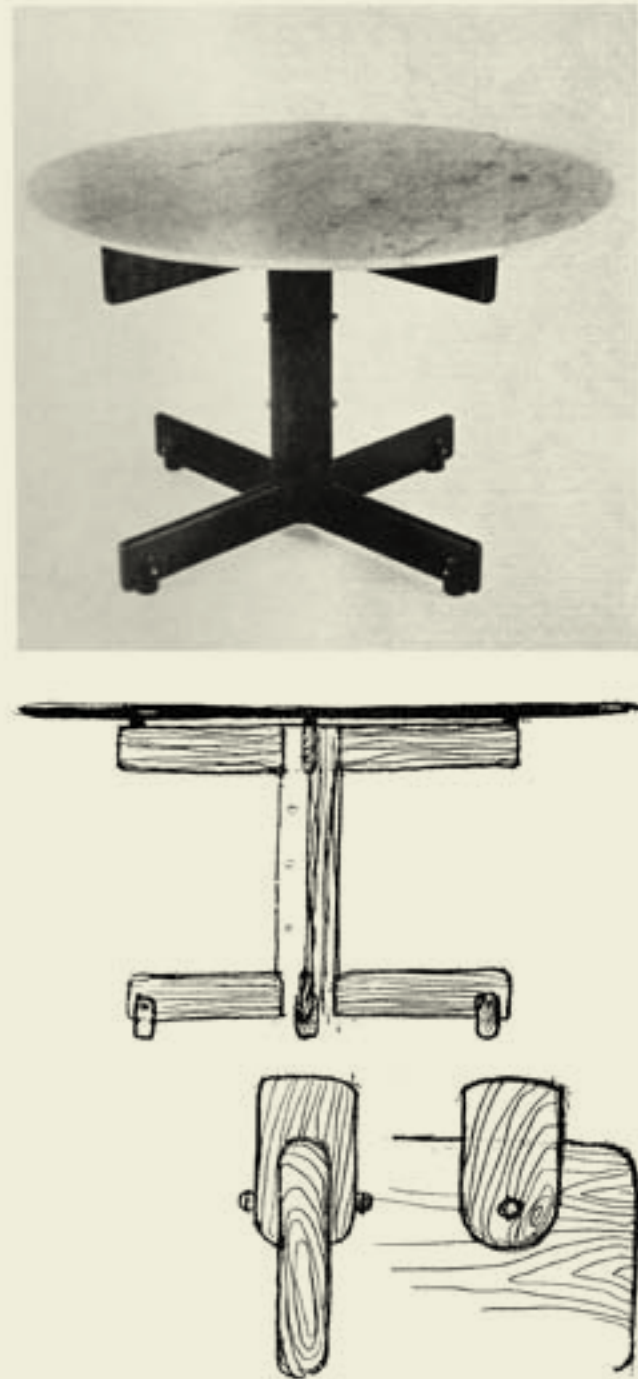
havia um escritório de arquitetura realmente atuante. A harmonia das peças com as residências ou locais de trabalho modernos revelava que ali não funcionavam meros amadores em tentativas, mas uma equipe de conhecedores do assunto.

Para frisá-lo, a Oca veio também a tornar-se uma das galerias de artes plásticas mais conhecidas e frequentadas no Rio. Passou a expor pinturas, desenhos, esculturas, gravuras, tecidos de artistas famosos ou novos em franca ascensão.<sup>11</sup> Augusto Rodrigues, Darcy Penteado, Rapport, Chaffey,<sup>12</sup> Raymundo Nogueira, Aldary Toledo, Zélia Salgado, Marcos de Vasconcellos, Hilda, Gilda Reis Netto, entre outros, tiveram ali apresentados seus melhores trabalhos. Esta contribuição para a difusão das artes (a Oca não cobrava aluguel aos expositores) tem sido também estimável no apuramento do gosto do público – mormente de uma classe média em rápida subida social.

A arquitetura, em si, no entanto, tem sido também alvo de pesquisas constantes, e a prova está na casa de módulos pré-fabricados, que, apresentada pela primeira vez em 1960 nos terrenos do Museu de Arte Moderna, foi saudada pela crítica, na ocasião, como a mais adequada resposta à questão habitacional do homem comum. Mário Pedrosa, referindo-se ao fato de que o projeto de Sergio Rodrigues aproveitara de maneira nova e inteligente os princípios da Bauhaus e preconizados por Gropius, chamou a atenção para o fato de que seu sucesso no Brasil estaria apoiado em três condições inerentes à nossa vida e modo de pensar: o desejo, nunca satisfeito de todo nas casas ou apartamentos em conjunto, ou mesmo nas casas pré-fabricadas usuais, de libertação e individualização, do homem assalariado; o emprego do material de fácil aquisição local; a imaginação fértil e improvisação dos objetos caem na monotonia ou se torna necessário reformulá-los. E tudo isso é possível simplesmente pela versatilidade permitida pelo projeto básico.

### **Casas de armar**

Numa casa de módulos pré-fabricados da Oca, somente é fixa a estrutura. As paredes externas e internas, de madeira, fixadas por meio de parafusos e porcas, que podem vir a ser retirados, podem ser dispostas da maneira que



julgar melhor o arquiteto ou o proprietário, de acordo com as condições locais ou quaisquer conveniências. São, desta forma, puramente individuais, mesmo se construídas em série, como ocorrerá na Amazônia.

A estrutura é modulada em placas de madeira compensada, à prova d'água, sendo as paredes em placas de compensado forrado ou não, com esqueleto de madeira maciça. A divisão entre os cômodos pode ser feita também pela disposição de móveis, com a cozinha e o banheiro isolados das demais peças por placas de fibro-cimento plano. O piso é de tábuas de peroba, sistema macho-fêmea, com revestimento de material plástico na cozinha e no banheiro; e a cobertura, de placas de feltro asfáltico, revestidas de lâminas de alumínio pregadas diretamente sobre material isolante eraklit, fixado ao forro, feito em régua de madeira.

Iluminação e arejamento são obtidos não só por meio de janelas em alçapão como por meio, também, de uma espécie de faixa vazada ou frecha contínua, o que separa a parte superior das paredes e o teto. A estrutura geral é fixada ao solo com esteios de 5m de altura, o que proporciona uma área livre e coberta, com a elevação do piso superior a 2m. Esta altura que permite, nas cidades e no campo, a construção de uma garagem, um playground ou mesmo mais um cômodo (ao se impermeabilizar o piso), terá a vantagem, no Amazonas, de as casas poderem ser construídas à margem dos rios, inclusive mais altas, se necessário. O menor tipo de casa, com quarto, living, cozinha, banheiro e área, abrange 25m<sup>2</sup>; o médio, com dois quartos, tem 47m<sup>2</sup>; o maior, com três quartos, 65m<sup>2</sup>. A junção de diversas casas pode resultar, ainda, numa casa de campo luxuosa, numa escola, num hospital – tendo a Oca vários projetos neste sentido.<sup>13</sup>

O empenho da Oca em abrir um novo campo, tanto na decoração quanto na arquitetura, resultou, nestes últimos anos, numa revisão de conceitos dos que se dedicam às duas atividades, que, estranhamente, marchavam até bem pouco, entre nós, dissociadas. Reunindo-as, conseguiu formar escola – onde exatamente se faz indispensável o conhecimento das causas e das tendências da arte.



Publicidade da Oca na revista *Módulo* números 24 e 26, agosto e dezembro de 1961  
Foto: Otto Stupakoff

*Oca's ad for Módulo magazine, numbers 24 and 26, August 1961 and December 1961*  
Photo: Otto Stupakoff

## NOTAS

<sup>1</sup> Sergio foi convidado pelo antropólogo Darcy Ribeiro a desenvolver a primeira estrutura física de suporte para professores e alunos da universidade, quando se implantava o inaugural ano letivo do ensino superior em Brasília. O projeto pedagógico e intelectual estava em seu princípio, apenas para acolher a primeira turma de estudantes, enquanto se organizavam do zero as próprias faculdades e os institutos que lhe dariam corpo, num dos fôlegos mais experimentais, em sentido forte que acontecia naquele território da nova capital.

<sup>2</sup> Aqui temos uma primeira notícia documentada sobre este enorme empreendimento até hoje em nada pesquisado e pouquíssimo conhecido na região amazônica. Fontes diferentes dão a entender que foram construídas mais de duas centenas de casas nesse projeto pioneiro de urbanização de palafitas, ao empregar o chamado sistema SR2 em um contexto

ambiental extremamente inovador e fazer a experiência de sua solução de baixo custo e alta qualidade para a habitação popular.

<sup>3</sup> Vale notar que na cidade de Roma há dois palácios aos quais se atribui o nome familiar dos Pamphilli, certas vezes confundindo um e outro. Contudo a atual Casa do Brasil na Itália, na vizinhança da Piazza Navona, e que foi Casa do papa Inocêncio X no século XVII, trata-se apenas do Palazzo Pamphilli, sem o uso do sobrenome Doria. É apenas ao outro palácio da mesma família que se dá correntemente o nome de Doria Pamphilli, sendo este vizinho da Piazza del Collegio Romano. Assim, sendo há um pequeno erro de toponímia, habitualmente cometido, quando chamamos o edifício da Embaixada do Brasil, em Roma, de Palácio Doria Phamphilli, como lemos aqui.

<sup>4</sup> Para uma melhor análise deste projeto, sugerimos a leitura do texto *Móveis*, escrito

por Sergio Rodrigues, publicado no número 22 da revista *Módulo*, ao qual se somam mais notas sobre este projeto de grande importância.

<sup>5</sup> Os móveis foram fabricados na empresa de Carlo Hauner, parceiro de Sergio quando fundaram em Curitiba sua primeira loja de móveis, a Artesanal Paranaense. Hauner havia voltado para a Itália alguns anos antes desta empreitada e lá retomaria seu projeto de uma fábrica e loja com o mesmo nome da que tinha ajudado a construir em São Paulo, a famosa Forma, agora com sede em Brésia.

<sup>6</sup> O Palácio do Itamaraty, sem dúvida, é o mais notável do conjunto de edifícios do Plano Piloto, embora sua inauguração seja tardia e decorreu de um longo processo de implantação. Há nele a realização interior de um espaço verdadeiramente moderno. Sua concepção de aberturas e saguões, já desde os jardins e suas áreas de circulação que se desdobram em vários planos do prédio, convive com as necessidades cotidianas dos espaços de trabalho e reuniões, havendo um decoro no seu desempenho funcional que plasma inúmeros traços da cultura brasileira e seu mais refinado acúmulo histórico. O mobiliário de Sergio encontrou neste palácio, mais do que no do Planalto, uma organicidade que completa seu projeto e dá sentido a uma série de elementos de mobília e arte históricos que ali convivem muito bem com o patrimônio moderno. Esta talvez seja a maior contribuição

de Sergio Rodrigues aos projetos de Niemeyer, evitando o que aconteceu em tantos outros em que o ecletismo ou a má resolução dos elementos da arquitetura de interiores fizeram da monumentalidade de traços escultóricos seu único artifício plástico de imposição modernista.

<sup>7</sup> Para mais detalhes a respeito, ver aqui ainda o artigo O sofá que não foi mole.

<sup>8</sup> Na verdade, a poltrona apresentada se tratava de uma variação da Mole, numa versão mais robusta, sendo que esta recebeu depois o apelido de Sheriff.

<sup>9</sup> Sabemos que Sergio Rodrigues foi o responsável pela arquitetura de interiores do Catetinho em 1956, apenas um ano depois de fundar a Oca, em 1955, quando ainda nem bem tinha a primeira linha de móveis completamente desenhada e produzida por ele. Desta maneira, na residência provisória do presidente Juscelino Kubitschek, usada antes da inauguração do Palácio da Alvorada em Brasília, a mobília empregada era a que Sergio revendia na Oca, a mesma da Móveis Artesanal/Forma em que trabalhara em São Paulo, como as cadeiras desenhadas por Carlo Hauner e Martin Eisler. Estas peças originais ainda se encontram no edifício que atualmente foi convertido em museu.

<sup>10</sup> O trabalho primoroso de Sergio no edifício sede do late Clube de Brasília é de meados

de junho de 1960, cerca de três meses depois da inauguração da capital. Este foi um dos primeiros resultados após o lançamento do protótipo do sistema SR2 no MAM Rio e mostrava como o projeto modular poderia se “individualizar” num edifício público de grandes proporções, estabelecendo a composição de dezenas de módulos em mais de três pisos e uma ampla varanda sobre pilotis em frente ao Lago Paranoá.

<sup>11</sup> Há poucos documentos sobre as exposições na loja da Oca, mas seria importante analisar este seu papel de galeria nos anos 1950 e 1960 num momento em que vários artistas modernos do pós-guerra atuavam numa cena carioca bastante diversificada, vários deles com produção expostas nas primeiras Bienais de São Paulo. Sergio enumera alguns deles e mostra que o conceito de galeria de arte visava dar espaço para as artes visuais em geral, mas com uma tendência de produção gráfica que dialogava com vários segmentos do design de objetos, ilustração e moda, havendo espaço para experiências em impressões e tecidos, cabendo ainda tapeçaria e cerâmica, num contexto que flertava com a abstração, como nos trabalhos de Zélia Salgado [SP 1904 - RJ 2009], Raymundo José Nogueira [PA 1909 - RJ 1962] e Frank Schaeffer [MG 1917 - RJ 2008]. Na lista aparecem artistas hoje desconhecidos ou relativamente esquecidos, alguns deles que começam a ser pesquisados na história da arte, como Darcy Pentead

[SP 1926 - SP 1987], nome importante na produção de indumentária cênica e em ilustrações na imprensa, e como ativista da cultura gay brasileira. E também outros mais desconhecidos hoje em dia, como Gilda Reis Neto [RJ 1928 - ] e Augusto Rodrigues [PE 1913 - RJ 1993], que eram bastante presentes no meio cultural moderno dos anos 1950 e 1960.

<sup>12</sup> A grafia do nome está incorreta, pois tudo indica se tratar de Frank Schaeffer.

<sup>13</sup> A sequência de texto nestes três primeiros parágrafos depois do subtítulo reproduz quase que literalmente o que já havia sido escrito no catálogo do MAM e no texto anteriormente publicado na própria revista *Módulo*, de número 23. Mas aqui se introduz essa abertura do projeto para ser empregado em grandes estruturas (numa casa de campo luxuosa, numa escola, num hospital) e empreendimentos de urbanização de palafitas, o que mostra que o projeto já se desdobrava naquela altura, nesta paradoxal demanda, entre casas populares para clientes de baixo poder aquisitivo e empreendimentos para uma classe abastada ou uma elite cultural, quando não para o próprio estado.



## Comentário crítico

**OCA: A ORIGINALIDADE DO ESTILO EM FUNÇÃO DO CONFORTO E DO AMBIENTE** é um artigo que se encontra sem assinatura e que propõe um balanço das recentes conquistas que esta jovem empresa alcançou em seus sete primeiros anos de atividade. O texto provavelmente foi feito em colaboração com Sergio Rodrigues e escrito pelos editores da revista *Módulo*, e incorporou passagens de outros escritos.

Aqui, no que se enumera, se reconhece principalmente a inovação operada por ela de tornar indissociável a arquitetura, o design e a arte, acrescentando ao desenvolvimento da arquitetura imobiliária que florescera com o modernismo desde os anos 1930 no Brasil os detalhes interiores e seus espaços ambientais, em que os valores arquitetônicos são compostos e integrados pelo mobiliário e pela arte, sem uma sobreposição hierárquica da arquitetura sobre eles. A carcaça edificada e o interior dos prédios, até então, muitas vezes andavam em vias paralelas, o que gerava uma dissociação entre espaço projetado e modos de vida. Esta tragédia do gosto doméstico redundava tantas vezes que os edifícios inovadores se afeiçoavam a uma decoração nem bem no estilo moderna e nem bem de conforto funcional, e tampouco realizava o próprio espaço que a arquitetura prescrevia idealmente na sua edificação.

A Oca marca também outra dimensão menos prescritiva da modernidade, aberta isso sim a uma lógica colaborativa do arquiteto e do seu público, ao trazer o cliente para a elaboração do conjunto, até mesmo no detalhamento dos espaços públicos de encomenda estatal. Sergio gostava de afirmar essa sua característica de designer: dava a liberdade de escolha a quem fazia as encomendas, uma liberdade que emerge no seu diálogo e na participação do gosto da clientela no desenvolvimento dos desenhos, o que torna tal relacionamento um elemento essencial ao desempenho do projeto. Este “processo participativo”, por assim dizer, no desenvolvimento do design é algo que está posto nas propostas das casas individuais e modulares de forma plena. Nesta lógica construtiva das casas, posteriormente chamada de sistema SR2, é onde os componentes acolhem a dinâmica pessoal do seu morador e o sistema cria condições de seu próprio usuário recombinar paredes, aberturas e ganhar a constante reciclagem dos espaços internos e externos, deixando em aberto e livre o plano térreo da habitação para a sua constante reinvenção. Mais ainda, as casas permitem que a lógica modular sirva para expandir lateralmente ou verticalmente o imóvel, com novas unidades combinadas, como podemos ver na geometria construtivista que exemplifica seu jogo de multiplicação, muito bem programada graficamente no catálogo do MAM e que reproduzimos neste livro.

O que aqui lemos é mais um documento fundamental que nos dá também notícia de variados casos bem-sucedidos de uso destas unidades habitacionais, logo depois de serem lançadas, alguns

deles ainda praticamente desconhecidos em sua real abrangência, como as casas pré-fabricadas que foram realizadas na urbanização num bairro de palafitas na Amazônia. Este é um projeto que ainda precisa ser devidamente pesquisado, há apenas depoimentos dispersos sobre sua implantação, alguns que o situam entre o estado do Amazonas e de Mato Grosso. As notícias dão conta de que a empreitada fora feita com o financiamento da Fundação Humboldt e teria mais de 200 casas implantadas. Há até suposição dos mais céticos que afirmam que as casas nunca teriam sido implantadas, havendo apenas a sua encomenda. Um dos desafios do Instituto é recuperar os documentos desta experiência que até aqui se encontram perdidos.

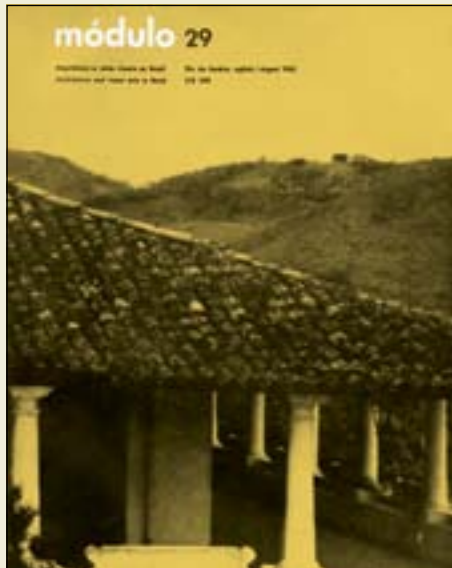
Outra enumeração de projetos fundamentais é a que aqui nos mostra o múltiplo engajamento de Sergio na construção de Brasília. Vemos como sua evolução criativa se dá em simultâneo aos impasses vividos no canteiro de obras. Desde o início, pressionado pela urgência e necessidade dessa nova cidade não reproduzir no interior dos edifícios apenas os velhos hábitos malformados em nossa recente história de nação. Desde antes da obra iniciada, Sergio é convocado pelos seus colegas cariocas a participar do desafio de fazer o Catetinho, a casa provisória para despachos e pernoites de Juscelino Kubitschek, ali improvisada numa bela gambiarra entre a pista de pouso e o canteiro de obras. Logo este primeiro experimento seria incorporado definitivamente ao plano urbano idealizado para a cidade por Lucio Costa, deixando os vestígios de um módulo experimental de habitação, singelo e potente, projeto do qual Sergio Rodrigues participa desde o início, na realização da ambientação interior, e que é uma joia de inovação em seu todo, justamente pela simplicidade. Sem dúvida, a experiência do Catetinho foi essencial para que Sergio chegasse ao conceito da casa individual pré-fabricada e da lógica construtiva do sistema SR2, algo que ainda precisa ser mais pesquisado em termos documentais, muito embora entendamos isso numa simples associação de imagem e percepção de sua dinâmica espacial. Ali já se vê a solução do vão livre no térreo decorrente da suspensão da casa sobre pilotis de madeira, muito embora em termos de fabricação o edifício seja de um partido bastante arcaico e tradicional no uso da madeira, afirmando-a como técnica construtiva popularizada desde a colonização do território nas Américas, de uma forma artesanal, não havendo nenhum proveito das tecnologias de madeira compensada e de revestimentos inovadores.

A experiência pioneira de Sergio como arquiteto em Brasília aparece aqui com a realização da sede do late Clube, que foi uma das mais bem-sucedidas, em que podemos encontrar ainda hoje o exemplar de uma combinação de mais de uma dezena de módulos pré-fabricados numa estrutura de grande escala. Mencionado apenas de maneira cifrada no primeiro parágrafo o envolvimento de

Sergio na construção da UnB – “(...) a adequação necessária de criações a uma casa de ensino destinada a ser núcleo de convergência cultural e refletir o moderno pensamento brasileiro (...)” – é algo que nos últimos anos vem sendo trabalhado pela parceria que o Instituto tem desenvolvido com professores e departamentos daquela universidade, ação que em breve deve nos levar a publicação de um catálogo específico de documentos. A UnB foi o grande espaço de provas neste momento em que Sergio desenvolve tanto o sistema SR2 quanto uma série enorme de mobiliário, com grande destaque para o auditório Dois Candangos composto pelas cadeiras de assento de couro que são talvez um dos seus grandes ícones (se é que todas as suas cadeiras não são icônicas...), de um design que surge no mobiliário só para compor um espaço com simplicidade, fazendo graça numa escala enorme, a partir de um movimento corporal entre o indivíduo e a coletividade.

Para falar por último dos trabalhos junto ao Palácio do Itamaraty, algo que de Brasília ganha o mundo, o mobiliário e a concepção ambiental deste monumento (talvez o edifício mais sofisticado e belo da Esplanada dos Ministérios) criou um dos poucos marcos integrais de arquitetura, design e arte na capital federal em que se viu refletido um desempenho institucional até nas mesas de trabalho, em que os modelos de cadeiras incorporam a hierarquia da carreira diplomática, dos primeiros secretários ao ministro de Estado, modelando uma instituição que foi traduzida como design em sua casa. Sem dúvida o trabalho no Palácio Pamphilli em Roma foi uma das ousadias maiores de Sergio nesse seu inovador empreendimento de verdadeiro design, o que demonstrou cabalmente o poder de confrontação de sua criação com uma arquitetura histórica, até mesmo de maneira discretamente irônica, ao adotar um partido de formas ortogonais e funcionalistas num edifício barroco, ainda num momento em que a vulgata de uma identidade nacional se refestelava em supostos barroquismos brasileiros, a torto e a direito. Essa ousadia, contudo, não descuidaria um milímetro do conforto e da adequação espacial conveniente, gerando ao expediente diplomático sua perfeita acomodação contemporânea. Se no começo faltava aos edifícios modernos uma arquitetura de interiores correspondente, Sergio começa a mostrar-nos que é possível tornar ambientalmente moderno um palácio papal do século XVII (concluído entre 1644 e 1654), ao observar e absorver, como um antropófago, os traços tardo-renascentistas e barrocos romanos num novo espaço agenciado por objetos de mobiliário do século XX. E as mãos de Sergio nessa atualização trans-histórica primorosa passam a dar feições brasileiras internacionais, em nada provincianas, aos lugares onde o país deveria protagonizar sua missão com o *soft-power* cultural, por assim dizer, que melhor lhe valia.





**DETALHES TÉCNICOS DA EDIÇÃO ORIGINAL**

O documento aqui transcrito foi publicado na revista *Módulo*, número 29, ano VII, nas páginas 28, 29, 30, 31, 32, 33 e 34, em agosto de 1962. Contém ainda imagens fotográficas de móveis de Sergio Rodrigues, com alguns desenhos seus, sempre evidenciando ou detalhando as peças produzidas e comercializadas pela Oca. Como nos outros números da *Módulo*, os editores eram Marcos Jaimovich, Mauro Vinhas de Queiroz, Oscar Niemeyer, Tibério César Gadelha, e com design gráfico assinado por Goebel Weyne. A publicação está catalogada no Instituto Sergio Rodrigues sob o número T020, com formato físico de 23cm de largura por 29cm de altura.



Texto publicado em maio de 1962, na revista *Senhor*



# O sofá que não foi mole

**SERGIO RODRIGUES**

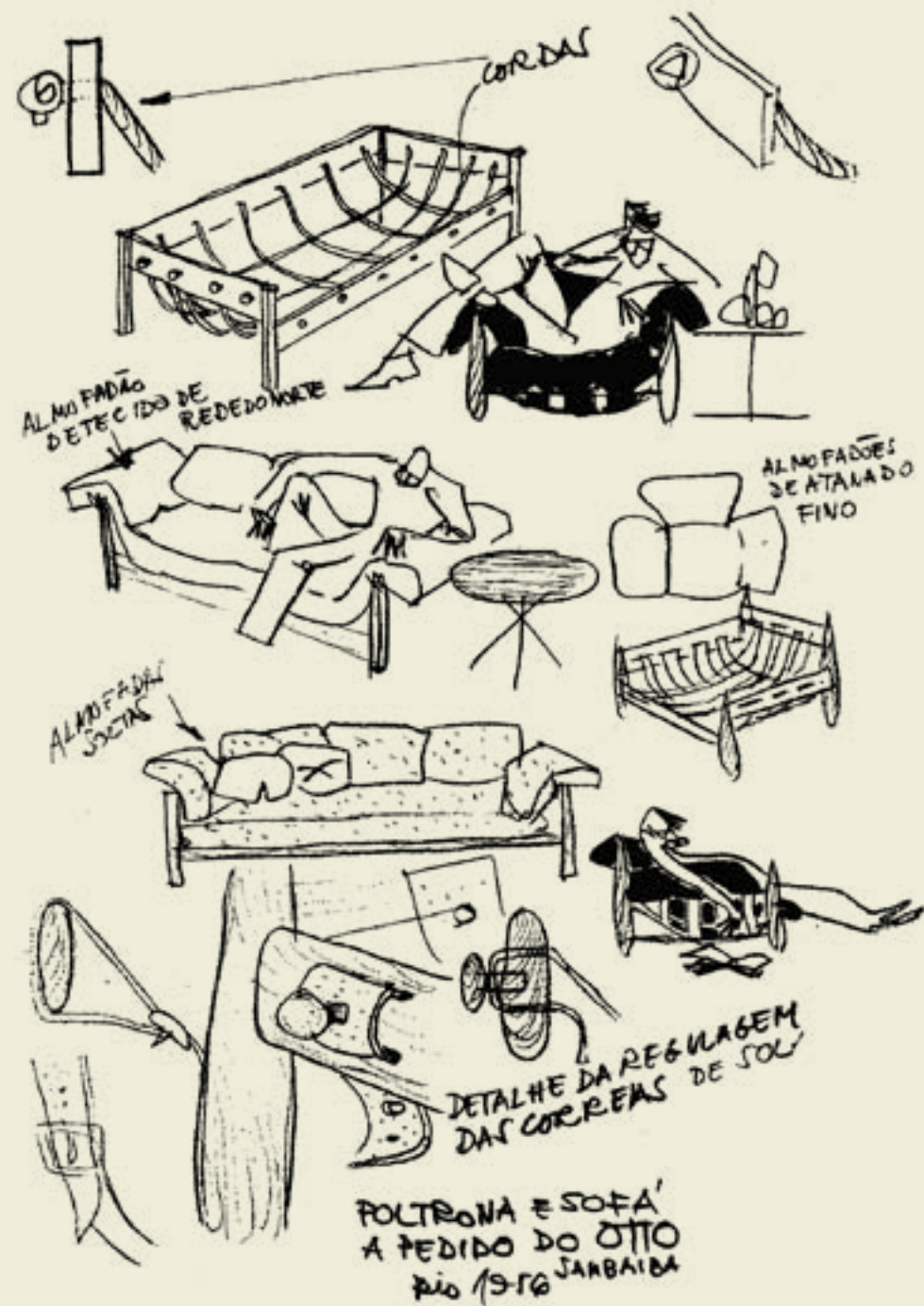
**UMA TARDE, O FOTÓGRAFO OTTO STUPAKOFF,<sup>1</sup>** com quem estávamos papeando, nos pediu para que estudássemos um sofá para o seu estúdio. Não seria um sofá comum. Teria de apresentar certas particularidades. Seria praticamente um canto de sultão na base de almofadões onde a gente se atirasse como que atraído pelo conforto da peça. O protótipo da informalidade no mais puro sentido da expressão. O problema era apaixonante, e a inspiração, nenhuma. Algumas folhas rabiscadas, e nada que se aproveitasse. A ideia foi curtindo. Separamos um que achamos mais razoável. Chegamos quase a mostrar ao Otto. Resolvemos jogar no fundo da gaveta. Positivamente, estávamos nos “embarrocando”. Numa época em que tudo era puro, simples, reto, aquela estrutura pesada de madeira torneada com aquele almofadão que mais parecia um pastel de couro jogado sobre ela dava muito o que pensar, ou melhor, para nós se definia simplesmente: barroco, rebuscado, pretensioso. Isto tudo acontecia em 1956.

Inge Dodel,<sup>2</sup> uma arquiteta de sensibilidade apurada, estava a revirar a papeladada com os “rabiscos” esquecidos em um canto. Estávamos às vésperas da primeira exposição de móveis como objetos de arte<sup>3</sup> (semelhante à que a Petite Galerie<sup>4</sup> está fazendo em São Paulo e o Ibeu<sup>5</sup> no Rio com a “cadeira do século XX”). Inge nos animou: “Não é barroco. É muito bom! Vai ser um sucesso.”

Inge só admitia em suas criações linhas retas. Notava-se nela claramente a influência da escola alemã de onde viera, e a única curva que aceitava era a circunferência mesmo. Mas seu entusiasmo pelo desenho era tal que nos deixamos convencer e desenvolvemos o que estava ainda incompleto. O protótipo foi realizado. Com o próprio Otto levamos tudo à praia do Leblon para ser fotografado em bossa nova (1957) para o catálogo da mostra organizado pelo Michel Burton<sup>6</sup> (e temos até hoje o comprovante fotográfico colorido do espetáculo que foi, ao vermos, aturdidos, algumas das peças, inclusive o tal sofá, arrastadas, encharcadas por uma onda marota). Os Jotas do *Correio da Manhã* publicaram na época a epopeia, “admitindo tratar-se de macumba de grã-finos que atiraram aqueles móveis estranhos à lemanjá”. O pitoresco foi curto. Tivemos duas decepções logo em seguida. A primeira foi que o próprio Otto não podia adquiri-lo, pois o material empregado em sua feitura e a mão de obra



Desenhos originais do protótipo – 1956



especializada tornaram o preço da peça muito além das suas possibilidades de então. A outra foi sentirmos que não causou a mínima sensação na exposição, apesar do realce que demos a essa peça. Continuei insistindo, porque agora nos apaixonáramos realmente pelo sofá que fora imediatamente chamado de preguiçoso ou mole.

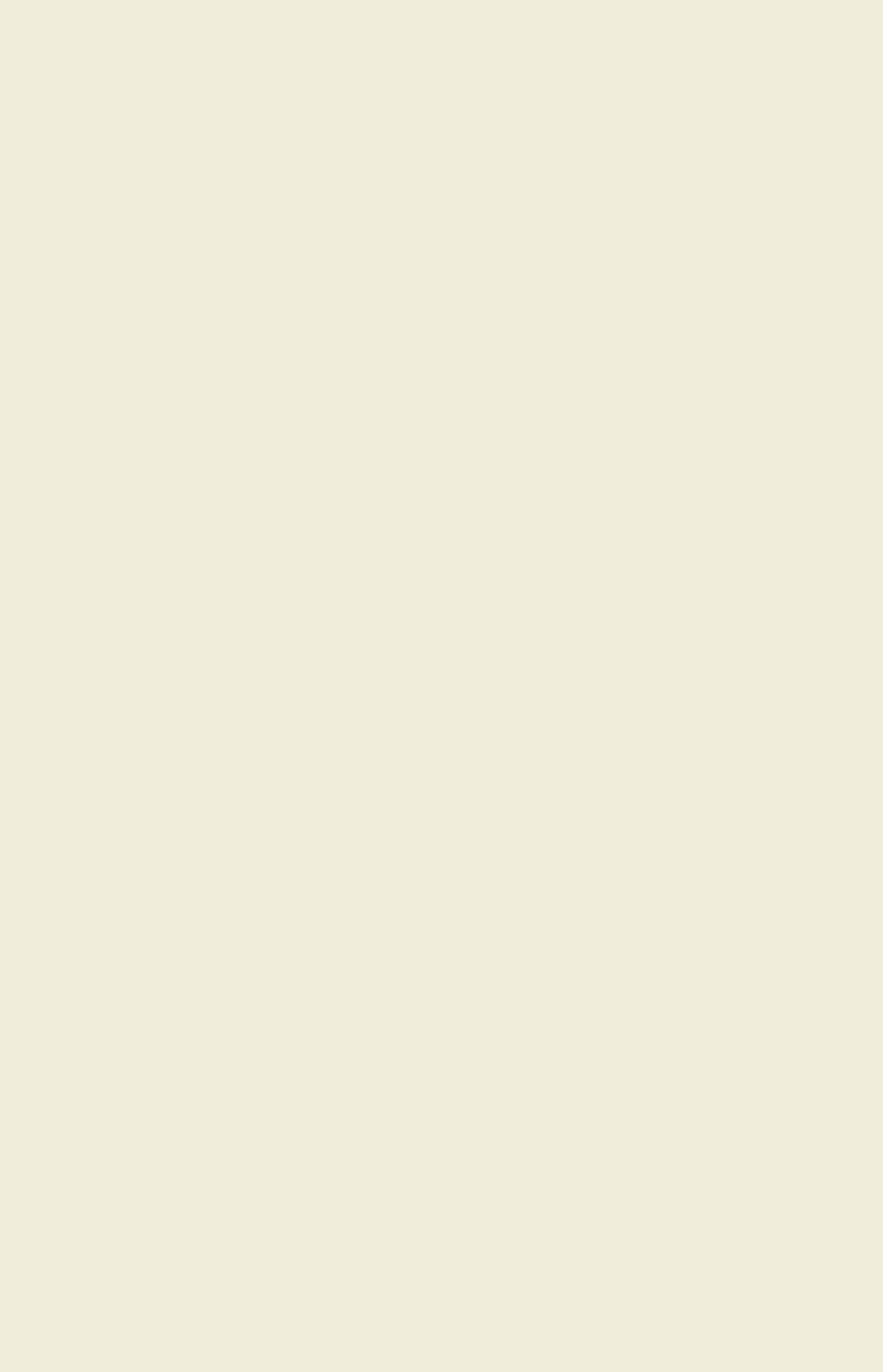
- É gozado.
- Não vai com meus móveis D. João Charuto.
- Só serve para casa de campo!
- É sensual...

Numa coisa, porém, eram unânimes: o conforto era evidente! A primeira satisfação depois de ter estado um ano em exposição foi o comentário que recebemos do Odilon Coutinho<sup>7</sup> que considerava a peça com todas as características de móvel autêntico brasileiro, tendo encontrado comparações com elementos tradicionais.

Desta data em diante, como se alguma fada os tivesse encantado, começou o interesse pelo sofá e pela poltrona Mole. Sra. Rodrigues de Oliveira a utilizou com muito bom gosto no escritório particular do seu marido. Dona Niomar Moniz Sodré<sup>8</sup> colocou duas em sua varanda junto à peça Mies Van der Rohe. O arquiteto Henio Moreira, ao equipar o iate do Roberto Marinho, determinou poltronas Moles e assim os Zé Carvalhos, os Blochs, e realmente caiu no gosto.<sup>9</sup>

No outono de 1961, o governador Carlos Lacerda<sup>10</sup> recebeu de Cantù<sup>11</sup> um convite para fazer-se representar naquela cidade, na *IV Mostra Internazionale del Mobile* (Itália),<sup>12</sup> a indústria mobiliária do estado. Lacerda nos passou o convite, e arriscamos mandar a poltrona Mole. Em agosto recebemos a notícia de que o júri internacional, dele fazendo parte Arne Jacobsen, Carlo de Carli, Machi, Ignacio Gardela, Sir Gordon Russel,<sup>13</sup> havia nos conferido o primeiro prêmio, numa seleção entre 438 concorrentes de 27 países.

Essa foi a história do sofá e da poltrona (que o reitor Darcy Ribeiro chama de muié-dama)<sup>14</sup> que um dia o Otto Stupakoff me pediu para desenhar.



## NOTAS

<sup>1</sup> Otto Stupakoff [SP 1935 - SP 2009] foi um dos importantes fotógrafos de moda no pós-guerra brasileiro e internacional, e publicou nas revistas *Harper's Bazaar*, *Life*, *Esquire*, *Glamour*, *Look* e *Vogue*. Foi dos colaboradores mais constantes da Oca e de Sergio. Eles eram grandes amigos e, além dessa troca afetiva que deu elementos conceituais para a criação da poltrona Mole, Otto produziu com Sergio algumas peças de publicidade para revistas e catálogos. Juntos trabalharam uma precisa conceituação de imagem para que fosse apresentado o design particular dos móveis Oca, algo que traduzia a sofisticação de cada detalhe desenhado de uma forma plena nas propagandas, muitas vezes acrescentando outra camada de sentido estético ao que Sergio realizava. Notável neste sentido é a apresentação do sofá Mole nas areias da praia com o fundo da Baía da Guanabara, num experimento de propaganda que prolifera sentidos. Diga-se

de passagem, a produção de Otto também transita pelo experimentalismo estético. Mesmo em trabalhos mais comerciais, suas fotos são atravessadas dum erotismo que se beneficia das ousadias formais na construção da imagem. O Instituto Moreira Salles recentemente realizou ótima exposição do acervo de Stupakoff que está sob sua guarda e cuidado, e publicou ainda um catálogo de seus trabalhos, projeto no qual o Instituto Sergio Rodrigues colaborou com alguns documentos que mostram estas parcerias.

<sup>2</sup> Inge Dodel foi a primeira colaboradora de Sergio na Oca, trabalhou como sua assistente nos projetos iniciais e permaneceu na equipe até o final dos anos 1950. Segundo notícias de Dolly Michailovska, provavelmente voltou para a Alemanha onde nasceu e se formara arquiteta. Não se sabe se a escola seria a Bauhaus ou, muito provavelmente, a

Hochschule für Gestaltung Ulm, ou se ainda, outra escola, mas é caracterizável aqui o fato de Sergio neste momento estar vinculado a um projeto construtivo, sendo que o mobiliário que desenhará depois da poltrona Mole para a Embaixada em Roma apresenta estas características de um desenho de linhas retas e ortogonalidade como partido, havendo no seu conjunto uma mesa que se chama Inge, em homenagem a sua assistente de então, que traduziria justamente esta sua sensibilidade.

<sup>3</sup> A poltrona PO12, a Mole, e a PO50, a Chifruda, são dois icônicos e sucessivos projetos estéticos de Sergio Rodrigues e que precisam ser entendidas num mesmo complexo de inovação internacional do design, o que aponta para uma cultura pop e transgressora, algo que se consumará durante os anos 1960 e que reflete o fim de uma utopia modernista estrito senso. Como sabemos, Mole e Chifruda surgiram nos seus primeiros protótipos de cadeiras para serem expostos nessas simbólicas expiações da loja Oca, em duas edições, como o mote curatorial O Móvel Como Objeto de Arte, em 1958 e 1962.

<sup>4</sup> Petit Galerie foi uma das pioneiras no comércio de artistas modernos e contemporâneos brasileiros, fundada e mantida por italianos entre 1953 e 1954 no Rio de Janeiro (então a capital do Brasil). Sua filial de São Paulo data de 1961 nos arredores da Av. Paulista, onde promoveu um importante mercado que se formava com agilidade desde

os anos 1950 na cidade, em que museus e bienais tinham ascendência crescente sobre o gosto da elite empresarial.

<sup>5</sup> Ibeu é a sigla de Instituto Brasil Estados- Unidos, fundado em 1937 no Rio de Janeiro, para promoção do idioma inglês e sua cultura americana, aqui usada para referir-se a um famoso espaço de arte, a Galeria Ibeu, ligada a esta instituição e que funcionava na Rua Senador Vergueiro número 103, onde a produção brasileira sempre teve espaço privilegiado, com projetos mais abertos para a experimentação e a pesquisa contemporânea. Nesta galeria foi apresentada a primeira exposição do Grupo Frente 1954, liderado por Ivan Serpa (1923-1973), e do qual faziam parte Lygia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004), além de outros importantes artistas construtivos da nova geração, alguns deles que formariam o grupo em torno do Manifesto Neoconcreto (1959).

<sup>6</sup> Michel Burton, designer gráfico, nascido na França, formado em Genebra, chegou ao Brasil nos anos 1950 e trabalhou como diretor de arte e design gráfico na revista *Senhor* e em outras editoras. Pai do também designer gráfico Victor Burton, conhecido por suas capas de livros bastante premiadas no Brasil.

<sup>7</sup> Reproduzimos aqui um estrato da opinião de Odilon Coutinho, tal como se encontra impressa em um cartaz de comunicação, sendo esta peça gráfica remanescente da loja

da Oca, sem datação precisa; também não é de nosso conhecimento se esta interpretação faria parte de um texto maior do autor: “A poltrona Mole de Sergio Rodrigues foi o primeiro objeto de arte irredutível brasileiro. Pois o móvel barroco ou D. João V era colonizador. E os sofás de jacarandá da civilização do açúcar, criações de marceneiros franceses ou alemães, como Bèranger e Spiller. A cadeira que Sergio criou, além disso, é uma síntese admirável do espírito brasileiro. A harmoniosa estrutura dos torneados de jacarandá; as almofadas que lembram a imaginação criativa da civilização do couro, tão bem descrita por Capistrano de Abreu; o dengo e a moleza libertina da senzala; a preguiça e o aconchego macio da casa-grande – tudo isso está impresso nesse objeto de arte eterno que guarda a memória de momentos não apenas recentes, mas também antigos, da aventura brasileira.”

Odilon Ribeiro Coutinho [PB 1923 - RJ 2000] foi um sociólogo e político brasileiro bastante conhecido pelos seus discursos, sendo que sua obra escrita é escassa. Foi presidente da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, depois da morte de Gilberto Freyre a quem esteve bastante vinculado. Nasceu na Paraíba, onde foi proprietário da usina de açúcar de sua família e empresário.

<sup>8</sup> Foi uma das fundadoras do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, quem também o dirigiu a partir de 1952, com o afastamento de Raymundo Ottoni de Castro Maya, em momento que marcou o segundo

desenvolvimento da instituição, bem mais moderno que o primeiro, com a forte inovação que era pautada por seu empreendedorismo. Sua gestão levará, no fim dos anos 1950, o MAM Rio a ter sua sede própria em sítio contínuo ao Aterro do Flamengo (área urbana inaugurada pouco tempo depois do edifício do museu, mas projetada pelo mesmo arquiteto). Com a construção de seus dois modernos edifícios que foram desenhados por Affonso Eduardo Reidy, concluídos em 1958 (Bloco Escola) e 1963 (Bloco de Exposições), respectivamente, o MAM Rio passou a ser uma das principais instituições internacionais no país e afirmava a arquitetura moderna brasileira em seu corpo de maneira decisiva (lembrando que o MASP só inaugurará sua sede na Paulista, projetada por Lina Bo Bardi, em 1968). Já depois da morte de seu marido, ela herda e assume em 1964 a direção do popular jornal carioca, *Correio da Manhã*, sendo uma das combativas opositoras ao regime militar que implantaria uma longa ditadura no Brasil, momento no qual o seu democrático jornal deixará de existir, por força do autoritarismo que o perseguia.

<sup>9</sup> Sergio enumera aqui figuras notáveis e influentes da alta sociedade carioca de então, como o jornalista Roberto Marinho que fundou as Organizações Globo, até hoje a mais poderosa empresa de comunicação e publicidade no Brasil. Assim também os Blochs que na época tinham como carro-chefe de sua empresa a principal revista de

notícias semanais (combinada com intrigas de celebridades e atualização comportamental), a famosa *Manchete* (uma espécie de *Time/Life* brasileira), sendo a empresa extinta há alguns anos. Vale notar que pouco tempo depois Sergio desenhou os móveis para a sede do grupo Manchete, detalhando mobiliário até mesmo para armários e arquivos de hemeroteca, sendo este um dos mais ousados projetos do qual participou em termos de mobiliário corporativo.

<sup>10</sup> Carlos Lacerda foi um dos políticos brasileiros mais marcantes e contraditórios do século XX, conhecido pelo seu empenho em sucessivos golpes de Estado. Foi ligado primeiramente ao Partido Comunista no enfrentamento da Revolução de 30 e do governo de Getúlio Vargas, depois tornaria-se nos anos 1940 um dos principais líderes da direita conservadora. Foi um dos líderes que investe na tentativa de golpe militar para impedir a posse de Juscelino Kubitschek como presidente em 1955, como destacado comandante do partido União Democrática Nacional (UDN), pelo qual se elege governador do Estado da Guanabara de 1960 a 1965, sendo um dos articuladores do golpe militar de 1964. Vale lembrar que foi também um dos grandes opositores ao projeto e construção de Brasília, foi uma de suas bandeiras como então deputado federal. Como governador de um novo Estado da Guanabara (com o deslocamento da capital federal, o Rio de Janeiro ganha este título) criou a famosa

Cidade de Deus para a qual enviava moradores removidos de diversas favelas na área central da cidade do Rio de Janeiro. Foi também na sua gestão que a primeira escola de design do Brasil, a ESDI, foi fundada dentro de uma estratégia de desenvolvimento econômico que visava a qualificação dos produtos industrializados brasileiros.

<sup>11</sup> Cantù é uma cidade na Lombardia referencial para a tradição moveleira italiana e europeia, um polo especializado em mobiliário e design em madeira. Fica situada ao norte de Milão, na província de Como, já na fronteira com a Suíça, onde se organiza, desde os anos 1950, este famoso concurso de móveis com o apoio da *Triennale di Milano*. Antes de Sergio Rodrigues ser premiado em 1961, Lina Bo Bardi já havia participado do concurso em sua primeira edição em 1955, provavelmente a convite de Gio Ponti, que foi desde o início um dos grandes entusiastas da iniciativa. Um recente estudo, *La Selettiva del mobile 1955-1975 - Il contributo di Cantù all'evoluzione del design in Italia* (Edizioni Canturium, 2016), de Tiziano Casartelli, analisa como este certame integra o desenvolvimento italiano e também internacional aos desdobramentos inovadores que a mobília escandinava conquistara para a madeira antes da Segunda Guerra (já em meados dos anos 1930, principalmente com as criações de Alvar Aalto, apropriando-se magistralmente das novas tecnologias de madeira compensada que surgiam).

<sup>12</sup> Provavelmente um erro gráfico inverteu a numeração romana das edições do concurso, sendo que em 1959 ocorreu a de número IV, da qual ele realmente não participou. Sergio participou, portanto, da sexta edição, a de número VI e inscreveu seu móvel denominado PO12, como então era denominada a poltrona, na linguagem de enumeração dos produtos da Oca. Vale lembrar ainda que em 24 de Setembro daquele mesmo ano de 1961 abria pela primeira vez o famoso *Salone del Mobile* em Milão, do qual esta mostra era uma das precursoras.

<sup>13</sup> Arne Jacobsen (Copenhage, 1902-1971) é um dos mais importantes designers do século XX, mundialmente conhecido e que marca a presença da Escandinávia no desenvolvimento da arquitetura e do mobiliário contemporâneo internacional. Carlo de Carli (Milão, 1919-1999) e Ignazio Gardella (Milão, 1905-1999) foram prolíficos arquitetos e designers italianos ligados ao Politecnico di Milano, uma das universidades mais importantes na organização do ensino de design, mundialmente influente. Gordon Russell foi um designer e artesão britânico (Londres, 1892-1980) que chega a participar tardiamente do movimento *Arts and Crafts*, bastante conhecido pelo seu design em madeira e que antecipa o modernismo no Reino Unido e nos Estados Unidos.

<sup>14</sup> Darcy Ribeiro foi o primeiro reitor da Universidade de Brasília (UnB), sendo antes disso ainda seu idealizador, foi quem praticamente inventou a universidade numa parceria com o educador Anísio Teixeira, uma grande revolução pedagógica e antropológica do ensino que estava sendo projetada junto com a nova capital. A UnB requeria instalações e estruturas mais ousadas do que a cidade, pois era pensada como seu dínamo e coração para que sobrevivesse ao tempo futuro e encarnasse realmente a dinâmica de uma nova nação. Em 1962, seguindo a sua inauguração, publicou-se o Plano Orientador da Universidade de Brasília, um primeiro documento que traça a implantação da universidade, do qual Sergio Rodrigues participa como autor de alguns projetos, sabidamente para a moradia de professores e alunos, também com o mobiliário dos principais auditórios e salas, mostrando as feições detalhadas do que ela deveria ser em breve. Ainda inaugurada em um verdadeiro “canteiro de obras”, sem que edifícios estivessem acabados, o sistema das “casas individuais pré-fabricadas” foi usado ali para dar suporte aos primeiros passos da vida educacional concreta, havendo ainda hoje alguns raros exemplares destes edifícios. Darcy Ribeiro lembra em suas memórias que o Auditório Dois Candangos, palco da cerimônia de inauguração, foi finalizado vinte minutos antes do evento. Neste

auditório, Sergio projetou e realizou todo o design de seu interior, sendo que os nomes das cadeiras por ele inventadas seriam também Dois Candangos, segundo ele próprio, uma das suas principais realizações em termos de design, tão importante quanto a poltrona Mole. Candango foi o apelido pejorativo que os novos migrantes que trabalhavam na construção de Brasília receberam, uma palavra recuperada do trato colonial que deriva de idioma africano e tinha emprego no sistema de escravidão, possivelmente no uso ofensivo dos escravos contra seus senhores, ou vice-versa, designando um ser abjeto e desprezível. O lugar recebeu esse nome em homenagem aos pedreiros Expedito Xavier Gomes e Gedelmar Marques, que foram soterrados e mortos no canteiro de obras, numa clara denúncia aos regimes de trabalho que se impunham para erguer a nova capital. Aqui publicamos algumas imagens dos desenhos de Sergio Rodrigues nesse Plano Orientador, mas num breve futuro a parceria que o Instituto Sergio Rodrigues vem construindo com a UnB deve gerar uma pesquisa completa sobre o assunto, situando melhor esta relação criativa entre Sergio e Darcy.







## Comentário crítico

**O SOFÁ QUE NÃO FOI MOLE**, texto que transcrevemos aqui, é a primeira participação de Sergio nesta publicação cultural, com forte presença literária e crítica, tão divertida que pretendia elevar até mesmo as piadas ao requinte intelectual da reflexão, ao marcar as muitas ironias que decorriam de seu público de “Senhores”. Sempre num tom de conversa, os artigos de Sergio educavam esse senhorio, de poucas ou muitas posses, de velhas ou novas cepas, e mostravam caminhos a quem andava em busca de atualização e verdadeiro luxo, o que rompia com certa mediocridade e provincianismo que marcavam a cultura urbana brasileira antes desta virada mais cosmopolita no fim anos 1950.

O texto principal, gracioso e repleto de anedotas, foi originalmente publicado com ilustrações e outras colagens textuais que narram também em imagens a criação e a recepção social da icônica poltrona Mole, na visão de seu próprio criador, Sergio Rodrigues (diga-se de passagem, a famosa poltrona Mole surge na verdade como um sofá de dois lugares, só depois que foi convertida para um assento, tal como seria celebrizada com a premiação na Itália). Essa será a tônica de suas outras intervenções no periódico, o que dará vasão ao talento de Sergio como ilustrador e humorista, ao mesmo tempo cronista e teórico, algo que ele sempre cultivou, em jogos sintéticos de frases e cartoons, e que nos anos 1970 em diante ganharão mais presença, ao passo que as adversidades se instauravam em seu caminho. A brincadeira que dá título ao artigo já é parte desse jogo de sentidos em que a “moleza” consagrada pelo programa corporal da cadeira se reverte numa descrição de um percurso criativo e de recepção social bastante complexo, em que se vê o enorme esforço empreendido pelo designer para chegar até o resultado. Esse jogo é uma constante na obra de Sergio a partir destes anos 1960, o que funciona depois ainda inclusive na reconceituação de seus móveis, como no caso da nomeação de conjuntos deles em famílias de mobiliário, que brincavam com o desdobramento serial destes bens (em sua evolução em variantes de modelos atendendo novas demandas de consumo doméstico), ao mesmo tempo em que nisso explicitavam sua história, com seus apelidos e epítetos que evocavam as proposições de design numa valoração da prosódia brasileira.

É assim que a poltrona Mole e o banquinho Mocho, por exemplo, se juntam numa família ou linha de mobiliário chamada de tacape. É exatamente isso de que se trata aqui, na brincadeira com a palavra “mole”, numa vital molecagem do narrador-designer, ao investir no deslizamento semântico das palavras e nisso arregimentando significações para seu objeto fetiche, desde o início icônico e que, mesmo por isso, soa ao imaginário como uma potência estética e irônica, de conforto e estranhamento equilibrados. Como ele diz, é “como se uma fada

os tivesse encantado”, ou ainda que a “macumba” na praia tivesse surtido seu efeito com a benção da deusa Iemanjá.

Essa força “significante” nos objetos de design criados é uma das grandes invenções de Sergio, e o posiciona como autor na história do design na categoria dos precursores do pop internacional. E precisamos ler esse tempo e sua dimensão popular de forma ativa, muito além do populismo modernista, um além do “modernoso” ao qual o design dos anos 1960 se dirigia com sua crítica destópica. Aqui, no curso do texto, nosso autor demonstra como faz dessa sua verve um modo de desenhar camadas de sentido em sua cadeira PO20, como era enumerada na Oca, ao assumir a própria manemolência e a preguiça como sinais positivos de uma forma de trabalho que é libertadora na medida em que incorpora forças criativas e reverte acidentes de percurso (talvez imitando o picaresco antropófago Macunaíma da literatura mítica de Mário de Andrade) e que se realiza, por fim, na construção de um funcionalismo e uma eficácia espacial em que o imperativo racional é acima de tudo o conforto.

Essa estratégia retratada aqui magistralmente ganha algumas notas de pé de página, a fim de ajudar o leitor a decifrar elementos dessa história, para que possamos entender tal processo de construção e seu fluxo após o modernismo da arquitetura brasileira se consolidar nestes anos 1950, com todas as suas contradições que saltaram aos olhos. Seria preciso ainda descrever melhor como o design brasileiro, surgido tardiamente em relação aos enormes avanços conquistados pelos edifícios projetados, acaba por balizar esse pós da modernidade, isso para não cairmos também em simplificações ou ilusões retrospectivas. Para tomarmos o devido distanciamento histórico, pois, seria adequado dizer que a ruptura com a modernidade foi bastante dissolvida em vulgatas do “pós-modernismo”, dos anos 1980 em diante, principalmente em sua saturação irônica que nos causa certa náusea por reduzir todo senso crítico a uma fórmula cínica. Mas devemos ler aqui o quanto Sergio também é precursor do que há de melhor nesse pós-modernismo e como ele ainda nos dá a potência viva desse senso crítico radical da ironia.

Por fim, valeria descrever melhor este elemento estrutural do sofá Mole e sua recusa ao “barroco”, como lemos aqui duas vezes evocado na prosa de Sergio. Podemos entender isso em sua morfologia derivada do tacape indígena, nesse elemento circular torneado que dá pés ao móvel, e traçar rapidamente seu antecedente familiar a partir do banquinho Mocho. Pedimos ao leitor que nos dê licença para também lançar uma hipótese, ainda numa interpretação historiográfica a respeito da relação entre arquitetura e design naquele momento, algo que vai um bocadinho além deste texto.

Como sabemos, o banco Mocho foi criado cerca de dois ou três anos antes da Mole, numa notável simplicidade estrutural, na qual se cruzam os modos de sentar-se acorados ameríndios e ocidentais, apropriado este uso do corpo para uma síntese morfológica de repouso, plasmada no objeto rente ao chão e na escavação da peça maciça que forma o assento circular, com uma abertura para ser empunhado e carregado. Assim o banco se coloca também num ponto equidistante ao trato leiteiro europeu e aos assentos rituais indígenas, numa espécie de eficácia simbólica para resolver este impasse que a filiação ao barroco, operada ideologicamente pelos modernistas, em oposição ao neoclassicismo acadêmico ou ao estilo eclético, fixavam num binarismo doentio.

Sergio foi buscar um lugar estético desprovido de “estilos” em que o funcionalismo encontrava antepassados de um primitivismo altamente sofisticado, seja nos modos de trabalho camponeses, seja na cosmologia mítica dos povos da América pré-colonial. Ainda seria plausível supor um paralelo com a tradição colonial no trato da madeira pelos indígenas e que muitas vezes acabavam esculpindo imaginária católica portuguesa na sua economia de traços, o que gerava uma feição particular aos volumes e aparentavam uma figuração rústica, algo que replicava, isso sim, certos cortes e sínteses geométricas bem aclimatadas em seu animalismo escultórico, até com sabedoria “biomimética”. Sem dúvida essa questão e hipótese morfológica de cunho “ameríndio” para certos vestígios culturais encontrados estavam presentes no ambiente social dos arquitetos e historiadores dos anos 1940 e 1950, pela influência de Mário de Andrade nas suas considerações acerca do patrimônio cultural local, no seu esquema bem pensante sobre o erudito/popular, animado pelos jogos de corruptelas e formalizações que nos tornavam próprios de nós mesmos; ou até mesmo pela ação de Lucio Costa junto ao SPHAN e sua magnífica reconstrução do sítio arqueológico em São Miguel das Missões no território das reduções jesuítas na extrema fronteira sul do Brasil.

Ainda há a referência a Jean-Baptiste Debret que era constante, e Sergio acaba valendo-se dela na construção de personagens em seus desenhos caricatos e narrativos que interpretavam essa origem do Mocho e da Mole, demonstrando seu pensamento numa tira de quadrinhos que era plotada nas paredes da Oca, evidenciando seu raciocínio neste desenho animado em que a intuição lúdica das formas vai migrando de uma coisa para outra, por meio da reapropriação da borduna e da maca de descanso e transporte, formando uma espécie de catre almofadado, na síntese no final desse processo de apropriações que era a poltrona Mole. Esse desenho mostra que seu pensamento sobre o banquinho e o sofá incorporavam a inteligência do desenho do tacape

como um elo plástico mínimo e nada ornamental para dar peso histórico a sua criação, mostrando também com Debret que não havia problema em beber nas fontes neoclássicas que aqui se aclimataram funcionalmente e que se contaminaram com uma dimensão urbana e selvagem local, buscando adequar-se formalmente aos ambientes, modos de vida e ao corpo tropical.

No livro publicado em 1956 a respeito da obra de maturidade de Oscar Niemeyer, de autoria de Stamos Papadaki, numa das fotos, vemos talvez o primeiro uso deste banquinho como mobília, na sofisticada Residência Cavanelas, uma obra das mais simples, ousadas e contemporâneas do arquiteto, desenhada naquele mesmo ano de 1964 em que surge o Mocho. Envoltas por jardins de Burle Marx e situada na paisagem serrana de Petrópolis, a casa é um ponto fora da curva, uma das poucas em que Niemeyer não tem as facilidades da modelagem do concreto armado e sua plasticidade que o tanto celebrizara em seu “barroquismo”, além disso, é uma obra que usa estruturas de ferro paralelas reforçadas pelo zigzague soldado de peças metálicas, estas que fazem seu reforço engenhoso para atingirem a capacidade de sustentação de um grande telhado que dá unidade aos módulos geométricos da casa, num alinhamento tecnológico e simplicidade estrutural mais animado pela contemporaneidade do pós-guerra. No grande vão livre da sala vemos ainda a poltrona Bowl desenhada por Lina Bo Bardi em 1951, de um lado, e, de outro, a poltrona de Carlo Hauner e Martin Eisler, desenhada para a Móveis Artesanal de São Paulo no início daqueles anos 1950, onde Sergio trabalhava. Foi provavelmente em parceria com Sergio e a Móveis Artesanal que se resolveu a decoração de interiores da casa de campo do engenheiro Edmundo Cavanelas, fazendo uso de elementos de última geração. E o banquinho Mocho aparece com certo ar de um especial elemento primitivista-sofisticado naquele inusitado contexto, complementando o valor do edifício, harmonizando plenamente com o implante transurbano daquela estrutura, contrastando com as muradas “minimalistas” em pedra, no jogo abstrato daquela imensa cabana em que dentro e fora se confundiam. Nisto a portabilidade do móvel de Sergio marcava os usos para o interior e o exterior do edifício, realizando de forma plena um dado imensamente relevante do programa. Talvez a ousadia da casa faz dela também a obra menos afeita aos móveis coloniais, um elemento decorativo que Niemeyer gostava de combinar com seu modernismo, salpicando-os no espaço para dar estofado de tradição aos deleites de curvas que marcam a sua obra de concreto armado.

Como sabemos, entre 1954 e 1956, entre o banco Mocho e a poltrona Mole, Sergio muda de São Paulo para o Rio, funda sua Oca e já desenhara sua série influenciada pelos traços de colunas de Niemeyer, em curvas que se vê no sofá Hauner (1954), assim como na cadeira Oscar (1956),

esta última em que a morfologia da coluna do Alvorada reaparece como um traço estrutural na conexão entre assentos, encostos e bases das peças. Mas Sergio abandonará essa série de móveis e voltará de maneira decisiva ao elemento estrutural do tacape, provavelmente animado já pela distância que toma da obra do mestre e de qualquer afetação barroca (embora ainda trabalhe com Oscar Niemeyer em variados projetos). Mas podemos pensar que na Casa de Cavanelas a opção modernista do sofá Hauner não ornava com a arquitetura econômica do espaço pouco afeita ao colonial modernizado. Mais ainda, ao ser confrontada com os modos radicais de uso corporal da poltrona de Lina Bo Bardi, no que podemos supor que aquele limite de sua outra criação aparecia para ele mesmo, por um lado, no seu sofá inspirado por Hauner. Por outro, esse era o mesmo limite das cadeiras que Hauner desenhara com Martin Eisler, quando confrontados com o móvel de Lina e o próprio Mocho, em sua postura meramente ortopédica de assento e acento “tradicional modernista”, ligeiramente retificado por influência de Eero Saarinen na concha. Talvez ali a radicalidade deste banquinho Mocho tenha se evidenciado em absoluto e feito com que a imaginação de Sergio despertasse já em 1956, dois anos depois, para matutar uma solução de sofá que fosse da mesma contemporaneidade que ele, em termos de apresentar-se como hábitos de uma geração que pensava o seu conforto com uma nova postura corporal-existencial, na demanda de Otto Stupakoff, que era a irreverência em pessoa. Vale lembrar que quando o conceito da Mole surge, ela é justamente um sofá de dois lugares, como era o sofá Hauner, e surge em alguma medida para substituir aquilo que já tinha sido tentado antes como produto para a Oca e que não agradara o cliente, consagrando esta postura ortogonal do corpo. A Mole teria sido uma criação plenamente adequada ao que acontecia de maneira radical na belíssima Casa de Cavanelas, talvez ela surja deste mesmo impulso, numa informalidade plenamente confortável. Talvez não, mas com certeza aquele ano de 1954 tinha já a promessa de uma grande virada. E o banquinho Mocho se encontrava com uma das melhores obras de Niemeyer, certamente a que não precisa dessa ideologia estilística e plástica do “embarrocamento” para se erguer como genuinamente abasileirada, na sua solução de uma atualidade internacional.



## DETALHES TÉCNICOS DA EDIÇÃO ORIGINAL

O texto surge na revista *Senhor*, número 6, ano 4, nas páginas 70, 71, 72, em maio de 1962. As imagens feitas dos desenhos originalmente publicados por Sergio (reproduzidas na página 84) estão aqui dispostas de forma alternativa para melhor visualização e há nelas a indicação de vincularem-se ao título deste artigo, O sofá que não foi mole, a fim de que cada leitor possa cotejar o texto com as imagens na sua decifração do assunto. O Instituto Sergio Rodrigues guarda os exemplares originais da publicação em seu acervo. Os originais possuem as dimensões de 23,40cm de largura e 32cm de altura, e constam no catálogo geral com a numeração de referência T034 ou T008.02.

Texto publicado em julho de 1962, na revista *Senhor*



**De como aproveitar  
da carta branca que  
não é branca ou  
O problema da casa  
de quem não casa**

**SERGIO RODRIGUES**



**ERA UM VELHO AMIGO** do tempo do Santo Inácio.<sup>1</sup> Completara na Sorbonne<sup>2</sup> um curso de línguas neolatinas. Podia-se dizer que era filho de papai rico, pois antes de sua ida para a Europa morava com a família num palacete em Laranjeiras, onde íamos, quando pequenos, brincar. Quando voltou encontrou a mãe e a tia solteira morando numa gaveta na Praia do Flamengo. Juntou seus trapos e aguardou o momento de se separar das saias das velhas.

– Estive sempre a par de suas atividades e não podia deixar de procurar vocês, agora que pretendo morar só.

Tinha gosto. Boas peças. E aquilo que aos pobres faz falta, ele tinha a grana; mas não era esbanjador.

– Vocês só fazem moderno, não é?

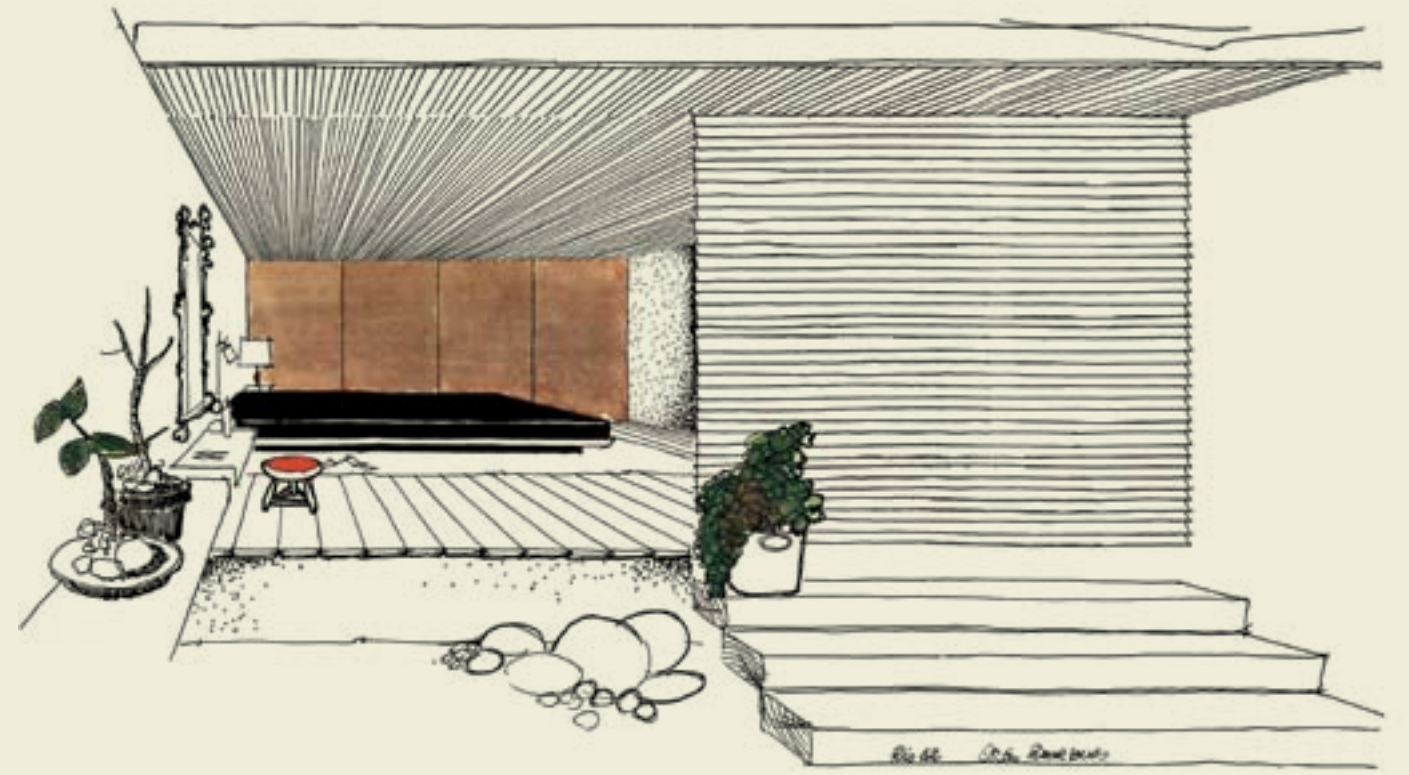
Se há alguma coisa que nos chateia, são esses tipos de perguntas. O arquiteto de interiores adapta as peças a um novo proprietário, tenta criar ambientes agradáveis, guarda determinadas características peculiares a cada pessoa e muitas vezes se utiliza de elementos de sua antiga residência. Se formos partir da estaca zero, muito bem, é lógico que procuraremos mostrar ao cliente que vivemos no século XX.<sup>3</sup> Do contrário, criaremos um local acolhedor, que combine, com certo cuidado, equipamentos antigos e atuais. Não acreditamos que haja quem, num apartamento moderno de pé direito baixo, crie um ambiente de Versalhes.<sup>4</sup>

– Precisamos mandar fazer alguns móveis antigos. Quero minha decoração em estilo colonial brasileiro. Sei quem faça uma arca bem barata lá por Minas.

Fazer uma arca antiga.

Dissemos que o que faz uma casa ter a graça e o aconchego de uma casa grande não é atulhar de objetos da época que passou, mas tratar o local com a mesma simplicidade e carinho, procurando compreender e interpretar o espírito desse período romântico.<sup>5</sup> Achava difícil misturar Portinari, Aldemir, Campligi,<sup>6</sup> cartazes de exposição de Picasso, Genaro<sup>7</sup> com móveis tradicionais e modernos e ter uma sala com sabor de Rio Antigo. Citamos logo o exemplo do Hugo Gouthier,<sup>8</sup> que pendurou quadros contemporâneos nos salões criados por Rinaldi para Inocência X nos idos de 1650.<sup>9</sup>

O tal apartamento era na Avenida Atlântica,<sup>10</sup> em um edifício construído antes da guerra. Subimos num elevador “fim de século” verde escuro, azul-celeste e



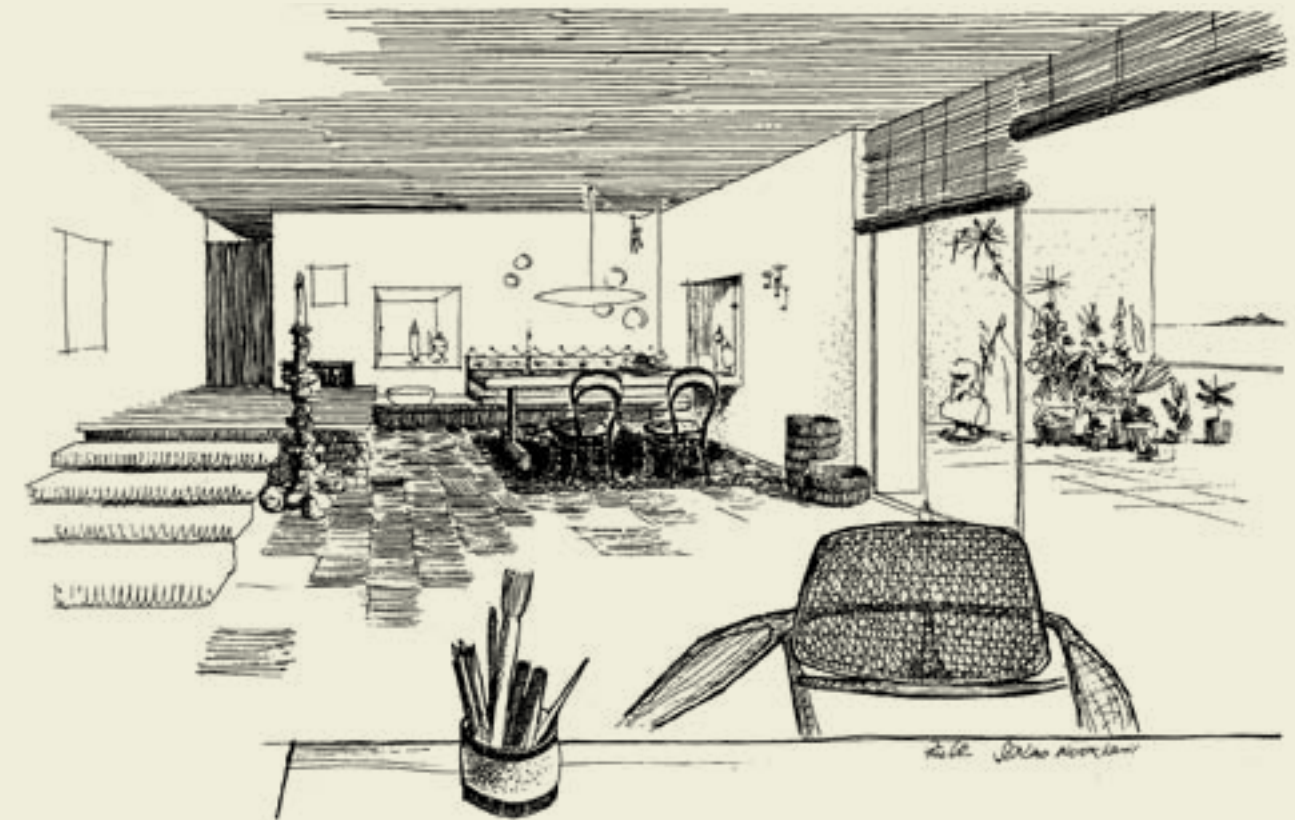
metais dourados até o 12º e daí à cobertura por uma escadinha estreita, mas bem lançada. Uma senhora francesa, inquilina da família, lá morava com dezenas de gatos desde a batalha de Waterloo. (Os gatos em si eram limpos, mas milhares deles utilizando o mesmo caixotinho com areia davam ao local um cheiro repugnante.)

Obtivemos carta branca depois de duas semanas de debates e combates, muito papel rabiscado e uísque entornado. Carta branca para um profissional não chega a ser branca totalmente, mas o suficiente para acomodarmos da melhor maneira possível o nosso cliente e sua tralha na nova residência, de maneira que ele se sinta realmente em casa e não na casa do arquiteto ou decorador. Íamos nesse caso ser o arquiteto e o decorador. Uma reforma total e uma ampliação se tornavam necessárias.

Pelos primeiros contatos percebemos que tudo iria dar certo. Durante a obra, quando a visitávamos, não acreditava bem na função daquelas seteiras do vão da escada, no porquê daquelas aberturas, como janelas de fortaleza no canto de refeições, pois tinha o conceito de que arquitetura é absolutamente rígida e se tem que seguir o que mandam os figurinos. O interesse parecia cada vez maior à medida que nos aproximávamos do final da batalha. Admirou-se muitíssimo quando dissemos que conservasse as cadeiras Thonet que sobraram do leilão, assim como uma cópia de Rubens e a coleção de peças de antimônio. A procura da escada caracol em ferro fundido foi interessante, bem como a dos azulejos *art nouveau*. Fomos encontrá-la em uma demolição na Lapa. O aparelho de iluminação do hall nada mais que uma lanterna comum de centro de rua.<sup>11</sup>

O problema das cores e tecidos foi resolvido sem tropeços. O piso em lajotas de cerâmica de Venda das Pedras era a cor predominante, já que as paredes com acabamento irregular e o teto seriam pintados em branco. Para a variedade de quinquilharias que o nosso herói possuía, paredes que não fossem absolutamente neutras tornariam o ambiente carregado.

O linho grosso que escolhemos para o sofá principal era verde oliva, o que harmonizava perfeitamente com o atanado fino encerado do sofá Mole. Um tapete “pelo alto” de lã branco e uma mesa de centro em jacarandá maciço formariam o conjunto de estar. A estante embutida acumulava as coleções e objetos assim



como os livros, bar e *hi-fi*. Para o closet do hall tivemos que recorrer aos Franceschis<sup>12</sup> com uma bela ampliação fotográfica de um detalhe de gravura de Debret,<sup>13</sup> ocupando a área total da frente do armário.

Um barroteamento de peroba, apoiado simplesmente no piso do terraço, elevava quase meio metro o novo quarto de dormir, o que evitava, dessa forma, os problemas com a impermeabilização, e criava um pé direito de 2 metros e 20, mais aconchegante.

Três meses de luta contínua contra palpites de parentes e decoradores amigos foram recompensados com um *c'est merveilleuse* da vovó dos gatos.



## NOTAS

<sup>1</sup> Colégio Santo Inácio, fundado pela Ordem Jesuíta no início do século XX no Rio de Janeiro e que formava boa parte dos filhos de uma alta sociedade carioca, na Rua São Clemente em Botafogo, onde Sergio estudou.

<sup>2</sup> No Brasil se costuma usar pomposamente a palavra Sorbonne para tratar da Universidade de Paris.

<sup>3</sup> Sergio muitas vezes joga de forma crítica o termo “moderno”, fazendo questão de não ser identificado totalmente com o “modernismo”, ou ainda o “modernoso”, palavra que usa depreciativamente, preferindo sempre a afirmação de uma noção de contemporâneo no design e que muitas vezes parece antecipar o pós-modernismo, principalmente na sua incorporação lúdica e apenas irônica de um repertório de soluções tirado do passado, deslocado do historicismo dos estilos, de maneira distanciada ou cômica, quando agencia dados estruturais do design de outra época.

<sup>4</sup> Uma frase lapidar, na qual teríamos resumido um grande assunto, qual seja, como conciliar a revolução modernista com um antigo regime do gosto que ainda se mira em copiar a mobília estilo Luis XIV ou Château de Versailles. Vale notar que na programação espacial de Brasília os arquitetos e urbanistas modernos encontravam-se também nessa inusitada condição de projetistas de palácios, como muito bem aponta em seus ensaios o crítico Mário Pedrosa.

<sup>5</sup> Romântico aqui muito provavelmente se deva ao fato de que Minas Gerais é para o gosto brasileiro um lugar de um passado mítico, dentre estes mitos do nosso imaginário o do Aleijadinho, criado pelos românticos, e que segue pelo modernismo em busca de uma expressividade do barroco brasileiro, como se houvesse originalidade naquilo que acontece tardiamente. Como sabemos, no Brasil a vigência de um estilo é sempre algo confuso e muitas vezes pura afetação

de quem quer anacronicamente reconstruir a história, de maneira “romântica”, no mau sentido. Sergio nos dá uma versão disso tudo de forma muito apurada, ao considerar que o elemento distintivo em meio ao estilo colonial português é justamente a poética da simplicidade e do carinho, sendo esse segundo termo primoroso para definir um “estilo carinhoso” que seria “genuinamente brasileiro”.

<sup>6</sup> Candido Portinari (1903 São Paulo - 1962 Rio de Janeiro); Aldemir Martins (1922 Ceará - 2006 São Paulo) e Massimo Campigli (1895 Alemanha - 1971 França), que trabalhou e viveu na Itália.

<sup>7</sup> Genaro de Carvalho (1926 Bahia - 1971 Bahia), além de pintor, foi um artesão que fez uso da tapeçaria como parte de sua criação atrelada ao modernismo brasileiro.

<sup>8</sup> Hugo Gouthier de Oliveira Gondim (1909 Minas Gerais - 1992 Rio de Janeiro) foi embaixador do Brasil na Itália e teve papel decisivo na compra e instalação da sede diplomática brasileira em Roma ao adquirir um palácio na Piazza Navona, em 1960, numa barganha altamente favorável ao governo brasileiro. Neste momento, numa ousada estratégia de tornar presente o que havia de melhor na cultura brasileira contemporânea, além de trazer fotógrafos e pintores brasileiros para ocupar as paredes do edifício, contrata imediatamente a Oca para criar uma mobília

especialmente adequada ao trabalho da Casa do Brasil em Roma. Sergio Rodrigues foi o responsável por redesenhar a arquitetura de interior e seus espaços com um requinte moderno contrastante com o espaço e que evidencia traços geométricos de sofisticada simplicidade, animados pelo construtivismo que estava em voga no Brasil. Alguns anos depois Hugo Gauthier seria perseguido pela ditadura militar por conta de suas ligações estreitas com Juscelino Kubitschek e João Goulart, quando então é obrigado a abandonar a carreira diplomática. Para encontrar mais detalhes, sugiro a leitura do texto *Móveis*, escrito por Sergio Rodrigues, publicado na revista *Módulo*, número 22, que trata desta empreitada.

<sup>9</sup> Trata-se do Palazzo Pamphili, para o qual Sergio desenha os móveis em 1961 e os executa na Itália.

<sup>10</sup> Uma das mais cobiçadas áreas com vistas para o mar no Rio de Janeiro, beirando a Praia de Copacabana. O bairro carioca de Copacabana foi também uma das áreas que se verticalizou rapidamente com o desenvolvimento da cidade nestes anos 1950 e 1960, havendo, já em meados dos anos 1940, a liberação da área para edifícios de apartamento de até 13 andares. Um ótimo estudo publicado pelo Instituto Pereira Passos, de Maurício de Almeida Abreu, com o título *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*, analisa esta situação e nos mostra a

formação desta cultura de apartamentos na zona sul da cidade.

<sup>11</sup> Esta narrativa divertida sobre o apartamento da Avenida Atlântica nos traz de volta a um comentário irônico de Sergio Rodrigues ao estilo “*art nouveau*/fim de século” que sabemos pelo seu texto *Tendência do móvel moderno ser desconsiderado como design em seu sentido forte, acompanhando a crítica modernista do arquiteto austríaco Adolf Loos (1870-1933)*. Contudo aqui ele admite que as peças sejam integradas de forma ornamental, numa reapropriação do estilo, (já o edifício mantém um elevador “fim de século”). No mais, o partido de um ecletismo, sem estilização total, ao lado inclusive das cadeiras Thonet por quem Sergio nutria grande admiração, parece ser uma forma de lidar com o fato de não ter de fato “carta branca”; sem dúvida um desafio para acomodar as quinquilharias ao lado de um sofá Mole.

<sup>12</sup> Conforme depoimento de Dolly Michailovska se trata dos irmãos italianos Franceschis que mantinham uma loja na Rua da Passagem, em Botafogo, que eram fornecedores e amigos de Sergio, e que o ajudavam nas impressões fotográficas.

<sup>13</sup> Jean-Baptiste Debret (1768, Paris -1848, Paris), como se sabe, foi o pintor da escola neoclássica francesa escolhido para compor a missão artística que serviria a Corte de

Dom João VI no Rio de Janeiro, chegando ali em 1816. Em 1808, a cidade fora declarada sede do império português e passou a ser habitada por uma aristocracia europeia que demandaria serviços artísticos para seu convívio, alterando profundamente o ambiente da ex-colônia. Depois da independência do Brasil, ocorrida em 1822, foi um dos fundadores da Academia Imperial de Belas Artes nesta cidade em 1926, já convertida em capital do Império do Brasil, onde lecionará pintura. Permaneceu no Brasil até 1831, com destacado papel no direcionamento da escola que ajudara a fundar e onde formou alguns discípulos brasileiros. Portanto o tempo que Debret esteve no Brasil coincide com o da Restauração na França, onde a casa dos Bourbons opera um regime conservador, depois da derrota de Napoleão, e restabelece uma monarquia com forte apoio da igreja, perseguindo socialmente os partidários da Revolução republicana e do Bonapartismo (um tempo que é narrado com saborosa amargura nas páginas do romance *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal). No seu exílio brasileiro o pintor neoclássico que servira Bonaparte passa a flertar com uma pintura e um desenho que transfiguram seus canônicos saberes artísticos para dar conta de um ambiente antropológico em nada europeu, onde a brutalidade da escravidão desenha os tratos urbanos e a exótica presença indígena organiza uma paisagem tropical selvagem, deixando em seu registros,

contraditoriamente pitorescos, um legado estético que para muitos autores pode ser considerado como decisivo em inaugurar uma modernidade na arte do país. As interpretações de Rodrigo Naves, em seu livro *A Forma Difícil*, e de Luiz Felipe de Alencastro, no livro *Rio de Janeiro, Cidade Mestiça*, são decisivas ao analisarem a obra do artista em seu contributo e seu significado de confrontação com o ambiente brasileiro. Dito isto, Sergio Rodrigues é cuidadoso ao evocar Debret neste contexto, sendo que atribui a ele até mesmo uma suposta inspiração para o seu desenho da poltrona Mole, se apropriando de seus tipos humanos para narrar a invenção desta peça que plasma um sensualismo “manemolente” em seu design e que diferencia nossa sabedoria corporal no modo de descansar o corpo sobre o mobiliário. Não por acaso ele sutilmente traz uma plotagem de Debret para compor este interior projetado e acompanhar sua poltrona na casa de um cliente afetado pela cultura francesa.

Publicidade da Oca na revista *Módulo*, número 27, março de 1962

*Oca ad in the Módulo magazine, number 27, March 1962*





## Comentário crítico

**DE COMO APROVEITAR DA CARTA BRANCA** que não é branca ou O problema da casa de quem não casa é a segunda contribuição escrita e ilustrada por Sergio Rodrigues para a revista *Senhor*. Nela, um personagem, provavelmente real, dá corpo a uma trama exemplar, o que põe em cena este desafio que é realizar ambientes domésticos com um design contemporâneo, mas que atenda ao gosto passadista, ou talvez desatualizado, de seu cliente. Sem dúvida, nas suas peripécias, a personagem em causa era um espelho do leitor da revista e do ambiente onde o periódico penetrava, com a ideia de trazer lampejos de atualidade e ousadia para um gosto, em geral, ainda provinciano e antiquado, como era o caso de quem vivia no Novo Mundo e que tentava se haver com os influxos europeus ainda dominantes em seus sucessivos tempos de influência.

Numa série de definições e conceitos que colhemos neste e em outros textos publicados por Sergio nesta revista senhorial, como que urdindo as narrativas pitorescas e a revelar os detalhes insólitos de sua atividade e profissão, podemos entender a dimensão do trabalho do *arredatori* de que ele nos fala e que ele mesmo encarnaria aqui. Sergio tinha diante de si um desafio de traduzir a sua época num ambiente doméstico ao criar uma arquitetura de interiores genuína, levando adiante essa situação estético-existencial que dá liga e visa acomodar no coração da edificação arquitetônica (com seus valores estáticos construídos) aqueles objetos de mobiliário e apetrechos vitais, justamente presentificando o espaço com seus contrapontos valorativos, também estéticos, mas muito mais voltados aos hábitos de conforto e ergonomia.

Esta peleja era o cotidiano da geração de designers que se forma depois da II Guerra Mundial e que começa a refletir o espaço doméstico para além de uma utopia modernista ortodoxa de legado europeu e que vai acomodar um novo hábito humano que se forma em torno das casas americanas. É o que podemos ver de forma muito evidente no inventário publicado por George Nelson, sob o título de *Living Space*, no primeiro número da série *Interiors Library* já de 1952 e que irá se tornar uma referência nesta consumação de novas maneiras de viver naquela contemporaneidade experimentada. Mas para entendermos melhor este assunto valeria percorrer um pouco mais (e me perdoe o leitor se me alongar por demais no assunto) os dados de época que flutuam no entorno desta historieta aparentemente simples.

O segundo período do título evoca o jogo de palavras da comédia de costumes de Martins Pena, *Quem casa, quer casa*, famosa peça teatral escrita em 1845 sobre os modos de vida no Rio de Janeiro, mas numa alusão que funciona de uma forma completamente invertida. Ao invés do crescimento da família dentro da mesma habitação, comum aos extratos mais empobrecidos da sociedade, e seu decorrente encortijamento (algo familiar ao Rio de Janeiro desde o século XIX),

temos agora ali na velha capital, que perdera seu título há dois anos para Brasília, a peripécia de uma elite cultural solitária, abastada pelo seu patrimônio familiar, e que opta por viver em sua torre de marfim. A opção existencial vai aparentando o cosmopolitismo nos modos, sofisticados em Paris, e que se apresentam agora como próspero cultivo da solteirice, bem-resolvida, existencial e economicamente.

Podemos dizer que há aqui uma característica social emergente no mundo, talvez desde meados dos anos 1950, com o ritmo da liberação sexual e da conversão do casamento num entrelaçamento mais amoroso, não mais uma obrigação contratual e religiosa, da qual é possível se desfazer socialmente se o amor não prosperar, havendo também maior abertura para os casos passageiros e as amizades coloridas. Além de se passar a aceitar os divórcios e, discretamente nos costumes, começava-se a se facultar a vivência da homossexualidade (ainda que os gays sejam muitas vezes obrigados a se manterem enrustidos no armário). Isso nos estratos mais intelectualizados da sociedade que tinham acesso ao periódico e abriam-se a suas novas maneiras, muito embora o nome da revista se dirija a este patriarca que é justamente um Senhor, mas se olharmos para seu corpo editorial, havia lá já conhecidos intelectuais que desfrutavam de sua condição e liberdade de orientações sexuais, e uma parte deles logo depois continuará sua inteligente empreitada comportamental em revistas como *O Pasquim*, famosa pela sua veia satírica na absorção dos novos costumes de época. E toda esta evolução comportamental contemporânea vai registrada sob a brincadeira no título, O problema da casa de quem não casa, o que consagra esse individualismo radical de um tempo histórico que se formava e que tinha muitas consequências também na arquitetura e no design de interiores que se inventava.

Como o texto é bastante autoexplicativo e o leitor pode se amparar nas notas de pé de página, falemos um pouco mais do ambiente histórico desses comportamentos ascendentes, para quem quiser apreciar a graça clarividente desta micronovela e seus ritmos em contexto. Lembremos ainda que, com o avanço da sociedade de consumo e seu projeto de comunicação individualizada, com os avanços da “psicologia de massa”, essa característica deveras doméstica era algo que consolidava o despertar dos desejos em cada consumidor, em seu mundo particular, e muitas vezes propunha interações existenciais solitárias, num culto egoísta de seu máximo de liberdade. Este ambiente de época e seu padrão de subjetivação, ainda nestes anos 1960, iria se amplificar na imagem de um cidadão autônomo em direção ao seu experimentalismo pessoal, num isolamento personalíssimo e noutras formas de transcendência coletiva, mais ou menos como acontecia nesta nova forma de audição dos shows de jazz e rock’n’roll.

Mas podemos pensar que aqui ainda estamos a meio caminho desta atualização histórica dos modos de vida, algo que só se desdobrará por completo nos acontecimentos conhecidos pelo ano de 1968, diga-se de passagem, quando o Loft e sua miscelânea espaço-temporal se populariza de vez nas cidades já mergulhadas numa pós-modernidade semicompletada. Nos concerne tratar apenas deste ponto e deste momento transitivo, pois que mais a frente, nesta coletânea de materiais, veremos esta ligação que se estabelece entre a poltrona Mole e os astros pop, uma curiosidade que até hoje chama-nos a atenção. O sofá desenhado em seu projeto radical de conforto individual, que coroa esse hedonismo num trono exuberante e consagra o deleite do estado pessoal, será apropriado pelo filme *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, quase como um sintoma deste decoro, e evidencia como seu projeto será celebrado pelo rei da cultura popular brasileira, que no filme era convertido em personagem arquetípico da venturosa juventude, justamente esse homem que vive cercado de mulheres e amantes, mas que prefere sempre estar solitário (um exemplo social que se consuma na figura do popstar dos anos 1960).

Se esta inovação urbana afetava os modos de vida já desde os anos 1950 e plasma um modelo radical de individualismo, ela era bastante expressiva em sua transfiguração literária desde os *beatniks*, como lembra Mário Pedrosa ao comentar o projeto de Sergio Rodrigues exposto no MAM Rio e que não por acaso chamaria-se a “casa individual pré-fabricada” e encarnava, de outra forma ainda, esse senso de liberdade radical do sujeito. Como lemos no clássico desta geração *On The Road*, o automóvel deixará de ser um veículo de transporte familiar e passará a ser um ícone da aventura hedonista, o *locus* privilegiado das peripécias narcísicas. E nisso também é notável que os pilotis de madeira abrissem a estrutura livre no plano térreo da casa apresentada, para que o carro ali morasse num cômodo, só ele com seu dono, num microapartamento personalizado.

Nestes anos do pós-guerra, coincidentemente, a boa e velha *garçonnière*, ou o studio pessoal, vão ganhar sua forma generalizada e positiva numa nova nomenclatura, o que refaz o sentido da compacta cultura americana da *kitchenett* (no Brasil, a quitinete). Assim também este módulo básico exposto no MAM seria a encarnação desse conceito de vida numa célula urbana minimalista para as necessidades plenas de um indivíduo.

O desejo de “independência” e gosto pessoal, excêntrico e autocentrado nos modos de vida, é sem dúvida o fetiche e o sintoma mais radical deste mundo dos solteirões que crescem depois de seus impulsos transviados na juventude e que mergulham sua personalidade num ambiente de experiência onde o “modernismo” passa a ser uma espécie de pano de fundo,

reapropriado como ambiente natural do seu deslocamento, deixando muitas vezes de ser um projeto de sociedade e de equilíbrios formais, de harmonia conquistada pela racionalização.

É nesse contexto que o funcionalismo se dissolve numa cacofônica habitação, volta e meia inundada de eletrodomésticos e revistas, repleta de livros e toca discos, e tantos outros bens de consumo que influenciam o gosto pessoal a conviver submerso em virtualidades, entre o cultivo do passado e o delírio do futuro, sem que o presente seja vivido como utopia de modernidade. Nesse ambiente novo, que vemos a partir dos anos 1950 nos programas de arquitetura de interiores, surgem as miscelâneas de estilos de vida e de objetos dispostos no espaço, entre ousadia criativa do design e o apego aos elementos do passado, o histórico e o contemporâneo, o multicultural e o nacional, surgindo interiores desenhados em que a livre combinação da mobília e do design serve para ostentar esses traços de personalidade mais do que um programa rígido de modernidade. Logo mais ainda a cultura de época ganhará seu grande espelho com a televisão colorida e suas fantasias domésticas de muitos canais, o que instaura de vez esse narcisismo das redes imaginárias. Mas, como dissemos, tudo ainda estava no meio do caminho.

A revista *Senhor* foi ao Brasil um termômetro desta época de transições e valeria ouvir esta explicação de Ruy Castro, numa resenha deste periódico, *Uma senhora revista*, publicada pela *Folha de S.Paulo*, em 20 de maio de 2012: “O homem (e a mulher) a quem essa estética se dirigia era o adulto consciente, responsável e lúcido; em política, liberal e progressista; de preferência, solteiro (e, se casado, com uma mulher parecida com ele); próspero o suficiente para ter um carro novo e certas modernidades domésticas, como uma TV ou um estêreo, mas sem deslumbramentos; gourmet, viajado, à vontade em aviões; atento a novidades, mas sem muita pressa para adotá-las; bem-humorado, bem vestido, bebedor equilibrado; e, finalmente, leitor de livros, fã de João Gilberto e Tom Jobim e dos filmes italianos e franceses. Acima de tudo, adulto – eis a palavra (por isso, ele era um “senhor”, não um imaturo espremedor de espinhas). Ou tudo isso seria pedir muito de um brasileiro? Mas se *Senhor* e aquela estética existiam, por que não esse leitor?”

A pergunta de Ruy Castro nos devolve ao nosso personagem local, pois nem tudo era progresso e utopia. E ela faz sentido, pois no Brasil nesse impulso de atualização para o contemporâneo do mundo, conviviam-se ainda com uma tentativa de inventar um passado romântico de tradições imaginárias e de identidade tresloucada com as quinquilharias de família, juntando o superurbano ao infrarrural. Nossa elite cultural e econômica ainda se esmerava por reconhecimento através de seu apego ao patriarcalismo dos Senhores da “Casa Grande”, no gosto alambicado de Gilberto Freyre, algo que o nome da revista também evoca.

Numa possível resposta, poderíamos dizer que o personagem aqui tornado um protótipo destes desencontros, provincianos diante da sua época, é alguém mais ou menos modernizado ou atualizado nas suas preferências estéticas, tentando ainda afirmar uma origem social em seu maneirismo de sotaque francês sorbonard. A cultura da bossa nova e o descolamento praieiro, num brevíssimo futuro, também animavam aqueles cidadãos que se encontravam na ex-capital federal, um público que sonhava em ser agora cidadão de um maravilhoso balneário, na cidade que se intitulava a capital da beleza e da cultura nacional. E sonhava com uma cidadela espelhada no existencialismo tropical de seu *Orphée Noir*, que lhe trazia mais sonhos na tela do cinema, nessa célebre cultura de apartamentos da zona sul, sempre afrancesada.

Vivendo no reino da graça e dos sonhos, o carioca era ainda mais habitado por fantasias estrangeiras, depois que a nação migra para o planalto central, com seu aeroporto moderníssimo e com os voos mais acessíveis para uma classe dominante brasileira que transita agora pelas capitais do mundo nas asas da Panair. Mais animado pelo cinema francês, como lembra Ruy Castro, do que pela experiência local de sua cidade. E talvez assim enxergando-se mais nas lentes de Marcel Camus, numa transfiguração do imaginário parisiense na “cidade maravilhosa”, mais do que no neorrealismo de uma cidade “Rio, 40 graus” e da “zona norte” retratada por Nelson Pereira dos Santos, com suas favelas e descaminhos suburbanos. Um quadro que formava ainda uma expectativa de sofisticação entre o popular e o erudito, entre o arcaico e a modernidade, para ser vivido apenas em Copacabana ou Ipanema.

Sabemos que quando a revista brasileira e o filme francês surgiram naqueles anos de 1959, inspirados pela bossa nova que soava entre os apartamentos e aeroportos, já se vivia, na utópica Brasília, outro delírio de máquina civilizacional que logo se mostraria um grande pesadelo, nesse caos da proliferação do automóvel e na suburbanização acelerada que no Brasil, diferente do caso norte-americano dos subúrbios, significava também a favelização e a precarização do espaço da cidade.

Mas desde o Rio de Janeiro aquela caótica aventura ainda poderia ser vista com o distanciamento das “lentes civilizadas”. O distanciamento desta “torre de marfim” da casa de quem não casa era uma miragem cultivada, uma cidade que tinha óculos escuros e ar-condicionado bem transados para poder não enxergar as favelas da varanda dos apartamentos. E se mantinha desfrutando de seu gosto afrancesado, uma constante nos detalhes e nas afinidades eletivas aqui inventariadas por Sergio, do elevador aos ornamentos cenográficos, da senhora dos gatos aos enfeites das janelas medievais, num romantismo que pulula por todos os lados, “com sabor de Rio Antigo”.

E nisso Sergio tem que se virar com toda a resistência bem pensante de um cidadão que de moderno chegou apenas a um gosto *art nouveau* no seu estilo residencial, mesmo em Copacabana, numa área que se verticalizava com edifícios de tecnologia modernista, o que fazia acelerar o adensamento urbano e a especulação imobiliária. No interior das torres de concreto armado então resiste um passadismo com sotaque europeu e sem vocabulário próprio para ousar sua própria modernidade aparentada nos modos de vida dos eletrodomésticos, sua alta fidelidade que soa *hi-fi*. Neste sentido, as conquistas de Sergio com a clientela eram quase uma revolução permanente, numa aceleração mental e sensível pelos estágios do gosto em direção ao presente, algo que podia fazer a diferença naquele momento de grandes promessas geracionais em suspensão. E um Debret em plotagem de última geração pode ser um avanço de séculos na parede dos armários, dando a ver ampliadamente essas formas de escravidão. No fim das contas, era esperar que o sofá Mole fizesse seu trabalho de educação estética e quem sabe desse novo ambiente para os miolos do culto leitor de “línguas neolatinas”. Se é que haveria tempo para essa metamorfose...

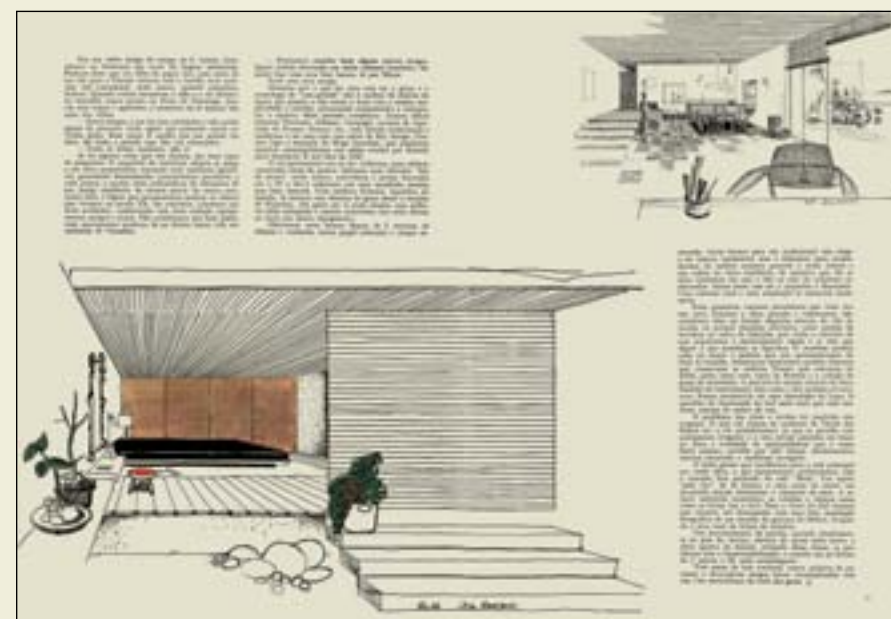
Essa imaginária condição vivida na revista de Senhores termina em 1964, antes de o Cinema Novo tomar corpo e explorar a fundo, nas cabeças formadas, aquelas contradições do país que se urbanizava apenas parcialmente. O caso contado por Sergio tem ainda sabor de uma chanchada, e poderia ser integrado ao enredo do filme *Um Candango na Belacap*, num cenário maluco que mostra nossos jovens milionários solteirões vivendo entre o Rio conservador, mas moderninho, e a progressista Brasília, ainda arcaica, sempre a meio caminho de civilização e barbárie, animado pelo humores engraçadíssimos de Grande Otelo e Ankito, dirigido pelo mesmo Roberto Farias que no fim daquela década faria Sergio entrar nas aventuras rítmicas de Roberto Carlos.

Como se sabe, o último número da *Senhor* saiu em janeiro de 1964, quase que como tragicamente a prever o que se daria em abril, no dia 1º, quando um golpe militar viria para botar fim ao liberalismo cultural e ao gosto cosmopolita que eram prometidos nas suas páginas cheias de bossa, com uma utopia malandra e sensual, entre o humor e a conciliação dos conflitos vividos. Se naqueles inícios de 1960 havia um sopro de experimentalismo, tudo mudaria em pouco tempo no contravento da história que acabará restaurando um antigo regime para governar as gritantes contradições do desenvolvimentismo que explodiam com a caótica urbanização do país, perseguindo a contracultura e liberdade sexual, mais até do que combatendo a guerrilha e as facções armadas. Tudo quase que como hoje em dia...

Vasos Oca, criado por Sergio Rodrigues em 1955  
Foto: Lauro F. Paraiso  
[Acervo Instituto Sergio Rodrigues]

*Oca Vases, created by Sergio Rodrigues in 1955*  
Photo: Lauro F. Paraiso  
[Sergio Rodrigues Institute Collection]





## DETALHES TÉCNICOS DA EDIÇÃO ORIGINAL

O trabalho gráfico-textual de Sérgio se encontra na revista *Senhor*, número 7, ano 4, nas páginas 13, 14, 15, 16 e 17, em julho de 1962. A revista foi editada por Paulo Francis e Newton de Almeida Rodrigues. O item que está na coleção do Instituto Sérgio Rodrigues tem dimensões originais de 23,40cm de largura e 32cm de altura, e fica organizado sob o número de catalogação T043 em nosso arquivo.

Texto publicado em agosto de 1962, na revista *Senhor*



*Arredatori  
Decoratori  
Nouveaux riches*

**SERGIO RODRIGUES**

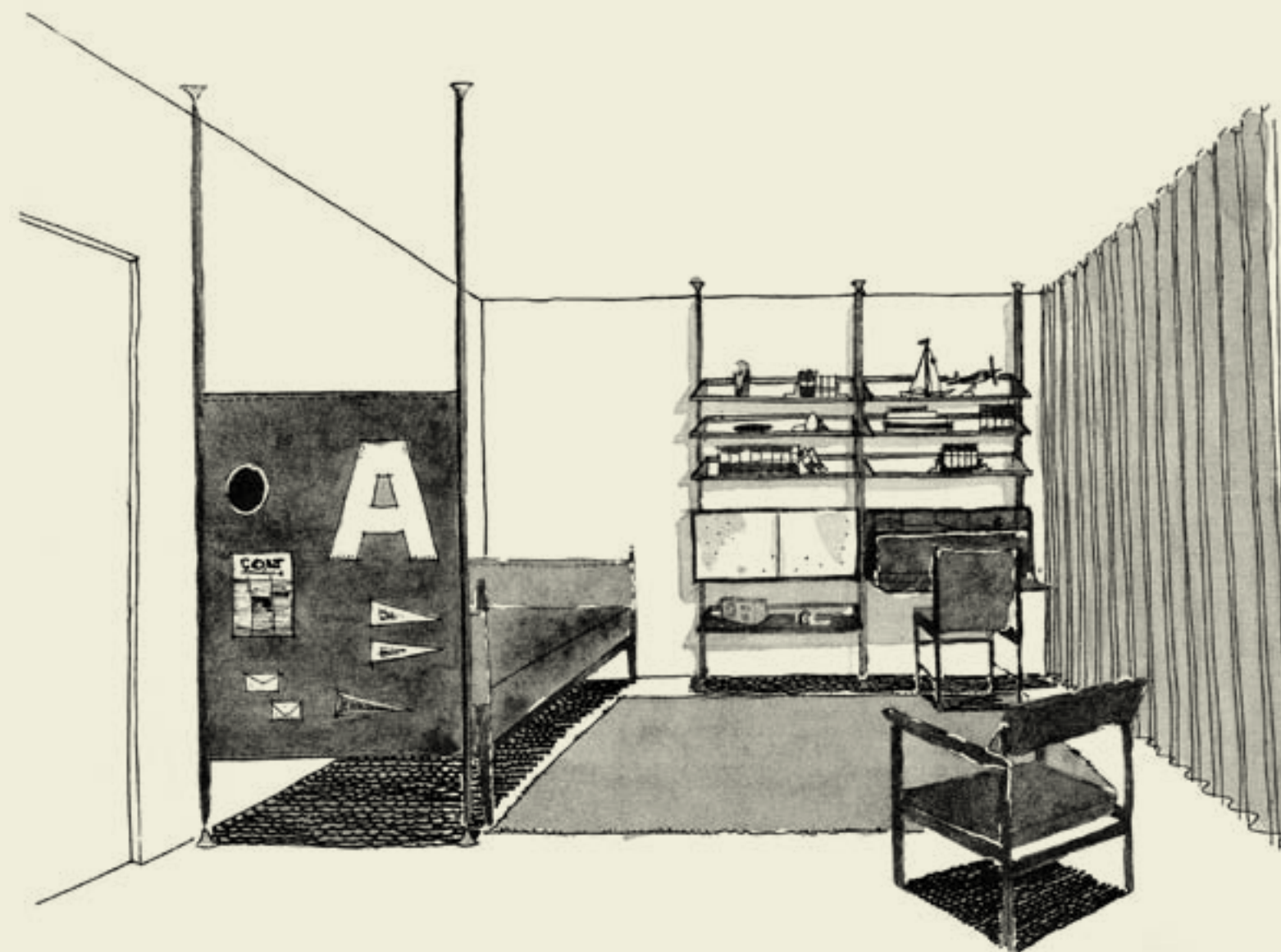


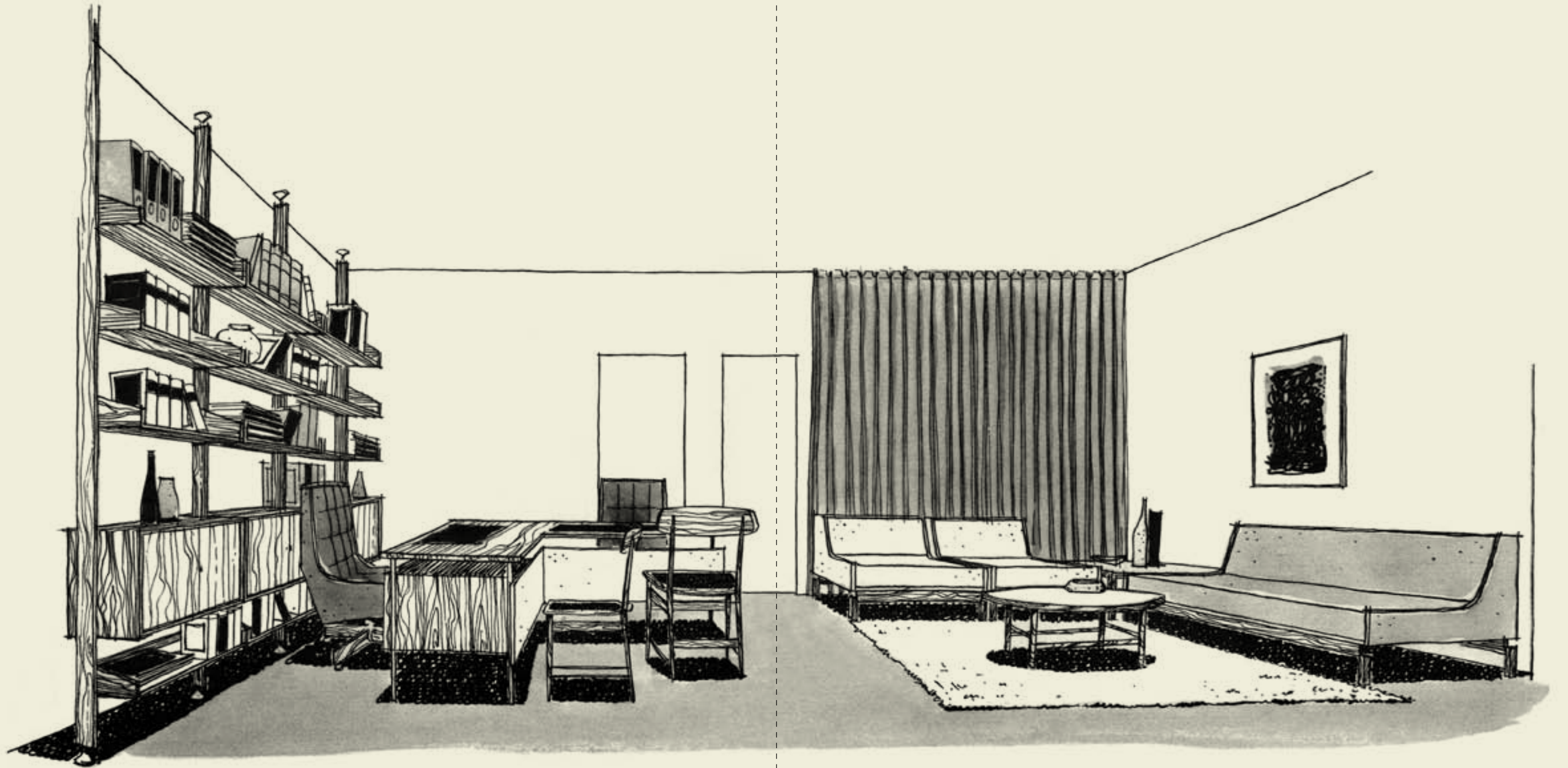
**COLOQUE UMA ARCA** no centro da parede. Esta será de papel listrado salmão e branco. Um grupo de quatro gravuras inglesas com motivos de caça, moldura em mogno e ouro. Um turíbulo de prata displicentemente jogado. Duas lanternas de carroça em latão bem polido...<sup>1</sup>

Não há dúvidas de que orientações como esta, dadas em revistas e jornais de grande aceitação, nas seções especializadas, a todas as pessoas que perguntam como se decora um saguão, desorientam completamente aqueles que por autodidatismo pretendem se enfronhar em problemas de arquitetura de interiores. Os que mais sofrem, entretanto, são os patrícios que residem afastados dos grandes centros, que contam somente com esse meio para se instruir, e os *nouveaux riches*, que, para não apelarem para um profissional categorizado, se valem dessas soluções de algibeira geralmente acompanhadas de desenhos de péssima categoria, fora de escala e ainda sem conhecer os hábitos, necessidades e reais possibilidades de cada consulente.

E por falar em novo-rico, o problema para nós, que militamos na profissão que pretende orientar a utilização dos espaços internos e a localização do equipamento e seus complementos, é deveras melindroso e requer uma boa dose de calma para aguentar a chatice e a imbecilidade com que nos atacam. Aliás, o *affair* novo-rico pode ser tocado sem a menor cerimônia e absoluta isenção de escrúpulos, porque não há novo-rico que se ache novo-rico, ou, pelo menos se tem consciência deste estado, não mete a carapuça. Aquele que galgou uma posição bastante mais elevada do que aquela que vinha tendo, por ter tirado a sorte grande, desviado do bolso de outrem, recebido uma herança, ou, mais raramente, por merecimento, tem como norma eliminar tudo quanto se refira ao seu passado mais modesto e recomeçar a vida nova com tudo novo.

Durante essa metamorfose se vê cercado por inescrupulosos de toda espécie e não podiam faltar os que lidam com decorações. Neste ponto, devido ao precário conhecimento sobre o assunto e à grande confusão que existe com respeito à palavra decorador. Decorador é o que faz decoração, isto é, enfeita, ornamenta, estiliza. Assim o cortineiro, o estucador, o marceneiro são decoradores; até o nosso Aleijadinho foi também decorador, pois suas





esculturas aplicadas em edifícios e igrejas eram completamente independentes da arquitetura. Por extensão, a doceira também é decoradora. Não temos em português um nome para aquela pessoa de bom gosto, com conhecimento da matéria, que se dedica à orientação de ornamentação de um ambiente, como há em italiano a palavra *arredatore*,<sup>2</sup> sendo *decoratore* aquele artesão que executa as ordens do *arredatore*. Poderíamos traduzir o *arredatore* por arquiteto de interiores, mas achamos que a palavra arquiteto só deverá ser usada por arquiteto mesmo. De modo que os profissionais que fazem o *arredatore* e não são arquitetos são também chamados de decoradores que com todo o direito usam como dizeres de suas firmas: cortinas e decorações, objetos de arte e decorações, móveis e decorações, isto sendo comércio de equipamentos e complementos de decorações de interiores e não necessariamente um escritório técnico de arquitetura de interiores, como faz crer.<sup>3</sup>

Vamos, para simplificar, chamar *arredatore* de arquiteto de interiores. O arquiteto, quando projeta uma residência para determinada pessoa, já prevê a localização dos principais equipamentos móveis, sem precisar entretanto indicar suas características. Se por acaso não for também especialista em interiores, poderá trabalhar em equipe com um arquiteto de interiores. Por conseguinte, um arquiteto de interiores só é chamado quando a residência não foi criada para atender às necessidades e características de determinada pessoa. Desta forma, ele criará espaços e ordenará o equipamento dentro da arquitetura que encontrar. É o caso dos edifícios de apartamento em geral, cujo projeto é o mesmo para diversas famílias, e que somente o arquiteto de interiores poderá particularizar cada um desses projetos de acordo com a personalidade de cada família.<sup>4</sup>

Situações criadas pelos decoradores desonestos formam péssimo conceito no público do trabalho dos arquitetos. Na Europa e na América, essas profissões são bem definidas e regulamentadas com suas entidades e sindicatos, protegidas pela lei, e acreditamos que, em breve, com a formação de escolas especializadas em arquitetura de interiores e desenho industrial, possa esse ramo da arquitetura acompanhar o alto posto que a nossa arquitetura desfruta no panorama mundial.

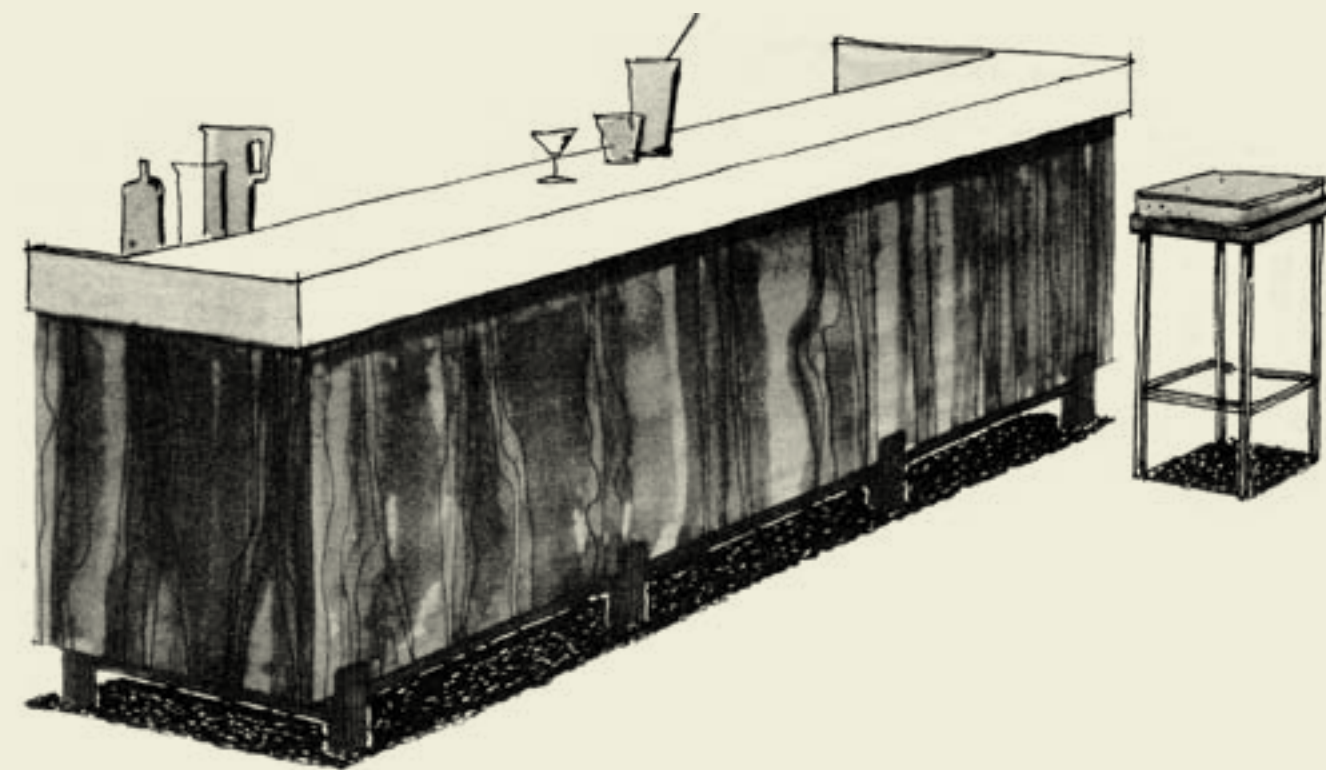
Os novos-ricos é que são realmente os bodes expiatórios dessas confusões e experiências, porque os velhos ricos sempre se apoiaram em orientadores profissionais de alto gabarito, portanto com pouca possibilidade de errar. Já os da classe média para baixo não recorrem ao arquiteto, preferem as normas ditadas pelas revistas de moda, interpretam-as à sua maneira e ouvem, sobretudo, os palpites do vendedor de móveis, que em geral defende seu interesse.

A cópia de modelos estrangeiros, seja de revistas, livros, ou da própria peça original (embora não admitamos), se for correta, poderia ser considerada. O abominável é a falta de ética que existe entre alguns profissionais ao plagiarem lamentavelmente modelos criados pelo esforço de alguns arquitetos e designers brasileiros, que com trabalho exaustivo se dedicam à pesquisa de novas formas e veem suas esperanças serem desvirtuadas e vulgarizadas entre outros elementos de categoria inferior.<sup>5</sup>

A falta de escolas especializadas cria os decoradores *House and Garden*, que são intransigentes nas suas opiniões apoiadas naquela famosa revista, e sem cerimônia alguma impingem elementos tradicionais americanos em ambientes tipicamente brasileiros. A falta de conhecimento faz com que o nosso amigo traduza os ensinamentos ao pé da letra em vez de interpretar o espírito com que foi criado.

Os de cultura *Domus*, revista especializada em ambientes internacionais, denotam um espírito mais “criador” e “aperfeiçoam” muitas vezes trabalhos de nomes consagrados, dando origem ao que se chama “modernoso”. Algo como: “Eu fiz um curso de decoração por correspondência embora more no interior.” Ou também: “Sou decoradora formada pelo Instituto X e só admito ambientes de estilo clássico. Não compreendo como se pode decorar em estilo Portinari.”

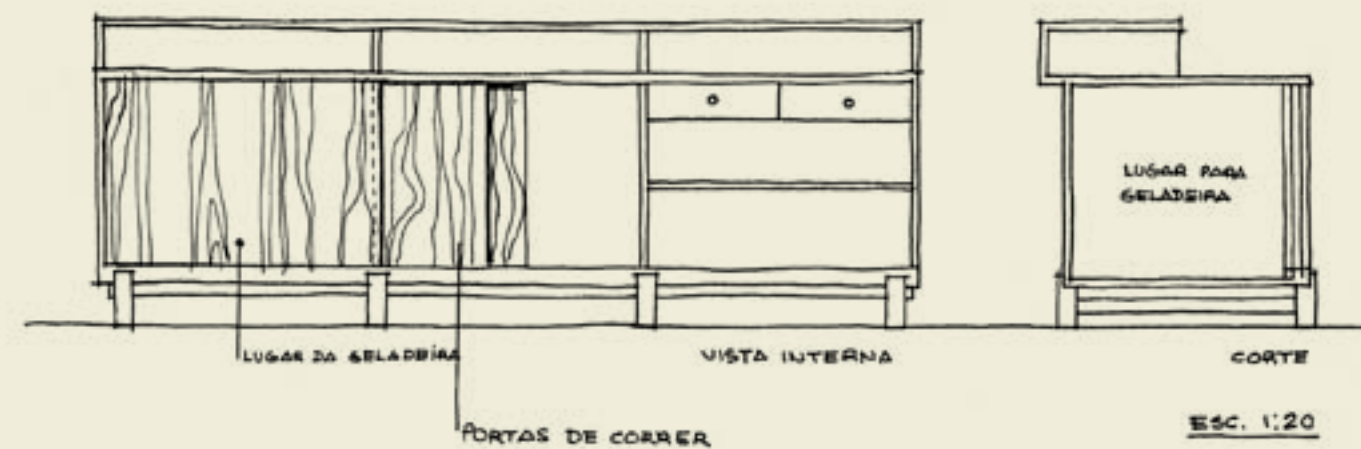
No primeiro caso, em que se pese o esforço do diretor do curso em dar rudimentos de arquitetura de interiores, de estilos, cores e complementos, se o aluno realmente tem inclinação para a coisa, sentirá falta de exemplos mais concretos, e a análise dos ambientes só poderá ser feita por comparações em publicações especializadas, o que é difícil obter, e ficará incompleta por falta de explicações detalhadas.



O outro caso serve para mostrar uma falha no ensino ministrado, pois acreditamos que uma aluna com esse conceito de arquitetura de interiores não tem noção do que realmente isso queira significar.<sup>6</sup>

O admirar, o sentir o que representou para uma determinada época um estilo, é muito louvável e faz parte da análise dos diversos períodos de evolução da sociedade, estampados na arquitetura. O só admitir determinado estilo é absoluta falta de conhecimento da nossa época e da de quando foi criado tal estilo.

Nem sempre se é compreendido quando nos metemos a guiar. Há falhas como em qualquer profissão, mas o desejo de se sobrepular em cada oportunidade surgida faz com que olhemos o futuro com bons olhos, principalmente agora que nossa indústria se firma com novos materiais e bons desenhos.



## NOTAS

<sup>1</sup> Nunca é elegante começar explicando a piada, mas como o texto foi apartado da verve satírica da revista em que circulou, vamos lá. Evidentemente nos deparamos com uma divertida paródia de receita de bolo, como se fosse uma amalucada mistura para colocar na batedeira e dar play. Assim ou assado, como se a disposição de elementos artísticos e funcionais pudesse obedecer uma bula, na ânsia de domesticar e trivializar o gosto para consumo dos donos de casa endinheirados, sem requerer alguma reflexão. Um regime de gosto que produz cenários inabitáveis. Decorativo, no mau sentido, combinação duvidosa e ociosa, para aclimatar objetos inúteis e ridículos num ambiente que não é levado em conta. Essas receitas de gosto são, aliás, típicas da sensibilidade ostentada pelos “novos ricos” de que o artigo trata e constituem o cultivo por excelência da sua “chatice e imbecilidade”, apontadas por Sergio.

<sup>2</sup> Em *La casa fiorentina e suo arredi nei secoli XIV e XV*, estudo publicado em 1908 por Attilio Schiaparelli, Florença, pode-se ler uma reconstrução historiográfica desta disciplina e decoro no trato da mobília e que buscaria a unidade na maneira de compor o ambiente interior das habitações aristocráticas, uma artisticidade que traz deleite ao espaço através de sua mobília. Desta forma, podemos dizer que tal profissão deriva das doutrinas neolatinas do *decorum* na arte e na arquitetura, podemos também atribuir seu aparecimento ao meio cultural urbano que na Itália se convencionou chamar de “renascimento”. Neste momento, vale lembrar, temos a vigência de doutrinas que prescrevem o princípio de proporção entre as partes e é deste ordenamento de uma unidade equilibrada que a beleza se vale, para se impor como conveniência, como se lê nos tratados de Leon Battista Alberti (1404-1472). Neste mesmo momento, a arte se

equivale a uma atividade intelectual ao ordenar valores através de suas técnicas do desenho, assim emula e incorpora vários conhecimentos particulares de corporações de ofícios e comunidades de artesãos para compor uma doutrina que vai além destes saberes particulares. Podemos pensar como esta doutrina também se estende sobre o ornamento interior das casas, diferenciando o sistema de contratos, entre o do *arredatore* e o do *decoratore*, nesta mesma tradição. Já a escolha de Sergio pela terminologia traduzida no português para arquiteto de interiores, diferenciado do decorador, parece bem condizente com esta escola italiana da arte do desenho, sendo que pouco antes desse artigo ele se encontraria ainda mais mergulhado nela, quando conviveu detidamente em Roma com esta cultura clássica da qual se utiliza aqui, isso quando realizava a reformulação da Embaixada do Brasil. Encontramos também em publicações especializadas da revista *Domus* e da *Trienal di Milano*, editadas nestes anos, o termo corrente *ambiente arredati* para tratar dos dispositivos mobiliados, justamente expondo estas combinatórias e adequações do design industrial a este gosto de época sofisticado. A ligação de Sergio com a terminologia italiana do design de ambientes pode decorrer também de sua convivência com arquitetos e designers imigrados para São Paulo, entre eles Carlo Hauner, em alguma medida também Lina Bo Bardi, nos primórdios da loja Forma onde trabalhou,

quando esta ainda se chamava Móveis Artesanal. Para mais aprofundamento desta história, sugerimos a leitura do ensaio *Móveis Artesanal: prelúdio à Forma, Oca e Mobilinea*, de autoria de Mina Warchavchik Hugerth ([https://www.academia.edu/7684917/Móveis\\_Artesanal](https://www.academia.edu/7684917/Móveis_Artesanal)).

<sup>3</sup> Note-se neste quiproquó de profissões e traduções uma situação existente. Sergio tenta explicar as diferenças entre os profissionais que se ocupam de funções diversas dentro de um sistema complexo de design e criação como o europeu. Ele faz uso de um vocabulário italiano em que a longa tradição dos artesãos, artistas e arquitetos sedimentou num sistema altamente especializado que dignifica os afazeres de cada nivelamento hierárquico em seu decoro próprio, como dissemos há pouco, evitando contudo que uns se ocupem do trabalho dos outros. O caso no Brasil da falta de terminologia adequada se soma também ao de uma falta de escolaridade disseminada, principalmente naquele tempo em que o número de universidades era reduzido, e havia apenas escolas de arquitetura e engenharia ainda muito genéricas (numa estimativa abreviada, não passavam de dez os cursos regulares em todo o território brasileiro neste início dos anos 1960), havendo uma enorme quantidade de “profissionais” sem gabarito próprio e sem formação superior especializada, reinando toda sorte de autodidatismo e amadorismo.

Vale lembrar que a Escola Superior de Desenho Industrial foi criada num decreto natalino de 25 de dezembro de 1962, mas que o governo do Rio só a implementou no ano seguinte, sendo este texto publicado quase seis meses antes desse desdobramento institucional acontecer, havendo nele uma perspectiva bastante alinhada com o empreendimento de seus colegas que fundariam a ESDI.

<sup>4</sup> Podemos dizer certa característica brasileira descrita aqui: no mais das vezes a programação do espaço para acomodação de atividades e ambientes, no interior dos edifícios projetados, se faz de maneira muito abstrata a partir de genéricas noções de uso. Na sua segmentação em espaços, salas ou apartamentos, a casa não é acompanhada de um detalhamento mínimo dos móveis que constituirão este espaço a ser vivenciado, tampouco se supõe quais seriam as possibilidades de isso acontecer de uma forma adequada, ficando estas decisões postergadas para o término do edifício e são em geral relegadas ao próprio ocupante. Nesse sentido o arquiteto é visto como aquele profissional que se vincula somente ao projeto residencial no tocante a sua “construção civil”, sendo entendido como aquele que desenha apenas a edificação, raras vezes cabendo a ele projetar o mobiliário para os seus clientes. Isso acontece até mesmo quando prédios (sejam públicos ou privados) demandariam

mobília com qualidades equivalentes para ocupar o espaço projetado, com sua devida ergonomia complementar. Vale lembrar que Brasília foi projetada nesta mesma chave, sem que se tivesse ainda uma mobília proposta para aclimatar seu modo de vida. Quando foi inaugurado o Palácio da Alvorada, a residência oficial do presidente da República prevaleceu com um ecletismo deveras confuso. Há uma espécie de consenso quanto ao papel do próprio mercado em fornecer tais equipamentos de interior, mas esse consenso se mostra um tanto problemático quando se olha para a própria produção industrial de design, conquanto o mercado brasileiro nunca se formou a ponto de ter conseguido oferecer uma série de produtos realmente compatíveis com a vida moderna prescrita nos prédios, sendo que ainda os objetos de design sempre foram um bem de luxo, com preços inacessíveis ao consumidor, até mesmo para uma classe média com alto poder aquisitivo. Esse é um quadro que se reproduz e é algo típico de uma sociedade de consumo funcionando de maneira retardatária e com desenvolvimento desigual na sua industrialização. Isto posto, podemos avaliar o quanto o surgimento da Oca era providencial para enfrentar esta situação.

<sup>5</sup> Sergio defende aqui a produção de design da Oca, que logo seria copiada de diversas formas por outros empreendedores, sem a mesma qualidade e numa estratégia puramente decorativa de tratar o design

moderno. Não deixa de ser curioso que a emergência de um mercado de antiguidades de vintage no Brasil dos últimos anos venha a reabilitar muitas destas peças e nomes que aqui são aludidos. Além disso, vale ressaltar que na época o modelo econômico de substituição de importações que alimentava o desenvolvimentismo brasileiro também sugeria a possibilidade de cópias de produtos industrializados do Norte, isso também acontecendo no campo da mobília, o que Sergio sugere ser inadmissível, principalmente por essa indústria fake nunca financiar o real e necessário desenvolvimento da criação e da inovação técnica local.

<sup>6</sup> Não deixa de ser curioso esse paralelo entre as revistas; de um lado, a *House and Garden* americana, com seu gosto suburbano de bricolagem; de outro, a italiana, *Domus*, que reflete um contexto urbano consolidado de alta tecnologia; o que nos faz ver uma bipolaridade no ambiente de referências copiadas como soluções para um contexto do Brasil que nem bem se resolvem para um lado, nem bem para outro. Vale ainda dizer que a revista brasileira *Módulo* não tinha em seu projeto o desenvolvimento constante deste campo do design, sempre mais voltada aos problemas estruturais da construção civil e da macroarquitetura. Desta feita também se evidencia o projeto de Sergio usar criticamente as páginas da revista *Senhor* para tentar enfrentar os problemas sociais de gosto malformado

que assolam a sociedade brasileira, porém enfatiza que isso não se resolveria só no plano das revistas e da circulação de informações, seria necessário um sistema de profissionalização que envolvesse as universidades e se desdobrasse na própria industrialização. Podemos ver nisso também uma preocupação de quem há quase dez anos havia iniciado sua empreitada com a Oca e nesta altura já tinha elementos suficientes para concluir que a indústria sozinha não iria dar conta de desenvolver por meio do mercado todo um contexto social complexo, haveria necessidade de instituições sérias para que essa formação pública se completasse.



## Comentário crítico

**ESTA É A TERCEIRA CONTRIBUIÇÃO** de Sergio Rodrigues na revista *Senhor* e o tom cômico das narrativas se mantém, só que ganha aqui um acento bem mais crítico, com uma trama que traz conceitos e história de gosto para debater os hábitos urbanos de uma sociedade em que proliferam os novos-ricos e as soluções de baixa criatividade. Ele retoma algumas questões de sua contribuição nos dois números anteriores, principalmente a do uso dos estilos de época na decoração, em que mostra a inconveniência de macaquear as aparências do passado. Em vez disso, propõe-nos enfrentar as circunstâncias e os problemas atuais, uma exigência do presente que decorre dos novos modelos de vida de uma sociedade industrial avançada.

Esse problema de quem gosta de viver cercado do passado é ainda um tanto mais gritante no continente americano em que tais fantasias arcaicas surgem só depois da própria revolução industrial e significam um artificialismo da estilização sem uma cultura urbana que corresponda a ele, porque o passado não passou por ali. Nesse sentido, as Américas padecem sempre desse novo-riquismo ao tentar apagar as marcas de um passado extremamente rústico e brutal, a mergulhar a vida urbana num passado de fachadas postiças e de interiores cenográficos. Ainda evidenciando uma grande confusão em vista do próprio passado histórico, sem que a cultura material o envolva de qualidades e estabeleça sentido de verdadeira memória no trato dos objetos reconstituídos artificialmente. E ainda mais no Brasil, onde nem mesmo os museus possuem coleções dignas de alavancarem os estudos quanto aos valores e faturas desta antiguidade copiada, prosperando adereços de um eterno carnaval.

Há aqui, portanto, uma reflexão ousada sobre o problema da cópia e da originalidade, melhor ainda, sobre quando algo é “de estilo” ou quando é “contemporâneo”. Podemos dizer que, para Sergio, estes dois valores paralelos andam sempre juntos. A cópia instaura um regime meramente estilístico, apenas estilizada como se fosse de um tempo que não é. Já a originalidade de algo se faz quando a coisa ou o ambiente criado é como que uma síntese do presente, contemporâneo, que carrega mais do que a aparência de seu próprio tempo, afirmando uma tecnologia que se dá para as soluções plenamente formais. Se tomássemos o exemplo de um objeto, poderíamos decifrar essa originalidade da mesma forma que se dá nos ambientes. A originalidade é uma plenitude que se articula nos materiais empregados com inovação econômica, na interpretação dos novos modos de vida que são incorporados no estofado da peça, na estruturação técnica do dispositivo espacial e nas qualidades conceituais que ela torna visível através do desenho. Isso sem dizer do conforto, algo que era, para Sergio, o mais elevado dado funcional e temporal que plasmava o verdadeiro design nos objetos, tirando-os de uma

visibilidade puramente escultórica, desfazendo a confusão de quem o confunde com o acessório e o ornamental, devolvendo os artefatos e utensílios a uma condição de uso e ergonomia que, por assim dizer, veste e reveste o corpo, no caso do mobiliário, como se fosse feito sob medida.

E ainda devemos dizer que a originalidade está justamente em abandonar aquilo que se mostrou como ultrapassado e dispensável ao design, num verdadeiro desapego ao que era necessário e inexorável aos limites econômicos no sistema produtivo do passado e que agora, no tempo seguinte, revelou-se obsoleto ou insustentável em seu desenvolvimento geral.

Portanto, neste sistema mal construído da cópia, tudo acontece de tal modo que até mesmo o moderno pode ser reduzido ao seu próprio “estilema”, tornando-se então “modernoso”, uma mera imitação sem a qualidade do que inventaram os mestres no começo do século, originalmente como design moderno (figuras de criatividade decisiva que ele já enumerara em seu texto *Tendência do Móvel Moderno*). Nisso a visão de contemporaneidade no design aqui apresentada sutilmente salta aos olhos, quando entendemos melhor suas derivações assertivas, pois os desafios do presente não nos permitiriam levar adiante aquilo que já se reconhece como limitado, nem mesmo por uma ideologia modernista que se acomodou ao formalismo de uma beleza de vanguarda, já tornada agora, nestes anos 1960, também histórica. Até por isso as poucas tentativas de Sérgio de uso do aço em sua criação punham em dúvida esse partido modernista consagrado nos materiais, como se a dimensão industrial da matéria-prima não pudesse converter-se em questão meramente ornamental no corpo da peça. Já que o processo de automação e a diversificação da plataforma produtiva brasileira eram realmente atrasados em relação aos desdobramentos técnicos ocorridos em nações do Norte, restando para um desenvolvimento local preferir as tecnologias em fibras vegetais e sua maior maleabilidade circunstancial, havendo ainda uma enorme quantidade de espécimes disponíveis para serem incorporadas com melhores resultados. E devemos pensar que essa decisão levava em conta um desenvolvimento histórico da madeira como tecnologia no mundo contemporâneo, e não como um mero apego ao artesanato dos marceneiros, ou uma profissão de fé regressiva que investia-se de um nacionalismo “pau-brasil”. Se olharmos as peças de aço ou metal desenvolvidas por boa parte dos designers no Brasil veremos que elas são de um artesanato primitivo, seja na modelagem dos componentes da estrutura, seja na junção em soldas rústicas e manuais, visto que elas não são feitas como os automóveis, nem conseguem chegar perto disso. Nesse sentido, a madeira ainda é muito mais industrial do que parece num país que vive seu atraso relativo.

Podemos ainda dizer que Sérgio recusa a cópia a ponto de evitar copiar a si próprio. Com uma carreira de mais de sessenta anos dedicada ao design e à constante invenção de aparelhos domésticos, neste longo processo, as suas peças eram constantemente ajustadas, adaptadas a novos recursos materiais e condições de produção, quando não reinventadas em outros termos. Um exemplo disso é o próprio sofá/poltrona Mole que ainda em 1963 seria completamente redesenhado para uma versão desmontável e empacotável, um ano depois deste texto ser publicado. E essa nova criação, apelidada de Moleca, visava um radical ajuste de volumes e medidas, o que permitiria a sua exportação em condições mais econômicas e viabilizaria uma concorrência para o design brasileiro no mercado internacional. Assim sendo, as qualidades da Mole acabam ganhando um sistema de encaixes que permitem que seus componentes sejam embalados, numa caixa desenhada especialmente, para depois ser montada na casa do cliente, acompanhando o avanço da logística para melhorar seu resultado final, sem com isso perder nada do conforto do protótipo que estabelecera em 1957. Muito pelo contrário, na minha modesta opinião, até mesmo aprimorando essa sua gostosa virtude de destilar a preguiça e com a vantagem de reduzir seu volume para aclimatar-se melhor aos ambientes de moradia cada vez mais compactos. Esse é um caso que demonstra como o design, para Sérgio, não significava só a aparência das coisas e sim seu funcionamento pleno diante dos imperativos do presente e das macro condicionantes urbanas, econômicas e ecológicas. Quando o jacarandá passou a ser dizimado nas matas brasileiras, numa terrível tragédia do desmatamento florestal que até hoje nos assola, o design das peças também passou a encontrar novas tecnologias em madeira de reflorestamento ou de plantio com manejo controlado, ajustando o torneado das estruturas a outros padrões de fibra e densidade do lenho. E essa lucidez e ousadia de não se furtar a novos desafios fez com que até o final da vida ele continuasse projetando inovação, chegando a ter criado algumas centenas de diferentes objetos desenhados, possivelmente realizando mais de mil diferentes projetos em sua vasta e diferenciada produção.

Assim, o passadismo para Sérgio, ou o modismo do extemporâneo, apresenta-se como uma falsidade congênita, pois mesmo que quiséssemos cultivar um gosto ultrapassado, por conservadorismo esclarecido ou por tradição familiar, como sabemos, não se poderia viver jamais fora de cada tempo e local presente, e a relação com os objetos de outra época e de outra cultura só será saudável como elemento de uma história que compreendemos para emular e sobrepujar as conquistas atingidas ou alheias, com uma nova camada de atualização nos dias que correm e na cidade em que se vive. Tirava partido de cada encomenda, quando havia clientes com dinheiro



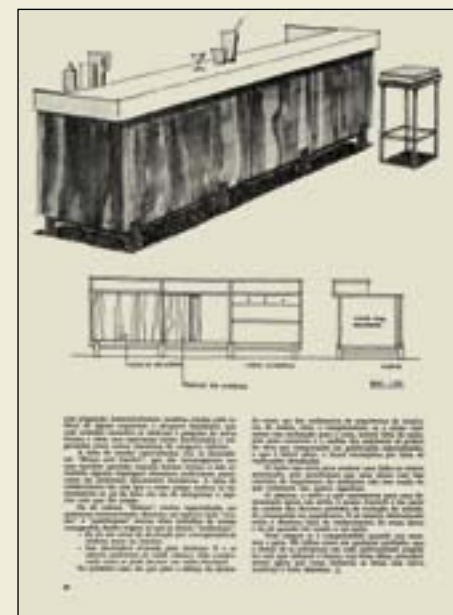
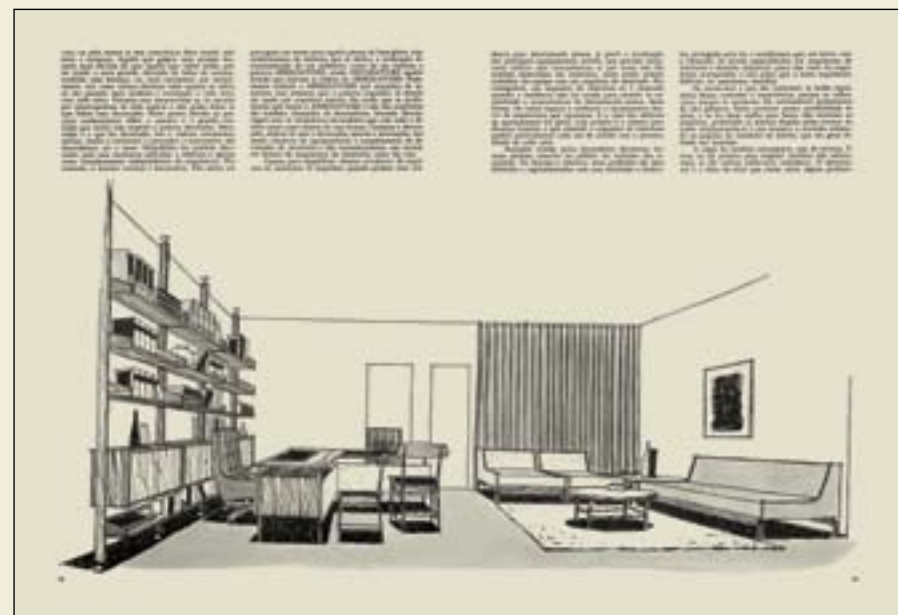
para desenvolver um projeto, chegando a inventar peças para cada uma das casas que construiu e ampliando seu portfólio de modelos e séries, sonhando que todas elas um dia poderiam ser ainda industrializadas. É notório, mas bom lembrar: ele mesmo incomodava-se em sempre ser apresentado como “o criador da poltrona Mole”, fazendo piada disso. Queria, isso sim, sempre discutir seus últimos projetos como se eles fossem mais importantes até do que a icônica solução que gerou nos seus primeiros anos de carreira. Assim como era um crítico desse colecionismo recente ou das manias de antiquários que se prendem ao culto do “jacarandá”, como se isso fosse o fator mais importante de uma cadeira sua e que lhe conferisse distinção de originalidade. O problema desses amantes do vintage é acabar esquecendo-se que o design é mais precioso por sua imaterialidade de engenho do que por sua pseudo-sofisticação de raridade ou beleza superficialmente aparentada, sendo fundamental não confundir design com artesanias aplicadas, seja em materiais nobres ou em meras gambiarras.

Neste sentido, o texto reflete a necessidade e a urgência de formar-se uma inteligência para o cultivo social e profissional do design no Brasil, diga-se de passagem, o que é bastante atual ainda. Este sentimento emergia com força, e era mesmo emergencial que surgissem profissionais capazes de atender uma gritante demanda, a fim de alimentar a nova cultura de apartamentos que tornava-se dominante nas cidades em constante crescimento e verticalização. Vive-se no Brasil, nos anos 1960 e em diante, como sabemos, uma explosão habitacional que remodelará seu território, e Brasília é o sintoma e o produto deste momento. Um fenômeno que vemos ocorrer desde o pós-guerra em diversos lugares do mundo, mas principalmente nas Américas, menos devastadas pelo conflito bélico, e que coloca as muitas sociedades locais diante do desafio de uma nova qualidade de vida, uma necessidade de ajustar-se a uma proliferação de produtos, com os quais se passa a conviver domesticamente, num imperativo da modernização inexorável. Esse ambiente mobilizou os designers no Rio de Janeiro para fundar a ESDI, como já lembramos em nota, um passo decisivo nessa história toda para superar o autodidatismo que era um desastre só. Sugerimos aqui a leitura do estudo *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)*, de Ana Luiza Nobre, que descreve a especificidade desta aventura, e que está apontado na bibliografia ao final do livro. Como que por instinto e lucidez esses ensinamentos, condensados aqui no texto de Sergio, miravam essa nova geração que estaria por vir.



Poltrona Moleca, versão desmontável da poltrona Mole para exportação [Acervo Instituto Sergio Rodrigues]

*Moleca armchair, Mole's chair collapsible version for export* [Sergio Rodrigues Institute Collection]



**DETALHES TÉCNICOS DA EDIÇÃO ORIGINAL**

Texto escrito e ilustrado por Sergio Rodrigues, na revista *Senhor*, número 8, ano 4, nas páginas 77, 78, 79 e 80, em agosto de 1962, que na ocasião tinha como editores Paulo Francis e Newton de Almeida Rodrigues, contando ainda com a edição de arte de figuras como Renato Viana, Jaguar, Marc Deschatre e Dulce Magno. As folhas impressas possuem dimensões de 23cm de largura e 32cm de altura, e são mantidas em seu formato original no acervo do Instituto Sergio Rodrigues sob a numeração de catálogo T007.

Texto publicado em outubro de 1962, na revista *Senhor*

# Inibição ou A Gaiola e A Thonet Perneta

SERGIO RODRIGUES

**ACREDITO QUE A COISA QUE NOS INIBE MAIS**, dentro de nossa profissão, é ter que dar palpites em problemas de outros colegas, sejam eles arquitetos ou mesmo amadores capacitados nessa difícil arte de orientar gostos.

É uma inibição diferente daquela que nos dá depois de aguentarmos um cliente chato (na realidade não deveriam haver clientes chatos, porque chatos ou não, são os próprios que nos darão uma chance de viver mais um dia). O índice de paciência tem limite, e quando acontece um estouro, se apresentam dois aspectos: ou o estouro é total, e o negócio também explode, ou há inibição, isto é, ficamos neste caso impedidos conscientemente de expor nossas ideias.

No caso do bom cliente, que de saída passa a ser um bom amigo, a recíproca é verdadeira, a inspiração brota como se estivéssemos lendo um livro que respondesse a todas as dúvidas.<sup>1</sup> O mais gozado é que em se tratando de colegas (e de parentes íntimos) essa teoria não funciona e, geralmente, são perguntas de algibeira para a solução de um probleminha na casa de um cliente seu, mais raramente em suas próprias residências.<sup>2</sup>

E por falar em casa de arquiteto, esta jamais poderá ser decorada por outrem que não seja o próprio, ou, se houvesse uma integração perfeita de gostos, sua mulher. Ele saberá mais do que ninguém do que necessita. Sua casa deverá ser um laboratório de pesquisas, sua família, a cobaia, e se há verdadeira compreensão, deverá topar as brincadeiras com espírito superior. Conosco, graças a Deus, esses problemas não existem. Sempre fizemos o que bem entendemos em nossa casa. Colocamos as convenções, teorias e respeito humano no arquivo e partimos para a prática.<sup>3</sup>

Certa vez comprei na Chica da Silva<sup>4</sup> uma gaiola. “Mas você não tem passarinho.”, “O que você quer ser é exibicionista.”, “Quer passar por excêntrico.” E do próprio professor Lucio Costa, a curiosidade de arquiteto: “Você encontrará lugar na sua parede?”

O mestre tinha razão, não encontrei lugar não só na parede como em lugar nenhum. A gaiola andou perambulando pelo sofá, poltrona, estrado ou mesmo pelo chão. Mas é tão bonita, parece um castelinho...

Vá a gente tentar explicar uma coisa dessas. Se estivermos fazendo uma decoração, diremos que a gaiola é uma escultura, como é escultura uma casa sem

os complementos necessários para sua vida; como é escultura um passarinho empalhado, bonito, mas sem vida.

No caso da gaiola vazia para nós, mais do que escultura, representa a liberdade. Gaiola vazia, prisão vazia, um contrassenso, mas verdadeiro: gaiola vazia, mas com vida. Quem não sentir assim, não compre uma gaiola ou não pergunte nada. Não há explicação.

“Você não tem uma loja de móveis, por que comprou uma cadeira de botequim quebrada?” Contamos até dez. Não dissemos mais nada, mas pensamos: na verdade a Thonet<sup>5</sup> era perneta, porém com um pouco mais de observação veria que cadeira de boteco não tem braços. Quase usamos o argumento apresentado pelo neto do Henry Ford quando o pegaram guiando um Chevrolet. “Não encontrei um Ford sequer. Foram todos vendidos, tive que procurar outra marca.”

Jamais, por esse motivo, poderemos impor: “Coloque aqui ou ali uma gaiola... Ou compre aquela Thonet perneta!” Cada um tem sua sensibilidade. No caso do arquiteto, muito mais caracterizada. Na dúvida, um clínico recorrerá a um especialista, e, embora tenha um conhecimento menos profundo do assunto, acompanhará ao lado as orientações indicadas.

Neste campo, a maior experiência que tivemos foi ao sermos convidados pelo arquiteto Marcos de Vasconcellos<sup>6</sup> para estudar seu apartamento. Recebemos a verdadeira carta branca, nos deu o programa e sem pestanejar cumpria o que ditávamos.

Com pista livre, conseguimos inclusive apaixonar o próprio Marcos, de tal forma que não se apercebeu que seu caráter personalíssimo estava sofrendo interferência direta do nosso. Houve inibição. Não sei exatamente neste caso se a inibição foi dele. Dele em não dizer porem. Não disse logo. Não aguentou morar naquele ambiente esteticamente certo, mas que tinha um si bemol menor que não afinava com o seu temperamento irrequieto.

Dois meses, e azulou.

O crime foi realmente nosso. A oportunidade era tão rara, que deixamos o estudo mais aprofundado de sua personalidade e nos esbaldamos em detalhes e bossas (nos faz lembrar uma vez que jogávamos de beque, e a chance de





chutarmos em nosso próprio gol era tão especial, que nos sentimos um centroavante adversário, talvez um Leônidas da Silva, na época em que enchemos o pé contra o nosso goleiro bestificado; se entrou ou não, foi outro caso).

Tempos atrás, fomos novamente procurados pelo Marcos, que nos trazia sua própria casa, concebida de maneira particularíssima, regida por uma economia sem precedentes. Concreto aparente, tijolo de cimento à vista e bossas “Mis” (sem alusões ao nosso conhecido Mies Van der Rohe). Mesmo depois do acontecido com o apartamento, acreditava nas nossas possibilidades.

Primeiro ato, inibição imediata.

Pelo menos dois meses com o projeto sobre a prancheta. O insucesso anterior nos mostrava claramente o caminho a seguir. Iria simplesmente auxiliá-lo na distribuição de certas peças principais, e de maneira alguma entraríamos em detalhes de decoração.

Desta vez uma imposição. Os móveis teriam que ser de série, por motivos óbvios (estava acabando com a construção e com o tutu). Lembramos a utilização da nossa nova linha econômica,<sup>7</sup> e de qualquer maneira a poltrona Mole da qual fora sempre um apaixonado.

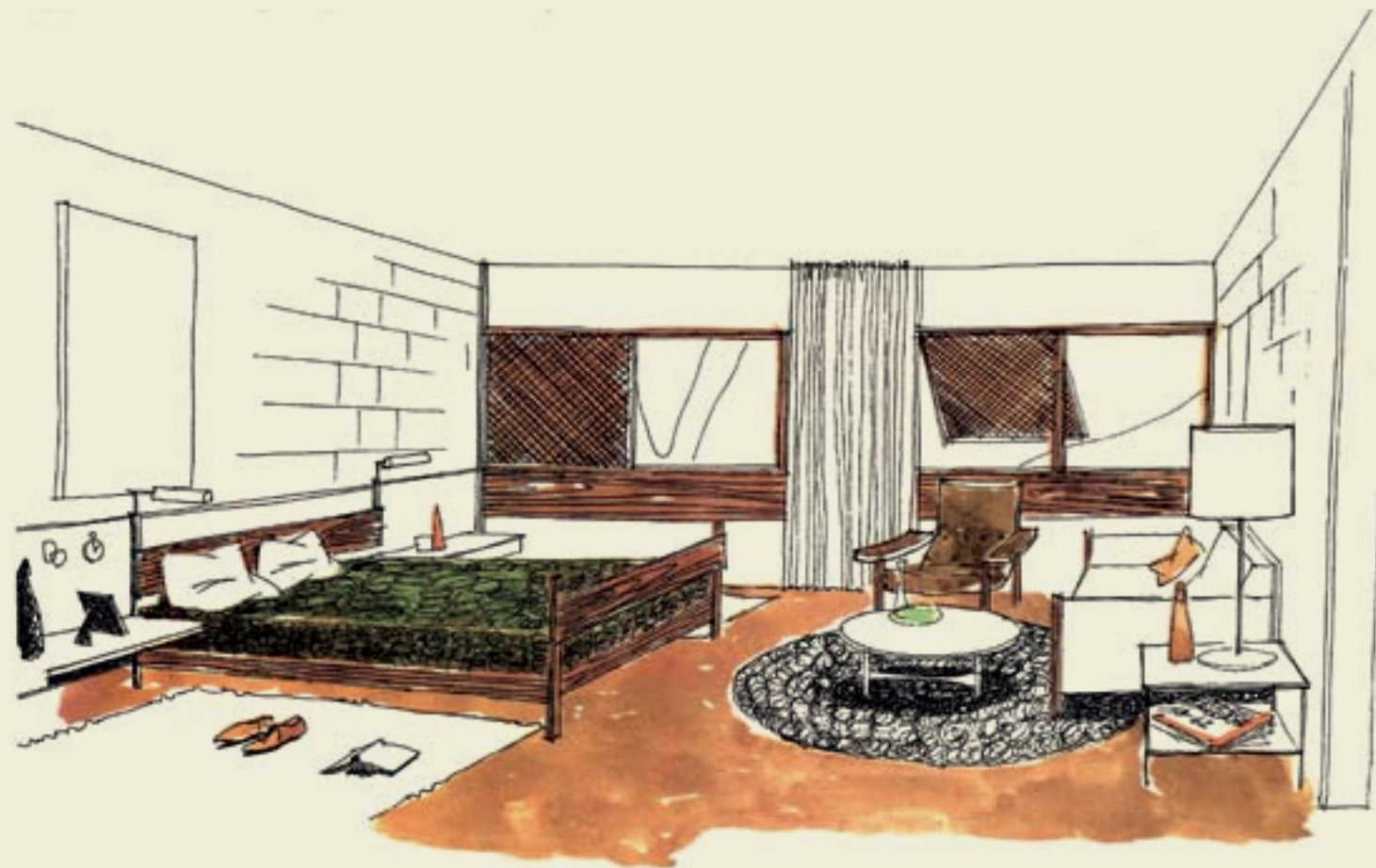
Gostaríamos de mostrar ao vivo, aos intransigentes do colonial brasileiro, aqueles que para criarem um ambiente falso, de cenário de Brasil antigo, entulham suas casas com cópias (99% más cópias), como, numa casa feita com simplicidade, e honestidade, usando elemento de série atual, inclusive nos sentirmos como se sentiam nossos avós em suas “casas grandes”.<sup>8</sup>

O que apresentamos nos desenhos que ilustram este artigo foi a consequência do entusiasmo nosso pela casa que consideramos uma das mais significativas da nossa moderna arquitetura.

Por conseguinte, completamos os ambientes com objetos e decoração de gosto absolutamente nosso, entretanto, não posso negar certa afinidade com o Marcos na escolha desses detalhes que podem, sem querer, se aproximar do aspecto que a casa terá dentro de poucos dias.

A inibição foi-se, e o Marcos merece uma gaiola castelinho e uma Thonet, se possível com todas as pernas.





## NOTAS

<sup>1</sup> Vale notar que uma das características marcantes de Sergio é a sua relação criativa com os clientes, sendo esse um ponto constantemente afirmado como essencial ao bom design. E isso a ponto de considerar que todo o projeto deve começar no levantamento minucioso da encomenda e seu programa, decifrando tais dados na própria personalidade do cliente e em suas manias pessoais. Esse relacionamento proposto como método de trabalho, sempre com enorme respeito a quem financia a criação, por vezes chega ao plano do conceito que as envolve como obras acabadas naquela circunstância, firmando marcas daquele momento de conquista em sua trajetória e história como designer, um ganho relacional que se traduz numa palavra e que se cola como apelido afetivamente incorporado ao móvel. Muitas peças de mobiliário criadas por Sergio ganharam assim, carinhosamente, os nomes de seus donos, como se fossem mesmo transfigurações brincalhonas de suas

personalidades ou até densidades históricas significantes de uma época que emprestam da pessoa uma característica exemplar.

<sup>2</sup> Curiosa observação a respeito dos colegas de profissão, num regime de trabalho que se assemelha ao regime privado das relações familiares, em que, ao invés da contratação de um serviço especializado, se pede por ajuda ou soluções com “perguntas de algibeira”. Algo que denota, em alguma medida, a precariedade com que se tratava a inteligência específica do profissional incumbido pelo design.

<sup>3</sup> Essa recorrente proposição de sua casa ser o laboratório de pesquisa nos leva a uma das características de Sergio, sempre pondo em relevo os aspectos de sua vida privada como uma experiência, sendo a exteriorização de sua dinâmica pessoal encarada com enorme humor cômico, sem o regime de exibicionismo das celebridades.

Só neste sentido bastante irônico é que poderia usar a si mesmo como cobaia. Esta dimensão doméstica/experimental tantas vezes se elabora em desenhos e caricaturas, apropriando-se dos ambientes e personagens familiares, uma constante em sua produção artística de ilustrador, algo que cultivava e algumas vezes se somava ao design como um sistema de comunicação dos produtos, em anúncios engraçadíssimos ou em cartões de natal e logotipos. Tais contornos dessa casa-laboratório são ainda mais evidentes no começo dos anos 1970, quando Sergio recupera sua atividade em novo escritório, depois de sair da Oca, agora com projetos assinados pessoalmente, já em seu segundo casamento, mudando-se para a casa em Botafogo com Vera Beatriz. Ali eles criam um display de vida e trabalho que é documentado nas revistas de época, em que criações se apresentam de forma modelar e os modos de vida consagrados nelas convertidos em design, cada vez mais tornando Vera Beatriz um fator decisivo na organização de sua produção. Hoje a casa de Botafogo é o espaço-sede do Instituto Sergio Rodrigues, que passou por uma série de transformações durante as últimas décadas, contudo, é um dos seus desafios recuperar essa memória física e a experiência daquele ambiente criativo, documentando melhor essa ocupação inicialmente proposta como grande laboratório.

<sup>4</sup> Chica da Silva provavelmente se refere a alguma vendedora, ou a alguma loja, ou ainda a alguma barraca de feira popular, o que não conseguimos identificar ao certo. De todo modo, vale ressaltar que o homônimo é de uma personagem histórica da maior relevância nos tempos da dominação colonial portuguesa, uma personagem que ganha contornos míticos, seja para feministas ou defensores dos valores afro-brasileiros, seja como símbolo da descolonização cultural do Brasil. A literatura, o cinema e até as novelas narram seus feitos, uma mulher que fora escravizada, se converte em senhora, impõe seu gosto em seus domínios, e cria uma corte própria no ambiente de Minas Gerais, onde vivia.

<sup>5</sup> A referência constante ao design Thonet pode ser ainda explicada no texto aqui publicado chamado Tendência do Móvel Moderno, publicado por Sergio na revista *Módulo* de número 11, que circula no ano de 1958. Além disso, no texto O espelho do dragãozinho, ele nos conta que em sua primeira casa, o Castelinho no Flamengo, havia também tais cadeiras entre a mobília, com as quais convive desde a sua infância, numa longa meditação experimentada no seu próprio corpo de um design que julgava pioneiro da modernidade.

<sup>6</sup> Marcos de Vasconcellos é uma figura recorrente na vida de Sergio nestes anos

1960, sendo ele quem assina a expografia, em parceria com Artur Lício Pontual, quando da apresentação da Casa individual pré-fabricada no MAM Rio. Este importante arquiteto e figura cultural de personalidade marcante na nova geração dos anos 1960 e 1970 foi o braço direito de Sergio no escritório de projetos da Oca e um de seus grandes interlocutores naquele momento. Tendo também escrito e contribuído com a revista *Senhor*, em abordagens sobre arquitetura, em outras de suas edições.

<sup>7</sup> Provavelmente aqui Sergio se refere ao projeto da Meia Pataca que funcionou como um segundo selo da Oca e que visava um design executado em soluções mais econômicas e mais acessíveis ao bolso da classe média.

<sup>8</sup> Esta formulação parece-nos exemplar ao ressoar a pouca simpatia de Sergio pelas soluções passadistas, como já dissemos, estas que sempre marcaram o gosto brasileiro, como se o histórico da identidade nacional se configurasse a partir do estilo português-colonial apropriado como parte de um hábito necessariamente brasileiro. O próprio nome Oca que remete ao *locus* habitacional e ritual ameríndio marca aqui a tentativa de encontrar elementos que sejam mais arquetípicos e de uma simplicidade funcional, mais apropriados do que os hábitos fundados no historicismo nacionalista. Até mesmo a

gaiola aqui apresentada como elemento simbólico e escultórico teria uma possível interpretação alegórica, com força de oposição ao trato colonial, pelo fato de ela ser apresentada vazia e como inspiradora de liberdade, lembrando que no passado o aprisionamento de pessoas, as de origem ameríndia e africana, era elemento dominante no sistema de produção português e brasileiro, fundado na escravização e no trabalho compulsório. Sendo este um dado muitas vezes elidido nos traços ilusórios deste estilo colonial e na cenográfico da “Casa Grande” que sobrevive nos contextos urbanos do Brasil.



## Comentário crítico



**NO SABOR SABIDO DE QUEM CONTA SEUS “CAUSOS”**, a narrativa desdobra-se sobre as experiências e os fracassos deste relacionamento com a especial clientela dos arquitetos, ou com o interior da casa que ele mesmo projetou para si. Um profissional especializado, de gosto próprio com requinte estético, seria o fator de inibição a mais, mas também uma grande oportunidade para refletir os tantos paradoxos que o trato do gosto pessoal inspira. No contexto de trabalho análogo, Sergio volta ao tema De como aproveitar da carta branca que não é branca e aponta que o erro pode estar no entusiasmo do designer com a casa alheia, criando conflito nas soluções propostas, mesmo que o resultado seja esteticamente certo. Mesmo quando a proposta formalmente concebida, segundo valores daquela arquitetura, levaria a um ambiente em que a boa forma moderna não casa com os valores de conforto pessoal em jogo. Isso explica como o estudo da personalidade do cliente deve ser levado em conta com cautela, pois o interior não será habitado pelo *arredatori* que o desenha, e este jamais deve submeter o freguês a um leito de Procusto. Aí um ponto importante de sua ruptura com doutrinas modernistas que preferem prescrever unilateralmente os modos de vida, formalmente contidos no design, a criação que deixa pouca margem ao indivíduo que a vivencia. Pois parte da nova tradição imaginava que as formas pudessem ser imperativas no ordenamento da vida cotidiana, instrumento de formação do seu público e a quem cabe converter-se aos seus valores. Uma ideia que sabemos historicamente fracassou em suas consequências, e esta consciência é refletida na geração de Sergio.

Vimos como Sergio considera a dificuldade de ser moderno num país em que o gosto sempre leva ao apego ao passado, a evocação de origens mesmo quando estas mais imaginárias do que reais, como no Brasil. Os fluxos e influxos no território da colônia operaram por impulsos interrompidos de transferência tecnológica e de valorização estética, camadas de formação que nunca se completariam. Nas sucessivas épocas o que resta é a mixagem caótica de referências adaptadas e uma influência difusa da cultura ocidental que nem bem se reconheceria em regime estilístico, numa solução estrutural acabada ou na coesão de doutrina artística capaz de marcar o pensamento de gosto. E há de se supor que até mesmo entre os arquitetos, no que tange ao interior dos edifícios modernos, opera-se a renitente volta de um fantasma identitário “colonial” justamente na eleição dos objetos que compõem o design de interiores. Em muitos projetos modernos temos a presença de imaginária religiosa, tapetes palacianos, mobília de sacristias, azulejaria lusitana, artesanato popular e outras tantas coisas elevadas a “obras de arte” pela evocação do “patrimônio histórico nacional”. Sabemos como o modernismo brasileiro pagou seu tributo museológico ao nacionalismo, preferindo aquilo que chamava de “nosso passado”, muito

mais do que o presente cosmopolita que se desdobrava contemporaneamente ao moderno internacional, mirando ainda no colonial como se esse fosse um momento exemplar da constituição de uma alma brasileira, numa autocolonização trágica, o que conviveria com a “condenação ao moderno” de que fala Mário Pedrosa (como se o desenho do presente acabasse sempre sendo o destino da brasilidade sem passado propriamente dito).

Aqui o diagnóstico crítico flagra certa constância num ambiente urbano que não se desprende de seu imaginário rural, até mesmo quando se trata da habitação de modernistas; e a irônica gaiola de passarinhos edificada no artesanato de varetas traz este apreço pelo artefato rústico, numa brincadeira que Sergio faz consigo mesmo. Devemos supor pelo tom deste texto, pois que a falta de uma industrialização, combinada ao relativo profissionalismo reinante na arquitetura brasileira, tinha dificultado levar o modernismo a suas consequências elementares, e nos damos conta de que os edifícios raramente conseguem executar o mobiliário que estabeleceria a funcionalidade de seu projeto interior, mesmo quando é necessário em encomenda corporativa ou governamental. Quando estabelecia paradigmas no Palácio da Alvorada, o arquiteto abria mão de projetar a mobília que desdobrava seu projeto na proximidade corporal de uso e deleite; sem detalhar o decoro próprio e nacional que se prescrevia, optava-se por um pot-pourri de modernistas internacionais que nem bem faz conjunto. O maneirismo no display palaciano e o excessivo no número de peças comprometem a economia espacial de design, um formalismo até desengonçado e sem a inteligência ambiental, e desconhece-se a ergonômica que é devida a cada peça. O móvel muitas vezes para o modernismo brasileiro era um enfeite ou uma escultura generosa, como os murais, quase nunca verdadeiro design de interior que pudesse consumir valores e encarnar hábitos de um presente plenamente vivido como urbanidade e conforto. Traço ornamental das formas de que falara Max Bill, a retórica das conquistas curvilíneas defendidas com nacionalismo quer decorar cômodos com fantasias de estilos barrocos-brasileiros que talvez nunca tenham existido. Resta que os objetos estéticos mais presentes na escala plástica corporal destes edifícios são as colunas, como presença escultórica e objeto canônico da arquitetura brasileira moderna, como se resolvessem mais o design de interior do que a própria mobília ou obras de arte. Feições conquistadas num artesanato de fôrmas de carpintaria que moldam o próprio elogio desse trabalho manual pré-urbano. Bill, por mais paradoxal que isso possa parecer, condena exatamente o formalismo exagerado das criações brasileiras.

Daí um bocado o sentido geral do conselho de Sergio: “Na dúvida, um clínico recorrerá a um especialista, e, embora tenha um conhecimento menos profundo do assunto, acompanhará ao lado

as orientações indicadas.” Um conselho que cairia bem à escola brasileira que como escultores do espaço consagram seus edifícios inovadores a um interior provinciano. Havia certo desleixo profissional nos projetos de decoração, um tanto quanto amadores e de solução familiares, quando muito saídas da algibeira, em ambientação eivada de folclore. Mesmo modernistas, arquitetos vez e outra replicam aspectos da imaginária, ou literária, Casa Grande e seus costumes identificados. Irrefletido historicismo no estabelecimento de uma resolução entre arte e arquitetura, como se evidenciava na tendência muralista estimulada por esta arquitetura desde o MESP, mania de recobrir paredes com “figurativismo populista”, em painéis de baixo impacto estético-social (sem a radicalidade da escola antiga, tampouco da congênere mexicana). Já sob desilusões da arquitetura brasileira no atrito da contemporaneidade global, Sergio desdenha do historicismo modernista e afirma uma perspectiva histórica em que o melhor paralelo com a cultura dos antepassados é de ser, como eles, personagens do próprio tempo. A atualidade histórica é apenas a do contemporâneo, lá e cá. Seu vínculo com o mestre Lucio Costa está em atualizar apenas o que há de genuíno na recente tradição luso-brasileira, único elemento aparentado como “maneira” local: simplicidade estrutural e economia de recursos numa situação de adversidade em que impera a escassez. Desta feita, aqui Sergio louva a realização de Marcos de Vasconcellos ao sugerir que o projeto de sua casa em notável simplicidade faz dela a “casa que consideramos uma das mais significativas da nossa moderna arquitetura”, escreve Sergio, assumindo nesse elogio uma forma polêmica, inclusive.

Não há dúvida que seu apego aos dois cacarecos serve aqui para contextualizar esses paradoxos. Trazem apenas o grau elevado das manias personalíssimas deste sujeito de gosto realmente singular, o arquiteto, o artista, e as duas tranqueiras afetivas funcionam com grande ironia. Não por acaso no diálogo o personagem a aparecer é o próprio Lucio Costa, como sabemos, o intelectual que fundara a metodologia do tombamento, instrumento estatal para preservar monumentos, artefatos e documentos do passado nacional, desde o Estado Novo. Contudo, a força exemplar dos dois objetos apresentados no título é a de monumentos desengonçados, sem vestígios do patrimonialismo nacionalista, presenças estranhas. Como objetos intuitivos, são conceitos estruturantes no pensamento de Sergio Rodrigues, são “quinquilharias” acumuladas de maneira afetiva, até irracionalmente. Nas razões desta desrazão, talvez nesse ímpeto de formar um sentido que nos falta, temos nelas possivelmente o que nunca será completado. Algo que se dá no plano sentimental, menos pelo nacionalismo da seleção, como nos mostra o exemplo da cadeira de design alemão que perdeu uma perna, importa o valor da intuição que temos através deste objeto e a contemplação intelectual que nos possibilita fruir sua inconclusão acidental. Vínculo inexplicável

da pessoa com certo objeto, pois que valor genuinamente intuitivo, em oposição ao apego racional a estilos, frisa a força significativa da mania de ligamo-nos às estranhas coisas. Desta feita, caprichos pessoais podem ser elementos saudáveis, um valor que requer interpretação e cautela, dado que merece consideração por sua natureza estética singular. A lição é que o arquiteto projetará o interior sem jamais esquecer destes detalhes, pois será com estes estranhos fetiches que o gosto do cliente revela-se e acomoda-se com todo conforto.

Vale observar mais a maneira que surgem os dois objetos evocados no título e que plasmam a própria excentricidade de Sergio. Vamos sondar ainda mais o problema: o que estaria no fundo deste incontornável apego do gosto cultivado a certas coisas amalucadas ou pertences insólitos, e que o inclina a um pressentimento ou a um fetiche? Sergio não nos responde completamente a pergunta, ela ressoa aqui de muitos modos, mas apresenta contornos de sua reflexão sobre o valor arte na experiência, de uma maneira muito contemporânea. Dois artefatos de design inutilizados só fazem sentido ao serem apreciados como valores estéticos num ambiente, mesmo no disparate de estarem ali, como uma tranqueira ou um brinquedo escangalhado. Tanto a inoperante gaiola sem passarinho quanto a estrutura industrializada de uma “Thonet Pernetá” tornaram-se pequenos obeliscos de seu cotidiano reflexivo, objetos carregados de sentido e memórias ideais, ainda quando já perderam completamente sua serventia, seja como cativado de passarinhos, seja como cadeira para sentar. Inúteis ou danificados, seja lá como forem, são coisas de uma beleza singular, mesmo que não sejam belas.

Nesse maravilhoso paralelo com as obras de arte, como se uma gaiola sem passarinhos fosse uma escultura, ele teoriza como ela destaca-se da necessária presença utilitária, distinta do equipamento doméstico. Então passaria a ser um dado isolado em sua autossignificação metafórica, simbólica ou alegórica, decorrendo de uma relação puramente perceptiva ou fenomenológica, permitindo a ele trazer à tona um conceito que transborda a sua contemporaneidade. Um andamento que nos lembra certa opção estética proposta por Charles e Ray Eames na famosa casa-estúdio na Califórnia, ícone contemporâneo também em seu interior, principalmente na utilização de brinquedos manufaturados que vão ocupando o espaço como obras de arte e que põem em presença, por homologia, as virtudes lúdicas do próprio design. Trazidos para o espaço como objetos num franco deslocamento de sua utilidade infantil, ganham ali sua dimensão estética como dispositivos de beleza também estranhos, como funções poéticas do espaço e que nos despertam sensações emotivas e cognitivas em relação ao tempo e aos arquétipos de movimento, num fluxo lúdico que seus corpos plasmam. Este caminho teve seu traçado de gosto armado pelas

percepções que Alexander Calder trouxe ao campo da arte, com seu pequeno circo de arame e que o levam ainda aos conceitos de *Mobiles* e *Stables*, injetando na seriedade das vanguardas um viés gracioso, esse temperamento cosmológico dos jogos. Sabemos como Sergio era fascinado por brinquedos, e foi ao projetar os seus na marcenaria do tio que sentiu sua vocação ao design. Sabemos também como suas cadeiras sempre guardam relações morfológicas com estas teteias, mas podemos ir um pouco mais além disso na consideração desta estranha gaiola achada na enigmática “Chica da Silva”.

Se atentarmos um bocadinho sobre a saudável irracionalidade, vemos que ela é presente na relação com as coisas cultivadas no ambiente doméstico. Sergio sugere ainda como a noção de arte se estende aos objetos de afeição estética encontrados ao acaso, na mania de reter “coisas” que não sabemos para quê ao certo, como se elas nos convocassem a atribuir sentido poético a si. Como arte, não precisam ser belas, constatando que o afeto descoberto por tais coleções são na verdade puramente pessoais, por isso aspecto intuitivo do gosto próprio, em sua beleza estranha e não formalizada. Para tanto, é fundamental que não sejam combinadas com outros objetos de usos ordinários, fugindo ao decorativo, pois que só desta forma então seriam assumidas em pleno deslocamento simbólico no mundo dos objetos, transformando-se num “objeto inútil” que não se confunde com mobília. Inútil, mas carregado de sentidos, como no caso da prisão vazia. Quanto mais se consegue deslocar as suas funções contemplativas e documentais, preterimos por completo a sua suposta utilidade de artefato histórico também. E nisso há algo aqui de um conceito de *ready-made*, o *objet trouvé* que Duchamp propõe como elemento fundante de uma arte conceitual. Mais importante do que o objeto *hand-made* com sua aura de autenticidade pela fatura artística do trabalho manual, apenas idealizado numa sociedade industrial de puro trabalho alienado. Já este encontro com o que se perdeu, presente neste objeto inusitado, apresentaria uma forma radicalizada de gesto e de liberdade artística, quando esta liberdade passaria do seu criador para o seu próprio fruidor, este que agora seria convidado a reinventar a noção de arte em sua própria percepção ativa. A gaiola talvez seja, entretanto, uma espécie de *ready-made* tropical, se podemos considerar que Sergio esteja matutando a seu modo discreto e jocoso todos estes traços de sua época (o que eu não teria dúvida).

Sem querer forçar a barra desta analogia na história da arte moderna, podemos somente pensar nestes elementos de sua solução contrária ao decorativo, já que todo ornamento é inútil, valeria mais ficarmos no cultivo do inútil por si só a incorporá-lo numa cultura doméstica de bagulhos juntados como “decoração de interiores” ou “documentos do passado”. Podemos até

atribuir valores para as tais quinquilharias, mas sem jamais confundir artesanato com design. Uma confusão que prospera nos bagulhos de temporalidade duvidosa em conjuntos de decoração passadista. O morador deve saber administrar o risco destes objetos não encontrarem uma solução espacial, nem em paredes (como sugerido por Lucio Costa, como se fosse pintura de cavalete) e nem em canto algum da casa. Até por isso não se pode atribuir a qualquer coisa achada um estatuto artístico conceitual, pois a saturação desta estratégia leva o ambiente a viver um processo entrópico de dissolução e caos, ainda mais quando se vive nesses pequenos apartamentos nas cidades contemporâneas.

Nada por acaso, *mutatis mutandis*, a casa individual pré-fabricada propõe que o morador recrie a estrutura primária proposta pelo arquiteto, de maneira lúdica, desdobrando sua própria consciência existencial de habitar na reinvenção constante do espaço. O espaço só existe na medida em que o usamos como módulo de vida, espacializando a atividade doméstica tantas vezes na constante mutação, em tempos de renovada atualidade. Assim a casa surge como solução facultando o jogo do seu desenvolvimento cotidiano, reparafusando paredes, deslocando mobília e nas recombinações dos módulos básicos, conforme sua percepção e experiência ativa descreve sua necessidade vital de expansão. A intuição fundamental que preside o engenho de Sergio em sua dinâmica construtiva, nestes termos, é radicalmente antiformalista, mesmo quando construtivista. Por fim lemos aqui que a gaiola parece um “castelinho”, nos remetendo ao texto que se encontra neste livro, O espelho do dragãozinho. Castelinho era sua primeira casa e que levava esse nome por parecer um brinquedo na infância, em que a liberdade se apresentava como convite irrecusável para a fantasia de recriar a vida dos antepassados, seu passatempo para esquecer a tragédia familiar que vivera. Nesse mesmo texto de memórias ele nos conta que montou uma “gaiola de madeira” dentro do seu apartamento para solucionar o ambiente onde projeta seus primeiros móveis em São Paulo, quando a vida lhe deu independência para tornar-se um profissional. E nisso tudo podemos dizer que a casa individual pré-fabricada seria, alegoricamente no campo da arquitetura, uma antigaiola que gera uma solução para a cultura de “apertamentos”.

Todas estas conexões talvez demonstrem-nos como no pensamento de Sergio a ironia funciona toda vez como potência, na forma cômica e não dogmática de conceitos que operam a clarividência lúdica das piadas bem construídas, nas imagens de saboroso engenho e eficácia simbólica, nos apelidos brincalhões e no jogo das nomeações repletas de prosódia e malícia. Essa arte da qual Sergio também era um mestre, vivendo a desenhar sutilmente através da ironia as suas concepções e noções de arquitetura e design.



Publicidade da Oca na revista *Módulo*, número 2, agosto de 1955

*Oca's ad for Módulo magazine, number 2, August 1955*



### DETALHES TÉCNICOS DA EDIÇÃO ORIGINAL

Para efeito de documentação, o texto aparece na sua versão original ilustrado pelo próprio Sergio Rodrigues, que ali insere seus desenhos coloridos e reforça argumentos, o que dá ao leitor a forma visível de tais projetos e soluções de ambientes. Assim ele foi publicado na revista *Senhor*, número 10, ano 4, nas páginas 12, 13, 14, 15 e 16, em outubro de 1962. A revista na ocasião era dirigida por Reynaldo Jardim e Edeson E. Coelho. O item está catalogado na coleção do Instituto Sergio Rodrigues sob o número de série T002, com dimensão física do original de 23cm de largura por 31,50cm de altura.

Texto publicado em novembro de 1962, na revista *Senhor*

*Fausse Economie*  
Casa modulada  
Apartamento de campo

SERGIO RODRIGUES

**O TERRENO ERA BOM**, muito bom mesmo. Com coisas que todo mundo sonha. Vista para o vale com o Dedo de Deus<sup>1</sup> ao fundo, um córrego, algumas árvores frutíferas (inclusive uma colossal mangueira centenária), e duas pedras grandes completavam um lugar ideal para uma *domus campestris*.<sup>2</sup> Era um domingo de manhã. Ainda fazia frio. Dia com uma claridade fora do comum.

Chamar aquilo de planta seria muita audácia. Não porque o que nos fora mostrado era um papel almaço com traços a lápis e outros em tinta verde, mas porque não tinham sido levados em conta elementos básicos para uma arquitetura pelo menos razoável.

Mas audácia mesmo foi a grossura dos nossos amigos ao nos apresentar como arquiteto e mestre de obras,<sup>3</sup> aquele que já conhecemos em outra oportunidade como aprendiz de pedreiro. Ouvimos, com olhos baixos, em atitude de carpideiro, o programa que já na segunda-feira iria ser posto em prática:

- Estourar as pedras
- Nivelamento absoluto e conseqüentemente aproveitamento das pedras para um muro de arrimo
- Canalizar o riacho, em cujas margens seriam dispostas em maneira “funcional”, pedrinhas caídas para maior beleza
- Se possível deslocar a mangueira, do contrário a vista seria prejudicada
- Queimada no restante.

Primeiros itens de uma ladainha de barbaridades. Como anjinhos, na ida para Teresópolis, havíamos gasto nossa saliva em ideias, entusiasmados que estávamos pela descrição do terreno dada na antevéspera. Oh! *Fausse economie!*

– Os arquitetos são uns exploradores. Só porque têm diploma, acham que podem pedir céus e terras por um pedaço de papel que qualquer pedreiro nos dá no beijo e com muito mais bossas!<sup>4</sup>

Várias amigas haviam contribuído com colaborações gratuitas, que eram aceitas de imediato. Com aquela coisa na mão, nos pediram palpites. Nos achamos incapacitados de dar nossa contribuição depois da conversa que tivemos na subida da serra. E pelas suas expressões de cão que faz pipi no tapete, percebemos que a paisagem deixara de ser bucólica. Pelo menos para nós perdera o “bu”.<sup>5</sup> Voltamos preocupados... E eram nossos amigos de longa data.

Este fato acontecera há um ano e meio. Já se tinha ideia do que seria “aquilo”. Cheio de “bossas funcionais” a principiar pelo *living* e quartos, estes últimos com a pior insolação para aquela zona, que davam diretamente para a estrada poeirenta, conseqüentemente o serviço para o belíssimo vale e o Dedo de Deus.

Os compromissos monetários tiveram que ser ajustados um sem-número de vezes. Material subiu, mão de obra dobrou. Carretos extras... A experiência fora desanimadora. Dois mestres de obras já haviam passado pela dura prova e capitularam. Com efeito, obra de srta. Ingrácia.<sup>6</sup> Seu Zé, chamado outra vez, impôs novas condições. Arrependimento, desespero.

Subidas constantes durante a semana passaram a ser rotina. Hoje o bombeiro, amanhã o electricista... Uma gripe os prendera no Rio por quinze dias, tempo suficiente para que o mais novo proprietário do loteamento, seu vizinho, montasse e se instalasse numa dessas casas moduladas.<sup>7</sup> A perspectiva de mais nove meses nessa agonia fizera com que pensassem seriamente num aborto provocado: desistiram da casa de campo.

... E não conseguiram vender.

\* \* \*

Quarenta minutos de teco-teco e descemos em uma praia particular numa ilha próxima a Angra dos Reis. Iria mostrar o que considerava como protótipo de casa, pois queria algo semelhante no outro lado da enseada.

Era a casa de férias do irmão. Para quem importara há poucos meses um avião daqueles só para gozar os fins de semana, o “tutu” não devia ter sido grande empecilho. Era uma mansão.

Meia dúzia de quartos descomunais, um banheiro no fundo do corredor (colorido e de chão de mármore), sala de visitas etc. Tudo para um casal sem filhos e que da casa gozavam, vimos a saber, no máximo dez dias no ano. Foi mostrando como um guia napolitano a monumental escadaria de pedra ao mesmo tempo nos informando a fortuna que despendera nas dificuldades em transporte, que durante a guerra, época em que fora construída, tivera que ser de canoa. Os ambientes internos com aproveitamento dos móveis do escritório do pai, arremedos pesadíssimos e de péssimo gosto de peças seiscentistas estilizadas. Alguns *Luizes*

que sobraram da última mudança, inclusive monumental lustre de cristal, e a falsa lareira sem chaminé...<sup>8</sup>

Quando íamos tecer algumas considerações sobre a arquitetura da casa e seu arranjo interno, preferimos calar o bico. A maior prova do contrassenso foi que passamos o dia na choupana de sapê que servia de abrigo às canoas dos pescadores. Não precisamos de muito argumento para mostrar o desperdício de dinheiro naquele castelo.

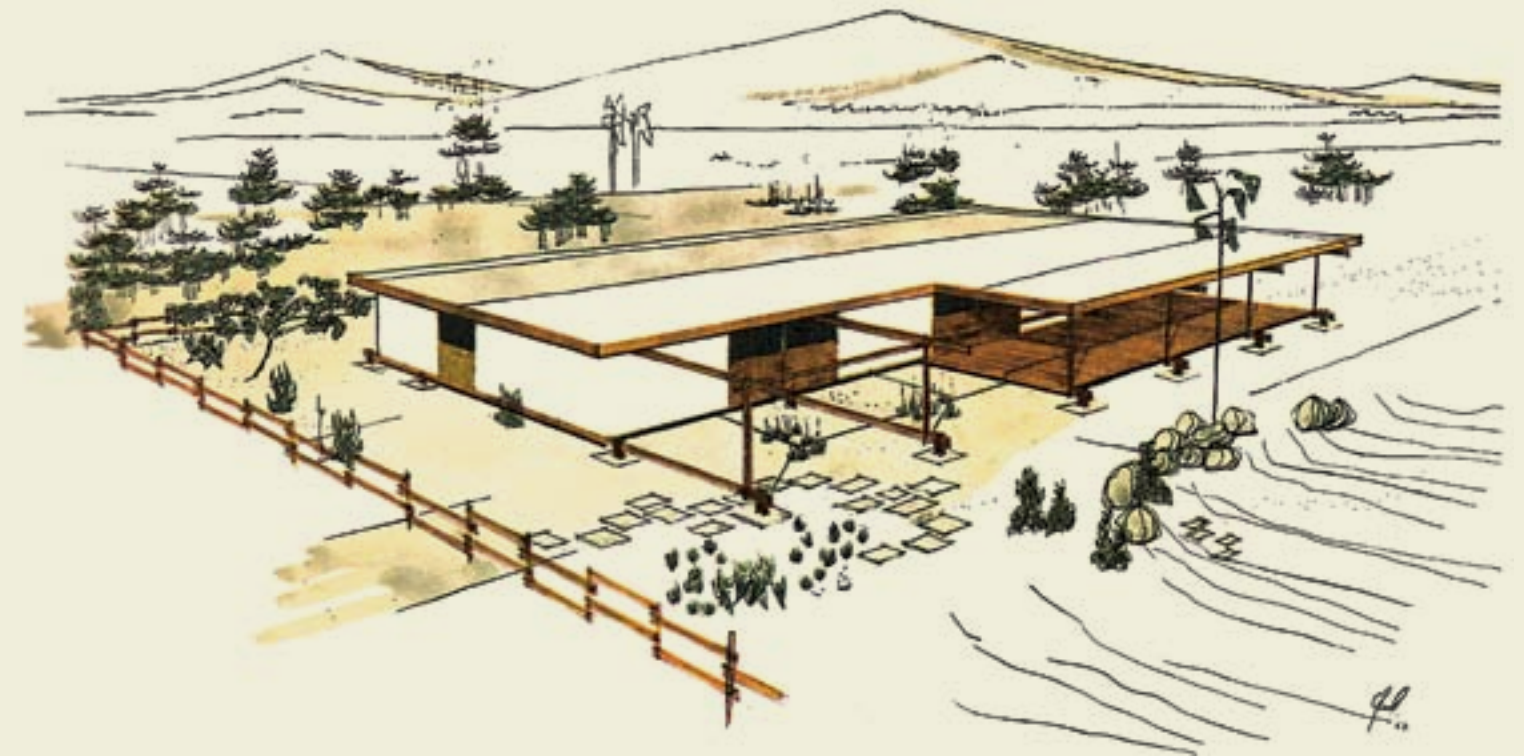
Na volta do passeio, ainda no teco-teco, sentimos que nosso amigo havia desistido de copiar a casa do irmão. Queria agora uma bem menor, mas confortável, três quartos e dois banheiros. Quartos podiam ser bem pequenos, pois numa casa de campo vive-se no *living* e fora, não no quarto, como somos obrigados a fazer quando moramos num apartamento. Grande varandão, com algumas redes, espreguiçadeiras e peças de grande conforto.

Optou finalmente pela compra de uma casa modulada com elementos pré-fabricados, devido à dificuldade de mão de obra na ilha e a rapidez com que seria montada, fora a atração natural da madeira, principalmente em ambientes informais como aquele. Houve certa relutância, na realidade, quanto ao material: “E se pegar fogo?”

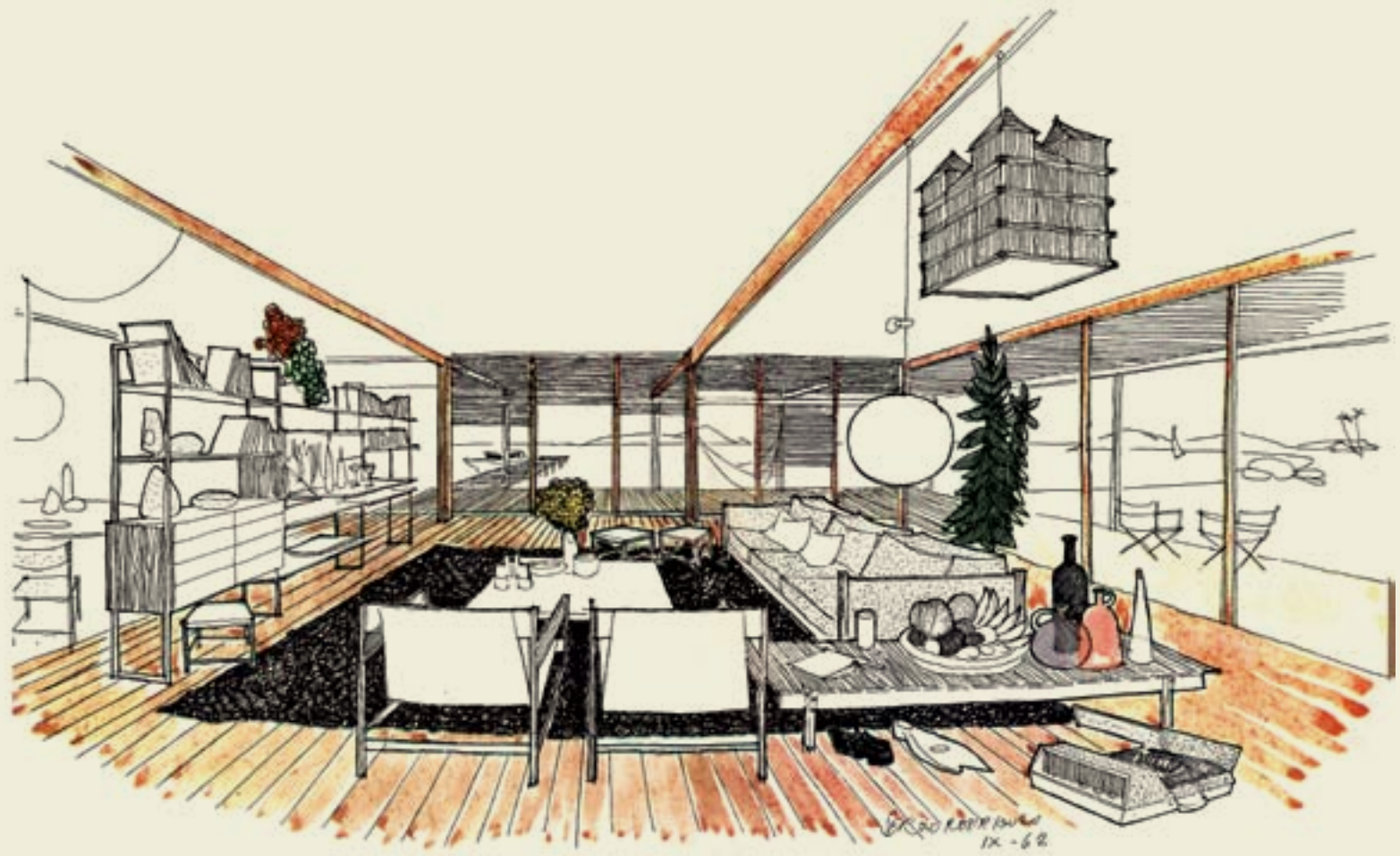
Dissemos que certamente haveria tempo da família se retirar, e ao largo, assistir um magnífico espetáculo pirotécnico. Como se por acaso um edifício de concreto ao pegar fogo (caso do Vogue),<sup>9</sup> sua estrutura não tivesse que ser totalmente revisionada, e num cuja estrutura fosse metálica, com os ferros retorcidos, não se terminasse a demolição e se construísse outra coisa no lugar. Aliás, como viveriam as companhias de seguro?

Depois que respondemos satisfatoriamente a meia dúzia de perguntas para quem vive num país de pouca tradição na construção total em madeira,<sup>10</sup> e que viu de perto o que foram as primeiras casas que chamavam pré-fabricadas, e ainda o que são as de certas firmas poucos escrupulosas não empregando madeira de lei ou tratadas, aceitou as condições.

Dezoito dias após a assinatura do contrato tinha já a sua casa de pé, firme como a peroba,<sup>11</sup> da qual foi feita, atraente como um iate, com deck e com o cheiro de verniz inclusive.<sup>12</sup>







\* \* \*

Já havíamos rejeitado quatro vezes convite para passar o fim de semana com eles. Não tínhamos mais desculpas. Enfrentamos em pleno verão uma subida de serra pela estrada velha, numa viatura que ferveu da FNM à Quitandinha.<sup>13</sup> Estávamos ansiosos pela surpresa que tanto proclamara. O calor do meio-dia insinuava magnífica tarde de piscina. Foi realmente uma surpresa mesmo. Paramos no centro da cidade, caminhamos com a bagagem, reduzida sim, mas que com o calor aumentara algumas toneladas até a porta de um monumental edifício de apartamentos. Não estávamos equivocados. Aquilo seria o último estágio e não o primeiro como imaginávamos.

Um “apartamento de campo”.

Para cúmulo, os elevadores em reparo e a perspectiva de subir oito andares fez se ouvir em expressões pouco virtuosas. Na esportiva seguimos aquele corredor cumprido e escuro, e não nos admiraríamos nada se esbarrássemos com algum vagonete de minério. Entramos e nova surpresa: se não fosse nossa agilidade de iogue quase seríamos mordidos por um monumental aracnídeo.

Com um pouco mais de atenção notamos tratar-se de uma mesa auxiliar “funcional”, como nos foi apresentada (moderna em nosso conceito).<sup>14</sup> Estávamos francamente num armário embutido completo, com o vaso e tudo (não o de plantas, pois acreditamos que só com muita boa vontade daria ali algum outro ser vivo, mesmo irracional).

Adquiriria tudo, numa movelaria próxima, percebemos que aceitara sem pestanejar as “luminosas sugestões” do bom vendedor, por conseguinte encontramos naquele local todos os modelos da dita loja, forrados com todas as cores do mostruário de plástico e fórmica existentes, assim como jarros de alumínio anodizado e flores plásticas – para sugerir campo.

Jogamos por lá a tralha e saímos em menos de cinco minutos. Voltamos depois de passar a tarde na piscina de um amigo em comum, já noite feita. Na manhã seguinte, mal acordamos, uma pelada, e nova piscina de outro amigo, sendo que depois do almoço descemos direto. Não percebemos a moral. Sair de um apartamento em Copacabana e enfiar-se em outro em Petrópolis, ou qualquer lugar de férias, só na base de filação.<sup>15</sup>

Compreendemos que numa casa de férias tudo deve ser novo. Novo no sentido de diferente daquilo que possuímos na cidade. O ambiente deverá ser completamente oposto àquele que vemos diariamente, informal, gostoso, atraente, que convida ao descanso merecido. Não deve haver a preocupação de estilos, ou se essas ou aquelas peças se combinarão entre si.

Não havendo um pouco de bom gosto, principalmente bom senso, de modo algum será criado um local com as características necessárias. Mais do que na cidade, a fantasia é permitida. Podem ser usados móveis tradicionais, sendo que os de estilo clássico se achariam deslocados. O conforto deve ser a meta de quem está se dedicando à agradável tarefa de criar um ambiente campestre.

O móvel de série, bem escolhido, claro, poderá revestir da simplicidade tão necessária. Móvel de série, não de carregação. O de série bom tem bom desenho industrial, geralmente feito com materiais mais econômicos. Nos de carregação, como se chama vulgarmente, não existe a mínima parcela de estética, aliada ao péssimo acabamento.

O bom gosto dos proprietários saberá dosar com peças de outras origens a monotonia causada por um arranjo em que se empregam peças da mesma procedência. O arquiteto deverá ser um guia nestes problemas que surgem, e como no caso do médico da família, será consultado quando surgir algo que uma magnésia ou mercúrio cromo não resolvem.

Os desenhos que acompanham o artigo representam a contribuição ao nosso amigo do segundo caso, pois no primeiro chegamos atrasado, e no último, “tava na cara”, o proprietário queria era um lugar garantido para dormir, próximo aos pontos principais de filação.

## NOTAS

<sup>1</sup> Dedo de Deus é um afamado pico brasileiro situado na Serra dos Órgãos e que recebeu tal nome por sua morfologia na qual se pode imaginar uma mão com seu indicador apontado para o céu. É um monumento paisagístico natural da região de Petrópolis-Teresópolis no estado do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> *Domus* é a palavra latina que designa a casa aristocrática, das famílias que possuem riqueza e onde estas encontram suas sedes urbanas. Surge por derivação do substantivo *dominus*, “senhor”, o que marca assim onde o chefe familiar estabelece seu domínio proprietário, na cultura dos nobres patrícios que governam as cidades na antiguidade romana. De outra feita, o adjetivo *campestris*, na declinação de “campestre”, designaria uma formação rural, empregando ao casario as feições bucólicas da paisagem, talvez; contudo esta adjetivação se mostraria contraditória na medida em que se conecta com a palavra

*domus*, esta que qualitativamente tem seu sentido marcado como urbano. Podemos supor então que Sergio esteja aqui ironizando ou acolhendo a nossa variante do patriciado em seus hábitos pouco urbanos, na cultura neolatina da colonização brasileira, em que vige o estabelecimento rural da Casa Grande, habitada pelo senhor de engenho, um termo cunhado no viés teológico-político de Antonil em seu *Cultura e Opulência do Brasil*. Esse senhorio e seus engenhos são o motor da empresa colonial de dominação do território, como tão bem a descreveu Gilberto Freyre em seu livro *Casa-Grande & Senzala*. Esta mesma palavra *domus*, como também se sabe, daria nome para a revista italiana fundada e dirigida por Gio Ponti, a *Domus*, o que não deixa de ser também engraçado nessa circunstância, embora a interpretação desta outra analogia não nos pareça pertinente.

<sup>3</sup> O mestre de obras é uma figura típica da nossa indústria colonial, marcando um

ofício pouco afeito aos termos abstratos e matemáticos do planejamento desenhado da obra, reproduzindo muitas vezes as soluções que estão projetadas em sua cabeça como uma fórmula de edificar, numa coleção de exemplares imaginários que se reproduzem intuitivamente e que levam em conta as técnicas tradicionais da alvenaria. A grosseria audaciosa de confundir o aprendiz de pedreiro com este artesão tradicional se soma ainda com a de atribuir a alcunha de arquiteto ao mestre de obras, tentando equivaler saberes e atribuir conhecimentos de profissão, tradicionais ou escolarizados, a quem nem bem domina as técnicas da edificação básica. Essa confusão já dará o tom da conversa e o da ignorância deste cliente, talvez um “novo-rico”, amigo da família. Assim o gesto de Sergio, de ouvir em atitude de carpideira, evoca jocosamente esta outra profissional de tempos idos, a que chora mediante pagamento para velar almas alheias, por quem não se comoveria por afinidade pessoal, apenas por ofício de “carpideira”, tampouco lamentando necessariamente o infortúnio que o sujeito cria para si, como se apenas desencadeasse o ritual do destino em sua ladainha.

<sup>4</sup> Continuando o que foi observado na nota anterior, lemos ainda aqui uma narrativa jocosa de um aspecto endêmico da vida social brasileira no qual uma baixa profissionalização ou escassa formalização do conhecimento leva a opiniões ou a ideias

feitas que desprezam o valor do trabalho intelectual de figuras como a do arquiteto, decorrendo daí um círculo vicioso que resvala sempre no abjeto amadorismo e na própria avacalhado do resultado, sem que projeto e produto se sucedam de maneira planejada.

<sup>5</sup> A expressão pode designar o acontecimento de algo perder um sopro de vitalidade, sua graça própria, mas aqui talvez seja a paisagem bucólica que perde o seu “bu” e restaria apenas a sua desgostosa sensação de “cólica”, indicando também o estado de nervos de um temperamento “colérico” que surge no horizonte, resultado dessa conversa absurda e profissionalmente desrespeitosa. Um jogo de linguagem para lá de irônico.

<sup>6</sup> Supomos que aqui seja uma jocosa expressão brasileira em que “obra da senhorita sem graça” ou ainda da “ingratidão”, pelo que lhes reserva o destino desse empreendimento malsucedido.

<sup>7</sup> Provavelmente Sergio aqui se refere ao seu próprio engenho de “casa individual pré-fabricada”, que depois seria batizado de sistema SR2.

<sup>8</sup> Essa enumeração de absurdos mostra, sempre de maneira pendular, entre o realismo da descrição paisagística e o cômico de um gosto postiço, a triste pobreza de mentalidade que habita uma clientela emergente, nessa tragicômica confusão de riqueza social com

exibicionismo pessoal. O arquiteto observa com constrangimento esse sujeito que tenta vangloriar-se pelos simulacros conquistados a duras penas, ação realmente hercúlea que se despendeu ali, e isto é um exemplo que serve aqui para Sergio motivar sua clientela com noções de “ridículo”. A retórica empregada serve também para descrever o sofrimento do arquiteto diante de uma encomenda que não corresponde a uma racionalidade ambiental e ao senso de atualidade, sem consciência mínima de usos e costumes que lhe convém. Podemos pensar que o crescimento econômico do Brasil neste momento de desenvolvimentismo provavelmente gerou esse cliente lunático que se aparta dos modos de vida ou das necessidades das circunstâncias para mostrar apenas que tem sua riqueza através de aviões e que gosta da ostentação, em vão tentando construir seus castelos de areia, algo que ainda hoje prevalece no ímpeto pouco cultivado de uma elite na América Latina. Aqui a frase fica inacabada, com os três pontos finais, numa indeterminação exemplar e que nos levaria a concluir numa espécie de hipérbole, tirando as consequências desta suntuosa casa europeia para uma praia de veraneio em zona tropical, local de temperaturas constantemente elevadas e aparelhada com uma falsa lareira sem chaminé.

<sup>9</sup> Depois do milagre da conversão, como se o sujeito atravessasse séculos num piscar de olhos, fazendo funcionar a máquina

do tempo, saindo da vida em um castelo medieval para uma casa pré-fabricada contemporânea, seria natural que fosse tomado por toda sorte de inseguranças. Aqui volta o fantasma do concreto armado com sua solidez protetora, nesse sentimento do colonizador português que introduz a pedra e cal como uma tecnologia superior e de solidez supostamente inabalável nos trópicos. Não seria difícil entender aqui que a visada ecológica de Sergio na Oca buscava recuperar também certa tecnologia habitacional indígena e a sua inteligente sofisticação bem aclimatada, até mesmo nessa paranoia pirotécnica transformada em deleite, em que o fogo é naturalizado como parte de um ciclo útil da casa. A casa sofre menos danos do que se imagina quando esta é feita em tecnologia de madeira. Como diz Sergio, jamais produzindo ruínas ou ameaçando a vida dos moradores que vivem nela, evitando ainda os riscos com o colapso da estrutura e os contratos de seguro que se alimentam da própria potência do fogo. A impressão vulgar de que a madeira é menos resistente, sujeita a queimar e a se consumir mais rápido é uma superstição, como tal não se sustenta cientificamente quando ela é comparada em provas laboratoriais quanto à sua resistência, principalmente em seus usos estruturais relativamente ao metal e aos moldados de alvenaria quando expostos ao fogo. O exemplo do incêndio do hotel e boate Vogue em Copacabana, ocorrido em 14 de agosto de 1955 (havia passado sete anos quando

Sergio escreve este artigo), era uma das mais traumáticas experiências que se vivera numa estrutura de concreto armado e mostrava os limites físicos na segurança daquela tecnologia, de forma cabal. O prédio todo pegou fogo, desde a sua base onde ficava uma das casas de show mais internacionais da capital do Brasil de então, isolando pessoas nos andares superiores em meio a uma violenta propagação das chamas e sem a possibilidade de resgate. A trágica tarde de domingo acabou matando o casal que era dono do hotel e um jovem cantor americano que se apresentava com Frank Sinatra, sendo que ainda duas pessoas se atiraram da janela em suicídio, desesperadas com seus corpos ardendo no fogo. Uma tragédia que se confundia com os últimos anos da capital federal no Rio de Janeiro e para muitos funcionava como prenúncio de fim de uma era da modernidade carioca e a perda de seus tempos áureos que viriam com a transferência da vida nacional para Brasília, já em curso naqueles anos.

<sup>10</sup> Sergio tinha essa frase pendurada num quadro no seu escritório, uma formulação sua provavelmente contemporânea, que está na epígrafe deste livro, e que vale ser aqui ressaltada junto com este texto: “Para os imperialistas romanos, a construção em pedra e cal significa a eternidade, enquanto o material bárbaro, a madeira, representava o precário, o provisório; assim, nós latinos, até hoje temos esse descabido preconceito

contra casas de madeira, justamente o oposto do que acontece com os povos bárbaros de origem saxônica, germânica e nórdica cujo respeito e admiração por tal material é tão profundo que o índice de utilização da madeira em suas construções é quase absoluto.”

<sup>11</sup> Peroba é uma madeira dura das mais densas e de alta resistência para estruturas, de uso bastante corrente em construções desde muito tempo no Brasil, os ameríndios de língua tupi que já a conheciam a nomearam, o que significa numa tradução simples, “casca amarga”. Por ter sido abundante na Mata Atlântica e nas regiões mais próximas ao litoral que foram primeiramente colonizadas, seu uso em embarcações, escadas, telhados e mobília também é, desde muito tempo, comum por ser das mais resistentes aos pequenos organismos, insetos e fungos que se alimentam de fibras vegetais.

<sup>12</sup> Editamos aqui o texto introduzindo uma quebra de página, destacada pelos asteriscos a seguir, para que as três narrativas sejam mais bem destacadas e realizem o paralelismo com os três títulos no cabeçalho deste artigo.

<sup>13</sup> FMN se refere provavelmente ao local da mítica Fábrica Nacional de Motores em Xerém-Duque de Caxias, ao pé da Serra de Petrópolis, uma empresa estatal que servia ao engenho da aviação militar brasileira desde 1939 no Estado Novo e que passou também

a construir veículos nos anos 1950 e 1960. Quitandinha por sua vez se trata do famoso hotel que existe em Petrópolis, um dos locais mais importantes da cidade serrana e que era palco de festas aristocráticas e palacianas quando a capital federal ainda estava sediada no Rio de Janeiro. A Estrada Velha aqui mencionada provavelmente se tratava da que antecedeu a BR-040 e que desde o período colonial, quando se chamava Estrada Real, ligava o Rio de Janeiro a Minas Gerais, sendo uma das mais antigas vias de trânsito e muito usada pelos tratadores e traficantes de escravos. Calçada de paralelepípedos, seu nome tradicional neste primeiro momento era Estrada da Estrela, em referência ao Porto Estrela, que era o local de embarque do ouro vindo das Minas Gerais e que se conectava de barco com a Praça XV, já o centro da cidade do Rio de Janeiro.

<sup>14</sup> “Modernosa” é uma palavra recorrente no vocabulário descritivo de Sergio e que é usada para distinguir através desse adjetivo quando o “moderno” passa ser apenas afetação de estilo numa peça que, além de não ter sua estrutura bem desenhada para o uso e conforto, não faz senão aparentar uma decoração postiça, como se ostentasse uma contemporaneidade que realmente não possui em sua solução tecnológica e estética. Neste caso, o próprio modernismo se torna vítima do historicismo da “estilização”, o que denota o apego ao formalismo sem muito engenho ou atualidade.

<sup>15</sup> Filação tem o sentido de predar ou surrupiar, agarrar ou apropriar-se indevidamente. Aqui a caracterização do sujeito pelo coloquialismo de um “fila-bóia”, uma designação para quem ataca como um predador a “boia” de outro, ou seja, o sujeito que vai visitar seus amigos, parente ou conhecido, calculadamente no horário de almoço ou de jantar para tirar proveito da sua comida. Este acaba sendo um personagem bastante caracterizado na cultura brasileira da malandragem ou do oportunismo sabido, por derivação de sentido ele pode ainda filar outras tantas coisas que vão além de víveres, como cigarros, bebidas e até mesmo, como nesse empréstimo de sentido que faz Sergio na descrição de hábito de um amigo que desfruta de uma piscina ou uma área de jogos e lazer de vizinhos. O fila-bóia no mais das vezes não se caracteriza pela verdadeira necessidade, como decorrência de condição de penúria ou pobreza, mas pelo cálculo de tirar vantagens das situações. E é como se ele se alimentasse de seu vício, sendo muitas vezes até um prazer perverso diante do que cobiça ou um hábito cultivado daqueles que abusam de relacionamentos, particularmente em estratos sociais mais elevados, por se sentirem dispostos nesta forma de explorar a riqueza alheia e imprimir sua astúcia econômica nos modos de vida, valendo-se de proximidades e conveniências. Podemos ler no livro *Os Parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido, que trata dos rituais interpessoais de convivência e de

intercâmbios com a comida nas sociedades do interior do Brasil, ali geralmente chamadas de caipiras, uma análise do constrangimento mútuo destas visitas em horário de refeições, mostrando que essa “filação” é interdita nas pequenas vilas onde todos vivem modestamente como “compadres” e dependem muitas vezes de relações de permuta para realizar os ciclos de sobrevivência, mostrando que nas camadas mais humildes ou nas sociedades tradicionais do Brasil, este tipo social do “fila-bóia” não é bem quisto, nem bem aceito no sistema de vizinhanças e parentescos. Por sua vez, é muito comum vermos personagens desta índole nos romances urbanos de Machado de Assis, como Quincas Borba e Dom Casmurro, em que se lê também uma descrição da vida carioca em seus sistemas sociais de fins do século XIX na capital do Brasil, e ali retratam-se estes modos cotidianos de um Rio de Janeiro em que comensais e agregados possuem grande influência nas famílias e são tidos como parte de uma corte doméstica, com consentimento dos cidadãos mais abastados. Nesse sentido, o fila-bóia é um personagem urbano e que vive na dependência relativamente consentida dos “Senhores”, de quem recebe estes benefícios em um jogo de favores e transações implícitas, como se a malandragem se exercesse não apenas nas ruas, mas também nos ritos interpessoais domésticos de cortesãos modernos, quase como naturalizada nos

ambientes em que a escravidão marca, ainda quando indiretamente, o código de convívio, misturada paradoxalmente com os comportamentos burgueses. Para descrever a atualidade dessa prática relacional, talvez possamos supor, a expressão usada por Sergio também faça ressoar em “filação” a palavra “filiação”, aqui no sentido de alguém se filiar como membro de um clube, um membership que pode desfrutar dos benefícios desta instituição (aqui apenas imaginariamente coletiva), o que significaria então uma discreta piada com o sujeito que tem um apartamento funcional numa área onde os amigos mantêm piscinas e outras atrações em abastadas casas de campo. E isso seria reforçado quando ele se imagina como sócio de uma confraria, além de tirar proveito dos convivas com toda a desenvoltura social, convida até outras pessoas para ir consigo nesta aprazível invasão da casa dos vizinhos, como se tivesse orgulho do ganho sorrateiro de nem precisar construir a sua própria casa de campo nos moldes que desejaria para realizar seus prazeres.

## Comentário crítico



**TEMOS TRÊS CASOS DE UM MESMO PROBLEMA**, embora circunstâncias diferentes, os três clientes padecem por cultivar desejos que os tornam insensíveis ao ambiente. E toda cegueira aqui é construída, em camadas de cultura indispostas com seu lugar vital. As circunstâncias irrefletidas se multiplicam em vontades de extravagantes arquiteturas e toda sorte de inconvenientes que faz deles modelos pela negativa, esclarecedora ignorância a respeito do clima circundante, das condicionantes naturais e topológicas, da economia das técnicas e dos meios construtivos. Assim, furtam-se ao esplendor espontâneo da paisagem para a qual planejam desastrosamente suas casas de campo ou de praia. Talvez desconheçam até seus próprios desejos, suscetíveis a toda sorte de palpites e fantasias. Mais uma vez Sergio recorre ao poder autoexplicativo do ridículo, aquela espécie de autoevidência gritante que até dói na alma quando os ouvidos vão se familiarizando com a ladainha dos personagens que expõem suas demandas e ficções descuidadas. Poderiam ser personagens de ficção, mas é também convincente que sejam reais, como o testemunho faz crer. Reais ou não, emprestam seu tempo de descanso a grotescos pesadelos. Prevalece na ocupação do território brasileiro a formatação de edifícios que se fecham ao espaço e desleixam da cultura ambiental, um sintoma do que resiste a atualizar-se em virtude dos progressos da arquitetura desde a modernidade. Talvez as melhores soluções já existissem antes das conquistas ibéricas no continente.

Dos três exemplos, apenas um se desdobra em direção a sua superação, como lemos aqui, na acolhida do projeto da casa proposta por Sergio, em tecnologia de madeira industrial. Talvez seja aquele que realmente se preocupa com um resultado diferencial e de refinamento acima de tudo. Provavelmente o cliente mais abastado, sem obsessão por economizar, o dinheiro acabaria por não prejudicar, sendo senhor na racionalidade de seu próprio empreendimento e fugindo da mesquinharia, paradoxalmente, é quem tem a verdadeira economia. Nos outros dois casos, a necessidade de não gastar, motivada pela avareza ou pela incompatibilidade entre rendimentos e pretensões, resulta num desastre financeiro, em que os gastos inevitáveis de ter a casa de férias acabam levando os clientes a ter um trabalho terrível, como Sísifo na mitologia antiga.

Na primeira história prevalece a solução de uma irracionalidade total, um sistema de autoconstrução que reproduz exatamente o processo de favelização, ao qual as classes mais baixas estão sujeitadas pela falta de recursos e planejamentos viáveis. Mas aqui a vítima é um sujeito de classe média alta, possivelmente, alguém que gostaria de tirar proveito do trabalho compulsório e se deixou levar por toda sorte de palpites infelizes de amadores. A terceira história é a de um personagem célebre na cultura carioca, alguém que tira proveito da sua malandragem bem

trabalhada, usufruindo das posses dos amigos, mantendo apenas um pouso funcionalista, numa espécie de racionalismo “fora do lugar”. Assim se mantém um microapartamento urbano naquela área semirrural de grandes extensões, para “filar a boia” na casa dos compadres, um engenho parasitário que nos lembra das figuras dos agregados e comensais tão bem descritas pelos romances de Machado de Assis, sustentando uma fidalguia sem haver condições próprias pra fazer parte da classe que frequenta, instaurando outra forma de irracionalidade de conveniências.

O texto é um documento notável das aventuras de Sergio ao tentar implantar seu invento de casa modular no contexto de gosto social malformado em anomalias perceptivas. Passaram três anos de seu primeiro protótipo testado, cerca de dois anos e meio após a exposição que a lançou oficialmente como empreendimento da Oca, numa mostra do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nessa etnologia de campo, feita de maneira selvagem e divertida, vemos surgir ainda uma resistência patológica ao uso da madeira, o apego ao partido da alvenaria e ao da terraplanagem, do concreto armado e da cultura de encapsulamento. No caso da madeira, as razões de se rejeitar seu engenho sofisticado e simples são de ordem inexplicáveis, verdadeiras superstições, talvez só explicável por haver no Brasil um meio adversamente cultivado por ideias feitas de uma urbanização europeia. O juízo agudo de Sergio sobre essa mentalidade latina apegada ao modelo pedra e cal, combinado com o preconceito descabido em relação ao artefato de madeira, diz algo sobre o condicionamento cultural (ver nota 10). Lemos ali um contramanejo histórico de Sergio, nas frases hasteadas como uma bandeira na loja da Oca, convocando quem ali entrasse para começar antes de tudo com esta reflexão. Pois se vivia sob o fantasma colonial e antiquado que assombra até mesmo fora das cidades, ainda quando se trata da segunda casa da família para desfrutar da informalidade de seus tempos ociosos. E nisso a brincadeira de Sergio com o desejo “latino-tropical” de uma esquizofrênica *domus campestris* (ver nota 2). A relação com a clientela que lhe encomendava soluções era delicada. Levava Sergio a um divertido estouro de paciência ou a um alto grau de frustração, que só mesmo o cômico resolvia na meditação do impasse. Mas Sergio tem em conta as oportunidades de ampliar a adoção de suas casas nessas áreas semirruais ou de veraneio, situação espacial e social que no decorrer do tempo irá marcar a realização dos seus projetos, permitindo a evolução tecnológica e espacial dos módulos combinados. Talvez um impensado que levará adiante a sua tecnologia de “casa individual pré-fabricada” como se ela se resolvesse melhor apenas nas demandas de moradia não permanente e em contexto suburbano. Fato é que a demanda advinha de gente abastada e intelectualizada que buscava conforto em seu tempo livre distante da vida do centro urbano em que residia.

Podemos ver que o modernismo já tentara antes disso se desdobrar em técnicas de construção em madeira, como no empreendimento do Park Hotel, projetado experimentalmente em 1944 por Lucio Costa em Nova Friburgo. Embora de uma maneira ainda pouco refinada, bem menos racional e industrializada no seu uso da madeira, recuperando estruturas de uma cabana primitiva em altíssima sofisticação espacial. Mas o projeto de Lucio Costa era exceção, até mesmo desprezado nos panoramas interpretativos que surgiam sobre a produção dos anos 1950, quando se deu a consagração das monumentais conquistas plásticas da moderna arquitetura brasileira. Sem dúvida a sobriedade da construção em madeira destoava naquele cenário neobarroco e modernoso. A conquista arquitetônica de Lucio Costa é belíssima em seu conjunto, com simplicidade e destreza na interpretação dos meios. Sem dúvida trazia sua ascendência positiva para a solução que Sergio gera uma década depois, não por acaso na mesma região serrana e para uma clientela similar. Sergio levará adiante esta perspectiva identificada pelo mestre com o empreendimento em Friburgo que gerava modelos para serem replicados (como parte do loteamento da família Guinle numa sofisticada atualização dos imóveis em que o deleite bucólico é mais necessário que a funcionalidade modernista). Contudo, entre os dois projetos, o proposto por Sergio é menos cenográfico no uso que faz da madeira, preterindo também o imaginário pastoral dos troncos roliços ou da sobreposição de pequenas toras como na cabana de caça, embora tire proveito dele de maneira a transpor seu valor postiço e anedótico, prevalecendo então um trato vigorosamente industrial das superfícies e um conforto que vem menos do deleite visual da aparência do artesanato rústico. Sergio aposta no desfrute corporal e ambiental dos artefatos erguidos com pleno cuidado no seu design serial, nos aspectos interiores e exteriores, com interpenetrações desse dentro e fora de maneira menos rebuscadas para a contemplação, e afirmando uma simplicidade potente no conjunto implantado na paisagem.

Importante dizer que Sergio se afinava a esse *locus* não permanente no sentido de serem casas de temporada, para uso recreativo e lúdico, muito embora estas acabem requerendo estabilidade e perenidade. São para além de uma solução meramente provisória de acomodação, o que o seu ideal de conforto exigia na solução definitiva de um espaço. Esse estado de edificação provisória, como uma barraca, foi o que Sergio sempre recusou na adoção de seu projeto, ao afirmar que a tecnologia em madeira era mais duradoura e segura, até mais do que as casas de alvenaria, tentando reverter aquele apego formado, consolidado e dominante no Brasil da pedra e cal. Além disso, tanto a manutenção da casa no percorrer do tempo, quanto sua ampliação, ou reacomodação de espaços, sua flexibilidade em lógicas de um jogo modular, tiravam proveito desta

virtude de uma maleabilidade estrutural da composição. Há aqui a dimensão experimental para a arquitetura em campo ampliado, o que mostra que tais instalações tinham mesmo desde a origem essa flexibilidade em diversificadas aplicações.

Valeria a pena desfazer mal-entendidos quanto ao projeto desta casa individual pré-fabricada e suas aplicações socioeconômicas. Se um utópico desenho popular e popularizável ganhava força na proposição exposta no MAM, é porque ele tinha em mente a solução habitacional ampla e para atender as classes mais baixas. Não há dúvida, o sistema construtivo foi também pensado em módulos como alternativa para reverter conglomerados urbanos de moradias precárias, nos morros ou nas palafitas da região amazônica, onde se tem notícia de seu uso. A capacidade de instalar-se em planos inclinados, de acentuado desnível no terreno, incorpora a demanda de quem precisa da substancial economia de meios, pois dispõe de piores terrenos e áreas rejeitadas onde a terraplanagem era impossível para alicerçar a estabilidade da moradia.

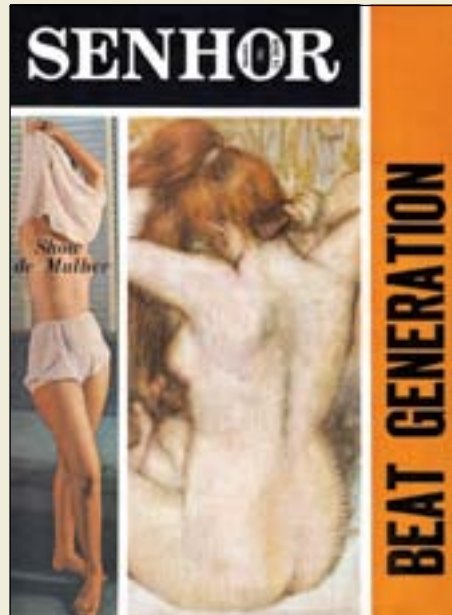
Tal dado espacial, sua maleabilidade de módulos básicos, permitia que a tecnologia de moradias populares pudesse ainda gerar soluções para uma elite social e econômica, sofisticando espaços e combinando módulos no edifício de maior proporção. Tanto para pobres quanto para remediados, ainda para endinheirados, se garantia um direito universal de acesso ao valor da boa arquitetura, econômica para cada necessidade de dispêndio financeiro. Este nos parece um ponto ainda pouco compreendido, mas referencial na análise, pois na arquitetura de interiores a proposta de seu móvel visava uma industrialização cada vez maior e com isso a queda do preço por unidades. Não era apenas para a classe social de senhores no Brasil do século XX que seu desenho pretendia dar coesão, o sistema construtivo econômico, assim como a madeira trabalhada em cortes, torneamentos e encaixes cada vez mais simplificados, visava à utopia de uma seriação e mecanização que um dia seria capaz de atender elite e população de baixa renda.

Uma ditadura militar rompeu este ciclo, hoje se sabe, e a cultura de massas dos anos 1970 já funcionava numa indústria do supérfluo e de uma popularização dos piores enlatados. Essa complexidade social do projeto, plausível no início dos 1960, foi sem dúvida um acontecimento em nossa história, na qual raras exceções resolviam o impasse entre qualidade, quantidade, economia e acessibilidade, e por isso o projeto do complexo Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy, é considerado obra tão importante, pois no mais das vezes o concreto armado visava apenas residências de alto padrão e palácios para a elite, empresarial ou governamental. Sergio, como tantos outros de sua geração, queria ir além da estratégia de implantação do gosto moderno muito bem desenhada por Lucio Costa e Niemeyer, e que se valia de uma adoção tecnológica de cima para

baixo, dependente do fundo público e do grande capital privado, da iniciativa política nem sempre democrática. E os prédios modernos no mercado eram caprichos de investidores excêntricos que não compreendiam bem onde queriam chegar além do estilo. Esse dado social fora já radicalmente criticado por Max Bill em sua visita de 1953 ao Brasil e a nova geração tinha plena ciência de seus desafios. Já se sabia nos anos 1960 que quanto mais se produz em concreto armado, mais o preço da construção civil se eleva, na explosão de preços de insumos para alvenaria (como na construção de Brasília), pois a oferta monopolizada sempre se antecipava controlando a demanda e evitando a concorrência, num cartel da mineração que nunca permitia o estabelecimento do mercado interno. Paradoxalmente, a arquitetura moderna gerou uma tecnologia que intensificava a exclusão urbana de uma gigantesca parte da população brasileira, desde sempre sem o direito a moradia. Hoje se sabe como o concreto armado foi parte de uma interdependência entre estado e construtoras, verdadeira máfia nos estratégias de corrupção, numa exclusividade tecnológica que alavanca o caos sócio-político e a exclusão urbana até hoje.

Sergio nos apresenta as contradições que o modernismo enfrentava ainda nos anos 1960, depois de sua consagração na nova capital progressista, quando a cultura dos subúrbios americanos e dos automóveis iriam se impor no contrapelo de uma verdadeira urbanidade utópica. No olho deste furacão cria uma via de escape para a arquitetura com tecnologia ambiental, no que há muitos séculos se cultivara nas ocas ameríndias em total equilíbrio com o meio e clima tropical, lendo ainda os dados construtivos que estavam emergindo nas próprias favelas, equiparando seu engenho ao modelo da casa japonesa. Poderíamos dizer que esse cruzamento entre a simplicidade da arquitetura nipônica, da inteligência do design escandinavo e da ecologia ambiental dos indígenas sul-americanos se instaurava como um paradigma próprio ao território, com saberes sedimentados a transformar-se na indústria sustentável. Tal caminho apresenta um desenvolvimento menos ridículo e perdulário, tornando possível um conforto realmente construtivo, desfazendo os equívocos edificantes de uma alvenaria europeia fora de lugar. Algo atual até hoje.





### DETALHES TÉCNICOS DA EDIÇÃO ORIGINAL

Este conjunto de escrita e ilustração apareceu na revista *Senhor*, número 11, ano 4, nas páginas 24, 25, 26, 27 e 28, em novembro de 1962, sendo editores da revista Reynaldo Jardim e Edeson E. Coelho. Para efeitos de pesquisas este documento se encontra na coleção do Instituto Sergio Rodrigues sob o número T008.01 e suas dimensões originais são de 23cm de largura por 32cm de altura.

Texto publicado em março de 1963, na revista *Senhor*



# O espelho do dragãozinho

SERGIO RODRIGUES



**QUANDO FALO COM ELE**, tenho até pena.

Vivia num castelinho onde hoje se acha o Cinema Bruni-Flamengo.<sup>1</sup> Castelinho sim; pelo menos tentava imitar, com seteiras e escudo na torre (aliás, o brasão em alto-relevo foi sempre motivo para brincadeiras, pois entre o elmo e a faixa em latim *Benigno Numine*, cuja tradução era constantemente alterada, encontrava-se a cabeça um tanto quanto guarnecida de um desses bichos cujo conceito anda um pouco desprestigiado), algo que lembrasse a velha Escócia, terra de seus antepassados.

A sala de projeção acha-se exatamente no local que conheci como a “chácara”, que na realidade era uma floresta, e a cada oportunidade que ele tem de assistir um filme nesse cinema, senta-se ora sobre a sepultura da Fly, ora sobre a da Betty, símbolos de dinastias caninas, enterradas com pompas faraônicas naquele vale dos reis.

Segundo a tradição, a primeira casa no local foi por volta de 1790, e podia-se notar no porão ainda os monumentais contrafortes e a proteção contra enchentes, porque na época das ressacas até peixe se pescava no seu interior. Já no sótão, construção mais recente (surgida com a onda de retoques na cara da cidade no início de 1900), cotidianas bacanais de morcegos horrorizavam aos menos avisados. Dessa época em diante o sobradinho passou a ter ares de casa-forte, e na falta da pedra, que daria um cunho mais autêntico, uma caiação<sup>2</sup> cinza, anual, insinuava um belo trabalho de cantaria. As cocheiras originais foram demolidas em 1940.

Hoje, com aquele pé direito de 5 metros, teríamos com muita facilidade duplicado a área do prédio. Todos os cômodos forrados com papel de parede importado; e importadas também, a maioria das peças do mobiliário. Gosto bastante duvidoso, e numa época em que se respeitava, em ambientes de categoria como aquele pretendia ser, rigorosa observância dos estilos, fossem eles quais fossem, uma confusão principalmente na sala de visitas, onde dois enormes espelhos vis-à-vis ampliavam ao infinito (como na Casa Colombo<sup>3</sup> da Ouvidor) os seus “acanhados” 8x8, e tudo o que de certo ou errado neles se encontrava.<sup>4</sup>

Ainda me lembro: piano de cauda, mesa central, ao redor com cadeiras douradas Napoleão III, vitrine<sup>5</sup> entulhada de bugigangas, leques e medalhas; um

incomodíssimo catre à guisa de sofá. Nas paredes em papel aveludado vermelho-sangue, poucos quadros, onde não poderiam faltar duas fotografias coloridas de suas altezas imperiais, dispostos simetricamente ao espelho do dragãozinho. Do forro em madeira e estuque branco, pendia um lustre de cristal. Depois que foram percebidos os efeitos da refração da luz nos seus pingentes, um desfalque considerável dessas peças se fez notar, e eu também fui agraciado com um prisma para experiências físicas.

O hall da escada, iluminado pela claraboia; o corrimão superbrilhante pelo polimento constante dos fundilhos de nossas calças. O quarto dos retratos dos antepassados, e não; o outro, do piano velho; a sala de jantar com a mesa sempre aberta para 14 pessoas, e sua ótima coleção de pratos Companhia das Índias sobre um fundo de papel verde-garrafa; na cozinha boiaria, sem dúvida, um apartamento dito de luxo, hoje em dia. No sobrado, 8 quartos de dormir, 2 banheiros, estava incluído o dele com seus 7x5.

Criado numa fazenda dessas, em pleno centro do Rio, passou a mocidade sem subir num elevador ou deixar de pular para não chatear o vizinho de baixo. Depois dos 23 anos, começaram as limitações de espaço, e seu primeiro contato com uma das grandes soluções (ou problemas, não sabemos) da civilização contemporânea: o *apartamento*,<sup>6</sup> quando por força das circunstâncias retirou-se para casa (verbo usado para indicar saída da casa paterna).

Quando mudou-se para Curitiba, soube, encontrou sem muita dificuldade um apartamento. Boa localização, único edifício da redondeza, 7º andar, vista deslumbrante. Numa ida a São Paulo, na véspera das bodas, comprara todo o equipamento necessário, inclusive aparelhos de iluminação e cortinas, numa única loja, aliás, a única que vendia móveis contemporâneos e embora tivesse peças originais de Lina Bo, Palanti, Paolo Chessa e Carlo Hauner, uma e outra cópia de George Nelson, Eames ou Saarinen, não despendeu mais que 30 mil cruzeiros!<sup>7</sup>

Deste momento em diante começou a fazer toda a sorte de experiências. O próprio Primo Basílio, pseudônimo de Julio Senna (antecessor do Ibraim Sued), foi o primeiro a registrar na sua coluna no jornal *O Globo*, a impressão que tivera vendo as paredes do apartamento cada uma pintada de uma cor, e embora

houvesse harmonia entre si, era uma extravagância. Aquela liberdade a que tanto estava habituado ainda se fazia notar em toda a sua plenitude, e sem aperceber que o local era alugado, abriu buracos nas paredes; escandalizou o proprietário quando mandou colocar no living, pinho de 3ª, e pintou à têmpera, painéis nas poucas paredes que restavam.<sup>8</sup>

As brincadeiras foram de tal ordem, que se não aparecesse um aloprado tanto quanto ele, e o quisesse alugar sem mexer numa palha, teria que dispor de 11 contos para colocar tudo em ordem. Dois anos mais tarde, o trabalho no Centro Cívico daquela cidade para o qual fora contratado estava para terminar, e as incursões que fizera graciosamente no campo de arquitetura foram as mais desanimadoras.<sup>9</sup> Com os conhecimentos adquiridos ainda na faculdade, na cadeira de composição Decorativa, com o “dx” Azambuja, do qual fora auxiliar de ensino, e do prof. L. F. James,<sup>10</sup> com suas “decorações modernas”, se meteu num negócio, que à primeira vista não tinha nada de novo, mas que na realidade era vender, coisa bastante diferente que fazer desenho ou ensinar.

– Sim, venda de móveis.

– Sim, venda de móveis na terra do móvel.

– Sim, venda de móvel contemporâneo onde só se fazia e considerava móvel de estilo.

– Fim; foi o fim, e sentiu logo na pele a burrice em que se metera!

Recordo-me como se fosse hoje, Jairo Costa tentando lhe dar algumas noções de venda e contabilidade. Realmente só na tentativa, e se não fosse por ele, nosso herói teria ido pra cucuia... Recordo-me, também, da primeira lágrima que via em seu rosto, quando para salvar a pele e algum “tutu”, Orlando Vinagre transformou a boutique em boate.<sup>11</sup>

Tempos depois mudara-se para São Paulo. Passara de cavalo a burro, pois teria que se aguentar com a metade do que recebia dois anos antes, e desta feita teria que se abster de certos impulsos. Alugou uma casa próximo à fábrica onde trabalhava, numa rua lamacenta.

Não tocou nas paredes, aprendera a lição. A cor branco-sujo, como chamavam, não alterava absolutamente; o problema de pregos, coisas penduradas, quadros, foi resolvido como um *stand* de exposição: fez uma gaiola de pinho e



fibroplan, e com verniz e preto fosco deu a bossa.<sup>12</sup> Um toldo verde-musgo avivou mais o ambiente, assim como cartazes de propaganda de Lurçat (Jean Lurçat) e Portinari (Candido Portinari).<sup>13</sup>

Com o auxílio da natureza e a graça de Deus, mais um membro na família se fez ouvir, e os petrechos necessários, devido ao aperto da situação, foram arranjados sem grandes especulações criativas, e um caixotinho forrado com lonita resolveu satisfatoriamente.

A passagem por São Paulo foi curta, mas muito proveitosa, contatos, desembaraço, bossa, enfim, o suficiente para fundar no Rio um laboratório de pesquisas de equipamento de interiores; um laboratório de arquitetura.

Não havia necessidade de um apartamento puro-sangue, um 3/4 sala seria suficiente. Foi o que fez, tomando um a dois quartos do local de trabalho. Seis mil cruzeiros de aluguel seria uma verdadeira loucura para quem não tinha ideia de como funcionaria o novo negócio, afastado que era do centro mobiliário de categoria. Parecia ter se achado. Pelo menos quatro ou cinco protótipos novos mensalmente eram experimentados em sua casa.

Se a nova firma era um laboratório, sua família era a cobaia, felizmente topava tudo com um sorriso nos lábios, e também se não tivessem um espírito esportivo já se teriam mandado há muito tempo, disse-me ele certa vez. Com o correr dos anos, o apartamento foi diminuindo de tamanho. No princípio, uma simples caminha, depois um beliche, depois ainda um treliche, e antes que se tornasse um lixo, anda alucinado à procura de um ninho de João-de-Barro abandonado.

Acreditamos ser esse o problema de muitos casais hoje em dia, isto é, a transformação de um apartamento em pensão. No papel a operação é simples, mas na prática o caso se complica. Pela lei da gravidez a gravidade do problema se altera. O entulho aumenta. As coleções aumentam, isto tudo sem falar nas despesas que certamente não diminuirão. Gostamos de ver tudo o que temos, gostamos de estar rodeados de coisas que estimamos, porque o que é feio é para se jogar fora.

A ilustração maior mostra o partido adotado, dividindo a sala em duas partes, o lugar de estar propriamente dito e o canto de refeições. Inicialmente usara um buffet, depois utilizando uma estante ampliável, com a mesma área conseguiu em

espaço quatro vezes maior para os cacarecos. Um sistema estrutural, semelhante ao usado em São Paulo, permitiu a colocação de uma cortina de esteirinha, que impede a visão de quem chega de fora, a fixação do aparelho para a TV.

O *pick-up*, os discos e o bar ficam instalados na estante; o alto-falante, caixa de pinho forrado de feltro verde, fixado sobre um painel de compensado. A cadeira Thonet giratória, a travessa de prata, e os cristais para as bebidas, são uns dos poucos remanescentes daquela mansão do Flamengo, e ao olhar para essas peças que antes tinham espaço para viver, se sente um pouco acanhado de só poder oferecer aquele lugar espremido. Mas compreenderão, porque elas o viram nascer, e crescer solto, e agora percebem a aflição de quem está cumprindo pena enjaulado.

No outro canto da sala, está o espelho do dragãozinho, que, sem perceber, sempre o levara consigo, e colocado próximo à janela, traz um pouco do infinito para dentro de casa.



## NOTAS

<sup>1</sup> Sergio se refere ao local por meio de uma filial no Flamengo da rede de exibição cinematográfica Bruni, esta que como sabemos pelos jornais se localizava no endereço “Praia do Flamengo, 72”. Neste logradouro de frente para o mar, hoje integrado ao Aterro do Flamengo, estava então o famoso Castelinho, sendo que sua situação no plano urbano, vale lembrar, coincidia neste mesmo quarteirão em que se encontrava o Palácio do Presidente da República (atualmente o Museu da República, uma vez que as funções palacianas foram transferidas ao Alvorada em Brasília). O nome Castelinho, assim então, poderia ter a sua relação irônica com o contexto simbólico-topológico que ocupava na capital, para além da atribuição morfológica do edifício, como um elemento jocoso de viés político, e que assim buscava rivalizar não só em estilo, mas também com o republicanismo do Palácio do Catete. De todo modo, a residência oficial do

presidente, na época em que Sergio ali vivia, era praticamente contínua em seus jardins aos fundos de sua chácara onde estava edificado o tal Castelinho.

<sup>2</sup> No original, a palavra cariação.

<sup>3</sup> Hoje a Casa Colombo tornou-se a Confeitaria Colombo, estabelecimento que se mantém na mesma Rua do Ouvidor no Centro daquela cidade, ali ainda podemos ver o salão de espelhos a que Sergio se refere.

<sup>4</sup> Sergio transforma sua experiência, nesse contexto do Rio antigo em que nasce, numa espécie de alegoria para nos apresentar o gosto vigente neste país ainda marcado pelo século XIX, quando deixara de ser uma cidade remota da colônia portuguesa para se tornar a capital, em meio ao transplante da família real lusitana para governar seu império a partir do Rio de Janeiro, em fuga da Europa Napoleônica. Como sabemos, a fundação

do Brasil como nação acabou sendo um episódio inusitado que talvez decorreria mais das querelas internas no jogo de poderes de uma corte europeia do que de um movimento próprio dos brasileiros contrários ao processo de colonização conquistarem sua independência, sendo que durante o século XIX as instituições coloniais se mantiveram ainda intactas no império brasileiro, como a mais central delas que era a escravidão; vale dizer que também o gosto e os estilos europeus sempre ditavam o luxo e a elegância local no tempo da primeira República, alimentando a esquizofrênica situação dos que viviam nesse ambiente tropical, algo que se sente até hoje no desencontrado desenvolvimento estético e tecnológico das coisas que cercam num cotidiano doméstico a sociedade brasileira. Somente depois da Revolução de 1930, com o Estado Novo e o governo de Getúlio Vargas, a arquitetura moderna ganha impulso na cidade e lentamente se começa a superar o ecletismo ou o estilo colonial que estavam a desenhar a face desta cidade cenográfica de maneira dominante.

<sup>5</sup> No original, a palavra vitrina.

<sup>6</sup> As unidades habitacionais em edifícios coletivos fazem uso do verbo “apartar” para nomear seu estado de “apartamento” uma da outra; portanto Sergio aqui usa o verbo “apertar” que tem um sentido contrário,

que designa este estar junto demais, de maneira sufocante, principalmente por conta de um crescimento familiar inevitável. O trocadilho do “apertamento” pelo apartamento no original marca um conceito que norteará o texto e que acompanha a narrativa em seu pano de fundo, em que vemos acontecer a compactação do espaço de moradia combinado com a verticalização da cidade, o que gera uma sensação de aprisionamento existencial. Assim, esse momento pessoal situado em 1950 também opera uma alegoria do vivido no Brasil e no mundo em seu fluxo crescente de urbanização no pós-guerra. No Rio de Janeiro e em São Paulo, mas também em outras capitais regionais, é quando os edifícios começam a intensificar a sua verticalidade, fenômeno acompanhado da reconfiguração de quadras e vias públicas, sempre em seu parcelamento de solo relativamente mais modesto. Essa sensação dos espaços domésticos estarem mais compactos e dependentes de estruturas seriais que repartem coletivamente um mesmo imóvel descreve um modo de vida nas torres de concreto armado, marcando intuitivamente a percepção desta nossa nova sociedade de massas que vai sendo impulsionada pela industrialização progressiva dos elementos já quase anônimos da vida cotidiana e que se partilha em outro regime de singularização e homogeneização do que é percebido em comum na cidade. É considerável seu

posicionamento crítico aqui, até por conta de sua solução habitacional da “Casa individual pré-fabricada” estar na contramão deste modelo de apartamentos e apartamentos verticais, prevendo justamente a expansão de módulos em função das novas necessidades dos indivíduos que a habitam e mantendo este ideal da individualidade em seu próprio projeto. Nesta medida, Sergio acompanha o pensamento de um Frank Lloyd Wright com sua utópica urbanidade das *Usonian Houses*, que seriam antídotos ao excessivo processo de saturação da vida nas cidades, uma tendência também presente no modernismo e que ia na direção contrária da *Unite d’Habitation* idealizada por Le Corbusier como solução.

<sup>7</sup> Sergio se refere ao empreendimento da Móveis Artesanal em São Paulo, sendo importante esta diferenciação operada aqui entre os originais e as cópias ali vendidas. Podemos entender isso uma vez que a frase “uma e outra cópia de George Nelson, [Charles e Ray] Eames e [Eero] Saarinen” denota que havia ali peças de mobiliário adaptadas a um estilo de inovação norte-americano, emprestados compulsoriamente destes quatro grandes designers que marcam a revolução internacional na indústria do pós-guerra, sem contudo serem peças propriamente importadas e autorais, uma vez que não havia licenciamento ou produção de tais obras no mercado brasileiro de então, até onde se sabe. Já os originais aqui atribuídos

a outros nomes eram de arquitetos e designers ítalo-brasileiros que tinham se transferido para a capital paulistana antes do término da Segunda Guerra Mundial e muitos deles ali ficaram até o final da vida, sendo importantíssimos na definição de um desenho moderno e contemporâneo no Brasil. São eles: Achillina Bo Bardi (Roma 1914 - São Paulo 1992) Giancarlo Piretti (Milão 1906 - São Paulo 1977) e Carlo Hauner (Bréscia 1927 - Ilha de Salina 1996). Quanto ao design de Paolo A. Chessa temos poucas referências e sua história é bem menos conhecida, havendo algumas poucas peças de mobiliário atribuídas a sua autoria. Já a omissão do nome de Martin Eisler (Viena 1913 - São Paulo 1977) se deve a outras possíveis razões, talvez aqui significando que havia por parte dele um vínculo maior com esse sistema das cópias, sendo ainda ele uma das figuras que desincentivaria Sergio a adotar um design próprio, constituindo um episódio marcante em sua vida e que o levaria a criar a sua própria empresa, a Oca, depois de sair desta empresa de São Paulo. No mais, a enumeração desta comunidade de designers nascidos na Itália como principal núcleo da Móveis Artesanal corrobora a tese de Mina Warchavichik, que descreve a continuidade da marcenaria fundada por Pietro Maria Bardi e Giancarlo Piretti com o empreendimento da Móveis Artesanal – um estudo importantíssimo a esse respeito que citamos na bibliografia deste livro.

<sup>8</sup> Sergio sempre fez questão de afirmar sua dinâmica experimental de criação e vemos isto quando caracteriza a Oca como um “laboratório de pesquisas de equipamento de interiores”, o que enfatiza sua proposta de inovação, e tal perspectiva se transforma em algo estruturante em seus empreendimentos, o que ele manteria até o final da vida e foi bem sedimentado durante as suas seis décadas de trabalho com design, havendo até mesmo em seus últimos produtos (talvez já nos concebidos dos anos 1970 em diante) uma afinada consonância com o tempo da pós-modernidade. Essa pegada criativa que vai muito além do moderno, muitas vezes se valendo da modernização como um pano de fundo, é algo que já se percebe tanto no senso irônico de seus engenhos como na sua absoluta sensibilidade para as demandas particulares de uma clientela, sempre tratada como parte essencial de seu conceito de criação, a ponto de o nome do objeto desenhado levar o nome de quem os encomendava, como se fossem uma decorrência das personalidades agenciadas em seu traço e que eram transformadas em personagens prototípicos da vida em comum.

<sup>9</sup> Lemos aqui de forma sumária, numa brevidade retórica notável, o quanto a experiência modernista do Centro Cívico de Curitiba foi desanimadora para Sergio. Ele que ainda jovem se engajara neste projeto de modernização do país a partir da arquitetura carioca modernista e seus inúmeros projetos

de construção pelo interior do Brasil e a disseminação das grandes estruturas de concreto armado como solução urbana, essa que era a marca progressista nacional de então. Sobre o projeto do Centro Cívico aconselha-se ver nesta coletânea a matéria da revista francesa *L’Architecture d’Aujourd’hui*, na qual também encontramos o retrato completo daquele impulso geracional de modernização brasileira, com sua crença de então no progresso local e que no momento fora transformado em dossiê especial, flagrando detidamente estes anos 1940/1950 e as suas utópicas estruturas que nos caracterizavam com destaque internacional.

<sup>10</sup> Trata-se de um professor que Sergio teve, numa espécie de curso técnico, antes de entrar na faculdade de arquitetura, e é lá onde aprende a história dos estilos na decoração e no mobiliário, e que marca sua primeira formação. Esse professor James, por sua vez, era formado nos Estados Unidos e exercia sua didática através de modernos e inovadores manuais norte-americanos que atualizavam o meio carioca com suas traduções em aulas apuradas, ainda naqueles anos 1940, em que a modernidade lutava para se impor. Por conta destes conhecimentos adquiridos, Sergio passa a cultivar seus estudos pessoais, na leitura de livros e revistas especializados, desde adolescente, e irá logo se destacar na universidade entre seus colegas, ganhando a condição de assistente. É por esta razão que também teria sido chamado por seu professor,



o arquiteto David Xavier de Azambuja (Curitiba 1910 - Rio de Janeiro 1981), o “dx” mencionado neste texto, para compor a equipe de projeto do Centro Cívico, antes de ter seu diploma, com a expectativa inicial de que trabalhasse na mobília do conjunto.

<sup>11</sup> Depois de ver seu projeto desfigurado no canteiro de obras, em meio a uma crise econômica local que interrompera o viés utópico de sua criação, sabemos que Sergio se vincula ao empreendimento dos irmãos Hauner, que tinha sua sede em São Paulo sob uma loja de móveis de nome Artesanal. Como lemos aqui, Sergio os conhece ao comprar móveis para seu ousado apartamento que inventa como casa para sua família em Curitiba. Carlo Hauner que já desenhava algumas peças com Martin Eisler aparece ali em Curitiba para uma parceria de tentar adequar o interior dos edifícios aos ambientes verdadeiramente modernos, o que logo não prospera, uma vez que o governo preferiu ocupar todos os edifícios com uma mobília deveras tradicional, a que estava disponível na região e que tinha estilos em nada modernos. Então, num segundo momento, já depois de Sergio findar seu contrato com a construção do Centro Cívico e tentando estabelecer-se definitivamente em Curitiba para onde migrara com os seus, ele e Hauner abrem uma loja de móveis na cidade, uma filial da que já havia em São Paulo, chamada ali de Artesanal Paranaense, da qual ele nos conta aqui os descaminhos e seu fracasso.

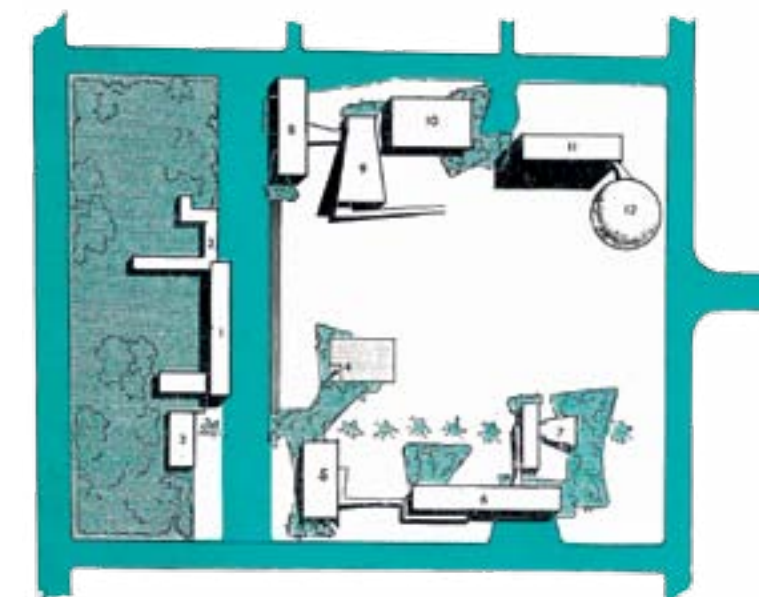
Depois disso Sergio abandona Curitiba e passa a trabalhar com o empreendimento de Hauner em São Paulo no momento de transição para a hoje célebre empreitada que criaria umas das mais internacionais lojas de mobília no Brasil, uma loja e marca de móveis que se chamaria Forma.

<sup>12</sup> Não deixa de ser curioso que Sergio fale desse cubo ou gaiola de madeira no interior da construção de alvenaria, onde testa um módulo para seu experimento de decoração em 1954, pois temos algo muito similar ao que acontecerá em sua programação espacial modular da “casa individual pré-fabricada”. Pode ser esta experiência um protótipo de espaço interior que deu parâmetros para a invenção posterior daquele modelo de stand habitacional na Oca? Penso que sim, e talvez tenhamos aqui um elo que encadeia esse sistema SR2 como um pensamento que combinava arquitetura, detalhamento de interiores e mobiliário de design numa unidade, interior e exterior. Provavelmente, foi neste espaço que ele desenhou o banquinho Mocho no ano de 1954, na São Paulo que se refestelava com o seu IV Centenário e a inauguração do Parque Ibirapuera.

<sup>13</sup> Jean Lurçat (Bruyeres, 1892 - Saint-Paul-de-Vence 1966) foi um importante arista modernista francês, conhecido pela atualização da tapeçaria e da cerâmica dentro do campo vanguarda internacional. Candido Portinari (Brodowski, 1903 - Rio de Janeiro,

1962) foi um pintor brasileiro com quem o pai de Sergio Rodrigues dividia ateliê e de quem era grande amigo, quando ele foi assassinado em 1929 (Roberto Rodrigues). Ambos, Portinari e Lurçat, guardam em comum sua ligação com um trabalho muralista, ainda que em técnicas diversas entre si, mas vale acompanhar a descrição de Sergio que prefere usar em suas paredes os “cartazes de propaganda”. Isso acentua a tendência de uma dimensão popularizada de emprego da arte moderna, já reenquadrada pelo design gráfico, num tom muito mais atual para aquela década de 1950 e 1960, sendo este um partido estético da alta reprodutibilidade técnica que constituirá uma escolha recorrente nos projetos de interiores de Sergio. Os cartazes denotam também a relação popular com o objeto de arte e esta sua impressão em múltiplos seriais, algo que no fim dos anos 1960 significará uma grande virada no ambiente do mercado de arte com artistas pop e conceituais explodindo o limite das tiragens estabelecido pelas gravuras e radicalizando aquilo que vinham adotando através da circulação de obras em revistas e em capas de disco, que passarão a ser suporte afirmado de seu trabalho autoral.

Planta de situação do Centro Cívico de Curitiba, publicada na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, agosto de 1952  
*Curitiba's Civic Center site plan, published in L'Architecture d'Aujourd'hui magazine, August 1952*





Maquete do projeto do Centro Cívico de Curitiba, publicado na revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, agosto de 1952

*Model of the Curitiba's Civic Center, published in L'Architecture d'Aujourd'hui magazine, August 1952*



## Comentário crítico

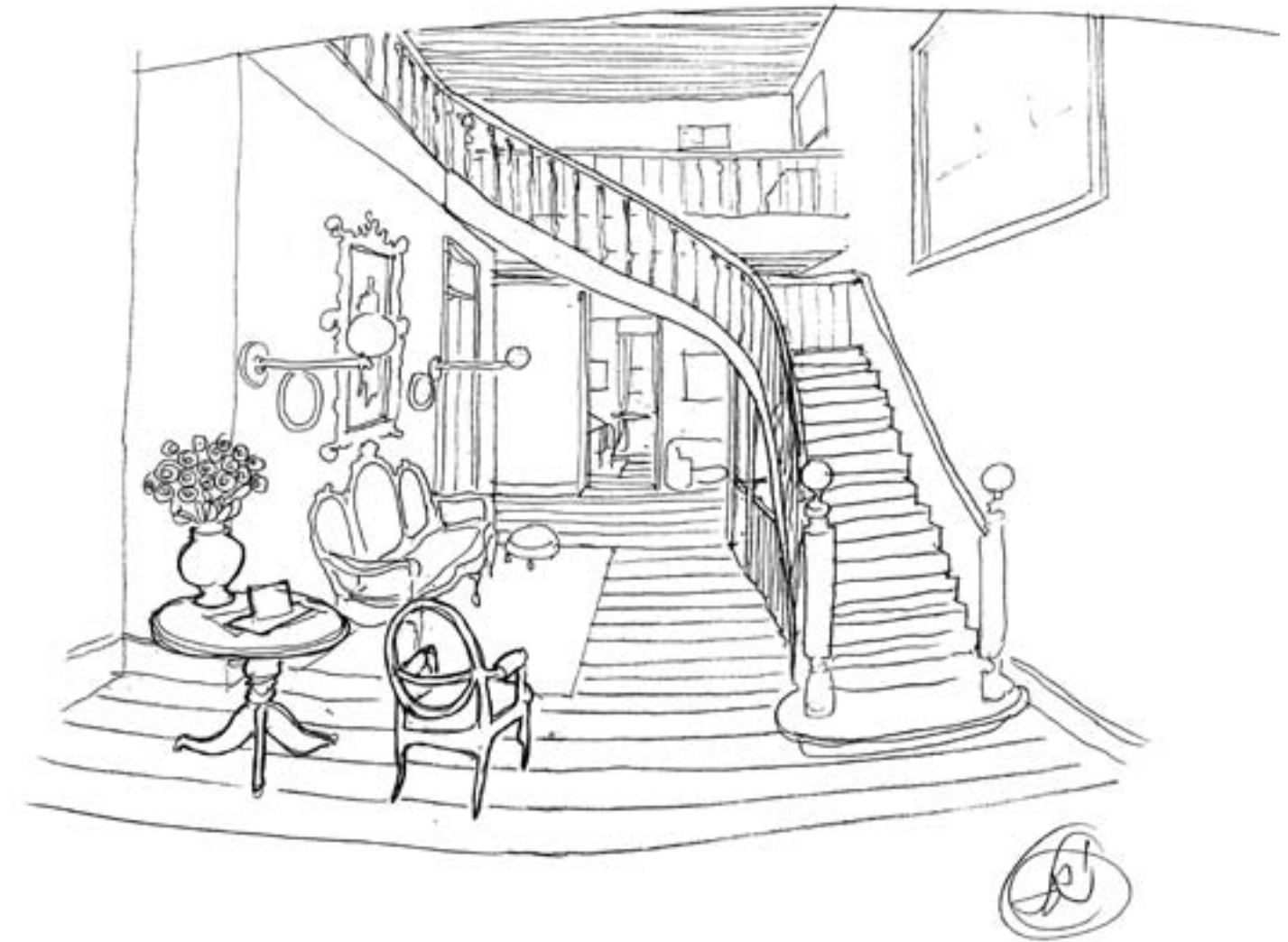
**A NARRATIVA AQUI APRESENTA UM PERSONAGEM**, já nas primeiras linhas dito como “ele”: “Quando falo com ele, tenho até pena.” Devemos supor que se trata do próprio Sergio Rodrigues, claro, usando “ele” no lugar de “eu”, um recurso literário para desenvolver a peça memorialista e mítica que funda sua identidade num espelho, esse objeto sobre o qual está entalhado um dragãozinho, que também o observa da moldura. Um espelho que ele carrega consigo, e carregará por toda a vida, trazendo-lhe “um pouco do infinito para dentro de casa”. Esse nosso autor, que se refere a si mesmo na terceira pessoa do singular, marca com isso uma construção a respeito de si mesmo que sutilmente elide a tragédia daquele garoto que na infância teve o pai assassinado. Sergio só sabe da verdadeira morte de Roberto Rodrigues, um pintor e desenhista moderno, de acento satírico e simbolista, quando já é adulto, sendo este um dos tabus da família. Propositadamente ele não é descrito aqui, sendo que o cenário recordado de sua infância começa na casa do tio-avô materno, onde fora criado e onde suas lembranças se fiam. O jogo de espelhos lhe dá a autoimagem, pois nunca teve a do próprio pai para construir esse outro como uma medida que faria de si, sendo famoso um episódio familiar em que numa reunião marcada com o tio, irmão de seu pai, o escritor e teatrólogo, Nelson Rodrigues, este não consegue descrever nada além de um imenso elogio ao rapaz promissor que morre aos 23 anos de idade, repetido infinitas vezes, sem mais outra informação do que: o homem mais belo e talentoso que já tinha visto na sua frente. Uma das obsessões de vida de Sergio era organizar estas memórias e dar sentido a elas, mantendo consigo sempre uma grande coleção de desenhos, ilustrações e caricaturas, capas da revista da famosa *Paratodos* e pinturas, que eram a sua principal ligação com o pai.

Talvez decorra deste episódio traumático a mania de Sergio desenhar a si como seu próprio personagem, de maneira até compulsiva num gênero cômico e sempre envolto de mitologia, um hábito de distanciamento que mantinha até mesmo nos desenhos que explicam suas criações. Registrava a si como um sujeito sempre bigodudo e barrigudo, inventando cenários farsescos para sua aparição, ora usando seus móveis ora metido em intrigas internacionais que parodiavam filmes ou acontecimentos de época. Assim, podemos supor certa modéstia, algo de dar sempre pena de si, nesta automitologia invertida, sendo uma constante o fato de nunca se elevar acima do seu tempo, como se fosse um personagem épico, algo que era traço muito comum nos arquitetos modernistas, diga-se de passagem. Tampouco encontramos em Sergio essa pretensão do vanguardista, que se quer herói no trato de si mesmo e que sempre se julga como quem move com seus próprios passos o rumo da história universal. Pelo contrário, na posição deste narrador e personagem, aqui apresentado o tempo histórico, é uma roda da fortuna, e aparece como algo que

vai determinando a sua vida experimental, quase que por acidentes. Mais do que ele a determina, ele a acolhe com artimanhas de sobrevivência em meio aos climas de adversidade, quase que num ritmo de episódios quixotescos, seja no curso da evolução urbana brasileira, seja no percurso da criação inovadora de seus empreendimentos, fadados a um fracasso revelador, na medida em que um destino governado pela ironia é que opera a sua reflexão sobre as experiências vividas.

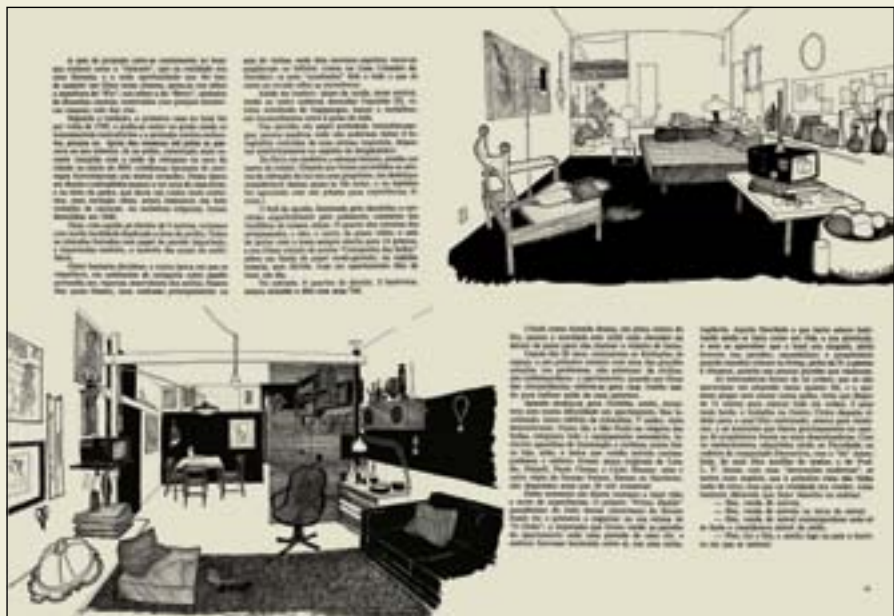
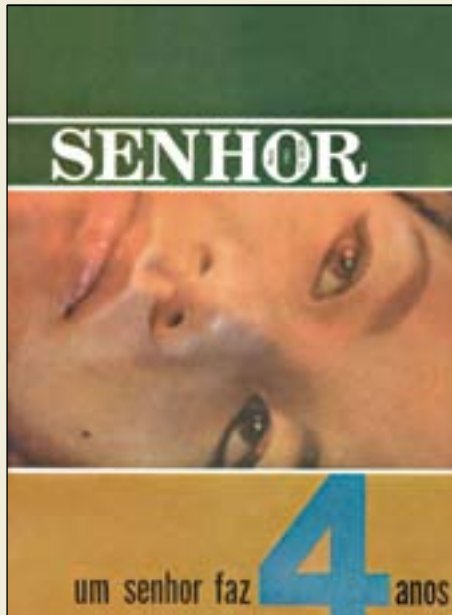
Assim, suas peripécias pelo campo profissional e suas decorrentes habitações, nas quais o vemos se reinventando, persiste sempre as poucas testemunhas que dão conta do passado, a quem ele não consegue oferecer muito e nem recuperar o fausto do castelo de infância, nunca e jamais restituir este legado patriarcal. Lemos um percurso que o leva do Rio para a primeira experiência profissional em Curitiba, de Curitiba para a cidade de São Paulo e depois de volta ao Rio de Janeiro, onde funda a Oca, e que aqui é chamada categoricamente de “um laboratório de pesquisas de equipamento de interiores; um laboratório de arquitetura”. Mais uma vez ele volta a esta tópica, do seu próprio apartamento, agora na Oca, como ambiente experimental, em termos de sua definição como um campo de provas do design, o que mostra também que a pesquisa com os experimentos destes tais “laboratórios” lhe davam uma ciência particular das coisas, desses “equipamentos de interiores”, como bem define o propósito de seus sistemas e famílias de design. Um laboratório de arquitetura, fazendo com que o edifício inclusive fosse como que uma decorrência daqueles experimentos ergonômicos, de tal forma que também chegasse a refundar com isso uma arquitetura em termos simples e sintéticos, como era SR2.

Essa história que lemos aqui será inúmeras vezes recuperada, depois em entrevistas e textos de Sergio, e há no acervo do Instituto Sergio Rodrigues farto material em que podemos ver como ela se desdobra até seus últimos dias nesta sua automitologia cômica, mas sem dúvida esta é a primeira ocorrência desta narrativa picaresca e talvez a mais radical em sua veia literária. Esse hábito de Sergio não se levar tão a sério, jamais, contudo, significaria a falta de seriedade com que tratava seu ofício, muito pelo contrário, ela significava que o ofício sempre deveria ser mais importante do que o personagem, refugando qualquer egocentrismo ou culto da personalidade. Além disso, podemos ver uma engenhosa comunicação de sua utopia do conforto despretenso, como um homólogo desse mito, na qual a busca por adesão e consumo de sua mobília se dava também como uma campanha publicitária irreverente, transfigurando para o plano do design um jeito de ser que prima pela descontração e o gozo lúdico do objeto, muito bem articulado com seu aspecto funcional e ergonômico. Nesse sentido Sergio criou ambientes em que carinhosamente podemos nos reinventar e esquecer a dor trágica do nosso passado, transfigurando-a com ironia.



*hall central do castelinho*

Desenho de memória de Sergio Rodrigues do hall central do Castelinho [Acervo Instituto Sergio Rodrigues]  
*Castelinho's central hall drawing, from memory, by Sergio Rodrigues [Sergio Rodrigues Institute Collection]*



**DETALHES TÉCNICOS DA EDIÇÃO ORIGINAL**

O espelho do dragãozinho é um artigo assinado e ilustrado por Sergio Rodrigues na revista *Senhor*, número 49, ano 5, nas páginas 31, 32, 33 e 34, em março de 1963, dirigida então por Reynaldo Jardim e Edeson E. Coelho. O documento original para consulta se encontra na coleção do Instituto Sergio Rodrigues sob o número T058 e as folhas possuem 23,40cm de largura e 32cm de altura.

English Version





P. 217

Fachada da loja *Oca furniture*, em Carmel, Califórnia, Estados Unidos, 1965 [Acervo Instituto Sergio Rodrigues]

*Oca's furniture storefront, in Carmel, California, United States, 1965* [Sergio Rodrigues Institute Collection]

P. 218

Interior da loja *Oca furniture*, em Carmel, Califórnia, Estados Unidos, datada entre 1965 e 1968, período de funcionamento da loja [Acervo Instituto Sergio Rodrigues]

*Oca's furniture store interior, in Carmel, California, United States, taken between 1965 and 1968, the store's operational period* [Sergio Rodrigues Institute Collection]

*For the Roman imperialists, building with stone and lime meant eternity, while the barbarian material, wood, represented precariousness and fleetingness; thus, to this day, we Latins have an uncalled-for prejudice against wooden houses, the exact opposite of what happens with the so-called barbaric peoples of Saxon, Germanic and Nordic origins, whose respect and admiration for such material is so deep, that its usage rate is almost one-hundred percent.*

**SERGIO RODRIGUES**

# Foreword

FERNANDO MENDES

PRESIDENT OF THE SERGIO RODRIGUES INSTITUTE

**THOSE WHO KNEW SERGIO RODRIGUES** are fully aware of the ideals that guided him. His long-lived architectural and design production introduced new paths into our culture – paths that will be perceived in a near future, to be experienced by the new generations.

Contrary to any kind of dogmatism, Sergio believed in the new, but not in the sense of the current urgency for innovation that underpins rampant, fast and vulgar consumerism. His vision of the new proposed reflection and the desire to find our own way to live our lives, different from what was inherited from or imposed by our colonizing and colonized ancestors, so full of mannerisms that didn't agree with our climate, our environment, and our, albeit recent, history. In 1955, Sergio founded Oca, a store-gallery that defied trends in taste. The name "Oca", chosen by Sergio, evinces a provocation, a reference to that which is genuinely Brazilian – inviting our indigenous ancestry to take part in our dwelling spaces.

In 1958, Sergio Rodrigues was invited to write for *Módulo*, a magazine specialized in architecture and visual arts, with Oscar Niemeyer as director in chief, for the first time. In it, Sergio Rodrigues outlines some routes that mark the emergence of an innovative conceptual reflection on the junction of architecture and design, which truly translates the spirit of Oca. Some years later, Sergio was invited to contribute regularly to *Senhor*, a bossa-filled periodical that brought together the most important names of the cultural scene at the time. At *Senhor*, his challenge was to attract the male readers' attention to decoration, or better yet, interior architecture, as Sergio preferred to call his craft, something he saw as much more comprehensive than wading into choices of furnishing and objects to compose household arrangements.

What we are going to see in this Critical Fortune is that lesser-known facet of Sergio Rodrigues' personality: that of a thinker and columnist. Here, we put together a compilation of texts published in *Módulo* and *Senhor*, in which Sergio expresses himself in the same easy-going and informal way he always did. His writing is brimming with affection, sensibility and a sense of humor. However, one would be mistaken to understand Sergio based only on those frugal qualities. His texts bring scathing criticism of lifestyle choices in those years, and not rarely attack, with irony and finesse, the social habits in place.

Afonso Luz, one of the curators of the Sergio Rodrigues Institute, was invited to organize this book with us. He brings his contribution as an art critic, with a degree in Philosophy from the University of São Paulo, and in those terms, he sought to reflect upon issues of aesthetics and art history that interest him. Afonso knew, spent time with and interviewed Sergio during the last decade of his life. Based on that exchange, he was able to select, for this book, some texts published in both magazines in the 1950s and 1960s. When he first met Sergio, he was impressed by the magnetism of his character and the creative force of his work. He was later invited by the designer himself to be one of the creators of the Sergio Rodrigues Institute, and, since then, has been a member of its board. Today, the Institute is what enables us to publish this book, the first to be organized based on this vast collection, with the sole purpose of encouraging several institutional actions related to the awareness of Mr. Rodrigues' work. As we can also see here, this is someone who left us a legacy much greater than that of an acclaimed designer awarded for the creation of the poltrona Mole (Soft armchair).

Afonso contextualizes the time period selected for this Critical Fortune. He sought references, sometimes remote ones, to guide his comments – a common practice in visual arts criticism and something necessary for young readers to fully comprehend the meaning of Sergio Rodrigues' writing, filled with information that probably couldn't be fully understood without notes. With the notes and critical essays, he presents even more acerbic reflections, as he details Sergio Rodrigues' ideas, besides adding an updated view about the reach of his humorous columns, in a profound observation of our ways of life, both those from that time and current ones. What we have here is a sharp understanding of Sergio Rodrigues' significance as someone who went beyond modernism, who opened paths for a time of post-modern and fundamentally contemporary creation in Brazil's cultural scene.

The comments unveil meanings which we will never know whether or not were conceived by Sergio; but based on the immense interest his work sparks in people, I tend to believe they were. All that which criticism perceives between the lines goes beyond the text, but it is possible that it was already there, somehow, in his imagination.



## On the pretext of introducing

AFONSO LUZ

CURATOR OF THE SERGIO RODRIGUES INSTITUTE

**INTERPRETING AN OEUVRE** is something that requires time. We must wait for time to do its work: to reveal what we didn't know about the past and what comes to the surface, even if by random chance, uncertain accidents, unexpected finding, always presenting other information in this world of constructed narratives. And there is still a lot more to emerge from the maze of documents left from a life of intense work. There are also the things that were lost forever, plots that will remain incomplete, partial and sometimes contradictory information; in those instances, each reader will come to their own conclusions after some speculation, in the art of deducing from the whole the value of each part. And we are often saved by imagination, recovering obscure chapters with designed hypothesis. Thus, the writing weaves a mythical veil that shrouds the almost sacred creation of aura and significance.

The interpretation and history of Sergio Rodrigues' work, a legendary figure who has recently left us, have thus been carried out. Before leaving, he managed to gather all his files, papers covering over sixty years of work, all of which is now on an institute named after him to preserve his legacy. Such generosity from a master makes our assessment and narrative even more complex, given that donating all his collection, making it public and available to researchers (and future creators), makes the exercise of reconstructing the past even more of an open work. The critical recreation of this mythological character will probably come along with the younger generations. We can say that the Sergio Rodrigues Institute was his parting gesture, one last stone that both completes the building and allows us to inhabit the past as something alive, among those historical materials are objects exposed to an analytical sense to be formed at each present moment.

\*\*\*

This collection focuses on a first rereading of some of his most important writings. We have added notes to bring the taste of that time and the value of the anecdotes back to the reader. Thus, we stayed within a desired time period, the 1950s and 1960s, but without any pretension to fully cover the subject. What can be found here is work material, in a clear process of research and analytical consideration, made public as part of the collection's curation and constant effort to categorize it. We can read an open constellation of questions orbiting around these documents, images that help us become familiar with existing conceptual and historiographical issues.

The wonderful complexity that is working in an archive in progress allows us to enjoy the material culture of the documents in an almost direct way. Our biggest task was to make a reliable copy of a graphically gorgeous and mostly unknown document in which Sergio presents (backed by inventive colleagues, like Artur Lício Pontual, Goebel Weyne, and Marcos de Vasconcellos) his module for the "individual prefabricated house", something that synthesizes the experience from the 1950s in a revolutionary residential device. Within the catalogue's design, we can better understand its flexible use and free spatial composition, since it was an element that was supposed to be customized by the resident in order to convert that living geometry into a game of self-creation. In those houses, the architect/user (project/client) relationship converts itself into a participatory challenge and perceptual openness for the city dweller.

So, here we have a catalogue's facsimile of the exhibition that took place at MAM Rio, which contains a sharp critical essay by Mário Pedrosa, that give us clues on how, at the turn of the 1960s, Sergio Rodrigues' work was inseparable from one of the main debates in Brazilian culture at the time. That rich discussion can be thus summed up: the criticism of the "modernist" illusions in local handicraft (with its social plasticity and decorative utopia observed by Max Bill) then confronted with the productive aesthetic ascendancy and the technological cultural flow of an international constructivist school. That reflux of modernism is something that would culminate in what is currently known as Brazilian "Concretism" and "Neoconcretism".

Our hypothesis is that we could regard Sergio Rodrigues' significance if we understood his creation in the same light as Mário Pedrosa regarded the work of artists such as Amílcar de Castro, Geraldo de Barros, Lygia Clark, Lygia Pape, Willys de Castro and Hélio Oiticica (all of which had been very much involved with design and architecture, in an innovative way, since that moment). We must consider that art and design went hand in hand in that historical period, in such a way that both, each

in its interior design of critical propositions, were bound by their respective challenges of escaping the influence and official oppression of a domineering modernist architecture. A school that, in its formal and intellectual tyranny, decided who were the best artists and designers, the ones who would decorate spaces with monuments and represent the nation, but always in a complementary and merely secondary way. The same local architecture that imagined itself to be the totemic “synthesis of the arts” would come to face, at the turn of the 1960s, its own limitations, when it experienced its tragic historical failure that was the construction of Brasília, even if that epilogue was built on top of those beautiful fatal deviations.

Talking about Brasília is always much more complex than we imagine. Nonetheless, it is inevitable to broach this equally monumental subject, almost as if we admired our own taboos. And Sergio lived inside that precarious construction yard, he had the immediate experience of what would be proven there, the living evidence that the delusions of a utopic illusion, in its baroque and identity-bound abstraction, its euphoric nationalist verve, its out-of-place communism, implemented a system of irrationality and socioenvironmental disaster that would profoundly mark Brazil. In the Brazilian Plateau, the setbacks of the developmental and modernizing acceleration were paved, with the collapse of an urbanization planned for a society that neither manage to be democratic nor to overcome the abyss of inequality, ruled as we were by an elite that might had become civilized in domestic appearances, but certainly wished to maintain a social order of masters and slaves flowing on the streets.

Besides the limitations that the project of the new capital would face, in its impossible planning (all that pharaonic sacrifice and its eternal incompleteness), the machine that would rule the country was overtaken by the generals before long. Soon after the city was inaugurated, the deep ground of its spatial matrix was revealed, the isolation of power in a functionalism of a conservative and totalitarian order, erected top down, without any organic urban development. And that imperative of order is confounded with the demiurge architect's strong personality, his obsession with programming the ways of life of an abstract subject. Ironically, that utopia of creating an organizing center for the country coalesced into the violence of the military dictatorship and opened the way to all the political/aesthetic heartbreak experienced since the 1970s, which to this day remains an unresolved trauma for Brazilians.

During the 1950s and 1960s, we were under the spell of the “reinforced concrete”, a fetish that became a technological trap that captured the Brazilian ways of life in an advanced reproduction of authoritarian and violent systems, built on the whipped backs of the *candangos* that paved (amalgam of blood and despair) the future of the city in the “*caboclo* far west”. And everything there reproduced itself under modernist appearances; actually, as it has since the beginnings of our enslaving society, given that the modernization of backwardness has been the historical cadence that repeats itself at each cycle of progress, more or less like what we are currently experiencing, once again.

However, we would have to write much more to be able to talk carefully about the crisis of modernism, the emergence of the constructive *avant-garde*, the wonderful failure of Brasília and the critical emergence of counter-culture and post-modernity, issues that always generate countless debates, digressions and controversies. Everything has been thoroughly studied and analyzed in those matters, circumscribed by a huge Brazilian and international bibliography, but we have yet to think about how the modular architectural solution Sergio proposed at the exhibition in MAM Rio in the beginning of the 1960s would reflect those issues with great potency: something latent in Mário Pedrosa's essay. But we have chosen not to analyze Pedrosa's essay in this volume, and instead set out to circumscribe the issue so that it can later be more properly analyzed in another occasion, even in a public debate. We also wish – with this collection – to start the work of curating the more strictly architectonic materials of Sergio Rodrigues' *oeuvre*, since it is essential to publish a specific volume to explore the architecture he invented at the end of the 1950s and that continued to be put into practice until the 2000s (later under the name SR2 System). Currently there is a huge collection on his modular projects, that constitute a vast production of buildings still unknown by researchers. We believe that this is one of the biggest challenges the Institute will face in the following years, one that should involve researchers and curators from several institutions and countries. On our end, we have begun promising conversations with historians connected to the main museums and institutes so that we can carry out an international effort to analyze this subject.

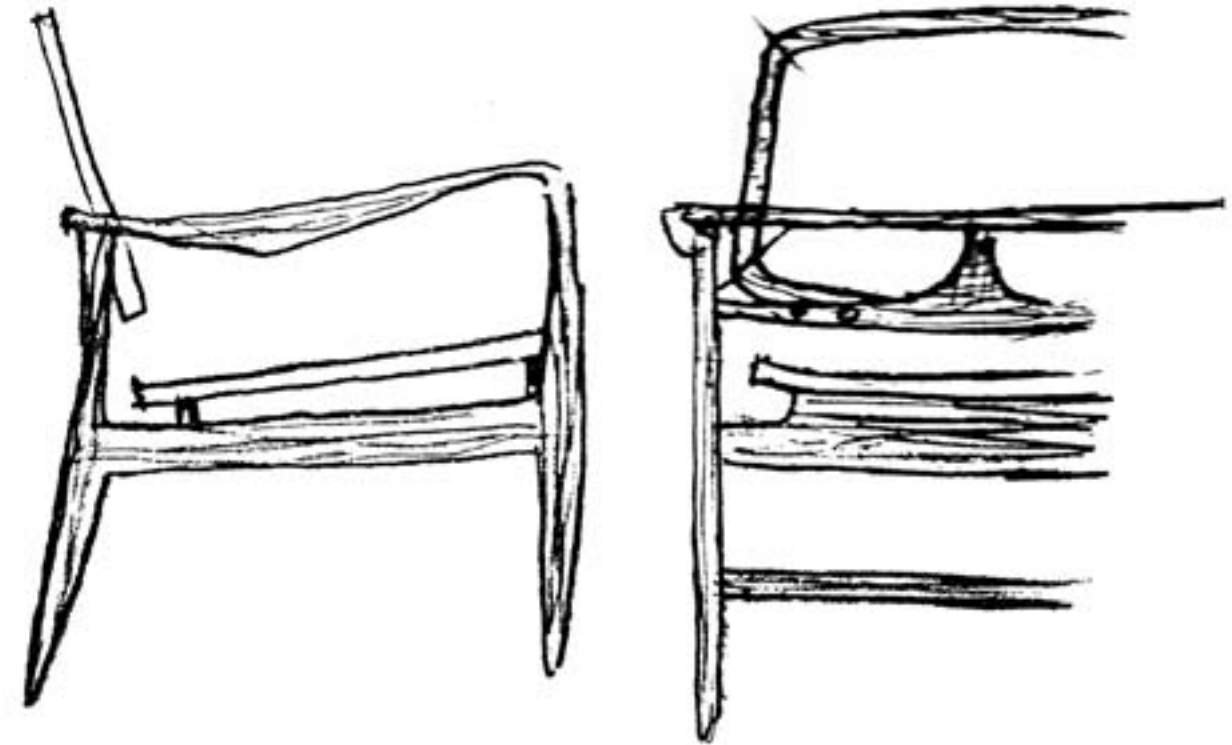
\*\*\*

We envisioned the book to provoke this kind of reflection just with the publication of the documents, and to be, in itself, an organization of materials for us to think about the singularity of Sergio Rodrigues' work. We evoke this intellectual, artistic and sociopolitical environment of technological economy, a moment of “contemporaneity” and overcoming modernity, so to speak, to give the documents an ambient presence. I hope the reader can thus see how the “post-war” time came into being and was experienced in all corners of the world, something that had a very peculiar way to resolve or reflect itself in Brazil. In a way, Sergio Rodrigues' work is a legacy that puts us inside those issues with privileged perspectives.

Our challenge is to restore the singular value of his first iconic creation in order to understand his conceptual use of design, and establish the moment it fully emerges, revolutionizing the concept of design from a Brazilian perspective. We thus wrote a complementary essay (a text that

could not be included in this book due to lack of space and time) analyzing the starting point of that work with the creation of the Mocho stool, in 1954. The very object that inaugurated his reflections through designed products. It was only after this work that the issues of design, architecture, and art, inseparable in Sergio Rodrigues' productions, emerged. Whether treated as concepts or a matter of taste. That more thoroughly critical analysis can be found at Sergio Rodrigues Institute's website ([institutosergiorodrigues.com.br](http://institutosergiorodrigues.com.br)), and offers, along with other essential documents we were not able to include here for a number reasons, denser information that complements the work this book initiated.

We believe we must somehow look at each of the objects kept in this collection, be it a piece of furniture or a building, to decipher its interior logic, almost as if a piece of furniture or a building were actually a work of art, a Thing that becomes autonomous in the world of things and imposes itself as the very value of its intelligent, perceivable and relational virtues. We must look at the defined elements of those objects, as if each one of them were the reflection and the turning point of an entire history, a flow of events that coalesces in the material body of the thing and in the immaterial presence of a conceived design. If we thus regard them, it is plausible to see how each piece of work emerges unleashing its signifying resolution as a “living object”, as a singular being, between the material and the immaterial, something that is able to say things and to express itself to us. Be it a piece of furniture, a chair, be it a work of art, a sculpture, we have before us this magical existence that could be regarded as a Subject that puts the time of its creation at stake, an Object that has a name and a fully realized existence, a Being that teaches us to reflect upon what we are and what we experience, our human spatiality and our constructed temporality.



Croqui da poltrona Oscar, publicado na revista *Módulo* número 29, 1962. [Acervo Instituto Sergio Rodrigues]

*Oscar chair's croquis for Módulo magazine, numbers 29, 1962* [Sergio Rodrigues Institute Collection]

Article published in December 1958, in *Módulo* magazine

## Trends in Modern Furnishings

SERGIO RODRIGUES

**THE HISTORY OF FURNITURE**, as well as of architecture, in this past century is strictly connected to industrial development. For instance, the introduction of an iron structure in concrete, to make reinforced concrete, a picturesque material, corresponded, in regards to interior design materials, to the emergence of plywood, which, when pressed in molds, can be equally characterized as picturesque. Similarly, it is possible to equate the emergence of metal in construction (mid-1800s) with the first industrialized furniture pieces with metallic structures.

These innovations were first applied in furnishings for the workplace or in transportation, seeing that those, directly connected to industrial output, did not have, consequently, any sense of attachment to tradition. In 1836, Michel Thonet, in Germany, started to manufacture the first pieces with bent roots and later used the process of bending hardwood with fire.

Thonet's most notable work form, his so-called Austrian period were his rocking chair and his<sup>1</sup> hugely famous coffee house chair. When exhibited by Le Corbusier, in 1925, the chair was deemed by him as "the most economical and used chair in the world". Alongside the coffee house chair, emerged the need of a special research looking into an easier way to stack and box its pieces. This episode demonstrates that, together with purity of lines, practical requirements started to be taken into consideration from then on.

Thonet's production spread around the world and marked the first large furnishings industrial production. Note that the power of tradition was so great that those models, even though were being manufactured in a fashion that was unknown at that time, displayed an excess of arabesques. Which did not draw away its own character. These were in fact the first Modern pieces of furniture, as they displayed Modernity's main requirements: comfort, aesthetics, durability, and low cost.

Comfort is the requirement that represents the ability to fulfill the individuals' minimal needs, which means in sum, the very concept of functionality. Regarding aesthetics, it would be absolutely impossible to classify those pieces of furniture as masterpieces, but it is unquestionable that they did represent a great solutions at the time. And their durability has been more than confirmed as there are some of those still in use today. Low cost is among its main characteristics. That is because it was produced in a well installed and managed serial furniture manufacture, in a privileged situation, in central Europe, near the source of raw material (beech forests). The location also made it easy to distribute the pieces to the main cities, since they were relatively close.

The industrialization of furnishings came to allow for the lifestyle of a great deal of the population to be improved. People that, without this, would have never been able to acquire any handcrafted pieces. We are still behind this phase in Brazil, specially, when compared to the development rates from the country, there are few manufactures equipped to mass produce furniture. Unfortunately, the ones that exist do not employ artists who are specialized in project and design.

What we see are great sketchers<sup>2</sup> in the role of creators, who do nothing but copy from photographs in foreign magazines with no regard for proportion, often modifying or adapting the ideas of the masters of industrial design. The problem becomes even more serious when the copy is from a local design and commercial greed ends up distorting, through inferior finishing, the pieces' quality as well as discrediting honest professionals before the public. Unfortunately, this harm regards a phase of evolution from which we cannot escape as we are striding forward to a time of great progress.

Handcrafted pieces are not at reach to all pockets particularly because, as production comprises small series and labor is very expensive, it would not be worth the while to use inferior quality materials, which, overall, elevates the final prices of pieces.

Brazilian architecture owes its stand today in the world setting to the non-industrialization of building materials, which allowed architects to constantly create new forms. On the other hand, few were and still are those who enjoy the advantage of having a custom made (handcrafted) home and can, therefore, in current language, have a hybrid home (handcrafted-industrial). Most, however, can only have a made (industrial) home. Currently, with the industry's development in this field, standardization of elements make prices more accessible, which are, however, still way beyond the ideal. Those examples in architecture are directly related to realty art.

The discovery of plastics came to largely simplify the production of parts and pieces with high aesthetic and functional value and low cost, but that only happened in high developed and industrialized countries, and even then with in certain restrictions regarding application. After all, plastic can only replace the original material on a given production method, devaluing the overall construction work. Plastic is a prime industrial material. It will never be used with economical advantage in handcrafted work. That is because plastic requires dedicated molds, which would add cost to the production of limited edition pieces.

The end of the century brought us a flowery style.<sup>3</sup> The only praise this movement deserves is due to the fact that it represents a movement towards innovation, away from traditional forms. However, this experiment was a disaster and art nouveau pieces would, maybe, find their place in museums. On the other hand, Thonet's unpretentious, simple, and functional line survived the years with high acceptance and shaped its own style.

It was only after WWI that a movement finally started, and from Thonet we went to pieces with metallic tubes. From the Breuer chair, in 1925, to the elastic chair, in 1928. From Mies Van der Rohe's S shaped chair to Le Corbusier's. Alvar Aalto, by using molded plywood added another characteristic to wood: he made it elastic, and his discovery marked the 1930s.

Many other attempts were born based on the "New Spirit",<sup>4</sup> but they weren't always well interpreted and often resulted in heavy solutions revealing hasty overly simplifications of volumes and surfaces. The greatest discovery before WWII was made by Eero Saarinen and Charles Eames, who were awarded in a contest promoted by the Museum of Modern Art in New York.<sup>5</sup> By using special resins, wood sheets, and molds with double curvatures, they have developed plastic wood. On the particular object exposed in the museum, the anatomic curves, previously attained only through sculpted wood (Windsor chair), were made possible thanks to a compressor force made on a special steel mold.

Plastics were developed during the war, but only a few years after its end that they started to be successfully industrialized, the same thing that happened with latex foam and light alloys perfected by aeronautic engineering.

Wood is still the most economical raw material, as plastic industries are only now starting to be installed. In Brazil, where we have the best quality of wood, we are still not concerned, and we are waiting for an plastic industrial park that allows us to develop suitable molds.

Meanwhile, in Rio, a collection of prototypes was recently introduced, comprising pieces newly minted from design drawing boards that will go through technical and aesthetical refinement, aimed solely at showing the efforts we have been making towards offering our contribution to the residential devices industry setting. The photographs clearly show the models we are referring to, in wood and

metal, special fabrics and leather, as well as latex foam (which will greatly contribute to lower the costs of upholstery), applied in simple, honest ways in order to highlight the building system and emphasize the beauty of the materials that were employed.

Modern architecture, just like urbanism and residential devices, tend to become uniform among different peoples. Something that was difficult centuries ago—the exchange of ideas— is made easy, at any given moment today, by the communication and logistic enhancements of nowadays. A piece with great aesthetic and technical value is quickly put on display by the main magazines in the world and exhibited in international fairs—which allows not only for it to be publicized, but also analyzed and perfected; the same happens with industrial discoveries.

Traditional spirit will fade in time and move towards internationalization, as we have been observing since the first characteristic pieces of Modern furniture emerged. While in Brazilian contemporary architecture we were able to extend a bit the local spirit, with traditional covering such as decorated tiles, *cobogós* etc., in a near future industry standardization will bring us to a common goal and will make all trends uniform.

In the future, traditional tones will only be revealed through local touches like an object or a furniture piece. Cult and veneration for things relating to a local past are indispensable to a people's development. An architect's battle will be constant in order o keep the character that our ancestors generally gave to architecture in order to attain that human spirit, even though they will be dealing with new materials.

## NOTES

<sup>1</sup> Added by us to the article originally published.

<sup>2</sup> Mr. Rodrigues uses a neologism to describe a kind of professional who was made popular by the copying system that was established in the Brazilian furniture market. Here, “great sketchers” is used as an ironic, sharp rhetorical device to describe a professional activity existing in an ill formed design system, in which there are no real creators and designers.

<sup>3</sup> Later, he explains that this regards the *art nouveau* style, which marked the *Fin de siècle*, here summarized to its flowery and organic motifs. We have also reorganized the division of paragraphs here, altering the originally published article to preserve the argument to flow with more ease in one paragraph. It is worthwhile mentioning that Mr. Rodrigues' criticism to ornamental embellishments with no structural or industrial technical innovations alludes to a 1908s seminal article written by Austrian designer Adolf Loss, *Ornament und Verbrechen* (Ornament and Crime), in which he denounces the absence of real modern form in the style being discussed. Instead of adornments, function as aim to update life in urban settings and at home.

<sup>4</sup> Here, Mr. Rodrigues is probably referring to the disciples of an international style shaped by a magazine called *L'Esprit Nouveau*, co-created in the early 1920s in France, by Charles Edouard Jeanneret (the name of the architect known as Le Corbusier), painter Amédée Ozenfant and poet Paul Dermé. The trio was inspired by Guillaume Apollinaire's critic and artistic concepts proposing an extreme form of Cubism. More than the discipline of the German school Bauhaus, this visionary publication would affect the paths of several avant-garde movements in art and architecture with its manifests, tastes, graphic style, and exaltation of machines in a sort vocabulary and ideology of Modernism. The ideals widespread in this publication often extolled the engines and turbines of the new industrial society, deemed as the standard style of all aesthetic appearances under a strong classicist filter of formal purity, used to champion a purist mechanics of creation. The whole process would redound into a formalism that would highlight Cubist victories in an often stereotyped manner. The way in which this happened in the Americas, and in Brazil as well, is known, in a quite caricaturist way. This happened when we look at the design objects that emerged in the market then, even though Le Corbusier's ideas acquired the most varied social outlines in adherent or perverted form, which would, however, end up combining with post-Cubist trends to form a certain stylistic formalism similar to *art deco affectation*. Maybe we could suppose that Mr. Rodrigues was referring here to the furnishings in the Ministry of Education and Public Health building, an international accomplishment in the years “before WWII,” an iconic building in Brazilian architecture, designed in the 1930s by Lucio Costa, Niemeyer, Reidy, and other young Brazilian architects directly influenced by Le Corbusier. As we know, despite the building's value, it was tried, not very successfully, to complement its

internal spaces with furniture in the same architectonic style and that, even though they highlight a set, they cannot be characterized as proper gains in functional design when compared to pieces of furniture already offered by the market then. We can also think of the cases of John Graz and Gregory Warchavchik who presented their display of a Modernist home with furniture that would fit in the scope of this critic, taking into account its pioneering character in the Brazilian late 1920s, a country quite backwards in regards of taste and products for home décor.

<sup>5</sup> The competition at MoMA, in New York, happened in 1941, and was called *Organic Design in Home Furnishings*. That decade saw an event that marked the American revolution due to its industrialized furnishings, created for mass consumption, led by the Knoll and Herman Miller companies. As we know, it was Eero Saarinen who connected this American development to the Modern Scandinavian cycle of using molded plywood pointed by Mr. Rodrigues here as an advance from the 1930s in Alvar Aalto's creations. Charles Eames at first used it in his collaborations with Saarinen; later he moved to a long collaboration with his wife, Ray Eames. The two of them remained the main minds behind the whole development of post-war American design in the United States. It is worthwhile mentioning that between 1949 and 1955 Charles and Ray Eames created, in California, a paradigm of module home with structural intelligence in its design and with quite simple building solutions by using industrialized materials and anticipating the “prefabricated” cycle. This spacial device would organically transform its architectural design. This historical reference shows us how the SR2, a wood modular system introduced by Sergio Rodrigues, took into account the circumstances of global innovation the American design. The creation of the system precedes the publication of this article, as pointed out by Mário Pedrosa's critical comment on MAM Rio's catalog. We have copied here an excerpt of the MoMA's competition guidelines, made for the US and Latin America: “A design may be called organic when there is an harmonious organization of the parts within the whole, according to structure, material, and purpose. Within this definition there can be no vain ornamentation or superfluity, but the part of beauty is none the less great — in ideal choice of material, in visual refinement, and in the rational elegance of things intended for use.”

## Critical comment

**THE TRENDS IN MODERN FURNISHINGS ESSAY** is one of the most important articles written by Sergio Rodrigues. It is, on its own, a record of the utopia he has inaugurated in Brazil, in the 1950s, which relied on the improving urban habits through design. He called this strategy Oca, a logo and a meaning that from then on would display on a series of events: his interior design studio, his furnishings stores with a strong feeling of art galleries, his own industry able to mass produce, his effort on the modular prefabricated home business, and all his aesthetic experience of tropical singularizing of something he called the post-war world.

For Mr. Rodrigues, as presented on this article, the heart of this development in our milieu should pulsate in tandem with current industrial technology and consumption serial aesthetics so that we would be able to combine architecture and furniture design within the same perspective of urbanization. Something that Brazilian Modernism had not yet attained in its “handcrafted” dynamics, as we read here. This is the only way in which the macro scale of the city would reflect in the micro-cosmos of home life, as well as in work offices and public service halls, in palaces the same way as in common residences, affirming itself as modern. This would also affect the way of sitting and using furniture, where the body is able to acquire the wisdom of the new design, of this new swing in the cities, in ergonomic, innovative outlines that also display our Brazilian touch, cultivated as local traditions.

His word of order here is the creation of an “industry of equipment for the home” in Rio de Janeiro, the country's capital then. We can say that, if this is what Oca was going to do in the near future, then, this article is some sort of manifest when it enunciates the meaning of his effort. Sergio will choose his greatest reference and his exemplary starting point even before Modernism, in the Thonet coffee house chairs, in which, according to him, the four fundamental guidelines are combined: “comfort, aesthetic, durability, and low cost.” For him, these should be the north from which furniture design should aim

for in its products. More than a modern look, it was fundamental to have a whole system of creation and dissemination that was capable of offering consumers up-to-date, comfortable, contemporary alternatives that were absolutely practicable for the average citizens living their urban lives. The average person for Mr. Rodrigues, we must mention, was already part of the complex plan of leaving behind expensive handcrafted pieces in order to attain high quality mass produced ones, particularly with prices that were adequate to the average lifestyle. We read, in this manifest, the way Oca projected a new social context where we would no longer live in that persisting dialectic of modernizing our backwardness, in which we always combine cynical, disqualified populism with sophisticated, differentiated elitism. In his view of design, expressed here, the true product that is created must shape taste in full. In that we can say that the Bossa Nova, Constructivist art, and Oca were rearranging the country in tandem in this average-cosmopolitan sophistication.

It would be worthwhile to say, as well, that we can read in this article a little more than the title suggests about the paths of “Modern furnishings”. After all, by that time (late 1958), Mr. Rodrigues had already started his SR2 modular architecture projects and replaced home construction using concrete with plywood industrial elements. This is how we can see in his subtle criticism to Modernism, attached to reinforced concrete’s plastic development as pre-industrial solution, the excessively artisanal tendency of shaping urban spaces with its non-serial solutions. This bounded the process with a high costs per unit, which made architecture to be a luxury for very few or extremely dependent of the collective State push, something that was not organic enough for real estate development, with no alternative that could leverage our Modernism in a flow of social autonomy. We will read about his new architecture adventures in the next article published by Mr. Rodrigues two years later, also in *Módulo* magazine.

Article published in June 1961, in *Módulo* magazine

## Prefabricated Individual Houses

SERGIO RODRIGUES, ARCHITECT AND TEAM

**THE HOUSE'S STRUCTURE** is fully modulated with waterproof plywood boards. The boards' dimensions are 4 feet by 8.2 feet, including multiples and submultiples. The structure is in peroba hardwood, but complies with current market standards of 3 inches, including multiples and submultiples. If broadly accepted by the public, the architects responsible for projects will be able to undertake large-scale production of these wood models, leading them to a real industrialization process after the initial experimental phase. To start with, they will modify the typical module<sup>1</sup> of hardwood pieces from 3 to 2 inches, as the pieces' resistance and flexibility will present the same proprieties as the current market standards (3 inches), with the advantage of reducing the amount of wood used by one third and making the material more accessible, and the structures more elegant.

In the current experimental stage the architects rightfully believe that there is no advantage in adapting, at this time, their sawmills to the new types, even more so if this is going to add the cost of work to adjust machines to the reduced prototypes to the overall expenses of the model. The variations of assembly were reduced to three basic models that are deemed sufficient to answer to all issues and demands. The smaller model, with an area of 270 square feet, includes one bedroom, bathroom, living room, kitchen, and covered area corresponding to the ground floor. The medium model's area is of 506 square feet, with two

bedrooms, ceiling shed,<sup>2</sup> etc.; and, finally, the larger one, with 700 square feet, has three bedrooms. Inside those limits, variations regarding details and programs, and even parties, are great.<sup>3</sup>

The advantages of these independent structures can be seen even by non-experts, due to the fact that the walls are removable, the openings can be freely distributed, and specific internal spaces are flexible. That freedom to distribute internal structures, spaces and openings allow residents to fulfill their idiosyncrasies and tastes. The main structure is fixed to the ground through 16.4 feet high stilts. Why so high, as the floor elevation limit above the ground, according to the basic principle of hygiene in constructions with wood is only two feet? So that an covered open area can be created from the elevation of the upper level by 6.4 feet. By using 16.4 feet high stilts, the architects added an extra ground floor, which can be used in many different desired ways: playground, car parking, garden, rooms for other uses. If rooms were to be built, the only arrangement would be to waterproof the floors.<sup>4</sup>

The external walls are made of waterproof plywood boards that can be covered up or not on the inside. If they are, 0.4 inch boards with a 3 inch gaps will provide the proper insulation. The construction firm (Oca, Arquitetura, Interiores Ltda.) offers, when needed, to increase the ratio of insulation by applying between the two boards a 0,15 inch thick eraklit<sup>5</sup> board. The internal walls have a hardwood frame and 0.4 inch plywood board on one or more sides. The bathroom and kitchen insulation, relative to the other rooms, will be through "flat fiber cement" boards (sheetrock). Attention to insulation is particularly advisable for wooden structures and dividers, not only due to thermal issues but also to soundproof factors. For optimal utilization of space, closets and cabinets can also be used as dividers between rooms or even to avoid the need to use any form of insulation filling when placed close to the wall to be insulated. In this case, closets and cabinets will become part of the house.<sup>6</sup>

Regarding the flooring, it is composed of 4-inch wide peroba wood planks (male-female system), although in the bathroom and in the kitchen the coverings (over the wooden floor) will be made of a waterproof plastic material. The ceiling,<sup>7</sup> on the other hand, will be made of 10 square feet Ondulit asphalt felt boards<sup>8</sup> covered with aluminum plates, nailed over the eraklit insulation material directly, which is fixed to the wood frame under the roof. Aiming for the better usage of internal walls and to avoid window leaks, the architects opted for natural light coming from the top, of each side, through some sort of cutout band, a continuous opening to separating the top of the external walls and the ceiling. Elongation or advancement of the cover relative to these openings sufficiently protects the cutout against wind and rain. Constant airflow is therefore sufficiently controlled. Because the walls serve merely as sealing, the architects foresee and encourage dwellers to open, here and there, holes in the wood to the outside. To benefit flexibility and different combinations of parts, fittings were intentionally avoided, with adoption of a system of panel superimposition through fixation with screws and bolts.<sup>9</sup>



## NOTES

- <sup>1</sup> Here it is worthwhile highlighting the emphasis Mr. Rodrigues gives to his project's modular structure. By describing the parts supplied by the market, in available industrial scale, as the factor that conditions the evolution of his conceived module, he makes it clear that there is no possibility of a tailored solution for cutting wood for each different project. The modular measures of plywood boards will be basis for the dimensions, as well as the standards of wood used for the frame. This would be the appropriately differential of their prefabrication process, explained here in its exclusively industrial logic of wood usage, as we will see later. That said, the designer foresees industrial adjustments in the parts supply system. This would allow the optimization of the structure with a reduction of 1/3 of material usage and lead to great economic results in the product's viability for its widespread use, which has been Mr. Rodrigues' goal from the start.
- <sup>2</sup> "Roof shed" is a layered roof system developed to achieve better ventilation and temperature control.
- <sup>3</sup> Just to emphasize the design thought that is greatly summarized in this paragraph, we will take some time to reconnect the proposed ideas so that we can better understand what this title is about. On the three different modular possibilities, a series of S-M-L, as they were, customization is characterized as an open virtue and that is the main idea behind the term "individual" when referring to the houses, beyond them being a proposition for a sole individual, as the adjective in the title suggests. Thus, we further discover that the models are individualized, which means that they escape a standardized plan of mass production dealing with forced repetition with purely and simply standardized identity. The houses, in this sense, vary in space and particularly solve all of the clients' problems and demands in terms of parties, programs, and details. What will be further explored in the upcoming paragraph.
- <sup>4</sup> The emphasis on the creative freedom in the intervals of this modular structure displayed by this paragraph is quite notable. We could say that Mr. Rodrigues is proposing here something similar to that which would be later developed by architects in the late 1990s and early 2000s with recycling and reuse of a logistic cell popularly denominated as a container. Taking advantage of the same concept, they will apply the principle of mobility of walls and openings in a fixed structure, on that structural rectangle. It also seems notable and symptomatic that Mr. Rodrigues' proposition arises in the same decade as, in the United States, the intermodal shipping container was invented as large scale solution for integrated transportation between ships, trucks, and cranes. That synthetic logistic structure used on highly specialized and standardized sea and land cargo terminals, developed between 1956 and 1966 by businessman Malcolm Purcell McLean and was only operational on North America and Europe at that time. Architecture using containers, however, would only be possible when used devices started to be abundantly discarded due to wear and tear from the passage of years thus becoming scrap. That

only happened in the 1990s and they soon became object of interest for redesign following a wave of recycling of industrial structures and devices in architecture.

- <sup>5</sup> Eraklit used to be a brand of sealant products.
- <sup>6</sup> Utilization of these plywood boards characterized a fabulous technologic inversion in that which was traditionally considered the wall in architecture, from both interior and exterior. Thus, dividers are turned into some sort of "technical sandwiches" applied for thermal performance, sound control, impermeability, and chromatic or functional ambiance, also with the possibility of being conceived as furniture. This development is possible thanks to the growing industrialization of plywood parts at the time, with the evolution of mechanized production and controlled pressing of boards in vertiginous scale and speed as production and demand increased in the post-war period. It is worth remembering that industrial results from vegetal fibers orthogonally superimposed, generating artificial high resistance on wood since the parts are thermally glued together with high performance synthetic resins. We must also bear in mind that this industrialization was developed through a cycle that would start in the mid-1930s, but would only spread in the 1950s, after WWII, as widely available material; and only in the later half of the 1960s it would be enriched by technical developments in a variety of solutions including use of fibers, polymers, and the highest performance synthetic resins, creating the boards we know today. The North American and European instances of that evolution rose up, with cases of advanced. One of them displayed by the Finnish Pavilion at the New York World Fair in 1939, by Alvar Aalto; and the other, early in 1936, as the US Forest Products Laboratory presented, still in a precarious form, a life-size prototype of a prefabricated residential unity using this new industrial technology at the Madison Home Show in New York City. These two cases are documented in the catalog of a recent show at the V&A Museum called *Plywood: Material of the Modern World*, which opened in July 2017, in London. In Brazil, more than twenty years after these initial events, it was still a hi-tech material when compared to traditional uses of wood, adding a quite innovative factor to architecture, particularly in Mr. Rodrigues' project case where the material accounts for the whole house and its floors. For further analysis, refer to "Evolução econômica do painel compensado no Brasil e no mundo" ("Economic Evolution of Plywood Boards in Brazil and in the World") by M. C. Vieira (UFRRJ); E.O. Brito (IF); F.G. Gonçalves (UFRRJ), available at: [https://www.academia.edu/33306169/Evolução\\_Econômica\\_do\\_Painel\\_Compensado\\_no\\_Brasil\\_e\\_no\\_Mundo](https://www.academia.edu/33306169/Evolução_Econômica_do_Painel_Compensado_no_Brasil_e_no_Mundo).
- <sup>7</sup> In the Portuguese version, the ending and the beginning of two different sentences were reconstructed, as words were accidentally suppressed in the printing piece. Thus, we have retranslated them from the English version published on the same issue from *Módulo* magazine, right after the text in Portuguese.

<sup>8</sup> The name was changed for Ondulit, as it is an Italian manufacturer brand that used to develop these industrial design parts for building coverings. Wavy boards integrating hi-tech materials and systems.

<sup>9</sup> In the description of floors and ceilings, we see the emergence of an environmental awareness regarding temperature control and the use of surroundings as part of the program for this complete residential equipment. Therefore reducing power consumption and enhancing internal comfort conditions. Mr. Rodrigues still insists in the possibility of residents generating the most number of desired openings by creating porosity between the home and its surroundings through new “holes” on the walls. The system of screws and bolts allows the panels to be repositioned in new configurations and superimposition without the need for high expenses in future house renovations. With that in mind, expansions or internal reconfigurations can be done through constant recycling of parts used without the need for demolition, adding to the benefits of this building technology when compared to the traditional domineering technique of brick and mortar.

## Critical comment

**THIS ARTICLE BY MR. RODRIGUES AND HIS TEAM** is simple and elegant in its conceptual precision. Using descriptive objectivity that is moving in its synthetic flow while presenting the successes of his modular logic to confirm the economic and aesthetic advantages of his architectonic proposition. Largely, that tech discourse produced great noise on the Brazilian architects’ prose, still quite academic and pretentious. It is visible the fact that they are always describing their projects with boosts of artistic grandeur and visual monumentality in exaggerated pretentiousness of personal lyricism. Mr. Rodrigues, here, virtually eradicates the figure of the author when he transfers the upsides of his design to tech play and the dwellers’ efforts to incarnate the upsides of this kind of bricolage in their own residential device.

This article adds to another, both highly relevant. Thus, we prompt readers to consult MAM’s catalog, reproduced as facsimile in this book. There, in extended prose with terms of analysis of value, we can read an article by critic Mário Pedrosa, who at that time was the most renowned intellectual regarding the grounding of constructive avant-garde movements, both concrete and neo-concrete. This movement emerged with new aesthetic views about contemporary connections between art, design, and architecture. With the title *Casa individual pré-fabricada* [Individual Prefabricated House], by marking with his critical interpretation the meaning of the exhibition that opened in March 1960, Mr. Pedrosa wove an international cultural environment and a global aesthetic trend that would be incarnated in Mr. Rodrigues’ proposition as one of the most up-to-date, experimental gains in Brazilian architecture. Between this article and the one written by Mr. Pedrosa, there is a series of identical sentences. That may suggest that the article signed by the art critic could have been written by the two of them together or that the definitions rose by Mr. Rodrigues and his design team, had been borrowed from that catalog. Anyway, we see that the two articles coincide, particularly regarding technical aspects of that building engineering character described by both with words bearing the same precision. This also leads us to believe that this is a premeditated

resource to question the excessively authorial character that persists among architects turned into celebrities, showing us that the future of the field would be more of a cooperative landscape path than of an egocentric authoritarianism.

The pages of this issue of *Módulo* magazine also bear a series of images documenting the exhibition settings and details of its construction. Located on the ground floor over stilts, with a view of the Guanabara Bay and its sugary silhouettes of Urca Mountain, as well as details of the brick and mortar structure of woven irons, in an opening in the landscape, for the work site of the museum's exhibition section, designed by architect Affonso Reidy, that was being built; views constructed from their interiors with Oca's furniture and set as a contemplative display. Mr. Rodrigues' and his team's words, as we have said, are a summary of what their modular architecture is about, something that would be later referred as the SR2 system, rectifying any confusions regarding prefabrication. The presence of this article in the magazine, discussing an event that had been officially launched one and a half years earlier, shows the continuous relevance of this proposal. Even after the end of said exhibition, in which the prototype for this concept was displayed at the MAM gardens, next to the Bloco Escola [School Block], it was still relevant. We now know that by that time this concept started to be adopted in various buildings, sometimes going beyond the three size models. One example is the Yacht Club in Brasília in which a huge structure was erected to be the club's main building. This building, located on the banks of the Paranoá Lake, used more than a score of these modular cells. The building was erected in minimal time.

Thus, we have here a report on the "experimental phase" of a proposal that had been conceived about three years earlier. The text contains the adaptations required to initiate a new phase of industrialization and large scale production. This would be possible with the materials, tools and adjustments described, that could generate accessible prices. As we know today, this true industrialization never came to be. Even though the architectonic modules had more and more unities executed in Rio de Janeiro, Brasília, and in the Amazon area, both for private and public uses. Which can be seen in an article from the same magazine published some time later reporting those occurrences.

Interesting to notice that on March 1962, the same magazine published, coincidentally or not, an article from Niemeyer attacking propositions of modern architecture that restrain themselves to the model of individual homes. The segment, released on the 27<sup>th</sup> issue, ran through pages 29 to 35, and was interposed with a large number of colorful drawings. Thus, two years after the exhibition at MAM, his "prefabricated dwelling in Brasília" proposal emerged. On it he categorically prescribed the model of collective dwellings in vertical or horizontal buildings, in shared lots, as the only possible and acceptable solution for modern architecture. Like this, the celebrated architect recovered an orthodoxy that was

formed around Le Corbusier and his modular *Unité d'Habitation* in Marseille. A design form right after WWII finished in 1952, a model that is particularly consecrated in Brazil, where the Swiss master was regarded as absolute by the inner circle of the magazine. As we know, in the 1950s, a fierce resistance against the serialized techniques and aesthetics from the Bauhaus, was formed around Mr. Niemeyer's figure. The resistance was not only against the style, now unfolding in the US as well, but against the designer-architects that took its functionalism to a fault. It was against the newly created Hochschule für Gestaltung, better known as School of Ulm, founded in 1953.

Mr. Niemeyer's article also covers the issue of prefabrication as a possible speeding on the urban development of Brasília, which presented itself as a great challenge for him to accomplish his vision. Even before it was officially turned into the country's capital, the area was taken by small slums. This posed a challenge for the proposed urbanization project. The architects now found themselves facing the Sisyphean task of supplying lots and suitable residences to the migrants that were chaotically arriving to look for work. They were taken by optimism surrounding the new capital construction. Mr. Niemeyer once again asserted inexorable paths of development by dictating that the sacred Reinforced Concrete would be the only convenient technological solution to the Brazilian historical process. This would be assured by its pre-molding process, aside from the work site, almost a semi-industrialization attempt, with new expeditious assembly line of buildings for the new capital. The only issue being the slow pace in fulfilling the high demand for dwellings. It looked like, he now comprehended Gropius' prophecy, disguised as a critic. After visiting the architect's iconic house at Canoas' Road, the critic stated that he could see no technical virtues in the project, since it could not be industrially reproduced. For him, the construction had only an outdated craftsmanship value.

Everything leads me to believe that Mr. Niemeyer was reacting to the solutions that Lucio Costa and Sergio Rodrigues were planning for the residential conundrum that arose with their Pilot Plan for the new capital. Largely, Mr. Niemeyer's project tried to emulate Mr. Rodrigues' proposed modular form, even though with different final aspects. This unfolding, unfortunately, came in late as we see the urgency of a solution, even before the city was inaugurated. The concern was displayed in a stationary letter from the Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, in which Lucio Costa addresses Israel Pinheiro, on April 18, 1960. The Monday before the inauguration, he points out to the NOVACAP president that they should adopt Sergio Rodrigues' modular houses as residential solution. This letter was written three days before Brasília was inaugurated, showing the urbanist's pressing logistic concerns about the capital transfer from the shore to the Plateau, which would happen in a few days. We can only imagine the sense of urgency he was feeling by his words on this piece of paper. However, this is a subject for another research that will be able to revisit the debate that occurred at that time; here we will restrain ourselves in pointing out the situation.

Lastly, revisiting once again the collective aspect of this article, signed, in a collaborative manner, by “architect and team”, we can infer that Mr. Rodrigues was surrounded by other characters that were also highly relevant in this design and architecture innovation. Some of them were generating their own prototypes, as is the case of architect Marcos de Vasconcellos, a designer who was then working at Oca with Mr. Rodrigues and who was one of the people responsible for the exhibition displays we see in the photographs. Besides him, we also have Artur Lício Pontual, who has accomplished many “curatorships” of highlighted successful international shows by displaying Brazilian architecture in Europe. He became, a few years later, a promising architect in modular solutions, that died prematurely in the 1970s. Another very important character was the graphic designer Goebel Weye. He created, with Aloisio Magalhães, the postal stamps for Brasília’s inauguration and would be one of the founders of ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial—Graduate School of Industrial Design), with known connections to the School of Ulm. He was also responsible for the major redesign endured by *Módulo* magazine, and presented on the original publication of this article. The article has many eloquent images, with countless illustrations and a blue print, tools that were developed by the team, starting with the exhibition, already foreseeing advanced communication strategies for the product launched in the market by Oca. In this sense, we see that Oca presents, as well, something that was being considered as solution in its physical implementation. The detailing of the rooms and organically attached furniture pieces, as well as décor with practical objects and ornaments, fully unveiled the designed furniture pieces that would be perfectly accommodated in the spaces proposed by those modules.

Article published in August 1962, in *Módulo* magazine

## Oca: Style Originality Regarding Comfort and Environment

**RECENTLY, OCA HAS BEEN ENTRUSTED** with all of the décor in Brasília. On the other hand, the Administration of the State of Amazonas has just commissioned houses made of prefabricated modules, designed by this company, to replace stilt shacks on the banks of the river-ocean. The responsibility and diversity of these tasks—either by the necessity creative adaptations to a teaching house intended to be a center of cultural convergence and a reflection of modern Brazilian thoughts,<sup>1</sup> or a large scale solution in housing for a population conditioned by its environment, with positive reflexes on its social development—are testaments to the reputation attained by the architecture and interior design firm through the concept of style it put into practice.<sup>2</sup>

This principle is that style originality, both regarding interior design and architectural lines, must obey individual and environmental demands for comfort. For Sergio Rodrigues and their partners, this axiom works to a point where the union between architecture and interior décor is inseparable in their projects, with optimal results. An expressive example of that was the interior décor at the old Doria Pamphilli Palace.<sup>3</sup> The taste of Brazil applied by Oca, turned the building into the current Brazilian House, in Rome.<sup>4</sup>

After reconstruction, the mansion that served as home to Pope Innocent X, built in 1650, came to be an expression of Brazilian art, culture, and tradition—not only because it houses our diplomatic

mission, but mainly due to its furnishings and decoration. A house where Brazilians live and work. The furniture was designed by Sergio Rodrigues, comfortably and aesthetically translating the Brazilian lifestyle. They were manufactured in Brescia,<sup>5</sup> Italy, with jacaranda wood from Brazil.

The idea came from Ambassador Hugo Gouthier after noticing some of the Oca's creations on display at the Ministry of Foreign Affairs,<sup>6</sup> in Brasília. Due to its success, Itamaraty started to consider the possibility of using national styles in the interior design of other Brazilian embassies around the world. Recently, when commissioning the renovation of the old palace that hosted the Administration offices from Rio Grande do Norte State, governor Aluísio Alves resorted to the experience Oca demonstrated in the field.

Confirmation that the company's guidelines were right on the spot came exactly from one of the greatest centers of interior design craftsmanship: Cantù. During his stay in Italy, Sergio Rodrigues submitted<sup>7</sup> one of his armchairs, which would be later called poltrona Mole<sup>8</sup> [Soft armchair] to the *Biennial Concorso Internazionale del Mobile*, that took place in that very town. His was one among four hundred different submissions of designs in his category presented by architects and interior designers from twenty seven different countries. His armchair received the first prize and was manufactured on site using jacaranda hardwood. Later, it was exhibited as an attraction both at the Oca's store in Rio de Janeiro (located at General Osório Square) and at the Petit Galerie, in São Paulo.

It is noticeable for its simplicity—and represents lines within the natural evolution of décor, without any excesses or aberrations, which sustained Oca's reputation. It is a modern armchair, slightly reclined, with adjustable leather band seats on which, as well as on the arms, large leather throw-pillows are placed as an invitation to rest.

### **Serious Work**

Such original pieces of furniture as poltrona Mole are also present at Catetinho,<sup>9</sup> as well as in the Brasília Yacht Club, where Oca accomplished integral work. From designing the building to the finished décor.<sup>10</sup> These ideas are always original and exclusive, without using templates from foreign stores or magazines. That is the company's main activity, and to accomplish that, it has its own manufacture.

However, as Sergio Rodrigues pointed out, when he joined forces with Count Paolo Grasselli and manufacturer Jairo Costa to create Oca, “More than a décor firm, we want it to be an architecture studio. If located downtown [Rio], the office would have many drawing boards and a small waiting room; here (referring to the pleasant Jangadeiros Street, by General Osório Square, where the store was installed), on the other hand, the waiting room is much larger and much more comfortable.” It didn't take long for the public—and not only those few who appreciated décor and fine taste, but who were seeking

aesthetic solutions for their issues of comfort and space— to realize that, behind the store, a truly acting architecture studio existed. The harmony between the pieces and the homes or workplaces revealed that those were not mere amateurs trying to do their best, but a team of experts.

In order to stress this, Oca became one of the most renowned and visited galleries for the visual arts in Rio de Janeiro. They started exhibiting paintings, drawings, sculptures, prints, and fabrics from prominent artists or ascending new artists.<sup>11</sup> Augusto Rodrigues, Darcy Penteadó, Rapport, Chaffey,<sup>12</sup> Raymundo Nogueira, Aldary Toledo, Zélia Salgado, Marcos de Vasconcellos, Hilda and Gilda Reis Netto, among others, had their best works displayed there. This contribution for the art awareness (Oca does not charge an fees from its exhibitors) has been laudable, as well, in improving its public's taste. A public mainly comprised of an ascending middle class.

The architecture itself has been a target of constant research as well, and the proof is in the house with prefabricated modules that, introduced in 1960 in the grounds of Museu de Arte Moderna [MAM—Museum of Modern Art], was lauded by critics, at the time, as the most adequate response to the housing issues of average men. Mário Pedrosa, referring to the fact that Sergio Rodrigues' project used the principles of the Bauhaus, in a new, intelligent manner, called attention to the fact that its success in Brazil was based on three conditions inherent to our life and way of thinking. First and foremost, the every-day men's desire, never completely fulfilled in apartment complexes, or even in usual prefabricated houses, of release and customization; second, the use of local, easy to acquire materials; and, finally, to put the fertile imagination and object improvisation to use, after all, objects eventually fall into monotony or under the need to be renovated. All of that is possible simply through the basic project's versatility.

### **Assembly Houses**

In one of Oca's prefabricated modular homes, only the structure is fixed. The wood, both from interior and exterior walls, are fixated through screws and bolts, which can be taken off, can be disposed in the best manner the architect or the proprietor deems, according to the local conditions or any other conveniences. In this manner, they are purely individual, even when built in a series, as it will happen in the Amazon State.

The structure is modulated in waterproof plywood boards, with walls of covered or uncovered plywood boards and hardwood frame. Divisions between rooms can also be made through the placement of furniture with the kitchen and the bathroom isolated from the other rooms by flat sheetrock. The flooring is made of peroba wood planks, male-female system, with plastic covering in the kitchen and bathroom; and the roof is comprised of asphalt felt boards covered in aluminum plate, directly nailed on insulating eraklit material fixed to the sheathing made of wood frames.

Illumination and airflow are obtained not only through trapdoor windows but also through some kind of cut out band, or continuous opening, which separates the top part of the walls from the ceiling. The general structure is fixed on the ground with 16.4-foot tall stilts, creating a covered open area with floor elevation at over 6.5 feet. Both in urban environments or out in the country, this height allows the built of a garage, a playground or even an extra room (when the floors are waterproofed); in the Amazonas State, the advantage will be that it will be possible to build the houses on river banks, and the stilts can be even higher if needed. The smallest type of house, with one bedroom, living room, kitchen and bathroom, has 270 square feet in area; the medium type, with two bedrooms, has 506 square feet; and the large type, with three bedrooms, 700 square feet. Furthermore, combination of many different houses may result in a luxury country houses, in a school, or in a hospital—Oca has many different projects.<sup>13</sup>

Oca's commitment in opening a new field, both in interior design and architecture, has resulted, over the past few years, in revision of concepts by those who devote themselves to these two activities that, strangely, up until very recently were marching as two dissociated activities among us. By uniting them, Oca founded a train of thought—where know-how of causes and trends in art is indispensable.

## NOTES

<sup>1</sup> Mr. Rodrigues was invited by anthropologist Darcy Ribeiro to develop the first physical structure that would host university's professors and students in the first year of undergraduate studies that was being implemented in Brasília. The pedagogic and still being developed, and the structure was put into place exclusively to welcome the first class of students, while the schools and institutes that would form the university's body were being build from scratch. This was one of the most experimental breaths of life, with all the power that expression implies, happening on that part of the new capital.

<sup>2</sup> Here we have some of the first documented pieces of this huge effort. To this day there have been no research about this episode and very little is know. Different sources imply that over two hundred dwellings were built in this innovative urban project on stilts by utilizing the so-called SR2 system. The system was held in an extremely innovative environmental context and was successfully experimenting with this low cost, high quality solution for housing projects.

<sup>3</sup> It is worth noting that in Rome there are two different palaces associated with the family name Pamphillis, and sometimes one is mistaken for the other. The current House of Brazil in Italy, that was Pope Innocent X 's home in the 17<sup>th</sup> century, is called Palazzo Pamphilli. This property does not use the Doria family's name. It is the other palace that used to belong to the same family, that is rightfully called Doria Pamphilli, and that neighbors the Piazza del Collegio Romano. Thus, a slight, and yet very common, toponymical mistake happens every time someone calls the building that hosts the Brazilian Embassy in Rome, Doria Phamphilli Palace, as seen in this article.

<sup>4</sup> To better analyze this project, we refer the readers to Mr. Rodrigues' article *Móveis* (Furniture), published in the issue #22 of *Módulo* magazine, to which further notes on this gravely relevant project were added.

<sup>5</sup> The furniture pieces were manufactured by Carlo Hauner's company; Mr. Hauner was Mr. Rodrigues' partner on their first furniture store, Artesanal Paranaense. A few years earlier, Mr. Hauner had been to Italy, where he would revisit his project of a manufacturer and store with the name of Forma. This renowned store, now based in Brescia, was first built in São Paulo.

<sup>6</sup> The Itamaraty Palace, arguably, is the most notable among the set of buildings in the Pilot Plan, even though its inauguration was delayed after a long implementation process. It comprises the accomplishment of a truly Modern interior space. Its conception with openings and great halls, starting from the gardens and its surrounding areas that unfolds in the building's many different plans. The structure goes hand in hand with daily needs of work and meeting spaces, and the sobriety they require, and the countless traces of Brazilian culture and its most refined historic accumulation. Mr. Rodrigues'

furniture pieces found in this palace, even more than in the Planalto Palace, add some organicity that completes its project and brings sense to a series of historic furniture and art elements that go well side by side with the Modern heritage. This might be Sergio Rodrigues' greatest contribution to Niemeyer's projects. It also avoids something that happened to so many others, where eclecticism or badly resolved elements of interior architecture turned their monumental sculptural outlines their only visual device of Modernist imposition.

<sup>7</sup> For further details regarding the piece see the article *The Sofa that Wasn't Easy*.

<sup>8</sup> Actually, the armchair that was presented was a variation of the Mole chair, in a more robust version, which later would be named Sheriff.

<sup>9</sup> We know that Sergio Rodrigues was responsible for the interior architecture of the Catetinho, in 1956, only a year after founding Oca. This means that his first designed furniture was still not fully finalized. Thus, in the place that served as provisional residence for the President Juscelino Kubitschek, while the Alvorada Palace, in Brasília, was yet to be inaugurated, the furniture pieces used by Mr. Rodrigues, were the ones that he was reselling at the Oca store, at that time. The same from *Móveis Artesanal/Forma* in which he had worked in São Paulo, such as chairs designed by Carlo Hauner and Martin Eisler. These original pieces can still be found in the building that has now been converted into a museum.

<sup>10</sup> Mr. Rodrigues' excellent work from the main building at the Brasília's Yacht Club dates from mid June 1960, about three months after the capital's inauguration. This building was the first accomplishment from the SR2 System, released, as a prototype, at MAM Rio. This shows how this modular project would be able to be "individualized" for a large-size public building, establishing composition of tens of modules in more than three floors and a large terrace on stilts facing Paranoá Lake.

<sup>11</sup> There are few documents on the exhibitions at the Oca store, but it would be crucial to analyze the store's role as art gallery in the 1950s and 1960s. At that time, many Post-War Modern artists were working in the highly diversified scene of Rio de Janeiro, many of them with their production exhibited at the first Biennials of São Paulo. Mr. Rodrigues enumerates some of them and shows that his concept of art gallery aimed at offering space for visual arts in general. He had a tendency towards graphic production that had dialogue with different segments of object design, illustration, and fashion, with space for experiments in prints and fabrics, including tapestries and ceramic, when associated with abstraction, such as in works by Zélia Salgado [São Paulo, 1904 – Rio de Janeiro, 2009], Raymundo José Nogueira [Pará, 1909 – Rio de Janeiro, 1962], and Frank Schaeffer [Minas Gerais, 1917 – Rio de Janeiro, 2008]. There are artists in the list who are relatively unknown or relatively forgotten today, but some of them are starting to be researched in art history, such as Darcy Penteado [São Paulo, 1926 - 1987], renowned in theater costume and press illustration production as well as an activist in the Brazilian

LGBT movement. There are also some others that are more unknown today, such as Gilda Reis Neto [Rio de Janeiro, 1928 - ] and Augusto Rodrigues [Pernambuco, 1913 – Rio de Janeiro, 1993], who were often present in the Modern cultural scene of the 1950s and 1960s.

<sup>12</sup> The spelling of the name is incorrect, regarding Frank Schaeffer.

<sup>13</sup> The sequence of text that follows the title, reproduces, almost to a fault, the lines on the MAM exhibition's catalog and on an article from *Módulo* magazine issue #23. However, introduced here is that opening of the project to be utilized in great structures (a luxury country home, a school, a hospital) and stilt's urbanization efforts, showing that the project was already unfolding at that time. The project was destined to fulfill a paradoxical demand. On one hand, housing for the poor clientele, on the other, developments for the wealthy, the cultural elite, if not for the Administration itself.

## Critical comment

**OCA: STYLE ORIGINALITY REGARDING COMFORT AND ENVIRONMENT** is an article with no byline, offering a summary of recent accomplishments of this young company in their first seven years of activity. The article was probably composed in collaboration with Sergio Rodrigues and written by the editors of *Módulo* magazine, incorporating excerpts from different articles.

Here, for enumeration, the article mainly acknowledges the innovation operated by the company in making architecture, design, and art inseparable, adding to the development of realty architecture that had sprung with Modernism in Brazil since the 1930s. The detailing and ambiance from the interiors, in which architectonic values are composed and integrated by furniture and by art, without hierarchic superposition of architecture over them. The built frame and the buildings' interiors up to then ran in parallel routes, generating dissociation between projected spaces and lifestyles. This tragedy of domestic taste was so redundant that innovative buildings were attached to décor that was not really Modern in style, that did not display functional comfort, and neither realized the space itself that would be ideally prescribed by architecture in its building.

Oca also marks a new, less prescriptive phase of Modernity, open to collaborative logic between architects and their public by inviting clients to elaborate the whole, even in detailing public spaces commissioned by the Administration. Mr. Rodrigues liked to affirm this characteristic as a designer: he would offer freedom of choice to those making commissions, a freedom that emerges through dialogue and the client's participation on the design process, which makes this relationship an essential element to the execution of the project. This so-called "participative process" in developing designs is something that is laid out in the proposals for individual and modular homes in full. In this new logic of building houses, later called system SR2, is where components harbor the personal dynamics of the dwellers and the system creates conditions so that users can recombine walls and openings and perform

constant recycling of inner and outer spaces, leaving the ground floor open and free to be constantly reinvented. Furthermore, the houses' modular logic serves to laterally or vertically expand the buildings with new combined unities, as we can see in constructivist geometry exemplifying its multiplication game, exquisitely graphically programmed in the MAM catalog, which we have reproduced in this book.

What we read here is a fundamental document that also brings news of various successful cases of use of these residential unities, right after their launch, some of them still virtually unknown in their actual comprehensiveness, such as the prefabricated houses that were used to urbanize a neighborhood on stilts by the Amazon river. This is a project that still needs to be properly researched, there are only scattered testimonies about its implementation, some of them located between the states of Amazonas and Mato Grosso. The news pieces reveal that the effort was funded by the Humboldt Foundation and would comprise over two hundred homes. The most skeptic even suppose that the homes have never been built, having been commissioned but not accomplished. One of the Institute's challenges is to recover the documents related to this experience, which, up until now, have been lost.

Another enumeration of fundamental projects here shows Mr. Rodrigues' multiple-fold involvement in the construction of Brasília. We see how his creative evolution happened simultaneously to what he experimented in the work sites. From the beginning, there was an urgent, a necessary pressure to ensure that in the new city the interior of the buildings would not reproduce old, ill formed habits seen in Brazil's recent history as a nation. Since before the work was initiated, Sergio Rodrigues was invited by his colleagues from Rio de Janeiro to take part in the challenge of creating Catetinho, the provisory home for President Juscelino Kubitschek, improvised as a contraption between a landing strip and the city's work site. This first experiment would soon be definitely incorporated to the urban plan idealized for the city by Lucio Costa, leaving behind traces of an experimental dwelling module, simple and powerful, a project that had Sergio Rodrigues' participation from the beginning, in the interior design, which is a jewel of innovation as a whole, exactly due to its simplicity. Undoubtedly, the experience at Catetinho was essential for Mr. Rodrigues to come up with the concept of individual prefabricated homes and the construction logic behind the SR2 system. Something that also needs further documental research, even though we understand it with a simple association of images and perception of spatial dynamics. There we can see the solution of a ground floor open area deriving from the suspension of the house on wood stilts, even though the building, in terms of manufacture, is quite archaic and traditional in its uses of wood, affirming itself as building construction technique spread since the times of colonization in the American territory, with handmade techniques, without taking advantage of any plywood technology or innovative coverings.

Mr. Rodrigues' pioneering experience as architect in Brasília emerges here with the accomplishment of the Yacht Club main building, which was one of his most successful projects and where we can find to



this day, an instance of combination of over ten prefabricated modules in a large-scale structure. Mentioned only in a cryptic manner in the first paragraph, Mr. Rodrigues' involvement in the University of Brasília (UnB)— “...necessary creative adaptations to a house of teaching aimed at being a center of cultural convergence and at reflecting modern Brazilian thought ...”— is something that is being worked over the past few years through cooperation the Institute has been developing with professors and departments at that very university, an effort that shall soon lead us to publish a specific catalog with related documents. UnB was the greatest space of essay in the moment when Mr. Rodrigues developed both the SR2 system and a huge series of furniture pieces, with a major highlight to the Dois Candangos auditorium, containing chairs with leather seats that are arguably among his greatest icons (that if not all of his chairs are iconic...) of design that emerges in furniture only to compose a certain space with simplicity, being graceful in a giant scale, starting from body movements between individuals and collectively.

Lastly, discussing the works at Itamaraty Palace, something that from Brasília takes on the world, the furniture and space conceptions for this monument (arguably the most sophisticated and beautiful building at the Esplanada dos Ministérios) created one of the few integral landmarks of architecture, design, and art in the federal capital. A place where it was possible to see institutional performance reflected even on work desks, in which chair models incorporate the hierarchy in diplomatic career, from first secretaries to the Minister, modeling an institution that was translated as design at his own home. Undoubtedly, the work at Pamphilli Palace, in Rome, was one of the boldest moves made by Mr. Rodrigues in his innovative effort of real design, which unquestionably showed the power of confrontation of his creation before historic architecture, even in a ironic manner, by adopting orthogonal, functional shapes in a Baroque building, at a moment when the vulgate of some national identity was indulging in supposed all-around Brazilian Baroque style. That boldness, however, would not leave behind even one inch of comfort and convenient spatial adaptation, creating a perfect contemporary setting for diplomatic work. If in the beginning, Modern buildings lacked corresponding interior architecture, Mr. Rodrigues was starting to show that it was possible to modernize the setting of a papal palace from the 1600s (finished between 1644 and 1654), by observing and absorbing, just like an anthropologist, late-Renascent and Roman Baroque traces into a new space managed by objects and furniture from the 1900s. Mr. Rodrigues' touch in this excellent trans-historic update started to give Brazil an international face, not provincial in the least, to places where the country should practice its function as a so-called cultural soft-power, which was better for the country.

Article published in May 1962, in *Senhor* magazine

## The Sofa that Wasn't Easy

SERGIO RODRIGUES

**ONE AFTERNOON, PHOTOGRAPHER OTTO STUPAKOFF,<sup>1</sup>** with whom we were talking, asked us to design a sofa for his studio. It wouldn't be a regular sofa. It had to display certain particularities. Basically, it would be a sultan-appropriate corner with large throw-pillows where you could drop your body, attracted by the comfort of the piece. A prototype of informality in its most pure form. The challenge was enticing, but there was no inspiration. Some sketches on paper and nothing worth ir whites. The idea gradually matured. We chose one that seemed more reasonable. We almost showed it to Otto, but decided to leave it in the back of the drawer. We were positively “turning Baroque.” At a time when everything was pure, simple, straight, that lathed wood frame with a huge throw pillow that looked like a leather dumpling dumped on it was fodder for thought, that is, for us, its definition was simple: Baroque, ornamented, pretentious. All of this was happening in 1956.

Inge Dodel,<sup>2</sup> an architect with sharp sensitivity, was leafing through the pages covered in sketches that had been forgotten in a corner. We were on the eve of the first exhibitions of furnishings as art objects<sup>3</sup> (similar to the one Petite Galerie<sup>4</sup> is doing in São Paulo and Ibeu,<sup>5</sup> in Rio, with the “20<sup>th</sup> Century chair”). Inge got us excited: “This is not Baroque. This is very good! It will be a hit.”

Inge would only admit straight lines in her creations. You could notice in her clear evidence of influence from the German school from where she came, and the only curve she would accept was a

circumference itself. However, her excitement regarding that design was so deep that we let her convince us that we had developed something that was not yet complete. A prototype was made. We asked Otto to photograph the chair and other elements as Bossa Nova (1957). The pictures, taken on the Leblon beach, would be part of the catalog of the show organized by Michel Burton.<sup>6</sup> To this day we have the full photo record, in color, of the spectacle that was seeing, somewhat appalled, when some of the pieces, including that same sofa, were being dragged, soaked by a mischievous wave. The Jotas from *Correio da Manhã* recorded our saga at the time, “admitting it was a posh offering, throwing those strange furniture pieces to the goddess of the sea, Yemanjá”. That picturesque event was short. We had two disappointments soon after. The first one was that Otto himself could not buy the chair as the material and expert labor used to make it were much beyond his means at that moment. The second thing was that we felt that it caused no impact whatsoever on the exhibition, even though it was put on display. I kept on insisting, as now we were really in love with the sofa that was instant called lazy or soft.

“It’s funny.”

“It doesn’t fit with my D. João Charuto furniture.”

“It will only be good for a country second home!”

“It’s sexy...”

On one aspect, however, everyone was unanimous: its comfort was evident! The first satisfaction we had after it had been on display for a year was a comment we got from Odilon Coutinho,<sup>7</sup> who considered the piece as having all traits of an authentic Brazilian piece of furniture, having found several comparisons to traditional elements.

From that date on, as if some fairy had charmed [our clients], interest for the sofá and poltrona Mole [Soft sofa and chair]. Mrs. Rodrigues de Oliveira placed it, with very good taste, in her husband’s office. Ms. Niomar Moniz Sodré<sup>8</sup> put two on her balcony, next to a piece by Mies Van der Rohe. Architect Henio Moreira, when furnishing Roberto Marinho’s yacht, chose Mole chairs and this is how Zé Carlos and Blochs, acquired a taste for it.<sup>9</sup>

In the first half of 1961, governor Carlos Lacerda<sup>10</sup> was invited to represent the State's furnishing industry on Cantù’s<sup>11</sup> IV Mostra Internazionale dele Mobile, in Italy.<sup>12</sup> Lacerda forwarded the invitation to us and we took a risk by sending the Mole chair. In August, we got the news that the festival’s international jury, comprised of Arne Jacobsen, Carlo de Carli, Machi, Ignacio Gardela, and Sir Gordon Russel,<sup>13</sup> had awarded us the first prize among other 438 contestants from 27 different countries.

That was the story of the sofa and the chair (which dean Darcy Ribeiro calls “muié-dama”—“gal-dame”).<sup>14</sup> The same that Otto Stupakoff once asked me to design.

## NOTES

<sup>1</sup> Otto Stupakoff [São Paulo, 1935-2009] was among the main fashion photographers in postwar Brazil, and the world, with works published in magazines such as *Harper’s Bazaar*, *Life*, *Esquire*, *Glamour*, *Look*, and *Vogue*. He was one of the most regular contributors to Oca and Mr. Rodrigues. They were good friends, but beyond their intimate relationship that brought up conceptual elements for the creation of poltrona Mole [Soft chair], Mr. Stupakoff produced, alongside Mr. Rodrigues, a few advertising pieces for magazines and catalogs. They worked together to attain precise conceptualizations of images to present Oca’s unique furnishing designs. Which would translate in the sophistication present in every detail of each ad piece, often adding an extra layer of aesthetic sense to Mr. Rodrigues’ accomplishments. In this sense, the presentation of sofá Mole [Soft sofa] on the sands of beach with the Guanabara Bay as background in an ad an experiment abounding with meanings, is notable. We must note that Mr. Stupakoff’s production dwelled into aesthetic experimentalism as well. Even in his most commercial pieces, his work was imbued of an eroticism that takes advantage of formal boldness in image creation. The Instituto Moreira Salles recently put together a great exhibition of Mr. Stupakoff’s collection, which is housed and curated by the same institution. They have also published a catalog with the photographer’s works, a project to which the Instituto Sergio Rodrigues contributed with a few documents that depicted the collaboration between the two artists.

<sup>2</sup> Inge Dodel was Mr. Rodrigues’ first contributor at Oca, working as his assistant in the company’s first projects and staying as part of the team until the late 1950s. According to information from Dolly Michailovska, she probably moved back to Germany, where she was born, and studied architecture. It is not known whether her school was Bauhaus or, quite probably, Hochschule für Gestaltung Ulm, or some other school. It is noticeable that Mr. Rodrigues, at that time, was connected to a construction project, seeing that the furniture pieces he would design after poltrona Mole for the Brazilian Embassy in Rome display these characteristics of designs with straight lines and orthogonal shapes; that set contains a table called Inge, a celebration to his then assistant, which ends up translating her sensitivity.

<sup>3</sup> The PO12, the Mole (Soft), and the PO50, the Chifruda [Horned], chairs are two successive iconic aesthetics projects by Sergio Rodrigues that must be understood within the same matrix of international innovation of design. The pieces point out to a transgressive pop culture that would be mainstream during the 1960s, reflecting the end of a strictly Modernist utopia. As we know, the Mole and the Chifruda chairs emerged as prototypes to be exhibited in these symbolic expiations of the Oca store, in two editions, with O Móvel Como Objeto de Arte [Furnishings as Art Objects] as curatorial theme, in 1958 and 1962.

<sup>4</sup> Petit Galerie pioneered in commercializing Modern and contemporary Brazilian artists. Founded between 1953 and 1954, in Rio de Janeiro (Brazilian capital, at that time), was maintained by Italians. Its

branch in São Paulo dates from 1961, and it was located in the neighborhood of Av. Paulista, where it promoted a relevant marketplace that was rapidly taking over the city, since the 1950s. The 1950s was a time when museums and biennials were influencing more and more the tastes of the business elite.

<sup>5</sup> Ibeu is the acronym for Instituto Brasil-Estados Unidos [Brazil-US Institute]. It was founded in 1937, in Rio de Janeiro, aiming to promote the English language and the American culture for the Brazilian audience. The term, here, is being used to refer to a famous art space, Galeria Ibeu, connected to the institute and operational at 103 Rua Senador Vergueiro. A place where Brazilian production always had prominence with projects that were more open to experimentation and contemporary research. In this gallery, Grupo Frente—lead by Ivan Serpa (1923-1973) and having as members Lygia Clark (1920-1988) and Lygia Pape (1927-2004), as well as other renowned Constructivist artists from the new generation, some of whom would go on to form a group around the Manifesto Neoconcreto (Neo-Concrete Manifesto, 1959)—would have an exhibition for the first time.

<sup>6</sup> Michel Burton, a graphic designer born in France, studied in Geneva and came to Brazil in the 1950s. He worked as art and graphic design director at *Senhor* magazine and other publications. His son, Victor Burton, is also a graphic designer, known, in Brazil, for his multi-awarded book covers.

<sup>7</sup> Here we reproduce an excerpt of Odilon Coutinho's opinion as it was printed in a communication poster—a graphic piece that was left on the Oca store, undated; we do not know whether this interpretation would be part of a longer article by the author: “Sergio Rodrigues’ poltrona Mole [Soft chair] was the first Brazilian irreducible Brazilian art object. Since the Baroque or D. João V furnishings were pieces of the colonization, and the jacaranda [wood] sofas from the sugar era [were] created by French or German cabinet makers such as Bèranger and Spiller. The chair created by Mr. Rodrigues, beyond that, is an admirable summary of the Brazilian spirit. An harmonious structure of jacaranda lathed pieces; cushions alluding to the creative imagination of the leather civilization, so well described by Capistrano de Abreu; a slave quarters’ libertine coyness and enervation; the soft coziness and laziness from the masters’ large homes—all of those things are imprinted in this eternal art object that encases the memory of events, not only recent, not only from the present, but also from the past, pieces of the Brazilian adventure.” Odilon Ribeiro Coutinho [Paraíba, 1923 – Rio de Janeiro, 2000] was a Brazilian sociologist and politician, well known for his speeches and scarce written works. He presided the Fundação Joaquim Nabuco, in Recife, after the passing of Gilberto Freyre, to whom he was closely connected. He was born in the State of Paraíba, where he took care of his family’s sugar mill and was a businessman.

<sup>8</sup> She was one of the co-founders of the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] in Rio de Janeiro, and its director from 1952 on, right after Raymundo Ottoni de Castro Maya stepped down

from the position. Her management marked the second development phase of the institution, much more modern than the first, with strong innovation propelled by her enterprise efforts. Her tenure would lead to the establishment of the MAM Rio in a building owned by the institution at Aterro do Flamengo (an urban area inaugurated shortly after the Museum was established there, but designed by the same architect) in the late 1950s. With the construction of its two Modern buildings designed by Affonso Eduardo Reidy, the first finalized in 1958 (Bloco Escola—School Block) and the second, in 1963 (Bloco de Exposições—Exhibition Block), respectively, MAM Rio became one of the main international institutions in the country and affirmed itself within Brazilian Modern architecture (A reminder: MASP—the Art Museum of São Paulo—would only have its building, designed by Lina Bo Bardi, inaugurated at Avenida Paulista in 1968). After the passing of her husband, in 1964, she inherited and took over the direction of *Correio da Manhã*, a popular newspaper in Rio de Janeiro, becoming active part of the opposition to the military regime that took place, and implemented a dictatorship, in Brazil. Her newspaper was shut down by the authoritarian government.

<sup>9</sup> Mr. Rodrigues enlists notable, influent characters from the high society of Rio de Janeiro at the time, such as Roberto Marinho, a writer who founded Organizações Globo — to this day the most powerful communications and advertising company in Brazil. The same goes for the “Blochs”, who, at that time owned the main weekly news magazine in the country. *Manchete* (a Brazilian version of *Time/Life* publications), feature from celebrity gossip to lifestyle features. The holding company, owned by the “Blochs”, was extinct in the 1990s. It is noteworthy that soon after the publication of this article, Mr. Rodrigues would design furniture pieces for the Manchete group headquarters, detailing pieces even for file cabinets for the periodicals library, in one of the boldest corporate furnishings projects he took part.

<sup>10</sup> Carlos Lacerda was one of the most remarkable and contradictory Brazilian politicians in the 20<sup>th</sup> century, known for his devotion to successive state coups. He was first connected to the Communist Party, battling the 1930 Revolution and the Getúlio Vargas administration; later he would become, in the 1940s, one of the main leaders in the conservative right. He was among the leaders who supported the attempt of military coup that tried to prevent Juscelino Kubitschek from taking office as president, in 1955. As a prominent commander of the União Democrática Nacional (UDN—National Democratic Union) party, he was elected governor of the State of Guanabara, from 1960 to 1965, being one of the articulators of the military coup in 1964. It is also worthwhile remembering that he was greatly opposed to the project of Brasília; that was one of his main concerns as house representative. As governor of the new State of Guanabara (after being reallocated to Brasília, the former capital municipality received this name) he created the well known Cidade de Deus (City of God), to which he would send dwellers who were removed from slums in the central area of Rio de Janeiro. It was also under his administration that ESDI, the first school of design from Brazil, was founded bearing the strategy of improving the quality of Brazilian industrialized products.

<sup>11</sup> Cantù is a town in Lombardia, Italy, that is a reference in the European furniture manufacture tradition, specialized in wood furnishings and design. It is located north of Milan, in the Como Province, at the border of Switzerland, where this widely known furniture competition has been held place since the 1950s, with support from the *Triennale di Milano*. Before Sergio Rodrigues received an award in 1961, Lina Bo Bardi had taken part in the first edition of the contest, in 1955, probably invited by Gio Ponti, who was among the greatest champions of this initiative. A recent study, *La Selettiva del mobile 1955-1975 – Il contributo di Cantù all'evoluzione del design in Italia* (Edizioni Canturium, 2016), by Tiziano Casartelli, analyzes how this contest certainly integrated Italian and international developments to innovative unfoldings that the Scandinavian furniture industry had conquered in wood before WWII (in the mid-1930s, mainly through Alvar Aalto's creations, masterly using new technologies in hardboard that were emerging then).

<sup>12</sup> A graphic mistake, probably, inverted the Roman numeration of the contest's editions: the IV edition, in which he did not take part, happened in 1959. However, Mr. Rodrigues did take part in the sixth edition, number VI, for which he has submitted his furniture piece called PO12, the name of the chair then, according to Oca's products codes. It is worthwhile remembering that on September 24<sup>th</sup>, 1961, the first *Salone del Mobile* opened in Milan. This show was among its precursors.

<sup>13</sup> Arne Jacobsen (Copenhagen, 1902–1971) is among the main designers in the 20<sup>th</sup> century, known worldwide, he was part of the Scandinavian contemporary architecture and furniture design movement. Carlo de Carli (Milan, 1919–1999) and Ignazio Gardella (Milan, 1905–1999) were prolific Italian architects and designers connected to the Politecnico di Milano, one of the main universities regarding the organization of design training with global influence. Gordon Russell was a British designer and craftsman (London, 1892–1980) who had a late participation in the *Arts and Crafts* movement, widely known for his wooden designs that anticipated Modernism in the UK and in the US.

<sup>14</sup> Darcy Ribeiro was the first dean of Universidade de Brasília (UnB—University of Brasília). Before assuming that position, he was involved in the conception of the institute, being virtually responsible for co-inventing the university alongside the educator Anísio Teixeira. Parallel to the new capital creation, they were developing a pedagogic and anthropologic revolution in teaching. UnB required installations and structures that were bolder than the city's, since it was idealized to survive and actually embody the dynamics of a new nation. In 1962, after its inauguration, the Orientation Plan for the University of Brasília was published; it was the first document outlining the implementation of the university. Sergio Rodrigues was part of this document, by authoring a few furnishing designs for lecturers' and students' housing, as well as for the main auditoriums and rooms, revealing the faces of what it would soon come to be. Inaugurated as a “work in progress”, still with unfinished buildings, the system of “individual prefabricated houses” was used to support the first steps of the concrete educational life; a

few scarce exemplars of these buildings remain to this day. Darcy Ribeiro remembered in his memoirs that the Dois Candangos Auditorium, where the inauguration ceremony took place, was finalized twenty minutes before the beginning of the event. In that auditorium, Mr. Rodrigues projected and realized the whole interior design, with the chairs, invented by him, being named Dois Candangos as well. According to him, those chairs are one of his main accomplishments in terms of design, just as important as poltrona Mole. Candango was the pejorative nickname given to migrants who worked in the construction of Brasília, a word taken from colonial times, deriving from one African dialect and used in the slavery system. It was, possibly, used by slaves to offend their masters or vice-versa, designating some abject, despicable being. The auditorium received that name to homage masons Expedito Xavier Gomes and Gedelmar Marques, who had been caught by a landslide in the work site and died. The homage was also a clear denouncement of the precarious work regimen imposed to the workforce responsible for building the new capital. Here, we have published a few images of Mr. Rodrigues' designs for the Plano Orientador. The Instituto Sergio Rodrigues in collaboration with UnB will soon produce a complete research in the subject to better situate the creative relationship between Mr. Rodrigues and Mr. Ribeiro.

## Critical comment

**THE SOFA THAT WASN'T EASY**, the article transcribed here, was Mr. Rodrigues' first collaboration to this cultural publication with a strong literary and critic presence. *Senhor* magazine had such a satirical tone that even its jokes aimed for an intellectual refinement. A reflection of the readership of "gentlemen". Always in a conversational tone, Mr. Rodrigues' articles served to educate these gentlemen, wealthy or not, with old or new money, showing paths to those who were seeking to get up-to-date and to know real luxury, breaking out of the relative mediocrity and provincialism that marked the urban Brazilian culture before the more cosmopolitan times of the late 1950s.

The main article, funny and filled with anecdotes, was originally published with various illustrations and other textual collages narrating through images, as well, the creation and social acceptance of the Mole chair through the eyes of its own creator, Sergio Rodrigues (let us mention that his famous chair actually emerged as a two-seat sofa and only later was converted to a chair, the form in which it would be awarded in Italy). That would be the tone of his later contributions to the magazine, which allowed Mr. Rodrigues to siphon his talent as illustrator as well as a comedian, at the same time a writer and a theoretician. That was something he had always cultivated, in synthetic plays of phrases and cartoons, which would be more present from the 1970s on, as obstacles were appearing on his path. The play of words on the title is already part of this satirical tone, in this case, where the "softness" included in the chair's bodily program is reverted into a creative path with a highly complex social reception, on which we can see the huge effort of the designer until the final result. That play of words would often appear in Mr. Rodrigues' works from the 1960s on, specially during his serialized furniture settings. The nicknames given to them would, at the same time, express their history and evoke the designs' proportions, ultimately adding value to Brazilian prosodies.

This is how the poltrona Mole and the banquinho Mocho [Lame stool], for instance, were put together in a family or furnishings line called *tacape* [Bludgeon]. This is exactly what we are talking about

here: the play with the word "mole" [soft], in vital mischievousness of this designer-narrator when he invests in the semantic fluidity of words and thus enrolls meanings to his fetish-object, iconic from the beginning. Because of that, it would resound in the imagination as an aesthetic and ironic potency of balanced comfort and oddness. As he wrote, it is "as if some fairy had charmed [our clients]," or that the "offering" at the beach have had an effect with the blessing of goddess Yemanjá.

That power "of meaning" in the design objects created is one of Mr. Rodrigues' greatest inventions places him as an author in the design history in the same category as that of the precursors of international pop art. Ultimately, we need to read that time and its popular dimension in an active manner, beyond Modernist populism, which goes beyond "modern-like," to which 1960s, design was going toward with its dystopian criticism. Here, as the article advances, our author demonstrates how to transform his verve in a way of drawing layers of meaning to his PO20 chair, its identifier at Oca, when he admits his own indolence and laziness as positive signs of a way of working that is freeing as it incorporates creative forces and reverts setbacks (maybe mimicking the ludicrous, anthropophagic Macunaíma from Mário de Andrade's mythical literature). Something that is accomplished, finally, by attaining functionality and spatial efficacy in which the main rational imperative is comfort.

That strategy, which is masterly portrayed here, gained a few footnotes in order to help readers to decode elements from that story, so that we can understand this construction process and its flow after Modernism in Brazilian architecture was consolidated in the 1950s with all its contradictions that jump out of. Furthermore, it would be necessary to make a better description of how Brazilian design, which was late to emerge when compared to huge advances achieved by construction design, ends up defining that post-Modernity. This way we will not fall into the trap of simplifications or retrospective illusions. In order for us to have an adequate historic distance from the event, as it would be adequate to say that the rupture with "post-Modernism" vulgates from the 1980s on, particularly in its ironic saturation that causes us some nausea by reducing all criticism sense to a cynic formula. However, we must read here how much Mr. Rodrigues is also a precursor of the best in this post-Modernism and how he gives us the living power of this radical criticism sense of irony.

Lastly, it would be worthwhile to better describe this structural element of Mole sofa and its refusal to be "Baroque," as we read here twice, evoked on Mr. Rodrigues' writing. We can understand this in its morphology derived from the indigenous people's "bludgeon", in that lathed, circular element that gives the furniture piece its legs, and quickly trace its family antecedent to the Mocho stool. We ask the reader to allow us to launch our own hypothesis, still within a historiographic interpretation regarding the relationship between architecture and design at that time, something that goes a little beyond from the scope of this article.

As we know, the Mocho stool was created about two or three years before Mole, with notable structural simplicity, in which the American indigenous people's and the Western' way of sitting by squatting cross, appropriating this use of the body for a morphological synthesis of rest, shaped in that low object and in excavating that hardwood piece to form a circular seat with an opening so it could be easily carried. Thus the stool also places itself in an equidistant point between the milking activity in Europe and the indigenous' ritualistic seats in a sort of symbolic efficiency in order to resolve an impasse that affiliation with Baroque, ideologically operated by Modernists in opposition to academic neoclassicism or to eclectic style, fixated in an unwholesome binarism.

Mr. Rodrigues sought an aesthetical place deprived of "styles" in which functionality found ancestors of highly sophisticated primitivism, both in peasant work methods and in the mythical cosmology of the pre-colonization native americans. Still, it would be plausible to imagine a parallel with colonial tradition regarding woodwork by indigenous people who often would sculpt the Portuguese Catholic images in their scant traces, creating particular features to volumes and exhibiting raw figuration, something that did replicate some geometric cuts and synthesis well adapted in their sculptural animalism, even containing "bio-mimetic" wisdom. Undoubtedly, this morphological issue and hypothesis with a "Native American" character regarding some cultural traces were present in the social environment of architects and historians in the 1940s and 1950s. This would happen through the influence of Mário de Andrade in his considerations regarding local Cultural Heritage, in his thoughtful scheme regarding learned/secular, lifted up through plays of words and formalizations that would make us our own; or even through Lucio Costa's action with SPHAN [the agency responsible for preserving national's heritage monuments] and their magnificent reconstruction of the archeological site of São Miguel das Missões, in the Jesuit Reductions, near the southernmost border of Brazil.

There is also constant reference to Jean-Baptiste Debret, and Mr. Rodrigues ended up using it to build characters in his caricaturist, narrative drawings that interpreted the origins of Mocho and Mole, demonstrating his thought in a comic strip that was exhibited on the walls of Oca, displaying his line of thought on this cartoon in which playful intuition of forms migrates from one thing to the next through reappropriation of the bludgeon and of the rest and transportation stretcher. This forms a kind of upholstered cot in the synthesis at the end of that process of appropriation that was poltrona Mole. That drawing shows that his thoughts about the stool and the sofa incorporated the smarts of the bludgeon's design as a minimal, unadorned plastic link to add historical weight to his creation. He also shows, with Debret, that there was no problem in drinking from neoclassic sources that were functionally adapted to Brazil and that were contaminated by urban and wild local dimensions, seeking to formally adequate itself to tropical environments, lifestyles and bodies.

In a book published in 1956 about the Oscar Niemeyer's works in his maturity, by Stamos Papadaki, on one of the pictures we see, maybe the first time, this stool as furniture, in the sophisticated Cavanelas Home, one of the most simple, bold, and contemporary works by the architect, designed in the same year from the emergency of "Mocho", in 1954. Surrounded by gardens built by Burle Marx and located in the mountain landscape of Petrópolis, the house is a point outside the curve, one of the few where Niemeyer didn't applied the convenience of reinforced concrete molding and its plasticity that made for him renowned "Baroque-like" practice. Furthermore, it is a work that utilizes parallel iron structures reinforced by a soldered zigzag of metallic pieces that provide ingenuous reinforcement so that they can attain support for a large roof that brings unity to the geometric modules of the house in tech alignment and structural simplicity fueled by the contemporaneity of the post-war period. In the large open space of the living room, we also see the Bowl chair designed by Lina Bo Bardi, in 1951, on one side and, on the other, a chair by Carlo Hauner and Martin Eisler designed for São Paulo's Móveis Artesanal in the early 1950s. A place where Mr. Rodrigues used to work. It was probably in collaboration with Mr. Rodrigues and Móveis Artesanal that the interior décor of the country house of the engineer Edmundo Cavanelas was resolved, using brand new elements. And the Mocho stool appears with a certain air of a special primitivist-sophisticated element in that unexpected context, adding to the value of the building, fully harmonized with the trans-urban implant of that structure, contrasting with "minimal" walls in stone on some abstract play in that huge shack where inside and outside mingled. Mr. Rodrigues' furniture pieces' portability marks internal and external uses, realizing an immensely relevant datum of the program in full. Maybe the boldness of the home also causes it to be the least inclined to colonial furnishings, a decorative element that Niemeyer liked to match to his Modernism, sprinkling it through spaces in order to bring filling and tradition to the delightfull curves that marked his work in reinforced concrete.

As we know, between 1954 and 1956, between the Mocho stool and the Mole chair, Mr. Rodrigues moved from São Paulo to Rio, founded the first Oca store and had already designed his series influenced by Niemeyer's column outlines, in curves seen on the Hauner sofa (1954), as well as on the Oscar chair (1956) — on this last one, the morphology of the columns from Alvorada [Palace] reappeared as structural outline in the connection between the pieces' seats, backs, and bases. However, Mr. Rodrigues would abandon this furniture series to go decisively back to the structural element of tacape [bludgeon], probably moved by the distance he took from the baroque affectation of the master's works (even though he continued to work with Oscar Niemeyer in different projects). Yet, we can think that at the Cavanelas Home the option for the Hauner sofa did not match the economical architecture of the space, not adequate to a modernized colonial style. Furthermore, when confronted with the extreme modes of bodily use of Lina Bo Bardi's chair, in what we can suppose that the limit of his other creation would appear to himself in

his sofa inspired by Hauner. On the other hand, that was the same limit of the chairs Hauner had designed with Martin Eisler, when confronted with Mrs. Bo Bardi's furniture piece and the Mocho stool itself, in its merely orthopedic posture as seat and "modernist traditional" accent, slightly rectified by influence of Eero Saarinen on its shell. Maybe that is where Mocho stool's radicality became absolutely evident, awakening Mr. Rodrigues' imagination, in 1956, two years later, to envision a sofa solution that would have the same contemporaneity in terms of presenting itself as habits of a generation that thought about comfort with a new existential-bodily stance, in Otto Stupakoff's request, a man who was irreverence itself. It is worthwhile remembering that when the concept of Mole emerged, it was in the form of a two-seat sofa, like the Hauner sofa, and it emerged to somewhat replace something that had been tested as a product for Oca and that had not pleased the client, consecrating this orthogonal posture of the body. Mole would have been a perfectly adequate creation to the radical environment of the Cavanelas Home. Maybe, even, it emerged from the same impulse, in fully comfortable informality. Maybe not, but that year of 1954 already encompassed a promise for great change. And the Mocho stool met one of Niemeyer's best works, certain that it does not need the stylistic, plastic ideology of "turning Baroque" in order to emerge as genuinely Brazilian to solve an international current issue.

Article published in July 1962, in *Senhor* magazine

## On How to Take Advantage of a *Carte Blanche* that is not Really so or The Problem of a Home for Those Who Didn't Get Married

SERGIO RODRIGUES

**IT WAS AN OLD FRIEND** from the time of Santo Inácio.<sup>1</sup> He had studied neo-Latin languages at Sorbonne.<sup>2</sup> It could be said that he was born rich since before going to Europe, he had been living in a small palace in the neighborhood of Laranjeiras, where we played as children. When he came back, he found his mother and spinster aunt living in a drawer at Flamengo beach. He gathered his belongings and waited until the moment he would be able to move away from the two old ladies reach.

"I always knew of your activities and could not avoid looking for you, now that I intend to live alone."

He had good taste. Good pieces. And what lacks to poor people, he had money; but he did not waste it.

"You only do modern, right?"

If there's something that bothers us, are these kinds of questions. An interior architect adapts pieces to a new owner, tries to create agreeable spaces, keeps certain peculiar characteristics of each different person, and often uses elements from his former home. If we were to start from scratch, very well, it is logical to try showing to the client that we are living in the 20<sup>th</sup> Century.<sup>3</sup> Otherwise, we will create a cozy place that carefully goes with old and current items. We don't believe that anyone would be able to create a Versailles-like<sup>4</sup> setting in a low ceiling apartment.

“We need to get some vintage furniture made. I want my décor to be in Brazilian colonial style. I know someone who will make a quite cheap chest in Minas [Minas Gerais State].”

To make a vintage chest.

We tried to explain that what makes a large home graceful and cozy is not piling it up with vintage objects, but treating the space with the same simplicity and care, trying to understand and interpret the spirit of that Romantic period.<sup>5</sup> I always believed it was difficult to mix Portinari, Aldemir, Campligi,<sup>6</sup> Picasso, Genaro<sup>7</sup> exhibition posters with traditional and modern furniture pieces and have a living room with a taste of old Rio. We soon mentioned the example of Hugo Gouthier,<sup>8</sup> who hung contemporary painting on the halls created by Rinaldi for Innocent X in the long-gone 1650s.<sup>9</sup>

The apartment in question was located at Avenida Atlântica,<sup>10</sup> in a pre-war building. We hoped on a dark green, cyan blue with golden trims “end-of-the-century” elevator and went up to the 12<sup>th</sup> floor and from there to the penthouse through narrow, well-placed stairs. A French lady, the family’s tenant, had been living there with scores of cats since the battle of Waterloo. (The cats themselves were clean, but thousands of them using the same sandbox gave a repugnant stench to the place.)

We got *carte blanche* after tow weeks of debates and battles, sketches on multiple pieces of paper and sips of whiskey. Every professional knows that a *carte blanche* is never completely blank, it is clear enough so we can accommodate as well as possible our client and his junk in the new home, in a way that he feels completely at home and not in the architect’s or decorator’s house. In this case, it would be the architect’s and the decorator’s house. A total renovation and enlargement were necessary.

Through our first contacts we realized that everything was going to work out fine. During the ongoing work, when we visited the worksite, he did not totally believe the function of the openings on the stairway walls, why they were there, just like a fortress windows at the dining room corner, as he believed that architecture is absolutely rigid and has to follow its precepts. His interest seemed to grow as we approached the end of the quarrel. He was quite awed when we told him to keep the Thonet chairs that were left over from the auction, just like a copy of Rubens and the collection of antimony pieces. Looking for cast iron spiral stairs was interesting, as well as for *art nouveau* tiles. We found the stairs at a demolition site in the neighborhood of Lapa. The lightening device in the hall was nothing more that a common lantern from a street.<sup>11</sup>

The problem of colors and fabrics was solved with no hiccups. The ceramic tile floor from Venda das Pedras was the dominant color, then the irregular-finishing walls and ceilings were to be painted white. With the assortment of junk our hero possessed, walls that weren’t absolutely neuter would make the environment heavy.

The thick linen we chose for the main sofa was olive green, which perfectly harmonized with the fine canvas of the Mole sofa. A white wool high carpet and a hardwood jacaranda coffee table would account for the living room set. The built-in shelf accumulated his collections and objects, as well as books, bar, and hi-fi. For the hall closet, we had to resort to Franceschis<sup>12</sup> with a beautiful photographic enlargement of a detail from a Debret print,<sup>13</sup> covering the whole area of the closet’s front.

A peroba wood structure, simply installed on the balcony floor, elevated the bedroom a couple of feet, thus avoiding waterproofing issues and creating a cozier 7.2 feet tall ceiling.

Three months of continuous battle against suggestions from relatives and decorator friends were compensated by a *c’est merveilleuse* from the cats’ granny.



## NOTES

- <sup>1</sup> Colégio Santo Inácio was a school situated in the neighborhood of Botafogo, in Rio de Janeiro. Founded by the Jesuitical Order in the early 20<sup>th</sup> century it was the place that great part of the children of the high society from the city studied, and it was where Mr. Rodrigues went to school.
- <sup>2</sup> In Brazil, it is usual to employ the word Sorbonne to address the University of Paris.
- <sup>3</sup> Mr. Rodrigues often uses the term “modern” with a critical twist, making sure that he wasn’t completely identified with “Modernism,” or worse, “modernoso” (“modern-like”), a word he uses in a depreciative manner. He always tried to affirm a notion of contemporaneity in his designs that often seems to anticipate Post-Modernism, particularly in its playful and only ironic incorporation of repertoire from the past, dislocated from styles’ history, while taking advantage of structural data from designs from a different time.
- <sup>4</sup> A phrase that is like an inscription, in which we would have summarized a great topic, which is, how to reconcile the Modernist revolution with an old regimen of taste that still aimed at copying Louis XIV or Château de Versailles furniture style. It is worthwhile mentioning that in Brasília’s spatial programming, Modern architects and urbanists also found themselves in this condition of palace designers, something that Mário Pedrosa points out so well in his critical essays.
- <sup>5</sup> “Romantic” is used here probably due to the fact that the State of Minas Gerais is, according to the Brazilian perspective, a place of a mythical past, among these myths of our imaginary involving Aleijadinho, created by the Romantics, and that continues through Modernism seeking the Brazilian Baroque’s expression, as if there was originality in something that happened in the past. As we know, in Brazil, a domineering style is always confusing and often purely mannerism of those who wish to anachronistically rebuild history, in a “Romantic” manner, unfortunately, here, used in a negative meaning. Mr. Rodrigues presents us with a quite refined version of this whole issue by considering that the most distinctive element within the Portuguese colonial style is exactly the poetics of simplicity and care, the last term being primordial to define a “caring style” that would be “genuinely Brazilian.”
- <sup>6</sup> Candido Portinari (1903, São Paulo – 1962, Rio de Janeiro), Aldemir Martins (1922, Ceará – 2006, São Paulo), and Massimo Campigli (1895, Germany – 1971, France), who worked and lived in Italy.
- <sup>7</sup> Genaro de Carvalho (1926 – 1971, Bahia), besides being a painter, was an artisan who used tapestry as part of his creations. He is connected to Brazilian Modernism.

- <sup>8</sup> Hugo Gouthier de Oliveira Gondim (1909, Minas Gerais – 1992, Rio de Janeiro) was a Brazilian ambassador in Italy and had a decisive role in buying and settling the Brazilian diplomatic mission in Rome when he bought a palace at Piazza Navona, in 1960, in a deal that was highly favorable to the Brazilian government. At that time, in a bold strategy to make present what was best in contemporary culture, as well as bringing he brought several works from Brazilian photographers and painters to occupy the walls in the building, he also immediately hired Oca to create furnitures that were adequate for the kind of work that would take place at Casa do Brazil (Brazil’s House), in Rome. Sergio Rodrigues was responsible for redesigning the palace’s interior architecture and spaces with a Modern flair that contrasted with the space, highlighting geometric outlines of sophisticated simplicity, fostered by constructivism that was trendy in Brazil then. A few years later, Hugo Gauthier would be persecuted by the Brazilian military regime due to his close ties to Juscelino Kubitschek and João Goulart. He was later forced to abandon his diplomatic career. To know more details, see article *Móveis* (Furniture) from *Módulo* magazine issue #22 that covers this effort.
- <sup>9</sup> That refers to Palazzo Pamphili, for which Mr. Rodrigues designed furniture in 1961, producing the pieces in Italy.
- <sup>10</sup> One of the most sought after areas with a sea view in Rio de Janeiro, at Copacabana beach. The Rio de Janeiro neighborhood of Copacabana was also one of the areas to quickly get vertical with the city’s development in the 1950s and 1960s, a consequence of the changes on the area permits held in mid-1940s that now allowed for building up to 13 stories high. A great study published by Instituto Pereira Passos, signed by Maurício de Almeida Abreu, entitled *Evolução* (Urbana do Rio de Janeiro Urban Evolution of Rio de Janeiro), analyses this situation and shows us the beginnings of the culture of apartments in the Southern area of the city.
- <sup>11</sup> This fun narrative about the apartment at Avenida Atlântica brings us back to one of Mr. Rodrigues’ most ironic comments about the “*art nouveau/fin de siècle*” style. The said comment was made on the article Trends in Modern Furnishings and accompanies Austrian architect Adolf Loos’ (1870-1933) Modernist criticism that implies that type of style is not really considered design. However, here he accepts that the pieces are ornamentally integrated in stylistic reappropriation (the building, on the other hand, retains a “*fin de siècle*” elevator). Furthermore, as eclecticism without total stylization, even together with Thonet chairs, for whom Mr. Rodrigues had great admiration, it seems to be a way of dealing with the fact of not in fact having “*carte blanche*;” without a doubt it was challenging to accommodate knick-knacks beside a Mole sofa.
- <sup>12</sup> According to Dolly Michailovska’s testimony, this refers to the french-italian brothers who had a store at Rua da Passagem, in Botafogo. They were Mr. Rodrigues’ suppliers and friends, and helped him with photo prints.

<sup>13</sup> Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768-1848), as we know, was a French painter from the Neoclassic school chosen to integrate the artistic mission serving in Dom João VI's court, in Rio de Janeiro, arriving in town in 1816. In 1808, the city had been declared capital of the Portuguese Empire and started to be occupied by European aristocrats who would demand artistic services for their everyday life, deeply altering the environment in the former colony. After Brazil's independence, in 1822, he was among the founders of the Imperial Academy of Fine Arts of Rio de Janeiro, in 1826, then converted into the capital of the Empire of Brazil, where he would teach painting. He stayed in Brazil until 1831, with the prominent role of guiding the school he had helped to found, and where he trained his Brazilian disciples. Therefore, the time Debret spent in Brazil coincides with the Restoration in France, where the House of Bourbon operated a conservative regime after Napoleon's defeat and reestablished a powerful monarchy rule with support from the church, socially persecuting the champions of the Republican Revolution and if Bonapartism (a time described with delicious bitterness on the pages of Stendhal's novel *The Red and the Black*). During his Brazilian exile, the neoclassic painter who had also worked for Bonaparte started to flirt with painting and drawing transfiguring his artistic canonic knowledge in order to tackle a non-European anthropological environment, where slavery's brutality outlines urban dealings and the exotic presence of the indigenous individuals organizes a wild tropical landscape. That inspirational medley left in his contradictorily picturesque records an aesthetic legacy that is considered by many author decisive in the inauguration of modernity in the country's artistic production. Rodrigo Naves' interpretations, in his book *A Forma Difícil* (The Difficult Shape), and, Luiz Felipe de Alencastro's, in the book *Rio de Janeiro, Cidade Mestiça* (Rio de Janeiro, Mixed City), are decisive when analyzing the artist's work in his contribution and meaning regarding confrontation with the Brazilian environment. That said, Mr. Rodrigues is careful when invoking Debret in this context, even supposedly attributing to him some of the inspiration for his Mole chair, appropriating his human types in order to narrate the invention of this piece that includes a relaxed sexiness in its design that differentiates our bodily wisdom in the way we rest our bodies on furniture pieces. It is not by chance that he subtly brings a large print of Debret to compose this interior he designed to accompany his chair in the home of a client affected by French culture.

## Critical comment

**ON HOW TO TAKE ADVANTAGE OF A CARTE BLANCHE** that is not Really so or The Problem of a Home for Those Who Didn't Get Married is the second Sergio Rodrigues' article and illustration contribution to *Senhor* magazine. On it, a probable real character gives body to an exemplary plot that brings to the fore the challenges of creating home spaces with contemporary design, but catering to his client's vintage, or outdated, taste. Without a doubt, in his adventures, the character in question was a mirror of the magazine's reader and of the environment where the publication penetrated, with the idea of bringing sparks of modernity and boldness for a taste that was still generally provincial and outdated. As was the case of those living in the New World trying to come to terms with European influx still domineering in its successive eras of influence.

Through a series of definitions and concepts that we gather in this and other articles published by Mr. Rodrigues in this magazine, as if weaving picturesque narratives and revealing unusual details of his activity and job, we can understand the dimension of the work of the Arredatori that he discusses and that he himself would embody here. Mr. Rodrigues had before him the challenge of translating his time in home spaces by creating genuine interior architecture. The challenge of advancing this aesthetic-existential situation that links together and aims to accommodate in the heart of architectonic edifications (with their built static values) those vital furnishings and accessories, actually justifying the space with its value, counterpoints, but aiming for comfort and ergonomic habits.

This was the everyday battle of the generation of designers who emerged after WWII and who started to think about home spaces beyond some orthodox Modernist European-derived utopia that would come to accommodate new human habits formed around American homes. This is what we can see quite evidently in the inventory published by George Nelson entitled Living Space, in the first volume of the Interiors Library series, in 1952, that would become reference in this consummation of new ways of

living in that experimented contemporaneity. However, for us to better understand this subject it would be worthwhile to explore a little better the time's data that fluctuate around this apparently simple little story (and the readers will have to forgive me if I extend myself too much on the subject).

The second phrase in the title evokes the play of words (in Portuguese) of Martins Pena's comedy of costumes *Quem casa, quer casa* (translated literally: "Those Who Get Married Want a Home"), a popular theatrical play written in 1845 about the lifestyle in Rio de Janeiro, but in an allusion that works in the diametrically opposed manner. Instead of a family growing within the same home, something common to the poorer tiers of society, and its subsequent transformation in tenement home (something familiar to Rio de Janeiro since the 1800s), we now have there, in the old capital, which had lost its title two years before to Brasília, the advent of a solitary cultural elite, wealthy due to family legacy, opting to live in their ivory towers. This existential option gradually reveals a cosmopolitan character in sophisticated habits in Paris, and which are now presented as prosperous cultivation of bachelor, existentially and economically well resolved life.

We can say we have here a social characteristic that was emerging in the world, maybe since the mid-1950s, with the rhythm of sexual liberation and conversion of marriage in a more loving connection, no longer a strictly contractual, religious obligation. An institution from which it is possible to socially extricate oneself if love does not prosper, also with greater opening for flings and friends with benefits. As well as divorces being increasingly accepted, and discreetly reflecting on habits. It was also a time when homosexual experiences were starting to be tolerated (even though LGBTQ people were often forced to hide in the closet). That was happening in the most intellectualized layers of society, the ones who had access to this publication and who were starting to open up to its new ways, even though the title of the magazine addresses the patriarch who is precisely a *Senhor* (Gentleman), but looking at its editorial body, it was comprised of well known intellectuals who enjoyed their condition and freedom of sexual orientations. A portion of the, soon after, would continue their smart behavioral effort on magazines such as *O Pasquim*, famous for its satirical vein in absorbing new habits of the time. The whole behavioral evolution is put as a joke in the title, *O problema da casa de quem não casa* (The Problem of a Home for Those Who Didn't Get Married), which consecrates this extreme individualism of a historic time who was taking shape and which had many consequences also in architecture and interior design, fields that were being invented then.

As the article is quite self-explanatory and readers can refer to footnotes, let us discuss a bit more the historic environment of these emerging behaviors, for those who want to appreciate the clairvoyant grace of this micro-novel and its rhythms in context. Let us remember that, with the advance of consumerism and its project of individualized communications, with the advances of "mass psychology",

that very homely characteristic was consolidating the emergence of desires in each consumer, in their particular world, often proposing existential solitary interactions in a selfish cult of their maximum freedom. This environment, typical of that time in the 1960s, and its pattern of subjectivity would be amplified through the image of autonomous citizens towards their personal experimentations. People on highly personal isolation and other forms of collective transcendence, more or less in the same way it was happening with the way people would consume jazz and rock'n'roll concerts.

But we can think that we are, here, halfway through historic update of lifestyle, something that will only fully unfold through events known in the year 1968. Let us point, only when the Loft and its spatial-timely miscellaneous character really spreads in cities already deep into semi-full post-modernity. It concerns us to cover this point and this transition moment only, as further ahead, in this collection of materials, we will see this connection that was established between the Mole chair and pop stars, a curiosity that calls attention to this day. The sofa designed in its extreme project of individual comfort, which crowns that hedonism on an exuberant throne and consecrates the joy of personal state, would be appropriated by the movie *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (Roberto Carlos in Adventure Swing), almost like a symptom of this decorum, evidencing the way in which his project will be celebrated by the king of Brazilian pop culture. The singer, in the movie was converted into an archetypical character of adventurous youth, exactly a man who lives surrounded by women and lovers, but who always chooses to be alone (a social example that is consummated in the figure of the 1960s' popstar).

If this urban innovation had been affecting lifestyles since the 1950s and established a radical model of individualism, it had been quite expressive in its literary transfiguration since the beatniks, as Mário Pedrosa remembered when commenting Sergio Rodrigues' project exhibited at MAM Rio and that, not by chance, would be called "individual prefabricated home". A name that embodied, yet in a different way, that sense of extreme freedom of individuals. As we read in *On The Road*, the classic book depicting that generation, cars would cease to be a vehicle of family transportation to become an icon of hedonist adventure, the privileged *locus* of narcissistic adventures. And in this it was also notable that wood stilts would open a free structure in the homes' ground floor, so that the car would live there in its own room, only the car and its owner, in a personalized micro-apartment.

In these post-war years, coincidentally, the good old *garçonnière*, or personal studio, would acquire their generalized, positive form and a new name, which recreates the sense of the compact American culture of kitchenettes. Thus, this basic module exhibited at MAM would be the embodiment of that concept of a minimal urban cell to fulfill all the needs of one individual.

A wish for "independence" and personal, eccentric, self-centered lifestyle taste is, without a doubt, the most extreme fetish and symptom of the world of bachelors who had grown out of their deviated

impulses from youth and who would now dive deep into their own personalities in an experimental environment where “Modernism” becomes a background, reappropriated as natural environment of their dislocation, often ceasing to be a social, formally balanced project, with harmony conquered through rationalization.

It is in that context that functionalism dissolves into cacophonous dwelling, time and again flooded with appliances and magazines, full of books and record players, as well as many other consumption items that influence personal tastes immersed in virtualities, between cultivation of the past and deliriums of the future, without allowing for the present to be lived as Modernity utopia. In that new environment, which we see from the 1950s on in interior architecture programs, miscellaneous lifestyles and objects placed in one space emerge, between design creative boldness and attachment to elements of the past, historic and contemporary, multicultural and national. This leads to the emergence of designed interiors in which free combination of furniture and design serves to display those traces of personality more than a Modern rigid program. Soon, the culture of the time would acquire its great mirror with color TV sets and their domestic fantasies of many different channels, which installs, once and for all, a narcissism of imaginary networks. But, as we said, everything was halfway through.

The *Senhor* magazine was, in Brazil, a thermometer for that time of transition, and it would be worthwhile to read to the explanation given by Ruy Castro in a review of the publication, *Uma senhora revista* [a play of words between *senhor* (Mr.) and *senhora* (Mrs.), but here *senhora* is used figuratively, meaning “great;” as in “A Great Magazine” — N.T.] published by the newspaper *Folha de S. Paulo*, on May 20, 2012: “The men (and women) to whom this aesthetic was aimed were mindful, responsible, lucid adults; politically liberal and progressive; preferably single (and, if married, with a woman just like himself); wealthy enough to have a new car and a few modern appliances such as TV set or a stereo player, but with no excesses; gourmet, well-traveled, feeling at home on planes; paying attention to what is in now, but not in a hurry to adopt that; with good humor, well dressed, drinking with moderation; and, finally, a book reader, a fan of João Gilberto and Tom Jobim and of Italian and French cinema. Above all, an adult—that is the word (that is why he was a “senhor” and not an immature pimple-popper). Or would it be too much to ask of a Brazilian? But if *Senhor* and that aesthetic existed, why not that reader?”

Ruy Castro’s question take us back to our local character, since not everything was progress and utopia. And it makes sense, because of the Brazilian effort to achieve that contemporary updated world, there were still attempts to try to invent a Romantic past of imaginary traditions and crazed identity through family bric-a-bracs, joining super-urban to under-rural items. Our economic and cultural elite was still struggling for knowledge through attachment to a patriarchal mindset of the “Plantation House” Masters, in Gilberto Freyre’s drunken taste, something the name of the magazine alluded to as well.

In a possible reply, we could say that the character who became a prototype of these miscommunications, provincial for their time, is someone who is more or less modernized or updated in his aesthetic preferences, also trying to affirm some high social origin in his mannerism of a *Sorbonard* French accent. The Bossa Nova culture and the relaxed attitude of beachgoers, in a very near future, would also animate those individuals who were in the former capital. People dreaming to be citizens of a wonderful beach town, in the city that claimed the title of capital of beauty and of national culture. They dreamed with a citadel mirrored in its *Orphée Noir*’s tropical existentialism that would bring up more dreams in the silver screen, in the celebrated cultures of apartments in the southern area of town, always with a French touch.

Living in the kingdom of grace and dreams, Rio de Janeiro dwellers were even more inhabited by foreign fantasies after the nation’s Capital migrated to the Central Plateau with its über modern airport and more accessible flights for a domineering Brazilian class who would now the world’s capitals on the wings of Panair. A population excited by French cinema, as Ruy Castro pointed out, than by local experiences in their city. And maybe thus seeing themselves more in the lenses of Marcel Camus, in a transfiguration of the Parisian imaginary in the “wonderful city,” more than in the real of a “Rio, 40°C” city and the “northern area” portrayed by Nelson Pereira dos Santos with its *favelas* and suburban missteps. A situation that also generated expectative of sophistication between populars and cultured, between archaic and modern, to be experimented in Copacabana or Ipanema only.

We know that when the Brazilian magazine and the French movie emerged in those 1959 years, inspired by the Bossa Nova that echoed through apartments and the airport, in utopian Brasília, people were already experiencing another delirium of civilization machine that would reveal itself a great nightmare. A nightmare consisting of the chaotic proliferation of automobiles and the accelerated suburban migration, which in Brazil, differently from the suburbs in the US, also meant installation of *favelas* and decay of city spaces.

But, from Rio de Janeiro, that chaotic adventure could be seen with the proper distance of civilized lenses. This “ivory tower” distance of the homes of those who did not get married was a “cultivated mirage”, a city wearing sunglasses and with AC, all so that they would not see the *favelas* from their apartments’ balconies. They kept on enjoying their French-like tastes, a constant in detail and elective affinities invented here by Mr. Rodrigues, from elevators to setting elements, from the cat lady to medieval ornaments on windows, in a kind of Romanticism spread everywhere, “with a taste of yesterday’s Rio.”

In the end, Mr. Rodrigues had to deal with all that with his well-thought resistance of a modern citizen whose only modern trait was an *art nouveau* taste in home style, even though it was in Copacabana, in an area that was growing vertically with buildings with modernist technology, making

urban crowding and real estate exploitation grow. Inside those reinforced concrete towers a taste for the past with an European accent resisted, without its own vocabulary so that it could be bold in its own modernity seen in appliances lifestyles, its high fidelity sounding hi-fi. In this sense, Mr. Rodrigues wins with his clients were a quasi-permanent revolution, in mental acceleration that was sensitive to the stages of taste towards the present moment, something that could make a difference in that moment of great suspended generational promises. And a state-of-the-art large print Debret can be an advancement of centuries on the closet wall, enlarging those forms of slavery. At the end of the day, he was hoping that the Mole sofa would make its aesthetic educational work and, who knows, from this new environment to the insides of the cultured reader of “neo-Latin languages.” If only there was time for such a metamorphosis...

That imaginary condition experimented by the *Senhor* magazine for gentlemen ended in 1964, before Cinema Novo [New Cinema] gained body and explored in depth, in the minds that were ready for it, those contradictions of a country that was only partially urbanized. The story narrated by Mr. Rodrigues has also the taste of a soft porn, and could be integrated to the movie *Um Candango na Belacap* [A Fellow at Belacap] in its crazed setting showing our millionaire bachelors living between a conservative but kind-of-modern Rio and progressive Brasília, still archaic, always halfway between civilization and barbarism, lifted up by the hilarious comedy from Grande Otelo and Ankito, directed by the same Roberto Farias who, at the end of that decade, would make Mr. Rodrigues’ chair part of Roberto Carlos’ rhythmic adventures.

As we know, the last issue of *Senhor* magazine was published in January 1964, almost tragically predicting what would happen on April 1st, when a military coup would put an end to the cultural liberalism and cosmopolitan tastes that its pages, full of swing, promised, like some mischievous, sexy utopia, between humor and conciliation of experienced conflicts. If there was a breath of experimentalism in those early 1960s, everything would come to change soon with history’s twists and turns. The social set up would end up restoring an outdated regime in order to govern the blatant contradictions of developmentism that exploded with the country’s chaotic urbanization process, persecuting counterculture and sexual freedom, even more than combating guerillas and armed factions. Everything was almost like it is today...

Article published in August 1962, in *Senhor* magazine

## **Arredatori Decoratori Nouveaux Riches**

**SERGIO RODRIGUES**

**PUT AN ARK** in the middle of the wall. That will be covered in salmon and white striped paper. A set of four English prints with hunting motifs framed in mahogany and gold. A silver incense burner loosely thrown. Two polished brass cart lamps...<sup>1</sup>

There is no doubt that instructions such as these, dispensed by highly accepted magazines and newspapers in their specialized sections to anyone asking how to decorate an entrance hall, completely take out of track those who try to be self-taught and immerse themselves in interior architecture questions. However, those who suffer the most are people living away from large cities, who have nothing but this type of media to inform themselves, and the *nouveaux riches* who, instead of hiring a trained professional, take advantage of these pocket solutions that are usually accompanied by low quality, out of scale drawings that do not respond to one's habits, needs, and real possibilities.

Talking about new money, the problem for us—who champion this profession that intends to guide utilization of internal spaces and localization of equipment and complements—is quite difficult and requires a good dose of calm to endure the boredom and imbecility that assaults us. Actually, the new money affair can be touched with no ceremony whatsoever and absolute lack of scruples, as there is no new money

that considers themselves as new money, or at least who are aware of this state, who will not wear the hat. Those who ascended to a much higher position than they had before because they were lucky, took from someone else's pocket, received an inheritance or, more rarely, deserved. Have as rule to eliminate everything that refers to their most modest past in order to restart their lives with all new things.

During that metamorphosis, they are surrounded by unconscionable people of all kinds, those who deal with décor included. In this matter, due to precarious knowledge about the subject and great confusion surrounding the word *decorator* [*decorador*, in Portuguese]. A decorator is someone who does décor, that is, the one who embellishes, ornaments, stylizes. Thus, drape makers, drywall workers, cabinet makers are decorators; even our [sculptor known as] Aleijadinho was a decorator as well, since his sculptures added to buildings and churches were completely independent from their architecture. Consequently, a cake maker is also a decorator. In Portuguese, we don't have a name for that person who has good taste, knows the subject, and devotes themselves to guide the embellishment of a space such as the Italian word *arredatore*.<sup>2</sup> The *decoratore*, in this case, would be the artisan who carries out the orders from the *arredatore*. We could translate *arredatore* as interior architect, but the word architect should be reserved for real architects, in our opinion. Thus the professionals who work as *arredatore* and are not architects are also called decorators who, rightfully, use the word to describe their companies: drapes and decorations, art objects and decorations, furniture and decorations. This name entitles every commerce of equipment and complements intended to embellish the interior décor, not necessarily indicating a interior architecture studio, as the name leads us to believe.<sup>3</sup>

In order to make it simpler, we will call an *arredatore*, an interior architect. An architect, when designing a home for a determined person, will anticipate the location of the main furnishing pieces of equipment without any need to indicate their characteristics. If they, by chance, are not experts in interiors, they can work as a team with an interior architect. Thus, an interior architect will only be called when the home was not created to cater the needs and characteristics of one specific person. In this manner, they will create spaces and organize the equipment inside the architectural space they will find. This is the case of apartment buildings in general, whose design is the same for multiple families, and which only an interior architect will be able to individualize each one of these designs according to each family's personality.<sup>4</sup>

Situations created by dishonest decorators make the public develop ill concepts about the work of architects. In Europe and in America, these professions are well defined and regulated by entities and unions. They follow under the scope of the law and soon, with the emergence of specialized schools for interior architecture and industrial design, this branch of architecture will be able to be on par with the high stand our architecture has in the world panorama.

The *nouveaux riches* are actually the scapegoats of these confusions and lack of experience. Because the old money has always trusted high skilled professionals as guides, with little room for mistakes. On the other hand, those pertaining to the middle class and the ones below do not seek architects, they tend to prefer guidelines dictated by fashion magazines, they interpret them in their manner, and, above all, listen to furniture salespeople's opinions, who usually champion their own interests.

Copying foreign models, from magazines, books, or the original piece itself (even though we do not admit it), if done correctly, could be taken into consideration. The lack of ethics among some professionals who make terrible copies of models labored by Brazilian architects and designers is abominable. There is an exhaustive process of research on developing new shapes and to see their hopes being perverted and vulgarized by low quality elements is devastating.<sup>5</sup>

The lack of specialized schools creates *House and Garden* decorators who are intransigent in their opinions supported by that famous magazine and with absolutely no qualms insert traditional American elements in typically Brazilian settings. Due to lack of knowledge, our friend will translate the teachings to the letter instead of interpreting the spirit with which they were created.

Those following the culture displayed in *Domus*, a magazine specializing in international settings, display a more "creative" spirit and often "improve" works by renowned professionals. This generates something that called "modernoso" [modern-like, in Portuguese]. Something like: "I've graduated from a distance course in decoration although I live in the country." Or also: "I am a decorator trained by Institute X and will only accept this and that classic-style settings. I don't understand how it's possible to decorate in a Portinari style."

In the first case, if the director of the said course makes an effort to offer rudimentary notions of interior architecture, styles, colors, and complements, and if the students are actually inclined to the task, they will miss having concrete examples. There is a need for analysis of settings that are not compared with something else, as we see on specialized publications. This kind of knowledge is hard to obtain, from a set up based on minimal explanation.

The other case serves to show a flaw in the teaching method, as we believe that a student with such strict concept of interior architecture has no idea of what that actually means.<sup>6</sup>

Admiring, feeling what a style represented for a certain time is laudable and is part of the process of analyzing the many periods of evolution of a society, displayed in architecture. Admitting only some determined style denotes absolute lack of knowledge of our time and of when such style was created.

We are not always understood when we try to guide others. There are flaws, just like with any profession, but with a desire to be better at every new opportunity, we look to the future with optimistic eyes. Specially now that our industry is working with new materials and appropriate designs.

## NOTES

<sup>1</sup> It is never elegant to start explaining a joke, but since this article was separated from the satirical verve of the magazine where it was published, here we go. Evidently, we face a fun parody of a cake recipe. As if it were some crazy mix that you put in a blender and press the on button. Anyway, as if the arrangement of artistic and functional elements could follow guidelines, anxious to domesticate and trivialize taste for wealthy homeowners without any thought involved. A regime of taste that produces inhospitable settings. Decorative, in a bad light, in dubious, idle combinations to acclimate useless, ridiculous objects in spaces that are not taken into account. Those kind of recipes are, actually, typical of the sensitivity displayed by the “new money” the article mentions, constituting the cultivation of their “bore and imbecility” pointed by Mr. Rodrigues.

<sup>2</sup> In *La casa fiorentina e suo arredi nei secoli XIV e XV*, a study published in 1908 by Attilio Schiaparelli, in Florence, we can read a historiographic reconstruction of this discipline and decorum when dealing with furnishings and that would seek unity in the manner of composing interior spaces in aristocratic homes, an art that brings delight to spaces through furnishings. As so, we can say that this profession derives from neo-Latin doctrines of *decorum* in art and architecture, we can also attribute its emergence to the urban cultural setting that, in Italy, was called “Renaissance” by convention. At that time, it is worthwhile remembering, doctrines prescribing the principle of proportion among parts prevails, and beauty is based on this order of a balanced unity to impose itself as convenience, as we read on treaties by Leon Battista Alberti (1404 -1472). At that same time art is equivalent to intellectual activity by putting values into order through their techniques of design, thus emulating and incorporating various particular types of knowledge from professional unions and artisan communities to compose doctrine that goes beyond these particular knowledges. We can also think how this doctrine extends to interior ornaments in homes, different from the system of contracts, between that of the *arredatore* and that of the *decoratore*, in this same tradition. Mr. Rodrigues option to use the terminology translated into Portuguese as *arquiteto de interiores* (interior architect), different from *decorador*, seems to be in tune with this Italian school of the art and design. Short before writing this article he would find himself even more deeply involved in the issue of this terminology, when he lived for a long time in Rome with this Classic culture that he uses here, when he was working on the renovation of the Brazilian Embassy. We also find specialized publications of *Domus* and *Triennale di Milano* magazines published in those years, that use the term *ambiente arredati* to describe furnished devices precisely exposing these combinations and adequacy of industrial design to the time’s sophisticated tastes. The connection between Mr. Rodrigues and interior design using Italian technology may also come from his connection to designers and architects who emigrated to São Paulo, among them Carlo Hauner, in some measure, Lina Bo Bardi as well. A contact made at the early times

of the Forma store, where he worked when it was still called Móveis Artesanal. This information can be found on the article entitled *Móveis Artesanal: a prelude to Forma, Oca and Mobilinea*, authored by Mina Warchavchik Hugerth ([https://www.academia.edu/7684917/Móveis\\_Artesanal](https://www.academia.edu/7684917/Móveis_Artesanal)).

<sup>3</sup> In the middle of this professional and translational medley, Mr. Rodrigues tries to explain the differences between professionals who have various functions within a complex system of design and creation, such as the European system. He uses Italian vocabulary established by a long tradition of artisans, artists and architects in a highly specialized system that dignifies the functions of each hierarchic level in their own decorum, as we have said before, however avoiding the fact that one does the work of the other. In Brazil, the lack of adequate terminology is added to the fact that education levels are generally low, particularly at times when the number of universities were small and the existing architecture and engineering schools were quite generic (it is estimated that there weren’t more than ten of such courses in all the country in the early 1960s), with a large quantity of unspecialized professionals without specific university training, who were self-taught or amateurs. It’s worthwhile remembering that the Escola Superior de Desenho Industrial was created by a Christmas decree on December 25, 1962, but was only implemented the following year; this article was published almost six months prior to this institutional development, containing perspective quite in line with the effort by his colleagues who would go on to establish ESDI.

<sup>4</sup> This text exposes one of the characteristics of the Brazilian people: usually, the organization of space to host activities and settings inside designed buildings is quite abstract, based on generic notions of use. A house does not come with a detailed specification regarding furnishings for the space to be lived in being that space a room or any other apartment part; furthermore, possibilities for that to happen adequately are not thought of, so these decisions are left for when the building is finished and generally carried out by the dwellers themselves. In that sense, the architect is seen as a professional only connected to the home design in regards of its construction. Apprehended as the one who designs the building, he is rarely responsible for the design furnishings of his clients. That happens even when (public or private) buildings demand furnishings with similar quality to occupy the designed spaces with their appropriate complementary ergonomic features. It is worthwhile remembering that Brasília was designed on that same key without furnishings adequate to the city’s lifestyle. When the Alvorada Palace, the president’s official residence, was inaugurated, a quite confusing eclecticism prevailed. There is some consensus regarding the role of the market in supplying such interior equipment, but that consensus reveals itself somewhat problematic when we look to the industrial production of design, seeing that the Brazilian market never came to the point to offer series of products that were truly compatible with modern life prescribed by buildings. That is made clear when we realize that design objects have always been luxury items with inaccessible prices to average consumers or even to the middle class with higher consumption

power. This is a situation that reproduces itself and is typical of a consumers' society functioning with some delay and with unequal development in its industrialization. That being said, we can evaluate how Oca's emergence was opportune to tackle that situation.

<sup>5</sup> Mr. Rodrigues is defending Oca's design production, which would soon be copied in many different ways by other entrepreneurs, without the same quality, in a purely decorative manner of treating modern design. It is still curious that the emergence of a vintage antiques' market in Brazil over the past few years has been rehabilitating many of the pieces and names mentioned here. Furthermore, it's worthwhile mentioning that, at that time, the economic model of substitution of imports that fed the Brazilian development also suggested the possibility of copying industrialized models from North America, something that also happened in the furnishing field, which Mr. Rodrigues suggests as inadmissible, particularly because this fake industry has never supported real and necessary development for local creation and technical innovation.

<sup>6</sup> The parallel between these magazines is curious; on one hand, the American *House and Garden* with its suburban DIY style; on the other, the Italian *Domus* reflecting hi-tech consolidated urban context. This leads us to see bipolarity in an environment with copied references as solutions for the Brazilian context, which do not solve the issue. It is worthwhile to say that the Brazilian *Módulo* magazine did not have in its project the ongoing development of this field of design, being more concerned with structural issues in construction and macro architecture. It is also clear here that Mr. Rodrigues had the intention to use the pages of *Senhor* magazine to exercise criticism in order to try to deal with social issues of ill-formed taste that perverted the Brazilian society. However, he stresses that this would not be solved solely by magazines and the circulation of information; it would be necessary to have a professionalization system in place involving universities and the industrialization itself. We can also see, in that, the concerns of someone who had started his effort at Oca almost ten years prior to the text and by then had enough information to conclude that the industry by itself would not be capable of developing, through the market, a full complex social context, serious institutions would have to step up to fill that gap of society's education.

## Critical comment

**THIS IS SERGIO RODRIGUES' THIRD COLLABORATION** to *Senhor* magazine and his narrative's comical tone is kept throughout the text. This time, with much more critical accent, with a thread including history and taste concepts in order to discuss the urban habits of a society in which *nouveaux riches* and low creativity solutions abound. He revisits some issues included in the two previous articles, particularly the one about the use of vintage styles in décor, in which he shows how inconvenient it is to mimic the look of the past. Instead, he proposes that we face current circumstances and problems, something required by the present, deriving from new models of lifestyle and an advanced industrial society.

That problem of people who like to live surrounded by the past is more striking in the American continent where such archaic fantasies emerged only after the industrial revolution. The idealized past meant creating some artificial style without any correspondent urban culture because that past had not existed there. In that sense, the Americas always suffer with this new money issue by trying to erase the traces of an extremely rustic, brutal past by immersing urban life in a past of false façades and contrived interiors. Still making evident that there is great confusion regarding its historical past, without material culture to pervade it with qualities to establish some real sense of memory in dealing with artificially reconstituted objects. Much more so in Brazil, where not even museums have collections good enough to be supporting research regarding values and makings of this copied past, with an abundance of adornments of some eternal Carnival.

Here, therefore, we have some sort of bold reflection on the problem of originality and copy, or even better, about something that is "of style" and when it is "contemporary." We can say that, for Mr. Rodrigues, these two parallel values always come together. The copy establishes a merely stylistic regimen, merely stylized as if it were from a time that is no more. On the other hand, something is original when the object or setting is created like a synthesis of the present, of contemporaneity, carrying more than the looks of its own time, affirming technology that serves full formal solutions. If we took as example some object, we could



interpret its originality in the same way as it happens in settings. Originality is a plenitude articulated in materials utilized with economical innovation, in interpreting new lifestyles that are incorporated in the piece's core itself, is technically structuring spatial devices, in conceptual qualities that are visible from a design point. Not to mention comfort, something that was, to Mr. Rodrigues, the most elevated functional and temporal data that shaped real design from objects. Taking these characteristics away for purely sculptural visibility, undoing the confusion of those who mistaken them for accessories and adornments, taking artifacts and utensils back to conditions of use and ergonomics that, in a way, clothe and cover the body, in the case of furniture pieces, as if they were tailor-made.

And we also need to say that the originality resides, precisely, in abandoning what has been proved to be out of date and dispensable to design. This shows true detachment and it is something both necessary and inexorable for the economic limitations from the past that, now, proved itself obsolete or unsustainable in its development.

However, in this poorly constructed system of copies, everything happens in a way that even something that is modern can be reduced to its "styleme," then, becoming "modern-like" (*modernoso*). It becomes, after all mere poor-quality imitation of something that was invented by the masters in the early years of the century, originally as Modern design (characters of decisive creativity that he had already listed in his Trends in Modern Furnishings article). In that, the view of contemporaneity in design subtly presented here jumps to the eyes when we understand better its assertive derivations, as the present challenges would not allow us to go ahead with something already recognized as limited, not even through a Modernist ideology that was, in the 1960s, accommodated to a formalism of avant-garde beauty that was also historical. That is one of the reasons why Mr. Rodrigues' few attempts to use steel in his creations put into questioning that Modernist party consecrated through materials, as if the industrial dimension of raw material could not be converted into a merely ornamental issue on the piece's body. Since the processes of automation and diversification of the Brazilian productive platform were really behind compared to technical developments from the nations of the North, local development was left for technology in vegetal fibers and their greater circumstantial malleability, with a large quantity of available specimens that could be incorporated with better results. And we must think that the decision took into account historical development of wood as technology in the contemporary world, and not as mere attachment to the handwork of cabinet makers, or some retroactive profession of faith invested on some "Brazilian wood" nationalism. If we look at the steel or metal pieces developed by most of the designers in Brazil, we will see that they are of primitive handwork, both in their molding of structural parts and in their rustic, manual soldering work. Which leads up to conclude that they are not made like cars, not even close. In that sense, wood is still much more industrial than it looks in a country living its relative backwardness.

We can also say that Mr. Rodrigues refuses the copy system to the point of refusal to copy himself. With a career spanning over sixty years, devoted to design and constant invention of home devices, in this long process, his pieces were constantly adjusted, adapted to new material resources and production conditions, when they were not reinvented under completely different terms. An example of that is the Mole [Soft] sofa/chair that would be completely redesigned, as early as 1963, to accommodate a version that could be disassembled and packaged, only one year after this article was published. And that new creation, nicknamed "Moleca" [a play with the word "mole" that, in Portuguese, means "sassy girl"], aimed at extreme adjustment of volumes and measures to allow exports under cheaper conditions, enabling competitiveness for a Brazilian design in the international market. Thus, the Mole ended up acquiring a system of fittings to its characteristics that would allow the parts to be packed in a specially designed box. The chair, now, would be able to be assembled in the client's home, in tune with logistics advancements to improve final result without losing any of the comfort of the prototype that had been established in 1957. Quite the contrary, in my modest opinion, it even improved its delightful virtue of distilling laziness with the advantage of better fitting in more and more compact home spaces. That is one of the cases that exemplifies how design, for Mr. Rodrigues, did not only mean the way things looked, but their full function facing the demands of the present and the urban economic, and environmental macro conditions. When jacarandá wood started to become extinct in Brazilian forests, in a terrible tragedy of deforestation that rages to this day, designers started to find new technologies in reforestation or controlled wood, adjusting structure lathing to different standards of wood fibers and density. And that lucid, bold effort to face new challenges lead Mr. Rodrigues to continue designing innovations to the end of his life. Having created a few hundred different objects, he has possibly accomplished over one thousand different projects in his vast, differentiated production.

Thus, love for the past, for Mr. Rodrigues, or the fad of the extemporaneous, presents itself as congenital phoniness, as if we wanted to cultivate outdated tastes, through clear conservatism or through family tradition, even. Since, as we know, it is not possible to live outside each present time and place, and the relationship with objects from time and culture will only be healthy as element of a history we understand to emulate and surpass victories that were attained by us or others. Representing a new layer of updates on the days that go by in the city where you live. He would take advantage of each commission, when he had clients with enough money to develop a project, coming to the point of inventing pieces for each one of the houses he built vastly enlarging his portfolio of models and series, dreaming that all of them would one day have industrial production. It is evident, but always good to remember, that he felt uncomfortable to be always introduced as "the creator of the Mole chair" and would make jokes about it. What he really wanted was to discuss his latest projects as if they were even more important than his

iconic solution generated in his early years as a professional. In the same way in which he criticized that recent “colectionism” and the habit of antique dealers to be attached to the cult of “jacaranda,” as if that were the most important factor in one of his chairs, the thing that conferred distinction and originality to it. The problem with these vintage lovers is that they always end up forgetting that design is more precious for its genius immateriality than for its pseudo-sophistication of rarity or superficial cosmetic look; it is crucial not to mistake design for applied artisanship, be it in noble materials of improvised contraptions.

In this sense, the text reflects a necessity and an urgency of shaping intelligence to socially and professionally cultivate design in Brazil. Which, for the records, is quite current to this day. This feeling was powerfully emerging and it was urgent that professionals capable of fulfilling a huge demand emerged to feed the new culture of apartments that was becoming dominant in constantly growing cities, more and more vertical. As we know, from the 1960s on, Brazil went through an explosion in home construction that would reshape its territory, and Brasília is both a symptom and a product of this moment. This is a phenomenon we see happening from the post-war period on in many places around the world, but overall in the Americas, since the region was less devastated by the conflagration. The recent inexorable imperative of modernization, that emerges from the post-war, makes the various local societies face the challenge of a new quality of life, a necessity of adjustment to a new proliferation of products that became part of every home. That environment mobilized designers from Rio de Janeiro to establish ESDI, as we have previously mentioned on a note, a decisive step in this whole story in order to overcome self-taught professionals that were purely disastrous. Here we suggest reading Ana Luiza Nobre’s research entitled *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)* [Razor-edge: Design and product, architecture and design in Rio de Janeiro (1950-70)]. Her study describes specificities of this adventure and the complete reference can be found in the bibliography at the end of this book. As if by instinct and lucidity, the teachings, condensed in Mr. Rodrigues’ article, aimed at the new generation that was yet to come.

Article published in October 1962, in *Módulo* magazine

## Inhibition or the Birdcage and the Lame Thonet

SERGIO RODRIGUES

**I BELIEVE THAT THE THING THAT INHIBITS US MOST**, in our profession, is to be forced to give advice regarding problems of colleagues, be them architects or even amateurs capacitated in this difficult art of guiding taste.

This inhibition is different from what feel after withstanding an annoying client (actually, there shouldn’t be any annoying clients because, annoying or not, they are the ones who give us the opportunity to live another day). There is a limit for your patience level, and when it bursts, one of two things may happen: either the burst is complete and the business bursts as well, or we become inhibited, or else, we are consciously prevented from expressing our ideas on that set up.

With good clients, those with whom we become a good friend from starters, the inspiration sprouts as if we were remembering a book that has all the answers to our questions.<sup>1</sup> The funniest thing is that, when it is a colleague (or close of kin), this theory does not work and, generally, these are rhetoric questions to solve some small problem in one of your client’s home, but rarely in their own home.<sup>2</sup>

And talking about architects’ homes, these can never be decorated by anyone other than the owners themselves, or, if there is perfect integration of tastes, by their wives. They will know what is needed better than anyone else. Their homes must be their research labs. Their families, their guinea pigs, and, if true

understanding exists, they must accept jokes with a higher spirit. With us, thank God, these problems do not exist. We also did whatever we wanted in our home. We archive conventions, theories, and human respect and go straight into practice.<sup>3</sup>

Once, I bought a birdcage at Chica da Silva.<sup>4</sup> “But you don’t have a bird.” “You just want to be a show-off.” “You want people to think you are eccentric.” And from professor Lucio Costa himself, an architect’s curiosity: “Will you find place on your wall?”

The master was right, I did not find place, not only on the wall, but nowhere. The birdcage wandered on the sofa, the armchair, the raised platform, even the floor. But it is so beautiful, it looks like a little castle...

How can we explain something like this? If we are doing an interior design, we will say that the birdcage is a sculpture; like a house without the necessary complements for its life is a sculpture as well; just like a beautiful, but lifeless, stuffed bird is a sculpture.

In the case of the no bird for us, more than sculpture, it represents freedom. Empty birdcage, empty prison, nonsense, but true: no bird, but full of life. Those who don’t feel this way, don’t buy a birdcage or don’t ask anything. There is no explanation.

“You don’t have a furniture store, why did you buy a broken bar chair?” We count to ten. We don’t say anything else, but deep down we are thinking. Yes, the Thonet<sup>5</sup> was lame, however, if you observe a little further, you would see that the bar chair has no arms. We almost used the argument presented by Henry Ford’s grandson when he was caught driving a Chevrolet. “I couldn’t find any Ford. They had all been sold, I had to look for another brand.”

Never, for this reason, we could impose: “Put a birdcage here or there . . . Or buy that lame Thonet!” Everyone has its own sensitivity. In an architect’s case, with more character. When in doubt, a general practitioner will turn to a specialist, and although they have less deep knowledge of the subject, they will follow the recommended guidelines.

In this field, the greatest experiment we had was when we were invited by architect Marcos de Vasconcellos<sup>6</sup> to study his apartment. We got a real *carte blanche*, he gave us the freedom and did what we said without blinking an eye.

With an open road, we were even capable of making Marcos himself infatuated, so much so he did not realize his highly personal character was suffering direct influence from ours. There was inhibition. In this case I don’t know exactly whether the inhibition was his or ours. It was his because he didn’t tell us to stop. He didn’t say it soon enough. He could not stand living in that aesthetically correct space, that had a flat C that wasn’t in tune with his restless personality.

Two months, and he took off.

The crime was ours, actually. The opportunity was so rare that we left aside studying his personality deeply and pleased ourselves with details and swings (it makes us think of a time we were playing as full backs, and the opportunity to score in our own goal was so special that we felt like a adversary center forward, maybe a Leônidas da Silva, at the time we kicked the ball with full force against our stupefied goalkeeper; we won’t mention whether it went in or not).

Some time ago, Marcos came to us again, bringing his own home, conceived in a highly particular manner, regulated by unprecedented savings. Apparent concrete, visible cinderblocks, and knacks “Mis” (without allusions to our acquaintance Mies Van der Rohe). Even after what had happened with the apartment, he believed in the possibilities we presented.

First act, immediate inhibition.

At least two months with the project on the drawing table. Our previous non-success showed us clearly the path to follow. We would simply help him to distribute a few main pieces, and we wouldn’t, in any instance, get into the details of decoration.

This time, an imposition. The furniture pieces would have to be serial, for obvious reasons (the building was coming to an end, as well as the cash). We remembered the utilization of our new economical line,<sup>7</sup> but, in any case, we would add the Mole chair, which he had always adored.

We would like to show it live, for those who are unshakable regarding Brazilian Colonial [style], those who crowd their houses with copies (99% of them bad copies) in order to create contrived spaces, a setting of old Brazil, in a house built with simplicity, and honesty, using current serial elements. The aesthetics that makes us feel like our grandparents felt in their “big houses”.<sup>8</sup>

The drawings that illustrate this article were the consequence of our excitement for the house that we considered one of the most important in our Modern architecture.

Thus, we completed the spaces with objects and décor absolutely according to our taste, however, I cannot deny a certain affinity with Marcos when choosing those details that can, without intention, come close to the aspect that the house will have in a few days.

The inhibition went away, and Marcos deserve a little-castle-birdcage and a Thonet, if possible with all four legs.

## NOTES

<sup>1</sup> It is worthwhile mentioning that one of Mr. Rodrigues' hallmarks is his creative relationship with his clients, and this is a point that is constantly reaffirmed as essential to good design. Taking that into account the whole project should start in the detailed survey of the commission, understanding such information and combining it to each client's own personality and their unique habits. This relationship proposed as method of work, always with great respect for the ones paying for the creation, sometimes reaches the conceptual plane involving them as finished works in that specific circumstance, striking remarks of that moment of victory his path and history as designer, a relationship gain that translates itself into a word and that sticks, as a nickname affectively incorporated, to the furniture piece. Many pieces of furniture created by Mr. Rodrigues have thus lovingly acquired names of their owners, as if they were like playful transfigurations of their personalities or even significant historical densities of an era that lend the person an exemplary feature.

<sup>2</sup> A curious remark regarding colleagues in a profession that resembles private family relationships, where, instead of hiring a specialized service, they ask for help or solutions with rhetorical questions. This is something that denotes, to some extent, the precariousness with which the specific intelligence of professionals responsible for design was treated.

<sup>3</sup> This recurring proposition of his home being a research lab brings us to one of Mr. Rodrigues characteristics: he is always exposing aspects of his private life as experiences, the revelation of his dynamics treated with great humor, without the aspects of celebrity boast. Solely in this quite ironic manner could he use himself as guinea pig. This domestic/experimental dimension is often elaborated in drawings and caricatures, appropriating familiar environments and characters, a constant in his artistic production of illustrator, something he cultivated and sometimes added to his designs as a way to communicate products in funny ads or holiday cards and logos. The outlines of his lab-home are even more evident in the early 1970s, when Mr. Rodrigues resumed his activities in a new studio, after Oca, now with projects signed by him personally, in his second marriage, on a house in Botafogo with Vera Beatriz. There, they created a display of life and work that was documented in periodical magazines, in which his creations are presented as models and the lifestyles consecrated in them are converted into design, increasingly making Vera Beatriz a decisive factor in the organization of his production. Today, that Botafogo home houses Instituto Sergio Rodrigues headquarters after going through a series of transformations over the past decades. One of the Institution's great challenges is to recover that physical memory and the experience in that creative environment to better record this occupation initially proposed as a great lab.

<sup>4</sup> Chica da Silva probably refers to a saleswoman, or a store, or a street market stall, which we can not identify with certainty. In any case, it is worthwhile highlighting that this name belongs to a historical

character of great relevance in the times of Portuguese Colonial ruling. A character who acquired mythical outlines, both for feminists and champions of the Afro-Brazilian values, as a symbol of Brazil's cultural decolonization. Literature, cinema and even telenovelas narrate the character's feats: a woman who was enslaved, becomes a lady, imposes her taste on her domains, and creates a court of her own in the State of Minas Gerais, where she lived.

<sup>5</sup> Recurring references to Thonet design can be further explained in the article reproduced in the book entitled Trends in Modern Furniture, published by Mr. Rodrigues in *Módulo* magazine, issue #11, which circulated in 1958. Additionally, in the The Little Dragon's Mirror article, describing his first home, the Castelinho [little castle] at Flamengo, he tells us that such chairs were part of the furniture and he has been living with them since childhood. The text is a long meditation experienced in his own body of the kind of design that he deemed as pioneering in Modernity.

<sup>6</sup> Marcos de Vasconcellos is a recurring character in Mr. Rodrigues' life in the 1960s; he co-signed the expography, together with Artur Lício Pontual, when the Individual Prefabricated Home was exhibited at MAM Rio. This renowned architect and cultural character with striking personality was Mr. Rodrigues' right hand at the Oca's design studio and one among his great interlocutors at that time, 1960s - 1970s. He also wrote and collaborated with *Senhor* magazine, discussing architecture in different issues.

<sup>7</sup> Here, Mr. Rodrigues is probably referring to the Meia Pataca project, which worked as a second brand at Oca, aiming at designs executed in cheaper solutions, more accessible to the pockets of the middle class.

<sup>8</sup> This formulation seems exemplary to us in which it resonates with Mr. Rodrigues' lack of sympathy for solutions from the past, as we have already exposed. These kind of solutions have always marked Brazilian taste, as if the history of national identity had been shaped from appropriating Colonial-Portuguese style as part of necessarily Brazilian habits. The name Oca refers to the Brazilian indigenous people's dwelling and rituals, marks his attempts to find elements that are more archetypal and functional, more appropriate than habits based on nationalist historicism. Even the cage, presented here as a symbolic and sculptural element, would possibly have allegorical interpretations, with powerful opposition to colonial treatment, because it is presented empty and as inspiration of freedom. The cage is used to remind us that in the past our natives and fellow African folks were imprisoned, something that dominated the Portuguese and Brazilian production system, based on slavery and compulsory labor. This information is often forgotten by the illusory character of this specific colonial style and in the setting of the "Casa Grande," where the masters resided, which survives to this day in urban contexts in Brazil.

## Critical comment

**IN THE WISE TASTE OF THOSE WHO TELL THEIR STORIES**, this narrative unfolds about the experiences and failures in the relationship between special clients and architects, or with interiors that architects design for themselves. Having a specialized professional with their own taste and aesthetics refinement, would be the inhibitor factor, but also a great opportunity to reflect on the many paradoxes that dealing with personal taste inspires. In the context of analogous work, Mr. Rodrigues returns to the theme of how to take advantage of a *carte blanche* that is not really so and points out that the mistake may be in the fact that the designer gets excited by someone else's home, thus creating conflict in proposed solutions, even if the result is aesthetically right. Even when the proposal was formally conceived according to the values of that specific architecture, it would lead to a space where Modern good form does not live up to the values of the personal comfort at stake. This explains how studying the client's personality must be taken into account with caution, since the space will not be inhabited by the *arredatori* who projected it, and they should never subject the customer to Procrustes bed. Here is an important point of his rupture with Modernist doctrines that prefer unilateral prescription of lifestyles, formally contained in the design, a creation that leaves little margin to the individual who lives in said space. For part of the new tradition imagined that forms could be imperative in the ordering of everyday life, an instrument of education of the public who must convert to their values. An idea that we know to have historically failed in its consequences, and this awareness is reflected in Mr. Rodrigues generation.

We saw how Mr. Rodrigues considered the difficulties of being Modern in a country where taste always leads to the past, to the evocation of origins even when these are more imaginary than real, as it happens in Brazil. The flows and influxes in the territory of the colony operated by interrupted impulses of technological transference and esthetic valorization, layers of formation that would never be completed. After successive periods, what remains is a chaotic mix of adapted references and a diffuse influence of

Western culture that could not be entirely recognized in any stylistic regimen, in some finished structural solution, or in some cohesive artistic doctrine capable of marking a thought of taste. And it must be assumed that even among architects, in what concerns the interior of Modern buildings, the reluctant return of a "colonial" fantasy of identity takes place precisely in the selection of objects that will compose the interior design. In many Modern projects, we have the presence of religious imagery, palatial carpets, furniture from sacristies, Portuguese tiles, traditional craft and so many items elevated to "works of art" by the evocation of "national historical heritage." We know how Brazilian Modernism paid its museological tribute to nationalism, preferring what was called "our past" over the cosmopolitan present that unfolded contemporaneously with the international Modern movement, still looking at the colonial style as if it were an exemplary moment of the constitution of a Brazilian soul, in a tragic self colonization motion. This would coexist with the "condemnation of what is Modern" mentioned by Mário Pedrosa (as if the drawing of the present ended up always being the fate of the Brazilian character that did not possess a proper past).

Here the critic's diagnosis perceives a certain regularity in urban environments that do not detach themselves from their rural imaginary, even when it comes to the home of Modernists; the ironic handcrafted birdcage made of wooden rods brings about this appreciation for rustic artifacts, in a joke that Sergio Rodrigues makes of himself. We must assume, by the tone of this article, that the lack of industrialization combined with the relative professionalism reigning in Brazilian architecture had made it difficult to bring Modernism to its elementary consequences. We come to the realization that buildings rarely manage to execute the furniture that would establish functionality for their interior design project, even when it is required by corporate or government commission. When establishing paradigms in the Alvorada Palace, the architect would give up designing the furniture that unfolded his design in the bodily use of proximity and delight; without specifying his own and national decorum that was required, the option was for a mix of international Modernists that don't even work together as sets. Mannerisms in the palatial displays and the excessive number of pieces jeopardize design's space economy in a somewhat disjointed formalism without environmental intelligence, in which ergonomics due to each piece is unknown. For Brazilian Modernism, furniture pieces were often just embellishments or some generous sculpture, such as murals, almost never representing true interior design that could consummate values and embody habits of a fully lived present as urbanity and comfort. As ornate features of the shapes Max Bill spoke of, the rhetoric of curvilinear conquests defended with nationalism wished to decorate rooms with fantasies of Baroque-Brazilian styles that may have never existed. It remains that the most present aesthetic objects in the corporal scale of these buildings are the columns of sculptural presences and canonical objects of Brazilian Modern architecture, as if they solved the interior design problem better

than the furniture itself or works of art. Feats conquered in a craftsmanship of carpentry forms that shape the very praise of this pre-urban manual work. Bill, paradoxically as it may seem, precisely condemns the exaggerated formalism of Brazilian creations.

Thus, the general meaning of Mr. Rodrigues' advice: "When in doubt, a general practitioner will turn to a specialist, and although they have less knowledge of the subject, they will follow the recommended guidelines." This advice would fit well with the Brazilian school where, as sculptors of space, they consecrate their innovative buildings to provincial interiors. There was a certain professional sloppiness in décor projects, somewhat amateur and a homemade or, at most, improvised, in settings tainted by folk pieces. Even when Modernists, architects would time and again replicate aspects of the imaginary or literary the set up of Plantation Houses. Acritical historicism in establishing some resolution between art and architecture, as evidenced by the muralist tendency fostered by this kind of architecture since the MESP, a habit of covering walls with "populist figurativism" in panels with low aesthetic-social impact (without the radicalism of the old school or its Mexican parallel). Already disappointed by Brazilian architecture in the friction of global contemporaneity, Mr. Rodrigues disdained Modernist historicism and affirmed a historical perspective in which the best parallel with the culture of ancestors is being, as they were, characters of their own time. Historical present is nothing but contemporaneity, both here and there. His connection with master Lucio Costa is solely in updating that which is genuine in the recent Portuguese-Brazilian tradition, the only element related to a local "manner": Structural simplicity and resource savings in situations of adversity where scarcity prevails. This time, Mr. Rodrigues praises the Marcos de Vasconcellos' accomplishment by suggesting that the design of his house, from remarkable simplicity, makes it "a home that we consider one of the most significant of our Modern architecture," Mr. Rodrigues wrote, also assuming in his praise a controversial tone.

There is no doubt that his attachment to those two pieces of junk serves here to contextualize these paradoxes. They bring only the high degree of the very personal habits of this subject with a quite singular taste, the architect, the artist, and the two affective pieces of junk work as a a form of irony. Not by chance, in the dialogue, the character who appears is Lucio Costa himself, as we know, the intellectual who founded the methodology of preservation of heritage sites [*tombamento*], a governmental instrument to preserve monuments, artifacts, and documents from the nation's past, since the times of Estado Novo. However, the exemplary power of the two objects presented in the title is that of disjointed monuments, without any vestige of some national pride, just strange pieces. As intuitive objects, they are structuring concepts in Sergio Rodrigues' thoughts, they are affective "trinkets", most of the time, irrationally accumulated. The reason for this lack of reason is, perhaps, in this impetus to shape some kind of sense that we lack, we possibly have in them something that will never be fulfilled. It is something that happens

on a sentimental level, less due to the nationalism of the selection, as in the example of the chair with German design that has lost a leg shows us, what matters is the value attributed to the object and the intellectual contemplation that it allows us to enjoy by its accidental non-conclusion. Unexplained attachment of the person to a certain object, because of a supposed intuitive value, as opposed to rational attachment to styles, emphasizes the significant strength of the habit of attachment to strange things. This time, personal whims can be healthy elements, a value that requires interpretation and caution, since it deserves consideration for its unique aesthetic nature. The lesson is that the architect will design the interior without ever forgetting these details, because it will be through these strange fetishes that the taste of the client reveals itself and is accommodated with full comfort.

It is worthwhile paying more attention to the way in which the two objects evoked in the title appear and form Mr. Rodrigues' very eccentricity. Let us probe the problem further: what would be at the bottom of this unavoidable attachment to cultivated taste for certain wild items or unusual things, which makes one lean toward foreboding or fetish? Mr. Rodrigues does not completely answer the question; it resonates here in many ways, but presents contours of his reflection on the value of art in experience, in a quite contemporary manner. Two unused design artifacts only make sense when they are appreciated as aesthetic values in a setting, even if it seems foolish to have them there, as if they were junk or a broken toy. Both the useless birdless birdcage and the industrialized structure of a "Lame Thonet" have become small obelisks of their reflective daily life, objects loaded with meaning and ideal memories, even though they have completely lost their usefulness, whether as a place to hold a bird or as a chair to sit on. Useless or damaged, whatever they may be, they are things of singular beauty, even if they are not beautiful.

In this wonderful parallel with works of art, as if a birdcage without birds was a sculpture, he theorizes how it stands out from its necessary utilitarian presence, distinct from home appliance. Then it would become an isolated piece of information in its metaphorical, symbolic or allegorical self-identification, arising from a purely perceptual or phenomenological relation, allowing it to bring to the surface a concept that transcends its contemporaneity. A development that reminds us of a certain aesthetic option proposed by Charles and Ray Eames in their famous California studio home, a contemporary icon in its interior as well, mainly through the use of manufactured toys that occupy space as works of art and that bring to the fore, by homology, the playful virtues of design itself. Brought to the space as objects in a blatant displacement of their usefulness for children, they gain their aesthetic dimension there as strange beauty devices, as poetic functions of space that awaken emotional and cognitive sensations relative to time and archetypes of movement, in a playful flow that their bodies shape. This path was traced by taste, armed with perceptions brought to the field of art by Alexander

Calder. Brought to the field of art with his little wire circus that still lead him to the concepts of Mobiles and Stables, injecting into the avant-garde movements' seriousness a graceful bias, that cosmological temperament of the games. We know how Mr. Rodrigues was fascinated by toys, and it was while designing his in his Uncle's workshop that he first felt his vocation for design. We also know how his chairs always have morphological relationships with these toys, but we can go a little further when considering this strange birdcage found in the enigmatic "Chica da Silva."

If we pay a little attention to healthy irrationality, we see that it is present in the relationship with things cultivated on home environments. Mr. Rodrigues also suggests how the notion of art extends to objects of aesthetic affection found at random, in the habit of keeping "things" without knowing exactly why, as if they called on us to attribute poetic sense to themselves. As art, they need not be beautiful, noting that the affection discovered by such collections is in fact purely personal, hence an intuitive aspect of the taste itself, in its strange and informal beauty. For this, it is fundamental that they should not be combined with other objects of ordinary use, avoiding the decorative aspect, since only then would they be assumed in full symbolic displacement in the world of objects, becoming "useless objects" that are not mistaken by furniture. Useless, but loaded with sense, as in the case of the empty prison. The more one is capable of dislocating their contemplative and documental functions, the more one completely precludes its supposed usefulness as historic artifact. And here there is something from the concept of ready-mades, the *objet trouvé* that Duchamp proposes as founding element of some kind of conceptual art. More important than a hand-made object with its aura of authenticity by the artistic making of manual work, idealized solely in an industrial society of purely alienated labor. Only the encounter with something that was lost, present in this unexpected object, would present a radical form of gesture and artistic freedom, when this freedom would pass from its creator to the one who delights in it, who would now be invited to reinvent the notion of art in their own active perception. The birdcage may, however, be a kind of tropical ready-made, if we take into account that Mr. Rodrigues is considering, in his discreet and playful manner, all these characteristics of his time (which I don't doubt).

Without wishing to be forceful in this analogy of the history of Modern art, we can only think of these elements in their solution contrary to a decorative character, seeing that all ornament is useless, it would be more useful to keep the cultivation of the useless and not incorporating it into some home culture of attachment as "interior décor" or "documents of the past." We can even attribute values to such trinkets, but without ever confusing crafts with design. This confusion thrives in dubious temporality of décor sets of the past. The dweller must know how to manage the risk of these objects not finding a space solution, neither in walls (as suggested by Lucio Costa, as if they were easel paintings) or in any corner of the house. Also for this reason, it is not possible to attribute to anything that is found

some conceptual artistic status, because the saturation of this strategy leads to an entropic process of dissolution and chaos in the space, especially when living in these small apartments in contemporary cities.

Not by chance, *mutatis mutandis*, the prefabricated individual home proposes that the dweller recreates the primary structure established by the architect, in a playful way, unfolding his own existential consciousness of dwelling in the constant reinvention of space. Space exists only insofar as we use it as a module of life, organizing the space for home activities so often in constant mutation in times of renewed relevance. In this way, the home emerges as solution to enable the game of daily development, repairing walls, shifting furniture, and recombining the basic modules as perceptions and active experiences describe its vital need for expansion. The fundamental intuition that presides over Mr. Rodrigues' ingenuity in its constructive dynamics, in these terms, is radically anti-formalist, even when it is Constructivist. Finally, we read here that the birdcage looks like a "little castle", referring to the article The Little Dragon's Mirror that can be found in this book. Castelinho ("Little Castle") was his first home, and it was named after a toy in his childhood, where freedom presented itself as an invitation to the fantasy of recreating the lives of his ancestors, and his pastime to forget the family tragedy he had lived. In that same article of memories, he tells us that he set up a "wooden cage" inside his apartment to find a solution to the space where he designed his first furniture pieces in São Paulo, when life gave him independence to become a professional. And, in all of this, we can say that the prefabricated individual home would be, an architecture allegory of an anti-cage, something that gives a solution to the culture of "apertamentos" [small apartments, where one feels "tight"].

All these connections may show us how, in Mr. Rodrigues' thoughts, irony always works as a power, in the comic and non-dogmatic form of concepts that operate the playful clairvoyance of well-constructed jokes, in the images of savage ingenuity and symbolic efficacy, in playful nicknames and in the game of appointments full of prosody and malice. This art in which Mr. Rodrigues was also a master, always subtly drawing through his ironic conceptions and notions of architecture and design.

## **Fausse Economie Modulated Home Countryside Apartment**

**SERGIO RODRIGUES**

**THE PLOT WAS GOOD**, really good. With things everybody dreams about. View to the valley with the Finger of God<sup>1</sup> on the background, a stream, a few fruit trees (including a colossal centenary mango tree), and two large rocks that completed an ideal place for a *domus campestris*.<sup>2</sup> It was Sunday morning. It was still cold. A day with uncommon brightness.

Calling that a blueprint would be too bold. Not because they gave us a piece of paper with pencil outlines, some in green ink, but because basic elements had not been taken into account to make it, at least, reasonable architecture.

But the greatest boldness was our friend's rudeness to introduce us as the architect and the contractor,<sup>3</sup> that one we have already met in a different occasion as mason's apprentice. We heard, looking down, in a mourner's attitude, at the program that was going to be put into practice the following Monday:

- Explode the rocks
- Absolute leveling and consequent use of the rocks for a support wall
- Channeling the stream, whose margins would be "functionally" covered with white gravel for maximum beauty

- If possible, move the mango tree, otherwise the view would be jeopardized
- Burn the remaining

First items for a litany of barbarism. As little angels, on the trip to Teresópolis, we had wasted our breath with ideas, excited as we were by the plot's description presented to us two days before. Oh! *Fausse economie!*

- The architects are exploiters. Just because they have a degree they think they can ask for heavens and earths for a piece of paper that any mason will give us with many more knacks!<sup>4</sup>

Many female friends had contributed with free-of-charge collaborations, which were immediately accepted. With that thing in hand, they asked us for advice. We found ourselves unable to give any contribution after the discussion we had while driving up the mountain. And by their expressions of dogs that pee on carpets, we realized that the landscape was no longer bucolic. At least for us, it had lost the "bu."<sup>5</sup> We were worried on the way back... And they had been our friends for a very long time.

This event took place a year and a half ago. We had an idea of what "that" would be. Full of "functional knacks," starting with the living[room] and the bedrooms, these last with the worst sun exposure for that area, looking straight to the dirt road, consequently with their back to the most beautiful Finger of God.

Money commitments had to be adjusted countless times. Prices of materials went up, the cost of labor increased twofold. Extra shipping charges... The experiment had been discouraging. Two contractors had gone through that hard test and capitulated. Actually, a work for Miss Ungrateful.<sup>6</sup> John Doe, called again, imposed new conditions. Regret, despair.

Frequent drives up the mountain became routine. Today the plumber, tomorrow the electrician... The flu kept them in Rio [de Janeiro] for fifteen days, enough time passes by for the latest owner of the endeavor, their neighbor, put together and installed one of those modular homes.<sup>7</sup> The perspective of further nine months in that agony made them seriously consider an induced abortion: they would give up on the country house.

... And they were not able to sell it.

\* \* \*

Forty minutes on a single engine airplane and we landed on the beach of a private island near Angra dos Reis. He would show that which he deemed as the prototype of the house, as he wanted something similar on the other side of the water.

It was his brother's vacation home. Who had imported a few months before a plane like that just to enjoy the weekends, the cash should not have been a problem. It was a mansion.



Half a dozen gigantic bedrooms, a bathroom at the end of the hall (multicolored and with marble floors), living room etc. All of that for a couple without kids who, we learned later, didn't enjoy the house for more than ten days a year. As if he were a touristic guide, he showed us the monumental rock staircase while he explained to us the fortune that had been spent due to hindrances in transportation, during the war, the time when it was built, which had to be by canoe. The internal spaces recycled the furniture pieces from their father's office, very heavy contraptions of a terrible 1600s stylized taste. Some *Louises* that had remained from the last move, including a monumental crystal chandelier and a fake fireplace with no chimney...<sup>8</sup>

When we were going to make a few remarks regarding the house's architecture and its internal arrangement, we preferred to be quiet. The greatest proof of that nonsense was that we spent the day in the thatched hut that served to store the fishermen's canoes. We didn't need many arguments to show the waste of money on that castle.

On the way back from the trip, still on the single engine plane, we felt our friend had given up copying his brother's house. Now he wanted something much smaller, but comfortable, three bedrooms and two bathrooms. The bedrooms could be very small, since in a countryside house you live in the living [room] and outside, not in the bedroom as we are forced to do when we live in an apartment. A large porch with some hammocks, loungers, and very comfortable pieces.

He finally chose to buy a modular home with prefabricated elements due to the lack of labor on the island and the short time it required to be assembled, not to mention the natural attraction of wood, particular for a relaxed space like that one. Actually, there was a little reluctance regarding the material: "What if it catches on fire?"

We said that there would be time for the family to flee for certain and, from a distance, to watch a magnificent pyrotechnic show. As if by any chance a concrete building that caught fire (as with the *Vogue*)<sup>9</sup> didn't have to go through a complete revision. The same would go for a metallic structure, with twisted irons. If that was the case, if none of them required some degree of demolition and reconstruction, how would insurance companies survive?

After we gave satisfactory answers to half a dozen question of someone who lives in a country with so little tradition in wood construction,<sup>10</sup> and who saw from up close the so-called prefabricated houses, and those from so called firms that, unscrupulously, do not utilize high quality or treated wood, he accepted the conditions.

Eighteen days after the contract signature, he had his house already erected, firm like the *peroba* wood,<sup>11</sup> of which it was made, as attractive as a yacht, including deck and varnish smell.<sup>12</sup>

\* \* \*

Four times we had rejected invitations to spend the weekend with them. We had no more excuses. We endure, in high summer, a trip uphill on the old road, in a vehicle that heated up from the FNM to the Quitandinha.<sup>13</sup> We were anxious for the surprise they had so much anticipated. The heat at noon insinuated a magnificent afternoon at the pool. It was really a surprise. We stopped downtown, walked with our luggage—which was reduced, actually, but had acquired a few tons with the heat—to the front door of a monumental apartment building. We were not wrong. That had to be the last stage, not the first, as we had imagined.

A "countryside apartment."

To top it off, the elevators were being repaired and the perspective of climbing eight floors up was expressed in less than virtuous cursing. Because we were game, we followed that long, dark hall and we wouldn't be surprised in the least if we had stumbled upon a mining cart. We came in and a new surprise: If it weren't for our yogic agility, we would have been bitten by a monumental spider.

Paying a little more attention, we realized it was a "functional" side table, as it was presented to us (*moderna* in our concept).<sup>14</sup> We were frankly in a fully furnished closet, with vases and everything else (not with plants, as after all it would require a great deal of goodwill for another living being to thrive there, even if it were irrational).

They had bought everything available a furniture store and placed it there, we realized they had accepted without a second thought the good salesperson's "enlightened suggestions," thus we found in that place all the models from said store, covered in all colors from all existing plastic and formic displays, as well as anodized aluminum jugs and plastic flowers—to suggest the countryside feeling.

We threw our junk in a corner and left in less than five minutes. We came back after spending the afternoon in a common friend's pool, after it was dark. The next morning, we had barely woken up, a soccer match, and a new swimming pool, from another friend, from which we left right after lunch, back to the city. We did not see the point. Leaving a place in Copacabana [beach] to hide away in another one in Petrópolis, or any vacation spot for that matter, only to take advantage of friends in a practice of *filação*.<sup>15</sup>

We understand that everything must be new in a vacation home. New in the sense that it must be different from what we have in the city. The environment must be completely opposite to the one in which we live every day, informal, pleasant, charming, inviting to deserved rest. There's no need to worry about style, or if these pieces put together make a good set.

If there is not even a little hint of good taste, particularly discernment, in no way a space with the necessary characteristics can be created. More than in the city, fantasy is allowed. Traditional furniture

may be used, but those in classical style would seem misplaced. Comfort must be the goal for those devoted to the pleasant task of creating a country environment.

Serial furniture, of course when it's well chosen, is capable of offering much needed simplicity. Serial furniture, not bulk furniture. Serial furniture has good industrial design, generally made of less expensive materials. Vulgarly so-called bulk furniture doesn't possess even a minimum of aesthetic care, allied to awful finishing.

The owners' good taste will know how to balance monotony caused by an arrangement in which pieces from the same source are used, with pieces of different origins. The architect should be a guide in this kind of issues when they arise, and just like it is the case of the family doctor, he will be consulted when something that cannot be cured with magnesium or chrome arises.

The drawing accompanying this article represent our contribution to our friend in the second instance, as we were late for the first one, and, for the least one, it was clear that the owners only wanted a place to sleep near the main spots where they could enjoy their friends.

## NOTES

<sup>1</sup> The Finger of God (Dedo de Deus, in Portuguese) is a famous Brazilian peak located at Serra dos Órgãos. The peak received this name due to its morphology, from which one can see a hand with the finger pointing to the heavens. It is a natural landscape monument in the Petrópolis-Teresópolis area, from the State of Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> *Domus* is the Latin word that denominates the aristocrat home, of rich families and where they find their urban seats. It emerges by derivation of the noun *dominus*, “master,” which thus marks where the family chief establishes his proprietary domain, in the culture of noble Patricians who govern towns in the Greek antiquity. On the other hand, the adjective *campestris*, in its “from the country” declination, would designate rural origins, giving the landscape's bucolic outlines to the home, maybe; however, these adjectives would reveal themselves contradictory as they connect with the word *domus*, which qualitatively has its sense associated with an urban idea. We can suppose that Mr. Rodrigues here is using irony or adopting our variation of patriarchy in his barely urban habits, in the Neo-Latin culture of Brazilian colonization, in which the rural establishment of the Casa Grande (“Plantation House”) prevails, inhabited by the master of the sugar mill, a term forged through a politic-theological vein of Antonil in his *Cultura e Opulência do Brasil* (Brazil's Culture and Opulence). Those masters and their sugar mills are the engines of the colonial enterprise of dominating the territory, as Gilberto Freyre described so well in his book *Casa-Grande & Senzala* (Plantation House and Slaves Quarters). This same word *domus*, as we also know, would name the Italian magazine founded and directed by Gio Ponti, which does not cease to be a funny fact given the circumstances, even though the interpretation of that other analogy does not seem pertinent to us.

<sup>3</sup> The contractor (“mestre de obras,” or “work master” in Portuguese) is a typical character in our colonial industry, marked by a job not suited to abstract, mathematical terms of the plans that were designed for a construction, often reproducing solutions that are projected in his mind as construction formula, in a collection of imaginary examples that intuitively reproduce themselves and that take into account traditional techniques of brick and mortar construction. The bold rudeness of mistaking a mason's apprentice with this traditional artisan adds to that of attributing the title of architect to the contractor, trying to make equivalence between different wisdoms and attributing knowledges of different professions, traditional or schooled, to someone who barely dominates the techniques of basic construction. That confusion would set the tone of the talk and of the ignorance of this client, maybe a “nouveau rich,” a friend of the family. Thus, Mr. Rodrigues' gesture, of listening as if he was a mourner, jokingly evokes this other professional from the past that is gone, the one who cries for money to mourn someone else's souls, for whom they would not be personally moved, just due to their job as “mourners,”

or necessary lamenting the bad luck one creates from themselves, as if they just unfolded the ritual of destiny in their litany.

<sup>4</sup> Continuing that which was observed in the last note, we still have, here, a jokingly narrative of an endemic aspect of the Brazilian everyday life in which low professionalization or scarce formalization of knowledge conducts to ready-made opinions or ideas that despise the worth of intellectual work of characters such architects. This creates a vicious cycle that always slips on a despicable amateurism and in the mess of the result itself, without the project or the product succeeding as planned.

<sup>5</sup> The expression may designate the event of something losing a breath of vitality, its own grace, but here perhaps it is the bucolic landscape that loses its “bu” and is left only with its disgusting sensation of “colic,” also indicating also the nervous state of a “choleric” temper that appears on the horizon, the result of this absurd and professionally disrespectful conversation. A play of words that is beyond ironic.

<sup>6</sup> We suppose that this is a sarcastic Brazilian expression in which “work of an ungraceful miss” or still “ingratitude,” due to what fate reserves to this unsuccessful effort.

<sup>7</sup> Mr. Rodrigues is probably referring to his own genius of the “prefabricated individual home,” which would later be named as system SR2.

<sup>8</sup> This list of absurdities shows, always in a pendular manner between the realism of the landscape description and the comic aspect of a ill advised taste, the sad poor mentality that inhabits a nouveau-riche clientele, in a tragicomic confusion between social wealth and personal exhibitionism. The architect observes with embarrassment this guy who tries to boast about the simulacra conquered with difficulty. A true true Herculean action that was spent there, and this is an example that serves Mr. Rodrigues to motivate his clients with notions of “ridicule”. The employed rhetoric also serves to describe the architect’s suffering before a commission that does not correspond to any environmental rationality and to a notion of what is current, without minimum awareness of uses and customs that suits them. We may think that Brazil’s economic growth in that moment of developmentalism had probably spawned such lunatic clients who depart from the lifestyles or circumstantial necessities solely in order to display their wealth through planes and ostentation. This ostentation is shown on the vain attempt to build their sand castles, something that to this day is prevalent in the uncultivated impetus of the elite in Latin America. Here the sentence is unfinished with reticence, in an exemplary indetermination that would lead us to conclude that some sort of hyperbole was in place. A total disregard for the consequences of this sumptuous European home in a tropical beach resort, a place of constant high temperatures that is equipped with a false fireplace without a chimney.

<sup>9</sup> After the miracle of conversion, as if the subject had crossed centuries in the blink of an eye, making a time machine work, leaving their life in a medieval castle for a contemporary prefabricated home, it would be natural for them to be plagued by all sorts of insecurities. Here, the ghost of Mr. Rodrigues’ concrete comes back with its protective solidity, with that same feeling as when Portuguese colonizers introduced stone and lime as superior technology and supposedly possessing unshakeable solidity in the Tropics. It would not be difficult to understand here that Mr. Rodrigues’ ecological view at Oca aimed to recovering a certain kind of housing technology as well, with its smart well acclimatized sophistication, even in this pyrotechnic paranoia transformed into delight, in which fire is naturalized as part of an useful cycle in the home. The house suffers less damage than you might think when it is made of wood. As Mr. Rodrigues says, it never produces ruins or threatens the lives of the resident dwellers, while still avoiding the risks of the structure collapsing and insurance contracts that feed on the very power of fire. The vulgar impression that wood is less resistant, subject to burning and consuming faster, is a superstition; as such, it is not scientifically supported when compared to laboratory tests regarding its resistance, mainly in its structural uses relative to metal and brick and mortar moldings, when exposed to fire. The example of fire at the Vogue hotel and nightclub in Copacabana on August 14, 1955 (seven years had gone by when Mr. Rodrigues wrote this article), was one of the most traumatic experiences ever lived in a reinforced concrete structure, fully revealing the physical limits on that technology’s safety. The whole building caught fire, from its base where one of the most international show houses of the, still, capital, up until the top. Isolating people on the upper floors in the midst of a violent conflagration without any possibility of rescue. That tragic Sunday afternoon ended up killing the couple who owned the hotel and a young American singer who used to perform with Frank Sinatra; two people jumped from windows in suicidal acts, desperate with their bodies burning from the fire. For many, that tragedy mingled with the last years of the capital in the city, functioning as an omen to the end of Rio’s Modernity and the dismissal of its golden age that would come with the transfer of national life to Brasília.

<sup>10</sup> Mr. Rodrigues had this phrase hanging on a frame in his office, a formulation by himself, probably contemporary, featured in this book’s epigraph, and worth mentioning here with the following text: “For the Roman imperialists, the construction in stone and lime means eternity, while the barbarian material, wood, represented that which was precarious, provisory; thus, us, the Latinos, to this day have this misplaced prejudice against wooden houses, exactly the opposite of what happens with the so-called barbaric peoples of Saxon, Germanic and Nordic origins, whose respect and admiration for such material is so deep that the rate of its utilization in their constructions it is almost absolute.”

<sup>11</sup> Peroba is a hard wood among the densest and highest in resistance for use in structures, quite commonly utilized in construction in Brazil. The Tupi-speaking indigenous people who already knew

it, named it. The name means, in a simple translation, “bitter bark.” Because it was abundant in the Atlantic Forest and in the regions near the coast that were first colonized. Its use in boats, stairs, roofs, and furniture is very common due to its resistance to small organisms, insects, and fungi that feeds on plant fiber.

<sup>12</sup> Here we edited the text by introducing a page break, highlighted by the following asterisks. This way the three narratives are better set apart from each other and the author accomplished his idea of creating a parallel between the three titles in the heading of this article.

<sup>13</sup> Here, FNM probably refers to the site of the mythical Fábrica Nacional de Motores [National Engine Factory] in Xerém, Duque de Caxias, at the foot of the Serra de Petrópolis. FNM used to be a state-owned company that had served the Brazilian military aircraft industry since 1939 in the Estado Novo Era [New State Era]. The same company has started to produce cars in the 1950s and 1960s. Quitandinha, in turn, is the famous hotel that still exists in Petrópolis, one of the most important places in the mountain city, that was the setting for aristocratic and palatial parties when the federal capital was still based in Rio de Janeiro. The Old Road mentioned here was probably the colonial road that preceded BR-040. Back then, the road was called Estrada Real [Royal Road], connecting Rio de Janeiro to Minas Gerais. It was one of the oldest transit routes in the country, vastly used by slave handlers and traders. Paved in stone, its traditional name at the time was Estrada da Estrela [Road of the Star], a reference to Porto Estrela, which was the place that shipments of gold from Minas Gerais would leave to Rio, straight to Praça XV Square, at the time already part of downtown Rio.

<sup>14</sup> “Modernoso(a)” is a recurring word in Mr. Rodrigues descriptive vocabulary and is used to distinguish through this adjective when “modern” is only a style affectation in a piece that, besides not having its structure well designed for use and comfort, does nothing but pretend to be a fancy décor object. Modernosa pieces act as if possessing some contemporaneity that is not really present in its technological and aesthetic solutions. In this case, Modernism itself becomes a victim of the historicism of “stylization,” which denotes the attachment to formalism without much ingenuity or an updated character.

<sup>15</sup> *Filação* has the sense of predating or snatching, grabbing or misappropriating. Here the characterization of the subject by the colloquialism of a “*fila-boia*” [“meal snatcher”], a designation for one who attacks as a predator the “boia” [“meal”] of another. That is, a person who will visit his friends, relatives, or acquaintances, exactly at lunch or dinner time to take advantage of their food. This character ends up being a staple of the Brazilian culture of *malandragem* [“mischief”] or known opportunism, by derivation of meaning he can still *filas* [“snatch”] other things that go beyond food, like cigarettes, drinks and, even, as in this parallel meaning that Mr. Rodrigues employs, the description

of a habit of a friend who enjoys their neighbors swimming pool, or gaming room, or leisure area. The *fila-boia* is often characterized not by real necessity, as a result of poverty or misery, but by taking advantage of situations in a calculated manner. It is as if they feed on their addiction, often deriving perverse pleasure from greed or a cultivated habit of those who abuse relationships, particularly in higher social strata. They feel good by exploiting in this manner the wealth of others, imprinting their saving cunning ways on lifestyle choices taking advantage of their close connections and conveniences. In Antonio Candido’s *Os Parceiros do Rio Bonito* [The Partners of Bonito River], which deals with the interpersonal rituals of connivance and exchanges involving food in Brazilian inner communities, generally called *caipiras* [“rednecks”], an analysis of the mutual constraint of these visits during working hours. Showing that this “*filação*” is banned in small towns where everyone live modestly as “*compadres*” and often depend on barter relations to carry out the cycles of survival. This implies that in the lower classes, or in the traditional societies of Brazil, this social type of “*fila-boia*” is not well-liked, nor well accepted in the system of neighborhoods and kinship. On the other hand, it is quite common to find such characters in Machado de Assis’ urban novels such as *Quincas Borba* and *Dom Casmurro*. These novels also reveal the social system present on the late 1800s’ Rio de Janeiro. The literary content portrays commonplace habits where visitors have a great deal of influence on household decisions. A landscape where a domestic court is created with the blessing of the wealthiest citizens. In that case, the “*fila-boia*” is a urban character who lives in the relatively consensual dependence of the “*Senhores*” [“Masters”] from whom they receive these small benefits in a play of implicit favors and transactions. This goes as if the mischief happened not only on the streets, but also in the interpersonal home rituals of modern courtesans, almost as something natural from a culture marked by slavery, but, paradoxically, surrounded by bourgeoisie behaviors. In order to describe how that practice in relationships was current, maybe we can imagine someone joining a club as member to be able to enjoy the benefits of the institution (here in an imagine collective). This would be a discreet joke with the person who has a functional apartment in an area where wealthy friends have swimming pools and other attractions in their country houses. And this would be reinforced when he imagines himself as a member of that fraternity. Something that goes beyond taking advantage of his hosts with social ease, becoming the invitation of others to join this pleasant invasion of his neighbors’ houses, as if he were proud of the sneaky advantage of not even needing to build his own country house in the way he would wish to fulfill his pleasures.

## Critical comment

**WE HAVE THREE CASES OF THE SAME PROBLEM**, although with different circumstances, the three clients suffer from cultivating desires that make them insensitive to the environment. And all blindness here is built, in layers of culture indisposed with its vital place. The unthinkable circumstances multiply in wills of extravagant architectures and all sorts of inconveniences that make them negative models, enlightening ignorance about the surrounding climate, the natural and topological conditions, the economics of techniques and constructive means. Thus, they steal away from the spontaneous splendor of the landscape in which they disastrously plan their beach or country homes. Perhaps they do not even know their own desires, susceptible to all these guesses and fantasies. Once again, Mr. Rodrigues resorts to the self-explanatory power of ridicule, that kind of glaring self-evidence that comes to hurt in the soul as the ears become familiar to the litany of characters who expose their careless demands and fictions. They could be fictional characters, but it plausible to think that they are real, as the testimony makes believe. Real or not, they lend their resting time to grotesque nightmares. It prevails in the occupation of the Brazilian territory the shaping of buildings that are closed to the space and neglect the environmental culture, a symptom that resists to be updated by virtue of the advances of the architecture since Modernism. Perhaps the best solutions already existed prior to the Iberian conquests on the continent.

Of the three examples, only one is deployed towards its improvement, as we read here, in accepting the project of the house proposed by Mr. Rodrigues in industrial wood technology. Maybe it's the only one that really cares about a different outcome and refinement above all else. Probably the most affluent client, with no obsession about savings, his money would end up doing no harm. Being a master of rationality of his own enterprise and escaping from the meanness, paradoxically, he is the one who will actually save in the end. In the other two cases, the need not to spend motivated by avarice or incompatibility between income and intentions result in a financial disaster in which the unavoidable

expenses of having a vacation home end up driving customers to a terrible job, such as Sisyphus in ancient mythology.

In the first story, the solution of total irrationality prevails, the disaster invested in a system of self-construction that reproduces the process of slum-dwelling to which the lower classes are subjected due to a lack of resources and viable planning. But here the victim is a middle-upper-class man, possibly someone who would like to take advantage of compulsory labor and let himself be carried away by all sorts of unhappy amateur advices. The third story is that of a famous character in the Rio de Janeiro culture, someone who takes advantage of his well-crafted “malandragem,” enjoying the possessions of his friends, maintaining only a basic dwelling, in misplaced rationalism. Someone that has a minuscule urban apartment in that large semi-rural area just to be able to eat for free at his friends'. A parasitic device that reminds us of the figures of the aggregates and diners so well described by Machado de Assis in his novels, sustaining an upper class lifestyle despite no having the means to be part of such class, establishing another form of irrational conveniences.

This article is a remarkable document of Mr. Rodrigues' adventures when trying to implement his modular house in the context of social taste, ill-shaped by perceptive anomalies. Three years had gone by since the tests of the first prototype, about two and a half years after the exhibition that officially launched it as an Oca venture, at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro. In this wild and amusing field ethnology, we also see a pathological resistance to the use of wood, an attachment to the use of brick and mortar and to leveling. An ode to the reinforced concrete and to the culture of encapsulation. In the case of wood, the reasons for rejecting its sophisticated and simple ingenuity are inexplicable, they are really just superstitions, perhaps only explained by the fact that, in Brazil, there is an environment adversity cultivated by ideas derived from an European ideals of urbanization. Mr. Rodrigues' acute judgment regarding this Latin mentality attached to a model of brick, mortar and whitewashing, combined to the misconception about the wooden artifact, says something about cultural conditioning (see note 10). Here, we read a historical counter-manifesto by Mr. Rodrigues, in phrases raised like flags in the Oca store, inviting those who arrived there to start, before everything else, with this reflection. After all, people were living under the colonial and old-fashioned ghost that haunts every place, even outside the cities, when it was the case of the family's second home to enjoy the informality of their idle times. And this is Mr. Rodrigues' joke of his “Latin-Tropical” desire of a schizophrenic *domus campestris* (see note 2). His relationship with the clients who asked for that kind of solution was delicate. They caused in Mr. Rodrigues either funny bursts of patience or high degrees of frustration, which only comedy could alleviate by meditating on the impasse. But Mr. Rodrigues took into account opportunities to extend the adoption of their dwellings in these semi-rural or vacation areas, a spatial and social situation

that, over time, would mark the fulfillment of their projects, allowing a technological and spatial evolution of the combined modules. Perhaps it was something unplanned that took forward his “prefabricated individual home” technology as if it were the best solution only for the in the demands of a non-permanent dwelling and in a suburban context. It is a fact that demand came from wealthy and intellectualized people who sought comfort in their spare time, away from life in urban centers where they lived.

We can see that Modernism had tried before that to unfold itself in wood-building techniques, as in the Park Hotel project, experimentally designed in 1944 by Lucio Costa, in Nova Friburgo. Although still not in a quite refined manner, much less rational and industrialized in its use of wood, recovering structures of a primitive hut in very high spatial sophistication. But Lucio Costa’s project was an exception, even neglected in the interpretative scenarios that emerged about the production of the 1950s, when the consecration of the monumental plastic achievements of modern Brazilian architecture took place. Undoubtedly, the sobriety of the wooden building was unsettling in that Neo-Baroque and Modern scene. The architectural victory of Lucio Costa is beautiful as a whole, with environments being interpreted in simple, dexterous ways. No doubt it brought some positive ascendancy to the solution that Mr. Rodrigues would generate a decade later, not by chance in the same mountain area and for a similar clientele. Mr. Rodrigues would move this perspective forward, identified by the master with the enterprise in Friburgo that generated models to be replicated (as part of the Guinle family allotment in a sophisticated updating of real estate in which bucolic delight is more necessary than Modernist functionality). However, between the two projects, the one proposed by Mr. Rodrigues was less scenographic in the use he made of timber, at the same time that it disregarded the pastoral imagery of round tree trunks or overlapping of small logs, such as in a hunting hut, although he took advantage of it to use its attached, anecdotal value, then prevailing a vigorously industrial treatment of the surfaces and comfort that comes less from the visual delight of the appearance of the rustic craftsmanship. Mr. Rodrigues bet on bodily and environmental enjoyment of the artifacts erected with care in his serial design, both from an internal and external points of view, with interpenetrations of that inside and out in a less ornate manner for contemplation, and affirming powerful simplicity in the set implanted in the landscape.

It is important to say that Mr. Rodrigues tuned himself into these non-permanent locations, since they were seasonal homes, for recreational and playful use, even though they ended up requiring stability and permanence. They are more than a merely provisional solution of accommodation, something demanded by their ideal of comfort as definitive solution of space. This state of provisional construction, like a tent, was something that Mr. Rodrigues had always refused to adopt in his projects, affirming that wood technology was more durable and safe, even more so than brick and mortar houses, trying to reverse that formed attachment, consolidated and dominant in Brazil. Moreover, both the maintenance of

the house in the course of time, its enlargement, or rearrangement of spaces, its flexibility in the logic of a modular play, took advantage of this virtue of structural malleability of the composition. Here we have an experimental dimension to extended field architecture, which shows that such facilities had from their origin this flexibility in diversified applications.

It would be worthwhile undoing misunderstandings about the individual prefabricated houses' project and its socioeconomic applications. If an utopia design, popular and spreadable, had gained strength at the MAM exhibition, it was because it had in mind an all-encompassing housing solution that would also cater to the lower classes. Undoubtedly, the modular construction system presented itself as an alternative to the urban conglomerate of precarious housing both on the mountainsides and the Amazon river bed, where there are reports of its use. The ability to be installed on steep slopes, with a marked slope in the ground, incorporates the demands of those who need to substantially save on construction, as they have available the worst possible plots and rejected areas where the earthmoving was impossible to support the stability of the dwelling.

This spatial disposition, its malleability of basic modules, allowed this technology of low-income housing to generate solutions for a social and economic elite as well, through sophisticated spaces and modules' combination in larger buildings. For both the poor and the miserable, or even for the well-to-do, universal direct access to the value of good, economical architecture was ensured, for every level of expense expectative. To us, this seems to be a point that was little understood. However referential in its analysis, because in the interior architecture, his furniture design proposal aimed more and more at an industrialization, thus generating lower prices per unit. His design was not aimed solely at offering cohesion to the masters of social classes in Brazil in the 20<sup>th</sup> century; his economical building system, as well as the wood worked in simpler and simpler cuts, lathes, and fittings, aimed at an utopian serialization and mechanization that one day would serve both the elite and the low-income population.

A military regime would break this cycle, it is now known, and the mass culture of the 1970s was already functioning within an industry of superfluous consumerism and a popularization of the worst TV shows. The project’s social complexity, which was plausible in the early 1960s, was undoubtedly an event in our history, in which rare exceptions solved the impasse between quality, quantity, savings, and accessibility, and, for this reason, the project of the Pedregulho complex by Affonso Eduardo Reidy is considered such an important work, since, in most cases, the reinforced concrete aimed only at high-standard homes and palaces for the business or government elites. Mr. Rodrigues, like so many others of his generation, wanted to go beyond the strategy of implementing modern taste, something that was very well calculated by Lucio Costa and Oscar Niemeyer, using the adoption of technology from top to bottom, dependent on public funds and private capital, of political initiatives that were not always democratic.

Furthermore, the modern buildings on the market were whims of eccentric investors who did not quite understand where they wanted to get beyond style. This social fact had already been radically criticized by Max Bill on his 1953 visit to Brazil, and the new generation was fully aware of their challenges. It was already known in the 1960s that the more reinforced concrete is used, the higher the price of civil construction, in an explosion of prices of the staples of brick-and-mortar construction (such as it happened in the construction of Brasília), as a monopoly in supply always comes first to control demand and avoid competition, in a mining cartel that never allowed the establishment of an internal market. Paradoxically, modern architecture generated a technology that intensified the urban exclusion of a huge part of the Brazilian population who had never actually had the right to housing. Today, we know how reinforced concrete was part of an instance of interdependence between the government and building companies, a true mafia in the stratagems of corruption, having technological exclusivity as leverage to socio-political chaos and urban exclusion to this day.

Mr. Rodrigues presents us with the contradictions that Modernism was still facing in the 1960s, after its consecration in the new progressive capital, when the culture of the American suburbs and automobiles would impose itself against the tide of true utopian urbanity. In the eye of this hurricane, it creates an escape route for architecture with environmental technology, which for centuries had been cultivated in the tents of the indigenous people from the American continent, totally balanced in regards to the tropical environment and climate, also relying on constructive data emerging from the favelas themselves, equating their ingenuity to the model of the Japanese home. We could say that this crossaway between the simplicity of the Japanese architecture, the intelligence of the Scandinavian design, and the environmental ecology of the South American indigenous people was established as a paradigm proper to the territory, with sedimentary knowledge to become a sustainable industry. Such a path presents less pathetic and wasteful development, allowing for truly constructive comfort, undoing the edifying misconceptions of displaced European brick-and-mortar traditions. Something that is current to this day.

Article published in March 1963, in *Senhor* magazine

## The Little Dragon's Mirror

SERGIO RODRIGUES

**WHEN I TALK TO HIM,** I feel bad.

He used to live in a little castle where today is located the Bruni-Flamengo Theater.<sup>1</sup> Castelinho, yes, a little castle; at least in its attempt to mimic, with loopholes and a shield of arms on its tower (actually, the high relief shield of arms has always been a fodder for jokes. After all, between the helmet and the Latin inscription *Benigno Numine*, whose translation was often altered, there was a quite garnished head of one of those animals whose reputation is somewhat low these days), something to allude to old Scotland, the land of his ancestors.

The projection room is located exactly at the place I knew as “farm,” which was actually some wooden area, and every time he has the opportunity of watching a movie in this theater, he sits either on Fly's tomb or on Betty's tomb, icons of canine dynasties, buried with pharaoh-like pomp in that valley of the kings.

According to tradition, the first house at that place dates from 1790, and we could still see the huge buttresses and the protection against flooding in the basement, because when the undertow came, you could even fish in there. In the cellar, on the other hand, a more recent addition (emerged at the time of a wave of retouches on the city's face in the early 1900s), repeated bat orgies frightened those who didn't know better. From that time on, the little two-storied house started to look like a

fortification and, because there were no rocks, which would lend it a more authentic character, a yearly grayish whitewashing<sup>2</sup> insinuated some beautiful stonework. The original stables were demolished in 1940.

Today, with its 16-foot high ceilings, it would have been easy to duplicated the area in the building. Every room wall was covered in imported wallpaper; most of the furniture pieces were imported as well. A very questionable taste, specially for a time when one would respect, in high standing spaces like that one intended to be, strict observance to styles. Whatever they were. It was a mass, mainly in the sitting room, where two huge mirrors faced each other and amplified its “shy” 26 by 26. Everything that was right or wrong in there<sup>3</sup> to the infinite (just like at Casa Colombo<sup>4</sup> at Ouvidor street).

I still remember: a grand piano, a central dinning table surrounded by Napoleon the 3rd golden chairs, a china cabinet<sup>5</sup> filled to the brim with curios, fans, and medals; a highly uncomfortable cot passing as a contrived sofa. On the walls covered in velvety blood-red wallpaper, just a few paintings, where of course there were a couple of colorized photographs of their High Majesties, symmetrically placed relative to the little dragon’s mirror. From the white ceiling in white wood and stucco, a crystal chandelier hung. After the effects of light refraction on its pendants was noticed, it was realized that a great many of them were missing, and I was also graced with a prism for physics experiments.

The hall by the stairs, illuminated by the skylight; the super-shiny banister constantly polished by the bottom of our trousers. A room with portraits of ancestors, or not; another, with an old piano; the dinning room with the always extended dinning table that seated fourteen people, and its great collection of East India Porcelain on a backdrop of bottle-green wallpaper; in the kitchen, a so-called luxury condo from today would undoubtedly hover. On the second floor, eight bedrooms, two bathrooms, including his, measuring 23 by 16.

Raised in a farm like that, right in the middle of Rio de Janeiro, he spent his young years without ever taking an elevator or being prevented from jumping so that he wouldn’t bother the downstairs neighbors. After 23, space limitations began, and his first contact with one of the great solutions (or problems, we don’t know for sure) of contemporary civilization: the *apartamento*<sup>6</sup> when, by force of circumstance, he retired to his home (an expression used to indicate leaving the parent's home).

When he moved to Curitiba, I heard, he found an apartment with relative ease. Well located, the only building in the area, 7<sup>th</sup> floor, breathtaking views. On one of his trips to São Paulo, close to the wedding, he had bought all necessary equipment, including light fixtures and drapes, all on the same store. In fact, the only one selling contemporary furnishings and, even though it offered original pieces by Lina Bo, Palanti, Paolo Chessa, and Carlo Hauner, one or two copies of George Nelson, Eames, or Saarinen, he did not spend more than 30,000 cruzeiros!<sup>7</sup>

From that time on, he started to perform all kinds of experiments. Primo Basílio himself, the pseudonym of Julio Senna (predecessor of [society communist] Ibraim Sued), was the first to record in his column in *O Globo* newspaper his impressions when he saw the apartment’s walls, each one painted in a different color and, even though they were harmonious, it was some extravagance. That freedom to which he was so used was still noticed in full, and without realizing that the place was rented, he made holes on the walls; shocking the owner when he installed low quality pine in the living room and used tempera to paint panels on the few remaining walls.<sup>8</sup>

His playfulness was such that, if another maniac like him did not turn up, and wished to rent the place without changing anything, they would have to spend a lot of money to put everything back into place. Two years later, his work on that city’s Civic Center, for which he had been hired, was about to end, and his gracious efforts in the field of architecture were the most discouraging.<sup>9</sup> With knowledge he had acquired in college, in the Decorative Composition course, with “dx” Azambuja, of whom he was a teaching assistant, and prof. L. F. James,<sup>10</sup> with his “Modern decorations,” he got involved in a business that, at first sight, was not new at all, but that was actually selling, something quite different from designing or teaching.

“Yes, selling furniture.”

“Yes, selling furniture in the land of furniture.”

“Yes, selling contemporary furniture where only style furniture was made and taken into account.”

“The end. It was the end, and he soon felt on his own skin that he got entangled in some stupidity!”

I remember as if it had happened today, Jairo Costa trying to give him some notions of sales and accounting. He was actually only trying, if it hadn’t been for him, our hero would have gone down the drain... I also remember the first tear I saw on his face, when Orlando Vinagre turned the boutique into a nightclub<sup>11</sup> to save his skin and some bucks.

Later he moved to São Paulo. He went from horse to donkey, as he would have to survive with half of the amount he had made two years earlier. He had to tame some of his impulses. He rented a house near the manufacture where he worked, on a muddy street.

He didn’t touch the walls, he had learned his lesson. The dirty-white color, as it was called, was absolutely not altered; the issue of nails, things that hung, paintings, was solved with an exhibition stand: he made a pine and *fibroplan* cage and added some charm to it with black polish.<sup>12</sup> A moss green awning made the space livelier, as well as Lurçat’s (Jean Lurçat) and Portinari’s (Candido Portinari) ad posters.<sup>13</sup>

Helped by Nature and God’s grace, another member of the family made their voice heard, and the necessary equipment, due to the restrictions of the situation, was arranged without great creative speculations, and a little wooden box lined with fine canvas was a satisfactory solution.



His stay in São Paulo was brief, but quite fruitful, contacts, dexterity, swing, that is, enough to found in Rio a research lab for interior equipment, an architecture lab.

There was no need for a pureblood apartment; a three-bedroom with living room would have sufficed. That was what he did, finding one located two blocs from his workplace. He paid six thousand cruzeiros for rent, something that would be truly madness for someone who had no idea how the new business would work, seeing it was far away from the furniture hub in town. It looked like he had found himself. At least four or five new prototypes were tested every month in his home.

If the new company was a lab, his family were guinea pigs; thankfully, they approved everything with smiles on their faces, and if they hadn't been game they would have left long ago, he once told me. As the years went by, the apartment became gradually smaller. At first, a simple little bed, then bunk beds, then still triple bunk beds, and before he became trash, he walked around like a madman looking for an abandoned mud bird's nest.

We believe that this is the problem of many couples these days, when their apartment becomes a tenement home. On paper, the operation is simple, but in practice things get complicated. Through the law of pregnancy, the problem gets much worse. There is more trash. There are more collections, not to mention expenses that will certainly not get any smaller. We like to see everything we have; we like to be surrounded by things we care about, because ugly things are made to be thrown away.

The largest illustration shows the adopted party, dividing the living room into two different parts, the place of living itself and the corner for meals. He had initially used a side table, then moved to a enlargeable shelving unity, thus producing four times more space for junk. A structural system, similar to that used in São Paulo, allowed installation of a woven wood curtains, which blocked the view from outside, a mount for the TV set.

The record player, the records and the bar are installed on the shelving unity; the speaker, a pine box covered in green felt, is fixed on a plywood panel. The Thonet revolving chair, the silver plate, and the crystals for drinks are some of the few objects that remained from the mansion in Flamengo. Every time he looks to those pieces that used to have space to live, he feels a little unease because that is all the space he can offer. But they shall understand, because they have seen him be born, and followed him while he grew up free, and they are now facing the afflictions of someone who serves his sentence in a cage.

On the other side of the room is the little dragon mirror, which, without even noticing, he took with him, and put near the window, bringing a little infinite to his home.

## NOTES

<sup>1</sup> Mr. Rodrigues mentions the location through a branch of the theater chain Bruni, in Flamengo; through newspapers we know it was located at 72 Flamengo Beach. In that location, by the sea, today integrated to Aterro do Flamengo Park, the famous Castelinho ("little castle") was located. It is worthwhile remembering that, in the urban plane of the time, the President of the Republic's Palace (today the Museum of the Republic) was located in that same block. The name Castelinho, then, could have an ironic relationship with the topologic-symbolic context it occupied in the capital from then. Beyond the morphologic attributions of the building, as a joke-like element in a political context, and that in this manner aimed at competing, not only in style, but also regarding the republican-aspect of the Catete Palace. In any case, the official residence of the president, at the time when Mr. Rodrigues was living there, was virtually continuous in its gardens, behind his farm, where the so-called Castelinho was built.

<sup>2</sup> The Portuguese word used here is "caiação" [whitewashing] whereas the original read "carição" [a word that does not exist in Portuguese].

<sup>3</sup> Mr. Rodrigues transforms his experience, in that context of old Rio, where he was born, into a allegory in order to introduce us to the tastes dominating at the time, in a country still marked by the 19<sup>th</sup> century. This happened right after the city ceased to be a remote town in the Portuguese Colonial System, to become the capital or the Empire, hosting the Royal Family after their attempt to escape Napoleonic Europe. As we know, the establishment of Brazil as a nation ended up being an uncommon event that would maybe have derived more from internal disputes in the power play of an European court then from a movement contrary to the colonization process seeking for independence, organized by Brazilians themselves. During the 19<sup>th</sup> century, colonial institutions remained untouched in the Brazilian Empire, slavery being in the core of the system. It is worthwhile mentioning that European tastes and styles had always dictated local elegance at the time of the First Republic, feeding the schizophrenic situation of those who lived in that Tropical environment, something that is present to this day on the mismatched aesthetic and technological development of the things that are part of Brazilians everyday society life. It was only after the Revolution of 1930, with the New State and the Getúlio Vargas administration, that Modern architecture gained momentum in the city and gradually started to overcome the eclecticism, or the colonial style, that dominantly outlined the face of this gorgeous city.

<sup>4</sup> Today, Casa Colombo became Confeitaria Colombo, a cafe that is still located at the same Ouvidor Street in Downtown Rio. It is still possible to see the mirrors to which Mr. Rodrigues refers.

<sup>5</sup> The Portuguese word used here is "vitrine", where as the original read "vitrina".

<sup>6</sup> Dwelling unities in collective buildings utilize the verb “apartar” (to separate) in order to name their state of “apartamento” (apartment, being apart) from one another. Therefore, Mr. Rodrigues employs here the verb “apertar” (to squeeze), which has the opposite sense, to designate the state of being too close together, in a suffocating manner, mainly due to inevitable family growth. The play of words “apartamento” for “apartamento” in the original fragment marks a concept that will guide the article and that will accompany the narrative as background. The idea of dwelling spaces getting more and more compact, combined to the city becoming more and more vertical, creating a feeling of existential imprisonment. Thus, that personal moment, situated in 1950, also operates as an allegory of what was being experienced in Brazil and the world in its post-war growing flow of urbanization. In Rio de Janeiro and in São Paulo, but in other regional capitals as well, the buildings started to become more and more vertical, a phenomenon accompanied by reconfiguration of blocks and streets, always in their relatively more modest parcel of terrain. That sensation of home spaces becoming more compact and more dependent of serial structures that collective share the same building, describes a lifestyle in reinforced concrete towers, intuitively marking the perception of this new mass society fueled by progressive industrialization of almost anonymous elements in daily life and that was perceived as common in cities. His criticism is considerable here, also due to his dwelling solution of “Prefabricated Individual Homes” going against this model of vertical “apertamentos” and apartments, exactly foreseeing the expansion of modules due to dwelling individuals’ new needs and keeping this ideal of individuality in the project itself. In that sense, Mr. Rodrigues follows the thoughts of someone like Frank Lloyd Wright with the utopian urbanism of his *Usonian Houses*, which would be antidotes to an excessive process of saturation of live in the cities. This trend is also present in the Modernism that went after the *Unité d’Habitation* idealized by Le Corbusier, as solution.

<sup>7</sup> Mr. Rodrigues is referring to the Móveis Artesanal store, in São Paulo. This differentiation between originals and copies sold there is crucial. We can understand this one on the sentence: “One or two copies of George Nelson, [Charles and Ray] Eames, or [Eero] Saarinen.” It denotes the furniture pieces on sale that were adapted from the American innovation style. Compulsorily borrowed from these four great designers who marked the international revolution in the post-war industry, without, however, being properly imported. There was no licensing or production agreement for these works in place in the Brazilian market then, as far as we know. As for the originals, attributed here to other names, they were made by Italian-Brazilian architects and designers who had moved to São Paulo before the end of the WWII. Many of them would stay there to the end of their lives, being crucial to define Modern and Contemporary design in Brazil. They are: Achillina Bo Bardi (Roma, 1914 – São Paulo, 1992), Giancarlo Piretti (Milan, 1906 – São Paulo, 1977), and Carlo Hauner (Bréscia, 1927 – Salina Island, 1996). Regarding Paolo A. Chessa designs, we have little reference and his story is

much less known, with just a few furniture pieces attributed to him. On the other hand, the omission of Martin Eisler’s (Vienna, 1913 – São Paulo, 1977) name is due to other possible reasons, maybe there was a greater involvement with that system of copying from his part, also with him being one of the characters that would discourage Mr. Rodrigues to adopt his own designs. Marking an important event in his life that would contribute for his creation of his own company, Oca after he left that company from São Paulo. Furthermore, the listing of this community of designers born in Italy as the core element of Móveis Artesanal validates Mina Warchavichik’s thesis describing the continuity of the wood workshop founded by Pietro Maria Bardi and Giancarlo Piretti. The establishment of Móveis Artesanal was one of the most important events on the owners’ life, according to the researchers bibliography.

<sup>8</sup> Mr. Rodrigues always made sure to reaffirm his experimental creation dynamics and we see that when he describes Oca as a “lab for research in interior equipment,” which emphasizes his proposal of innovation, and this perspective became something structural in his efforts. The reflection of this perspective in his work was cemented during the six decades when he worked with design. His last products (maybe those conceived from the 1970s on) had consonance that was well tuned to post-Modernity times. His creative touch goes far beyond what is Modern, often taking advantage of modernization as background, something that can be felt both in an ironic manner of his creations and in his full sensitivity for specific demands from his clients, always treated as essential part of his concept of creation. A statement that is truthful, as objects he designed would get the names of the people who had commissioned them, as if they had been originated by the personalities influencing their outlines and that were transformed into prototype-like characters of our common lifestyles.

<sup>9</sup> We read here, in summary, and notable rhetoric briefness, how the Modernist experience of the Curitiba’s Civic Center was discouraging to Mr. Rodrigues. While he was still young, he would get involved in this project of modernization of the country with Modernist architecture from Rio de Janeiro and its countless construction projects throughout inner Brazil. He would have disseminated the idea of great reinforced concrete structures as urban solutions, which were marks of national progress then. Regarding the project of the Civic Center, we recommend consulting, as part of this collection of articles, an article from French magazine *L’Architecture d’Aujourd’hui*. On this magazine, among other subjects, we can also find the complete portrait of that Brazilian modernization generational drive, with their then faith in local progress that had been transformed into special report. The magazine makes the effort of detailing those 1940s/50s and their utopian structures that characterized Brazilian architects with international notability.

<sup>10</sup> Mr. Rodrigues is talking about a teacher he had on a technical course before he went to architecture school. With this man, he learned about history of styles in décor and furnishings, marking of that his first training. The teacher, James, on the other hand, had trained in the US and taught through modern,

innovative American manuals that would update the industry in Rio de Janeiro through his translations and refined classes, still in the 1940s, when Modernity was battling for space. Due to the knowledge he acquired, Mr. Rodrigues started to cultivate his personal studies by having read industry-oriented books and magazines since his teenage years, and he would soon gain noum among his peers on the University, ensuring the position of assistant. This is why he would have been enlisted by architect David Xavier de Azambuja (Curitiba, 1910 – Rio de Janeiro, 1981), his professor, mentioned in this article by the name “dx”, to be part of the team who designed the Civic Center before graduating, expecting him to work on the complexes' furnishings.

<sup>11</sup> After seeing his project defaced while still under construction, due to a local economic crisis that interrupted his creation's utopian character, Mr. Rodrigues got involved in the Hauner Brothers company with its HQ located in São Paulo, insiden a furniture store called Artesanal. As we read here, Mr. Rodrigues met them when he was buying furniture for the bold apartment that would host his family in Curitiba. Carlo Hauner, who had designed a few pieces with Martin Eisler, reappeared there in Curitiba for a partnership, trying to adequate buildings' interiors to truly Modern settings, something that would not go ahead, as the administration decided to fill all the building with rather traditional furniture available in the area. A style that was not Modern to say the least. In a second moment, after Mr. Rodrigues had ended his contract with the construction of the Civic Center and was trying to establish himself in Curitiba, him and Hauner opened a furniture store in the city, a branch of the store in São Paulo. The new stores were called Artesanal Paranaense, whose missteps and failures are described on this article. After that, Mr. Rodrigues left Curitiba and went on to work with Hauner's company in São Paulo. The period is known as the transitional time that would create one of the most international furnishings store in Brazil. Named Forma, this store's effort is recognized to this day.

<sup>12</sup> It is curious that Mr. Rodrigues would mention this wooden cube or cage within the brick and mortar building where he tested a module for his décor experiment, in 1954, as we have something quite similar that would happen in his spatial organization for his “individual prefabricated home.” Could it be that this experiment of a interior space prototype supplied parameters for the later invention of that model of dwelling stand at Oca? I believe so, and maybe here we have a link that puts together the SR2 system as a thought combining architecture, interior detailing, and design furniture in one interior/ exterior unity. It was probably in this space where he designed his Mocho stool, in 1954, while São Paulo was joyfully celebrating its 400<sup>th</sup> anniversary with the inauguration of the Ibirapuera Park.

<sup>13</sup> Jean Lurçat (Bruyères, 1892 – Saint-Paul-de-Vence, 1966) was a distinguished French Modernist artist, known for updating tapestries and ceramics within the field of international avant-garde movements. Candido Portinari (Brodowski, 1903 – Rio de Janeiro, 1962) was a Brazilian painter great friends of Mr. Rodrigues' father (Roberto Rodrigues) with whom he shared a studio until his

assassination, in 1929. Both Portinari and Lurçat had in common their connection to muralist work, although using different techniques. It is worthwhile following Mr. Rodrigues description, who prefers to use the expression “ad posters on his walls”. That highlights the trend of a popular dimension of utilizing Modern art, now reframed by graphic design, in a tone that was much more current in the 1950s and 1960s, that being an aesthetic choice with high technical reproducibility that would become a recurring option in Mr. Rodrigues interior design projects. The posters also denoted popular relationship with art objects and printing in series, something that in the late 1960s would mean a great upturn in the environment of the art market with pop and conceptual artists exploding the limits of printing numbers established for prints and making reproductions their form of expression through magazines and record covers. This system would also account for their authorial work.

## Critical comment

**THE NARRATIVE HERE INTRODUCES A CHARACTER**, called “he” on the first line: “When I talk to him, I feel bad.” We can assume that Sergio Rodrigues is talking about himself, of course, using “he” instead of “I,” as a literary resource to develop this memory-like, mythical article. Where the author identifies himself with a mirror, an object that has a carved little dragon, who also observes him from the frame. A mirror that he has been carrying with him his whole life, bringing “a little infinite to his home.” That author of ours, who refers to himself in the third person, marks thus a construction regarding himself that subtly suppresses the tragedy of a boy who saw his father murdered when he was young. Mr. Rodrigues would only know about Roberto Rodrigues’ death, a Modern painter and drawer with satirical and symbolist accents, when he was an adult; the very subject was taboo in his family. It is his intention not to describe it here, seeing that the setting of his childhood memories start with his great uncle’s home, where he grew up and where his childhood memories reside. The play of mirrors presents to him his self-image, as he never had a father to measure himself against, someone to look up to. There is a famous family episode in which, in a meeting scheduled with his uncle, his father’s brother, author and playwright Nelson Rodrigues, he was not able to describe anything except for the highly praised promising young man who died at 23. He repeated countless times, the information: the most handsome, talented man he had ever seen before him. One of the obsessions in Mr. Rodrigues’ life was to organize those memories and bring sense to them, always keeping a large collection of drawings, illustrations, caricatures, covers of the popular *Paratodos* magazine, and paintings some of his main connection elements to his father.

Maybe that traumatic episode brought Mr. Rodrigues to draw himself as his own character, in a manner that can be described as obsessive in a comic way and always shrouded in mythology, . A habit of alienating himself that he kept even in the drawings explaining his creations. He always regarded himself as a man with a handlebar mustache and a big belly, inventing farce-like scenarios for his appearing, sometimes using his furniture pieces, other times involved in international affairs, parodying movies or events of the time. Thus, we can suppose some modesty, something to always feel bad for, in this inverted self-mythology, with

the constant fact that he never put himself above his time, as if he was some epic character, something that was quite common among modern architects, we must say. Something else we do not find in Mr. Rodrigues is his intention to be an avant-garde actor, someone who wants to be a hero in regards to himself, and who always judges himself as someone who moves the path of universal history with their own steps. Quite the contrary, as narrator or character, with the historic time presented here, it is a wheel of fortune and appears as something that gradually determines his experimental life, almost through accidents. More than determining it, he accepts it with tricks of survival in hostile environments, almost in a rhythm of Quixote-like events. As if the ironic destiny would govern his reflections and experiences, dooming them to failure, on the course of Brazilian urban evolution, or on his innovative efforts.

Thus, the adventures he faced on his professional field as the ones from the homes he lived in, we can always see him reinventing himself, always persisting to few witnesses who cover his past, to whom he cannot offer much or recover the enchantment of his childhood’s castle, never ever would he reconstitute that patriarchal legacy. We read a path that takes him from Rio to his first professional experience in Curitiba, from Curitiba to São Paulo, and then back to Rio, where he founded Oca, which is categorically described as “a research lab for interior equipment; an architecture lab”. Once again he goes back to that topic of his own apartment, now at Oca, as an experimental space. In terms of its definition as a field of tests for design, which also shows that research with the experiments in those so-called “labs” gave him some particular wisdom regarding things, those “interior equipment pieces,” as defined by his design systems and families goals. An architecture lab, causing the building itself to be derived from those ergonomic experiments, in a way that, through this, he would refound simple, synthetic architecture, just like SR2.

The story we read here will be repeated many times over, in interviews and articles by Mr. Rodrigues. The Instituto Sergio Rodrigues’ collection comprises rich material in which we can see how this comic self-mythology unfolds itself until his last days. This is though, undoubtedly, the first occurrence of this picaresque narrative, maybe the most extreme in his literary vein. That habit Mr. Rodrigues had of not taking himself too seriously would never, however, mean any lack of seriousness on the carry on of his profession, quite the contrary, it meant that his work would always be more important than the character, refusing any egocentrism of personality cult. Beyond that, we can see ingenious communication of his utopia of unpretentious comfort, as something similar to that myth, in which he seeks the acceptance that only the consumption of his furniture pieces will provide. This also works as an irreverent ad campaign, translating to the plane of design a way of being that favors relaxation and playful joy objects, quite well articulated with its functional and ergonomic aspects. In that sense, Mr. Rodrigues created spaces in which we can lovingly reinvent ourselves and forget the tragic pain of our past, overcoming it with irony.



Text written for the Individual Prefabricated House Exhibition's catalogue. This exhibition was held at MAM Rio, on March, 1960. A project by the architect Sergio Rodrigues, with the Oca Arquitetura team. Exhibition planning and catalogue: Artur Lício Pontual, Marcos de Vasconcellos, architects. Critical essay: Mário Pedrosa. Graphic designer: Goebel Weyne. The catalogue is 8in wide and 8.2in high, and it can be found in the book's facsimile.

## Individual Prefabricated Homes

MÁRIO PEDROSA

**IN THIS TIME OF UNSTOPPABLE INDIVIDUALISM**—with a profound anarchic and pessimistic character (quite similar to the beat generation's shameless behavior)—that can be observed in the visual arts field, particularly in painting, an exhibition such as this, a timely effort by MAM, is something we can celebrate for its optimism.

It regards an experiment in prefabricated modules for individual dwelling, designed by Oca's architects. It is, thus, in the end, a healthy, although unconscious, reaction to asocial or antisocial excesses currently dominating artistic and architectural settings. The project is timely in its effort to claim something that has transcending and permanent importance in our social and cultural order: a home for modern men, that is, the average people of our times.

Oca presents a possible solution within certain limits for this fundamental problem of average, low cost homes, which is far from resolved. This time, actually, in the field of architecture, we are not talking of palaces or rich manors, the exclusive Modern architecture realm in this country up until now. One of the grave deficiencies in our much lauded architecture is that it has been, to this day, except for one or two

social essays — of which Pedregulho's regretfully unfinished essay is the greatest example —, a purely aristocratic activity, strictly reserved to millionaires or to the public administration. We hope that Brasília will be an opportunity not only to foster the brilliance of the creative genius of some of our great architects such as Oscar Niemeyer, but also so that social and human demands can affirm themselves with the same brilliance and, above all, burning bright, in the building of the residential super-blocks included in Lucio Costa's urban planning.

This current exhibition brings to the fore the issue of the individual, comfortable home for everybody. That is: not the aristocratic, individualist home, a mere handmade luxury item. But fruit of mass industrial production, or a home with prefabricated elements. Maybe the highest, most revolutionary point (in Brazil) touched by the exhibitors is precisely this—that it is not a prefabricated home, but an accepted module so that homes can be assembled with prefabricated materials already available in the market. Here is the core of the experience consubstantiated by this show.

To this day, when we talk about prefabricated homes, most are quickly to imagine ready-made homes and, as such, directly delivered like refrigerators, vacuum cleaners etc. Some, lured by an idea of “progress” and “convenience”, applaud the idea. Others, however, turn their noses to the concept of standardization, terrified by its connotations. Gropius, as we cannot say these things without mentioning their names, as early as 1909, in a letter addressed to one of the Rathenaus, the president and founder AEG, proposed to him “the organization of a company to build houses bases of artistic unity”. AEG was, at that time, a renowned German company and Rathenaus was the father of the no less renowned Walther, assassinated in 1922 by a pre-Nazi when he was Foreign Affairs minister in the new German Republic. Detailing his idea to the great industry man, he wrote: “The idea of industrialization in home construction can be accomplished through repetition in each building of the same standardized component parts. This would be meaningful in order to fulfill its own inclinations or, more precisely, its natural, preferred way of living. Here, for instance, the facade is nothing but a proposition and it can be changed in its part, its position, the distribution of its parts. In sum, it essentially depends on each owner's will.”

Obeying the central idea that is in the core of every similar effort, that is—the industrialization of standardized parts—designers are able to fulfill Gropius' old wish, formulated back in 1909, of a home with “an individual look” even though it is prefabricated.

Without, effectively, a very intimate relationship between the art of building and the technique of industrializing, no architect, as ingenious as they can be, could be able to tackle the issue of prefabricated homes. Architects wishing to devote themselves to it must change their relationship and their attitude towards the whole construction industry. As they devote themselves to the issue of designing the parts composing the dwelling, they have to consider the properties of available materials, adequacy modules

etc., and inexorably, current market prices of these products. Their work begins based on these elements provided by the market, particularly their architectonic work, which is no longer abstractly, beforehand designing as much, but conceiving the most adequate and most beautiful ways of putting them together and combining them.

In that field of prefabricated elements, structural design relies strictly on materials produced. In effect, either the home possesses the same structural, insulating properties of the great brick and mortar traditional walls, only with a lot less weight and volume; or the blueprint will have a free structure, that is, with its own frame, independent, with walls functioning as mere sealing, panels for the ceiling and the floors etc. Important to say that in the first case, the wall would have, nevertheless to be combined in panels with suitable ceiling height for dwelling, in a previously determined blueprint, as if they were wet construction. Oca's proposals are of the second type, with free, open blueprint, in hardboard, peroba wood, which is more resistant than Paraná pine to extremely variable weather and high humidity respecting the country's climate. They also have another original feature: they are conceived on stilts, leaving the ground floor fully available to various different functions as the owner may wish.

The house's structure is fully modulated with waterproof plywood boards. The boards' dimensions are 4 feet by 8.2 feet, including its multiples and submultiples. The structure is in peroba hardwood, consistent with current market standards, of 3 inches, including its multiples and submultiples. If there is a large acceptance by the public, the architects responsible for projects will be able to undertake large-scale production of these wood models, forcing them to begin a real industrialization process after the initial experimental phase. For starters, they will modify the typical module of hardwood pieces from 3 to 2 inches, as the pieces' resistance and flexibility will present the same properties as the current market standards (3 inches), with the advantage of reducing the amount of wood used by one third and making the material more accessible, and the structures more elegant. In the current experimental phase, Oca rightfully believes that there is no advantage in adapting, at this time, their sawmills to the new types, even more so if this represents an added labor cost to adjust machines to the reduced prototypes to the expenses of the model.

Oca reduced variations of assembly to three basic models that are deemed sufficient to answer to all issues and demands. The smaller model, with an area of 270 square feet, includes one bedroom, living room, kitchen, and covered area corresponding to the ground floor. The medium model's area is 506 square feet, with two bedrooms, ceiling shed etc.; and, finally, the largest, with 700 square feet, has three bedrooms. According to the limits of these models, variations regarding details and programs, and even parties, are welcome.

In the exhibited model, the advantages of these independent structures can be seen even by non-experts, thanks to the fact that the walls are removable, the openings can be freely distributed, and specific

internal spaces are flexible. That freedom to distribute internal structures, spaces and openings allow residents to fulfill their idiosyncrasies and tastes. The general structure is fixed to the ground through 16.4 feet high stilts. Why so high, as the floor elevation limit above the ground, according to the basic principle of hygiene in wood construction, is only two feet? So we can create a covered open area through the elevation of the upper wood floor by 6.4 feet. By using 16.4 feet high stilts, the architects added an extra ground floor, which can be used in many different desired ways: playground, car parking, garden, rooms for other uses. If rooms are built, the only arrangement to be made is to waterproof the floors.

As seen in the model, the external walls are waterproof plywood boards that can be internally covered or not. If they are, 0.4 inch boards with a 3 inch gaps will provide necessary insulation. The construction firm (Oca, Arquitetura, Interiores Ltda.) offers, when needed, to increase the ratio of insulation by applying between the two boards a 0,15 inch thick eraklit board. The internal walls have a hardwood frame and 0.4 inch plywood board on one or more sides. For the bathroom and kitchen's insulation, relative to the other rooms, "flat fiber cement" boards (sheetrock). Attention to insulation is particularly advisable for wooden structures and dividers, not only due to thermal issues but also to soundproof. For optimal utilization of space, closets and cabinets can also be used as dividers between rooms or even to avoid use of any kind of insulation filling when placed close to the wall to be insulated. In this case, the cabinets and closets will become part of the house.

Regarding the flooring, it is comprised of 4-inch wide peroba wood planks (male-female system), although in the bathroom and in the kitchen the covering (over the wood floor itself) will be of a waterproof plastic material. The ceiling, on the other hand, will be composed of 10 square feet Ondulit asphalt felt boards covered with aluminum plate, nailed directly over the eraklit insulation material, which is fixed to the wood frame under the roof. Aiming for better usage of internal walls and to avoid window leaks, the architects opted for natural light coming from the top side of the house, through some sort of cutout band or continuous opening that separate the top of the exterior walls from the ceiling. Elongation or advancement of the roof relative to the open space sufficiently protects the cutout against wind and rain. Constant airflow is sufficiently controlled. Because the walls serve only as sealing, the architects foresee and encourage dwellers to open, here and there, holes in the wood to the outside. To benefit flexibility and different combinations of parts, fittings were intentionally avoided, with adoption of a system of panel superimposition through fixation with screws and bolts. Like that, we must admit that the models exhibited do not yet possess the extraordinary assembly flexibility of the last designs idealized by Gropius when he invented the system of general panels with four different modes for combination through steel joints inserted in the panels. That patented process allows panels to be horizontally or vertically conjugated in order to form walls, floors, overlays, ceilings. The prototypes are, thus, combined not only

in the sense of their dimensions, but tridimensionally as well. Such freedom to arrange and combine was only made possible through organizing a real industrial company, Wachsmann and Gropius' General Panel Corporation. Through that process, elevation and the elements combination, walls, floors, and ceilings, are done in a similar way, and the module ceased to be a unity on a plane but on space, that is, a cube.

Be as it may, Oca's models offer much flexibility in order to offer individual choices in the variety of this kind of dwelling. Thanks to the basic module, with its multiples and submultiples, the house can be enlarged to more than one dwelling or spatial unity, bedrooms, porches, decks etc. The blueprint can also be elongated in serial juxtaposition of dwelling unities if this is the determination of position, topography, and the general panorama where they are located; or they can remain within the typical square blueprint. Its construction, or, on the other hand, the combination of its parts, makes its erection quick and cheap. Different from the gradual structural edification. As this involves mostly assembly, the designers guarantee there is no need for any specialized work team, which makes its cost even more economical, and the project even more adaptable, with subtle adjustments, to the most varied urbanistic projects: housing projects in large companies or plants that are built away from large urban centers, or for new towns (both metropolitan and satellite), emergency school complexes, health centers, summer camps, with a collective central unity and irradiation through suspended decks or covered paths connecting to smaller unities for couples or individual families in the periphery.

Due to all of these considerations, it is desirable that the effort of this present exhibition will thrive. Particularly in a country like Brazil, with huge social differences and where migratory and demographic pressure becomes more and more complex with each passing day. A country with more and more pressing necessity of quick solutions to house average men, not only in large cities crowded with tenement houses and slums but also in new forming regions and progress in the countryside.

However, there are many biases to be overcome. And maybe the most pressing, although not the most difficult to overcome, is the one against wooden houses. We don't have, among us, this tradition of construction. The Portuguese always bypassed wood for construction ends, preferring to use it, just like prehistorical people, to make fire. In the United States, on the other hand, the wooden shack was not, as Mumford tells us, "a primitive adaptation of the forest culture", as it came as contribution by Swedish settlers, traditionally inclined to build with this material. Even today, most dwellings in the whole American territory are made of wood. As strange, inversed, and paradoxical as it sounds, that is, contrary to what happened in this country covered in wood, with Portuguese settlers, in Japan, a mountainous country brimming with stones, the Japanese were never attracted to employ Stones in their wonderful architecture that, even though millenary, as we know, is so modern that it incorporates prefabricated elements to the construction of their dwellings.

Graver, however, is the bias against prefabricated homes themselves. On that point, the bias is not just Brazilian. It is general, starting with the United States, and is still based on manual labor. "In cated predominates in construction techniques.<sup>1</sup> Actually, 80% of large American buildings are made of standardized prefabricated parts. However, regarding small private homes, psychological difficulties emerge. The financial failure of the corporation organized by Gropius and Wachsmann to mass produce component parts easy to transport and easy to combine, in their multiple ends, instead of completely standardized house types, resulted from these difficulties. Gropius saw the main reason for this failure in still outdated methods of financing private homes construction. Those methods, he says, even in the United States, are still based on manual labor. ("In Brazil, we can say that most construction activities, both in large buildings and in dwellings, are still based on manual labor. See the example of Brasília: Would its 'miracle' be possible without the arms of the '*candangos*'?").

Let us not forget, however, another factor that is even more decisive, that of psychological order. Gideon highlighted it, rightfully, when he dealt with the problem of prefabricated parts for individual dwellings. Today's men, so concerned about acquiring state-of-the-art devices they consider indispensable to their contemporary life rhythms (for instance, cars), act differently when they are looking for a home to live in: they don't look for it at large companies offering mass production, and are proud of that, but prefer the old handmade spirit they laugh at or despise when they drive by dirty little garages or tinkers on some forgotten corner, submerged by skyscrapers. For their home, they want a handmade product, like Louis XV boots: pleasant, individual, pretty. However, as Gideon observes so well, if a man chooses a prefabricated home, it is then an impersonal, standardized, mass-produced product he desires; and all of his work, the eminent critic tells us, will be getting a catalog, leafing through it to select a finished type of house that pleases him, and buy it all finished, just like he would buy his car. That attitude is generalized in the whole Western world, from the United States to Switzerland, according to Gideon's testimony.

We can say that this experiment has not taken place in Brazil yet, as we are just on the brim of prefabricated houses. Attempts that have been promoted so far have all been of a second type, that is, of a whole house, but, still, on a scale that is not big enough to be considered as established.

Lack of experience, actually, can be verified both in the public sphere and in the industry or construction sphere. An architect-builder is nothing more than an artisan; public buildings, on the other hand, are outside the market, that is, the administration never became a real client.

<sup>1</sup> Supposedly, continuity was lost when the original was paginated—Curator's note.

This is exactly why Oca's effort has more merit: It aims at forcing the industry to take a step in the right sense of private dwellings. Their architects feel integrated to the industry, putting themselves virtually in the field of mass production. In that sense, they are close to the position of building designers of industries that are fully mechanized, such as automotive, trains, ships, airplanes, which have nothing to do with individualist artisanal handling. The problems that might concern them are in the same range as those of the mechanized industry, and a great deal of the process to solve them consists in specialization of materials, more and more dependent of the conceptions and ideas of builders and not to the caprices of originality. Instead, to the virtues of machines.

Creative talent is reserved to design regarding its success in accommodating specific availability of materials regarding the arrangement of the basic structural unities. The pleasant side of the effort under evaluation right now is that its promoters risk their efforts' success, on one hand, in the possibility of growing industrialization of our methods of building, and, on the other, in the hypothesis of an also growing acceptance of the idea by the public.

They trust that the public will be sensitive to this new idea (in Brazil) and, due to their psychological or mood characteristics, they can start to consume this kind of dwelling, whose component parts will be, theoretically, bought at a store. Actually, something that is unpredictable or fantasy-like is always latent in the Brazilians' soul, as they are, above all, masters of improvisation. We are in the country where everything can be fixed somehow, in which our workers are, above all, random products of personal contacts, curious, and self-taught, with the mechanisms or the machines of the day. Instead of throwing something away at the first failure in order to buy a new one—a typical trace of Americans, who are educated in a culture of waste, which is necessary to maintain the consumers' market's permanent elasticity, seeing the tremendous production ability of the country's industry—Brazilians prefer to try to fix it. Maybe that is where the roots lay for the reason why Americans, even though they don't like the idea of living in a prefabricated home, would prefer, in case they are forced to accept it, a ready-made home that they choose from a catalog, like their car or their TV. Because they are usually horrified at the idea of having to fix something they use, being able to buy parts of a home to be assembled may seem, to an American, something precarious, similar to a defective, ruined, or broken object that would require fixing, parts replacement, or a new arrangement—something for which they don't have wish, taste, imagination, or patience. In Brazil, it is different. Brazilians like to modify stuff, to replace parts as, generally, they always believe they are smarter than anyone else. As it happens with every people who do not have any systematic artisanal or industrial education, the idea of improvising, righting, adding or extracting parts is at home with them, be it a rich person in their palace or a poor man in his shack.

The secret of the prefabricated homes revolution is, thus, in transforming building techniques, or from going from pure manual labor to mass production. Gropius again, not so long ago, answering to a query by *The New York Times* regarding Americans' resistance to prefabricated homes, had to insist, for the 100<sup>th</sup> time, on the fact that the aim of prefabricated homes is not to be “a monotonous multiplication of one kind of each *ad infinitum*.” “Men,” he recognized, “always rebel against any attempt of super-mechanization, contrary to life.” In an admirable image for its persuasive power, the old master then compared materials that “in the future will be available for builder-architects” to “a box of tiles they can play with,” that is, “countless varieties of interchangeable parts for construction produced by machines, which will be bought in a competitive market and put together in individual buildings with different sizes and looks.” “Only then we will be able to expect, finally, higher quality for lower prices.” “Prefabrication will be vital to solve the housing problem in an economical way.”

That Gropian *desideratum* should be part of the expectations of everyone who works with prefabricated homes. Through it, homes will be back to a human scale and become once again men's servant and not their dominator. Thus, we will approach a new idea of home that is no longer an unmovable hindrance, tied to some specific place, but that we can “carry on our back” as if it were some trash. Let us leave the future aside, however. For now, the exhibitors are only proposing that we assemble their models of wooden homes wherever we wish—by the sea, riding on the waves; on the foot of a mountain, to watch the forest; or wherever circumstances or happiness calling take us. The house they present to us fulfills these goals, answers that calling. This is what matters.



## Technical Details of the Original Edition

P 228

### TRENDS IN MODERN FURNISHINGS

This article, written by Mr. Rodrigues for *Módulo* magazine (volume 2, issue #11, pages 26, 27, 28 and 29), and was published on December, 1958. At that time, the editors in chief were Oscar Niemeyer and Marcos Jaimovich. On this issue we see Glauco Campelo's innovative graphic design on one of his covers that stood out the most. The cover displays a vertiginous aerial view from the circular structure of the Brasília's Cathedral converted into some sort of moving air jet turbine. On the verge between Futurism and Supermatism. A cover that would arise a number of expectations regarding the new federal capital under construction, from each we would all take off.

The first pages of the article (p. 39 on this book) bear an ad for Oca's furnitures (a company that was helping to support that

Modernist magazine and was involved in that journey). On this ad we finally see the famous picture from Otto Stupackoff. On the forefront, we see the Gio chair (a homage to Italian designer, founder and editor of the *Domus* magazine, a friend of Mr. Rodrigues' from his Italian years), and on the background the two-seater Mole sofa (a commission from Mr. Stupackoff himself to for his office). Both pieces on the sandy and stony open air set up from Arpoador beach, reflecting the extreme character of the Brazilian sense of environment.

The article contains pictures of pieces of furniture and examples of Modern interior set ups, responsible for the inspiration behind Oca's designs. These documents are part of Instituto Sergio Rodrigues' collection under the catalog identifier: T009. Page dimensions are 10 inches wide by 11.8 inches high.

P 236

### PREFABRICATED INDIVIDUAL HOUSES

This article was published in *Módulo* magazine (issue #23, pages 26, 27, 28 and 29) on June, 1961. Both the magazine's art direction and the MAM catalog's graphic design are elegantly signed by Goeble Weyne. This document, just partially reproduced here, is part of Instituto Sergio Rodrigues' collection under the catalog identifier: T028. Page dimension are 9 inches wide by 11.4 inches high.

P 245

### OCA: STYLE ORIGINALITY REGARDING COMFORT AND ENVIRONMENT

The document transcribed here was published in *Módulo* magazine (issue #29, year VII, pages 28, 29, 30, 31, 32, 33 and 34) on August, 1962. It contains pictures of Mr. Rodrigues' furniture pieces and some of his drawings detailing or displaying items produced and sold by Oca. As in other issues, the magazine was edited by Marcos Jaimovich, Mauro Vinhas de Queiroz, Oscar Niemeyer and Tibério César Gadelha, with graphic design signed by Goebel Weyne. The item is part of Instituto Sergio Rodrigues' catalog under the catalog identifier: T020. Page dimensions are 9 inches wide by 11.5 inches high.

P 255

### THE SOFA THAT WASN'T EASY

This article was publishes in *Senhor* magazine (issue #6, year 4, pages 70, 71 and 72) on May, 1962. The reproductions of the original drawings produced by Mr. Rodrigues (available on p. 84) are also disposed on p. 100 for a better visualization and comprehension of the article's title The Sofa that Wasn't Easy. The idea is to help the reader to achieve its on understanding of the subject. The item is part of Instituto Sergio Rodrigues' collection under the catalog identifier: T034 or T008.02. Page dimensions are 9.2 inches wide by 12.6 inches high.

P 267

**ON HOW TO TAKE  
ADVANTAGE OF A CARTE  
BLANCHE THAT IS NOT  
REALLY SO OR THE  
PROBLEM OF A HOME FOR  
THOSE WHO DIDN'T GET  
MARRIED**

This textual-graphic production by Mr. Rodrigues was published in *Senhor* magazine (issue #7, year 4, pages 13, 14, 15, 16 and 17) on July, 1962. At that time, the magazine was edited by Paulo Francis and Newton de Almeida Rodrigues. The item is part of the Instituto Sergio Rodrigues' collection under the catalog identifier: T043. Page dimensions are 9.2 inches wide by 12.6 inches high.

P 279

**ARREDATORI  
DECORATORI  
NOUVEAUX RICHES**

This article was written and illustrated by Sergio Rodrigues and published in *Senhor* magazine (issue #8, year 4, pages 77, 78, 79 and 80) on August, 1962. At that time, the magazine was directed by Paulo Francis and Newton de Almeida Rodrigues, with art editors Renato Viana, Jaguar and Dulce Magno. The item is part of the Instituto Sergio Rodrigues' collection under the catalog identifier: T007. Page dimensions are 9.2 inches wide by 12.6 inches high.

P 289

**INHIBITION OR THE  
BIRDCAGE AND THE  
LAME THONET**

For documentation purposes, this article is illustrated by Sergio Rodrigues himself with full color drawings stressing arguments. It presents to the reader visible forms for these projects and space solutions. It was published in *Senhor* magazine (issue #10, year 4, pages 12, 13, 14, 15 and 16) on October, 1962. At that time, the magazine was directed by Reynaldo Jardim and Edeson E. Coelho. The item is part of the Instituto Sergio Rodrigues' collection under the catalog identifier: T002. Page dimensions are 9.2 inches wide by 12.4 inches high.

P 300

**FAUSSE ECONOMIE  
MODULATED HOME  
COUNTRYSIDE APARTMENT**

This set of writing and illustration appeared in *Senhor* magazine (issue #11, year 4, pages 24, 25, 26, 27 and 28) on November, 1962. At that time, the magazine was directed by Reynaldo Jardim and Edeson E. Coelho. For research purposes, this document is part of the Instituto Sergio Rodrigues' collection under the catalog identifier: T008.01. Page dimensions for the original publication are 9.2 inches wide by 12.6 inches high.

P 315

**THE LITTLE  
DRAGON'S MIRROR**

The little dragon's mirror is an article signed and illustrated by Mr. Rodrigues published on *Senhor* magazine (issue #49, year 5, pages 31, 32, 33 and 34) on March, 1963. At that time, the magazine was directed by Reynaldo Jardim and Edeson E. Coelho. The original document is available for consultation as part of Instituto Sergio Rodrigues' collection under the catalog identifier: T058. Pages are 9.2 inches wide by 12.6 inches high.

# Bibliografia

## BIBLIOGRAPHY

### Revistas

Revista *Módulo*, volume 2, número 11, páginas 26, 27, 28 e 29, dezembro de 1958.

Revista *Módulo*, número 23, páginas 26, 27, 28 e 29, junho de 1961.

Revista *Módulo*, número 29, ano VII, páginas 28, 29, 30, 31, 32, 33 e 34, agosto de 1962.

Revista *Senhor*, número 6, ano 4, páginas 70, 71, 72, maio de 1962.

Revista *Senhor*, número 7, ano 4, páginas 13, 14, 15, 16 e 17, julho de 1962.

Revista *Senhor*, número 8, ano 4, páginas 77, 78, 79 a 80, agosto de 1962.

Revista *Senhor*, número 10, ano 4, páginas 12, 13, 14, 15 e 16, outubro de 1962.

Revista *Senhor*, número 11, ano 4, páginas 24, 25, 26, 27 e 28, novembro de 1962.

Revista *Senhor*, número 49, ano 5, páginas 31, 32, 33 e 34, março de 1963.

### Obras

AQUINO, Flávio de. **Max Bill critica a nossa moderna arquitetura.**

Rio de Janeiro: Revista *Manchete*, número 60, 13 de junho de 1953.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico.**

São Paulo: Cosac Naify, 2ª edição, 2004.

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba.**

Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1891.

BERGDOLL, Barry & Christensen, Peter. **Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling.**

Nova York: Catálogo MoMA, 2008.

BORGES, Adélia. **Sergio Rodrigues.**

Rio de Janeiro: Viana & Mosley Editora, 2005.

CALHEIROS, Alex; Mari, Marcelo; Rufinoni, Priscila. **Mobiliário moderno: das pequenas fábricas ao projeto da UnB.**

Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito.**

Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1964.

CASARTELLI, Tiziano. **La selettiva del mobile (1955-1975): il contributo di Cantù all'evoluzione del design in Italia.**

Canturium: 2016.

CASTRO, Ruy (org.). **Uma senhora revista: o melhor da Senhor.**

São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, página 108, 2012.

COHN, Sergio. **Revistas de Invenção.**

Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Arquitetura moderna, estilo campestre, Hotel Parque São Clemente.**

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.123/3513>

COSTA, Lucio. **The Architect and Contemporary Society.** Versão complementar de “A crise da arte contemporânea”.

Paris: Unesco, 1954.

[http://unesdoc.unesco.org/ulis/Venice\\_52.html](http://unesdoc.unesco.org/ulis/Venice_52.html)

FOSTER, Hal. **Design and Crime.**

Londres: Verso, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal.**

Rio de Janeiro: Maia & Schmidt Ltda., 1933.

GOODWIN, Philip L. **Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942.**

Nova York: MoMA, 1943.

HEINE, Heinrich. **Noites florentinas [Florentinische Nächte].** Tradução de Marcelo Backes.

Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

HUGERTH, Mina Warchavchik. **Móveis Artesanal: prelúdio à Forma, Oca e Mobilinía.**

[https://www.academia.edu/7684917/Móveis\\_Artesanal](https://www.academia.edu/7684917/Móveis_Artesanal)

LEONIDIO, Otavio. **Espaço de risco.**

São Paulo: Romano Guerra Editora, 2016.

LIRA, José e Finotti, Leonardo. Reinaldo Botelho (org.). **O visível e o invisível na arquitetura brasileira.**

São Paulo: Editora DBA, 2017.

LOOS, Adolf. **Ornamento e Crime**. Tradução de Lino Marques.  
Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

MARI, Marcelo. **Melancolia do moderno: móveis esquecidos de Sergio Rodrigues**.  
São Paulo: Revista Ars, ECA/USP, 2017.

MINDLIN, Henrique E. **Modern Architecture in Brazil**.  
Rio de Janeiro/Amsterdam: Editora Colibrís, página 16, 1956.

NAVES, Rodrigo. “Debret, o neoclassicismo e a escravidão”, in: **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**.  
São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NELSON, George (Ed.) **Living Spaces (Interiors Library Series Volume One)**.  
Nova York: Whitney Publications, Inc., 1952.

NOBRE, Ana Luiza de Souza. **Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)**.  
Rio de Janeiro: tese de doutorado da PUC-Rio, 2008  
[http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410548\\_2008\\_pretextualv1.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410548_2008_pretextualv1.pdf)

PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: Works in Progress**.  
Nova York: Reinhold Publishing Corporation, página 78, 1956 (*Cavanelas house in Pedro do Rio*, de 1954,  
com registro fotográfico do banco Mocho).

PEDROSA, Mário. Guilherme Winiski (org.) **Arquitetura - Ensaios críticos**.  
São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RIBEIRO, Darcy, Teixeira, Anísio. **Plano Orientador da Universidade de Brasília**.  
Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1962.

SABOIA, Luciana; Peixoto, Elane Ribeiro; Costa Jr., José Airton. *The diplomacy of furniture/National identity and modern furniture in Brasília's Itamaraty Palace*, in: Flore, Fredie e McAtee, Cammie (org.).  
**The Politics of Furniture: Identity, Diplomacy and Persuasion in Post-War Interiors/Edition 1**.  
New York: Rutledge, 1ª edição, 2017.

SANTI, Carlo, Zetti & Spreafico (Ed.) **Ambienti Arredati [9ª Triennale di Milano]**.  
Milão: Editoriale Domus (Gio Ponti), 1954 [*Centro Studi Triennale n.º 5*]

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil**.  
São Paulo: Edusp, Fapesp, 1995.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. Soraia Cals (org.). **Sergio Rodrigues**.  
Rio de Janeiro, Icatu, 2000.

SCHIAPARELLI, Attilio. **La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV (volume primo)**.  
Firenze: Biblioteca storica del Rinascimento, Sansoni, 1908.

VACARO, Baba e Mendes, Fernando (orgs.). **Sergio Rodrigues/Designer**.  
São Paulo: BEÏ Editora, 2018.

WEIMER, Gunter. **Arquitetura Popular Brasileira**.  
São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2ª edição, 2012.

WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**.  
São Paulo: Cosac Naify, Coleção Espaços da Arte Brasileira, 1ª edição, 2001.

XAVIER, Alberto e Katinsky, Julio (orgs.). Vários autores. **Brasília - antologia crítica**.  
São Paulo: Cosac Naify, 2012.

## Documentação complementar [Disponíveis em [www.institutosergeriorodrigues.com.br](http://www.institutosergeriorodrigues.com.br)]

Filme **Roberto Carlos em Ritmo de Aventura**.  
Direção de Roberto Farias, 1968.

Revista *Casa e Jardim*. Pré-fabricado é bossa na construção de residências.  
Número 134, páginas 83, 84, 85, 86, 87 e 88, março de 1966.

Revista *Domus. Una grande poltrona*.  
Número 401, página 51, abril de 1963.

Revista *L'Architecture d'aujourd'hui, dossiê Brésil*, página 48, in: *Centre Civique à Curitiba* [doc T032].  
Página 48, agosto de 1952.

Revista *Módulo*, Casa de campo de Edmundo Cavanellas, primeiro registro fotográfico do banco Mocho e Vasos Cônicos, desenhados por Sergio Rodrigues.  
Número 3, páginas 44, 45 e 46, dezembro de 1955.

Revista *Módulo*. Móveis.  
Número 22, páginas 30 e 31, abril de 1961.

Revista *Senhor*. O Natal de Verdade. Texto e desenhos de Sergio Rodrigues.  
Número 12, ano 4, páginas 28 e 29, dezembro de 1962.

## INSTITUTO SERGIO RODRIGUES

### PRESIDENTES DE HONRA | HONORARY PRESIDENTS

Sergio Rodrigues (1927-2014)  
Vera Beatriz Rodrigues (1930-2017)

### PRESIDENTE | PRESIDENT

Fernando Mendes

### DIRETORA EXECUTIVA | EXECUTIVE DIRECTOR

Renata Aragão

### ASSOCIADOS EFETIVOS | ASSOCIATED MEMBERS

Fernando Mendes de Almeida  
Gaia Rodrigues Ferreira Gomes  
Helio Holperin  
Natalia Rodrigues M. de Albuquerque  
Nina Rodrigues Ferreira Gomes  
Roberto Campos Rodrigues  
Sergio Harouche

### CONSELHO CURADOR | BOARD OF CURATORS

Adélia Borges  
Afonso Luz  
Mari Stockler

### CONSELHO CONSULTIVO | CONSULTING BOARD

Bel Lobo  
Carlos Junqueira  
Eliane Pazzini  
Freddy Van Camp  
Gisele Schwartsburd  
Ivan Rezende  
João Caetano  
Kati de Almeida Braga  
Lia Siqueira  
Luis Antonio de Almeida Braga  
Marcia Bibiani  
Maria Abadia Haich  
Sergio Buchpiguel  
Tulio Mariante

### CONSELHO FISCAL | AUDIT COMMITTEE

Carla Claro  
Fernanda Gutheil

### COLABORADORA | COLLABORATOR

Lia Itkis

Fundado em outubro de 2012 no Rio de Janeiro, o Instituto Sergio Rodrigues é uma associação sem fins lucrativos com o objetivo de preservar o acervo do mestre e disponibilizar para o público em geral, principalmente para estudantes e pesquisadores do Brasil e do mundo, o conjunto de sua obra, bem como promover e incentivar o conhecimento e o diálogo sobre a arquitetura e o design brasileiros.

Com o patrocínio do Itaú e a realização do Ministério da Cultura, inúmeros desenhos, projetos e documentos relativos à vida e à obra de Sergio Rodrigues foram tratados, catalogados e digitalizados. Até o fim de 2017, foram inventariados cerca de 30 mil itens, um acervo que inclui ainda obras inéditas, croquis pouco conhecidos e referências que revelam e explicam a dimensão de seu trabalho. Todo esse tesouro, tirado de gavetas e desenrolado dos canudos, está disponível gratuitamente no site do Instituto e em um banco de dados para pesquisadores.

[www.institutosergiorodrigues.com.br](http://www.institutosergiorodrigues.com.br)

*Founded on October 2012, in Rio de Janeiro, Instituto Sergio Rodrigues is located on the studio where Sergio Rodrigues worked from 1972 to 2014. It is a nonprofit organization devoted to preserving the works developed by the architect-designer and making it available to the general public, students and professionals of related fields. It also aims to promote and encourage the knowledge and dialog about the Brazilian architecture and design.*

*Sponsored by Itaú and supported by the Brazilian Ministry of Culture, countless drawings, projects and documents regarding Sergio Rodrigues' life and work have been restored, cataloged and digitalized. As for the end of 2017, 30 thousand items have been listed, making for a collection that also includes unreleased works, little-known sketches and references. These still unknown files help to reveal and shed more light over the dimension of his work. All of these treasures, removed from drawers and unrolled from cardboard tubes, are available for free on the organization's website and in a database for researchers.*

[www.institutosergiorodrigues.com.br](http://www.institutosergiorodrigues.com.br)

p. 344

Sergio Rodrigues e sofá Mole na praia do Leblon, Rio de Janeiro, 1958  
Foto: Otto Stupakoff  
[Acervo Instituto Sergio Rodrigues]

*Sergio Rodrigues and Mole sofa at the Leblon beach, Rio de Janeiro, 1958  
Photo: Otto Stupakoff  
[Sergio Rodrigues Institute Collection]*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Andreia de Almeida CRB-8/7889

Fortuna Crítica Sergio Rodrigues / curadoria de Afonso Luz. -- Rio de Janeiro : Instituto Sergio Rodrigues, 2018. 344 p. : il., color.

Obra bilíngue - Língua inglesa  
ISBN 978-85-52990-00-0

1. Rodrigues, Sergio, 1927-2014 2. Arquitetura 3. Design 4. Mobiliário - Design 5. Revista *Senhor* - Crônicas 6. Revista *Módulo* - Crônicas I. Luz, Afonso

18-0173

CDD 749.0981

Índices para catálogo sistemático:

1. Design de móveis : Brasil : crônicas

## AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGMENTS

Amanda Anderson  
Barry Bergdoll  
Família Agapito Harouche  
Família Rodrigues  
Fernando Mendes  
Instituto Memória da Arquitetura Brasileira  
Instituto Moreira Salles  
Itaú Cultural  
Joaquim Redig  
Leonardo Finotti  
MAM Rio  
Tomas Alvim

Um agradecimento especial à [*special thanks to*] Beatriz Bracher e à Mari Stockler

O Instituto Sergio Rodrigues fez todos os esforços ao seu alcance para localizar os detentores dos direitos autorais relativos às imagens publicadas e dar os devidos créditos às mesmas.

As imagens que se encontram nos textos de Sergio Rodrigues e as publicidades foram reproduzidas diretamente dos documentos originais, das revistas *Senhor* e *Módulo*, nos anos 1950 e 1960. Assim como o fac-símile Casa individual pré-fabricada, catálogo para exposição realizada no MAM Rio, escrito por Mário Pedrosa. As lineaturas das retículas destas imagens eram, na época, de aproximadamente 133 linhas. Atualmente, fazemos impressões com lineaturas de 200 linhas ou mais. O máximo possível foi feito para que a qualidade destas imagens ficasse satisfatória.

Este livro foi impresso no verão do Rio, em fevereiro de 2018, na Stilgraf. Ele é composto pelas famílias tipográficas Meta e Interstate. Os cadernos em português foram impressos em papel Couché Matte 170g/m<sup>2</sup>, 5/5 cores. Os cadernos em inglês foram impressos em papel OffSet 120g/m<sup>2</sup>, 3/3 cores. As folhas de guarda e o envelope são Color Plus 180g/m<sup>2</sup>, 1/0 cor. O fac-símile teve sua capa impressa em papel Supremo DuoDesign 250g/m<sup>2</sup>, 4/1 cores, e o seu miolo em Couché Matte 170g/m<sup>2</sup>, 5/5 cores.

*The Sergio Rodrigues Institute made every effort to trace the holders of the images' copyrights and give them the proper credit.*

*The images found in Sergio Rodrigues' texts and the advertising were reproduced directly from Senhor and Módulo magazines from the 1950s and 1960s; as well as the Individual Prefabricated House facsimile, the catalogue of the exhibition at MAM Rio, written by Mário Pedrosa. The screen ruling was approximately 133 lines. Currently being printed using 200 lines or more. Every effort was made to keep the quality of the images satisfactory.*

*This book was printed during the summer in Rio, in February 2018, at Stilgraf. It was set in the Meta and Interstate typographic families. The notebooks in Portuguese were printed 5/5 on 170g/m<sup>2</sup> Couché Matte paper. The notebooks in English were 3/3 printed on 120g/m<sup>2</sup> Offset paper. The guards and the envelope are 1/0 on 180g/m<sup>2</sup> Color Plus. The cover of the facsimile was printed 4/1 on 250g/m<sup>2</sup> Supremo DuoDesign paper, and the text block was printed 5/5 on 170g/m<sup>2</sup> Couché Matte paper.*





PATROCÍNIO  
SPONSORSHIP



Itaú  
cultural

APOIO  
SUPPORT

REALIZAÇÃO  
MADE POSSIBLE BY

MINISTÉRIO DA  
CULTURA

