ARQUITETURA ALTERNATIVA: 1956-1979

EDITE GALOTE RODRIGUES CARRANZA FAU/USP 2012

EDITE
GALOTE
R.CARRANZA

ARQUITETURA ALTERNATIVA: 1956-1979

Edite Galote Rodrigues Carranza

Arquitetura Alternativa: 1956-1979

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Arquitetura.

Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mônica Junqueira de Camargo

SÃO PAULO

2012

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

O original se encontra disponível na sede do programa

São Paulo, 30 de março de 2013

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

E-MAIL: edite.galote.carranza@usp.br

edite.galote.carranza@arquitetonica.com

C312a Carranza, Edite Galote Rodrigues
Arquitetura alternativa : 1956-1979 / Edite Galote Rodrigues Carranza. – São Paulo, 2012.
309 p. : il.

Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - FAUUSP.

Orientadora: Mônica Junqueira de Camargo

1. Arquitetura moderna – São Paulo (SP) - 1956-1979
2. História da arquitetura – Brasil - São Paulo
3. Contracultura – São Paulo 4. Psicodelismo 5. Ecologismo
6. Cultura popular I.Título

CDU 72.036(816.11)

Título em inglês: *Alternative Architecture: 1956-1979*

Nome: CARRANZA, Edite Galote R.

Título: Arquitetura Alternativa: 1956-1979

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da
Universidade de São Paulo, para obtenção do título de
Doutora em Arquitetura.

Banca Examinadora

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico aos meus pais Iolanda e Osvaldo, *in memoriam*,

e ao meu marido Ricardo, por seu apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

À professora Dr^a Mônica Junqueira de Camargo, pela orientação e inestimável contribuição à minha formação desde a graduação.

Às professoras Dr^a Fernanda Fernandes da Silva e Dr^a Ana Paula Koury pelos exames críticos do trabalho, em sua fase de qualificação, fundamentais para a conclusão do trabalho.

Aos professores Dr. Carlos Lemos, Dr. Paulo Bruna e Dr. Marcos Napolitano pelas entrevistas, que foram verdadeiras aulas.

Aos arquitetos Eduardo Longo, Vitor Amaral Lotufo e Luiz Antonio Pitanga do Amparo pelas entrevistas e projetos cedidos.

Aos arquitetos Marcelo Ferraz, Yodo Komatsu, Eduardo Martins, Maurício Piza Brandão e à sua mãe D. Dulce Piza Brandão, ao teatrólogo José Celso Martinez Corrêa, ao Dr. Nelson Carlos Coutinho, ao Dr. Carlos Guilherme Mota e ao Dr. Valter Caldana, pelas entrevistas e depoimentos.

Ao arquiteto Márcio Reis, pela companhia em visitas e pelas fotografias digitais da Casa Cirel, depois que perdi as minhas.

Ao Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, representado por Juliana Takati, pelo projeto da Capela Sta Maria dos Anjos.

À arquiteta Vera Hamburger, da Fundação Flávio Império, pelo material cedido.

Ao CONDEPHAAT pelo acesso ao processo de tombamento do Teatro Oficina.

Aos funcionários da Biblioteca da FAU-USP, representados por Paola, Valéria e Iracema.

À arquiteta Lúcia K. Kurimoto pelos desenhos do Teatro Oficina.

À Priscila Beltrame Franco pelas transcrições das entrevistas.

À professora Roberta Roque Baradel pela revisão minuciosa.

“Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a terra - e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe. Mas ele observará e terá olhos abertos para tudo quando realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita firmeza nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria da mudança e da passagem.”
Friedrich Nietzsche¹

“A alienação artística se tornou tão funcional quanto a arquitetura dos novos teatros e salões de concerto em que ela é desempenhada. Aqui também, o racional e o mal são inseparáveis. Indiscutivelmente a nova arquitetura é melhor, isto é, mais bonita e mais prática do que as monstruosidades da era Vitoriana. Mas é também mais ‘integrada’ - o centro cultural está se tornando em parte apropriada do ‘shopping center’, do centro municipal ou do centro governamental. A dominação tem sua própria estética, e a dominação democrática tem sua estética democrática.”
Herbert Marcuse²

“No fundo, no entanto, concordamos todos com a mesma coisa. Vida alternativa. Alter vida. Outra vida. Isto não só é possível como é a única e gigantesca tarefa deixada para as pessoas que não aceitam a realidade como ela é e caem no mundo na esperança de modificá-la.”
Fernando Gabeira³

“Me confesso seriamente engajado numa cruzada pela implantação da sociedade alternativa, há uma revolução cultural em andamento. Tenho um compromisso, não posso voltar atrás. Recebo cartas e mais cartas toda semana, gente querendo aderir ao projeto. Mas quero avisar que a sociedade alternativa não é um clube ou partido, é um ideal.”
Raul Seixas⁴

¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p. 271.

² MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967, p. 77.

³ GABEIRA, Fernando. *Vida alternativa: uma revolução do dia-a-dia*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

⁴ SEIXAS, Raul. In. BOSCATO, Luis Alberto Lima. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem*. Tese Doutorado em História Social, FFLCHUSP, 2006.

RESUMO

Esta tese trata de uma parcela minoritária da arquitetura paulista que foi partícipe da Contracultura brasileira, no período de 1956-1979. O trabalho teve como eixo temático a trajetória dos arquitetos Lina Bo, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Flávio Império, Eduardo Longo, Vitor Lotufo e Pitanga do Amparo; constatou a singularidade de suas produções em relação ao contexto hegemônico; analisou obras exemplares dessas produções através do re-desenho e levantamentos *in loco*; identificou correspondências entre tendências contemporâneas internacionais e o debate de ideias e ideais com a cena cultural ampliada às áreas de música, teatro, jornalismo, literatura, artes plásticas e cinema. A autonomia teórica e crítica e o comportamento diferenciado dos arquitetos elencados, constituiu-se num questionamento ao *status quo* sócio-cultural, à linha hegemônica da Escola Paulista Brutalista e ao Estilo Internacional. Os projetos, da denominada Arquitetura Alternativa, se distinguiram pelas soluções plásticas, uso de materiais e técnicas construtivas vernaculares ou adotando novas abordagens, repúdio à serialização ou industrialização e busca de fontes de legitimação mediante interfaces multidisciplinares. A Arquitetura Alternativa, é, portanto, uma produção à margem da hegemonia que, por integrar a Contracultura brasileira, participou da Revolução Cultural que ocorreu em diversos países ocidentais nos anos 1950 e 1970.

PALAVRAS CHAVE:

Arquitetura moderna; História da arquitetura paulista; Contracultura; Psicodelismo; Ecologismo; Cultura popular.

ABSTRACT

This thesis deals with a minor portion of the São Paulo state architecture that was part of the Brazilian Counterculture in the period of 1956-1979. The work had as main theme the trajectory of the architects Lina Bo, Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Flávio Império, Eduardo Longo, Vitor Lotufo and Pitanga do Amparo, and established the uniqueness of their productions in relation to hegemonic context; evaluated exemplary works of these productions through the re-drawing and on-site surveys; and identified correspondences among contemporary international trends and the debate of ideas and ideals with the cultural scene extended to the areas of music, theater, journalism, literature, visual arts and cinema. The theoretical and critical autonomy and the differentiated behavior of the architects listed, constituted in a challenge to the “status quo” social and cultural, to the hegemonic line of the “Escola Paulista Brutalista” and to the International Style. The designs, of the denominated Alternative Architecture, were distinguished by plastics solutions, use of vernacular materials and construction techniques or adopting new approaches, rejection to serialization or industrialization and search for sources of legitimation by multidisciplinary interfaces. The Alternative Architecture is therefore, a production on the sidelines of the hegemony, which by integrating the Brazilian Counterculture, attended the Cultural Revolution that occurred in many Western countries in the 1950s and 1970s.

KEYWORDS:

Modern Architecture, São Paulo State Architecture History, Counterculture, Psychedelic, Ecology, Popular Culture.

SUMÁRIO

15	1 - ARQUITETURA ALTERNATIVA: 1956-1979
29	2 - ARQUITETURA E A REVOLUÇÃO CULTURAL E CONTRACULTURAL
63	3 - ARQUITETURA E O NACIONAL-POPULAR
	<i>Architetto Achilina Bo, 1939-1946</i>
	<i>A Signora Bardi, 1946</i>
	<i>Casa de Vidro, 1951</i>
	<i>Lina Bo e a crítica independente, 1950</i>
	<i>Cultura brasileira: do nacional-popular</i>
	<i>Dona Lina e a avant-garde em Salvador, 1958-1964</i>
	<i>Casa Valéria Cirell, 1958</i>
	<i>Lina Bo, depois de 1964</i>
	<i>Arquitetura cênica e o Teatro do desbunde, 1969 e 1971</i>
	<i>Capela Santa Maria dos Anjos, 1978</i>
	<i>Teatro Oficina Uzyna Uzona, 1979-1992</i>
	<i>Abertura, arquitetura e desenvolvimento nacional, 1979</i>
131	4 - ARQUITETURA, O NACIONAL-POPULAR E A ESQUERDA NOVA
	<i>Três arquitetos e um Grupo, 1961</i>
	<i>Cultura brasileira: do nacional-popular à esquerda nova</i>
	<i>Cenografia, arquitetura e o nacional-popular, 1961</i>
	<i>Arquitetura para um Brasil grande e moderno: Plano de Cotia, 1964</i>
	<i>Pintura nova: vanguarda e utopia, 1965</i>
	<i>Arquitetura: uma crise em desenvolvimento ou uma falsa crise, 1965-1966</i>
	<i>Cenografia e o Teatro da Agressão: Teatro Oficina, 1967</i>
	<i>Arquitetura Nova: a crítica agressiva, 1967</i>
	<i>Casa Juarez, 1968</i>
	<i>Casa do Juarez: na opinião do arquiteto</i>
	<i>Consumo da Arquitetura Nova: na opinião do sociólogo</i>
	<i>O quartinho de empregada e a tradição</i>
	<i>Casa Juarez: tradição x inovação</i>
	<i>Casa Juarez: programa, implantação, sistema construtivo e plástica</i>

Faculdade de Arquitetura sem *O Desenho Ou...sem o canteiro*, 1968

A Casa popular, 1969

Arquitetura sem o canteiro, fim de um ciclo, 1979

Início de um novo ciclo: Arquitetura, cenografia e pintura, 1979

193

5 - ARQUITETURA, O PSICODELISMO E O ECOLOGISMO

Arquitetos da geração pós 1964

Cultura brasileira: da esquerda nova ao psidodelismo e *desbunde*

Eduardo Longo: arquitetura e psicodelismo

Arquitetura sem crise em tempos de milagre, 1964-1970

Casa C. Lunardelli, 1968

Casa Bola, 1972-1979

Vitor Amaral Lotufo: arquitetura e ecologismo

Do brutalismo a economia de meios, 1967-1974

Casa de Botucatu, 1978

Geodésicas & Cia, 1979-1980

A otra arquitectura de Vitor Lotufo (1975 -)

Pitanga do Amparo: arquitetura, psicodelismo e ecologismo

Casa Célio Vieira, 1975-1978

Agência Afonso Brás, 1975-1976

Arquitetura *Fusion Style*

263

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

271

7 - REFERÊNCIAS

285

8 - APÊNDICES

APÊNDICE A- Entrevista Dr. Carlos Lemos

APÊNDICE B- Entrevista Dr. Paulo Bruna

APÊNDICE C- Mapa conceitual

305

9 – ANEXOS

ANEXO A- Parecer de Flávio Império para o tombamento do Teatro Oficina

1 - ARQUITETURA ALTERNATIVA: 1956-1979

1 - ARQUITETURA ALTERNATIVA: 1956-1979

"Na literatura das ciências sociais, o estudo das formas simbólicas geralmente tem sido feito sob a rubrica do conceito de cultura. Embora possa haver pouco consenso em relação ao significado do conceito em si, muitos analistas concordam que o estudo dos fenômenos culturais é uma preocupação de importância central para as ciências sociais como um todo. Isto porque a vida social não é, simplesmente, uma questão de objetos e fatos que ocorrem como fenômenos de um mundo natural: ela é, também, uma questão de ações e expressões significativas, de manifestações verbais, símbolos, textos e artefatos de vários tipos, e de sujeitos que se expressam através desses artefatos e que procuram entender a si mesmos e aos outros pela interpretação das expressões que produzem e recebem. Em sentido mais amplo, o estudo dos fenômenos culturais pode ser pensado como o estudo do mundo sócio-histórico constituído como um campo de significados. Pode ser pensado como o estudo das maneiras como expressões significativas de vários tipos são produzidas, construídas e recebidas por indivíduos situados em um mundo sócio-histórico. Pensado dessa maneira, o conceito de Cultura se refere a uma variedade de fenômenos e a um conjunto de interesses que são, hoje, compartilhados por estudiosos de diversas disciplinas, desde a sociologia a antropologia até a história e a crítica Literária."

John B. Thompson⁵

Arquitetura é uma área do conhecimento classificada no âmbito das Ciências Sociais aplicadas, ao lado de Direito, Serviço Social e Planejamento Urbano e Regional, entre outras, segundo o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CPNq)⁶. O arquiteto, que materializa uma visão de mundo interagindo "*através de sua cultura*"⁷ com os artefatos que produz e com os quais procura entender a si e aos outros, depende de um meio sócio-cultural e tecnológico-econômico, conforme sugere Umberto Eco:

*"A arquitetura move-se numa sociedade de mercadorias, está sujeita a determinações de mercado, mais do que as outras atividades artísticas e tanto quanto os produtos da cultura de massa. O fato de que um pintor esteja sujeito ao jogo das galerias, ou de que um poeta tenha que fazer contas com editor, pode influenciar praticamente a sua obra, mas nada tem a ver com a definição de seu trabalho. De fato, o desenhista pode desenhar para si e para os amigos, e o poeta escrever sua obra num único exemplar para a amada, mas o arquiteto (a menos que formule no papel um modelo utópico) não pode ser arquiteto senão inserindo-se num circuito tecnológico e econômico e procurando assimilar-lhe as razões ainda quando quer contestá-las."*⁸

Assim, o presente trabalho parte da hipótese de que a arquitetura - ao lado do cinema, música, teatro, literatura e artes plásticas, integra as manifestações de contracultura que eclodiram no período entre 1956 e 1979, propondo-se a analisar especificamente o contexto paulista. Paralelamente à produção hegemônica da nascente Escola Paulista Brutalista⁹, desenvolveu-se uma arquitetura de caráter distinto que defendemos estar em sintonia com o movimento de contracultura. Embora as obras que analisaremos no decorrer do trabalho estejam presentes nos manuais da história da arquitetura brasileira e revistas especializadas, do século XX, os autores raramente as relacionam a viragem cultural e contracultural.

⁵ THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 165. (Grifo Nosso)

⁶ Administração, Ciência da Informação, Comunicação, Demografia, Desenho Industrial, Direito, Economia, Museologia, Planejamento Urbano e Regional, Serviço Social e Turismo. Agência do Ministério de Ciência e Tecnologia (MCT).

⁷ LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 75.

⁸ ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 225.

⁹ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese Doutorado em Arquitetura - UFRGS, Rio Grande do Sul. 2005.

Yves Bruand¹⁰ analisou a arquitetura brasileira do início do século XX a meados dos anos 1960, dividindo-a em três fases: *De um ecletismo sem originalidade à afirmação Internacional da Nova Arquitetura Brasileira (1900-1945)*; *A maturidade da Nova Arquitetura Brasileira: Unidade e Diversidade e Arquitetura e Urbanismo*. Dessa forma, Y. Bruand traçou a linha evolutiva do Movimento Moderno no Brasil destacando o gesto criador e a originalidade plástica das obras. Na segunda parte, destaca a Escola Carioca, enfatizando a “*contribuição teórica*” de L. Costa e o “*triunfo da plástica*” de O. Niemeyer, além da “*continuidade racionalista*” na obra de A. Reidy e J. Moreira. Ao final da segunda parte, Y. Bruand desloca o eixo para analisar obras dos arquitetos da Escola Paulista, como R. Levi, H. Mindlin e J. Artigas. Também comenta brevemente a contribuição dos “*profissionais estrangeiros que se instalaram em São Paulo*”¹¹, como Lina Bo Bardi de quem destaca a “*casa que construiu para si e para seu marido*”¹² que “*resulta de uma sutil mistura entre um gosto artesanal muito seguro e o emprego de uma técnica industrial avançada*”¹³ e a realização do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em que a arquiteta italiana optou por “*uma solução monumental*”¹⁴ afastando-se da tendência “*que até então fora uma das marcas registradas da arquitetura brasileira dominada pela escola carioca*”¹⁵, ao mesmo tempo que se aproxima das pesquisas opostas “*feitas na mesma época pelo movimento original que florescia em São Paulo*”¹⁶. Y. Bruand refere-se ao “*aparecimento do Brutalismo e seu sucesso em São Paulo*”¹⁷, e a influência que J. B. V. Artigas. Y. Bruand fecha a segunda parte de seu livro analisando obras da nova geração de arquitetos como Sérgio Ferro e seu “*estilo ainda mais radical*”¹⁸, que ao lado de Rodrigo Lefevre, “*tenderam a acentuar as preocupações com a economia imediata*”¹⁹ e, também, Flávio Império cuja obra *demonstra um “brutalista local”*²⁰. Y. Bruand argumentou que a nascente “*veia brutalista*”²¹ marcou “*toda a nova geração paulista*”²² sendo um movimento “*indiscutivelmente original*”²³, e conclui que o “*brutalismo paulista, portanto, não se separa do*

¹⁰BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

¹¹ Ibidem, p. 267.

¹² Ibidem, p. 268.

¹³ Ibidem, p. 268.

¹⁴ Ibidem, ibidem.

¹⁵ Ibidem, ibidem.

¹⁶ Ibidem, ibidem.

¹⁷ Ibidem, p. 269.

¹⁸ Ibidem, p. 318.

¹⁹ Ibidem, ibidem.

²⁰ Ibidem, p. 318-319.

²¹ Ibidem, p. 319.

²² Ibidem, ibidem.

²³ Ibidem, ibidem.

*movimento moderno brasileiro*²⁴. Além do brutalismo, Y.Bruand destacou, ainda, uma tendência minoritária que segue o “*espírito orgânico*”, representada pela obra do jovem arquiteto paulista, Eduardo Longo²⁵. Ao descrever a produção da nova geração de arquitetos, no entanto, Y.Bruand não menciona uma possível relação entre a produção arquitetônica e o contexto cultural em transformação.

Em seu livro²⁶, o arquiteto e professor Hugo Segawa analisou a arquitetura brasileira no período de 1862 a 1990, e, diferentemente da abordagem de Y.Bruand de protagonistas e obras, estuda os processos e a “*inserção de arquitetos e obras no debate cultural e arquitetônico*”²⁷. O período correspondente ao presente trabalho (1956-1979) foi contemplado por ele em três capítulos com enfoques distintos: 6-*A afirmação de uma Escola 1943-1960*; 7- *A Afirmação de uma Hegemonia 1945-1970* e 8-*Episódios de um Brasil grande e moderno 1950-1980*. Para H.Segawa, a partir de 1956, a Escola Carioca se afirma como principal tendência da arquitetura moderna brasileira com a realização de Brasília por O.Niemeyer e L.Costa. H.Segawa analisa, também, que a partir de 1958, teve início a revisão crítica da arquitetura moderna, com o “*Depoimento*” de O.Niemeyer²⁸ e a réplica “*Revisão Crítica de Niemeyer*”²⁹ de J.Artigas, que apoia a posição do colega. Tal revisão, apoiada neste debate, originara a “*linha paulista*”: “*O manifesto de 1958, prontamente sentido pelos colegas: seu conteúdo foi seminal para os arquitetos das esquerdas e certamente tornou-se um ponto de partida para uma nova “linha”: um tipo de arquitetura feita em São Paulo, a “linha paulista*”³⁰. Ainda segundo H.Segawa, esta linha paulista, de “*clareza e força ideológica*” em torno “*dos conceitos de projeto e desenho*” e cujo caráter marcante é “*a estrutura como arquitetura*”, afirma-se como um “*Modelo*” de alcunha “*Brutalismo Paulista*”³¹. H.Segawa afirma que a “*diluição do modelo e a crítica*”³² teve início na voz do jovem professor e arquiteto S.Ferro, no final da década de 1960. H.Segawa vincula as críticas de S.Ferro aos “*acontecimentos de 1968*” e aos “*discursos radicais dos intelectuais franceses*”³³, no entanto, não esclarece os detalhes do contexto político-cultural brasileiro. No terceiro capítulo, H.Segawa discorre sobre o período do “*Milagre Econômico*” e as iniciativas do regime militar que favoreceram expansão industrial, infraestrutura e planejamento urbano, repercutindo favoravelmente na atuação dos

²⁴ Ibidem, ibidem.

²⁵ Ibidem, p.292-294.

²⁶ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil – 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

²⁷ Ibidem, p. 15.

²⁸ NIEMEYER, Oscar. *Depoimento*. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 238-240.

²⁹ ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Revisão crítica de Niemeyer*. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.240.

³⁰ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil – 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 144.

³¹ Ibidem, p. 150.

³² Ibidem, p. 154.

³³ Ibidem, p. 155.

arquitetos. Entretanto, iniciativas como a do Banco Nacional de Habitação (BNH) para solucionar o problema do déficit habitacional, foram criticadas, quando, segundo H.Segawa, surgem propostas contestatórias ao conceito *“de conjuntos habitacionais no princípio da unidade de habitação”* devido a *“inviabilidade do acesso à população marginalizada”*³⁴, como a proposta de Cajueiro Seco (Jaboatão, PE). Esta proposta de Acácio Gil Borsoi, então professor da Escola de Belas Artes, foi publicada, na época, e analisada por Lina Bo Bardi como *“testemunho de uma mentalidade e de um entusiasmo coletivo, longe da retórica interesseira do malogrado Banco Nacional de Habitação”*³⁵. H.Segawa não contemplou o contexto cultural neste capítulo.

O arquiteto e professor Carlos Lemos define que a arquitetura poderá ser considerada moderna somente quando a *“intenção plástica contida no ato de projetar e, também, os condicionantes do partido forem encarados e atendidos dentro dos mais recentes critérios de abordagem, garantindo a contemporaneidade global das soluções finais”*³⁶. C. Lemos analisa a arquitetura brasileira *“dita moderna”* desde os primórdios ao final da década de 1970 em seu texto *“Arquitetura Brasileira”*³⁷, dividido em sete tópicos: *Introdução, As primeiras obras modernas, A Introdução do funcionalismo de Le Corbusier, A arquitetura moderna carioca, Os tempos do amadurecimento, A Arquitetura moderna paulista e Panorama Atual*. Segundo C. Lemos, a obra modernizante inicial é a Estação Ferroviária de Mairinque, 1907, de V.Dubrugras e não a casa do arquiteto G. Warchavchik, de 1927. Dentre os primeiros exemplares que atendem ao critério de C. Lemos, ele considera a ‘modernidade’ da obra do arquiteto e artista plástico F.de Carvalho, uma vez que: *“suas casas de concreto armado da Alameda Lorena, datadas de 1933, constituem, também, verdadeiros marcos indicadores de nossa formulação arquitetônica, já que a construção foi concebida de um modo totalmente inovador”*³⁸, contudo o arquiteto não teria sido levado a sério por seus clientes para levar adiante suas ideias. C. Lemos, ainda, discorre sobre a contribuição de arquitetos imigrantes que chegaram a São Paulo, especialmente devido a Segunda Guerra Mundial, e que contribuíram para o desenvolvimento da arquitetura moderna paulista, entre eles, a já citada Lina Bo Bardi: *“que se revelou em poucas obras, porém muito importantes no panorama da época, como arquiteta cônica de todas as potencialidades dos materiais de construção e das técnicas como no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand”*³⁹. C. Lemos destaca também,

³⁴Ibidem, p. 181-182.

³⁵ BARDI, Lina Bo. Ao “Limite” da casa popular. *Revista Mirante das Artes, etc.*, São Paulo, n. 2, p. 20, abril, 1967.

³⁶ LEMOS, Carlos A.C. *O que é arquitetura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.63.

³⁷ Id. *Arquitetura Contemporânea*. In: ZANINE, Walter. *História da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983, p. 825-865.

³⁸ Ibidem, p. 836.

³⁹ Ibidem, p. 857.

entre os arquitetos de São Paulo, J. Artigas, por ser responsável pela definição da arquitetura paulista, em suas palavras:

“[...] sem dúvida, coube a Artigas a definição da arquitetura paulista [...] como Oscar Niemeyer, Artigas também teve grande envolvimento político e seu pensamento de esquerda podemos dizer que teve reflexos em sua atuação profissional, em decisões importantes tanto ligadas a critérios de composição arquitetônica como em seus escritos e no próprio magistério”.⁴⁰

Ainda sobre a obra de J. Artigas, C. Lemos analisa que o arquiteto sempre definiu espaços inesperados e muitos claros e que tudo em sua arquitetura “está à vista, o seu concreto aparente, sem os subterfúgios dos revestimentos, dos disfarces dos enriquecimentos decorativos”.⁴¹

C. Lemos ao analisar o cenário da arquitetura brasileira no final de 1979 - que contava com “34 escolas de arquitetura em atividade no país, com cerca de 21 mil alunos assistidos por 1600 professores”⁴², argumentou sobre a existência de uma “espécie de homogeneização de nossa arquitetura de vanguarda”, a qual seria obtida através da “contemplanção de obras” que, sem a devida indagação teórica e crítica, resultaria num “certo formalismo, um certo ‘jeito’ brasileiro de se projetar: “Vemos constantemente formas e soluções assumidas pelo sistema estrutural de concreto armado sempre aparente, onde se podem distinguir aqui e ali as influências principais de Oscar Niemeyer e de Vilanova Artigas”⁴³. Com exceção da Semana de Arte Moderna de 1922, C. Lemos não cita outras manifestações culturais no período analisado por ele.

A partir do estudo do momento histórico e de suas manifestações, buscamos identificar a produção arquitetônica em estreita relação com as manifestações culturais, para o que a disciplina “A questão da Resistência Cultural e Artística durante o Regime Militar Brasileiro (1964-1980)”, realizada na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH) por Dr. Marcos Napolitano, foi importante. Igualmente importante, a partir dos trabalhos programados, foi o entendimento da cultura como um processo dinâmico em constante transformação; sempre provocando “choques de gerações”, dos quais surgem novas identidades culturais e contraculturais que repercutem nas manifestações. Assim, acreditamos que essa produção arquitetônica, que denominamos como Arquitetura Alternativa, a qual vinculamos aos movimentos contraculturais sincrônicos, se configura como expressão contracultural na Arquitetura Moderna Paulista a partir das seguintes premissas:

1. Questionamento ao *status quo* sob o ponto de vista cultural, filosófico, social e artístico.
2. Autonomia teórica e crítica ao *establishment*:

2.1. Em relação ao Movimento Moderno e ao Estilo Internacional;

⁴⁰ Idibem, p. 860.

⁴¹ Idibem, p. 860.

⁴² Idibem, p. 861.

⁴³ Idibem, p. 861.

2.2. Em relação à atuação profissional e seus contornos;

3. Produção arquitetônica divergente da corrente paulista considerada hegemônica:

3.1. Pela solução plástica;

3.2 Pelo uso de materiais e técnicas construtivas vernaculares ou populares ou ainda na utilização de técnicas de maneira inovadora;

3.3 Crítica à industrialização e repúdio a serialização;

3.4 Busca de referenciais externos ao contexto arquitetônico local;

Assim, a Arquitetura Alternativa associa-se ao conceito de contracultura. O termo Contracultura foi cunhado pelo sociólogo norte americano Theodore Roszak, em seu artigo *"The CounterCulture"*, publicado em 25 março de 1968⁴⁴. Ele identificou que uma nova *"cultura está realmente surgindo entre nossa juventude, e que esta cultura merece compreensão cuidadosa, pelo menos devido ao grande número de seus adeptos."*⁴⁵ A contracultura norte americana teve início com a Geração Beat⁴⁶, em decorrência de uma convergência de fatores: tensões geradas pela Guerra Fria; o controle tecnocrático da sociedade; a abundância econômica em detrimento da desigualdade social; o segregacionismo étnico; a insatisfação geracional devido ao crescimento demográfico da juventude; a ampliação dos horizontes teóricos a partir do acesso em massa à Universidade; o pacifismo e o hedonismo, que resultaram, no início dos anos 1960, em dois movimentos de grande repercussão: os *hippies* que optaram pelo isolamento, numa tentativa de viver à margem do sistema produtivo, e a *New Left*, que buscou revolucionar politicamente a sociedade. Reações contraculturais ao *status quo* sempre existiram no decorrer da história, mas em meados dos anos 1950 e 1970 ganharam grande dimensão com repercussão internacional em várias áreas, caracterizando-se em oposição ao contexto cultural vigente, objetivando contestar, criticar ou polemizar os valores morais, comportamentais, religiosos e políticos e promovendo uma ruptura ou "brecha"⁴⁷ histórica.

⁴⁴ROSZAK, Theodore. *The Counter-culture*, The nation, 25 março 1968.

⁴⁵ Id. *A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972, p. 48

⁴⁶A Geração Beat foi um movimento literário, cujo nome foi cunhado em 1952, pelo jornalista John Chellon Holmes, em seu artigo This is the Beat Generation. Outros protagonistas da Geração Beat foram: William Burroughs (1914-1997) nasceu em St. Louis, Missouri; Gary Snyder (1930-) nasceu em São Francisco, Califórnia; Neal Cassady (1926-1968) que foi eternizado como personagem Dean Moriarty do romance *On the road*. Cf. GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p. 262; Cf. HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o Breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 224; Cf. VLAGOPOULOS, Penny. *Reescrevendo a América: a nação de 'monstros subterrâneos de Kerouac*. In. KEROUAC, Jack. *On the road: o manuscrito original*. Tradução Eduardo Bueno e Lúcia Brito- Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 59; Cf. BURROUGHS, William. *Almoço nu*. São Paulo, Brasiliense, 2005; Cf. CASSADY, Neal. *O primeiro terço*. Porto Alegre, L&PM, 2001.

⁴⁷Conceito de Brecha conforme concepção de Edgar Morin: "Por outro lado o espírito do tempo mudou. Antes de 1968, a divisão do trabalho, sua fragmentação, as opressões cronométricas da vida cotidiana, o estatuto da mulheres, dos jovens, dos marginais, da vida urbana, da sexualidade – tudo isso parecia fazer parte da natureza da sociedade, de forma tão evidente quanto as nuvens e as montanhas fazem parte da natureza física. Mas nos anos 70, é colocado em questão, frequentemente de maneira difusa, e às vezes de forma virulenta, tudo o que antes não constituía problema. Assim, as aspirações femininas, as ideias ecológicas, o neo-regionalismo, o neo-arcadismo, o desejo de viver fora dos ritmos artificiais da cidade, da fábrica, do escritório, a comunidade, a autogestão – tudo isso faz parte doravante de nossa problemática dos anos 1970." Cf. MORIN, Edgar. *O jogo em que tudo mudou*. In.: Maio de 68, organização Sérgio Cohn e Heyk Pimenta, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008, p. 34.

A Arquitetura Alternativa, como produção contracultural, é parte integrante de um universo de questionamentos ao *establishment* em que novas pautas surgem no cenário arquitetônico. Essa arquitetura se posiciona à margem da nascente Escola Paulista Brutalista (1953-1973)⁴⁸ questionando alguns de seus valores, tais como: o uso da tecnologia mais avançada, com ênfase à tecnologia do concreto armado aparente em soluções que valorizam a plástica através do conceito de “*estrutura como arquitetura*”⁴⁹; partidos com coberturas geralmente planas com tetos em grelhas “*utilizando lajes nervuradas uni ou bidirecionais*”⁵⁰; vedos modulares com alvenarias de tijolos de barro ou blocos de concreto sem revestimento para evidenciar a estrutura; soluções projetuais moduladas visando a serialização e possível industrialização dos componentes. A Arquitetura Alternativa se insere, também, nas discussões críticas ao Movimento Moderno e ao Estilo Internacional.

O recorte cronológico de 1956 a 1979, nestes termos, foi definido pelos acontecimentos que achamos decisivos para a arquitetura. A data inicial corresponde ao fim dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs)⁵¹, que desde 1928 discutia os rumos da arquitetura e do urbanismo modernos, devido à ascensão da geração de jovens arquitetos: Alison e Peter Smithson, ATBAT George Candilis e Shadrach Woods; Aldo van Eyck; William e Jill Howell; R. Gutmann, Jacob Bakema, John Voelcker e Giancarlo de Carlo, que formaram o TEAM X (1954-59 até 1984)⁵², com propostas em conjunto ou individuais com uma postura crítica ao funcionalismo da Carta de Atenas⁵³, quanto a “*necessidade de discutir a humanização dos espaços*”⁵⁴ para o homem não idealizado, com objetivo de encontrar para a cidade “*uma relação mais precisa entre a forma física e a necessidade sociopsicológicas*”⁵⁵, ou seja, contemplar a cidade não apenas fisicamente mas como “*lugar de muitas outras manifestações humanas*”⁵⁶ na busca de outros referenciais do “*novo humanismo formado pela eclosão das ciências sociais modernas e pelo existencialismo francês*”⁵⁷ e também pelas artes.

⁴⁸ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese Doutorado em Arquitetura - UFRGS, Rio Grande do Sul. 2005, p. 19.

⁴⁹ Ibidem, p. 150.

⁵⁰ Ibidem, p. 107.

⁵¹ Foram realizados dez CIAMs com temas definidos: 1º CIAM, La Sarraz, Suíça, 1928, industrialização; 2º CIAM, Frankfurt, Alemanha, 1929, casa mínima; 3º CIAM, Bruxelas, Bélgica, 1930, unidades de vizinhança; 4º CIAM, Atenas, Grécia, 1933, cidade funcional; 5º CIAM, Paris, França, 1937, moradia e lazer; 6º CIAM, Bridgwater, Inglaterra, 1947, superar a cidade funcional; 7º CIAM, Bergamo, Itália, 1949, formação arquitetos nas escolas; 8º CIAM, Hoddesdon, Inglaterra, 1951, centro cívico; 9º CIAM, Aix-en-Provence, França, 1953, desenvolvimento urbano e o habitat; 10º CIAM, Dubrovnik, Yugoslávia, 1956, relações entre cidade, sociologia e psicologia que é considerado o último Congresso.

⁵² Sobre CIAM e TEAM X Cf. FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 329; Cf. BARONE, Ana C. C. *Team 10: arquitetura como crítica*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2002.

⁵³ Considerada o principal documento do Movimento Moderno e resultado do IV Encontro do CIAM em 1933, definiu as quatro funções da cidade: moradia, trabalho, lazer e transporte.

⁵⁴ Sobre a postura crítica do Team 10, Cf. BARONE, Ana C. C. *Team 10 arquitetura como crítica*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2002.

⁵⁵ FRAMPTON, op.cit., p. 330.

⁵⁶ MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 76.

⁵⁷ Ibidem, ibidem.

O casal Smithson, uma das lideranças do grupo jovem, buscou novos referenciais para sua arquitetura a partir da filosofia existencialista de J.Sartre⁵⁸ e do intercâmbio com as artes, como membros do *Independent Group* (1942-1956), quando realizaram as exposições *Parallel of life and Art* (1953) ao lado do fotógrafo Nigel Henderson, que apresentou atividades humanas na cidade e *This is tomorrow* (1956). Ainda em 1953, o casal Smithson utiliza pela primeira vez a expressão “*new brutalism*” ao explicar o projeto de uma casa em Soho, Londres: “[...] *Se tivesse sido construída seria a primeira experiência do Novo Brutalismo na Inglaterra*”⁵⁹. Em 1956, os Smithsons definem o conceito *Gold Lane*, que será influência importante na produção arquitetônica, como uma crítica a Carta de Atenas e mais próxima às comunidades populares. Em 1967, outro texto do casal “*Urban Structuring*”, com fotos de “*Nigel Henderson mostrando a vitalidade das ruas tradicionais e populares, explicita o forte papel que nos anos cinquenta tiveram as ciências sociais*”⁶⁰. Assim, o casal Smithson teria liderado o discurso “ético”⁶¹ do Novo Brutalismo britânico do pós Segunda Guerra.

Diferentemente do cenário arquitetônico internacional, no Brasil, vivia-se um momento de consagração da Arquitetura Moderna Brasileira, de linha carioca. Assim, a data inicial do presente trabalho, corresponde à abertura do concurso para o Plano urbanístico de Brasília. A nova Capital Nacional desejada pelo presidente J. Kubitschek (J.K.), e que, no âmbito político, simbolizou a materialização do Plano Nacional de Desenvolvimento do governo, cujo mote seria o desenvolvimento de “cinquenta anos em cinco”.

O concurso foi vencido pelo Plano Piloto do arquiteto L. Costa e, conforme determinação presidencial, os projetos arquitetônicos foram elaborados por O.Niemeyer. Formara-se, novamente, a dupla que trabalhou nos bem sucedidos projetos do Ministério da Educação e Saúde (1937-1943) e no pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York, 1939.

Trabalhos recentes analisaram a arquitetura brasileira e paulista contemplando o período do presente trabalho (1956-1979). Como a tese de doutoramento de M.Bastos (2004), que a partir de uma revisão crítica historiográfica e da prática de alguns arquitetos, analisou a produção arquitetônica brasileira no curto período compreendido entre a inauguração de Brasília e do SESC-Pompeia, quando segundo ela: “*predominou um só pensamento crítico-teórico*”⁶² em suas palavras:

“A produção arquitetônica do período proposto para estudo foi analisada e apreciada,

⁵⁸ FRAMPTON, op.cit., p. 330.

⁵⁹ Informação fornecida pela professora Mônica Junqueira de Camargo, na disciplina AUH 129 - Arquitetura Moderna e Contemporânea no Brasil, 2º semestre, 2011.

⁶⁰ MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2009, p. 75.

⁶¹ Aqui numa referência à discussão de Reyner Banham no livro publicado em 1966, *The New Brutalism: Ethic ou Aesthetic?*

⁶² BASTOS, Maria Alice J. *Dos anos 50 aos anos 70: Como se completou o projeto moderno na arquitetura brasileira*. Tese Doutorado em Arquitetura - FAU-USP, São Paulo, 2004, p. 17.

*aproximadamente até o início dos anos 80, principalmente dentro do pensamento crítico-teórico então dominante e, claramente, deu visibilidade e valorizou uma determinada orientação estética. Aquele que, grosso modo, se caracterizou pela superação do funcionalismo estrito por meio da exploração plástica das estruturas de concreto.”*⁶³

M. Bastos concluiu que, no período analisado, especialmente nos anos 1970, havia uma linha hegemônica na arquitetura moderna nacional: *“Entendia-se então que esta arquitetura expressa em concreto armado aparente e com grande preeminência da solução estrutural, se punha na sequência do Ministério da Educação e Saúde (Lúcio Costa e equipe) e dos palácios de Brasília [...]”*⁶⁴

Em outro trabalho, a tese de doutoramento de R.V.Zein (2005)⁶⁵ analisa a produção arquitetônica paulista, buscando distinguir o que possa ter sido a Escola Paulista Brutalista (1953-1973)⁶⁶ do que possa ter sido a Arquitetura Paulista Brutalista; *“admitindo que ambas não sejam exatamente congruentes, e que o conjunto das obras da última pode legitimamente ser bem mais amplo do que o conjunto das obras admitidas na primeira”*⁶⁷, esta que surgiu concomitantemente ao Brutalismo internacional e a realização de Brasília. Segundo R. Zein, seria suficiente para considerar como *“brutalista essa arquitetura paulista”*⁶⁸ caso ela atendesse a dois requisitos analisados: “c) Tanto enquanto tendência que prefere ou se compraz em ser reconhecida por seu discurso ético”⁶⁹; e “d)” considerando o Brutalismo como um *“estilo arquitetônico inserido no marco da arquitetura moderna”*⁷⁰, e a partir de suas características *“formais, materiais e construtivas são compartilhadas”*.⁷¹ R. Zein elencou uma lista, ou abecedário, de características subdividida em: partido, composição, elevações, sistema construtivo, texturas e ambiência luminica e características simbólico-conceituais, as quais foram compartilhadas por vários arquitetos. R.Zein acredita que por haver um profícuo intercâmbio de ideias entre arquitetos, os quais, *“muito conectados entre si pela frequência aos mesmos ambientes e como ativa participação nos órgãos de classe”* caracterizou-se uma *“escola, como de fato sucedeu”*⁷². Ela conclui que a tendência paulista tornou-se predominante e posteriormente hegemônica. Em suas palavras:

“De fato, o brutalismo paulista só fica claro como tendência predominante, e depois hegemônica, inclusive pra seus protagonistas, após ter-se expandido grandemente, como a seguir o fez, depois que passa a haver uma escola - que adota o estilo, mas o eleva da

⁶³ Ibidem, p. 16.

⁶⁴ Ibidem, p. 32.

⁶⁵ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese Doutorado em Arquitetura - UFRGS, Porto Alegre, 2005.

⁶⁶ Ibidem, p. 19.

⁶⁷ Ibidem, p. 239.

⁶⁸ Ibidem, p.25.

⁶⁹ Ibidem, ibidem.

⁷⁰ Ibidem, ibidem.

⁷¹ Ibidem, ibidem.

⁷² Ibidem, p.43.

condição de circunstância a condição de norma.”⁷³

A data final do presente trabalho corresponde, no Brasil, ao período de retomada do processo democrático, com consequências na dinâmica do país e em todas as áreas do conhecimento, sobretudo das manifestações artísticas. O fim do AI-5⁷⁴, em janeiro de 1979, e da vigência da Lei de Anistia⁷⁵, durante o mandato do último presidente militar, deram início ao processo de abertura política, à retomada de debates públicos, cujo seminário *“Arquitetura e Desenvolvimento Nacional: depoimentos de arquitetos paulistas”*, ocorrido no IAB-SP, em 1979, foi um marco importante no contexto arquitetônico nacional. Com ampla participação da classe, promoveu-se um balanço da produção daquele momento, da atuação dos arquitetos e das perspectivas da profissão frente à nova conjuntura nacional. Uma classe que havia se expandido com o crescimento no número de faculdades, que em 1979 totalizaram nove⁷⁶. Nessa mesma época, verifica-se a extinção dos grupos *Utopie*, francês, e *Superstudio* e *Archzoom*, italianos, e uma maior penetração das ideias pós-modernas consagradas na *“strada novíssima”*⁷⁷ da primeira edição da Exposição Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza, em 1980.⁷⁸

Uma alternativa a quê e por quê?

Identificamos em relação à produção arquitetônica paulista do período, a singularidade da obra dos seguintes arquitetos Lina Bo Bardi, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre, Flávio Império, Eduardo Longo, Vitor Amaral Lotufo e Luis Antonio Pitanga do Amparo que de diferentes modos se mostraram sensíveis à viragem cultural e contracultural de seu tempo, que lhes forjou uma visão alternativa de mundo, influenciando em seu comportamento e nas suas obras.

A cultura brasileira, entre 1956 e 1979, passou por grandes transformações, com a polarização de algumas tendências, que contou com a participação desses arquitetos que podem ser enquadrados, segundo a definição do crítico literário e historiador F. Coelho, como agentes culturais marginais:

“[...] Estar ou ser marginal no campo cultural brasileiro significa, inicialmente, três coisas: ser alternativo, desbundado ou maldito. Cada uma das significações, apesar de generalizantes, trazia um significado específico. Alternativo é aquele que se encontra ‘do lado de fora’ de algo, seja a família, o trabalho ou,

⁷³ Ibidem, p.107.

⁷⁴ Ato Institucional Número 5, decretado pelo regime militar em 13 de dezembro de 1968 e revogado em 01/01/1979.

⁷⁵ Na presidência do general João Batista de O. Figueiredo (1979-1985) foi decretada a Lei nº 6.683 em 28 de agosto de 1979.

⁷⁶ FAU Mackenzie, 1947; FAU-USP, 1948; FAU-Santos, 1971; FAU Brás Cubas, 1971; FAU Mogi das Cruzes, 1972; FAU Farias Brito, 1973; FAU PUC-Campinas, 1973; FAU Taubate, 1977 e FAU Belas Artes, 1979.

⁷⁷ Conforme Otilia Arantes uma “rua manifesto”: “ *Simplesmente de uma rua inusual (e inutilizável - é verdade): vinte arquitetos de renome alinharam fachadas numa rua artificial - a Strada Novíssima [...] Nessa rua Carnaval (não se pode esquecer que se estava em Veneza, o que era posto em cena ea própria Arquitetura era como uma grande construção alegórica.*” Cf. ARANTES, Otilia. *Lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 30.

⁷⁸ Segundo Montaner, o título da exposição é um claro manifesto em defesa da arquitetura contextualista. Cf. MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2009, p. 204.

sobretudo o mercado cultural. Desbundado por sua vez, deriva da circulação do modelo 'hippie' na cultura jovem dos grandes centros urbanos, sendo relacionados ao consumo de drogas, à crença mística orientalista e ao ideal do 'pé-na-estrada'. E maldito, por fim, é o intelectual ou artista que, em busca da 'grande obra' ou da inovação formal constante, se isola do seu meio produtivo e dos seus pares, não cedendo nem fazendo concessões ao mercado ou à estética dominante.”⁷⁹

Os arquitetos selecionados, além da produção arquitetônica e artística, contribuíram na docência e integraram movimentos de contracultura, seja no âmbito da cultura, da política ou das artes, com visível repercussão no desenvolvimento da arquitetura a partir de então. Lina Bo Bardi partidária das ideias do nacional-popular gramsciano, manteve estreito contato com a vanguarda teatral, com o Cinema Novo e as manifestações contraculturais. Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, integraram o Grupo Arquitetura Nova, que buscava opções à prática arquitetônica capitalista através da integração entre os arquitetos e a classe operária, e que se envolveram (Sérgio e Rodrigo) na luta armada e com o Tropicalismo, Teatro da Agressão e o Teatro do “desbunde” (Flávio). Eduardo Longo, atrelado às ideias dos movimentos internacionais de cultura de massa, *Archigram*, *Superstudio* e *Archizoom*. Vitor Lotufo, dedicado à exploração de novos materiais e técnicas construtivas, buscando resgatar um conhecimento vernáculo, introduziu os conceitos de sustentabilidade e economia de meios, atrelado às ideias de B.Füller, tendo ainda participado do Cinema Marginal. Por sua vez, Pitanga do Amparo, próximo ao ideário *hippie*, foi tributário das ideias de Sérgio Ferro introduziu a pesquisa *Biotectura* relacionada ao Ecologismo.

A tese que defendemos, da existência de uma arquitetura alternativa à linha hegemônica da produção brutalista das décadas de 1960 e 1970, será discutida através da análise das obras desses arquitetos.

⁷⁹COELHO, Frederico. *Eu brasileiro, confesso minha culpa e o meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 217. (grifo nosso)

2 ARQUITETURA E A REVOLUÇÃO CULTURAL E CONTRACULTURAL

1 - Pavilhão Philips, feira Bruxelas, Le Corbusier, 1958.
Fonte: COHEN, 2007, p.84.

2 ARQUITETURA E A REVOLUÇÃO CULTURAL E CONTRACULTURAL

“São aqueles que hoje tem quarenta anos de idade, nascidos por volta de 1916 durante guerras e revoluções, e os que nessa época nem haviam nascido, e estão hoje com vinte e cinco anos, os que nasceram por volta de 1930, durante os preparativos para uma nova guerra e em meio a uma profunda crise econômica, social e política, e que, portanto, se situam no âmago do período presente, são esses os únicos indivíduos capazes de sentir, pessoal e profundamente, os problemas concretos, os objetivos a ser seguidos e os meios para alcançá-los, e a patética urgência da situação atual.”

Le Corbusier⁸⁰

Nos anos 1950, nos países industrialmente desenvolvidos, a tecnocracia - *“como produto amadurecido do progresso tecnológico e do ethos científico”*⁸¹, tinha lugar de destaque e parecia poder solucionar todos os problemas do homem, contraditoriamente, também, ampliou o poder bélico com armas atômicas que gerou tensões e medo⁸² de um conflito nuclear a cada divergência entre as superpotências EUA capitalista e URSS comunista.

Nesse período, de Guerra Fria, tanto a tecnocracia quanto a *“alta cultura modernista”* começam a ser questionadas, por *“vários movimentos contraculturais e antimodernistas”*, como um fenômeno de resistência *“cosmopolita, transnacional”*, contra as *“formas opressivas da racionalidade técnico-burocrática”*⁸³. Daí surge a contracultura, que explora os *“domínios da auto-realização individualizada”* conforme análise de D. Harvey⁸⁴. Segundo F. Jameson, foi de *“libertação universal”*⁸⁵ de energias sociais que caracterizaram a transição para uma *“nova ordem internacional”*, dirigida a diversas áreas culturais: literatura, cinema, artes visuais. No caso da arquitetura, foi uma reação contra a *“arquitetura moderna, em particular contra as construções monumentais do Internacional Style”*⁸⁶. Vale dizer que tais questionamentos foram motivados, em grande parte, pela ampliação dos horizontes teóricos nas áreas de: Sociologia⁸⁷, Filosofia⁸⁸, Psicologia⁸⁹, Antropologia⁹⁰ e História Nova⁹¹, que contribuíram para o surgimento de reações contrárias ao *status quo* e favoreceram à ascensão juvenil.

⁸⁰LE CORBUSIER em carta dirigida ao CIAM de Dubrovnik, 1956. Apud: FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 330.

⁸¹ROSZAK, Theodore. *A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972, p. 19.

⁸²BURNS, Edward McNall. *História da civilização ocidental: do homem das cavernas até a bomba atômica*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1982.

⁸³HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992, p. 44.

⁸⁴Ibidem.

⁸⁵JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo e sociedade de consumo*. In: JAMESON, Fredric. *A virada Cultural reflexões sobre o pós-moderno*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 20.

⁸⁶Ibidem, p. 17

⁸⁷A Sociologia se expande e se estabelece como importante ciência social acadêmica depois da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, na década de 1960, quando há uma reorientação a partir de “áreas novas ou redefinidas de pesquisa”, como gênero, grupos étnicos e movimentos sociais. Segundo Tom Bottomore: “Conflitos internacionais, em especial a Guerra do Vietnã, o aparecimento de novos movimentos sociais, o crescimento da dissidência e da oposição nos países ocidentais e na Europa oriental, a ampliação da distância entre nações ricas e pobres, tudo isso provocou uma reorientação radial do pensamento social. Mudança e conflito social, em vez de integração e regulação da vida social mediante normas compartilhadas ou um suposto “sistema de valores comuns”, passaram agora a ser questões centrais para análise.” Cf. OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. 1ª. ed. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 326.

⁸⁸Especialmente o existencialismo de J.P. Sartre e o pensamento de Herbert Marcuse, o filósofo da contracultura, da utopia como algo possível e da grande recusa.

⁸⁹Especialmente devido à difusão das ideias de Sigmund Freud e seus intérpretes.

O Movimento Moderno, que desde o início do século XX, havia priorizado a razão analítica aplicada à arquitetura e ao urbanismo, baseado no mito da máquina e no homem universal, não mais faria sentido nos tempos de Guerra Fria, quando a tecnocracia e avanço tecnológico eram responsáveis tanto por um possível conflito nuclear, quando por conjuntos habitacionais sem urbanidade. A Carta de Atenas começa a ser questionada - depois que a tecnocracia dos países desenvolvidos, em função da premência do contexto pós-guerra, tomou conta dos números quantitativos da produção da casa mínima, em conjuntos habitacionais construídos em larga escala, em geral isolados dos centros urbanos, que, em muitos casos, foram considerados como *"gigantesco empreendimento para a degradação do hábitat humano"*⁹², por alguns jovens arquitetos, os quais, segundo Le Corbusier seriam *"os únicos indivíduos capazes de sentir, pessoal e profundamente, os problemas concretos, os objetivos a ser seguidos e os meios para alcançá-los, e a patética urgência da situação atual."*⁹³

Le Corbusier, por sua vez, abriu novos caminhos de investigação arquitetônica, sobre *"a forma do som"*, com o projeto do Pavilhão Phillips, feira de Bruxelas, 1958 [Fig.1] com Iannis Xenakis. O projeto resulta das *"qualidades acústicas da forma, mas também uma expressão contemporânea que se estende aos princípios arquitetônicos, e, principalmente, os do funcionalismo, para os de música e cinema"*.⁹⁴ Um caminho que foi definido por Le Corbusier como: *"Luz, ritmo, imagem, som; a base é um dado para um novo desempenho; nós podemos chamá-la jogo eletrônico."*⁹⁵

O marco dos questionamentos da nova geração de arquitetos ocorre em 1956, com o fim dos CIAMs⁹⁶ e a ascensão do Team X, que ocorreu no mesmo ano em que surgiu o marco inicial da Contracultura norte americana com o poema *Howl*⁹⁷, de Alen Ginsberg⁹⁸, ao lado de *On the Road*⁹⁹, de

⁹⁰O conceito capital de "raça" existiu até a Segunda Guerra Mundial, depois dela foi *"completamente rejeitado como noção biológica e analítica de alguma utilidade. Parte do motivo foi, sem dúvida, uma reação ao modo como a biologia foi usada para justificar ações políticas"*. Na segunda metade do século XIX, o conceito de cultura passa por mudanças e assume conotações vinculadas ao desenvolvimento da nova disciplina: antropologia. Cf. OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. 1ª. ed. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 26.

⁹¹A História Nova foi sendo desenvolvida por historiadores da Universidade de Berkeley, Califórnia, no final da década de 1950 e início da 1960, quando jovens historiadores marxistas começaram a publicar livros, cujo mote era *"a história vinda de baixo"* com temas pouco explorados até então como a *"investigação da composição social e da vida cotidiana de operários, criados, mulheres, grupos étnicos e congêneres"*. Cf. HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

⁹²SCHUNAITD, Claude. *"Arquitetura e compromisso político"*. Apud: FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Modern*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 349.

⁹³LE CORBUSIER em carta dirigida ao CIAM de Dubrovnik, 1956. Apud: FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 330.

⁹⁴ABENDROTH, Manoel. *Sonic space*. L'Arca, Milão, n° 181, p.2-7, may, 2003.

⁹⁵LE CORBUSIER. *O Poema Eletrônico*. Ed. Les Editions de Minuit, 1958. Apud: ABENDROTH, Manoel. *Sonic space*. L'Arca, Milão, n° 181, p.2-7, may, 2003. (Tradução Maria Conceição Delbel, Edite Galote e Ricardo Carranza, *Revista 5% arquitetura+arte*, n°5, disponível em: <http://www.arquitetonica.com/o%20espa%20e%20sonoro.htm>).

⁹⁶Vide nota número 47.

⁹⁷GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

⁹⁸Irwin Allen Ginsberg (1926-1997) nasceu em Nova Jersey, filho de pai poeta e mãe comunista.

⁹⁹KEROUAC, Jack. *On the Road: o manuscrito original*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

Jack Kerouac¹⁰⁰, de 1957, cuja fatura em rolo de papel contínuo ocorrera pouco antes¹⁰¹. Estas foram duas obras literárias emblemáticas, que mostraram a face contraditória da sociedade americana da abundância econômica, intenso controle social, segregação étnica e sexista, a partir do ponto de vista dos marginalizados. Apesar das manifestações contrárias ao *status quo* sempre presente através dos tempos: “os movimentos sectários e contraculturais têm tido geralmente dois aspectos, o ativismo radical dos que buscam revolucionar politicamente a sociedade e a boêmia dos que a abandonam para viver em isolamento”¹⁰², como defende E.Digby Batzell¹⁰³. A Contracultura, nas décadas de 1950 à 1970, caracterizou-se, assim, por manifestações em várias linhas de atuação, exatamente em oposição ao contexto cultural tradicional, com o objetivo de contestar, criticar ou polemizar na reivindicação de caminhos **alternativos**, pondo em xeque valores morais, comportamentais, religiosos e políticos e promovendo uma ruptura ou “brecha”¹⁰⁴ histórica.

As contradições da sociedade industrial avançada, que a *Geração Beat* apresentava em seus livros, foram objeto de estudo da Escola de Frankfurt¹⁰⁵ de M.Horkheimer, T. Adorno e H.Marcuse, exilados nos EUA. Estes autores desenvolveram sua Teoria Crítica analisando a cultura da “*sociedade totalmente administrada*” a partir de temas fundamentais do marxismo ocidental¹⁰⁶, conceituando a “*indústria cultural*” (*Kultur industrie*) e seu vínculo estreito com o mercado consumidor e a “*sustentação das estruturas de dominação*”¹⁰⁷.

¹⁰⁰ Jean-Louis Lebris de Kerouac (1922-1969) nasceu em Lowell, Massachusetts. Seus pais eram trabalhadores franco-canadenses que emigraram para Nova Inglaterra. Até os seis anos de idade Kerouac falava, apenas, o dialeto *joual* que considerava sua língua mãe.

¹⁰¹ KEROUAC, op. cit., p. 59.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ E.Digby Batzell autor do verbete contracultura. Cf. OUTHWAITE. W.; BOTTOMORE, T. 1º.ed. Dicionário do pensamento social do século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

¹⁰⁴ Ver nota 43.

¹⁰⁵ O Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt foi fundado em 1921, por um rico comerciante de grãos para homenagear seu filho, estudante de ciências sociais na Universidade de Frankfurt. Com a Segunda Guerra, o Instituto se transferiu para Genebra e depois Nova York e seus colaboradores eram bolsistas e seus principais membros foram: Max Horkheimer (1930-1969) que quando assumiu a direção do Instituto em 1930, introduziu o programa de Teoria Crítica da sociedade que foi a diretriz das pesquisas até 1941; o crítico literário Walter Benjamin (1892-1940) que não emigrou para os EUA; Theodor Wisengrund Adorno (1903-1969), filósofo, sociólogo e musicólogo e o filósofo Herbert Marcuse (1898-1979), além do cientista político Friedrich Pollock, o psicanalista e psicólogo Erich Fromm, o cientista político especialista em estudos sobre direito Franz Neumann, o cientista político Otto Kirchheimer, o estudioso da cultura e literatura popular Leo Lowenthal, o economista Henryk Grossman e o economista e sociólogo Arkadij Gurland. Em “Dialética do Esclarecimento”, de 1947, Adorno e Horkheimer concluíram que o “processo civilizatório assumiu a forma de uma espiral de crescente reificação”, quando o feitiçismo da mercadoria atinge seu ponto máximo nas sociedades industriais avançadas e tudo se coisifica, inclusive os seres humanos. Em “Crítica Cultural e sociedade”, de 1949, Adorno discute o papel do crítico cultural frente ao poder totalitário e o quanto este mesmo inconscientemente, pode colaborar para a manutenção do “status quo”. Cf. HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 70. Cf. HORKHEIMER, Max. Teoria Crítica I: uma documentação. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 2. GABNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 10.

¹⁰⁶ No pós II Guerra Mundial há a ascensão do pensamento marxista ocidental, uma linha de pensamento ligada à cultura, sociologia e filosofia identificada, também, como “marxismo da superestrutura”. O marxismo ocidental tem sua origem associada às obras seminais: “*História da consciência de classe*” do filósofo húngaro Gyorgy Lukács, “*Marxismo de filosofia*” de Karl Korsch, ambos de 1923; e na obra de Antonio Gramsci “*Cadernos do Cárcere*” publicada postumamente, a partir de 1958; obras responsáveis pela revisão crítico-filosófica do pensamento de Karl Marx. Ele se disseminou através das obras de J. P. Sartre e Merleau-Ponty editores da revista *Les Temps Modernes*; o filósofo estruturalista Louis Althusser; e Henri Lefebvre editor das revistas *Arguments* e *Utopie*; de Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin e Jürgen Habermas, membros da Escola de Frankfurt; que realizaram estudos de Teoria Crítica sobre literatura, música, artes plásticas e cultura de massa. Cf. OUTHWAITE. W.; BOTTOMORE, T. 1º. ed. Dicionário do pensamento social do século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 531. No Brasil, o pensamento marxista ocidental foi difundido pela Revista Civilização Brasileira, a partir da tradução de textos inéditos de seus principais protagonistas.

¹⁰⁷ OUTHWAITE. W.; BOTTOMORE, T. 1º.ed. Dicionário do pensamento social do século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 531.

Contemporânea à Geração *Beat* e ao Team X, a Internacional Situacionista - I.S. (1957-1972) surge como movimento político-cultural na França¹⁰⁸ com os integrantes: pintores Asger Jorn¹⁰⁹, Giuseppe Pinot, Elena Verrone, Piero Simondo e Ralph Rumney; o arquiteto e pintor Constant Nieuwenhuys¹¹⁰; o músico Walter Olmo, a escritora Michele Bernstein e o escritor e pensador Guy-Ernest Debord¹¹¹, membros remanescentes da Internacional Letrista¹¹², grupo CoBRA¹¹³ e movimento MIBI¹¹⁴. As ações culturais da I.S. podem ser entendidas a partir do marxismo ocidental enquanto ideário motivador e a Contracultura, enquanto comportamento e forma de ação e neste sentido um comportamento dentro da “tradição de Livre Espírito”, de cunho utópico, que unifica movimentos culturais díspares, na análise de S. Home¹¹⁵.

Os Situacionistas elegeram a cidade como meio prático para realizar a Revolução, com propostas utópicas, no sentido de H.Marcuse¹¹⁶; lúdicas destinadas ao “*homo ludens*”, no sentido de J.Huizinga¹¹⁷, engajadas, no sentido de J.Sartre¹¹⁸; tendo como resultados práticos: a “*Deriva*” que é um

¹⁰⁸ HOME, Stuart. *Assalto à cultura. Utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad, Editora do Brasil, 1999, p. 25.

¹⁰⁹ Asger Jorn (1914-1973) pintor dinamarquês trabalhou com Fernand Léger em 1936 e com Le Corbusier, em 1937, na Exposição Internacional de Paris, foi membro da Bauhaus de Walter Gropius, fundador do Grupo COBRA (1948-1951), membro da Internacional Situacionista (1957-1965).

¹¹⁰ O arquiteto holandês Anton Constant Nieuwenhuys (1920-2005), que foi uma liderança I.S. ao lado de Debord, teve participação importante de 1957 à 1965. Quando pertenceu ao grupo artístico COBRA, em 1949, Constant formulou algumas teses: sobre o desejo, o desconhecido, a liberdade e a revolução; e evoluíram para sua proposta síntese *New Babylon*. Ele se retira do grupo em 1965, por divergências com Debord.

¹¹¹ Guy-Ernest Debord (1932-1994), cineasta, escritor e pensador marxista ocidental francês, membro fundador e líder do grupo I.S. Seu principal trabalho “*A sociedade do espetáculo*”, publicado em 1967, seria uma das influências do movimento Maio de 1968, segundo o próprio autor. Entretanto, o texto que teve mais proximidade com aquele movimento foi: “*A miséria do meio estudantil – Considerado em Seus aspectos Econômico, Político, Psicológico, Sexual e, mais Particularmente Intelectual*”, escrito pelo situacionista Mustapha Khayati, em 1966, o qual teria sido revisado por Debord. Contudo a obra “*A sociedade do espetáculo*” está inserida num fenômeno cultural de transformações amplo, responsável por aquele movimento. Segundo Marietta Badema: “*se um texto situacionista teve grande importância para gestão do Maio de 68, foi esse*”. Cf. *Internacional Situacionista: Teoria e prática da revolução*. São Paulo: Coleção Badema, Conrad Editora do Brasil, 2002.

¹¹² Internacional Letrista (1952-1957), formada por doze membros dissidentes do Movimento Letrista de Isou, dentre eles: Guy-Ernest Debord e sua futura esposa Michele Bernstein, Gil J. Wolman, Mohamed Dahou, André-Frank Conord e Jacques Filon.

¹¹³ O grupo artístico COBRA (1948-1951) - cujo nome foi formado a partir das iniciais das cidades Copenhague, Bruxelas e Amsterdã, teve cerca de cinquenta membros entre pintores, escultores, arquitetos teóricos, etnólogos de dez países diferentes, no final dos anos 40 realizaram reuniões, exposições, intercâmbios e a publicação da revista homônima COBRA. Entre seus membros destacam-se: Appel, Constant, Corneille, Jorn, Novier, Dotremont (poeta), Alechinsky, Atlan, Jacoben entre outros. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

¹¹⁴ O MIBI- Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, formado em 1954, a partir da iniciativa dos artistas: o dinamarquês Asger Jorn e os italianos Eurico Baj e Sérgio Dangelo.

¹¹⁵ Stewart Home defende esta tese em seu livro *Assalto à Cultura*, onde analisa os movimentos artísticos do século XX: COBRA, Movimento Letrista, Internacional Letrista, MIBI - Movimento Internacional por uma Bauhaus Imagista, Fluxus, Arte Autodestrutiva, Provo, Yippies, Mail Art, Punk, Neoísmo Spectro-Situacionista e I.S., além do grupo Dada, Surrealismo e Futurismo. Para Home, são todos movimentos de cunho “utópico” ou de uma “tradição vinda do Livre Espírito”; ele defende a hipótese de que há uma “tradição” que liga os movimentos do século XX estudados por ele às personagens históricas: Gerrard Winstanley (séc. XVII) comerciante inglês, líder de movimento contra a igreja e a propriedade; Abiezer Coppe (1619-1672) membro do grupo ranter que pregava a recusa das religiões; Marques de Sade (1740-1814) escritor; Charles Fourier (1772-1837) socialista utópico francês; Conde de Lautréamont (1846-1870) poeta francês; William Morris (1834-1896) artista gráfico, arquiteto, pintor e poeta inglês e um dos principais fundadores do Movimento das Artes e Ofícios britânico; Alfred Jarry (1873-1907) dramaturgo francês revolucionário. Home considera que esta hipótese pode ajudar a compreender esses movimentos do século XX, “tão díspares” que se situam em oposição ao “*establishment*” do “capitalismo consumista”, contudo emergiram neste contexto de sociedade. Cf. HOME, Stewart. *Assalto à cultura. Utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*. São Paulo: Conrad, Editora do Brasil, 1999.

¹¹⁶ MARCUSE, Herbert. *Liberation from the affluent society*. In: MARWICK, Arthur. *The cultural revolution of the long sixties: voices of reaction, protest, and permission*. The International History Review, vol. 27, no. 4, dec. 2005, p. 780-806.

¹¹⁷ Johan Huizinga (1872-1945) historiador e professor holandês. Entre seus principais trabalhos está o livro *Homo Ludens*, de 1938, o qual discute o elemento jogo – entendido como diversão ou brincadeira - como um dos principais elementos formadores da cultura humana: “*Brincar é fundamental para uma necessária geração de cultura*”. J. Huizinga será uma das principais referências para a Internacional Situacionista. Cf. HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

¹¹⁸ Jean Paul Sartre (1905-1980) é considerado o exemplo de intelectual engajado com as ações políticas de sua época. Cf. SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura*. São Paulo: Ática, 1993.

vagar sem rumo que desvela as emoções dos bairros (boêmios) de Paris- nos seus “*diversos sentimentos que encontramos ao acaso na vida cotidiana*” dentro de seu conceito de psicogeografia¹¹⁹, ou seja, um resgate da memória afetiva presente nos espaços urbanos; “*Construção de Situações*”, um jogo urbano como um “*elemento de competição e separação da vida cotidiana*” para resgatar o conteúdo psicológico do espaço urbano; o “*Urbanismo Unitário*” - uma forma de pensar a cidade como um todo integrado e sem fronteiras - o qual foi materializado e desenvolvido por Constant; e por fim “*Detournement*” ou desvio, uma atitude de apropriar-se de textos, imagens, obras, fotos, a fim de lhe conferir novos significados. Dentre os trabalhos da I.S. destacam-se: “*Naked City*” [Fig.2] de Guy Debord, 1961, um mapa psicogeográfico de Paris¹²⁰; o livro “*A sociedade do espetáculo*”, de 1967, de Guy Debord, sua teoria crítica da sociedade capitalista alienada, tanto na perspectiva do marxismo ocidental de Gyorgy Lukács¹²¹, de Henry Lefèbvre¹²², e da Escola de Frankfurt¹²³, e por fim o projeto *New Babylon* (1956-1974)¹²⁴ de Constant.

¹¹⁹Os conceitos de *Psicogeografia* e *Derivas* foram criados por Ivan Vladimirovitch Chtcheglov, poeta francês, filho de russo anarquista, que escreve sob pseudônimo de Gilles Ivain. Ele teve uma curta passagem pela I.S., mas seus conceitos originaram as Situações e o Urbanismo Unitário. Segundo Home, a posição de Chtcheglov era delicada e culminou por ser excluído do grupo por ser considerado um “mitomaniaco”. Cf. HOME, op. cit.

¹²⁰Charles Jencks analisa o Mapa: “*A cidade moderna funcional e é entendida como uma série de ‘bocados’ semi autônomos, cada qual com a sua própria identidade e funcionamento*”. Cf. JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 313, nota 193.

¹²¹G. Debord cita o livro “*História da consciência de classe*” de G. Lukács na abertura do capítulo “*A mercadoria como espetáculo*” e desenvolve sua crítica à sociedade do espetáculo a partir de dois conceitos desenvolvidos por G. Lukács: alienação e reificação. Cf. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: trad. Estela S.Abreu, Contraponto, 1997, p. 27.

¹²²Henry Lefèbvre nos anos 1957 e 1958 ministrou cursos de sociologia na Universidade de Nanterre, frequentados por Debord. Cf. HOME, Stewart. *Assalto à cultura. Utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad, Editora do Brasil, 1999, p. 55

¹²³OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. 1ª. ed. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p.242.

¹²⁴O nome inicial para a cidade utópica seria Dérville relativo às Derivas; porém Constant aceitou a sugestão de Debord e a partir de 1960 passou a chamá-la *New Babylon*. Um nome que pode dar margem a algumas leituras: poderia ser uma referência aos jardins suspensos da Babilônia - uma das sete maravilhas do mundo, um lugar de ambiência aprazível, lúdico; um éden para se desfrutar a vida; outra leitura possível seria uma referência à torre de Babilônia cujo nome significa “confundimento”, na passagem bíblica. Henri Lefebvre diz que se trata de “um nome provocativo, já que na tradição protestante a Babilônia é algo mau”. Cf. LEFEBVRE, Henri. *A internacional Situacionista*. In Maio de 68. Coleção Encontros, Organização Sérgio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008, p. 48. A *New Babylon* “*seria o bem que se apropriou da cidade maldita e se transformou na cidade do futuro*”, contudo, Peter Wollen afirma que a origem do nome seria a partir do filme realizado na URSS, Novyy Vavilon, 1929, dos diretores Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg, “sobre a Comuna de Paris. Assim, o nome da cidade destacou duas revoluções, uma em Paris e outra em São Petersburgo”. Cf. WOLLEN, Peter. *Situationists and architecture*. *New Left Review*, 8, mar, Apr. 2001, P. 123-139.

2 - *The Naked City*, Guy Debord, 1959?
Fonte: WIGLEY, 1998, p.19.

3 - *New Babylon*, Constant, 1959.
Fonte: WIGLEY, 1998, p.19.

4 - *Kayser, estrutura infável*, R. Füller, 1958.
Fonte: MARKS, 1960.

New Babylon [Fig.3] é uma cidade utópica que seria habitada pelos *Homo Ludens*¹²⁵ - um “*Brave New Word*”¹²⁶ - que surgiria após a revolução social. Trata-se de um projeto futurista em que o “*reino marxista da liberdade é possível*”¹²⁷, numa sociedade que não conheceu a fome, nem a exploração, nem o trabalho, em que “*todas as pessoas, sem exceção, poderiam liberar sua criatividade*”¹²⁸ contribuindo efetivamente para a transformação de seu espaço dentro do conceito de *Urbanismo Unitário* - solo coletivo e sem fronteiras. *New Babylon* foi precursora de outras cidades utópicas¹²⁹ que surgiram no *Megayear*, em 1964, quando o tema *Megastructure*¹³⁰ estava em evidência. Segundo L. Benévolo¹³¹, as várias propostas utópicas que surgiram nos anos 1960 foram inspiradas nas conquistas espaciais; J. Montaner¹³² destaca que esta foi uma tendência que eclodiu em países industrialmente mais avançados; K. Frampton acrescenta que esta “*ideologia tecnocrática*” teve origem no trabalho do norte americano R. Füller¹³³ [Fig.4] e influenciou o trabalho de jovens arquitetos como o *Archigram*¹³⁴. No Brasil – país em desenvolvimento - os arquitetos paulistas Vitor Lotufo e Eduardo Longo¹³⁵ também seguiram, respectivamente, as pesquisas de R. Füller e Constant como veremos no último capítulo.

Constant participou de diversos grupos: I.S., do grupo artístico CoBRA, das reuniões dos *De8* e *Opbouw* em seções preparatórias para o CIAM ao lado do arquiteto holandês Aldo Van Eyck e ao sair da I.S., em 1965, se aproximou do grupo contracultural holandês Provos publicando seus artigos *New urbanism*, de crítica à Carta de Atenas e *New Babylon* sobre sua cidade utópica¹³⁶.

¹²⁵ Conforme citado por Constant, o *Homo Ludens* seria: “*Puesto que, a fin de cuentas, no somos tan razonables como se había imaginado em um siglo de las luces que veneraba la razón, hemos considerado adecuado anã a la primera, puesto que faber puede designar a cualquier animal. Y lo que es cierto respecto al acto de fabricar, también lo es respecto al juego: muchos animales juegan. Por el contratioc, la expresión homo ludens, ‘el hombre que juega’, creo que refleja una función tan esencial como la de fabricar, y por tanto merece un lugar junto a la expresión homo faber*”. Cf. HUIZINGA, Johan. In. CONSTANT, A N. *La nueva babilonia*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2009.

¹²⁶ Trata-se de uma associação livre, porém plausível, com a obra de grande repercussão *Admirável Mundo Novo*, de 1932, de Aldous Huxley (1894-1963). Segundo Carpeaux, Huxley foi “*um dos romancistas mais famosos da literatura universal*” e seus romances “*são ensaios disfarçados em ficção*”. Cf. CARPEAUX, Otto Maria. *Historia da literatura ocidental*. Brasília: volume III, 3a. ed. Edições Senado Federal, 2008, p. 2590.

¹²⁷ CONSTANT, A N. *La Nueva Babilônia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, p. 12

¹²⁸ Ibidem, ibidem.

¹²⁹ Segundo Wollen: “*De todas as cidades futuristas projetadas naquele período – e houve um grande número – Eu continuo achar a de Constant a mais fascinante. Ciente, é claro, da crítica da arquitetura feita por seus colegas, ele tomou o cuidado de constituir os moradores de seu projeto como controladores democráticos de sua forma prática, mudando dia após dia para atender às suas necessidades ou, suponho, em termos psicogeográficos, seu desejo de novas experiências de estados emocionais. Ele até deixou para a programação de luzes coloridas e perfumes*”. Cf. WOLLEN, Peter. *Situationists and architecture*. New Left Review, 8, mar, Apr. 2001, p. 23-139. (tradução nossa)

¹³⁰ BANHAM, Reyner. *Megastructure: Urban futures of the recent past*. London: Thames and Hudson, 1976, p. 80-81.

¹³¹ BENEVOLO, Leonardo. *O último capítulo da arquitetura moderna*. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 83.

¹³² MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p.32.

¹³³ O norte americano Richard Buckminster Füller (1895-1983) é mundialmente conhecido por seus projetos de cúpulas geodésicas, além de outros trabalhos inovadores como: design de automóveis, Dymaxin Car, banheiros pré-fabricados patenteados em 1938, casas pré-fabricadas, estruturas infláveis e por ser o criador do conceito da “*Dymaxion house*”.

¹³⁴ FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 342.

¹³⁵ CARRANZA, Edite Galote R. *Eduardo Longo na arquitetura moderna paulista: 1961-2001*. Dissertação de Mestrado em arquitetura, Instituto Presbiteriano Mackenzie, São Paulo, 2004.

¹³⁶ Os artigos foram publicados nos números 4 e 9 respectivamente. Cf. GUARNACCIA, Mateo. *Provos: Amsterdã e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

Aldo Van Eyck é considerado o “arquiteto mais inovador e iconoclasta”¹³⁷ do TEAM X. Ele realizou pesquisas “antropológicas” sobre culturas primitivas e duas de suas obras tornaram-se “paradigmáticas”¹³⁸: o Orfanato em Amsterdã, 1960, que apresentou uma sensibilidade de psicologia infantil e a igreja Haya, 1968. A. Eyck criticou os arquitetos modernos que vêm “insistindo continuamente no que é diferente em nossa época”¹³⁹ a ponto de perderem o contato com o que é sempre o mesmo, o homem, que “tem o mesmo aparato mental, embora o use de modo diferente segundo seus antecedentes culturais ou sociais”¹⁴⁰.

A preocupação com o usuário, tanto de A. Eyck quanto de Constant, foi uma tendência do cenário arquitetônico internacional dos anos 1960, relacionada à ampliação do “interesse pela cultura e pela arquitetura anônimas”¹⁴¹ que tinham sido omitidas pelas grandes histórias (perspectiva que foi revista pela História Nova), isto a partir de outras “visões de mundo que duvidam do modelo capitalista de desenvolvimento e perseguem novas alternativas baseadas em outras tecnologias e formas e modos de vida”¹⁴², conforme análise de J. Montaner. No Brasil, Lina Bo seguiu linha de trabalho semelhante, como veremos no capítulo 3.

Essas mudanças estão relacionadas aos movimentos sociais¹⁴³ dos países ocidentais na década de 1960, cujo ponto em comum era “o envolvimento de todos os indivíduos na tomada de decisões que afetassem suas vidas”¹⁴⁴. Neste período, segundo Tom Burden, havia uma “crise cultural do ocidente”¹⁴⁵ que favoreceu o ressurgimento de “elementos utópicos no pensamento”¹⁴⁶, na sociedade pós-industrial. São utopias que “antevêem uma transformação iminente da sociedade”¹⁴⁷ como, por exemplo, as experiências de comunidades da contracultura e a “ecotopia” esta que visa “uma sociedade onde o homem e a natureza poderiam, finalmente, viver em harmonia”¹⁴⁸. S. Hall defende a teoria de “descentramento do sujeito”, nas décadas de 1960 e 1970, a qual teria quatro origens: novos intérpretes marxistas; a psicanálise de S. Freud; a linguística estrutural de F. Saussure, e, por último, os movimentos contraculturais como um marco da “modernidade tardia”, que se “opunham tanto à política

¹³⁷ MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p.32

¹³⁸ Ibidem, p. 31.

¹³⁹ Declaração de Aldo Van Eyck. Apud: FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 335.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ MONTANER, op. cit. p. 28.

¹⁴² Ibidem, p. 128.

¹⁴³ RENON, Karin. In. OUTHWAITE. W.; BOTTOMORE, T. 1º. ed. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 500.

¹⁴⁴ Ibidem, ibidem.

¹⁴⁵ BURDEN, Tom. In. OUTHWAITE. W.; BOTTOMORE, T. , op. cit., p. 789.

¹⁴⁶ Ibidem, ibidem.

¹⁴⁷ Ibidem, ibidem.

¹⁴⁸ Ibidem, ibidem.

*liberal capitalista do Ocidente quanto à política 'stalinista' do Oriente" por suspeitarem de "todas as formas burocráticas de organização"*¹⁴⁹. Para H.Marcuse, a mudança social da década de 1960 denota o surgimento de um novo "tipo humano" que tem "*consciência para a felicidade, que não precisaria ganhar a vida, mas que pode verdadeiramente gozar a vida. Isso não é algo que nós imaginamos. Isso é algo que hoje nós podemos ver pela primeira vez como possibilidades técnicas*"¹⁵⁰, homens que seriam "*libertos de toda propaganda, doutrinação e manipulação, capazes de conhecer e compreender os fatos e de avaliar as alternativas*"¹⁵¹. Para H.Marcuse seria necessário recusar valores da "sociedade afluyente" em busca de alternativas qualitativas pois "*a pacificação da luta pela existência, a redefinição do trabalho como livre realização das necessidades e das disposições dos homens pressupõem não apenas instituições diferentes, mas também homens essencialmente diferentes.*"¹⁵²

A obra de H.Marcuse¹⁵³ teve grande penetração entre os jovens¹⁵⁴, especialmente os que saíram às ruas em protestos, talvez porque estes estivessem próximos a entrar no sistema produtivo da "*sociedade unidimensional*"¹⁵⁵ que os transformaria em "*instrumento, ou uma "coisa" dentro do sistema de produção da sociedade industrial avançada*"¹⁵⁶. H.Marcuse influenciou¹⁵⁷ diretamente na *New Left*¹⁵⁸ norte

¹⁴⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 10ª ed., 2005, p.41.

¹⁵⁰ MARCUSE, Herbert. *Num mundo feio não pode existir liberdade*. In: MAIO DE 68. Organização Sérgio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 100.

¹⁵¹ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, 5ª.ed. Zahar Editores, 1966, p. 85

¹⁵² Id. *Cultura e psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.94.

¹⁵³ O filósofo alemão Herbert Marcuse (1898-1979) foi aluno de Heidegger e de Husserl. Em 1933 ingressou no Instituto de Pesquisa Social, no mesmo ano em que o Instituto foi fechado pelo regime nazista quando e seus membros emigraram para os EUA. Considerado um dos mais influentes teóricos da crítica social que inspirou os movimentos políticos radicais da década de 1960 e 1970. Autor de vários livros, com destaque para "*One-dimensional man*", "*Eros and Civilization*" e "*Razão e Revolução*". Foi professor das Universidades de Columbia, Harvard, Brandeis e Califórnia. Seu trabalho tem como ponto de partida a "*civilização tecnológica*" relacionando Freud e Marx. Marcuse defende "*socialismo em seu sentido mais Utopico*", da revolução total da sociedade e defende que a Cultura é ideológica, apesar de aparentemente neutra, técnica ou científica. Para ele a sociedade industrial desenvolvida e seu aparato produtivo tende a "*tomar-se totalitário*" e sua força e propaganda influi diretamente nas "*aspirações individuais*". Desenvolveu seu próprio conceito de reificação a partir de estudos do Grundrisse de Karl Marx. Cf. MARCUSE, Herbert. *Liberation from the affluent society* [IN] MARWICK, Arthur. *The cultural revolution of the long sixties: voices of reaction, protest, and permeation*. *The International History Review*, vol. 27, no. 4, dec. 2005, p. 780-806.

¹⁵⁴ MARCUSE, Herbert. *On the New Left*. In: MARCUSE, Herbert. *The New Left and the 1960s*. Collected Papers of Herbert Marcuse, vol. III, Edited by Douglas Kellner. New York, 2005.

¹⁵⁵ Declaração de Herbert Marcuse. Apud. PONTES, J.; CARNEIRO, M. L.. 1968, *do sonho ao pesadelo*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1968, p. 20.

¹⁵⁶ H.Marcuse analisa que ao contrário das antigas e históricas práticas de dominação pela "*forma, dependência pessoal e força*", na "*sociedade unidimensional*" há novas formas de "*dominação*" que foram "*transfiguradas em administração*", e que eles se "*identificam com a existência que lhes é imposta*", devido à "*sedução pela mercadoria*" que conquista o "*homem cientificamente*". Cf. MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967, p. 19 à 28.

¹⁵⁷ A influência de Marcuse é descrita por Roszak e Marwick. Cf. ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972; Cf. MARWICK, Arthur. *The Cultural Revolution of the long Sixties: voices of reaction, protest, and permeation*. *The International History Review*, vol. 27, n. 4 dez.2005 pp.780-806.

americana; na Liga Estudantil Socialista Alemã-SDS; no movimento anti-nuclear alemão; no Maio de 68 francês; com a acepção de “*Utopia*” como algo possível, porém ainda não realizado, ao contrário de projeto irrealizável em seu conceito corrente de quimera¹⁵⁹ e também com a de “*Grande Recusa*” aos valores estabelecidos, os quais são “*sistematicamente promovidos pelos colaboradores da política e seus provisionadores de informação em massa*”¹⁶⁰. A proximidade de H. Marcuse com os movimentos contraculturais o levou a ser considerado o “*filósofo da contracultura*” e um líder ideológico, embora esta responsabilidade seja negada por ele¹⁶¹.

O grupo contracultural holandês Provo¹⁶² é um exemplo deste “tipo humano” que surgia nos anos 1960. Em suas ações, o Provo aliou irreverência e bom humor para discutir problemas urbanísticos objetivos da cidade de Amsterdã. Eles se auto definiam como: “*alguma coisa contra o capitalismo, o comunismo, o fascismo, a burguesia, o militarismo e o dogmatismo autoritário*”¹⁶³. Para expor suas ideias, os Provos realizaram *happenings*¹⁶⁴ em praça pública, por iniciativa de Robert Jasper Grootveld (1932-)¹⁶⁵, os quais foram duramente reprimidos pela polícia; depois com o apoio dos novos integrantes, Roal Van Duijn (1942-) e Rob Stolk (1932-), o grupo lançou a revista PROVO, definida

¹⁵⁸ A *New Left* surge no início dos anos 60 após a desagregação do Partido Comunista norte americano, promovida pelo longo período de perseguição macarthista cujo ponto final foi uma medida do governo J.Kennedy que obrigou o partido a se registrar como “*agência de uma potência estrangeira*”. Jovens brancos da geração “*baby-boom*”, que viviam a prosperidade da sociedade começaram a constatar as contradições da sociedade em que parte da população era formada por sub-privilegiados – os negros. A *New Left* foi formada por vários grupos de tendências ideológicas heterogêneas. A primeira organização estudantil surge em 1960, foi o SNCC - Comitê de estudantes de coordenação não-violenta (*Student Nonviolent Coordinating Committee*), do líder religioso John Lewis, seguidor de Martin Luther King, cuja conduta não violenta promoveu uma série de manifestações denominadas *sit-ins*. O Comitê sob a liderança de Stockley Carmichael (1966-67) se transforma num grupo radical de esquerda de linha castrista. Duas outras organizações com menor penetração no ambiente universitário foram: PLP (Progressive Labor Party) dos líderes Milton Rosen e Mortimer Scheer dissidentes do PC americano defendiam a Revolução armada a partir do proletariado; e *Dubois Clubs*, do líder comunista negro William Du Bois, de linha comunista soviética. As organizações de maior repercussão no ambiente universitário foram os Yippies nome que deriva da sigla YIP (Youth International Party) ou Partido Internacional da Juventude, liderados pelos estudantes universitários Jerry Rubin Abbie Hoffman que associou ativismo político radical e psicodelismo e a SDS (Student for a Democratic Society) ou Estudantes para a Sociedade Democrática, dos líderes Paul Booth e Tom Haydem, com maior número de adeptos entre universitários, intelectuais, jovens brancos de classe média e negros. Cf. ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. 1968: *eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008; Cf. MACIEL, Luis Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987; Cf. BATZELL, E.D. In. OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. 1ª ed. Dicionário do pensamento social do século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

¹⁵⁹ Segundo o Dicionário: “*utopia* sf. ‘projeto irrealizável, quimera, fantasia XVII. Do fr. *Utopie*, do top. *Utopia*, nome de um país imaginário, criado por Thomas More, escritor inglês (1480-1535), que fômo o voc. Com os elementos gregos o ‘*não*’ e ‘*tópos* lugar’ Etimológico e a palavra ‘*quimera* s.f. ‘monstro fabuloso, com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão’ fantasia, utopia, sonho / chimera XVI Do lat. *Chimaera*-ae, deriv. Do gr. *Chimaira* // quimérico.”. Cf. CUNHA, Antonio G. 2ª. Ed. Dicionário Etimológico Nova Fronteira Da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

¹⁶⁰ MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967, p. 34.

¹⁶¹ Em seu artigo, Marcuse responde a reportagem de Carl Oglesby, do New York Times em 4 de dezembro de 1968 e nega ser responsável, em suas palavras: “*Eu não sou responsável pelo o que o New York Times me chama, Eu nunca desejei ser o líder ideológico da Esquerda e eu não acho que a esquerda necessite de um líder ideológico*”. Cf. MARCUSE, Herbert. *The New Left and the 1960s*. New York: *Collected Papers of Herbert Marcuse*, vol. III, Edited by Douglas Kellner., 2005.

¹⁶² GUARNACCIA, MATEO. *Provos: Amsterdã e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

¹⁶³ Ibidem p.74.

¹⁶⁴ CARANDELL, José Maria. *O protesto estudantil*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979, p. 128.

¹⁶⁵ Robert Jasper Grootveld, então usuário de maconha, não se conformava com a ilegalidade do uso da substância argumentando que: “*Quem tem direito de dizer ao outro que não deve consumir uma determinada substância*”. Ele criou uma espécie de protesto-ritual, na praça Spui no centro de Amsterdã, onde havia a escultura *Lieverdje* - Moleque de Rua, doada pela indústria de tabaco. Para Grootveld a escultura era um “*monumento ao insaciável consumidor de amanhã*”. Aos pés da escultura, ele realizava um “*happening*”, ou ritual de pajelança, que culminava com uma fogueira. O ritual se repetiu por várias semanas, sempre à meia noite, atraindo um grande público jovem e a violenta repressão policial. Cf. GUARNACCIA, Mateo. *Provos: Amsterdã e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

como: “uma folha mensal para anarquistas, provos, Beatniks, noctâmbulos, amoladores, malandros, simples, estilistas, magos, pacifistas [...] e toda a ralé desse tipo”¹⁶⁶.

Em resposta à repressão das autoridades, os Provos lançaram seus manifestos: “*Plano bicicletas brancas*” [Fig.5], para espalhar pela cidade bicicletas de uso comunitário e gratuito, com objetivo de eliminar os carros, isto é as “*caixas de ostentação de status*”¹⁶⁷, do centro histórico de Amsterdã ou “*Centro Mágico*”; “*Plano chaminés brancas*”, de Luud Schimmelpenninck, contra as indústrias poluidoras que deveriam ressarcir monetariamente a sociedade¹⁶⁸; “*Plano moradias brancas*”, do arquiteto Hans Niemeyer - um “*freio à especulação imobiliária*” em favor da revitalização do centro histórico com o retorno dos edifícios à “*função original de habitação*”, evitando o despovoamento¹⁶⁹; “*Plano Casas Brancas*”, para ocupar moradias ociosas que seriam demarcadas para escolha dos necessitados¹⁷⁰; “*Plano Cidade Branca*”, objetivando um futuro onde “*todos os trabalhos seriam efetuados por máquinas*”¹⁷¹ e o homem estaria livre do trabalho e poderiam ser apenas *homo ludens*, como no “*Brave new world*” de A.Huxley. Os Provos realizaram, também, manifestações rebeldes como o protesto contra o casamento da realeza, dos príncipes Beatrix e Claus Von Amsburg, quando soltaram galinhas na passagem das carruagens do cortejo, em 1966. Depois desse episódio, as ideias penetraram em outros países¹⁷² formando um “*provotariado*”¹⁷³: na Alemanha, Rudolph Doernach elaborou seu “*Provolution*” [Fig.6], em 1966, e a *Komune 1* promoveu “*happenings*” políticos, em 1967; na Itália, em 1966, Vitorio di Russo, que atuou ao lado dos Provos, lançou o jornal *underground Mondo Beat*; os Provos de Milão protestaram contra a guerra do Vietnã; nos EUA, em 1966, o jornal alternativo “*San Francisco Oracle*”, publicou o artigo “*Provos sim, ianques não*”¹⁷⁴; na França influenciaram os movimentos estudantis de Strasbourg, 1966, e Nanterre, 1968¹⁷⁵.

Outro exemplo de “novo” homem dos anos 1960, é o grupo estudantil que participou do “*escândalo de Strasbourg*”, em 1966, na França. Quando eleitos para o diretório acadêmico da Universidade de Strasbourg, com a controvertida plataforma de “*acabar com o próprio diretório*”, os estudantes não sabiam como concretizar sua promessa de campanha e buscaram a ajuda de M.

¹⁶⁶ Conforme texto manifesto lançado na primeira revista PROVO lançada em maio de 1965, com referência à Geração Beat norte-americana Cf. GUARNACCIA, op. cit. p. 15.

¹⁶⁷ GUARNACCIA, op.cit. p. 75.

¹⁶⁸ Trecho do Plano Chaminés Brancas. Cf. GUARNACCIA, op.cit., p. 125.

¹⁶⁹ Ibidem p.126.

¹⁷⁰ Depoimento de Roel Van Duyn. Cf. MAIO DE 68. Organização Sérgio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 69.

¹⁷¹ Ibidem..

¹⁷² HOME, Stewart. *Assalto à cultura. Utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX*: São Paulo, Conrad, Editora do Brasil, 1999, p. 107.

¹⁷³ CARANDELL, José Maria. *O protesto estudantil*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

¹⁷⁴ GUARNACCIA, Mateo. *Provos: Amsterdã e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001, p.144.

¹⁷⁵ Para Cohn-Bendit o grupo Provos foi importante para a conscientização e formação da opinião pública daquela época, porém não tiveram o alcance político como teve o Maio de 68. Cf. MAIO DE 68. Organização Sérgio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 70.

Khayati, da I.S., que não apenas escreveu o texto manifesto como planejou a estratégia para o seu lançamento. “A miséria do meio estudantil – Considerado em Seus Aspectos Econômico, Político, Psicológico, Sexual e mais Particularmente Intelectual e Sobre Alguns Meios para Remediá-la”¹⁷⁶, foi distribuído durante “uma tradicional cerimônia oficial da universidade”¹⁷⁷, e causou escândalo pela forma de ação e seu conteúdo de ataques contra a União Nacional dos Estudantes da França, o Partido Comunista Francês, os intelectuais em geral e o *establishment*.

5 - Bicicletas Brancas, Provos, 1964?
Fonte: GUARNACCIA, 2001, p.77

6 - Provolution, Rudolph Doernach, 1966.
KAILIPOLLITI, 2010, p.41

¹⁷⁶ Mustapha Khayati, membro da I.S. e professor em Nanterre. Ver apresentação de Maïetta Baderna. In. *Situacionista: Teoria e prática da revolução. Internacional Situacionista*. São Paulo: Coleção Baderna, Conrad Editora do Brasil, 2002, p. 10.

¹⁷⁷ No lançamento da edição de luxo, cartazes cobriram os muros da Universidade com trechos da história em quadrinhos criada por André Bertrand e textos de Michele Bernstein (I.S.). Após o escândalo o diretório foi fechado por decisão judicial e o manifesto proibido, o que não o impediu de ser amplamente divulgado no meio estudantil da França e de outros países: Itália, Grécia, Espanha, Holanda, Inglaterra e EUA. Cf. KHAYATI, Mustapha: *A miséria do meio estudantil – Considerado em Seus aspectos Econômico, Político, Psicológico, Sexual e, mais Particularmente Intelectual e Sobre Alguns Meios ara Remediá-la*. In. *Situacionista: Teoria e prática da revolução. Internacional Situacionista*. São Paulo, Coleção Baderna, Conrad Editora do Brasil, 2002, p. 29.

Nos EUA, o texto foi distribuído na Universidade da Califórnia, em Berkeley, onde ocorreramos protestos estudantis como o Movimento do Livre Discurso (*Free Speech Movement*), em 1964. Os estudantes da *New Left* promoveram várias manifestações juvenis e tomaram as ruas dos EUA¹⁷⁸ com ampla pauta de protestos: contra o segregacionismo¹⁷⁹ no sul do país; a corrida armamentista nuclear da Guerra Fria; o bloqueio a Cuba e a Guerra do Vietnã, a fim de uma nova sociedade americana. Todas as manifestações foram reprimidas violentamente pelas autoridades policiais. A grande manifestação dos *yippies*, que ocorreu em Chicago em agosto de 1968, influiu nos rumos da política norte americana devido ao confronto sangrento entre estudantes e a polícia que favoreu o candidato conservador R.Nixon.¹⁸⁰

A música popular representou um elo entre as duas alas da contracultura norte americana. Em 1963, o músico e compositor Bob Dylan¹⁸¹ lançou "*Blowin in the Wind*" canção considerada a "*trilha sonora dos movimentos de protestos*"¹⁸² pela igualdade dos direitos civis: "*Quantas estradas deve um homem percorrer / Até que o considerem um homem?/ (...) /A resposta. meu amigo, está soprando ao vento/*". B.Dylan e a cantora Joan Baez participaram das grandes passeatas como a de Washington, bem como seu amigo, o *beat* A.Ginsberg - que figurou em filme (vídeo clip) de uma das canções de B.Dylan. Em 1965, B.Dylan lançou outra canção de grande impacto "*Like a Rolling Stone*": "*Que tal é/ Estar sozinho, sem casa alguma?/ Um completo desconhecido, uma pedra que rola?/*". A letra desta canção reflete o espírito dos anos 1960 e é semelhante às "*Derivas*" dos Situacionistas. John Lennon também se aproximou da contracultura da *New Left*, sofrendo perseguição do governo americano. Em 1972, os Lennons lançaram o manifesto *Nutopia*, um país conceitual e sem território.¹⁸³

¹⁷⁸ Durante os anos 1960 as rebeliões estudantis ocorreram em vários campi Universitários; nas manifestações em massa pelos direitos civis, em Washington, 1963; na marcha de 20 mil contra a Guerra do Vietnã, em Washington, 1965; e na Marcha de 50 mil sobre o Pentágono, 1967.

¹⁷⁹ Martin Luther King é considerado o fundador da moderna democracia americana a qual "*incorporou uma massa de excluídos*" e teve início nos movimentos pela igualdade dos direitos civis. Cf. A LONGA JORNADA NOITE ADENTRO. Revista Veja, ano 41, no. 45, p. 85-86, nov. 2008.

¹⁸⁰ Nesta manifestação os policiais se alinharam, apontaram as armas para os manifestantes e avançam gritando: "*kill, kill, kill*". O confronto foi transmitido pela televisão e teve grande repercussão na opinião pública influenciando diretamente nas eleições presidenciais. Cf. GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. Contracultura através dos tempos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

¹⁸¹ Robert Allen Zimmerman nasceu em 1941 numa pequena cidade em Minnesota. Filho de família judia, na adolescência trabalhava na loja de materiais elétricos do pai. Adolescente rebelde que fugiu várias vezes de casa, Dylan aos vinte anos cantava nos bares de Greenwich Village, composições que combinavam uma leitura da tradicional música *Folk* norte americana com o recente *Rock*, além da influência do Blues negro. Cf. *No direction Home* - Bob Dylan, 2005, EUA/Inglaterra, direção Martin Scortese.

¹⁸² MUGGIATI, Roberto. O som da fúria. Revista Cult, São Paulo, n. 152, ano 13, p.67-69, nov. 2010.

¹⁸³ Segundo os Lennons: "*Anunciamos a criação de um país conceitual Nutopia. A cidadania obtida com o reconhecimento de Nutopia. Nutopia não possui terra, fronteiras e passaportes só pessoas.*" Cf. Os EUA x John Lennon, direção David Leaf e John Scheinfeld.

A outra ala da contracultura norte americana, os *Hippies*¹⁸⁴, descendentes diretos da Geração *Beat*¹⁸⁵, representam primeiros “*drop outs*”¹⁸⁶ que criaram um estilo de vida alternativo à sociedade, rejeitando por completo o *mainstream American way of life*. Como se sentiam incapazes de transformar o sistema, os *Hippies* procuraram se posicionar à margem dele através da “*sociedade alternativa*”, de cunho utópico, onde as pessoas pudessem viver em comunidades - como as comunas rurais, tribos indígenas ou cooperativas anarquistas do século XIX - em harmonia e livres de conflitos. Defendiam a vida simples, sem apego aos bens materiais com costumes próprios; favoráveis à paz, pregavam a tolerância entre as pessoas e o amor livre; procuravam a expansão da mente através do uso de drogas alucinógenas particularmente a maconha e o L.S.D.¹⁸⁷; rejeitavam as religiões de origem judaico-cristã e seguiram outras como o zen-budismo e o hinduísmo, além das ciências ocultas, astrologia, alquimia, interpretação de runas e tarô¹⁸⁸. O psicodelismo - ou a cultura da droga - foi comum tanto aos *Hippies* quanto à *New Left*, e surgiu a partir das experiências de Aldous Huxley e Alan Watts, em investigar a consciência com objetivo de recuperar o “*valor de tradições culturais desprezadas*”, a partir do método de “*cultivo sistemático de estados de consciência anormais*”, objetivando o estudo das camadas *nebulosas da consciência*”¹⁸⁹. A partir da contribuição do Dr. Timothy Leary, o psicodelismo tornou-se para os *Hippies* e para os *yippies* um “*rito sagrado de uma nova era*”¹⁹⁰ que deturpou a tese inicial. O psicodelismo tornava-se uma prática comportamental ou uma “*moda*”¹⁹¹. O movimento dos *hippies* influenciou em várias áreas, como por exemplo na ciência no trabalho de F. Capra: “*Enquanto eu prosseguia com minhas pesquisas na UC de Santa Cruz, fui me envolvendo na contracultura tanto quanto minhas obrigações acadêmicas o permitiam, levando uma vida um tanto esquizofrênica – parte*

¹⁸⁴ Os *hippies* surgiram nos EUA no início da década de 1960, o termo derivaria das palavras *hip* que significa quadril, e que no meio musical do jazz teria a conotação de algo como sábio ou iniciado; e da palavra *hipster* que designa as pessoas brancas que se envolvem com a cultura negra. O movimento teve grande concentração no estado da Califórnia, especialmente na cidade de São Francisco, cujo distrito Haigh-Asbury, em meados dos anos 1960, tornou-se um epicentro de difusão deste estilo de vida. Os *hippies* se notabilizaram pelo pacifismo, pela recusa dos valores tradicionais e pela coexistência dos movimentos de libertação e os protestos da Nova Esquerda. A estética e comportamento dos *hippies* foram mundialmente difundidos através do musical *Hair*, de 1968 e do filme *Easy Rider* de 1969. O maior acontecimento de difusão da contracultura e da estética *hippie* foi o festival de música *Woodstock of life*, de agosto de 1968, que reuniu cerca de 500 mil jovens. Representativo da importância da música para a revolução cultural jovem dos anos 1960 e 1970, *Woodstock* aconteceu numa fazenda no interior do estado de Nova York, reunindo *Hippies*, *drop-outs*, a Nova Esquerda e jovens em geral apreciadores do Rock de Janis Joplin, Jimmy Hendrix e outros. Foi o maior festival de música da história até então e nos seus três dias de duração transcorreu em ordem e sem violência. Algumas frases *Hippies*: “*faça amor, não guerra*”, “*deixa tudo rolar*”, “*o poder da flor*” e “*hoje é o primeiro dia do resto de sua vida*”, foram incorporadas ao vocabulário da juventude. Cf. PONTES, Jose; CARNEIRO, Maria Lúcia. 1968, *do sonho ao pesadelo*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1968; Cf. ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. 1968: *eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008 e Cf. CARANDELL, José Maria. A contestação juvenil, Salvat Editora: Rio de Janeiro, 1979.

¹⁸⁵ Jack Kerouac jamais admitiu que a Geração *Beat* tivesse originado os *hippies*, contudo os estudiosos são unânimes sobre a afiliação.

¹⁸⁶ A expressão *Drop out* (cair fora) foi um lema para a juventude que desejava romper com os padrões da sociedade. Ser um “*drop out*” significava o primeiro passo para se tornar um *hippie*. Cf. ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. 1968: *eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2008, p. 259..

¹⁸⁷ LSD - abreviatura de Lyserg-Saeure-Disethylamid, composto químico que foi sintetizado pelo Dr. Albert Hoffman, nos laboratórios Sandoz, na Suíça,

¹⁸⁸ O misticismo religioso foi uma das principais características das comunidades *hippies*, de múltiplas tendências: budismo tibetano e indiano, parapsicologia, realismo mágico, discos voadores, astrologia, bolas de cristal vodu etc. Cf. MACIEL, Luis Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 98.

¹⁸⁹ ROSZAK, Theodore. *A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972, p.164

¹⁹⁰ PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 23.

¹⁹¹ *Ibidem*, *ibidem*.

do tempo como pesquisador em nível de pós-doutoramento, e parte como 'hippie'.¹⁹² Na literatura, como no trabalho do escritor norte americano R. Brautigan¹⁹³. E também na Ecologia, uma vez que o pensamento "flower power" e a busca pela natureza contribuiu na formação dos "sujeitos ecológicos"¹⁹⁴. Apesar dos *Hippies* não terem um projeto para a "sociedade alternativa" - que levaria em consideração necessidades tecnológicas imprescindíveis à vida humana como os avanços da medicina - sua visão de mundo questiona o modelo da sociedade *capitalista tardia*.¹⁹⁵

A opção de vida dos *Hippies* incluía moradias alternativas, como as casas comunitárias dos *Diggers* de São Francisco¹⁹⁶ - onde o dinheiro era socializado para as despesas - e acampamentos de comunidades como a Drop City (1965-1979).

A Drop City [Fig.7] foi a primeira comunidade *hip* criada a partir do movimento artístico *Drop Art* de Gene Bernofsky e Clark Richert, que, para poder "viver a Drop Art"¹⁹⁷, adquiriram uma fazenda perto de Trinidad, Colorado, em 1965. Eles construíram habitações que levavam em consideração a economia de meios, com materiais reciclados como: papelão, madeira, lona e sucata de automóveis, utilizando o princípio estrutural da geodésica de R. Fuller. Considerada fruto da cultura marginal por Frampton¹⁹⁸, a Drop City está inserida no fenômeno de "bairros de lata", construções precárias que reciclavam o metal de latões de gasolina¹⁹⁹, que surgiram em larga após a Segunda Guerra, em "quase todos os países industrializados" e também em países da América do Sul, incluindo o Brasil, justamente por conta da "rápida urbanização" e da desigualdade social presenciada ali, conforme C. Jencks²⁰⁰. Outros exemplos desse tipo de periferia são as *Borgates* romanas povoadas por imigrantes

¹⁹² CAPRA, Fritjof. *Sabedoria incomum*. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

¹⁹³ O autor que vivenciou as comunidades *hippies* e levou para sua literatura sua vivência. Cf. BRAUTIGAN, Richard. *Pescar Truta na América*. São Paulo: Marco Zero, 1991.

¹⁹⁴ CARVALHO, Isabel C. M. *A invenção ecológica: narrativas da educação ambiental no Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2ed., 2002, p. 57.

¹⁹⁵ Aqui capitalismo tardio na perspectiva de Fredric Jameson. Ver: JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. cultura e Sociedade, 2000.

¹⁹⁶ O nome é uma homenagem aos originais *Diggers*, ingleses liderados por Gerard Winstanley (1609-1676). Os *Diggers* de São Francisco foram um subgrupo da grande comunidade dos *hippies* e seus líderes foram o escritor Barry Miles, o dramaturgo Peter Berg e o ator Peter Coyote - *hippies* mais próximos à New Left - pois segundo Peter Berg eles eram "muito mais orientados para o social do que para a revelação mística (*hippie*)". Sediados no distrito de Haigh-Asbury, e preocupado com o número de jovens que afluíam aquele distrito da cidade, sem condições mínimas de abrigo e alimentação, resolveram distribuir refeições gratuitas, conforme anúncio que publicaram no jornal contracultural San Francisco Oracle: "comida livre no parque de Ashbury todo dia, às quatro da tarde. Traga uma cuia e uma colher. É livre porque é de vocês. Os *Diggers*". Apud. MAIO DE 68 MAIO DE 68. Organização Sérgio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.188.

¹⁹⁷ A Drop Art promovia *happenings* inspirados no artista e pintor Allan Kaprow, e experimentos musicais de John Cage. Seus *happenings* que consistiam em "pintar pedras e deixá-las cair" de um telhado a fim de poder observar a reação dos pedestres. Os estudantes compraram uma fazenda no sul do Colorado e lá implantaram a comunidade que prosperou. No final de 1968, tensões e conflitos na comunidade afastaram seus fundadores que saíram da Drop City para fundar outra comunidade a Criss-Cross. A Drop City foi abandonada nos anos 1970 e o lugar ficou conhecido como a cidade dos 'domos fantasma'. Cf. ZAPPA, R.; SOTO, E. *Eles só queiram mudar o mundo*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Ed., 2008, p. 259-262.

¹⁹⁸ FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.347.

¹⁹⁹ Segundo Jencks, na França, esses bairros eram denominados "*bidonvilles*", de *bidons* (latões de gasolina) construídos por operários da construção civil mal pagos, na Grécia se desenvolveram à volta de Atenas, na América do Sul e Brasília construídas por migrantes; no Peru conhecido como Barriadas. Cf. JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 87-88.

²⁰⁰ Ibidem, ibidem.

de toda a Itália²⁰¹ e as *Barriadas* peruanas, que foram objeto de concurso internacional PREVI²⁰², promovido pelo governo peruano e pela ONU e que contou com a participação de arquitetos como: J.Stirling, A.Eyck, Candilis, Josic e Woods, representantes do grupo Metabolistas e C.Alexander. A proposta de C. Alexander consistia em “*células de moradias estreitas e alongadas*”²⁰³, passíveis de serem ampliadas e remodeladas pelos usuários, com partes essenciais como cozinhas, quintal e dormitórios como alcovas, separados por cortinas de tecido; tal projeto antecedeu seus *Patterns-a “espécie de Neufert ecologista”*²⁰⁴-onde o usuário tem papel principal. Para C.Jencks, o PREVI diferentemente das políticas que procuram combater as invasões, foi a única que manteve o pobre no sítio²⁰⁵.

7 - Drop City, Colorado, 1969.
Fonte: SCOTT, 2010, p.159.

²⁰¹ As borgates iniciaram à época fascista, quando houve grandes reformas na Via Della Conciliazione, no Vaticano, e expulsaram a população mais pobre do centro. No imediato Pós Segunda Guerra, imigrantes, desempregados e camponeses que se transferiam para a cidade de Roma, ocuparam as borgates e, nos anos 1960, foram transformadas em uma mistura de bairro dormitório e “bairro rural”, com grandes conjuntos habitacionais modernos -“limpos e anônimos, de pequenos comerciantes de feira, funcionários de baixo escalão, professores de primário” - que compartilhavam espaço com a “miséria dos casebres” com hortas no quintal. Cf. POMPA, Maria Cristina. *Uma geografia social e afetiva da metrópole*. In: PASOLINI, Pier Paolo Pasolini Alí dos olhos azuis. São Paulo: Berlendis & Vettecchia, 2006, p. 8-15.

²⁰² O PREVI (Projetos Experimentais de Vivendas) foi promovido pelo governo peruano e pela ONU para solucionar os acampamentos de uma invasão de uma grande área de terras devolutas, de Lima, Peru. Os acampamentos provisórios das *Barriadas* foram substituídos por conjuntos habitacionais construídos com várias técnicas construtivas. No total treze equipes de arquitetos peruanos e mais treze equipes de arquitetos internacionais como James Stirling, Aldo Van Eyck, Candilis, Josic e Woods, representante do grupo Metabolistas e Christopher Alexander participaram do concurso. Sobre o PREVI Cf. *Projeto experimental de vivenda*. Disponível em www.domusweb.it/en/architectures/previ-the-metabolist-utopia/

²⁰³ O arquiteto vienense Christopher Alexander (1936-) participou de alguns congressos do TEAM X, foi professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Berkeley. O projeto da Barriada originou suas propostas de Pattern, sob influência do pensamento Zen e “vontade de recuperar os valores das arquiteturas populares”. Cf. MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009, p. 133.

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ JENCKS, Charles. *Arquitetura 2000*. São Paulo: Barcelona: Editorial Blume, 1980, p. 85.

O PREVI foi também uma alternativa para enfrentar o entrave de arquitetos que agora “poderiam atender aos segmentos pobres da população que normalmente são marginalizados”²⁰⁶. No Brasil, na década de 1970, o arquiteto Vitor Lotufo, realizou experiências com geodésicas para construção de habitações buscando a economia de meios, como veremos no último capítulo.

Nos anos 1960, também uma ‘nova mulher’ estaria surgindo a partir do Feminismo²⁰⁷ que reivindicou igualdade entre os gêneros²⁰⁸. Dois trabalhos são considerados “grandes clássicos”²⁰⁹ daquele período e exemplares do olhar feminino: *Primavera Silenciosa*, de 1962, de Rachel Carson, e *Morte e vida das grandes cidades*, de 1961, de Jane Jacobs, ambos contra o “establishment” elaborados por “mulheres brancas, de meia idade e da classe média”²¹⁰.

O livro “*Morte e vida das grandes cidades*” é considerado uma “referência fundamental para a crítica à cidade moderna”²¹¹. Segundo C.Jencks, é intenção da autora que os urbanistas se debruçassem sobre “assuntos fora da média como segurança das ruas e as oportunidades de trabalho” para um maior entendimento dos “processos subjacentes, ‘reais’ de uma cidade”²¹². Para J.Montaner, o “ativismo contestatário, ecologista e comunitário” (decorrente da “visão cultural de esquerda”²¹³ de J.Jacobs e seus argumentos em que “contrapõe a vitalidade dos bairros tradicionais com a das metrópoles norte-americanas nas quais foram aplicados os princípios da Carta de Atenas”²¹⁴), foram amplamente assumidos pela “cultura urbana das décadas de 1960 e 1970”²¹⁵.

O livro “*Primavera Silenciosa*” é considerado o marco inicial do Ecologismo e da revolução ambiental²¹⁶, por sua repercussão, que foi além do meio acadêmico e apontou os impactos do uso de

²⁰⁶ O inchaço da cidade de Lima e a ocupação das terras devolutas as Barriadas nos arredores de Lima, levou arquitetos a atuarem como consultores para ajudar os ‘grileiros’ a construir com maior eficácia e com saneamento básico, como John Turner e William Mangin. Cf. FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.351.

²⁰⁷ O feminismo dos anos 1960 questionava “as diferenças de papéis entre homens e mulheres na sociedade”. O feminismo questiona o papel secular da mulher como “guardiã da família” para cumprir novos papéis no mercado de trabalho. Cf. ZAPPA, R.; SOTO, E.; *Eles só queiram mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, p. 215.

²⁰⁸ Como o movimento “Women’s Lib”, em defesa da igualdade entre os gêneros. Cf. PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Editora Ática, 1997, p.23.

²⁰⁹ Para Marwick não é possível compreender a Revolução cultural dos anos sessenta sem observar a massa de outros movimentos além dos contraculturais. Como exemplo cita manifestações de “mulheres brancas, de meia idade e da classe média” como Carson e Jacobs. Cf. MARWICK, Arthur. *The Cultural Revolution of the long Sixties: voices of reaction, protest, and permeation*. *The International History Review*, vol. 27, n. 4 dez.2005 pp.780-806.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007, p. 93-94.

²¹² JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 333.

²¹³ MONTANER, op. cit., p. 93-94.

²¹⁴ MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009, p. 82.

²¹⁵ Id. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007, p. 93-94.

²¹⁶ PELICIONI, Andréa Focesi. *Trajatória dos Movimentos ambientalistas*. In. Curso de Gestão Ambiental. Arlindo Philippi Jr, Marcelo de A.Romero e Gilda C.Bruna editores, Babueri: Manole, 2004, p. 439-440.

pesticidas na agricultura²¹⁷. O Ecologismo²¹⁸, que propõe uma alternativa à sociedade industrial tecnocrática, é formado por amplo espectro de ativistas ou “*sujeitos ecológicos*”²¹⁹ – cientistas, amantes da natureza, pacifistas, *beats*²²⁰ (como o poeta Gary Snyder²²¹: zen budista e ativista ecológico que criou o conceito “*deep ecology*”) - e os *hippies*. Conforme análise de I. Carvalho, o Ecologismo tem “*filiação contracultural direta*” e possui um complexo de contravalores que se “*caracteriza pelo questionamento do status quo das sociedades desenvolvidas, pela crítica aos valores da modernidade ocidental e pela busca de um novo mote de organizar a vida individual e coletiva*”²²². O Ecologismo, assim, defende ações para diminuir o impacto destrutivo das sociedades, através de mudanças na política, economia e cultura, visando uma forma alternativa de relacionamento com a natureza.²²³ A Conferência da Biosfera, em setembro de 1968²²⁴, discutiu esses temas, em 1972, em Estocolmo, a I Conferência das Nações Unidas sobre o Ambiente Humano, “*oficializou o surgimento de uma preocupação internacional sobre esses problemas*”²²⁵.

Em janeiro de 1972, ocorreu o importante simpósio “*The Universitas Project*”, organizado por Emílio Ambasz, então curador do Museu de Arte Moderna de Nova York²²⁶, uma das primeiras iniciativas para discutir a relação entre arquitetura e ecologia. Entre os participantes arquitetos, críticos, filósofos e escritores, entre outros: C. Alexander, P. Eiseman, R.Meier, D.S.Brown, K.Frampton, J.Baudrillard, H.Lefebvre, M. Foucault, A. Touraine, G.Dorfles, U.Eco, T.Maldonado e O.Paz. A arquiteta F.Scott analisou a importância do encontro:

²¹⁷ O livro ampliou os debates sobre meio ambiente que saem do âmbito acadêmico contribuindo para a conscientização da sociedade sobre os danos das atividades humanas ao meio ambiente. Escrito em linguagem clara e acessível, foca a degradação do meio ambiente pelo uso do D.D.T., responsável pela destruição da fauna, matando pássaros em larga escala. O livro também foi especialmente importante para a ecologia social que “*nasceu a partir do momento em que a reflexão ecológica deixou de se ocupar apenas do estudo do mundo natural para abarcar também os múltiplos aspectos da relação entre os homens e o meio ambiente*”. Cf. LAGO, Antônio; PÁDUA, José Augusto. *O que é ecologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.14.

²¹⁸ Ecologismo segundo definição de Herculano (1996, p. 92) “*um conjunto nem sempre homogêneo, de ideário – crenças e valores- e de atitudes práticas vivido por associações civis, por pessoas físicas e também por organismos estatais na defesa do meio ambiente e na busca da qualidade de vida humana em harmonia com a natureza*”. In. CARVALHO, Isabel C. M. *A invenção ecológica: narrativas e trajetórias da educação ambiental no Brasil*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2ª ed. 2002, p. 17.

²¹⁹ CARVALHO, op. cit. p. 57 (grifo nosso).

²²⁰ LAGO, op. cit. p.10.

²²¹ Gary Snyder (1930-) nasceu em São Francisco, Califórnia. Estudou línguas orientais na Universidade de Berkeley nos anos cinquenta. Poeta, Zen Budista e ativista ambiental, foi membro fundador do movimento *Deep Ecology* (Ecologia Profunda). Participou do movimento *San Francisco Be-In*. Foi ganhador do prêmio Pulitzer de 1974. Ele é mundialmente conhecido como a personagem Japhy Ryder no livro *Os vagabundos iluminados* (Dharma Bums) de Jack Kerouac.

²²² CARVALHO op. cit., p. 57 (grifo nosso).

²²³ LAGO; PÁDUA, op. cit., p.85.

²²⁴ Trata-se da Conferência Intergovernamental de Especialistas sobre as Bases Científicas para Conferência da Biosfera, pela Organização das Nações Unidas (ONU), através do órgão da Educação, Ciência e Cultura (Unesco) para avaliar os problemas do meio ambiente global. Cf. PELICIONI, Andréa Focesi. *Trajatória dos Movimentos ambientalistas*. In. Curso de Gestão Ambiental. Ariando Philippi Jr, Marcelo de A.Romero e Gilda C.Bruna editores, Babueri: Manole, 2004, p. 442-443.

²²⁵ Ibidem, p. 92.

²²⁶ O simpósio foi co-patrocinado pela Liga de Arquitetura de Nova York, Departamento de Arquitetura e Desing do MoMa e Fundação Graham de Estudos Avançados e Instituto de Estudos de Arquitetura e urbanismo. Lista completa dos participantes: Christopher Alexander, Jean Baudrillard, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Peter Eiseman, Hans Magnus Enzensberger, Michel Foucault, Roman Jakobson, Erich Jantsch, Martin Pawley, Octavio Paz, Anatol Pappoport, Jivan Tabibian, Alain Touraine, Rexford Guy Tugwell, Gyorgy Kepes, Arnold Kramish, Henri Lefebvre, Tomas Maldonado, Richard Meier, George Nelson, Hasan Ozbekhan e Germen Gvishiani. Cf. THE UNIVERSITAS PROJECT, New York.Museum of Modern Art press realease, no. 116B, October 19, 1971, disponível em <http://www.moma.org> acesso em 21/06/2012.

“[...] Perguntas surgiram a respeito do encontro da disciplina com as novas tecnologias e os discursos científicos, bem como os discursos da política e técnicas de ecologia, poder, e ameaças ambientais, novos movimentos sociais e revolucionários, o militarismo, o legado do marxismo, e paradigmas teóricos contestatórios. É neste sentido que se pode ler o simpósio não só através das ambições de seu organizador, mas como um outro momento chave em que a arquitetura e o design foram confrontados com a perspectiva de forjar respostas políticas e teóricas para a mudança social e tecnológica.”²²⁷

H.Marcuse, falando aos estudantes ligados ao movimento ecológico da Califórnia, em 1977, analisou:

“O próprio movimento ecológico revela-se em última análise como um movimento político e psicológico de libertação. É político porque confronta o poder combinado do grande capital, cujos interesses são ameaçados por esse movimento. É psicológico porque (e isto é um ponto muito importante) a pacificação da natureza exterior, a proteção do meio ambiente, também pacificará a natureza interior dos homens e das mulheres. Um ambientalismo bem-sucedido subordinará, dentro dos indivíduos, a energia destrutiva à emergência erótica.”²²⁸

8- Ant Farm, *Clean Air Pod*, Berkeley, 1970.

Fonte: SCOTT, 2010, p.210

²²⁷ SCOTT, Felicity D. *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Massachusetts: MIT Press, 2010, p.97

²²⁸ MARCUSE, Herbert. *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 152.

Em abril de 1970, integrantes do grupo *Ant Farm*, que se autodenominavam arquitetos da contracultura, promoveram o “*Air Emergency*” [Fig.8], uma espécie de “*happening*”, no Campus da Universidade da Califórnia, em Berkeley, como parte integrante do evento “Dia da Terra” que discutiu a questão ambiental. O grupo, formado pelos arquitetos Doug Michels, Chip Lord, Curtis Schreir e outros, construiu uma grande membrada inflável, de plástico transparente, onde participantes circulavam com máscaras anti-gás. Foi um irreverente protesto contra a violenta repressão policial ao movimento estudantil que ocorrera naquela Universidade, no ano anterior²²⁹, e, uma forma de inserir a disciplina de arquitetura nas discussões do emergente Ecologismo. O *Ant Farm* objetivava a “*reconstrução radical da disciplina*” através da busca de potenciais “*soluções estéticas das novas tecnologias*”.²³⁰

Ao final da década de 1970, o movimento ecológico se consolida, com temas como: desenvolvimento sustentável, educação ambiental, agricultura orgânica, economia energética e especialmente, construções sustentáveis para uma “Arquitetura Verde”, que surgiram nos anos 1960 e 1970. No Brasil, os arquitetos paulistas Vitor Lotufo e Luis Antonio Pintanga do Amparo estavam inseridos nas discussões desses temas, como veremos no último capítulo.

A década de 1960 foi, então, um período de “*revisões radicais*”²³¹ para a arquitetura e urbanismo internacionais com uma grande “*diversidade de posições*”, que apresenta desde propostas de alta tecnologia, até propostas a favor de uma “*arquitetura alternativa e ecológica*”²³² fruto do interesse “*pela cultura e pela arquitetura anônimas*”²³³; uma visão de mundo coerente com a História Nova, que levou ao resgate da arquitetura vernacular: “*anônima, espontânea e ingênua*”, uma arquitetura sem “*pedigree*”, de “*um mundo não familiar*” como foi apresentado na exposição “*Arquitetura sem arquitetos*”, do MoMa 1964-65, organizada por B.Rudofsky.²³⁴ Para J.Montaner os livros de J.Jacobs, B.Rudofsky e H.Lefebvre “*animaram os movimentos populares, alternativos e ecológicos que começaram a surgir nos anos setenta*”²³⁵. No Brasil, a partir de 1958, Lina Bo seguia pesquisa semelhante, como veremos no capítulo 3.

Ainda para J.Montaner²³⁶, a chegada do homem à Lua, em 1969, gerou uma tendência de busca pela alta tecnologia nos países industrialmente mais avançados. K.Frampton, que corrobora a

²²⁹ Os protestos estudantis contra a Guerra do Vietnã que ocorreram em 1969, na Praça Lower Sproul, na Universidade da Califórnia, em Berkeley, foram duramente reprimidos pelas forças policiais que lançaram gás lacrimogêneo de helicópteros sobre os estudantes. Cf. SCOTT, Felicity D. *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Massachusetts: MIT Press, 2010, p.97.

²³⁰ SCOTT, op. cit., p.180.

²³¹ MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 127.

²³² Ibidem, p. 111.

²³³ Ibidem, p.138.

²³⁴ RUDOFISKY, Bernard. “Arquitetura without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture. Albuquerque: University of New México Press, 1964.

²³⁵ MONTANER op. cit., p. 128.

²³⁶ Ibidem, p.113.

opinião de J.Montaner, analisa a contribuição da “ideologia tecnocrática de Füller” na obra “high-tech” de jovens arquitetos, como *Archigram* e outros “apologistas britânicos”, como R.Banham e J.Mac-Hale²³⁷. O editor da revista *Architectural Design*, J.Mac-Hale publicou artigo sobre a obra do norte americano R.Füller²³⁸, em 1956, que promoveu uma espécie de *revival* de sua obra no contexto britânico²³⁹.

Entre as tendências de caráter tecnológico estão as propostas do *Archigram*, que surgiu no meio estudantil britânico, e era formado por Peter Cook, Dennis Crompton, Warren Chalk, David Greene, Ron Herron, Cedric Price e Michael Webb. Suas ideias foram veiculadas pela primeira na revista *Achigram (Architecture+Telegram ou Aerogram)*, de 1961.²⁴⁰ Suas propostas teóricas, criativas e lúdicas, foram influenciadas pelo trabalho de B.Füller e se “tornaram mundialmente conhecidas”²⁴¹, tais como: *Centro do Pecado*, 1962; *Plug-in City*, 1964; *Walking Cities*, 1964; *Contrôlo e Escolha*, de Peter Cook, 1967 [Fig.9] e *Instant City*, 1969, esta última concebida para festivais como o Woodstock²⁴². Segundo C.Jencks, são propostas em que “a imaginação tem a prioridade em relação à política” e cuja filosofia move-se muito pela “liberdade e emancipação individual”²⁴³. No entanto, relativizaram as preocupações com a realidade, consequências ecológicas e sociais ou mesmo a possibilidade de serem “realizadas e apropriadas pela sociedade” conforme análise de K.Frampton²⁴⁴. Para O. Arantes, na “emblemática década de 1960”²⁴⁵, no âmbito da arquitetura, o *Archigram* é a expressão máxima de projeto antiarquitetônico que não deixa de representar uma “brecha, mesmo visual, nesse mundo que a dimensão significativa da alteridade foi banida”²⁴⁶.

²³⁷ FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.342.

²³⁸ O norte americano Richard Buckminster Fuller, nascido em 1895, é mundialmente conhecido por seus projetos de cúpulas geodésicas, além de outros trabalhos inovadores como: design de automóveis *Dymaxin Car*, banheiros pré-fabricados patenteados em 1938, casas pré-fabricadas, estruturas infláveis e por ser o criador do conceito da “*Dymaxion house*”. R. Fuller não inventou a geodésica e sim o método de cálculo do sistema, o qual patenteou em 1954, com o nome de *Geodesic Building Construction*. Entre seus projetos estão a proposta para uma cúpula geodésica sobre o centro de Manhattan, 1962, e o Pavilhão dos EUA, para a exposição Mundial de Montreal, 1967. Cf. MARKS, Robert; FULLER, Richard Buckminster. *The dymaxion world of Buchminster Fuller*. New York: Anchor Books, 1960.

²³⁹ Segundo Artony Vidler, que destaca a importância de R.Fuller no contexto britânico. Cf. VIDLEY, John. *Whatever happened to ecology?* In: KALLIPOLITI, Lydia. *Eco redux*. New York: Willey, Architectural Design, Profile no. 208, 2010, p.24-33.

²⁴⁰ JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.p.264.

²⁴¹ Ibidem, p.270-272.

²⁴² Ibidem, p.278.

²⁴³ Ibidem, ibidem.

²⁴⁴ FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.342.

²⁴⁵ ARANTES, Otilia. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 59.

²⁴⁶ Ibidem, p. 61.

9 - Archigram, Contrôlo e Escolha, 1967, Peter Cook.
Fonte: JENCKS, 1980, p. 102.

Nos anos 1960, R. Banham analisou a produção dos jovens arquitetos britânicos e as mudanças do cenário arquitetônico numa sequência de artigos. Em *"Towards a Pop Architecture"*²⁴⁷, de 1962, ele discute a influência da cultura popular tanto na *Pop art* quanto na *Pop Architecture*. Em *"Zoom wave hits Architecture"*²⁴⁸, de 1966, ele analisa as revistas *"underground"* Archigram, Clip-Kit e Megascop, representativas de um movimento arquitetônico britânico *"underground"*, as quais refletem toda a cena cultural de então, uma vez que incorporam imagens comerciais, desenhos de cartum, humor e letras, cores e temas da cultura jovem²⁴⁹. Neste artigo, R. Banham, ao contrário da análise pejorativa da *"Architectural Association's Journal"*, se posiciona a favor dos jovens e de suas propostas de *"uma arquitetura relevante para toda cena que está acontecendo; e se não, porque não?"*²⁵⁰. No

²⁴⁷ Artigo publicado originalmente na revista *Architectural Review*, em julho de 1962. In: BANHAM, Reyner. *Design by choice*. London: Academy Editions, 1981, p. 61-63.

²⁴⁸ Artigo publicado originalmente na revista *New Society*, em março de 1966. In: BANHAM, Reyner. *Design by choice*. London: Academy Editions, 1981, p. 64-65.

²⁴⁹ Para Eric Hobsbawm a *"cultura jovem tornou-se a matriz da Revolução Cultural no sentido mais amplo"*, pois a *"novidade da nova cultura juvenil era tripla"*: a juventude não mais seria apenas um estágio da vida que *"se estende da puberdade"* até *"metade da casa dos vinte"* e que precede a vida adulta, mas uma fase com identidade e autonomia, dentro de uma estrutura familiar em franca transformação; a juventude assume um papel de destaque na economia de mercado, *"graças à prosperidade e pleno emprego da Era de Ouro"*, a partir do consumo de produtos da cultura de massa; e pela primeira vez na história surge uma *"cultura jovem global"*. Ainda segundo Hobsbawm, a Revolução Cultural *"nos desviados anos 60"*, só foi possível devido ao avanço da comunicação de massa em especial a televisão, ao crescimento da indústria fonográfica e consequente difusão da cultura musical jovem especialmente o rock, ao incremento da indústria da moda jovem representada pelo *blue jeans*, e finalmente, ao aumento expressivo de jovens dos centros urbanos com acesso à educação universitária. Cf. HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p. 316.

²⁵⁰ Artigo publicado originalmente na revista *New Society*, em março de 1966. In: BANHAM, Reyner. *Design by choice*. London: Academy Editions, 1981, p. 64-65.

artigo *“Triumph of Software”*²⁵¹, de 1968, ele analisa a ambiência de dois filmes daquele ano: *“2001 uma odisséia no espaço”* de Stanley Kubrick [Fig.10] e *“Barbarella”*, de Rovert Vadim [Fig.11]. Para ele, os filmes são representativos da mudança nas cenas cultural e arquitetônica, de então. Segundo R. Banham, *“Kubrick quase alcançou a cultura visual viva de agora”*²⁵², pois apesar das cenas “psicodélicas” - numa alusão à extensa sequência apenas com cores em movimento na parte final do filme, o restante do filme é como *“Pompeia re-escavada, o tipo de coisa que Richard Hamilton tinha em seu “Man-machine and motion”*²⁵³. Segundo ele, a ambiência de metal polido, botões, plástico e interruptores, sugerem uma arquitetura de equipamentos: *“hardware”*. Já o filme *“Barbarella”*, ao contrário, é “pós-hardware” e um precursor do pensamento ambiental. R.Banham destaca a nave espacial revestida de pele, o ninho do anjo revestido de musgo, cenas com membranas plásticas transparentes, e outras características que refletem novo pensamento arquitetônico, em *“ambientes sensíveis de uma sorte ou de outra e assim tem sido a arquitetura ‘underground’ nos últimos três anos”*,²⁵⁴ uma arquitetura mais amigável ou *“software”*.

Neste contexto, o marco simbólico da Revolução Cultural e Contracultural dos jovens foi o Maio de 68 na França²⁵⁵, que para o filósofo E.Morin abriu uma “brecha” na sociedade ocidental, quando o *“espírito do tempo mudou”* e a *“civilização do bem estar”*²⁵⁶ cedeu lugar ao período de incertezas e dúvidas na década 1970.

²⁵¹ Artigo publicado originalmente na revista New Society, em outubro de 1968. In. BANHAM, Reyner. *Design by choice*. London: Academy Editions, 1981, p. 133-136.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ O Maio de 68 foi, dentre todos os movimentos de Revolta Estudantil dos anos 1960 e 1970 pelo mundo o que teve maior repercussão e caráter mais complexo, adquirindo diversas interpretações no tempo. Foi um movimento sem precedentes: 1 milhão de estudantes envolvidos; 10 milhões de trabalhadores grevistas; bancos fechados, ocupações em trezentas fábricas; ocupações em centrais elétricas e de gás; enfrentamentos, passeatas e barricadas pelas ruas; lixo acumulado por toda parte; o Teatro Odeon ocupado para as assembleias estudantis; e a Universidade de Sorbone fechada por um mês e meio. Ele teve início em um corriqueiro episódio de desentendimento entre estudantes de letras e a Universidade de Nanterre, localizada no subúrbio de Paris, cujo motivo, aparentemente, fora a norma que proibiu a presença masculina nos alojamentos femininos. Porém a discussão tomou corpo. Os estudantes inconformados ocuparam o prédio da administração da Universidade no episódio conhecido como “22 de março”. Os estudantes “furiosos” como se auto denominaram não cederam a repressão policial e liderados por Daniel Cohn-Bendit - alemão descendente de judeus, que foi definido como uma “uma figura ao mesmo tempo meta-anarquista e meta-marxista- tinham como lema “é proibido proibir” e como principais reivindicações: igualitarismo, reformas nas instituições e liberdade. A revolta estudantil adquiriu vulto a partir do apoio de professores, artistas como o pintor Picasso e o escultor Calder, jornalistas, sindicatos dos trabalhadores de fábricas, além de cineastas, que interromperam a realização do Festival de Cannes. Em 10 de maio ocorre a “noite das barricadas” quando vinte mil estudantes enfrentam a polícia utilizando o calçamento das ruas de Paris como arma; nesta noite 1960 carros são incendiados. Em 13 de maio os trabalhadores decretam greve geral de 24h. A França para. Em 30 de maio, o então presidente Charles De Gaulle dissolve a Assembleia Nacional e convoca eleições gerais. Em junho, tudo volta à normalidade e De Gaulle consegue firmar o triunfo de direita nas eleições. Cf. SAMUEL, Albert. A Revolta dos estudantes. Revista Civilização brasileira, ano IV, no. 19 e 20, maio, 1968 e PONTES, Jose; CARNEIRO, Maria Lúcia. 1968, do sonho ao pesadelo. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1968, p. 20.

²⁵⁶ MORIN, Edgar. O jogo em que tudo mudou. In. Maio de 68, organização Sérgio Cohn e Heyk Pimenta, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008, p. 29.

10 - Filme 2001 uma odisséia no espaço, 1968.

11 - Filme Barbarella, 1968.
Fonte: KAILIPOLLITI, 2010, p.2

No início do Movimento de 22 de Março, em Nanterre²⁵⁷, veio à tona o texto “A miséria estudantil [...]” de dois anos antes, que “funcionou como uma espécie de detonador”²⁵⁸. Os estudantes com seus lemas “é proibido proibir” e “imaginação no poder” tinham, como principais reivindicações, a liberdade contra o autoritarismo na Universidade; reformas nas instituições e recusa da sociedade tecnocrática. Foi um movimento sem precedentes e a “única revolta estudantil (que) por um processo de deflagração em cadeia, atingiu primeiramente toda a juventude e depois toda a sociedade”²⁵⁹, motivada por influências diversas, porém centradas no ideário utópico, do marxismo ocidental, da revolução cultural maoísta, anarquismo e existencialismo. A Internacional Situacionista participou de um dos Comitês de Ação²⁶⁰ para a tomada de decisões, os quais inovaram implementando a hierarquia horizontal dentro do espírito da democracia participativa.

Para o filósofo-sociólogo H.Lefebvre, então professor da Universidade de Nanterre, o Maio de 68 tem relação direta com o pensamento de H.Marcuse e destaca sua presença “nos meados de maio” e que “inúmeras operações ideológicas se desenvolveram em torno dele”²⁶¹. H. Lefebvre destaca o livro do filósofo alemão: “Marcuse dá aval de seu nome e de seu prestígio, pois acaba justamente de demonstrar, em *One Dimensional Man*, como a racionalidade erigida em corpo de doutrina científica entra na ordem da sociedade industrial desenvolvida”²⁶². O filósofo E.Morin, que corrobora a opinião de H. Lefebvre, classificou Maio de 68 [Fig.12] como um movimento pluridimensional²⁶³, difícil de ser

²⁵⁷ Em seu manifesto declararam: “Lutamos porque nos recusamos a ser: mestres ao serviço da seletividade do ensino, cujas vítimas são os filhos das classes trabalhadoras; sociólogos que procuram argumentos para a consolidação do Sistema; psicólogos cuja função é se preocuparem com os interesses empresariais e conseguiram um bom comportamento por parte dos trabalhadores, e cientistas para que os resultados obtidos na investigação sejam utilizados em restrito proveito e benefício dos industriais”. Cf. CARANDELL, José Maria. *O protesto estudantil*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979, p. 134.

²⁵⁸ Daniel Cohn Bendit principal líder do Maio 68. Apud. Marietta Badema. Cf. *Situacionista: Teoria e prática da revolução*. Internacional Situacionista: São Paulo, Coleção Badema, Conrad Editora do Brasil, 2002.

²⁵⁹ MORIN, Edgar. *O jogo em que tudo mudou*. In: Maio de 68, organização Sérgio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beca do Azougue, 2008, p. 29. (grifo nosso)

²⁶⁰ O Comitê Internacional Situacionista, membros da I.S. participaram ao lado dos estudantes do “Conselho pela manutenção das ocupações” assinando em conjunto o texto “Dirigido a todos os trabalhadores”, de 30 de maio de 1968. Cf. *Situacionista: Teoria e prática da revolução*. Internacional Situacionista. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002, p. 148.

²⁶¹ LEFEBVRE, Henri. *Lefebvre fala dos Estudantes, da explosão de Maio em França e de Marcuse*. Revista Civilização Brasileira, ano IV, n. 19 e 20, Mai/ago, p.91-98, 1968

²⁶² Ibidem.

²⁶³ MORIN, op.cit.p. 29.

analisado porque “escapa às nossas análises unidimensionais”²⁶⁴. Apesar de não ter tido êxito em seu propósito de derrubar o governo, o Maio de 68 pode ser “considerado, no entanto, o arauto cultural e político da subsequente virada para o pós-modernismo”²⁶⁵.

Segundo C.Jencks, o Maio de 68 levou à introdução de reformas mínimas “no ensino da Arquitetura, como a descentralização da École Nationale Supérieure des Beaux Arts”²⁶⁶– ENSBA. Para ele, os estudantes de arquitetura contribuíram, no Maio de 68, tanto na elaboração dos cartazes de protesto quanto desempenharam “um grande papel mais importante que dos estudantes das outras disciplinas” devido à “forte tradição utópica na ideologia arquitetônica”²⁶⁷. O sociólogo T.Burden corrobora a opinião de C.Jencks, quando afirma que “um aspecto importante do pensamento utópico do século XX pode ser encontrado na área da arquitetura e do planejamento urbano”²⁶⁸.

12 - Maio de 1968, confronto em Paris.
Fonte: ZAPPA;SOTO, 2008, p.17.

No contexto de lutas por reformas da ENSBA, o Maio de 68 trouxe o fim do sistema de educação *Beaux-Arts*²⁶⁹, pois uma das principais reivindicações dos reformadores era contra a definição de arquitetura como obra de “criação” ou “síntese”, e a favor de tornar o ensino de arquitetura uma “parte do sistema da Universidade permitindo-lhe juntar campos de pesquisa afins, como Urbanismo, Sociologia, História e Filosofia” conforme Craig Buckley²⁷⁰.

Durante as discussões sobre o ensino da ENSBA, surgiu o grupo *Utopie* que procurou entender a “arquitetura como um tipo particular de produto” dentro de uma sociedade de consumo do

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.p.44.

²⁶⁶ JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p.89.

²⁶⁷ Id. *Arquitetura 2000*. São Paulo: Barcelona: Editorial Blume, 1980, p. 87.

²⁶⁸ BURDEN, Tom. OUTHWAITE.W.; BOTTOMORE, T.1º. ed. *Dicionário do pensamento social do século XX*.Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 788.

²⁶⁹ O ministério da Cultura oficialmente dissolveu a ENSBA em agosto de 1968. Ver: *UTOPIE: texts and projects, 1967-1978*. Edited by Craig Buckley and Jean-Louis Violeau. London: MIT Press, 2011, p. 11(tradução nossa).

²⁷⁰BUCKLEY, Craig. *The Echo of Utopia*. In. *UTOPIE: texts and projects, 1967-1978*. Edited by Craig Buckley and Jean-Louis Violeau.London: MIT Press, 2011, p. 11 (tradução nossa).

pós-guerra²⁷¹. Formado pelos arquitetos Jean Aubert, Jean-Paul Jungmann, Isabelle Auricoste, Antoine Stinco e pelos filósofos e sociólogos Henri Lefebvre, Jean Baudrillard, Rene Laurau, Hubert Tonka, Catherine Cot, Charles Goldblum, o *Utopie* editou a revista *Utopie: Sociologie de l'urbain* (1967-1978) com publicações de escritos político-filosóficos, críticas ao *establishment* arquitetônico, às propostas racionais e tecnocráticas do urbanismo, à sociedade de consumo e temas do feminismo e vanguardas artísticas. A revista publicou projetos do arquiteto J. Jungmann, que materializou propostas do grupo através de projetos pneumáticos para uma arquitetura efêmera. Conforme análise de C. Jencks, seus projetos “atacam as ideologias arquiteturais reinantes do liberalismo e do futurismo”, pois se adequavam ao pensamento de esquerda e poderiam viabilizar construções de baixo custo, maleáveis e de rápida montagem numa “arquitetura transitória e móvel, totalmente construída com produtos pneumáticos, insufláveis - paredes, soalhos, divisórias, mesmo o equipamento mecânico, tudo era insuflável”²⁷².

O *Utopie*, assim, refletiu sobre a relação entre “forças tecnológicas e o imaginário coletivo”²⁷³, tomando como base para seus modelos teóricos os “fenômenos particulares, extraídos da “arquitetura, urbanismo, desenho industrial, mídia de massa e eventos de arte em vigor”²⁷⁴. Um dos principais problemas identificados pelo grupo foi o de distinguir entre o urbanismo e a representação da cidade, pois acreditavam que a exploração maciça dos conjuntos habitacionais fabricados sob o “pensamento do capitalismo industrial” destruiu a cidade histórica e suas relações cidade e campo, centro e periferia, natureza e cultura²⁷⁵. H. Lefebvre, em seu ensaio *The Logic of Urbanism*²⁷⁶, 1967, critica o urbanismo moderno como fruto do capitalismo; e também a arquitetura que para ele “não existe fora do contexto social ou político em sua produção”. Nos meses de fevereiro e março, de 1968, os arquitetos do *Utopie* organizaram a exposição *L'air et les structures gonflables*²⁷⁷ [Fig.13], realizada no *Musée de l'Art Moderne*, de Paris, a qual apresentou seus projetos de arquitetura e *design* de infláveis. Como o projeto “*Travelling Theatre*”, de J. Aubert, uma estrutura em domo de tubos infláveis, com 80 metros de diâmetro e 27 metros de altura, feita de tubos infláveis, ou como o projeto “*Travelling Hall*” de A. Stinco,

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p.89-90.

²⁷³ BUCKLEY, Craig. *The Echo of Utopia*. In. *UTOPIE: texts and projects, 1967-1978*. Edited by Craig Buckley and Jean-Louis Violeau. London: MIT Press, 2011, p. 11 (tradução nossa).

²⁷⁴ Ibidem, ibidem.

²⁷⁵ BUCKLEY, op.cit.

²⁷⁶ LEFEBVRE, Henry. In. *UTOPIE: texts and projects, 1967-1978*. Edited by Craig Buckley and Jean-Louis Violeau. London: MIT Press, 2011, p. 320.

²⁷⁷ Conforme pôster da exposição de 01-28 março de 1968: “Exposição internacional de estruturas infláveis, veículos, terrestres, marinhos, aéreo e espacial, instrumentos, obras de artes, construções, mobiliário, arquitetura, brinquedos, acessórios de praia, objetos de publicidade, obras de artes e modalidades de jogos e festas”. Cf. *UTOPIE: texts and projects, 1967-1978*. Edited by Craig Buckley and Jean-Louis Violeau. London: MIT Press, 2011, p. 320.

um auditório formado por três esferas infláveis, ou ainda o *Dyoden* [Fig.14] de J.P.Jungmann, uma casa experimental onde tudo é inflável: membrana estrutural, piso e mobília.²⁷⁸

14 - Dyoden, 1968, J.P.Jungman (Utopie)
Fonte: JENCKS, 1980, p. 92.

13 -Utopie, Cartaz Exposição Structures Gonflables, 1968.
Fonte: BUCKLEY;VIOLEAU, 2011, p. 320

O *Utopie*, envolvido com problemas específicos de arquitetura e urbanismo, tentou transformar o sistema de produção da arquitetura de dentro da Universidade. As propostas do *Utopie*, à semelhança das propostas da I.S., associavam marxismo ocidental, contracultura e urbanismo. No Brasil, a partir de 1967, o Grupo Arquitetura Nova, também no meio acadêmico, desenvolveu críticas semelhantes adequadas ao contexto brasileiro, como veremos adiante no capítulo 4.

Semelhantes ao *Utopie*, surgiram na Itália os grupos *Archizoom* e *Superstudio*, este cuja produção é marcada pela “intensa busca por uma articulação entre arquitetura, design e crítica”²⁷⁹. Os dois grupos participaram da exposição *Italy-New Domestic Landscape*²⁸⁰ [Fig.15], organizada por E.Ambasz, com propostas classificadas por M.Tafari como “futurologias” e apelos à “auto-libertação” semelhantes às “comunidades hippies americanas”²⁸¹. M.Tafari referindo-se a *Drop City*, comunidade hippie que associou tecnologia da estruturas geodésicas à liberdade de comportamento, para

²⁷⁸ Revista *Architectural Design*, volume XXXVIII, n.6, June, p.p. 273-277, 1968.

²⁷⁹ KAMIMURA, Rodrigo. Tecnologia, emancipação e consumo da arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio. Dissertação de mestrado em arquitetura, São Carlos, EESCUSP, 2010, p. 164.

²⁸⁰ A exposição *Italy: the new domestic landscape*, organizada pelo designer Emilio Ambasz, no MoMA, no período de 26 de maio a 11 de setembro de 1972, possuía três categorias de projetos: conformistas, reformistas e de contestação.

²⁸¹ Manfredo Tafuri (1935-1994) nasceu em Roma, historiador e crítico de arquitetura. Realizou sua tese de doutorado sobre a obra de Ludovico Quaroni. Em 1968 obteve a cadeira de História de Arquitetura na Faculdade de Arquitetura de Veneza. Possui extensa lista de publicações: monografias sobre arquitetura moderna japonesa e maneirismo, em 1967; “Teorias e história da arquitetura”, em 1973; “Projeto e utopia”, em que constata o fracasso das vanguardas e reafirma o caráter da arquitetura como instrumento ideológico; e com Francesco Dal Co “Architettura contemporanea”, em 1977. Segundo Montaner a contribuição de Tafuri ao campo de história e crítica de arquitetura é crucial. Cf. MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 111-115.

construir suas habitações alternativas. Para F.Scott, no entanto, a mostra das “*trajetórias específicas dos arquitetos e designs italianos foi lançada como alternativa crítica às estruturas políticas e discursivas de debates da arquitetura americana contemporânea*”²⁸², a exemplo do grupo *Ant Farm* da Universidade em Berkeley.

15 - Archizoom, exposição *The Domestic Landscape*, 1972.

Fonte: SCOTT, 2010, p.131

Archizoom Associati (1966-1974) cujo nome é uma paródia do grupo *Archigram* britânico, se originou a partir de egressos da Escola de Arquitetura de Florença, entre eles: Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Máximo Morozzi, Lucia e Dario Bartolini²⁸³. Para M. Tafuri, entre as propostas de “*design de contestação*” os trabalhos do grupo são “*jogos - aliás hábeis - dos Archizoom*”²⁸⁴ que propõem uma “*autolibertação através do uso privado da imaginação*”²⁸⁵. Entre seus trabalhos mais conhecidos estão: *Dream beds*, o *Teatro D’incontro ideológico*, 1968, *Dressing design* e *Non-stopCity* (1969-1972), caracterizados pela ironia e sarcasmo que ilustrava a “*expansão do capital sobre o território*”²⁸⁶ em ambientes da mais alta tecnologia.

O *Superstudio* (1966-1978) nome derivado da exposição *Superarchitettura*, *Galeria d’arte Jolly*, de Pistola, Itália, 1966, foi formado pelo pintor e arquiteto Adolfo Natalini e também por colegas de faculdade do *Archizoom* - Cristiano Toraldo di Francia, Roberto e Alexandro Magris, Alexandro Poli e Piero Francinelli. Seu projeto mais conhecido é o *Monumento Continuo* (1969-1972), publicado na revista *Casabella*, em 1971, em formato de *storyboard*, com oitenta quadros, que possui referências a astrologia e mandalas (tema dos *hippies*) e especialmente histórico da arquitetura monumental.

²⁸² SCOTT, Felicity D. *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Massachusetts: MIT Press, 2010, p.118.

²⁸³ KAMIMURA, Rodrigo. *Tecnologia, emancipação e consumo da arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio*. Dissertação de mestrado em arquitetura, São Carlos, EESCUSP, 2010, p. 164.

²⁸⁴ TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 92.

²⁸⁵ Ibidem, ibidem.

²⁸⁶ KAMIMURA op. cit, p. 164.

Posteriormente, o *storyboard* [Fig.16] foi convertido em filme exibido na exposição do MoMA de 1972.²⁸⁷ K. Frampton analisa o projeto *Monumento contínuo* como uma “*utopia silenciosa, antifuturista e tecnologicamente otimista*”²⁸⁸.

16 - Trecho do *story board* Monumento Contínuo, Superstudio, 1971.

Fonte: KAMIMURA, 2010, p. 166

Conforme J. Montaner, a obra do *Superstudio* é ampla e “*vai desde a fotomontagem e o desenho industrial até a arquitetura e o urbanismo - as referências à literatura, filosofia, ciência, pintura, fotografia e outras artes visuais foram constantes*”²⁸⁹. Segundo R. Kamimura as propostas do *Archizoom* e *Superstudio* “*parecem configurar a metáfora de um impasse*”²⁹⁰ que o referente é a “*própria situação na qual a disciplina e a profissão arquitetônicas encontravam-se naquele momento*”²⁹¹.

As propostas desses grupos italianos são fruto do que M. Tafuri denominou “*mitologia marcusiana*”. Ele desacredita que “*futurologias*” possam superar a ambiguidade daquele momento que está presente até mesmo no slogan do Maio de 68: “*A imagination au pouvoir sanciona o compromisso entre contestação e conservação, entre metáfora simbólica e processos produtivos, entre evasão e realpolitik.*”²⁹²

M. Tafuri que foi próximo da Nova Esquerda radical²⁹³ italiana e membro da Escola de Veneza, a qual se propôs a “*uma das revisões mais abrangentes e nuançadas da utopia moderna do Plano*”²⁹⁴ do Movimento Moderno e, defende o fracasso das vanguardas²⁹⁵ e da arquitetura como “*instrumento ideológico*”²⁹⁶, para ele a crise da arquitetura moderna começara “*no preciso momento em que o seu*

²⁸⁷ O *Superstudio* realizou também os filmes: “*Arquitetura Interplanetária*” e “*Life, Supersurface e Ceremony*”. KAMIMURA, Rodrigo. Tecnologia, emancipação e consumo da arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Archizoom e *Superstudio*. Dissertação de mestrado em arquitetura, São Carlos, EESCUSP, 2010.

²⁸⁸ FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Modern*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 351.

²⁸⁹ MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 223.

²⁹⁰ KAMIMURA op. cit.

²⁹¹ Ibidem, ibidem.

²⁹² TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 92.

²⁹³ M. Tafuri publicou o artigo “*Per una critica dell’ideologia architettonica*” na revista *Contropiano: materiali marxisti*, fundada em 1968, por Antonio Negri, Mario Tronti, Alberto Asor Rosa, Antonio Negri e Massimo Cacciari estabelecida em Florença, onde a Nova Esquerda italiana floresceu. Alguns de seus artigos foram publicados também das revistas “*combativas*” como *Quarademi Rossi*, *Clase Operaia*, *Rinascita* e *Angelus Novus*. Cf. KAMIMURA, Rodrigo. Tecnologia, emancipação e consumo da arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Archizoom e *Superstudio*. Dissertação de mestrado em arquitetura, São Carlos, EESCUSP, 2010, p. 164. Cf. MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 112.

²⁹⁴ ARANTES, Otilia. *Lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 97.

²⁹⁵ TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 92.

²⁹⁶ MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 112.

*destinatário natural - o grande capital industrial - supera a sua ideologia de fundo*²⁹⁷, de cunho social, pois o “*nível da utopia do seu Plano* fora subvertido pela realidade”²⁹⁸.

No início dos anos 1970, a Arquitetura Moderna estaria se transformando a ponto de C.Jencks tê-la considerada morta no instante da implosão do conjunto *Pruit Igoe*²⁹⁹. Segundo ele, um dos “*falhaços mais notórios*”³⁰⁰ do “*modernismo restrito*” foi o de não gerar um desenvolvimento urbano convincente, de não “*comunicar-se efetivamente*” e cuja ideologia não “*conseguiu transformar a sociedade numa direção positiva*”³⁰¹. Ainda segundo C.Jencks, a revisão do modernismo para o pós-modernismo tem relação direta com a contracultura:

“Pós-modernismo começou como uma formação cultural como mencionado na introdução, em muitos pontos e tempos. Ele cresceu com a contra-cultura dos anos 1960, a ascensão da sociedade pós industrial na América, com o desencanto do expressionismo abstrato no mundo da arte, o crescimento de um mercado global e assim sucessivamente.”³⁰²

A arquiteta F. Scott analisa que os movimentos contraculturais radicais norte americanos tinham sido eclipsados em meados dos anos 1970, enquanto a contestação social continuava, e que na arquitetura os debates foram codificados como pós-modernismo, quando um novo conjunto de temas “*tomou lugar de honra: citação e pastiche de precedentes históricos ou populares, assim como as teorias de memórias, ou seja, tipologia, o contexto, e da linguagem, entre outros*”³⁰³. Ainda segundo F.Scott, neste período surgiram experiências novas, muitas das quais decorrentes dos “*tumultuados anos 1960*”³⁰⁴, que envolvem “*novas tecnologias e ideais sócio-políticos que motivaram grande parte desse trabalho*”³⁰⁵, referindo-se às experiências dos grupos *Ant Farm*, *Drop City* e outras.

Nos países industrialmente avançados, a contracultura - utópica, libertária, contrária ao *establishment* e à tecnocracia - motivou manifestações sincrônicas em vários países³⁰⁶ com pautas reivindicatórias, tais como: liberdade individual; contra a opressão tecnocrática; contra abusos predatórios do avanço industrial; pelos direitos civis; igualdade entre gêneros; pacifismo anti-nuclear e ecologismo.

²⁹⁷ TAFURI, op. cit., p. 92.

²⁹⁸ *ibidem*, *ibidem*.

²⁹⁹ O conjunto habitacional *Pruit Igoe*, considerado um equívoco da arquitetura moderna foi implodido no dia 15 de julho de 1972, às 15h e 32min. Ver: JENCKS, Charles. *The new paradigm in architecture*. Yale University Press New Haven and London, 2002.

³⁰⁰ JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 347.

³⁰¹ *Ibidem*, p.351.

³⁰² *Id.* *The new paradigm in architecture*. Yale University Press New Haven and London, 2002, p. 53, (tradução e grifo nosso).

³⁰³ SCOTT, Felicity D. *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Massachusetts, MIT Press, 20/10, p. 152..

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 153.

³⁰⁵ *Ibidem*, *ibidem*..

³⁰⁶ Sobre as manifestações que ocorreram naquele período Cf.SAMUEL, Albert. X. *A Revolta dos estudantes*. Revista Civilização brasileira, ano IV, no. 19 e 20, p.101-129, mai.ago, 1968. ; Cf. BRANDÃO, A.C.; DUARTE, F. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 1990; Cf. ZAPA, R.; SOTO, E. 1968 *eles só queiram mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008; Cf. BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *As revoluções utópicas dos anos 60*. 3ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

Diante do exposto, este capítulo teve como objetivo apresentar, mesmo que em resumo, como a Revolução cultural e contracultural - iniciada em meados dos anos 1950 - e a decorrente visão alternativa de mundo - esteve presente em manifestações no cenário arquitetônico, reconhecidas pela historiografia.

Nestes termos, vale ressaltar que, nas décadas de 1960 e 1970, a cultura brasileira passou por profundas transformações³⁰⁷ e a contracultura esteve presente em diversas propostas, como parte integrante de um quadro tripartite de tendências imbricadas: manifestações neutras; manifestações engajadas politicamente e manifestações alienadas. Nos próximos capítulos, serão analisadas produções de arquitetos paulistas, elencados nesta pesquisa, cuja visão de mundo alternativa - influenciada pela viragem cultural e contracultural - determinou suas produções arquitetônicas.

³⁰⁷ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 3ª. Ed, 2008.

3 ARQUITETURA E O NACIONAL-POPULAR

Architetto Achillina Bo, 1939-1946

sonho o poema de arquitetura ideal
 cuja própria nata de cimento encaixa palavra por palavra,
 tornei-me perito em extrair faíscas das britas e leite das pedras.
 acordo.
 e o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo.
 acordo.
 o prédio, pedra e cal, esvoaça como um leve papel solto à mercê do vento
 e evola-se, cinza de um corpo esvaído de qualquer sentido.
 Waly Salomão³⁰⁸

A arquiteta italiana naturalizada brasileira Achillina di Enrico Bo Bardi (1914-1992)³⁰⁹ formou-se *architetto* pela Faculdade da Arquitetura Universidade de Roma, em 1939, numa turma com apenas duas mulheres³¹⁰, uma ousadia da jovem que desafiou a família e as convenções de seu tempo³¹¹. Seu trabalho de graduação, “*Nucleo Assistenziale de maternità e infanzia*” - na verdade uma “Maternidade para mães solteiras”³¹² - era um projeto moderno todo em *concreto armado e vidro*³¹³, inspirado nas vanguardas internacionais dos CIAM, Le Corbusier e Walter Gropius³¹⁴, que contrariava a tendência clássica³¹⁵ e acadêmica da Faculdade dos reitores Gustavo Giovannoni e Marcelo Piacentini que eram, então, “*arquitetos eleitos pelo fascismo*”³¹⁶. M.Piacentini aprovou a aluna com a ressalva: “*uma bella ragazza’ que decerto se casaria e não exerceria a profissão*”³¹⁷. Uma aposta que não se concretizaria: a *architetto* Achillina Bo, desde sua graduação, definiu uma postura profissional contestadora, moderna e sensível às questões sociais.

A jovem Achillina Bo, em 1940, transfere-se sozinha para a cidade de Milão, contra a vontade da família³¹⁸, pois a cidade concentrava a produção de arquitetos modernos e para ela era o “*centro*

³⁰⁸ Trecho de “*Fábrica do poema ‘in memoriam’ Donna Lina Bo Bardi*” poema de Waly Salomão, um dos poetas ‘marginais’. In. RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995.

³⁰⁹ Lina Bo nasceu na cidade de Roma, Itália, em 5 de dezembro de 1914, filha primogênita do engenheiro construtor e pintor Enrico Bo e Graziela Grazia.

³¹⁰ Segundo Rubino na *Università degli studi di Roma* teria uma segunda aluna que desistiu do curso, contudo Lina Bo afirmaria ter sido a única aluna. Lina Bo teria contrariado os pais na escolha de uma profissão masculina, pois em italiano *architetto* não tem flexão de gênero até hoje. Cf. RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Campinas, Tese UNICAMP, 2002, p. 45.

³¹¹ Segundo Rubino, o destino de uma mulher, romana, católica, burguesa nesta geração teria sido o de dona-de-casa culta e não de um *architetto*. Cf. RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Campinas, Tese UNICAMP, 200, p. 40.

³¹² Na época a faculdade era dirigida pelo arquiteto Marcello Piacentini (1981-1960) considerado um tradicionalista que defendia uma arquitetura de tendência histórico-classicizante, orientação valorizada pelo regime fascista. Segundo Rubino, nestas condições seria impossível revelar o real objetivo do projeto, contudo trata-se do desejo de transgredir. Cf. RUBINO, op. Cit., p. 47.

³¹³ PEREIRA, Juliano Aparecido. *Lina Bo Bardi Bahia 1958-1964*. Uberlândia, EDUFU, 2008, p. 19.

³¹⁴ O Movimento Moderno, presente nas publicações de livros de Le Corbusier e Walter Gropius, revistas como a *Casabella* e *Domus*, bem como na atuação dos arquitetos modernos do *Gruppo 7* Adalberto Libera e Giuseppe Terragni.

³¹⁵ BARDI, Lina Bo. *Curriculum literário*. In. BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p.09-12

³¹⁶ RUBINO, op. cit. p. 38.

³¹⁷ RUBINO, op. cit. p. 39.

³¹⁸ Lina Bo decide morar sozinha num hotel em Milão, contrariando sua família. Uma tia teria sido enviada para morar com ela em Milão. Posteriormente a família comprou um apartamento e se muda, também, para Milão, quando Lina Bo volta a residir com sua família. Ver: RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Campinas, Tese UNICAMP, 2002, p. 54.

vivo das discussões sobre cultura e arquitetura moderna”³¹⁹. Ela atuou primeiramente no escritório do professor Gió Ponti - “líder do movimento pela valorização do artesanato italiano, diretor das Trienais de Milão e da Revista Domus”³²⁰ e posteriormente, com seu colega de faculdade Carlo Pagani, em escritório próprio que foi destruído num bombardeiro. Depois que “a casa do Homem ruiu na Europa”³²¹, Achillina Bo entrou para a Resistência com o Partido Comunista Italiano - PCI, então na clandestinidade.³²²

Ao final da Segunda Guerra, ao lado de Bruno Zevi e Carlo Pagani, Achillina Bo funda e dirige a revista “A cultura della vita” um semanário de arquitetos “mas não só de arquitetura e não para arquitetos”³²³. Havia um desejo de contribuir para um recomeço italiano, expresso desde o primeiro número, em 1946: “Devemos recomeçar do começo, da letra A, para organizar uma vida feliz, para todos”³²⁴. A revista foi suspensa supostamente pela ousadia da editora Achillina Bo, em publicar um tema controverso e transgressor para um país católico - educação sexual³²⁵ e planejamento familiar. Tanto este artigo, quanto seu trabalho de graduação, denotam a preocupação da arquiteta com os problemas do universo feminino.

Achillina Bo foi uma mulher à frente de seu tempo, não propriamente uma feminista, como fora entendido por Virgínia Woolf, em 1938³²⁶, mas responsável por um comportamento que transpôs limites do papel social da mulher. Ela não se intimidou pelo fato de ser a única *architetto* de sua turma, morar sozinha, ou ainda, ser a única mulher na reunião política de reconstrução da Itália, dentre oitocentos presentes, quando leu seu pronunciamento sobre a “Casa do homem”³²⁷.

³¹⁹ BARDI, Lina Bo. *Curriculum literário*. In. BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 09.

³²⁰ *Ibidem*, *ibidem*.

³²¹ BARDI, op. cit. p. 64.

³²² Após a destruição de seu escritório em 13/08/1943 Lina Bo entra para o PCI, então na clandestinidade, e seu apartamento Eldorado torna-se ponto de encontro de artistas e intelectuais da esquerda italiana. Cf. BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p.10 e Cf. RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Campinas, Tese UNICAMP, 2002, p. 38.

³²³ BARDI, Lina Bo. *Curriculum literário*. In. BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p.09-12.

³²⁴ *Ibidem*, *ibidem*.

³²⁵ Segundo Bruno Zevi: “Porque A foi suprimido? Oficialmente, por causa de um artigo sobre educação sexual que resultou escândalo aos olhos do obscurantismo católico lombardo. Mais intolerável seja para os conservadores que para a falsa esquerda esta atitude culturalmente e eticamente intransigente, politicamente avançada, com efeito revolucionário feito constantemente transgressivo com o qual interpretávamos a realidade, os grandes eventos ideais e aqueles cotidianos.” Cf. ZEVI, Bruno. Un architetto intragitto ansioso. São Paulo, Revista Caramelo, n. 4, 1992.

³²⁶ O termo possui variações no decorrer do tempo nas sociedades ocidentais conforme descreve Michele Barrett: “O feminismo pode ser definido como a defesa de direitos iguais para as mulheres e homens, acompanhada do compromisso de melhorar a posição da mulher na sociedade.” Em 1938, contudo, havia algo de provocador na palavra “feminismo” continua Barrett: “Em 1938 Virginia Woolf descreve de forma provocadora a palavra “feminista” como “um termo vicioso e corrupto que causou muitos males no seu tempo e hoje está obsoleto”. Cf. OUTHWAITE.W.; BOTTOMORE, T. 1ª.ed. Dicionário do pensamento social do século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 304-305.

³²⁷ Trata-se do encontro “Primo Convegno Nazionale per la Ricostruzione Edilizia”, realizado em dezembro de 1945. Cf. RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Campinas, Tese UNICAMP, 2002, p. 60.

A Signora Bardi, 1946

Em 1946, Lina Bo casa-se com Pietro Maria Bardi, *marchand* e crítico de arte, e viajam ao Brasil. Ela se encantou ao ver o prédio do Ministério da Educação e Saúde - MES, o “*grande navio branco e azul contra o céu*”, que conhecia através da publicação *Brazil Builds*. Depois teve oportunidade de conhecer os arquitetos do projeto, em recepção no IAB-RJ, onde estavam presentes: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Rocha Miranda, Athos Bulcão e Burle Marx, entre outros³²⁸.

Durante a estada no Rio de Janeiro e através da ajuda do jornalista Mário da Silva, redator do jornal “*Lavoro Fascista*” e colaborador da revista “*Quadrante*” de Bardi³²⁹, o casal Bardi montou três exposições na Capital Federal. Na “Exposição de Pintura Italiana Antiga”, no saguão do MES, o casal conheceu o jornalista Assis Chateaubriand³³⁰, que convidou Bardi para ir à São Paulo, a fim de instalar uma Galeria de Arte no edifício que construía para a nova sede dos Diários Associados, à rua Sete de Abril: “*acho melhor o senhor levar sua mulher junto, porque já que ela é arquiteta, ficará responsável pelo projeto*”.³³¹ Depois desse convite o casal resolve morar em São Paulo, e em 1947, se instalam no bairro de Perdizes, à Rua Traipu, numa casa projetada pelo arquiteto italiano Daniele Calabi.³³²

Desde o início de suas atividades em São Paulo, Lina Bo mostrou ser uma mulher independente, mas parceira de seu marido - sem ficar à sombra deste, e juntos inauguraram, em 1947, o MASP. Eram dois pavimentos do edifício da Rua Sete de Abril, com pinacoteca, auditórios, biblioteca e oficinas de tapeçaria, gravura e fotografia. O MASP fora concebido como um “museu vivo”, com exposição, atividades didáticas, dança e desfiles de moda que contribuíram para agitar o cenário cultural paulista nos anos 1950-60. Lina Bo torna-se uma figura de destaque num contexto em que predominavam nomes masculinos - entre eles muitos estrangeiros - realizando vários projetos de arquitetura e arquitetura de interiores tais como: Edifício Diários Associados, 1947 e Edifício Tabacaria, 1951, não construídos; restaurante Prato de Ouro, loja Olivetti-Tecnogeral e outros projetos de design de móveis em seu *Studio Palma*. Lina Bo também se dedicava ao desenho de roupas e joias, e, em suas atividades no MASP, incentivou o surgimento de uma moda brasileira³³³. A

³²⁸ Conforme site oficial do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Ver também: BARDI, Lina Bo. *Curriculum literário*. In: BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 09-12.

³²⁹ Segundo Silvana Rubino, o jornalista Mário da Silva conheceu Pietro Maria Bardi na Itália e teria sido ele quem recebeu o casal no Brasil. Também através de Brito o casal conseguiu montar duas exposições no saguão do MES e outra no Hotel Copacabana Palace. Ver: RUBINO, op. cit. p. 74.

³³⁰ O episódio é relatado pelo jornalista Fernando Morais, na biografia de A. Chateaubriand (Chatô), que na época era dono dos Diários Associados, tinha a intenção de inaugurar uma Galeria de Arte na sede dos Diários em construção. Chatô teria conhecido P.M. Bardi na “Exposição de Pintura Italiana Antiga”, inaugurada com 54 telas de pintura do século XIII ao século XVIII, realizada no saguão de entrada do Ministério da Educação e Saúde, por Pietro Maria Bardi, a fim de vendê-las. Chatô comprou uma tela e convidou P.M. Bardi a viajar a São Paulo. Segundo Morais: “[...] No dia seguinte o Jagunço decolava do Rio levando Lina, Pietro Bardi e Assis Chateaubriand com destino a mais polêmica aventura das artes Brasileiras: a criação do Museu de Arte de São Paulo”. Cf. MORAIS, Fernando. *Chatô o rei do Brasil a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Cia das Letras, 1994, p. 478-480.

³³¹ Ibidem, ibidem.

³³² RUBINO, op. cit. p. 77.

³³³ O MASP abriu espaço para discussão da moda brasileira, com o desfile de Luiza Sambonet, que publicou artigo na revista Habitat: “O Museu de Arte de São Paulo abriu um caminho livre a todos os que pensam que não seja utópica a frase moda brasileira num Brasil que se orgulha de estar hoje na vanguarda entre as jovens nações do mundo”. Cf. SAMBONET, Luiza. Uma moda brasileira. *Revista Habitat*, número 9, p.66.

signora Bardi que frequentava “os círculos de maior capital social e cultural de São Paulo”³³⁴ sempre se vestia de modo a se “destacar entre as mulheres”³³⁵, uma atitude de quem seguia tendências da moda, como usar calças compridas³³⁶, por exemplo.

Em sua trajetória em São Paulo, iniciada como “*signora Bardi*”, termina a década como uma individualidade, ao projetar a Casa de Vidro, [Fig.17] talvez a primeira obra de destaque, no cenário arquitetônico paulista de então, realizado por uma mulher.³³⁷

17 - Casa de Vidro, fachada principal
Foto: Edite Galote Carranza

³³⁴ RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Campinas, Tese UNICAMP, 2002, p. 80.

³³⁵ Ibidem, ibidem.

³³⁶ Nos anos 1950 calças compridas representavam uma novidade no guarda-roupa feminino brasileiro. Ver fotos de Lina Bo ao lado de Steiberg, no Rio de Janeiro, 1952; outra ao lado de Flávio Motta, em 1957, e ao lado de G.Rocha e M.Golçalves, em 1959. Cf. BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 46, 49 e 134.

³³⁷ É notável que até nos dias atuais a presença feminina no mercado de trabalho seja inferior à masculina. O professor F. Segnini em sua tese de doutoramento destacou tal desigualdade, ao pesquisar 91 números da revista *Arquitetura e Urbanismo*, recolhendo depoimentos publicados, constatou que dos 206 profissionais entrevistados apenas seis eram mulheres “na qualidade de arquitetas, discutem a produção do projeto arquitetônico realizado por elas mesmas”. Cf. SEGNINI, Francisco. *A prática profissional do arquiteto em discussão*. Tese de doutorado em arquitetura, FAU-USP, São Paulo, 2002, p. 18.

PRANCHA 1

Casa de Vidro, 1951

Lina Bo

LEGENDA:

- 1 - ENTRADA
- 2 - BIBLIOTECA
- 3 - SALA DE ESTAR
- 4 - VAZIO
- 5 - LAREIRA
- 6 - REFEIÇÕES
- 7 - QUARTO HOSPEDES
- 8 - GUARDA-ROUPA
- 9 - COZINHA
- 10 - QUARTO EMPREGADOS
- 11 - SALA EMPREGADOS
- 12 - ROUPARIA
- 13 - VARANDA
- 14 - PÁTIO
- 15 - DEPÓSITO
- 16 - BANHEIRO
- 17 - FORNOS

ESCALA GRÁFICA

PLANTA PAV. SUPERIOR

PLANTA PAV. TÉRREO

Casa de Vidro, 1951.

A Casa de Vidro [Prancha 1], tornou-se um ícone da arquitetura moderna brasileira, presente em diversos trabalhos acadêmicos, artigos e livros. Há pouco a acrescentar às análises já realizadas³³⁸, contudo alguns aspectos ainda podem ser comentados para o presente trabalho, que elucidam a visão de mundo da arquiteta e o prenúncio da Arquitetura que realizará anos depois.

Em sua primeira publicação, na revista *Habitat*, a casa é classificada pela arquiteta como “polêmica”, em suas palavras:

*“Esta casa é, num sentido, polêmica, como, aliás deveriam de ser todas as construções de arquitetos de responsabilidade, especialmente se não existem compromissos com o comitente. Quasi a totalidade da arquitetura contemporânea, mesmo quando executada por arquitetos de responsabilidade, denuncia ‘ideias’ e ‘gostos’ dos proprietários que carecem na maioria dos casos, de base. Se um arquiteto da nova geração erra, isto se deve quase sempre à interferência do comitente. Neste caso, a situação foi outra: o comitente era o próprio arquiteto.”*³³⁹

No pátio posterior da Casa de Vidro, com acesso pela cozinha, ou pelos caminhos entre os jardins, há dois fornos [Fig.18] que Lina Bo assim os descreve: *“Dois fornos construídos por caboclos, do lado da casa, com barro e tijolo. É este um momento em que a arquitetura popular entra em acordo com a arquitetura contemporânea”*³⁴⁰. O ambiente dos fornos contrasta com a cozinha moderna [Fig.19] que foi descrita como *“toda mecanizada e tem incinerador de lixo automático”*³⁴¹, cujas *“pias e armários são de aço inoxidável”*³⁴², há triturador de lixo na pia e eletrodomésticos sofisticados para a época. O espaço dos fornos é uma referência à arquitetura rural brasileira³⁴³ com suas “cozinhas sujas”³⁴⁴ localizadas nos fundos dos quintais. O espaço assume importância na medida em que é um precedente de valorização dos saberes da cultura popular, dos “caboclos”, incorporados à arquitetura moderna, atitude que estará presente em outros projetos de sua trajetória.

³³⁸ Uma das descrições mais minuciosas é de Olívia Oliveira, que afirma que, nas publicações internacionais, anos 1950 ou mais tarde “jamais mostram a parte de trás da casa”. Cf. OLIVEIRA, Olívia de. *Sutis substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona, ESP: Editorial Gustavo Gilli, 2006, p. 62.

³³⁹ BARDI, Lina Bo. *Residência no Morumbi*. Revista *Habitat*, n° 10, São Paulo, p. 31-40.

³⁴⁰ *Ibidem*, *ibidem*.

³⁴¹ *Ibidem*, *ibidem*.

³⁴² *Ibidem*, *ibidem*.

³⁴³ Segundo o Dicionário da Arquitetura Brasileira: *“Não há casa rural brasileira que não possua um forno, complemento necessário da cozinha roceira, onde são assados o pão semanal, os biscoitos, as broas e as carnes domingueiras. Na ilustração acima vemos o comuníssimo forno de alvenaria de tijolos em puxado anexo à cozinha. Abaixo, outro forno domiciliar, inteiramente de barro apoiado em estrutura de madeira [...]”*. Cf. CORONA, E.; LEMOS, C.A.C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora e Distribuidora Companhia das Artes, 1998, p.225.

³⁴⁴ Cozinhas ditas sujas devido ao beneficiamento dos alimentos e onde, por exemplo, as galinhas eram mortas e depenadas. Sobre o histórico das cozinhas das casas tradicionais paulistas. Cf. LEMOS, Carlos A.C. *Cozinhas e etc.* LEMOS, Carlos A.C. *Cozinhas, etc.: um estudo sobre as zonas de serviço da Casa Paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

18 - Fornos "caboclos" do pátio posterior
Foto: Edite Galote Carranza

19 - Cozinha, acesso ao pátio posterior
Foto: Edite Galote Carranza

Fig. 1 - Pátio posterior, detalhe muretas dos jardins
Foto: Edite Galote Carranza

Outro detalhe relevante neste projeto é o ambiente dos criados [Prancha1], um volume separado pelo “pateo das rosas”,³⁴⁵ com acesso privativo pela rampa-escada lateral ou pelo corredor que segue à cozinha. Diferentemente da tradição paulista, com edícula para criados, ou quartos minúsculos junto às lavanderias (ver histórico no capítulo 4), neste projeto cria-se um ambiente reservado com sala de empregados, banheiro, e dormitórios não muito menores que os quartos de hóspedes, de 9m² e 12m², respectivamente. O ambiente reflete sensibilidade e preocupação com o conforto de seus funcionários.

Em 1956, Lina Bo re-elaborou o projeto paisagístico da Casa de Vidro. Segundo o arquiteto M. Ferraz, a reforma fora motivada pela primeira visita às obras do arquiteto catalão A. Gaudí, que impressionaram a arquiteta³⁴⁶. No ano seguinte, obras de A. Gaudí ilustraram a palestra de Lina Bo na Escola de Belas Artes, em Salvador. Lina Bo cria muretas sinuosas para os jardins e escadas [Fig.20], revestidas com argamassa grossa, com agregado graúdo de pedras tipo “seixos-rolados” brancos ou marrons, cujo resultado plástico é mimético. Solução semelhante, Lina Bo aplicará em todas as superfícies externas da Casa Valéria Cirell, em 1958.

De seus três projetos residenciais construídos, a Casa de Vidro, foi a primeira e a mais representativa da arquitetura moderna de seus primórdios, sob o arco de influências de mestres como Mies Van Der Rohe e Le Corbusier. O arquiteto M. Ferraz analisa:

“É um projeto sóbrio, racional, podemos até afirmar “Miseano” (herdeiro do arquiteto da Bauhaus, Mies van der Rohe), mas já abasileirado pela natureza que o acolhe, mais orgânico e mais feminino. Feminino pela delicadeza dos detalhes, pelo vidrotil azul celeste do piso, pelas cortinas a substituir paredes, pela sutil curva da cobertura e pelo cuidado em aconchegar.... uma casa para receber pessoas “...uma open house”, disse Lina inúmeras vezes.”³⁴⁷

Mas as casas Chame-Chame e Valéria Cirel, ambas de 1958, têm concepção distinta à Casa de Vidro, quer seja pela solução plástica e estrutural ou uso de materiais, que expressam outra visão de mundo da arquiteta - que esboçara em seu texto *Bela Criança*- e que são exemplares de sua Arquitetura Alternativa.

³⁴⁵ BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. *Revista Habitat*, n° 10, São Paulo, p.31-40.

³⁴⁶ Marcelo Ferraz em entrevista à autora em 18/05/2012.

³⁴⁷ BARDI, Lina. *Casa de Vidro*. coord. Marcelo C. Ferraz, Lisboa: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Editorial Blau: Lisboa: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Editorial Blau, 1999.

Lina Bo e a crítica independente, 1950

Em 1950, Lina Bo e Pietro M. Bardi lançam a revista *Habitat* de arte³⁴⁸, arquitetura, design, teatro e crítica - com linha editorial semelhante à sua revista italiana “*A cultura della vita*” - a qual se tornou uma “*importante fonte de referência para os arquitetos*”³⁴⁹. Em seu segundo número, Lina Bo publica o artigo *Bela Criança*, texto crítico seminal e talvez “*o texto fundador de uma crítica brasileira independente*”³⁵⁰.

Segundo análise de R. Zein, Lina Bo não estaria “*engajada política ou doutrinariamente na construção de um discurso nacional*”³⁵¹, este muito presente nos anos 1930-40, e também não estaria filiada “*a um discurso doutrinário ‘marxista’*”³⁵², representado pelos militantes do PCB e nem tampouco “*fincada numa defesa ‘gremial’ da categoria profissional*”³⁵³ como a Escola Carioca.

Neste texto, Lina Bo expressa pensamento divergente do contexto local, como observou R. Zein, contudo seu discurso estaria mais vinculado ao marxismo ocidental do que o comunismo soviético do PCB. Em seu texto há a busca do caráter nacional da arquitetura brasileira, no entanto, seu discurso diverge do pensamento brasileiro nacionalista construído desde os anos 1930-40. Em Lina Bo há o compromisso de diferenciar o **nacional**, do **nacionalismo**, termo que nos países europeus assumira contornos terríveis a partir de: Hitler, Mussolini e Franco, cujo conceito de nacionalismo guardava semelhanças com o Estado Novo. Deve-se entender que o ‘nacional’ para Lina Bo é visto como o que há de mais autêntico numa cultura, nacional-popular, em suas palavras:

“*Existe uma grande diferença entre as denominações nacional e nacionalista. O nacional popular é a identidade de um povo, de um país. O país nacionalista é, por exemplo, a Itália fascista, a Espanha de Franco e outros exemplos. O nacionalismo é um erro gravíssimo que confunde as ideias das pessoas, tirando o sentido do nacional. Você pode ser branco, preto ou amarelo, do norte ou do sul, e ser nacional, entrando no grande convívio internacional com as características originais e sagradas de seu país, o que é digno de orgulho*”³⁵⁴

³⁴⁸ A revista foi dirigida inicialmente por Lina Bo do número 01 ao 09; depois dos números 10 a 13, a direção passa a ser do arquiteto Flávio Motta com a presença de Lina Bo; nos números 14 e 15 a direção esteve a cargo de Lina Bo e P.M. Bardi quando Lina Bo encerra sua participação na revista.

³⁴⁹ CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Poéticas da razão e construção: conversa de paulista*. Tese Livre Docência, FAUUSP, São Paulo, 2009, p. 137.

³⁵⁰ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese Doutorado em Arquitetura - UFRGS, Rio Grande do Sul, 2005.

³⁵¹ Ibidem, ibidem.

³⁵² Ibidem, ibidem.

³⁵³ Ibidem, ibidem.

³⁵⁴ BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura. In. *Revista Projeto*, n° 133, 1990, p. 103-108.

Em “*Bela Criança*”, Lina Bo reconhece a “*soberbia e a poesia do homem do sertão*”³⁵⁵ e valoriza o trabalho da “*casa do seringueiro com seu soalho de troncos e o telhado de capim*”³⁵⁶. Para ela esta seria a origem da “*força da arquitetura contemporânea*”³⁵⁷ brasileira. Ela estabelece diálogo com B. Zevi, que analisa as questões de ordem plástica que motivaram a solução de *brise-soleil* do MES, denominados por Zevi de “*fatores intencionais*”. Lina Bo não concorda com B. Zevi e seu ponto de vista de que a arquitetura brasileira estaria já no caminho da “*academia*” afirmando que a arquitetura brasileira não provém da arquitetura erudita dos Jesuítas e sim da “*poesia do homem do sertão*”³⁵⁸. Para ela, a arquitetura contemporânea brasileira teria muito a buscar na “*inspiração da poesia íntima da terra brasileira*”³⁵⁹ através do reconhecimento da arquitetura do “*pau a pique*” do “*homem solitário*” e em “*sua resolução furiosa de fazer*”³⁶⁰. Lina Bo discorda de seu amigo e assume a defesa da arquitetura de seus novos concidadãos,³⁶¹ ponderando que problemas existem, mas que se deve acompanhar a evolução dessa arquitetura como a de uma “*bela criança*” que acaba de nascer.

A revista *Habitat* segue este pensamento de Lina Bo em sua linha editorial, quando publica várias matérias que resgatam a cultura popular brasileira e sua arquitetura vernacular ³⁶², como, por exemplo: cerâmica do nordeste³⁶³; *Porque o povo é arquiteto*³⁶⁴; fotografias da arquitetura vernacular, favelas e festejos do carnaval nordestino³⁶⁵; jangadeiros do nordeste³⁶⁶ e a arte popular dos ex-votos³⁶⁷, entre outras. Neste conjunto, cabe destacar o artigo “*Construir é viver*”³⁶⁸ de E. Villa, que apresenta o passo-a-passo da autoconstrução de uma casa de madeira, por José da Silva e Matto, migrante do sul do país, “*numa localidade do Amazonas*”³⁶⁹. Segundo E. Villa, o ‘arquiteto’ que “*conhecia por tradição a*

³⁵⁵ BARDI, Lina Bo. *Bela criança*. In: BARDI, Lina. BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito - Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. org. Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 70.

³⁵⁶ Ibidem, ibidem.

³⁵⁷ Ibidem, ibidem.

³⁵⁸ Ibidem, ibidem.

³⁵⁹ Ibidem, ibidem.

³⁶⁰ Ibidem, ibidem.

³⁶¹ Lina Bo Bardi se naturalizou brasileira em 1950.

³⁶² Outras matérias igualmente importantes: *Amazônas: o povo arquiteto*, *Revista Habitat*, n.01; *Porque o povo é arquiteto*, *Revista Habitat*, n° 02 e *Casa de 7 mil cruzeiros*, *Habitat*, n° 03.

³⁶³ *Revista Habitat*, n° 2, mar/abr 1951, p.72-76.

³⁶⁴ CZERNA, Renato Cirelli. *Porque o povo é arquiteto?* *Revista Habitat*, n° 3, São Paulo, p. 3-5.

³⁶⁵ Como a publicação do ensaio fotográfico da estudante Rachel Esther Prochnik. Cf. *Revista Habitat*, São Paulo, n° 8, p. 26-30..

³⁶⁶ MARTINS, Francisco. *A Jangada segundo Albuquerque*. *Revista Habitat*, São Paulo, n° 8, p. 50-57.

³⁶⁷ Sobre ex-votos Cf. ARAUJO, A.M. *Ex-votos e promessa*. *Habitat*, n° 05, p. 42-45, out.dez. 1951; Cf. BORBA, R. Frontini. *Os ladrões de ex-votos*. *Revista Habitat*, São Paulo, n.11, p. 67-71, jun. 1953.

³⁶⁸ VILLA, Emilio. *Construir é viver*. *Revista Habitat*, n° 7, São Paulo, p.3-9.

³⁶⁹ Ibidem, ibidem.

*arte de construir*³⁷⁰, sozinho, selecionou as melhores árvores e beneficiou a madeira, utilizou troncos para estrutura de pilares e vigas da cobertura de palha. Para os vedos externos escolheu “cascas vegetais” aplicadas no sentido vertical e para os vedos internos taipa-de-mão. Para o piso elevado, utilizou madeira roliça estreita. O artigo destaca o jardim com bananeiras e lago com vitórias-régias. Segundo o autor a “*belíssima casa ali está firme, espaçosa e agradável, no meio da natureza, em plena selva, no coração do Amazonas*”³⁷¹ e representa uma “*singela, porém, profunda lição para todos nós das cidades grandes*”³⁷². Este artigo contrasta [Fig.21] com os demais da revista que aborda obras da arquitetura moderna brasileira, especialmente o que mostra a “Casa do Arquiteto”³⁷³ S.Bernardes, nas páginas seguintes.

21 - Ilustração do artigo *Construir é viver*,
Fonte.: Revista Habitat, nº 7, p.3-9

O posicionamento crítico e independente de Lina Bo está representado na revista *Habitat* em vários artigos assinados ou não, como por exemplo: “*Necessidade da Crítica na Arquitetura*”³⁷⁴, publicado na mesma edição de “*Construir e Viver*”, quando salienta a importância de uma crítica distanciada e dissociada da propaganda elogiosa. Segundo ela: “*A Crítica da arquitetura começa exatamente pela apreciação dos materiais, pelas razões econômicas, pelas finalidades*”³⁷⁵, em outra passagem critica frontalmente seus pares: “*todos os arquitetos que se mostram prontos a construir edifícios, por exemplo, em becos, são maus arquitetos, ou antes, não são nem ao menos dignos de serem considerados arquitetos*”³⁷⁶. No artigo não assinado “*Construir com simplicidade*”³⁷⁷, Lina Bo tece

³⁷⁰ Ibidem, ibidem.

³⁷¹ Ibidem, ibidem.

³⁷² Ibidem, ibidem.

³⁷³ CHRISTOFANI, H. Verona. *Casa de um arquiteto*. Revista Habitat, nº 7, São Paulo, p. 10

³⁷⁴ BARDI, Lina Bo. *Necessidade da crítica na arquitetura*. Revista Habitat nº 7, São Paulo, p.53.

³⁷⁵ Ibidem, ibidem.

³⁷⁶ Ibidem, ibidem.

³⁷⁷ Artigo não assinado, atribuído à diretora da revista Lina Bo. *Construir com simplicidade*. Revista Habitat, n.9, p. 15.

nova crítica ao posicionamento de alguns arquitetos, que “fazem um grande esforço não de inteligência, mas de exibição”³⁷⁸, os quais não estariam aproveitando a grande demanda da construção civil daquela época para “construir a arquitetura moderna, a fisionomia do mundo de hoje”³⁷⁹. Este seria um sintoma alarmante da arquitetura brasileira, em suas palavras: “Há muitos sintomas alarmantes de que ‘moderno’ acabe por ser treinamento gráfico, preguiça, brincadeira, e muito de extravagância”³⁸⁰, em outra passagem, onde distingue arquitetura das demais artes, ressalta que “arquitetura, senhores arquitetos, não é literatura. Nem é pintura, desenho ou escultura. A arquitetura é apenas arquitetura”³⁸¹. Além da arquitetura, Lina Bo teceu críticas sobre temas variados como comportamento, costumes e cotidiano, publicados na revista *Habitat* sob o pseudônimo de Alencastro.

Nestes termos, no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, o comportamento de Lina Bo destoava do das mulheres da sociedade brasileira de então - em sua maioria formadas por donas de casa e mães-de-família - presas aos valores patriarcais, lembrando que ainda nos anos 1970 gravidez e biquíni escandalizavam a sociedade brasileira³⁸². Nos anos 1990, Lina Bo falou aos estudantes de arquitetura sobre sua postura: “No Brasil, eu sempre fiz tudo o que quis, nunca tive entraves nem por ser mulher. É por isso que digo que sou stalinista e antifeminista. Agora, se você é mulher e tem voz de galinha e não tem preparo, aí afunda tudo”³⁸³. Sua fala é, no mínimo, provocativa.

Assim, seu posicionamento crítico, contundente, “do contra”³⁸⁴, aliado ao seu comportamento independente, caracterizam Lina Bo como uma mulher culta e de ideias próprias. Em sua parceria com o marido, no MASP e na revista *Habitat*, é possível identificar sua individualidade. Esta é uma das chaves para o entendimento do por que seu trabalho teria ficado à margem - ou “invisível” mesmo após a realização do MASP³⁸⁵ - no cenário da arquitetura paulista e cujo pleno reconhecimento tardaria ao final dos anos 1970. Importante também, para compreensão do trabalho de Lina Bo é sua aproximação

³⁷⁸ Ibidem, ibidem.

³⁷⁹ Ibidem, ibidem.

³⁸⁰ Ibidem, ibidem.

³⁸¹ Ibidem, ibidem.

³⁸² Em 1970, a atriz Leila Diniz escandalizou a sociedade carioca com seu comportamento ousado ao ir à praia de Ipanema grávida de sete meses usando biquíni. Em entrevista ao jornal *Pasquim*, em 1969, L. Diniz falou abertamente sobre sexo e namoros, outro escândalo. Leila Diniz é reconhecida como um símbolo do feminismo brasileiro. Ela morreu aos 27 anos num acidente aéreo na Índia. Cf. *O melhor do Pasquim.org*. Sérgio Augusto e Jaguar. Rio de Janeiro: Ed. Desiderata, 2006, p.60-66.

³⁸³ BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura. Cf. BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito- Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. org. Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 162-176.

³⁸⁴ Segundo Joaquim Guedes: “Veicularam muito uma imagem ‘do contra’, radical, provocadora, quase rude, mas era como ela mesma gostava de parecer. Frases como ‘sou stalinista – militarista e antifeminista’ ou ‘detesto Roma’ se tornaram marcas suas.” Cf. GUEDES, Joaquim. Lembrança de Lina. *Revista Caramelo*, São Paulo, n° 4, 1992.

³⁸⁵ R. Zein analisa o isolamento de Lina Bo em relação à arquitetura paulista: “[...] o corpus profissional da arquitetura paulista daquelas décadas também torna invisível (recusando-se a ver e acolher em seu seio) uma das obras mais importantes e significativas da tendência brutalista paulista: o edifício para o MASP - Museu de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi [...]” “Embora absurda, essa invisibilidade talvez tivesse fundamentos (entre outras questões que não importa abordar aqui por demasiado mesquinhas) na atitude militantemente revisionista de Lina Bo Bardi, sempre assumiu em sua atividade como crítica e editora de arquitetura.” Cf. ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese Doutorado em Arquitetura - UFRGS, Rio Grande do Sul, 2005, p. 133.

às ideias do filósofo da praxis³⁸⁶, Antonio Gramsci³⁸⁷, e seu conceito de nacional-popular. A. Gramsci foi um autor pouco conhecido no Brasil na época e hoje é considerado um dos maiores teóricos marxistas do século XX. Comportamento contestador e “filosofia da praxis” são dois pontos importantes para o entendimento da arquitetura de Lina Bo, que floresce após sua estada em Salvador. Antes de detalharmos sua arquitetura, é importante resgatar alguns aspectos do contexto cultural brasileiro no qual interagiu, como veremos a seguir.

³⁸⁶ “Filosofia da praxis” é assim que Antonio Gramsci denomina o marxismo, que diferentemente do sentido corrente – marxismo como materialismo histórico, para Gramsci a “filosofia da praxis” é a luta por uma nova cultura, “por um novo humanismo”, um movimento de “reforma intelectual e moral, dialetizado no contraste entre cultura popular e alta cultura.” Cf. Gramsci, Antonio. *Arte e a luta por uma nova civilização*. In. GRAMSCI, Antonio. Obras escolhidas. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p. 360

³⁸⁷ Antonio Gramsci (1891-1937) nasceu em Ales norte da ilha da Sardenha, Itália. Filho de família humilde chegou à Universidade de Turim para cursar Letras graças a uma bolsa de estudos obtida em concurso. Na universidade participa do movimento cultural idealista dirigido por Benedetto Croce e Giovanni Gentile. . Em 1913 Ingressou no Partido Socialista Italiano (PSI). Gramsci defendia que uma “revolução socialista na Itália exigia uma perspectiva nacional popular e uma aliança entre classe operária e o campesinato”. Em 1917 funda o “Clube de Vida Moral” uma espécie de grêmio que promovia debates culturais com jovens a fim de que estes “superassem o individualismo”. Foi também editor do jornal *L'ordine Nuovo*, o primeiro jornal comunista italiano, que reuniu intelectuais para difundir a “cultura socialista”. Em 21 de janeiro de 1921, em Seção italiana da Internacional Comunista, foi um dos fundadores e o primeiro Secretário Geral do PCI Partido Comunista Italiano, sendo depois eleito para o Parlamento Italiano, em 1924, e dois anos depois preso e condenado a uma pena de 20 anos de prisão pelo regime de Mussolini. Na prisão escreve suas anotações em 34 cadernos os “Quaderni Del Cárcere”, que foram ordenados e publicados postumamente pela Editora Einaudi, em 1945: O materialismo histórico e a filosofia de Benedetto Croce; O escrito sobre Maquiavel; Os intelectuais e a organização de cultura; Literatura e vida nacional; um comentário sobre o Canto X do Inferno de Dante; um estudo sobre Pirandello; e *Questione Meridionale*. Em 1937, muito doente, é libertado poucos dias antes de sua morte, a fim de que não morresse como preso político. Considerado um dos maiores teóricos marxistas do século XX é assim definido por Otto Maria Carpeaux: “Gramsci ocupa lugar eminente na literatura contemporânea: inspirou parte da literatura italiana do pós-guerra; ele mostrou, pela lição e pelo exemplo, o que poderia e deveria ser a literatura contemporânea”. Cf. CARPEAUX, Otto Maria. História da literatura ocidental. Vol. IV. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008. Cf. COUTINHO, Carlos Nelson. Gramsci. Porto Alegre: L&PM, 1981.p. 171. Cf. BOTTOMORE, Tom. Dicionário do pensamento marxista. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1993

Cultura brasileira: do nacional-popular

*"Toda revolução foi precedida por um intenso trabalho de crítica,
de penetração cultural, de permeação de ideias em grupos de
homens antes refratários e que só pensavam em resolver dia a dia,
hora a a hora, por si mesmos, seus próprios problemas econômicos e políticos.
Uma visão de mundo que deva ser alterada,
uma mudança de sensibilidade para o coletivo.*

Antonio Gramsci³⁸⁸

Nos anos 1930-40, as discussões no plano cultural foram marcadas pelo nacionalismo³⁸⁹, grandes temas como civilização e cultura brasileira se alteraram no tempo. O historiador C. Mota analisou que no período de 1933 à 1974, no plano cultural, houve uma transposição de uma *"concepção aristocrática de cultura para a cultura de massa"*³⁹⁰. Análise correspondente a do crítico literário A.Bosi, que afirma que as discussões se ampliaram do *"nacionalismo"* e do *"caráter nacional"* para problematizar o que seria a cultura nacional³⁹¹.

No cenário intelectual, no período marcado pelo desenvolvimentismo do governo J. K. e a partir da constatação da *"defasagem cultural entre as diversas classes"*³⁹², começam a surgir novos problemas, como a clara distinção entre **popular** e **folclórico** quando o termo *"cultura popular, com significações muito diversas, começou a ter um trânsito intensificado"*³⁹³. Intelectuais e artistas de esquerda comungavam sobre a importância da aproximação com o povo e sobre a necessidade e transformações em várias frentes para o progresso brasileiro. A noção de cultura popular entendida como *"a cultura vinda do povo e em suas várias manifestações"*³⁹⁴, sem clara distinção dos termos *"popular e folclórico"*³⁹⁵ se altera para uma *"busca do povo"*³⁹⁶. O debate havia crescido devido à

³⁸⁸ GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p. 24.

³⁸⁹ Conforme verbete: *"Nacionalismo. Esta doutrina exige que o grupo político e o grupo étnico sejam congruentes. De forma mais específica e concreta, o nacionalismo sustenta que os estados nacionais, identificados como uma cultura nacional e comprometidos com a sua proteção, são a unidade política natural"*. Cf. OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. 1º.ed. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

³⁹⁰ Carlos Guilherme Mota distingue cinco momentos decisivos na produção cultural do período analisado: 1) redescobrimento do Brasil (1933-1937) destacando obras de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda 2) Primeiros frutos da Universidade (1948-1951) na obra de Vitor Nunes Leal; 3) Era de ampliação e revisão reformista (1957-1964) nas obras de Caio Prado Jr, Celso Furtado e Raymundo Faoro 4) Revisões Radicais (1964-1969) na obra de Florestan Fernandes; 5) Impasses da dependência (1969-1974) nas obras de Alfredo Bosi e Antonio Cândido. Cf. MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura Brasileira 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 329.

³⁹¹ Apesar de longa a citação de Alfredo Bosi é esclarecedora: "Na verdade os ideólogos do Nacionalismo, ao menos no período que ora nos ocupa (1950-55), nem sempre deram ao conceito o mesmo alcance. O mais complexo de todos, Álvaro Vieira Pinto, vê a nação como uma realidade histórica de capital importância, mas integrável e superável numa organização futura de tipo socialista (Consciência e Realidade Nacional, Rio, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960). Outros teóricos: Hélio Jaguaribe, O nacionalismo na Atualidade Brasileira, Rio, 1956; e Desenvolvimento Econômico e Desenvolvimento Político, Rio, Fundo de Cultura, 1961; Roland Corbisier, O problema da Cultura Brasileira, Rio, ISEB, 1960; Cândido Mendes de Almeida, Nacionalismo e Desenvolvimento, Rio Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, 1963. Crítica ao nacionalismo como bandeira ideológica, e Guerreiro Ramos, Mito e Verdade da Revolução Brasileira, Rio, Zahar, 1963. Não se deve omitir aqui o papel do pensamento católico brasileiro que, integrado na reforma de mentalidade que atinge toda a Igreja desde João XXIII, tem dado sólidas contribuições à nossa cultura como o método de alfabetização dinâmica de Paulo Freire e as formulações do Pe. Henrique Vaz, em que se patenteia uma intensa leitura de Hegel." Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 435, nota 314.

³⁹² LEITE, Sebastião Uchoa. *Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica*. Revista Civilização Brasileira, nº 4, set., p.269-289, 1965.

³⁹³ Ibidem.

³⁹⁴ Ibidem.

³⁹⁵ Ibidem.

ascensão do pensamento de esquerda – em virtude de uma maior liberdade de expressão nos governos J.K. e J. Goulart (em comparação à repressão da “Era Vargas”), é identificável em vários grupos como: Instituto Superior de Estudos Brasileiros - ISEB³⁹⁷; Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes - CPC-UNE³⁹⁸, que influenciaram toda uma geração de estudantes secundaristas e universitários; Movimento de Cultura Popular - MCP comprometido com Método Paulo Freire de alfabetização de adultos³⁹⁹; Partido Comunista Brasileiro-PCB; Juventude Universitária Católica JUC e Teatro de Arena⁴⁰⁰ e Teatro Oficina. Estas diferentes linhas de força tinham em comum uma “valorização da identidade dos artistas e intelectuais com o povo e a nação brasileira”⁴⁰¹.

O pensamento **nacional-popular**⁴⁰² - assumido por intelectuais, artistas e arquitetos de esquerda - delineia uma produção cultural dirigida ao ‘povo’, que necessitaria de esclarecimento através da “abertura da consciência popular”⁴⁰³ objetivando a politização a fim de combater sua alienação⁴⁰⁴ segundo uma perspectiva marxista. No entanto, o nacional-popular - “expressão que

³⁹⁶ GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC/UNE, *Revista Brasileira de História Associação Nacional de História*, vol. 24 n° 57 p.127-162, 2004.

³⁹⁷ O ISEB foi fundado em 1955 pelo decreto do presidente Café Filho e se desenvolveu no governo J.K. O ISEB desenvolveu obra dedicada ao tema nacionalismo e sua presença no cenário cultural dos anos sessenta foi marcante devido sua concepção de cultura como principal elemento para as transformações sócio-econômicas. Entre seus membros estão os intelectuais: Nelson Werneck Sodré e Álvaro Vieira Pinto, Celso Furtado e Hélio Jaguaribe. Cf. MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura Brasileira 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

³⁹⁸ Segundo o sociólogo M. Berlink, o principal objetivo das produções culturais do CPC era “levar a um público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia”. Tratava-se, portanto, de uma tarefa de conscientização a partir de um trabalho de cunho didático para “politizar o público”, a fim de levar o povo a atuar para transformar sua própria realidade. Ainda segundo Berlink, a popularidade do CPC no meio estudantil brasileiro foi grande e suas teses – a reforma universitária e agrária e o nacionalismo influenciaram toda uma geração de estudantes secundaristas e universitários, embora tenha alcançado poucos resultados em termos de “conscientização popular”, fato decorrente da classe social a qual pertenciam seus membros. Cf. BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*: Campinas: Papirus, 1984, p. 91

³⁹⁹ O MCP do Recife contava com apoio do Governo do Estado de Pernambuco, de Miguel Arraes, entre seus integrantes estão: Ariano Suassuna, Francisco Brennand, Abelardo da Hora, Hemilo Borba Filho, Germano Coelho e Paulo Freire. Os trabalhos do MCP foram direcionados à alfabetização aplicando o método Paulo Freire de alfabetização em massa. Cf. MARINHO, Josaphat. *Anísio Teixeira: O educador da cidadania*. Salvador: Edições Cidade da Bahia, 2001.

⁴⁰⁰ CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1988..

⁴⁰¹ GARCIA, op. cit.

⁴⁰² Segundo análise de Renato Ortiz, nos anos sessenta, duas correntes principais problematizaram o conceito nacional-popular e a cultura: a primeira ligada ao folclore e a tradição quando popular é sinônimo de tradicional; a segunda reformista marcada pelo pensamento desenvolvimentista e capitaneada pelos intelectuais do ISEB. Nesta corrente as produções culturais buscavam “levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais” de acordo com o pensamento de setores da “esquerda dominante”, onde a autêntica cultura brasileira “se exprime na sua relação com o povo-nação”. Ortiz identifica o conceito nacional-popular como forma de ação política junto às classes subalternas, quer seja no método de alfabetização de Paulo Freire, ou em outros segmentos culturais como o teatro, literatura e Cinema Novo. Cf. ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e indústria cultural*, São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 162, (grifo nosso)

⁴⁰³ MOTA, op. cit. p. 254.

⁴⁰⁴ A alienação é um dos conceitos fundamentais do marxismo. Marx desenvolveu o conceito em seus manuscritos de juventude - *Grundrisse*, obra que só foi publicada em 1939 e reeditada em 1953, quando se tornou acessível. Assim, a partir da segunda metade do século XX vários autores estudaram esta obra, especialmente G. Lukács, H. Marcuse, H. Lefebvre, e outros. O distanciamento temporal da publicação dos *Grundrisse*, dessa obra desfavoreceu o entendimento da amplitude da obra de Marx, especialmente seu lado mais filosófico. Sobre a alienação Marx defende: “Assim como o trabalho alienado (1) aliena do homem a natureza e (2) aliena o homem de si mesmo, de sua própria função ativa, de sua atividade vital, ele o aliena da própria espécie [...] (3) Ele (o trabalho alienado) aliena do homem o seu próprio corpo, sua natureza externa, sua vida espiritual e sua vida humana [...] (4) Uma consequência direta da alienação do homem com relação ao produto de seu trabalho, a sua atividade vital e à vida de sua espécie é o fato de que o homem se aliena dos outros homens [...] Em geral, a afirmação de que o homem está alienado da vida de sua espécie significa que todo homem está alienado dos outros e que todos os outros estão igualmente alienados da vida humana [...] Toda alienação do homem de si mesmo e de sua natureza surge na relação que ele postula entre outros homens, ele próprio e a natureza (Manuscritos econômicos e filosóficos) Primeiro manuscrito.” Cf. BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1993, p. 43.

*designa, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas*⁴⁰⁵, também não era consensual entre seus pares⁴⁰⁶.

Durante os anos 1960, a produção cultural brasileira era “*largamente controlada*” pela esquerda e investia na “*arte participante*” conforme análise de H.Hollanda.⁴⁰⁷ Para M. Ridenti, o tema da “*busca do povo brasileiro*” foi um ideal de “*romantismo revolucionário*”⁴⁰⁸ que influi diretamente nas manifestações culturais.

Em síntese, o intelectual deveria assumir postura didática em relação ao povo, numa atitude que não esteve livre de incompreensões de parte a parte⁴⁰⁹. O pensamento nacional-popular, como forma de ação política⁴¹⁰, foi difundido em várias áreas como no método de alfabetização de P. Freire, uma alternativa didática ao projeto educacional vigente na época e também na arquitetura, cujo poema de O. Niemeyer é um exemplo:

O que fez você arquiteto,
Desde que está diplomado?
O que é que você fez
pra se ver realizado?
Trabalha, ganha dinheiro,
Anda bem alimentado,
Nada disso meu amigo,
É grande para ser louvado.
Você só faz atender,
a homem que tem dinheiro,
que vê o povo sofrer
e descansa o ano inteiro
na bela casa grã-fina
que fez você projetar,
esquecendo que essa mina
um dia vai acabar.
Mas se você é honrado, não deve se conformar.

⁴⁰⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: 3ª. ed. Contexto, 2008, p. 37.

⁴⁰⁶ ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 7.

⁴⁰⁷ HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 21.

⁴⁰⁸ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000.

⁴⁰⁹ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 309.

⁴¹⁰ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. In. *Cultura Brasileira e indústria cultural*, São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 162.

Ponha a prancheta de lado

E venha colaborar.

O pobre cansou da fome

que o dólar vem aumentar

e vai sair para a luta

*que Cuba soube ensinar.*⁴¹¹

O pensamento nacional-popular orientou, também, o Cinema Novo⁴¹² que investia numa relação direta entre vanguarda e momento político, em filmes em que *“falou a voz do intelectual militante”*⁴¹³ e que se *“traduziu na ‘estética da fome’ na qual escasses de recursos técnicos se transformou em força expressiva”*⁴¹⁴. Pensamento consonante ocorreu na poesia com o representativo movimento Poema-praxis, assumido por Mário Chamie, com o mote de *“revelar as contradições de setores da realidade social”*⁴¹⁵. E em sua proposta, M. Chamie defende que *“poemas passam a atuar na área ligada à situação do homem do campo”*⁴¹⁶. No Teatro, despontam as produções do Teatro de Arena⁴¹⁷, formado por Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), ex-aluno da FAU Mackenzie⁴¹⁸, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio e o arquiteto Flávio Império. A *“fase social”*⁴¹⁹ do Teatro de Arena tem início com a peça *“Eles não usam Black-tie”*⁴²⁰ de G. Guarnieri, de 1958. O Arena deu origem ao CPC-UNE, a partir da peça *“A mais-valia vai acabar, seu Edgar”*, encenada no Pátio interno da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil. Apesar de sua curta duração, o CPC-UNE (1960-1964)⁴²¹ desenvolveu ações que tiveram grande penetração nacional⁴²². Também no CPC-

⁴¹¹ NIEMEYER, Oscar. In: HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 29.

⁴¹² HOLLANDA, op. cit. p. 163.

⁴¹³ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 57.

⁴¹⁴ Ibidem, ibidem.

⁴¹⁵ HOLLANDA, op. cit. p. 51.

⁴¹⁶ Ibidem, ibidem.

⁴¹⁷ O Teatro de Arena teve início em 11 de abril de 1953 com a peça *“Esta noite é nossa”*, de Stafford Dickens. Cf. MORAES, Dênis. *Vianinha: cúmplice da paixão*, São Paulo: Recod, 2000, p. 51.

⁴¹⁸ Oduvaldo Vianna Filho cursava arquitetura na Mackenzie e no final de 1955 desistiu do curso em função do Teatro Paulista dos Estudantes fundado oficialmente em 5/04/1955. Filho de dramaturgo e membro do Partido Comunista Brasileiro Oduvaldo Viana, Vianinha como era conhecido, teve como início profissional o TPE ao lado de Gianfrancesco Guarnieri. Cf. MORAES, op. cit.

⁴¹⁹ OS IMPASSES DA CULTURA. *Revista Visão*, São Paulo, v. 43, no. 6, ago., p. 101-130, 1973.

⁴²⁰ A peça foi um grande sucesso de público e crítica, e ficou em cartaz um ano com apresentações em cidades do interior de São Paulo. Cf. MORAES, op. cit. p. 70.

⁴²¹ A sua história começa nos ensaios da peça do Teatro de Arena, quando seus integrantes buscaram auxílio do sociólogo Carlos Estevam Martins do ISEB, para definição do conceito marxista de mais-valia, cerne da peça. Encenada em 1960 no Pátio interno da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, a peça foi um sucesso entre os estudantes que se mobilizavam para discutir tanto a peça quanto cultura e política isto propiciou a criação do órgão cultural da UNE. Cf. BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

UNE, o nacional-popular foi interpretado de maneira diferente por suas lideranças. O sociólogo C. E. Martins, que escreveu o manifesto do grupo⁴²³ entende que o único compromisso legítimo seria com a “arte popular revolucionária”⁴²⁴, a fim de travar uma luta no “front cultural”⁴²⁵ contra a alienação do povo; já o poeta, pintor e crítico literário Ferreira Gullar⁴²⁶, que foi diretor do CPC até sua extinção, em 1964, defendia ponto de vista diferente em relação à arte e cultura popular, num discurso menos ortodoxo e mais sensível às manifestações culturais populares. F. Gullar defendia que toda “cultura é do povo”⁴²⁷ e nela estão incluídas “todas as atividades humanas”⁴²⁸ cabendo a todos a tomada de “consciência revolucionária”⁴²⁹ como “cidadãos diretamente responsáveis pela sociedade que ajudam a construir diariamente”⁴³⁰.

Entre os estudantes, apesar das boas intenções do CPC-UNE, as produções culturais não convenciam enquanto propostas artísticas, conforme relata C. Veloso, então estudante de filosofia na Universidade da Bahia:

*“A União Nacional dos Estudantes adotou a causa (método Paulo Freire), e os Centro Populares de Cultura incluíram em seu programa formar educadores para a aplicação do método Paulo Freire. Apesar da simpatia com que eu via as atividades dos CPCs, nunca me identifiquei com a poesia panfletária e o teatro didático que eles produziam. Essa campanha de alfabetização, com sua clareza de propósitos, me atraiu imediatamente.”*⁴³¹

⁴²² Sebastião Uchoa Leite, poeta e ensaísta, descreve a abrangência das ações culturais do CPCs em diversos estados brasileiros, muitas delas associadas a outros movimentos como: MEB Movimento de Educação de Base da Confederação Nacional dos Bispos, o SEC Serviço de Extensão Universitária da Universidade de Recife além do MEC- Ministério de Educação e Cultura através do Plano Nacional de Alfabetização de 1963. Os CPCs promoveram ações objetivando aplicar tanto o método Paulo Freire de alfabetização quanto levar espetáculos teatrais e o cinema à população mais carente e marcaram sua presença em quase todos os estados: Amazonas (com o Movimento de Cultura Popular), Pará (na Campanha de Alfabetização), Maranhão (com o Movimento de Educação de Base), Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte (na Campanha de Alfabetização da Prefeitura de Natal), Paraíba (na Campanha de Educação Popular CEPLAR), Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Espírito Santo, Bahia, Estado do Rio, Minas Gerais, Goiás (com o Instituto de Cultura Popular do Estado), Brasília, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e São Paulo. Cf. LEITE, Sebastião Uchoa. *Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica*. Revista Civilização Brasileira, São Paulo, n. 4, set. p.269-289, 1965.

⁴²³ Carlos Estevam Martins membro do ISEB foi o primeiro diretor do CPC e autor de seu manifesto. Cf. ESTEVAM, Carlos. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960-1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 135.

⁴²⁴ Ibidem, ibidem.

⁴²⁵ Ibidem, ibidem.

⁴²⁶ José Ribamar Ferreira nasce em São Luís, Maranhão, em 1930. Aos dezenove anos adota o pseudônimo Ferreira Gullar. Como jornalista trabalha, em 1956, como redator da Revista Manchete, Jornal do Brasil e Diário Carioca. Em 1961, no governo Jânio Quadros, é diretor da Fundação Cultural, em Brasília, quando conclui o projeto do Museu de Arte Popular. Em 1962, integra o CPC-UNE, quando foi presidente até seu fechamento, em 1964. Em 1965, publica a coletânea de ensaios “Cultura Posta em questão” Em 1968, com o recrudescimento do regime militar, é preso. Em 1971, vai para o exílio passando pelo Chile, Argentina, Peru e França. F. Gullar, além de escritor e jornalista, é poeta e pintor, tendo participado ativamente das vanguardas artísticas brasileiras. Cf. GULLAR, Ferreira. Ferreira Gullar seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico org. Beth Brait, São Paulo: Nova cultural, 1988.

⁴²⁷ O livro “Cultura posta em questão” publicado em 1965, é uma coletânea de ensaios que expressam suas posições estéticas e políticas e o conceito de cultura popular de seu período cepecista. Segundo Gullar: “A expressão “cultura popular designa um fenômeno novo na vida brasileira, cuja importância está na razão direta dos complexos fatores sociais que o determinam. Fenômeno inquietante, que se manifesta hoje em todos os setores da atividade intelectual, provocando naturalmente a reação dos que defendem como privilégio a posse da cultura. Um dos argumentos mais comuns, e mais superficiais, é o que pretende restringir a discussão à área terminológica, afirmando que a expressão “cultura popular” não tem sentido, uma vez que toda cultura é do povo. Procura-se, mesmo, para estabelecer a confusão, sugerir que os defensores da cultura popular ignoram uma noção ampla de cultura, dentro da qual se incluem todas as atividades humanas.” Cf. GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*: Rio de Janeiro, Editora civilização brasileira, 1965.

⁴²⁸ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*: Rio de Janeiro, Editora civilização brasileira, 1965, p. 40.

⁴²⁹ Ibidem, ibidem.

⁴³⁰ Ibidem, ibidem.

⁴³¹ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.309.

Todavia, o CPC-UNE não foi bem sucedido em seus propósitos iniciais, pois não conseguiu desenvolver “ações conjuntas com o povo”⁴³² em termos de “conscientização popular”⁴³³, como admitiu F.Gullar. Na análise do sociólogo M.Berlink, o CPC-UNE falhou devido à classe social a qual pertenciam seus membros, que eram “jovens de classe média e da burguesia”⁴³⁴ e encontraram “enormes dificuldades em se aproximar efetivamente do povo”⁴³⁵.

O nacional-popular didático e pedagógico do CPC-UNE era basicamente intuitivo, uma vez que não era filiado, por exemplo, ao nacional-popular de A. Gramsci, primeiro autor a conceituá-lo, e que, até então, era praticamente desconhecido no Brasil, conforme análise de C. Frederico: “não se falava, ainda, no nacional-popular de Gramsci, autor praticamente desconhecido entre nós. Trilhando um caminho paralelo, os comunistas acenavam para uma conceituação próxima à gramsciana. É difícil precisar a origem dessa formulação”⁴³⁶.

No contexto italiano, segundo L.Konder e C.N.Coutinho, a obra de A.Gramsci repercutiu em toda “produção cultural da Itália contemporânea desde o cinema (Visconti) e da crítica cinematográfica (Aristarco) até a poesia (Passolini) e às crítica literária (Salinari)”⁴³⁷ com penetração em outros países apesar da proibição do Partido Comunista soviético:

“Mas a influência de Gramsci não se limita à Itália. Suas concepções marxistas - originais, profundas e ousadas - começam a ser cada vez mais discutidas por toda parte, rompendo o boicote que o Stalinismo lhes impusera: Na França, na União Soviética, na Alemanha, no Chile, em Cuba, no Brasil, Gramsci influencia todos aqueles que lutam por uma renovação democrática e humanista da cultura e da sociedade”⁴³⁸.

O pensamento gramsciano também esteve presente na cultura arquitetônica italiana, conforme analisou J.Montaner, pois influenciou no pensamento de Edoardo Persico (1900-1936) - que fora diretor da revista *Casabella* ao lado de Giuseppe Pagano - defendendo a arquitetura moderna contra a acadêmica “mantendo-se, com uma vontade indomável independente da hegemonia cultural centro-europeia representada pela ortodoxia dos CIAM”⁴³⁹ e também uma influência reconhecida por Aldo Rossi (1931-1997) que manifesta “sua continuidade com a tradição da crítica italiana, iniciado por Benedetto Croce e continuada por A. Gramsci, que insistia no valor artístico do projeto arquitetônico, ainda que este não

⁴³² Cf. GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*: Rio de Janeiro, Editora civilização brasileira, 1965.

⁴³³ Ibidem, p. 91.

⁴³⁴ Ibidem, p. 112.

⁴³⁵ Ibidem, ibidem.

⁴³⁶ FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*, São Paulo, Editora Moderna, 1997.

⁴³⁷ A editora Einaudi publica *Cartas do Cárcere*, *Cadernos do Cárcere*, *Materialismo Storico* e *La Filosofia di Benedetto Croce*, *Gli Intellectuali e l'organizzazione della cultura*. COUTINHO, Carlos Nelson; KONDER, Leandro. *Nota sobre Gramsci*. In. GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

⁴³⁸ COUTINHO, Carlos Nelson; KONDER, Leandro. *Nota sobre Gramsci*. In. GRAMSCI, op. cit.

⁴³⁹ MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 81.

se realizasse”⁴⁴⁰. Conforme análise de R. Anelli, a Resistência italiana ao fascismo “levava os arquitetos a retomar as propostas de Giuseppe Pagano, de 1935-36, em que a ‘arquitetura menor’ dos camponeses tornava-se exemplo de economia e modéstia para se contrapor à decadência moral de um regime”⁴⁴¹.

No Brasil, Lina Bo foi uma das primeiras pessoas a falar da filosofia da práxis⁴⁴², pois fora filiada ao Partido Comunista Italiano-PCI e conhecia o pensamento de seu fundador A. Gramsci, cuja obra começou a ser publicada na Itália, em 1947, e no Brasil, em 1966. O professor Carlos Nelson Coutinho (informação pessoal)⁴⁴³, estudioso da obra do filósofo, confirma esta relação:

“Outra figura muito marcante nessa época, lá na Bahia, foi Lina Bo Bardi. Dona Lina foi para a Bahia, vinda de São Paulo, para organizar o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Popular da Bahia, e agitou muito o meio cultural baiano. Ela foi a segunda pessoa que me falou de Gramsci, depois do Paulo Farias. Para Dona Lina, como a chamávamos carinhosamente, a Bahia era uma real expressão do que Gramsci chamava de “nacional-popular”.⁴⁴⁴

Assim, em sua estada em Salvador (1958-1964), Lina Bo teria encontrado o verdadeiro sentido do nacional-popular gramsciano, o qual influenciou em suas ações de aproximação e valorização da cultura popular e em sua obra arquitetônica como veremos.

⁴⁴⁰ Ibidem, Ibidem.

⁴⁴¹ ANELLI, Renato. *O mediterrâneo nos trópicos. Interlocuções entre arquitetura moderna brasileira e italiana*. In: *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*: v1, org, Abílio Guerra, São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 219-238.

⁴⁴² O jurista Miguel Reale esclarece o conceito: “A palavra “praxis” ganhou popularidade sobretudo graças ao pensamento marxista, que, como já lembrei, dá grande ênfase ao problema da ação. Trata-se de palavra hoje de uso genérico, mas que, originariamente, se vinculou ao materialismo histórico, que Gramsci[...] identificou com a “filosofia da praxis”. A praxis seria a prática da qual se tem consciência teórica. Há a teoria e há a prática. Mas a prática é, por sua vez, objeto de uma teoria, a teoria da prática. Eu posso ser um homem prático sem nunca meditar sobre o que seja prática. [...] Mas, pelo menos na linha de meu pensamento, a praxis é a prática com autoconsciência teórica.” Cf. REALE, Miguel. *Bibliografia e estudos críticos*. Salvador: Centro de documentação do pensamento brasileiro. 1999, p. 159.

⁴⁴³ Nelson Carlos Coutinho, estudioso da obra de Gramsci no Brasil, confirmou que Lina Bo foi uma das primeiras pessoas a falar em público sobre Antonio Gramsci. Mensagem recebida por edite.galote.carranza@usp.br em novembro de 2011.

⁴⁴⁴ COUTINHO, Carlos Nelson. *Intervenções: o marxismo na batalha das ideias*. São Paulo: Cortez, 2006.

Dona Lina, *avant-garde* em Salvador, 1958-1964

“O Brasil está conduzindo hoje a batalha da cultura.

Nos próximos dez, talvez cinco anos, o país terá traçado os seus esquemas culturais,

estará fixo numa linha evolutiva: ser um país de cultura autônoma,

construída sobre raízes próprias, ou ser um país inautêntico,

com uma pseudo-cultura de esquemas importados e ineficientes”

Lina Bo⁴⁴⁵

Lina Bo esteve em Salvador no mês de abril de 1958, a convite de Mendonça Filho, diretor da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, para proferir duas palestras intituladas “O espaço na arquitetura”. Meses depois, ela foi convidada pelo arquiteto Diógenes Rebouças, para lecionar na cadeira de Teoria e Filosofia da arquitetura⁴⁴⁶, pois na época o então reitor-fundador E. Santos, investia na área de ciências humanas, contratando artistas e educadores estrangeiros para estar à frente das recém criadas Escola de Teatro, Seminários Livres de Música e a Escola de Dança, pois sua meta seria, em síntese, a “*desprovincialização cultural*” da Bahia.⁴⁴⁷

Dona Lina - como era chamada pelos baianos - frequentava o círculo de amizade do casal Lavinia e Juracy Magalhães, então governador do Estado, e do jornalista Odorico Tavares, diretor no Diário de Notícias, da rede dos Diários Associados de Assis Chateaubriand⁴⁴⁸. Ela teve oportunidade de lecionar na Faculdade, estar à frente da criação do Museu de Arte Moderna da Bahia - MAMB, instalado provisoriamente no *foyet* do Teatro Castro Alves; criar o Museu de Arte Popular-MAP, instalado no antigo Solar do Unhão e ainda colaborar com o jornal *Diário de Notícias*, com suas “*Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida*” e “*Olho sobre a Bahia*” onde discutia arquitetura, pintura, escultura, música e artes visuais⁴⁴⁹. Ao vivenciar de perto a cultura nordestina, Dona Lina identificou sua especial autenticidade:

“[...] o Nordeste é autêntico. A literatura e as artes do nordeste são brasileiras, e graças à consciência do povo, à sua participação permanente, os valores democráticos de nossas culturas são preservados da alienação e do cosmopolitismo. Isto é que expressa o Romance do Nordeste, o teatro, as artes plásticas, a poesia, e os ensaios. A superestrutura espelha o grande contingente cultural da nação brasileira. É imprescindível romper com todas as discriminações que fazem ao Nordeste para que o Brasil possa ouvir a voz de seus filhos;

⁴⁴⁵ BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 141.

⁴⁴⁶ BARDI, Lina Bo. *Teoria e filosofia da arquitetura*. In. BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. org. Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 81-86.

⁴⁴⁷ Edgard Santos, reitor fundador da Universidade da Bahia de 1946-61, médico formado na Faculdade de Medicina de Salvador em 1917 a primeira faculdade brasileira. E. Santos, um humanista, acreditava que a universidade deveria assumir a liderança da modernização da Bahia. Ele contratou o maestro austríaco Hans Joachim Koellreutter, o escultor Mário Cravo, o dramaturgo Eros Martim Gonçalves, o cenógrafo Gianni Ratto, e o estudioso da cultura afro-brasileira Agostinho da Silva. Cf. RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995, p. 31.

⁴⁴⁸ RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese doutorado, UNICAMP, Campinas, 2002, p. 93.

⁴⁴⁹ BARDI, op. cit. p.130.

*autênticos filhos do nordeste com seu povo e sua mensagem brasileira.”*⁴⁵⁰

No MAMB, Dona Lina seguiu o conceito de “museu vivo”, que já havia sido implementado no MASP, criando exposições e atividades didáticas paralelas, como na Escola da Criança dirigida por Martim Gonçalves, ou na Escola de Música Infante Juvenil dirigida por Joachim Koellreuter, ou ainda no Cineclube de Walter da Silveira. Ela definiu os objetivos do Museu:

*“[...] O Museu de Arte Moderna da Bahia não foi ‘museu’ no sentido tradicional: dada a miséria do Estado pouco podia ‘conservar’; suas atividades foram dirigidas à criação de um **movimento cultural** que, assumindo os valores de uma cultura historicamente (sem sentido áulico) pobre, pudesse lucidamente, superando as fases ‘culturalística’ e ‘historicística’ do Ocidente e, apoiando-se numa experiência popular (rigorosamente distinta do folclore), entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os instrumentos da técnica, como método e a força de um Novo humanismo (nem humanitarismo nem ‘Umanesimo’) Não foi um programa ambicioso, era apenas um caminho”.*⁴⁵¹

Dona Lina reciclou o antigo Solar do Unhão - conjunto de um antigo engenho de açúcar do século XVI, para instalação do MAP [Fig.22], cuja proposta de exposições e oficinas de artes, objetivava o resgate da verdadeira cultura popular nordestina, e não seu folclore, conforme ela definiu:

“O Museu de Arte Popular do Unhão, não foi pensado como Museu Folclórico, isto é: documentação estética da cultura popular julgada pela ‘alte’ cultura.

*Devia ter sido o Museu de ‘Arte’ como ‘Artes’, isto é, o ‘fazer’, os ‘fatos’, os acontecimentos do cotidiano.”*⁴⁵²

22 - MAP, Salvador, 2002.
Foto: Ricardo Carranza

⁴⁵⁰ Lina Bo Bardi em texto datilografado cedido por Carlos Lemos à pesquisadora Vera Luz. Cf. LUZ, Vera Santana. *Ordem e origem em Lina Bo Bardi*. Tese de doutorado, FAU-USP, São Paulo, 2003, nota 10.

⁴⁵¹ BARDI, Lina Bo. *Cinco anos entre os brancos*. In. BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 161.

⁴⁵² BARDI, Lina Bo. *Museu de Arte popular*. In. BARDI, op. cit. p. 152-53.

Na Escola de Belas Artes, em sua aula inaugural da disciplina “Teoria e filosofia da arquitetura”, Dona Lina mostra-se “uma arquiteta leitora de Antonio Gramsci”⁴⁵³. Ela discorre sobre o conceito de Teoria, o qual identifica com a prática, pois segundo ela “sendo a prática demonstrada racional e necessária através da teoria e, por sua vez, a teoria realística e racional (demonstrada) através da sua prática”⁴⁵⁴, argumentando que a disciplina poderia ser denominada Prática Profissional, pois “a teoria vem em nossa ajuda para a impositação dos problemas arquitetônicos, como sinônimo e identificação ‘de prática planificada’⁴⁵⁵. Ela também discorre sobre o conceito de Filosofia, afirmando que pensar é atribuição do homem, e, portanto, “cada homem é nesse sentido um filósofo”⁴⁵⁶ e conclui que Filosofia “é então concepção de mundo passada a ser norma prática da vida”⁴⁵⁷ ideias próximas à filosofia da práxis de A. Gramsci, que defende não haver distinção entre *homo faber* e *homo sapiens* da mesma forma que não pode haver distinção entre intelectuais e não intelectuais ⁴⁵⁸, em suas palavras: “todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um filósofo, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção de mundo”.⁴⁵⁹

Nesta aula, também, Dona Lina apresenta aos alunos casas populares italianas, para “atirar longe” o “complexo do arquiteto, individualista, criador quase exclusivamente de formas bonitas” e despertar o olhar para a “beleza duma solução honesta de arquitetura”⁴⁶⁰. Ainda nesta aula inaugural, retoma pontos discutidos em suas palestras de abril do mesmo ano, e comenta a análise de B. Zevi sobre sua posição em “aconselhar os alunos à consideração e à reflexão, segundo os problemas do próprio país, é uma tomada de posição **contra a cultura**”⁴⁶¹. Discordando de B. Zevi, ela argumenta que se trata de uma “necessidade para não cair no verbalismo inteligente duma cultura que caminha para, ou já alcançou o bizantismo”⁴⁶². Mais adiante ela comenta:

“[...] O que temos que fazer é procurar entender o homem de hoje, eletrificado, mecanizado, mortificado pelo progresso que ele criou mas ainda não pode compreender e acompanhar na sua significação. Procurar entendê-lo sem aceitar passivamente de fatores externos e preestabelecidos com o marco da nossa personalidade; não estamos por isso **contra a**

⁴⁵³ RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese doutorado, UNICAMP, Campinas, 2002, p. 37.

⁴⁵⁴ BARDI, Lina Bo. *Teoria e filosofia da arquitetura*. In: BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. org. Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 81-86.

⁴⁵⁵ Ibidem, ibidem.

⁴⁵⁶ Ibidem, ibidem.

⁴⁵⁷ Ibidem, ibidem.

⁴⁵⁸ GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966, p. 6.

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 8.

⁴⁶⁰ BARDI, Lina Bo. *Teoria e filosofia da arquitetura*. In: BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. org. Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 81-86.

⁴⁶¹ Ibidem, ibidem.

⁴⁶² Ibidem, ibidem.

*cultura, ao contrário.*⁴⁶³

Ela não estaria **contra a cultura** no sentido de **anti-cultura**, mas sua visão de mundo questiona o *status quo* e, neste sentido, é contracultural e libertária. Trata-se de uma visão de mundo alternativa, que não aceita os “*fatores externos preestabelecidos*”⁴⁶⁴, e que deseja um mundo em que o homem não esteja “*mortificado pelo progresso que criou*”⁴⁶⁵. O pensamento de Dona Lina é próximo ao dos filósofos frankfurtianos, que estudaram a “*sociedade totalmente administrada*” e, também, ao pensamento da Internacional Situacionista, contra a alienação da “*sociedade do espetáculo*”, ambos na perspectiva marxista ocidental, como vimos no capítulo 2.

No Diário de Notícias, seus textos denotam um olhar crítico sobre o *establishment*, como por exemplo, “*Cultura e não cultura*”⁴⁶⁶, que questiona a posição do “*literato*” e sua “*pseudocultura*”⁴⁶⁷, ou seja, os intelectuais representantes das elites que não entendem as reais necessidades da maioria do povo. Ela defende uma “*ação política efetiva*”⁴⁶⁸ reconhecendo a “*falência dos esforços precedentes*”⁴⁶⁹, a fim de construir uma “*nova ação cultural*”⁴⁷⁰ cujas bases estarão “*nas forças genuínas do país, procurando ao mesmo tempo estar ao corrente do desenvolvimento internacional*”⁴⁷¹. Ela acredita que encontraria na cultura do povo “*a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura*”⁴⁷².

O contraste entre a cultura popular e a alta cultura é um dos pontos fundamentais que distingue A.Gramsci dos demais intelectuais marxistas. Enquanto a maioria defende que a principal tarefa do marxismo seria “*combater ideologias modernas em sua forma mais refinada, a fim de poder constituir o próprio grupo de intelectuais, e educar as massas populares, cuja cultura é medieval*”⁴⁷³; A.Gramsci, ao contrário, defende que esta é uma atitude da “*cultura idealista*”, pois não consegue elaborar uma “*cultura popular*” e que permanecem com esquemas “*abstratos e teóricos*”⁴⁷⁴, uma vez que “*continua sendo a cultura de uma restrita aristocracia intelectual*”⁴⁷⁵. A.Gramsci ao constatar que a função dita

⁴⁶³ Ibidem, ibidem. (Grifo nosso)

⁴⁶⁴ Ibidem, ibidem.

⁴⁶⁵ Ibidem, ibidem.

⁴⁶⁶ BARDI, Lina Bo. *Cultura de não cultura*. Op. cit. p. 87-90.

⁴⁶⁷ Ibidem, ibidem.

⁴⁶⁸ Ibidem, ibidem.

⁴⁶⁹ Ibidem, ibidem.

⁴⁷⁰ Ibidem, ibidem.

⁴⁷¹ Ibidem, ibidem.

⁴⁷² Ibidem, ibidem.

⁴⁷³ Gramsci, Antonio. *Alguns problemas para o estudo da filosofia da “práxis”*. In: GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978, p. 104.

⁴⁷⁴ Ibidem, ibidem.

⁴⁷⁵ Ibidem, p. 108.

“intelectual”, historicamente, sempre foi privilegiada por estar ligada à aristocracia⁴⁷⁶, formula sua teoria em que para a transformação democrática da sociedade seria necessário um “novo intelectual” comprometido com o povo, dentro do conceito de nacional-popular, em suas palavras:

“[...]Deve-se observar o fato de que em muitas línguas, “nacional” e “popular” são sinônimos ou quase (assim em russo, alemão em que Volkish tem um significado ainda mais íntimo, de raça, assim nas línguas eslavas em geral; em francês, “nacional” tem significado em que o termo “popular” é já mais elaborado politicamente, porque ligado ao conceito de “soberania”; soberania popular tem igual valor ou tiveram-no).

*Na Itália, termo “nacional” tem um significado muito restrito ideologicamente e em todo caso não coincide com ‘POPULAR’, porque na Itália os intelectuais estão distantes do povo, isto é, da “nação” e estão por sua vez ligados a uma tradição de casta, que nunca foi rompida por um forte movimento político popular ou nacional a partir de baixo: a tradição é “livresca” e abstrata, e o típico intelectual moderno sente-se mais ligado a Aníbal Caro ou a Hipólito Pindemonte do que a um camponês pulhês ou siciliano.*⁴⁷⁷

23 - Cartaz, exposição Bahia no Ibirapuera, 1959.
Fonte: BARDI, 2008, p. 135.

Dona Lina seria uma nova intelectual na perspectiva gramsciana, pois não distinguia arte erudita em detrimento à popular, e, em suas ações, dialetizou o contraste entre cultura popular e alta cultura⁴⁷⁸ se aproximando do povo. Esta visão de mundo está presente nas várias exposições que realizou como *Bahia no Ibirapuera*, 1959 [Fig.23], com M. Gonçalves⁴⁷⁹, cujo cartaz é uma ilustração de xilografia típica da literatura de cordel, onde foram apresentados tapeçarias, carrancas de madeira, santos e orixás, vaqueiros e ex-votos, classificados pela arquiteta como “pré-artesanais”, uma vez que são produzidos em menos escala numa estrutura familiar, diferentemente dos objetos artesanais,

⁴⁷⁶ GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966, p. 8.

⁴⁷⁷ GRAMSCI, Antonio. *Conceito de “nacional-popular”*. In: GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p. 376.

⁴⁷⁸ Id. *Arte e a luta por uma nova civilização*. Op. cit. p. 360.

⁴⁷⁹ A exposição Bahia no Ibirapuera, de 21/09/59 à 31/12/59, foi um evento paralelo à Bienal e ocupou parte da marquise do parque. Lina Bo montou a exposição com Martim Golçalves e contou, ainda, com a presença dos amigos Vivaldo Costa e Glauber Rocha como enviado especial do jornal O Estado da Bahia que viajaram à São Paulo. Cf. RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese doutorado, UNICAMP, Campinas, 2002. Cf. BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 134-137.

produzidos numa estrutura de Corporações de Ofício como da Idade Média⁴⁸⁰. No panfleto da exposição, os autores discutem o *“limite entre Arte e arte”*⁴⁸¹, ou seja, uma abordagem contestatária sobre os conceitos de “Arte” - entendida como arte erudita e “arte” - entendida como arte popular; de forma a contrariar o senso comum da *“classificação da arte que, excluindo o homem, considera a arte mesma como algo individual, atividade abstrata, privilégio”*⁴⁸². Em 1963, na exposição *Nordeste*, definida como uma *“acusação de um mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença”*⁴⁸³, Dona Lina expõe objetos da cultura indígena e afro-brasileira, utensílios domésticos como pilões, potes e gamelas, objetos elaborados com latas de óleo, redes, santos e ex-votos, acondicionados em estantes de caixotes de feira; onde discute o conceito antropológico de cultura, como sinônimo de civilização, quando afirma: *“civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida do homens em todos os instantes”*⁴⁸⁴. Anos depois, realizará outras exposições coerentes com seu pensamento nacional-popular: *A mão do povo brasileiro*, que inaugura as atividades do MASP, 1969, e a exposição *Repastos*, MASP, 1975, com Edmar de Almeida.

Entre os objetos pré-artesanaís que selecionou para as exposições, cabe salientar a presença de peças de cunho ritual, os denominados Ex-votos - da tradição popular de depositar nas igrejas e capelas peças, como forma de agradecimento por uma graça ou milagre recebido⁴⁸⁵. Ao expor estas peças, especialmente esculturas em madeira⁴⁸⁶, Dona Lina se aprofunda na discussão da origem do conceito de Arte, numa perspectiva próxima à de W. Benjamin⁴⁸⁷:

“Originalmente, é o culto que expressa a incorporação da obra de arte num conjunto de

⁴⁸⁰ Segundo Lina Bo: *“O artesanato popular corresponde [...] a uma forma particular de agremiação social, isto é, às uniões de trabalhadores especializados reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, em associações que, no passado, tiveram o nome de CORPORAÇÕES. As corporações existiram na Antiguidade Clássica, isto é, na Grécia e Roma, e tiveram o máximo esplendor na Idade Média, quando a Europa inteira se constituiu em Corporações.”* Cf. BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: coord. Marcelo Suzuki, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1994.

⁴⁸¹ BARDI, Lina Bo; GONÇALVES, Eros Martim. *Bahia no Ibirapuera*. catálogo da exposição. In: BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 134.

⁴⁸² Ibidem, ibidem.

⁴⁸³ BARDI, Lina Bo. Catálogo da exposição inaugural do Museu de Arte Popular do Unhão, Bahia, 1963. In: BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. org. Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 81-86. (grifo nosso)

⁴⁸⁴ Ibidem.

⁴⁸⁵ Sobre definição de ex-voto ver: ARAUJO, A.M. Ex-votos e “promessas”. *Revista Habitat*, São Paulo, n.5, p.42-45, out., 1951.

⁴⁸⁶ BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 136.

⁴⁸⁷ Walter Benedix Schönflies Benjamin (1892-1940) estudou filosofia, literatura e psicologia na Universidade de Berlim e de Freiburg. Defendeu doutorado na Universidade de Berna, na Suíça, com a tese *O conceito de crítica de arte nos românticos alemães*. Em 1925 preparou sua *Habilitation* ou livre-docência a tese *Origem do drama trágico alemão a qual foi rejeitada pela Universidade de Frankfurt*, motivo pelo qual renuncia à carreira acadêmica e se dedica então a uma “concepção marxista da Cultura”. Desde 1924 Benjamin começou a se interessar pelo marxismo, sendo que duas pessoas contribuíram para isso: sua amante Asja Laciš, comunista de origem letã, e que apresentara em 1928 a Bertolt Brecht. Em 1934 Benjamin passa dois verões (1934 e 1938) na casa de Brecht, na Dinamarca, quando aprofundam a amizade. Outros dois importantes amigos e interlocutores da obra de Benjamin foram Theodor Adorno e Gershom Scholem “especialista em mística judaica”. Em 1933 o nazismo assume o poder na Alemanha e Benjamin se auto-exila em Paris. Neste mesmo ano como bolsista do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, escreve *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade técnica*. Em setembro de 1939 é internada no “Campo dos Trabalhadores voluntários”, em Nevers, França. Depois de libertado, volta à Paris. Em junho de 1940 a França é tomada pelos nazistas. W.Benjamin, judeu, tenta transpor a fronteira franco-espanhola, contudo sem perspectiva de entrar na Espanha suicida-se em 27 de setembro de 1940. Cf. BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1993, p.29; Cf. GABNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

*relações tradicionais. Sabe-se que as mais antigas obras de arte nasceram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, depois religioso. Ora, trata-se de um fato de importância decisiva o de que a obra de arte perca necessariamente sua aura a partir do momento em que ela não mas possua nenhum traço de sua função ritual. Em outras palavras, o valor de unicidade própria à obra de arte 'autêntica' que se baseia neste ritual que foi originalmente o suporte de seu antigo valor de uso."*⁴⁸⁸

Para W. Benjamin, esta primeira função, que liga a arte ao sagrado, deixou um traço nas obras de arte em geral, uma espécie de emanção que garantia seu caráter único, sua "aura", mesmo quando não eram criadas para o culto ou em homenagem à divindade como à época moderna.

Os Ex-votos [Fig.24] são como as esculturas *Terra-Mãe* - peças rituais e artísticas simultaneamente que remontam a origem da religião e arte⁴⁸⁹ - e ao serem expostos no espaço museológico perdem sua função ritual ligada à sua original significação, ou seja, perdem sua "aura" de objeto ritual e assumem uma nova aura de autenticidade, neste sentido são elevados à categoria de objetos de arte.

Em relação à arquitetura vernácula, Dona Lina sempre procurou distinguir uma "solução honesta de arquitetura"⁴⁹⁰. Um exemplo de materialização desse pensamento é sua releitura da tradicional técnica construtiva de construção de carros-de-boi, para seu projeto da escada do MAP [Fig.25]. Ela, que nunca tomou a escada como um elemento prático⁴⁹¹, criou uma escada helicoidal escultórica com pilar central em madeira *pau-d'arco* e pisos de madeira ipê amarelo, cuja fixação não utiliza parafusos e sim encaixes e travamento tipo cunhas transpassantes. Ao valorizar a técnica construtiva do carro-de-boi, e transpô-la para uma escada de um museu, Lina Bo edifica uma ponte segura entre dois mundos: moderno e vernacular. Nada mais organicamente integrado através da sensibilidade da arquiteta.

⁴⁸⁸ Segundo Benjamin: "Definindo a aura como a "única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar," não fizemos mais do que transpor em categorias de espaço e tempo as fórmulas que designam o valor de culto da obra de arte. Longínquo se opõe a próximo. O que é essencialmente que serve ao culto e ser inacessível. Por sua própria natureza, ela é sempre "longínqua, por mais próxima que possa estar". Podemos nos aproximar de sua realidade material, mas sem alterar o caráter longínquo que ela conserva desde sua aparição." Cf. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Revista Civilização Brasileira, São Paulo, ano IV n. 19-20 maio-ago, p. 251-286, 1968, (grifo nosso).

⁴⁸⁹ As esculturas *Terra-Mãe* são os exemplares remotos do Paleolítico superior e são representações de "religião e arte". Cf. LÈVÊQUE, Pierre. *Animais deuses e homens: o imaginário das primeiras religiões*. Edições 70, Lisboa, 1985, p.46.

⁴⁹⁰ BARDI, Lina Bo. *Teoria e filosofia da arquitetura*. In. BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. org. Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 81-86.

⁴⁹¹ BARDI, Lina Bo. *A escada*. Revista *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n.11, abr.-maio, p.25-27, 1987.

24 - Ex-votos.
Fonte: Revista Habitat, n.11, p. 67-71, jun. 1953.

25 - Detalhe escada do MAP, 2002.
Foto: Edite Galote Carranza

"D.Lina foi quem mais profundamente viu a força do aspecto da criatividade popular do Nordeste.

Ela tematizou a força da cultura popular da região e, dizia muito claramente, não como folclore, não como documentação de um estilo exótico, divertido ou curioso, mas como verdadeira força cultural..

Caetano Veloso⁴⁹²

A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa. A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica.

Glauber Rocha⁴⁹³

Dona Lina, em Salvador, desempenhou o papel de agitadora cultural investigando, expondo e valorizando a cultura nordestina a fim de criar um **movimento cultural**. Assim, contribuiu para estimular as mentes brilhantes locais, como por exemplo: Glauber Rocha, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Wally Salomão.

G. Rocha foi muito próximo à Dona Lina, e em sua coluna (Diário de Notícias) comentava as ações do MAMB, esteve em São Paulo quando da montagem da *Exposição Bahia no Ibirapuera*⁴⁹⁴, frequentava regularmente o MAP, e mesmo não sendo funcionário, tinha lugar para escrever seus roteiros⁴⁹⁵. G. Rocha teria encontrado na cultura popular do sertão baiano a essência de seu cinema, e aos vinte e poucos anos ocupou lugar na vanguarda do cinema mundial. Para Dona Lina, Glauber *"era um gênio e era nacional popular"*⁴⁹⁶. Ela esteve presente nos primórdios do Cinema Novo baiano, quer

⁴⁹² VELOSO, Caetano, texto de contracapa. In. BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: coord. Marcelo Suzuki, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1994.

⁴⁹³ ROCHA, Glauber. *Estética do sonho*. In. PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996, p. 137.

⁴⁹⁴ RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese doutorado, UNICAMP, Campinas, 2002.

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 156.

⁴⁹⁶ Declaração de Lina Bo. Apud AB'SÁBER, Tales A.M. Lina Bahia, Glauber. Revista Caramelo, São Paulo, n° 4, 1992.

seja quando criou o cartaz para o filme *Bahia de todos os Santos*, de Trigueirinho Neto, 1961, considerada uma obra inaugural, ou quando participou do grupo que viajou à Monte Santo, em 1963, para as filmagens de *“Deus e Diabo na terra do Sol”*, de G.Rocha, ou ainda, quanto permitiu que cenas deste filme fossem rodadas na antiga igreja do Solar do Unhão.

C.Veloso relata a importância das ações da arquiteta, pois ele e sua irmã M.Bethânia sempre queriam *“ver o que Dona Lina estava fazendo”*⁴⁹⁷. C. Veloso frequentou o cineclube, assistiu às peças teatrais e às *“magníficas exposições didáticas que, se fosse o caso, contavam com alguns quadros e esculturas de grandes artistas (Renoir, Degas, Van Gogh) que a senhora Bardi tinha acesso por ser mulher do diretor do Museu de Arte de São Paulo”*⁴⁹⁸. C. Veloso foi contemporâneo de Lina Bo e G.Rocha no *Diário de Notícias*, quando trabalhou escrevendo críticas de cinema.

C. Veloso, G. Gil e Torquato Neto, criam a *Tropicália* musical no final dos anos 1960, a qual foi definida como: *“[...] Uma nova sensibilidade, moderna e brasileira, desenhava-se no arranjo extremamente criativo que mesclava elementos extraídos da tradição popular, da cultura “cultura” e do que havia de mais avançado na técnica da música internacional”*⁴⁹⁹, definição harmoniosa ao pensamento nacional-popular de Dona Lina. No álbum manifesto *“Tropicália”*, de 1968, por exemplo, canções populares - classificadas pejorativamente de *“cafona”* ou *“bregas”* - ou de referência ao bumba-meu-boi, compartilham espaço com canções de *rock* com guitarras elétricas, todas elas com arranjos eruditos do maestro Rogério Duprat. O Arquiteto M. Ferraz, seu colaborador em muitos projetos, analisa a relação da arquiteta com as origens do Tropicalismo, em suas palavras:

*“Ela foi mãe de um certo tropicalismo. A resposta é não e sim, sim e não, e isso não faz a menor diferença. O que importa é que Lina Bo Bardi ajudou a construir o ideário tropicalista, formou uma geração e lutou nesse nobre front contra uma das mais perversas de nossas heranças do passado colonial escravocrata: o complexo de inferioridade que, ainda hoje habita nossas mentes.”*⁵⁰⁰

O antropólogo Antonio Risério⁵⁰¹ considera que tanto a *Tropicália* quanto o Cinema Novo baiano, são frutos da agitação cultural que ocorreu na Bahia, entre 1950 e 1960, a partir das iniciativas do reitor E. Santos, em suas palavras: *“Mestres como Lina Bo Bardi, Agostinho da Silva, Hans Koellreutter foram, portanto, formadores de mentalidades e sensibilidades, faróis da liberdade e de pesquisa e da aventura criadora; em suma: encarnações de uma pedagogia da inquietude, e não, exatamente, inspiradores diretos de estratégias de construção e/ou de procedimentos estéticos*

⁴⁹⁷ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 59.

⁴⁹⁸ Ibidem, ibidem..

⁴⁹⁹ HOLLANDA, H.B., GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação no anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 60.

⁵⁰⁰ FERRAZ, Marcelo. Lina Bardi e a tropicália. *Arquitextos*, São Paulo, 08.093, Vitruvius, fev 2008 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/163>>.

⁵⁰¹ RISÉRIO, Antonio. *Avant garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995, p.26.

específicos”⁵⁰², e não como movimentos culturais presentes também no sudeste. Ainda sobre o Tropicalismo, A. Risério acrescenta: “O Tropicalismo vem se instalar exatamente aqui neste espaço de ruptura, mas para ampliar o racha numa escala quantitativamente inédita, rompendo estradas que seriam andarilhadas pela **Contracultura**”.⁵⁰³

Dona Lina participou da agitação cultural baiana, contudo tinha outro projeto para o nordeste e para o país, que divergia tanto do projeto nacional-desenvolvimentista do governo J. K., quanto das esquerdas brasileiras e do populismo do governo J.Goulart. A partir de seu perfil independente, humanista e nacional-popular, teve “liberdade para falar e agir com desenvoltura, sem compromissos formais ou morais”⁵⁰⁴, mantendo um certo isolamento estratégico em relação ao *establishment*, quer seja este em nível social, político ou profissional. Seu perfil enquadra-se na definição de artista brasileiro marginal do crítico literário e historiador F. Coelho:

“[...] Muitas vezes a ideia de marginalidade por parte do artista decorre de um isolamento estético estratégico, na qual ele não participa ativamente do ‘mainstream’ de sua área, mas não perde de vista um diálogo produtivo, mesmo que distante, com seus pares e seus trabalhos. Aqui a ideia de vanguarda surge como uma das melhores representações históricas dessa situação, na medida em que o sentimento de ‘estar à frente’ de seu tempo e de seus pares é levado a cabo por artistas que estão, necessariamente, na contramão de uma situação de ‘normalidade’.”⁵⁰⁵

Em relação ao contexto arquitetônico nacional, a trajetória de Lina Bo foi analisada por diversos autores nacionais e internacionais.

Segundo S.Rubino, o modernismo de Lina Bo “situa-se no campo como uma alternativa: de um lado, a vertente ligada ao modernismo mais oficial identificado com a obra de Oscar Niemeyer e de outro a especulação do pós-moderno que se iniciava preconizando uma arquitetura despolitizada e carregada de símbolos.”⁵⁰⁶ Ela, também, evidencia a liberdade crítica de Lina Bo em relação ao contexto predominante e a considera uma *outsider*, em suas palavras:

“A solidão pessoal, intelectual e no campo faz dela, mulher e estrangeira, uma ‘outsider’. Tinha propostas arquitetônicas que a princípio se esperaria que fossem financiadas pelo Estado, o cliente ‘neutro’, a ‘Autoridade’ de Le Corbusier, mas viveu e trabalhou a maior parte de sua trajetória brasileira em São Paulo... [...] Estrangeira, mas não exatamente situada na comunidade italiano paulista; moderna, mas excluída da escola carioca e não incorporada pela escola paulista de arquitetura moderna”, cujo apogeu coincidiu com o hiato e o auto-exílio

⁵⁰² Ibidem, ibidem.

⁵⁰³ RISÉRIO, Antonio. Avant’garde na Bahia. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995, p. 28 nota n.13. (grifo nosso)

⁵⁰⁴ Aqui seguindo a concepção de F.Coelho: COELHO, Frederico. *Eu brasileiro, confesso minha culpa e o meu pecado:cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 199.

⁵⁰⁵ Ibidem, ibidem.

⁵⁰⁶ RUBINO, Silvana Barbosa. Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968. Campinas,Tese UNICAMP, 2002, p.104.

de sua carreira. Mulher num campo que ainda permanece eminentemente masculino."⁵⁰⁷

O arquiteto R. Anelli analisa que Lina Bo teria um projeto *"alternativo àquele que se efetivava naqueles anos marcados pela adesão ao projeto desenvolvimentista"*⁵⁰⁸ o qual pretendia, a partir do acesso à informação cultural moderna, permitir *"a criação de uma verdadeira **contracultura** baseada em raízes reais e científicas, e não sobre bases levianas"*⁵⁰⁹.

A arquiteta M. Azevedo, que corrobora a opinião de R. Anelli, acrescenta: *"o objetivo social do trabalho coletivo engendrado pela arquiteta visa reintegrar ao estágio de desenvolvimento social e técnico da humanidade, há uma parcela da população marginalizada pelo processo de excludente da industrialização brasileira"*.⁵¹⁰

Na análise da arquiteta O. Oliveira, Lina Bo *"subverte e desafia as normas"* e sua obra *"penetra nas brechas da **contracultura** dos anos 1960, cujos temas - desmaterialização da obra, dissolução da individualidade do artista no fazer coletivo, provocação do sistema instalada dentro do sistema, recuperação do sensorio pela estimulação do corpo e do desejo – irão dialogar com sua arquitetura"*⁵¹¹.

Por sua vez, as arquitetas M. Bastos e R.V. Zein destacaram o comportamento da arquiteta que *"se esforça para causar 'frisson' num ambiente que solenemente a ignorará até muito mais tarde, deixando-a a sombra. Sua vocação era, obviamente, a polêmica, mas ela só a alcançará com a obra do MASP"*⁵¹², as autoras afirmam, ainda, que o reconhecimento do trabalho de Lina Bo e sua *"consagração tardará pelo menos até os anos 80 para começar a se realizar."*⁵¹³

Por fim, o arquiteto M. Ferraz argumenta que Lina Bo foi caracterizada com uma *"figura complicada da profissional intransigente e dura que preferia ser chamada de 'arquiteto', sempre difícil de digerir pela mídia"*⁵¹⁴. No entanto, ele destaca que isto não reduziu o interesse por sua obra, e que até os dias atuais permanece na agenda cultural *"em publicações as mais diversas, em debates acadêmicos, em exposições e simpósios"*⁵¹⁵.

Em relação ao contexto arquitetônico internacional, J. Montaner classificou Lina Bo como membro da *"terceira geração da arquitetura moderna"*. Para ele, Lina Bo possui uma das experiências

⁵⁰⁷ Ibidem, ibidem.

⁵⁰⁸ ANELLI, Renato. *O Mediterrâneo nos trópicos interlocuções entre arquitetura moderna brasileira e italiana*. In. Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna Brasileira: v2 org. Abílio Guerra. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 233. (grifo nosso)

⁵⁰⁹ Ibidem, ibidem. (grifo nosso)

⁵¹⁰ AZEVEDO, Mirandulina M.M. *A experiência de Lina Bo no Brasil. (1947-1992)* Dissertação de mestrado, FAUUSP, São Paulo, , p. 56-67.

⁵¹¹ Ibidem p. 23.

⁵¹² BASTOS, Maria Alice J.; ZEIN, Ruth V. Brasil: Arquiteturas após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 60.

⁵¹³ Ibidem, ibidem.

⁵¹⁴ FERRAZ, Marcelo. A obra poética da humanista Lina Bo Bardi. O Estado de São Paulo, 29/04/2012.

⁵¹⁵ Ibidem.

mais originais, e sua obra constitui uma ação de busca de uma atividade artística global que se desenvolveu em diversas disciplinas: cenografia, *design* de mobiliário, arquitetura e crítica⁵¹⁶. Ainda segundo Montaner, as propostas de Lina Bo são próximas dos italianos, como E.N. Rogers, que “reintroduziu na cultura italiana conceitos como tradição, história e monumento”⁵¹⁷ e conclui: “*La arquitectura de Bo Bardi es auténtica, sin capas decorativas anádidas: una obra moderna, hecha con materiales manufacturados em los cuales es posible la expresión del trabajo artesanal*”⁵¹⁸.

O trabalho de Lina Bo na medida em que se afasta do Estilo Internacional, se aproxima do pós-modernismo, o qual “*investe pesadamente no localismo, no particularismo e no regionalismo, reinventando os estilos tradicionalistas e vernáculos e construindo com materiais que a estética modernista havia jogado na lata de lixo da história*”⁵¹⁹.

Portanto, Lina Bo, a partir de seu isolamento estético estratégico, definiu as bases de sua arquitetura divergente da chamada “*grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna*”⁵²⁰ e da Escola Paulista Brutalista, com a Casa Valéria Cirell [Prancha 2] como veremos em detalhes a seguir.

⁵¹⁶ MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada:arquitectura, arte y pensamiento Del siglo XX*.Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998.

⁵¹⁷ MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Ed.Gustavo Gili, 2007, p. 85.

⁵¹⁸ MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada:arquitectura,arte y pensamiento Del siglo XX*.Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998, p.16.

⁵¹⁹ Segundo Tony Pinkney autor do verbete modernismo/pós-modernismo. Cf. OUTHWAITE. W.; BOTTOMORE, T. 1º.ed. Dicionário do pensamento social do século XX.Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

⁵²⁰ Joaquim Guedes cunhou esta expressão para referir-se à arquitetura hegemônica, quando falou sobre a arquitetura marginal de Assis Reis na Bahia e de Vital e Borsói no Recife, este último a experiência de Cajueiro Seco, com pré-fabricação com taipa-de-mão. Cf. MAGALHÃES, S.F. *Arquitetura brasileira após Brasília*. Rio de Janeiro: Edição IAB-RJ, 1977.

PRANCHA 2

Casa Valéria Cirel, 1958

Lina Bo Bardi

LEGENDA:

- 1 - ESPELHO D'ÁGUA
- 2 - ALPENDRE PISO MADEIRA
- 3 - ALPENDRE PISO CONCRETO E PEDRAS
- 4 - SALA DE ESTAR
- 5 - SALA DE JANTAR
- 6 - COZINHA
- 7 - SERVIÇOS
- 8 - QUARTO EMPREGADOS
- 9 - BANHEIRO
- 10 - JARDIM
- 11 - QUARTO
- 12 - ARMÁRIO
- 13 - CORTINAS
- 14 - TETO JARDIM
- 15 - CLARABOIA
- 16 - CAIXA D'ÁGUA

Área 280.39m²

ESCALA GRÁFICA

PLANTA PAV. SUPERIOR

PLANTA PAV. TÉRREO

PLANTA COBERTURA

CORTE A-A

ELEVAÇÃO LESTE

Casa Valéria Cirell, 1958

*"Tenho horror em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas..."*⁵²¹

*"[...] sou contra ver a arquitetura somente como um projeto de status."*⁵²²

Lina Bo

A Casa Valéria Cirell [Fig.26] foi projetada num terreno amplo, em declive, localizado no bairro do Morumbi, quando este ainda tinha vestígios de infraestrutura semi-rural, haja vista que na Casa de Vidro, próxima no tempo e no espaço, foi instalado um incinerador de lixo.

A Casa foi encomendada por sua amiga Valéria Cirell e seu filho, o professor e filósofo R.C. Czerna⁵²³, colaborador da revista *Habitat*, que publicou, entre outros, os artigos *"Porque o povo é arquiteto?"*, argumentando que *"os pobres são arquitetos porque não têm as ideias extravagantes dos ricos a respeito da casa"*⁵²⁴, uma vez que eles desejam *"quatro paredes amigas: na casa ele procura o repouso, a serenidade"*⁵²⁵; e *"Casa de 7mil cruzeiros"*, um relato sensível sobre uma casa do povo, em que sua proprietária por necessidade fabricou dos tijolos à mobília: *"Em seguida a senhora nos mostrou seu dormitório: a cama era uma maca e havia uma mala pendurada à parede, sobre a mesma, em cima da cômoda estavam dispostos os objetos para 'toilette' primitiva da senhora; um pequeno tapete no chão; uma cortina à janela e outra que servia de porta."*⁵²⁶

26 - Casa Valéria Cirell, fachada posterior, 2011.
Foto Márcio Reis

⁵²¹ BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 117.

⁵²² BARDI, Lina Bo. *Arquitetura e desenvolvimento nacional. Depoimentos de arquitetos paulistas*. São Paulo: PINI-IABSP, maio 1979, p.p. 21-22.

⁵²³ Conforme anotação em croqui de 1957: "Casa no Morumbi, do prof. Renato Cirell Czerna (Filosofia do direito USP) - São Paulo, 1957, L.B.B. Apud. GALLO, Antonella. *Lina Bo Bardi architetto*. org. Venezia: Marsilio Editori, 2004, p. 62.

⁵²⁴ CZERNA, Renato Cirell. Porque o povo é arquiteto? *Revista Habitat*, São Paulo, n°. 3, p.3, 1951.

⁵²⁵ Ibidem, ibidem.

⁵²⁶ Id. Casa de 7 mil cruzeiros. *Revista Habitat*, São Paulo, n°. 3, p.4-5, 1951. (grifo nosso)

Lina Bo concebeu a casa no mesmo ano em que iniciou o projeto do MASP e escreveu sua Tese *“Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura”*, para o concurso da Cadeira de Teoria de Arquitetura da FAUUSP, onde lecionou de 1955-57. Em sua Tese, ela formulou o primeiro enunciado sobre arquitetura, em suas palavras:

*“[...] O primeiro enunciado será, que a arquitetura deve se adaptar, não só a um costume social constituído pela moral corrente mais generosa, mas até mesmo à moral em contraste e competição com eventuais sistemas e ideias sociais em fase de esgotamento à vista do mudar dos tempos [...]” Para que esta arte, - que durante séculos foi antes expressão de mitos e de ideias políticas do que motivo de satisfação e conforto objetivo - se torne um benefício de todos e para todos, o ponto de partida deverá consistir em exprimir e interpretar aspirações e necessidades materiais do próximo e não apenas sua **máscara** - especialmente das classes que, por motivos históricos, necessitam maior consideração.”⁵²⁷*

O entendimento entre cliente e profissional é um dos pontos fundamentais para o resultado de um projeto, conforme formulação do professor C.Lemos: *“A prática da arquitetura não depende só do arquiteto e nem de equipes de calculistas, construtores, pedreiros e técnicos os mais variados- ela depende, antes de tudo, do cliente que encomenda e executa o projeto arquitetônico”*⁵²⁸. No caso da Casa Valéria Cirell, é possível concluir tanto pela amizade entre Lina Bo e Valéria, quanto pelos textos de R. Czerna, que o projeto é fruto da plena sinergia entre clientes e arquiteta.

Na Casa Valéria Cirell, Lina Bo conseguiu associar técnicas construtivas avançadas e vernaculares, valendo-se igualmente de alvenaria portante de tijolos de barro, troncos de madeira, pedras e seixos rolados, cacos cerâmicos e sapé ao lado de pilares e vigas de concreto armado; laje mista de vigotas de concreto e blocos cerâmicos (tipo Volterra). A sua experimentação não se restringia aos desafios tecnológicos de sua época, investigando também a potencialidade da cultura popular, constituindo um modelo híbrido, inédito.

Lina Bo, neste projeto, estaria buscando por valores arquitetônicos inspirados *“na poesia íntima da terra brasileira”*⁵²⁹, que defendera, anos antes, no texto *“Bela Criança”*, bem como, materializando seu conceito de “arquitetura pobre” no *“sentido artesanal, que exprime comunicação e dignidade máximas através dos menores e humildes meios”*⁵³⁰, formulado, anos depois, para justificar o projeto do MASP, em suas palavras:

*“[...] Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de **Arquitetura Pobre**. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São*

⁵²⁷ BARDI, Lina Bo. *Contribuição Propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2002, p. 4, (grifo nosso)

⁵²⁸ Id. *Arquitetura Contemporânea*. In: ZANINE, Walter. *História da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983, p. 825-865.

⁵²⁹ BARDI, Lina Bo. *Bela criança*. In: BARDI, Lina. BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito - Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. org. Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 70.

⁵³⁰ BARDI, Lina Bo. *O projeto arquitetônico*. In: BARDI, op.cit. p. 147-154.

*Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e pelos arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas. O concreto como sai das formas, o não acabamento podem chocar toda uma categoria de pessoas.*⁵³¹

O programa da Casa Valéria Cirell foi resolvido em dois blocos assimétricos e justapostos, interligados por alpendre circundante. O bloco maior tem dois pavimentos interligados por escada helicoidal, com pilar central em tronco de madeira bruta e degraus de madeira engastados e fixos com parafusos. No térreo estão cozinha, sala de estar e jantar integradas e organizadas espacialmente mediante composição de lareira e armários [Fig.27], que envolve o pilar central de concreto armado que sustenta a viga diagonal da laje de cobertura do bloco. No mezanino dois quartos subdivididos e fechados para o vazio da sala apenas com cortinas, solução inédita na arquitetura moderna paulista, contudo comum em casas populares com escassez de recursos.

27 - Casa Valéria Cirell, detalhe lareira
Foto Márcio Reis

Na análise de M.Ferraz⁵³², Lina Bo apreciava muito o uso de cortinas, por isso a teria utilizado na Casa Valéria Cirell, como na Casa de Vidro e exposições. O mezanino é estruturado por uma viga de borda em tronco de madeira bruta com três apoios: alvenaria da lareira e engastes nas alvenarias periféricas, outras vigas de madeira aparelhadas apoiadas na viga de borda e nas paredes periféricas, que sustentam o assoalho de tábuas de madeira. O bloco menor de pavimento único, abriga as dependências de empregada. Ambos os blocos têm laje mista de concreto armado, com caixas d'água e cobertura em teto jardim.

⁵³¹ BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 100.

⁵³² Marcelo Ferraz comentou o uso de cortinas na Casa Valéria Cirell em entrevista à autora em 18/05/2012.

Externamente aos blocos, Lina Bo cria um alpendre⁵³³ saliente, sustentado por pilares de troncos de madeira [Fig.28], com fundação em sapatas de blocos irregulares de concreto, parcialmente aflorados do espelho d'água. O piso é parcialmente suspenso, executado em madeira com larguras irregulares, e o restante tem solução de concreto magro, detalhes em cacos cerâmicos e juntas largas com pedras tipo seixos rolados marrons. A cobertura de troncos delgados de madeira é fechada de sapé⁵³⁴. Trata-se de uma leitura da arquitetura da tradição brasileira do uso do alpendre e uma forma para que o morador vivencie o significado cultural dos materiais.⁵³⁵

28 - Casa Valéria Cirell, projeto original.
Fonte: GALLO, 2004.

Segundo C. Lemos o alpendre “sombreador das paredes mestras da moradia brasileira veio-nos da Índia, precisamente do bangalô, a construção rural”⁵³⁶. O alpendre saliente ou varanda foi comumente adotado na região litorânea fluminense “nas sedes dos antigos engenhos de açúcar e residências solarengas à volta do Rio de Janeiro”⁵³⁷ ou ainda no Recôncavo Bahiano do início do século

⁵³³ Conforme verbete: “Alpendre: Por definição, alpendre é todo teto suspenso por si só ou suportado por pilastras ou colunas, sobre portas ou vãos de acesso. Pode aquela pela formar saliência no frontispício da construção ou estar engastada entre paredes da mesma, compreendendo, então, espaço coberto reentrante. No primeiro caso o alpendre é cobertura independente, não possuindo continuidade com o telhado da construção propriamente dita, salvo quando é um mero prolongamento parcial de uma água além do alinhamento do beiral. No segundo caso, um setor da cobertura geral transforma-se em alpendre, não sugerindo a planta do telhado a sua existência.” CF. CORONA, E.; LEMOS, C.A.C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora e Distribuidora Companhia das Artes, 1998, p. 34.

⁵³⁴ Conforme verbete: “Sapé: Gramínea de grande porte usada na cobertura de casas rústicas do interior, de ranchos, abrigos etc”. Cf. CORONA, E.; LEMOS, C.A.C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora e Distribuidora Companhia das Artes, 1998, p. 424.

⁵³⁵ Considerando que o professor Renato Cirell Czerna, intelectual sensível às questões culturais do povo, ver seus artigos publicados: *Carta Aberta, porque o povo é arquiteto? Casa de 7 mil cruzeiros*, *Janelas* todos publicados na revista Habitat, no. 3 e também, seu conceito de cultura no livro: CZERNA, Renato Cirell. *A Filosofia jurídica de Benedetto Croce*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1955.

⁵³⁶ LEMOS, Carlos A.C. *Uma nova proposta de abordagem da história da arquitetura brasileira*. Arquitectos, São Paulo, 12, 141, Vitruvius, fev. 2012 < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/12.141/41214>>, acesso 03/05/2012.

⁵³⁷ Ibidem.

XIX⁵³⁸, onde teria aparecido “*aqui e ali em algum engenho baiano, mas sem se tornar modismo regional*”⁵³⁹. O alpendre, naquela época, cumpria a função de separar e categorizar espaços para os indivíduos, pois “*era no alpendre que o fazendeiro ou senhor, recebia agregados ou escravos da lavoura. Era dali que dava ordens ou superintendia os serviços*”⁵⁴⁰. Ainda segundo C.Lemos, em São Paulo, nos primeiros séculos, foi adotado especialmente o alpendre reentrante, com capela e quartos “*independentes para quem pedisse pousada ou descanso*”⁵⁴¹ a fim de que estranhos não adentrassem a intimidade do lar, em suas palavras:

“[...] Em São Paulo, ao contrário, a arquitetura domiciliar vernácula do mundo bandeirante repudiou o alpendre porque era conveniente que a grossa parede de taipa de suas moradas guardasse o calor da osculação solar para aquecer as dependências à noite. O alpendre à volta da construção só apareceu em São Paulo com o café, levado por famílias baianas fugidas da seca, que assolou a Chapada Diamantina nas últimas décadas do século XIX. Hoje, é moda incontestável.”⁵⁴²

Na Casa Valéria Cirell, Lina Bo segue o partido do alpendre saliente e circundante das casas paulistas de fazenda, contudo, ao substituir o telhado de telha de cerâmicas por cobertura de sapé, adota solução de casas humildes: casa cabocla amazônica, caipira do interior paulista ou mucambos nordestinos⁵⁴³. Assim, ao projetar um alpendre em sapé, a arquiteta confere a Casa Cirell uma feição de “*casa pobre executada com materiais rústicos como o sapé*”⁵⁴⁴.

Na Casa Valéria Cirell, Lina Bo optou por materiais não industrializados, como tijolo de barro, pedra e madeira, um critério oposto à Casa de Vidro, que em seu volume frontal elevado tem predominância de materiais industrializados, como estrutura de aço, painéis de vidro temperado e piso revestido com pastilhas de vidro e outros detalhes como bancadas de aço inoxidável. Na Casa Valéria Cirell, Lina Bo adotou revestimento interno em argamassa rugosa, com pintura na cor branca e externamente argamassa grossa com aplicação de agregado graúdo de pedras tipo seixos-rolados brancos e marrons, detalhes de cacos de cerâmica esmaltada e sulcos irregulares para o plantio de vegetação, textura semelhante à utilizada na Casa Chame-Chame e nas muretas dos jardins da Casa de Vidro e possivelmente seria, também, a solução para os paramentos verticais do MASP dos croquis

⁵³⁸ Conforme verbete. Cf. CORONA, E.; LEMOS, C.A.C. op. cit. p. 32-36.

⁵³⁹ Ibidem, ibidem.

⁵⁴⁰ Ibidem, ibidem.

⁵⁴¹ Ibidem, ibidem.

⁵⁴² LEMOS, Carlos A.C. *Uma nova proposta de abordagem da história da arquitetura brasileira*. Arqtextos, São Paulo, 12, 141, Vitruvius, fev. 2012 < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/12.141/41214>>, acesso 03/05/2012.

⁵⁴³ Segundo Dicionário da arquitetura brasileira. “Mucambo - antigamente, choça no mato, onde se refugiava o negro escravo fugido. Casa de quilombo. Hoje em dia, da-se o nome à casa pobre executada com materiais rústicos como o sapé, a folha de palmeira, etc. Casa pobre. Choupana. Casa de pau a pique revestida de barro. Também pode ser ‘mucambo’. Conforme Gilberto Freyre em seu “Mucambos do Nordeste” - algumas notas sobre o tipo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil - essa denominação que se generalizou nessa região vem do africano mucambo ou mocambo, e que segundo Renato Mendonça, é palavra quimbunda, formada do prefixo mu+kambo, que quer dizer esconderijo.” Cf. CORONA, E.; LEMOS, C.A.C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora e Distribuidora Companhia das Artes, 1998, p. 21.

⁵⁴⁴ Ibidem, ibidem.

da primeira versão. O revestimento externo lembra a textura e cor da taipa-de-pilão⁵⁴⁵ [Fig.29]. Todas as esquadrias de portas e janelas da casa são de madeira, com solução de treliças muxarabis, trilhos de correr pela face externa das alvenarias e folhas de abrir em madeira e vidro no eixo, o que resulta em vão-luz pleno. A treliça muxarabi é um recurso que remete à arquitetura colonial brasileira, uma herança da cultura árabe,⁵⁴⁶ que Lina Bo incorporará a seu repertório arquitetônico em projetos futuros como o SESC-Pompeia, 1977 e Capela Santa Maria dos Anjos, 1978. A Casa Valéria Cirel, com seus materiais e vegetação abundante, tem expressão forte, opaca e mimética em relação à paisagem natural, neste sentido, diferente da relação arquitetura-natureza da Casa de Vidro.

29 - Casa Valéria Cirell, detalhe gárgula.
Foto: Márcio Reis

Em 2010, constatamos que a proposta da Casa Valéria Cirell sofreu alterações. Ela foi reformada pelo arquiteto Ricardo Ramezoni, quando foram construídas novas suítes onde seriam as dependências de empregada bem como um novo bloco para os alojamentos dos funcionários, e o mezanino deixou de ter a função de dormitório para se transformar em sala de estar. O espelho d'água foi transformado em piscina. O alpendre com cobertura em sapé foi substituído por cobertura de telhas cerâmicas, os pilares em troncos de madeira foram mantidos e o piso foi substituído por *deck* de madeira regular com aplicação de resina brilhante. Os pisos da escada helicoidal [Fig.30] foram revestidos em carpete 10mm, igual tratamento aplicado no piso do mezanino. O imóvel foi valorizado, com o acréscimo de área e a piscina, e elevado à categoria dos vizinhos de bairro. Apesar dos proprietários ainda julgarem estar mantendo a casa como importante obra da arquitetura, suas

⁵⁴⁵ Como em algumas taipas executadas com agregados graúdos, especialmente executadas em São Luis, Maranhão.

⁵⁴⁶ Segundo o Dicionário da arquitetura Brasileira: "Muxarabi: Nome que de uma maneira geral se dá ao anteparo perfurado colocado na frente de uma janela ou na extremidade de uma saliência abalcoada, com fito de obter sombra e de se poder olhar para o exterior sem se observado. Na quase totalidade das vezes tais anteparos perfurados eram consituidos de um xadrez de fasquias de madeira [...] Os muxarabis constituem uma das marcantes testemunhas da influência árabe na arquitetura ibérica transplantadas para o Brasil Colonial." Cf. CORONA, E.; LEMOS, C.A.C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora e Distribuidora Companhia das Artes, 1998.

necessidades programáticas descaracterizaram a casa em sua essência de arquitetura pobre. A Casa Valéria Cirell perdeu sua aura⁵⁴⁷ e é provável que deixe de existir pois o imóvel estava à venda.

30 - Casa Valéria Cirell, detalhe escada
Foto Márcio Reis

Em relação ao contexto da arquitetura brasileira, a Casa Valéria Cirell não segue a denominada “grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna”, que adota a técnica construtiva mais avançada, especialmente o uso do concreto armado, cujo exemplo máximo são os edifícios da nascente Brasília. A Casa Valéria Cirell, ao contrário, está mais próxima das pesquisas da arquitetura tradicional brasileira de L. Costa, dos anos 1930, quando escreveu “*Documentação Necessária*”.⁵⁴⁸ Em 1937, L. Costa propôs, na Vila Monlevade, o uso de pilotis, laje de concreto e vedos de “barro-armado”, este “*devidamente aperfeiçoado quanto à nitidez do acabamento, graças ao emprego de madeira aparelhada, além da indispensável caiação*”⁵⁴⁹; e, em 1940, L. Costa projetou o Park Hotel de Friburgo⁵⁵⁰, utilizando troncos de madeira bruta, pedras e telhado, exemplos de sua prática, que integrou modernidade e tradição brasileira. Em 1978, L. Costa surpreendeu ao retornar às origens, projetando o “*risco da casa*” em estrutura de troncos de madeira, taipa-de-mão e cobertura de sapé, para o poeta Thiago de Mello: “*Finalmente, numa como que volta às origens, dei o risco da casa que, em*

⁵⁴⁷ Aura conforme concepção de Walter Benjamin.

⁵⁴⁸ COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. org. Alberto Xavier, 2ª ed. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007, p. 86.

⁵⁴⁹ Ibidem, p. 43.

⁵⁵⁰ Segundo Yves Bruand: “*Estamos, portanto, frente a um perfeito exemplo da aplicação das teorias de Lúcio Costa, partidário convicto de um racionalismo sem ambiguidades, mas sem rigidez, adaptado ao meio e às circunstâncias*”. Cf. BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 135.

Barreirinhas, no coração da Amazônia, o poeta nativo constrói com zelo e amor".⁵⁵¹ Esta casa projetada pelo representante maior da arquitetura moderna brasileira, poderia estar incluída na linha da "arquitetura marginal", definida por Joaquim Guedes no seminário IAB-RJ, em 1976-77:

*"[...] Acho que o panorama da arquitetura erudita, no Brasil, hoje, é baixo [...] Por outro lado, existe uma obra importante que vem crescendo no Brasil, mas que tem toda a característica de obra marginal. É obra marginal, quase obra maldita, dado a excessiva importância do peso histórico oficial que tem a chamada grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna. Como este é o caminho o resto é marginal."*⁵⁵²

Em relação ao contexto da Arquitetura Paulista, a Casa Valéria Cirell pode ser considerada divergente em relação a obras projetos contemporâneos como a Casa Castor Delgado Perez, de R. Levi, Roberto C. Cesar e Luis R.C. Franco, com pátio interno integrando jardim à sala de estar e volumes em cor branca contrastando *"com a da vegetação e com a parede de tijolos furados"*⁵⁵³. Na Casa Valéria Cirell, o jardim está integrado à construção através da vegetação que nasce nos sulcos das paredes externas. Também em relação à casa Cunha Lima, de J. Guedes, considerada obra inicial da tendência Brutalista⁵⁵⁴, premiada na VIII Bienal Internacional de São Paulo de 1965⁵⁵⁵, e um paradigma conforme análise de Mônica Junqueira de Camargo: *"Guedes propôs, numa atitude orgânica, um conceito estrutural inovador para o concreto aparente em residências, que acabou por se constituir num paradigma para sucessivas gerações de arquitetos"*⁵⁵⁶, com panos de alvenaria revestidos e demarcados com juntas de dilatação para enfatizar a separação da estrutura de concreto aparente. Na Casa Valéria Cirell, ao contrário da Casa Cunha Lima, as alvenarias e os pilares de concreto são revestidos sem distinção. Em relação à Casa dos Triângulos, de J. Artigas, exemplar que *"participa de uma série de construções similares em que o arquiteto demonstra sua versatilidade"*⁵⁵⁷, diz o próprio autor que seria: *"a contribuição que eu pude dar para a história da forma na nossa arquitetura, foi com essa casa"*⁵⁵⁸, e que, segundo Lina Bo, *"não é 'vistosa', nem se impõe por uma aparência de modernidade"*⁵⁵⁹ a Casa Valéria Cirell se difere desta, no que diz respeito à *"harmônica continuidade de*

⁵⁵¹ COSTA, op. cit. p. 20 e p. 229.

⁵⁵² GUEDES, Joaquim. Depoimento. In. MAGALHÃES, S.F. *Arquitetura brasileira após Brasília*. Rio de Janeiro: Edição IAB-RJ, 1977, p. 213. (grifo nosso)

⁵⁵³ CORONA, E.; LEMOS, C.; XAVIER, A. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Pini, 1983, p. 49.

⁵⁵⁴ Segundo R. Zein, as obras inaugurais da Escola Paulista Brutalista são: Igreja de Vila Madalena, 1956, de Joaquim Guedes, projeto vencedor do concurso em 1955; Clube Atlético Paulistano, 1958, de Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Genaro e a Casa Cunha Lima, 1958, de Joaquim Guedes, Premiada na categoria habitação individual da VIII Bienal Internacional de São Paulo, de 1965. Conforme site www.arquiteturabrutalista.com.br, visitado em 07/04/2012.

⁵⁵⁵ Sobre a obra de Joaquim Guedes ver: CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Joaquim Guedes*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2000.

⁵⁵⁶ CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Joaquim Guedes*. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 2000, p. 20.

⁵⁵⁷ CORONA, E.; LEMOS, C.; XAVIER, A. op. cit. p. 47.

⁵⁵⁸ ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 78.

⁵⁵⁹ BARDI, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. *Revista Habitat*, São Paulo, n.º.1, out.dez., p.2-16, 1950.

espaço” a qual seria obtida por “meios límpidos, claríssimos” de “tão pouca intimidade”⁵⁶⁰, pois ao contrário casa de J.Artigas, há um contraste explícito entre o exterior opaco e o interior claro, e a intimidade é proporcionada tanto pela luz coada que penetra das treliças muxarabi, que inibem visuais do exterior, quanto pela luz zenital da claraboia da sala.

Lina Bo analisou a obra de J.Artigas no primeiro número Revista *Habitat*, quando afirmou: “uma moral de vida sugerida pelas casas de Artigas, uma moral que definimos como severa, e esta é a base de sua arquitetura. A Casa de Artigas quebra todos os espelhos do salão burguês”⁵⁶¹. Neste sentido, havia o desejo do arquiteto em “reeducar” a burguesia.

A Casa Valéria Cirell foi concebida com autonomia crítica em relação ao *status quo* da arquitetura moderna brasileira de então, representada pela produção arquitetônica envolvida com o projeto nacional-desenvolvimentista do governo J.K. Mas ao mesmo tempo, incorpora questões existencialistas da arquitetura internacional, do TEAM X, no sentido do arquiteto projetar não “para um homem genérico e ideal, senão para um homem concreto, individual com todas suas carências”⁵⁶², bem como buscar na arquitetura popular “fontes de inspiração que mostram a debilidade do paradigma da máquina”⁵⁶³. A Casa Valéria Cirell, também pode ser considerada “antagônica ou divergente” em relação à nascente Escola Paulista Brutalista⁵⁶⁴ pois, ao contrário da “moral severa” das casas de J. Artigas, possui uma moral sincrética, de síntese entre duas culturas arquitetônicas - moderna e vernacular, essência da arquitetura de Lina Bo.

⁵⁶⁰ Ibidem, ibidem.

⁵⁶¹ Ibidem, Ibidem.

⁵⁶² MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Ed.Gustavo Gili, 2009, p. 18.

⁵⁶³ Ibidem, p.56.

⁵⁶⁴ Segundo R.Zein o aparecimento de uma nova geração paulista, que “inicia profissionalmente no cenário brasileiro, propondo obras de cunho brutalista, dá-se antes da inauguração de Brasília”. Cf. BASTOS, M.A.J ; ZEIN, R.V. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 81.

Lina Bo, depois de 1964

Em 1964, Lina Bo retorna a São Paulo para retomar suas atividades, trabalhando na conclusão do MASP, cujas obras haviam sido retomadas, na montagem de exposições e como editora e crítica da arquitetura em sua nova revista *Mirantes das Artes, Etc.*

Lina Bo se dedicou, também, à montagem da exposição *Nordeste Brasileiro*, que seria apresentada em Roma, em 1965. A exposição foi proibida na véspera de sua inauguração em março, por ordem da embaixada brasileira: “*tudo deve ser desmontado em silêncio e reembalado e devolvido ao Brasil*”⁵⁶⁵. O regime militar, que nos primeiros anos apresentou uma face democrática, começou a censurar diversas manifestações culturais naquele período, tais como: exposições, espetáculos musicais e teatrais. O arquiteto B. Zevi foi o porta-voz da indignação do meio cultural italiano, publicando o artigo “*A arte dos pobres apavora os generais*”⁵⁶⁶ o qual fora traduzido e publicado no Brasil, pela revista *Civilização Brasileira*. Parte do conteúdo daquela exposição, no entanto, foi apresentada em 1969, na exposição intitulada “*A mão do homem brasileiro*” [Fig.31], na inauguração das atividades do MASP. Nesta exposição, Lina Bo mostrou pelas de uso cotidiano das populações humildes do interior do Brasil, acondicionadas em caixotes e paletes de madeira. Um ano depois, Lina Bo utilizará materiais semelhantes para criar a arquitetura cênica da peça “*Na Selva das Cidades*”, como veremos. A exposição de Lina Bo criou um contraste com a exposição das obras da *pop art* de Andy Wohool, no mesmo ano, na Bienal.

Fig. 2 - Exposição A Mão do Povo Brasileiro, 1969.
Fonte: BARDI, 2008, p. 192..

⁵⁶⁵ ZEVI, Bruno. A arte dos pobres apavora os generais. *Revista Civilização Brasileira*, São Paulo, n° 2, maio, p. 257-264, 1965. Texto publicado originalmente no *L'expresso* de Roma, em março de 1965.

⁵⁶⁶ Ibidem.

Em 1967, Lina Bo e Pietro Maria Bardi fundam a revista *Mirante das Artes, Etc.* uma revista de arte, arquitetura e variedades com linha editorial semelhante à *Habitat*. O logotipo da revista, cuja arte final é do artista plástico Wesley Duke Lee [Fig.32], foi explicado em “Nosso Logotipo”⁵⁶⁷ justificando que sua inspiração seria o Art-Nouveau e a “simpatia pra com as letras desenhadas”⁵⁶⁸ ou ainda “uma tremenda simpatia à arte islâmica”⁵⁶⁹, e por fim, “o prazer de chegar-se a descobrir paulatinamente ao invés de imediatamente”⁵⁷⁰. Ao que parece, a concepção do logotipo e capas da *Mirante das Artes etc.* promoveram questionamentos, a ponto da revista publicar novo texto explicativo:

“O ‘revival’ do estilo Art nouveau continua e parece não sofrer cansaço. Fatalmente o cansaço aparecerá e mais cedo do que se pensa. Quanto “M. das A” saiu com aquele logotipo redondo, o choque foi notável: inúmeras foram as lamentações de nosso mau-gosto e, no melhor dos casos, da nossa excentricidade. Mas as coisas se encaminham para a estranheza das colunas no fim do século, para os tipos ondulados e para as formas daquele estilo ressuscitado. Não fomos profetas; só sabíamos que a novidade estava no ar. E agora está tão no ar que se pensa mesmo em dar um chute, pois do revival se apoderaram, especialmente na periferia, os costumeiros manipuladores de moda. Encerrando o assunto, assinalaremos nesta página o crachá que o editor Mondadori, na Itália, mandou fazer para distribuir, por brincadeira, favorecendo a difusão do livro e o cartaz da Mauro Sales- Inter-Americana de Publicidade, que tem um só defeito: o usos da palavra ‘desculpe’, palavra que já encheu pelo abuso que dela se faz em qualquer esquina.”⁵⁷¹

32 - Logotipo projeto Wesley Duke Lee.
Revista *Mirantes das Artes Etc.*

⁵⁶⁷ Nosso Logotipo, *Revista Mirante das Artes, etc*, São Paulo, n°.1, p. 18, jan.fev. 1967.

⁵⁶⁸ Ibidem, ibidem.

⁵⁶⁹ Ibidem, ibidem.

⁵⁷⁰ Ibidem, ibidem.

⁵⁷¹ Revista *Mirante das Artes.etc.* , n. 7, jan.fev. 1968, p. 23.

A revista ao declarar que estaria sintonizada com a “*novidade*” que “*estava no ar*” admite conhecer a tendênciado *design* gráfico dos anos 1960, caracterizado pelo uso de curvas, cores fortes e letras ornamentadas ou “tipos fantasia”⁵⁷², conforme jargão do design gráfico, que ficou conhecido como estilo psicodélico, o qual é associado ao movimento *hippie*. A tendência psicodélica esteve presente na moda, publicidade, arte das capas de discos de artistas como J.Hendrix, J.Joplin, Beatles e C.Veloso em seu primeiro L.P. [Fig.33] e, também, na arquitetura através das propostas do *Archigram*, em especial o projeto *Contrôlo e Escolha*, de Peter Cook, 1967⁵⁷³ [Fig.9]. A capa da *Mirante das Artes, Etc*, número 2 [Fig.34], pode ser considerada como um exemplo de arte psicodélica, quer seja pela palheta de cores - amarelo ouro, verde, roxo, rosa, vermelho e branco sobre um fundo azul e branco, ou pelo desenho das letras.

33 - Capa 1º disco C.Veloso, projeto Rogério Duarte, 1967, Influência do psicodelismo californiano.
Fonte: MELLO, 2011, p.359.

34 - Capa revista Mirante das Artes Etc. nº2, 1967

Simultaneamente à revista, Lina Bo se dedicou à conclusão do MASP, cujas obras haviam sido retomadas e, um ano antes da inauguração, publicou um artigo, ricamente ilustrado, sobre o projeto e

⁵⁷² MELLO, Francisco I.S.H. Linha do tempo do design gráfico no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p.359.

⁵⁷³ JENCKS, Charles. Movimentos Modernos em Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p. 276.

sua solução estrutural na revista *Mirante das Artes e etc.*⁵⁷⁴. O MASP, que hoje é plenamente reconhecido pela historiografia, sendo objeto de inúmeros trabalhos acadêmicos, na época de sua inauguração, em 1968, manteve-se aparentemente ‘invisível’ para a crítica da arquitetura brasileira, como analisou R. Zein:

*“A primeira e única notícia publicada em revista de arquitetura brasileira sobre esse edifício é uma solitária página da revista Habitat de agosto de 1960 onde consta uma imagem da maquete e um texto explicativo. Nada mais é publicado até 1983, quando a obra é inserida no livro Arquitetura Moderna Paulista.”*⁵⁷⁵

R. Zein argumenta que essa “invisibilidade talvez tivesse fundamentos”, provavelmente, na “atitude revisionista que Lina Bo Bardi sempre assumiu em sua atividade como crítica e editora de arquitetura”.⁵⁷⁶

É possível entender que a ‘invisibilidade’ do MASP, em relação às demais revistas de arquitetura da época, possa estar relacionada ao contexto cultural de censura e autocensura nos anos do regime militar, especialmente após a decretação do AI-5. Lina Bo, desde sua estada em Salvador, interagiu com as esquerdas locais e ao retornar a São Paulo, se envolveu com a resistência cultural e política ao regime militar. Ela, também, teria se aproximado da Esquerda Nova radical - ALN e VPN, conforme relatou S. Rubino:

*“Depois de sua consagração, temos seu envolvimento com a Aliança Nacional Libertadora ALN e a Vanguarda Popular Revolucionária VPN, um inquérito policial e um breve exílio. Sérgio Ferro, que no final da década de 1960 propunha uma ‘arquitetura de canteiro’ como forma de conscientização e mobilização ao trabalhador também articulou um grupo de arquitetos de apoio aos movimentos de esquerda que no momento faziam a dura opção pela luta armada.”*⁵⁷⁷

Lina Bo participou da resistência cultural ao regime militar, tanto através da revista *Mirante das Artes, Etc.*, na qual publicou matérias críticas e controversas para os “anos de chumbo”, como por exemplo: *MEC-USAID: discussão de um problema sério*⁵⁷⁸ quanto publicando críticas contrárias ao convênio nas vozes de um dos líderes do movimento estudantil José Dirceu, o jornalista Otto Maria Capeaux e o professor universitário R.Czerna; como *A Tortura: questão e método*, de O.C. Louzada Filho⁵⁷⁹, artigo em que discute a presença da tortura em vários momentos históricos; a entrevista de

⁵⁷⁴ BARDI, Lina Bo. O novo Trianon, 1957-67. Revista *Mirante das Artes e etc.*, São Paulo, n°.5, set-out, p.20-23, 1967.

⁵⁷⁵ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese Doutorado em Arquitetura - UFRGS, Rio Grande do Sul, 2005, p. 113.

⁵⁷⁶ Ibidem, ibidem.

⁵⁷⁷ RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese doutorado, UNICAMP, Campinas, 2002, p.102.

⁵⁷⁸ Revista *Mirante das Artes, etc.*, São Paulo, n° 2, mar/abr, p. 14-15, 1967.

⁵⁷⁹ Revista *Mirante das Artes, etc.* São Paulo, n°.4, jul/ago, p. 15-16, 1967.

R.Borghi⁵⁸⁰, um dos líderes do Teatro Oficina. A resistência de Lina Bo está presente, também, na concepção da arquitetura cênica para o “Teatro do Desbunde”, do teatrólogo Zé Celso, como veremos a seguir.

Arquitetura cênica e o *Teatro do desbunde*, 1969 e 1971

Ao retomar suas atividades em São Paulo, Lina Bo se aproximou de Zé Celso, através do amigo em comum, G. Rocha, que havia identificado semelhanças na linha de atuação de ambos, como eles comentaram:

*“Glauber viu na Bahia, em 1960, um cenário para a Ópera de três tostões (montada por Martim Golçalves) e a exposição paralela sobre o ambiente político-cultural do jovem Brecht, que montamos no Museu de Arte Moderna da Bahia. Acho também que minhas ideias sobre teatro pobre, que identifico com as ideias **mais modernas de arquitetura pobre** (não no sentido econômico, é claro, mas no sentido da simplicidade dos meios de comunicação) coincidiram com o tipo de ‘montagem’ que ele queria para a peça do jovem Brecht.” (Lina Bo)⁵⁸¹*

“Glauber me instigou a trabalhar com Lina Bardi. Topei, e ela topou fazer “Na Selva das Cidades” do jovem Brecht e dar início ao terceiro Teatro Oficina” (Zé Celso)⁵⁸²

Lina Bo e Zé Celso estabeleceram uma profícua e duradoura amizade⁵⁸³. A dupla realizaria ainda, em 1964, o primeiro trabalho juntos, contudo a montagem da peça fora cancelada⁵⁸⁴. O primeiro trabalho conjunto foi, efetivamente, “*Na Selva das Cidades*”, escrita pelo jovem dramaturgo B.Brecht no período que precedeu o nazismo na Alemanha. Lina Bo conhecia o teatro épico de B.Brecht, pois havia realizado arquitetura cênica e figurinos da “*Ópera dos três tostões*”,⁵⁸⁵ em 1960, na montagem de M. Gonçalves à frente da Escola de Teatro da Bahia⁵⁸⁶, realizada no Teatro Castro Alves de Salvador⁵⁸⁷. No folheto da peça destaca-se a função ética do teatro:

“O teatro passa a adquirir uma nova função não puramente estética, mas ética e exige do espectador não mais e unicamente a compaixão, a integração no papel, a identificação emocional com o ‘herói’ mas sim a reflexão sobre a condição social do homem a fim de que, como insiste Brecht, mais tarde se possa alterar, na realidade, essa situação anômala”.⁵⁸⁸

⁵⁸⁰ Entrevista do ator Renato Borghi ao teatrólogo Martins Gonçalves, sobre o teatro de vanguarda da época. Cf. *Revista Mirante das Artes*, Etc. São Paulo, n°5. set/out, p. 88, 1967.

⁵⁸¹ BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 187.

⁵⁸² Aqui Zé Celso refere-se a transição para a nova concepção teatral, o teatro do desbunde. Cf. CORRÊA, José Celso Martinez. Teatro Oficina osso o duro de roer. In. BARDI, op. cit.

⁵⁸³ Conforme declarações de Zé Celso em entrevista à autora em 04/04/2012.

⁵⁸⁴ A peça em questão é “Pena ela ser uma puta”, de John Ford, para a qual Lina Bo desenhou os cenários. Os ensaios desta peça foram interrompidos devido ao Golpe Militar, quando Zé Celso e Fernando Peixoto apareceram numa suposta lista de perseguidos pela polícia política e ficaram um período escondidos, como relatou a atriz Ítala Nandi. Cf. NANDI, Ítala. *Teatro Oficina onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

⁵⁸⁵ SILVA, Mateus Bertone da. *Lina Bo Bardi Arquitetura Cênica*. Dissertação de mestrado, EESCUSP, São Carlos, 2004, p. 157.

⁵⁸⁶ A Escola de Teatro da Bahia foi o primeiro curso de teatro a nível universitário do Brasil com apoio financeiro da Fundação Rockefeller.

⁵⁸⁷ LEONELLI, Carolina. *Lina Bo Bardi: experiências entre arquitetura artes plásticas e teatro*. Dissertação de mestrado, FAUUSP, São Paulo, 2011, p. 72.

⁵⁸⁸ Trecho do texto original, do folheto da peça. Grupo da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia. *Ópera dos três tostões*, Salvador Bahia, 1960, p. 8. Apud LEONELLI, op. cit. p. 72.

Zé Celso decidiu montar esta peça em 1969, quando o Teatro Oficina passava por dificuldades com a censura prévia. No programa da peça⁵⁸⁹, ele justificou sua escolha argumentando que deveria rever sua experiência artística, devido ao recrudescimento do regime militar: *“é o fim definitivo de um certo tipo de teatro e um mergulho arqueológico no trabalho do Oficina; quebrar tudo, virar a mesa, espátifar as cucas e se preparar para aceitar o desafio que é agora, e não 1964”*.⁵⁹⁰

35 - Na Selva das Cidades, 1969.
Fonte: BARDI, 2008, p. 188

Lina Bo projetou a arquitetura cênica e figurinos de *“Na Selva das Cidades”* [Fig.35] e, ao mesmo tempo, começou a transformar o espaço arquitetônico do Teatro Oficina, cujo projeto fora elaborado por Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, em 1967 (ver capítulo 4). Lina Bo teria desmontado o palco giratório original para dar lugar ao palco-ringue, formado por quatro pilaretes de madeira que sustentam cordas, que foi localizado a cerca de 80 cm da plateia original do teatro, com uma passarela de interligação. Do lado oposto ao palco-ringue, ela criou uma nova plateia executada em madeira. Como nos ringues de lutas de Box, o palco-ringue de Lina Bo ficou próximo ao público, localizado entre duas plateias, numa configuração semelhante à primeira versão do Teatro Oficina, projetada em 1960 pelo arquiteto J. Guedes (Prancha 8 p.157). Nos espaços laterais remanescentes, entre o palco-ringue e paredes limítrofes, Lina Bo criou duas estruturas altas de madeira, como andaimes da construção civil, que do lado esquerdo sustentavam uma betoneira utilizada durante a peça, e do lado direito, uma plataforma elevada, com acesso por uma “escada-de-mão”, para sustentar uma mão-francesa com roldana que simbolizava uma força sem cadafalso. Na parede posterior ao palco-ringue a frase: *“A São Paulo, cidade que se humaniza”*, escrita como uma pichação, numa referência irônica ao discurso do então prefeito P. Maluf, idealizador da construção do Viaduto Costa e Silva. Segundo a atriz Í. Nandi, a obra do viaduto serviu de inspiração para Lina Bo criar sua arquitetura cênica:

⁵⁸⁹ CORRÊA, José Celso Martinez. Um jovem Brecht desmunhecado e enfurecido. In. CORRÊA, José Celso Martinez. Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998, p. 139-145.

⁵⁹⁰ Ibidem, ibidem.

*“Diante do teatro levantaram-se as obras do “Minhocão” paulista. Ao mesmo tempo que uma via dessas se fazia urgente para aliviar um trânsito congestionado naquele momento sua construção provocava um transbordamento de entulho, casas derrubadas, ratos, uma loucura completa. E foi ali naquela babel que Lina Bo Bardi, a cenografa e figurinista da peça, encontrou seu material de criação: madeiras, tijolos, lixo. Uma cenografia feita de escombros.”*⁵⁹¹

Também Zé Celso descreveu a atitude de Lina Bo em relação ao entulho da obra do Viaduto:

*“[...] E tinha lixo de dentro do teatro também: a Lina Bardi, que fazia a Cenografia da Selva, pegava todo o lixo do Bexiga e trazia para o palco. Tanto que a gente não pagou quase nada para o cenário. Ela saía feito uma doida no meio da rua: “Que bonito! Que maravilha! Os maquinistas pensavam que a mulher estava maluca; ela catava o que havia de mais sórdido, triava e botava no cenário.”*⁵⁹²

A atuação na peça demandava grande esforço físico dos atores, tanto em cena com momentos de fúria e destruição do cenário, quanto nos intervalos quando ajudavam os técnicos a remontar o ringue⁵⁹³. O esforço gerou tensões e rupturas entre os membros do grupo teatral, marcando o fim do ciclo do Grupo Oficina e o início do novo período, o “desbunde”, nas palavras de Zé Celso:

*“Na realidade, nós estávamos começando a entrar num verdadeiro desbunde. Entendíamos a peça através de nossa própria vida: íamos começar a viver na selva das cidades. Já tínhamos feito no palco a metáfora toda da selva, da destruição do teatro, da empresa, do ringue, da destruição de nosso bairro do Bexiga, de tudo.....”*⁵⁹⁴

Em 1971, Lina Bo realiza a arquitetura cênica de “*Gracias Señor*”⁵⁹⁵, conforme o novo conceito cênico de Zé Celso: o Te-Ato, o qual integra a ação ao público: “*O Te-Ato combate o Teatro, dentro do Teatro: a tarefa é enorme, o risco de cair num impasse ainda maior*”⁵⁹⁶. A arquitetura cênica de “*Gracias Señor*” era quase vazia, com poucos elementos, apenas um pedestal e um paredão com inscrições tais como: *é proibido cuspir*, *“área proibida”*, *“é proibido fumar”*. A peça foi considerada uma metáfora para o momento de vazio cultural brasileiro⁵⁹⁷ sob forte censura do regime militar. Durante a ação da peça, o grupo teatral expõe suas intensões: “*Nós optamos por fazer o antiespetáculo, onde os valores de ritmo, ordem, boa produção não importam e nosso espetáculo passa a ser uma intestigação conjunta com as pessoas da sala*”⁵⁹⁸. Os críticos avaliaram o Te-Ato como “*ambíguo, anarquista, irresponsável,*

⁵⁹¹NANDI, Ítala. *Teatro Oficina onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 136.

⁵⁹² CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.168.

⁵⁹³ Sobre os detalhes da adaptação de Zé Celso para a peça de B.Brecht, Cf. CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998. Cf. NANDI, Ítala. *Teatro Oficina onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 137

⁵⁹⁴ CORRÊA, op. cit. p.169.

⁵⁹⁵ A peça foi montada para o Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro, dirigido por Zé Celso a frete de um novo grupo o Oficina-Brasil estreou em fevereiro de 1972. Com oito horas de duração, encenada em dois dias, a peça representou uma transição entre a ficção e o psicodrama, incorporando elementos da vanguarda internacional do *Living Theatre* norte americano, e Los Lobos argentino. De clara postura contracultural desbundada frente ao acirramento do regime militar brasileiro, a peça foi proibida pela censura em junho de 1972. Cf. CORRÊA, op. cit.

⁵⁹⁶ CORRÊA, op. cit. p. 320.

⁵⁹⁷ Ibidem, p. 321.

⁵⁹⁸ Trecho do roteiro de *Gracias, senõr*, criação coletiva do Grupo Oficina-Brasil. Cf. CORRÊA, op. cit. p. 194. (grifo nosso)

*hermético, poético, paradoxal e excessivamente teatral*⁵⁹⁹ e os censores proibiram “*Gracias Señor*” em todo território nacional. Surgia o *Teatro do desbunde* dentro do movimento de contracultura brasileiro.

A arquitetura cênica e figurinos de Lina Bo foram parte integrante do *Teatro do desbunde* e por conhecer de perto o conceito de Te-Ato de Zé Celso, Lina Bo pôde entender suas necessidades para conceber tanto a arquitetura cênica, quanto o espaço arquitetônico mais adequado a este tipo de dramaturgia. Em 1979, Lina Bo realizará a reforma do prédio do Teatro Oficina Uzyna Uzona, como veremos mais adiante. Antes, analisaremos outro projeto, a Capela Santa Maria dos Anjos.

Capela Santa Maria dos Anjos, 1978

“Esta é outra das nossas misharias... Como sempre, não tinha dinheiro.

Mas o resultado é ‘formidável’. No interior tem até ressonâncias e vozes misteriosas durante as cerimônias.”

Lina Bo⁶⁰⁰

Localizada no Retiro dos Padres Franciscanos, no município de Vargem Grande Paulista⁶⁰¹, a Capela é, talvez, o mais singelo projeto de Lina Bo, uma de suas misharias⁶⁰² como ela mesma definiu. Sua implantação em um platô elevado do terreno, junto ao bosque, a destaca do conjunto de edificações térreas do Retiro, todas elas construídas em estrutura de concreto armado, alvenarias revestidas, caixilhos de alumínio e cobertura de telhas de fibrocimento, situadas em cota inferior cerca de quatro metros.

A Capela [Prancha 3] enquanto volume prismático interceptado por alpendre saliente e circundante, constitui um resgate do partido da arquitetura religiosa paulista do período colonial, onde o alpendre - espaço intermediário entre o sagrado e o profano - abriga os não iniciados no rito cristão. Segundo C. Lemos e E. Corona:

*“[...] Parece que em nossos primeiros séculos era generalizado o uso de alpendres nos edifícios religiosos, porque existem referências, em documentos antigos de São Paulo, ao mau uso daquelas dependências pelos índios escravos e aos estragos que neles fazia o gado acostumado a andar solto pelas ruas.”*⁶⁰³

⁵⁹⁹ CORRÊA, op. cit. p. 334.

⁶⁰⁰ BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 251.

⁶⁰¹ A Capela de Lina Bo e colaboradores André Vainer e Marcelo Ferraz, pertence ao conjunto Casa de Retiro dos Padres Franciscanos, localizada à Rua São Paulo, 117, Vargem Grande Paulista, SP km 45 Rodovia Raposo Tavares próximo a Ibiúna. Em nossa visita em 19/02/2012 fomos recepcionados pelo frei Agostinho.

⁶⁰² BARDI, op. cit. p. 251.

⁶⁰³ CORONA, E.; LEMOS, C.A.C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2ª. Ed. São Paulo: Editora e Distribuidora Companhia das Artes, 1998, p. 32.

PRANCHA 3

Capela Santa Maria dos Anjos, 1978
Lina Bo Bardi

PLANTA NÍVEL +1.50

LEGENDA:

- 1 - ENTRADA
- 2 - ALTAR
- 3 - ASSISTÊNCIA
- 4 - ALPENDRE EM SAPÉ
- 5 - ACESSO EM RAMPA
- 6 - JARDIM EM TALUDE

PLANTA NÍVEL +4.00

Área 207.80m²

ELEVAÇÃO FRONTAL

ESCALA GRÁFICA

CORTE A-A

36 - Capela vista da entrada do Retiro.
Foto: Edite Carranza

Segundo C. Lemos⁶⁰⁴, esse tipo de cobertura existiu na Espanha e em Portugal *“unicamente nas capelas rurais em consequencia da antiquíssima determinação canônica, que impedia a presença de pessoas não batizadas no templo e, para eles, foi então reservado um lugar abrigado fora da nave, onde ficava a pia batismal”*⁶⁰⁵, dessa forma, a solução brasileira seria uma versão popular da ibérica galilé. Ainda segundo C. Lemos, a solução paulista: *“No núcleo bandeirante das duas primeiras centúrias todas as igrejas urbanas eram alpendradas. Restando apenas a pequena igreja de São Miguel, de 1622.”*⁶⁰⁶

Lina Bo, anos antes de projetar a capela, expressara sua admiração pelo *“construir com simplicidade”*⁶⁰⁷ dos religiosos que chegaram às terras brasileiras e se punham a construir:

*“Decididamente, os franciscanos, jesuítas e comerciantes que há cinco séculos aqui aportaram para construir igrejas e lojas, demonstraram maior inteligência e maior habilidade do que muitos arquitetos profissionais de nossos dias. Mais admiráveis. E, no fundo, se bem considerarmos os poucos mais vistosos documentos que sobrevivem, deixaram-nos uma admirável lição de propriedade e perfeição.”*⁶⁰⁸

Na Capela Santa Maria dos Anjos [Fig. 36], semelhante à Casa Cirel de dez anos antes, Lina Bo adotará uma solução sincrética, moderna e vernacular, através das técnicas construtivas empregadas. Segundo M.Ferraz⁶⁰⁹, colaborador neste projeto, o projeto original previa uma laje

⁶⁰⁴ LEMOS, Carlos A.C. *Uma nova proposta de abordagem da história da arquitetura brasileira*. Arquitextos, São Paulo, 12, 141, Vitruvius, fev. 2012 < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/41214> >, acesso 03/05/2012.

⁶⁰⁵ Ibidem, Ibidem.

⁶⁰⁶ Ibidem, Ibidem.

⁶⁰⁷ Lina Bo. Construir com simplicidade. *Revista Habitat*, São Paulo, n°9, p. 15.

⁶⁰⁸ Ibidem.

⁶⁰⁹ O arquiteto Marcelo Ferraz e o arquiteto André Vainer foram colaboradores de Lina Bo neste projeto. Conforme declarações de Marcelo Ferraz em entrevista à autora em 18/05/2012.

nervurada de concreto armado, que venceria o vão de 10.60 metros, contudo, devido à falta de recursos durante a obra, a laje foi substituída por um telhado de estrutura de madeira e telhas cerâmicas e forro de madeira. Os vedos são em alvenaria estrutural armada de blocos de concreto, revestidos externamente em argamassa de cimento e terra aplicada em camada fina, e, internamente, revestida com reboco liso convencional e acabamento em pintura. O piso interno, em concreto magro liso e pigmentado (cimentado queimado), na cor verde escuro, foi valorizado pela solução das juntas de dilatação, cujo desenho representa uma postura projetual da arquiteta. Ao invés de adotar juntas reticulares para o piso monolítico, que seria mais simples do ponto de vista da execução, a arquitetura solucionará o problema unindo arestas e subdividindo o piso em planos, num desenho que enfatiza o espaço objetivo [Fig.40]. Todas as esquadrias são de madeira, sendo a única porta em treliças tipo muxarabis [Fig.37], semelhante ao que a arquiteta utilizou no projeto do SESC-Pompeia [Fig.38], e quatro caixilhos pivotantes de madeira e vidro, com peitoril acima do nível do alpendre, para ventilação cruzada [Fig.39]. O alpendre saliente foi executado em estrutura de troncos de madeira e cobertura de sapé e piso de concreto magro rústico. Sob o alpendre, Lina Bo projetou bancos de concreto em todo o perímetro, contudo não foram executados por falta de recursos financeiros.

37 - Porta de madeira tipo muxarabi.
Foto: Edite Galote Carranza

38 - SESC Pompeia, 2011.
Foto: Edite Galote Carranza

A Capela é um bloco maciço e opaco, que visto do eixo de entrada revela um interior iluminado pelos caixilhos altos [Fig.39], que permitem visuais tanto do bosque do entorno, quanto do céu. Sua solução de planta dispôs o altar em pedra e porta de entrada no eixo diagonal (em planta), o que permitiu a configuração de dois blocos de plateias (ou assistência) para os fiéis, com fileiras de bancos

soltos de madeira [Fig.40], projetados pela arquiteta para a Igreja Espírito Santo do Cerrado, de 1976⁶¹⁰. O agenciamento do espaço interno permite tanto o foco para o altar, quanto certa privacidade da plateia em relação às visuais da porta de entrada.

No momento da missa, com a Capela repleta de fiéis, foi possível observar o bom desempenho acústico e as “vozes misteriosas durante as cerimônias”⁶¹¹ como Lina Bo definiu. No entanto, o desempenho térmico foi prejudicado, em função dos caixilhos estarem fechados, pois o recém chegado frei Argenti desconhecía o mecanismo de abertura dos caixilhos pivotantes. O alpendre de sapé, que sobreviveu até o ano de 2002⁶¹² [Fig.41], foi substituído por um novo com estrutura de madeira aparelhada e telhas cerâmicas, o que depreciou a concepção original, ainda assim, desempenha sua função de espaço intermediário, pois crianças acompanhavam a missa do alpendre num comportamento lúdico e devoto. Também restaram poucos bancos de madeira do projeto original de Lina Bo sendo que a maioria foi substituída por cadeiras de madeira.

39 - Altar e caixilhos superiores
Foto: Edite Galote Carranza

40- Cadeira projeto Lina Bo e paginação de piso pelo vértice.
Foto: Edite Galote Carranza

A Capela foi concebida em outubro de 1978, simultaneamente à construção do SESC-Pompeia. Neste ano, Lina Bo retomava as atividades de projeto após um período de silêncio profissional⁶¹³, devido, a sua participação na resistência política e cultural ao regime, quando foi presa

⁶¹⁰ BARDI, Lina Bo. Lina Bo Bardi. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 214.

⁶¹¹ Ibidem, p. 251.

⁶¹² Como é possível constatar nas fotografias daquele ano. Cf. OLIVEIRA, Olívia de. Satis substâncias da Arquitetura. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona, ESP: Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 148.

⁶¹³ Segundo Marcelo Suzuki, Lina Bo recusou projetos de 1972-1976 período em que se dedicou a estudos e leitura do Capital de Karl Marx. Cf. entrevista de Suzuki In. SILVA, Mateus Bertone da. *Lina Bo Bardi Arquitetura Cênica*. Dissertação de mestrado, EESCUSP, São Carlos, 2004.

41 - Capela vista da entrada do Retiro.
Fonte: BARDI, 2008, p.251.

por uma noite para responder a inquérito policial⁶¹⁴. Segundo J. Guedes foi um *“longo período de perseguição e angústia”*⁶¹⁵, no qual Lina Bo teria ficado muito abatida. Segundo O. Oliveira, a Capela reflete este período de reclusão, e poderia ser *“lida como uma metáfora do período negro que o país vive sobretudo a partir de 1964”*⁶¹⁶.

Neste projeto, Lina Bo teria materializado tanto seu conceito de *“monumental”*⁶¹⁷, o qual não deve ser entendido pela escala do projeto arquitetônico, mas sim: *“o que vai além do ‘particular’, o que alcança o coletivo, pode (e talvez deve) ser monumental”*⁶¹⁸, formulado originalmente para o MASP, quanto seu conceito de *“arquitetura pobre, que exprime comunicação e dignidade máximas através dos menores e humildes meios”*⁶¹⁹.

A Capela Santa Maria dos Anjos, assim, exprime a coerência do pensamento arquitetônico de Lina Bo, de moral sincrética, que associa arquitetura moderna e arquitetura vernacular e cujo objeto resultante é harmonioso aos valores franciscanos ⁶²⁰ de bem-aventurança, em que a “pobreza” sugere idéia de infância espiritual.

⁶¹⁴ Silvana Rubino realçou que após episódio de prisão, em 1973, Lina Bo passou um período em Milão na casa de sua irmã. Cf. RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese doutorado, UNICAMP, Campinas, 2002, p.102-103.

⁶¹⁵ GUEDES, Joaquim. *Lembrança de Lina Bo Bardi*. Revista Caramelo, São Paulo, n° 4, 1992.

⁶¹⁶ OLIVEIRA, op. cit. p. 30.

⁶¹⁷ Da definição de Lina Bo, na íntegra: *“O monumental não depende das ‘dimensões’: O Parthenon é monumental embora sua escala seja a mais reduzida. A construção nazifascista (Alemanha de Hitler, Itália de Mussolini) é elefântica e não monumental na sua empáfia inchada, na sua não lógica. O que eu quero chamar de monumental não é a questão de tamanho ou de ‘espalhafato’, é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do ‘particular’, o que alcança o coletivo, pode (e talvez deve) ser monumental.”* Cf. BARDI, Lina Bo. Lina por escrito- *Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. org. Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 126.

⁶¹⁸ Ibidem, ibidem.

⁶¹⁹ BARDI, Lina Bo. O projeto arquitetônico. In. BARDI, Lina Bo. Lina por escrito- *Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. org. Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 147-154.

⁶²⁰ Sobre os valores franciscanos: *“Do desejo de Francisco de segui-lo ‘mais radicalmente’, a ele (Cristo) ‘era Senhor e se aniquilou a si mesmo’ [...] Desse modo a província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, com todos os seus irmãos, tem como fundamente geral em sua ação evangelizadora e seguimento de Jesus Cristo, pobre, crucificado e ressuscitado, como Francisco de Assis o fez: a) Como menores, buscamos evangelizar e servir preferencialmente os pobres, marginalizados e excluídos, sem ambição de poderes e submissos a todos; b) Como portadores da paz, do bem e da justiça, visamos dialogar com o ser humano pela reconciliação fraterna, na integridade com todo o universo;c) Como itinerantes, pobres e penitentes, queremos continuar a mesma missão de Jesus Cristo do anúncio da boa-nova do Reino, pelo testemunho de vida, pela palavra e pelo trabalho, vivendo em fraternidades evangelizadoras.* Ver página oficial da instituição: <http://www.franciscanos.org.br> acesso em 14/03/2012.

Teatro Oficina Uzyna Uzona, 1979-1992

Após exílio de cinco anos, Zé Celso retorna ao Brasil, em 1979, para reconstruir sua carreira no Teatro Oficina Uzyna Uzona, que se mantém até os dias atuais⁶²¹. Uma de suas primeiras providências foi iniciar a reforma do Teatro e, para tanto, deveria contar com sua parceira a arquiteta Lina Bo.

A reforma do Teatro era um desejo de 1970, quando Zé Celso e Lina Bo viajaram à Florianópolis para as filmagens de *“Prata Palomares”*⁶²² e discutiram a necessidade de eliminar a configuração de Teatro italiano inadequado ao novo conceito de dramaturgia, Te-Ato, o qual propõe integração plena entre atores e plateia. Contudo, tal transformação seria limitada tanto pelos recursos financeiros necessários à intervenção quanto pelo respeito ao projeto original de F. Império e R. Lefèvre. No entanto, Lina Bo entendendo que o Teatro italiano era incompatível com o conceito de Te-Ato, julgou que a reforma seria imprescindível, conforme Zé Celso descreveu: *“Lina, o que que eu faço? Eu quero fazê-la, mas eu..., então ela disse, ‘Ora, põe abaixo’. E ela não tinha um pudor ao mesmo tempo, que ela tinha muito carinho pelo Flávio. Mas ela: ‘Não, põe abaixo’”*.⁶²³

Segundo o arquiteto M. Suzuki⁶²⁴, colaborador de Lina Bo, Zé Celso procurou a arquiteta para realizar a grande reforma durante as obras do SESC-Pompeia. Em 1979, Lina Bo elaborou um projeto preliminar que foi apresentado à Prefeitura de São Paulo [Prancha 4] enquanto demolições eram iniciadas pelo grupo teatral. Nesta primeira concepção, Lina Bo manteve parte do projeto original de 1967, como a plateia de concreto armado, o telhado do volume frontal além do casarão nos fundos.

⁶²¹ Ver cronologia do teatrólogo elaborada por Ana Helena Camargo Staal. In. CORRÊA, José Celso Martinez. Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998, p. 335.

⁶²² O filme de André Farias e José Celso Martinez Corrêa com figurinos e arquitetura cênica de Lina Bo. O filme foi proibido pela censura e permaneceu inédito até 1977 quando foi apresentado no festival de Cannes. Na descrição de Zé Celso é 'um filme em forma de ópera pequeno-bruquesa latino-americana'. Cf. CORRÊA, José Celso Martinez. Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998, p. 131.

⁶²³ Entrevista de Zé Celso à Mateus B. Silva. Cf. SILVA, Mateus Bertone da. *Lina Bo Bardi Arquitetura Cênica*. Dissertação de mestrado, EESCUSP, São Carlos, 2004, p. 316.

⁶²⁴ Entrevista de Marcelo Suzuki à Mateus B. Silva. Cf. SILVA, op. cit.

PRANCHA 4

Teatro Oficina, 1979 - prefeitura
Lina Bo Bardi

LEGENDA:

- 1 - BILHETERIA
- 2 - HALL
- 3 - BILHETERIA A DEMOLIR
- 4 - SECRETARIA A DEMOLIR
- 5 - BANHEIRO PÚBLICO
- 6 - BANHEIRO PÚBLICO
- 7 - DEPÓSITO A DEMOLIR
- 8 - PLATÉIA A DEMOLIR
- 9 - PALCO A DEMOLIR
- 10 - BANHEIROS A DEMOLIR
- 11 - CAMARINS
- 12 - CIRCULAÇÃO
- 13 - VAXIO
- 14 - ADMINISTRAÇÃO
- 15 - ABERTURA ZENITAL
- 16 - CANTINA
- 17 - REUNIÕES
- 18 - BANHEIRO DE SERVIÇO
- 19 - JARDIM
- 20 - CABINE DE PROJEÇÃO
- 21 - SALA DE PROJEÇÃO
- 22 - FOSSE
- 23 - CONTRA REGRA A DEMOLIR

PLANTA COBERTURA

PLANTA NÍVEL 3.80m

PLANTA NÍVEL -0.80 ~ 0.00m

PLANTA NÍVEL -3.70m

LEGENDA

- EXISTENTE
- A CONSTRUIR
- A DEMOLIR

Área: 502.67 m²

CORTE A-A

ESCALA GRÁFICA

0 1 2 5

FACHADA FRONTAL

CORTE B-B

O processo de concepção do novo Teatro [Fig.42 e 43] foi moroso, repleto de discussões conjuntas entre Lina Bo, Zé Celso e o arquiteto Edson Elito, que passou a integrar a equipe, em 1984, com a saída de M.Suzuki. E.Elito participou do processo de tombamento do Teatro, filmando as reuniões no Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico - CONDEPHAAT, e realizou o projeto executivo final, segundo ele, a concepção surgira nas discussões em Florianópolis: “ [...] Daí nasceu um monte de coisa o problema da rua, da passagem, de ser completamente transparente ... deve ter as possibilidades espaciais, tridimensionais” ⁶²⁵. No entanto, a mencionada tridimensionalidade, teria sua origem nos projetos cenográficos de F.Império (ver capítulo 4) . Elito relata:

*“[...] Então, tinha essa colaboração da Lina com o Zé Celso na cenografia. E que eles conversavam muito como deveria ser o teatro, devia ser essa rua, uma passagem, um espaço que quebrasse completamente com a relação do palco e da plateia - eu acho até que isso foi conseguido. Em 80/81 havia um projeto da Lina e do Suzuki. Que era um projeto completamente flexível, etc. [...]”*⁶²⁶

42 - Fachada frontal, antes da reforma final, 1982.
Fonte: CONDEPHAAT.

43 - Fachada, 2012
Foto: Edite Galote Carranza

Em croquis de 1980-84 [Prancha 5], Lina Bo elimina a plateia de concreto armado e integra o espaço frontal ao espaço posterior do antigo casarão, nivelando os pisos de camarim, palco e plateia; também mantém o telhado de cobertura frontal, instalando uma lona na parte inferior, instala outra lona, retrátil, entre o volume frontal e o casarão posterior. Nesta concepção, não há separação entre palco - definido com piso de madeira e plateia - com piso de concreto magro definida pelas cadeiras soltas. Lina Bo materializa o conceito de Te-Ato de Zé Celso e o associa ao conceito do espaço cênico do Teatro Nô japonês, conforme a arquiteta escreve em seu croqui: “SIMPLICIDADE E CLAREZA COMO NUM NÔ Japonez”⁶²⁷. Esta concepção não terá continuidade no projeto final do Teatro Oficina,

⁶²⁵ Entrevista de Edson Elito à Mateus B. Silva. Cf. SILVA, Mateus Bertone da. *Lina Bo Bardi Arquitetura Cênica*. Dissertação de mestrado, EESCUSP, São Carlos, 2004.

⁶²⁶ Ibidem.

⁶²⁷ Conforme croqui de Lina Bo. In. BARDI, Lina Bo. *Teatro Oficina*. Lisboa: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Editorial Blau: Lisboa, 1999.

PRANCHA 5

Teatro Oficina, 1980 - croqui
Lina Bo Bardi

PLANTA COBERTURA

PLANTA NÍVEL 3.80m

PLANTA NÍVEL 0.00 0.80m

PLANTA NÍVEL -3.70m

CORTE A-A

Área: aprox. 528m²

ESCALA GRÁFICA

FACHADA FRONTAL

no entanto, anos depois, Lina Bo implementará ideia semelhante – palco integrado à plateia com cadeiras soltas, no projeto do Teatro Gregório de Matos em Salvador, 1987⁶²⁸. Ainda neste croqui de 1984, Lina Bo cria aberturas nas paredes do antigo casarão, denominadas “buracos da guerra da Espanha”, em formato irregular (ameboide) semelhante aos que utilizou no SESC-Pompeia.

E.Elito relata que havia plena integração entre o teatrólogo e a arquiteta, inclusive na linguagem, pois os tais “buracos”: *“Porque o Zé Celso falava que ele queria atravessar as paredes, e ela (Lina Bo) fala “Eu sou arquiteta, eu não atravesso paredes, eu derrubo as paredes”*.”⁶²⁹

Devido à proximidade temporal entre os projetos SESC-Pompeia, 1977, a Capela Santa Maria dos Anjos, 1978 e o novo Teatro Oficina, 1979, é possível observar intercâmbio de soluções projetuais, como por exemplo: o tratamento e manutenção das alvenarias de tijolos, instalações aparentes e a solução de “buracos” tanto no SESC-Pompeia, quanto no Teatro Oficina; as esquadrias tipo muxarabis do SESC-Pompeia e da Capela Santa Maria dos Anjos; pisos em concreto magro (cimentado queimado) e cadeiras soltas de madeira nos três projetos, e por último os troncos de madeira bruta, que formariam as passarelas do Teatro Oficina e foram utilizados na estrutura do alpendre da Capela Santa Maria dos Anjos.

No processo de tombamento, o Teatro [Fig. 43] foi incorporado ao patrimônio do Estado, em 1984, e o grupo teatral adquiriu o direito de posse do imóvel. Em 1989, as obras que estavam paralisadas desde 1985, foram retomadas na gestão do secretário da cultura Fernando Moraes. Lina Bo, então, deixa o projeto sob responsabilidade de E.Elito, que foi formalmente contratado pelo Estado e elaborou o projeto executivo final[Prancha 6], contando, com a consultoria da arquiteta.

⁶²⁸ FERRAZ, Marcelo C. *Arquitetura conversável*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 129

⁶²⁹ Entrevista de Edson Elito à Mateus B. Silva. Cf. SILVA, op. cit.

PRANCHA 6

Teatro Oficina, 1979-92 - construído

Lina Bo Bardi e Edson Elito

LEGENDA:

- 1 - PASSEIO
- 2 - HALL
- 3 - SANITÁRIO MASCULINO
- 4 - SANITÁRIO FEMININO
- 5 - RAMPA
- 6 - ARQUIBANCADAS
- 7 - PLATAFORMAS
- 8 - JARDIM
- 9 - ESPELHO D'ÁGUA
- 10 - GALERIA
- 11 - MEZANINO DE CONTROLE
- 12 - MEZANINO
- 13 - SANITÁRIO
- 14 - SALA DOS ESPELHOS
- 15 - CAMARIM
- 16 - CIRCULAÇÃO
- 17 - VAZIO
- 18 - CASA DE BOMBAS
- 19 - RESERVATÓRIO DE ÁGUA
- 20 - CAIXA D'ÁGUA
- 21 - DOMO DE ACRÍLICO
- 22 - PLACAS REFLETIVAS ACÚSTICAS

Área: 1006.46 m2

ESCALA GRÁFICA

Na versão final, construída, as paredes limítrofes da antiga construção foram mantidas, e os arcos de tijolos das fundações do antigo casarão restaurados; um grande caixilho de piso a teto na divisa lateral ilumina o espaço. Uma nova estrutura de aço foi construída para sustentar os mezaninos de camarins, depósitos de figurinos, e plateias lineares elevadas, cujos pisos são de madeira e os guarda-corpos de tubos de aço; a nova cobertura, parcialmente retrátil para permitir iluminação natural, é executada; todas as instalações elétricas e hidráulicas continuaram aparentes como no projeto de 1967; no nível térreo, foi construída uma “rua-palco”, que contempla toda extensão longitudinal do espaço, a qual possui um porão com alçapão para percursos cênicos dos atores, e permite uma grande proximidade entre atores e público, coerente com a cenografia do Te-Ato, de Zé Celso.

No Teatro Uzyna Usona há alguns pontos de contato com o teatro *Globe* shakespereano, apesar da diferença em planta: retangular e circular respectivamente. No *Globe* a cobertura era um anel periférico com abertura central, no Oficina há uma cobertura retrátil na porção central no *Globe* havia balcões elevados para que a plateia assista ao espetáculo em pé e, nas passarelas-elevadas do Oficina há alguns bancos junto ao guarda-corpos [Fig. 44] e parte do público assiste em pé; sob o palco do *Globe* havia uma passagem com alçapão para os atores e no Oficina sob a rua-palco [Fig. 45]; também há um fosso com alçapão para os atores. Contudo, na versão antropofágica, a rua-palco caracteriza um espetáculo em movimento linear, como no carnaval de rua das cidades antigas do interior, em que o desfile é assistido das janelas dos sobrados. O Teatro Uzyna Uzona, espécie de *Globe- Theatre-Tupinambá-antropofágico*, foi concluído em 1994, dois anos após o falecimento de Lina Bo.

O processo de tombamento do Teatro Oficina ainda não está plenamente concluído, pois o destino do terreno vizinho ainda tramita nos órgãos públicos. Zé Celso declarou⁶³⁰ que deseja realizar outro projeto de Lina Bo, um grande palco ao ar livre que seria executado no terreno ao lado do Teatro, do qual ele guarda as fotografias da maquete.

44 – Plateia com brancos, 2012.
Foto: Edite Galote Carranza

45 –Rua-palco e alçapão, 2012.
Foto: Edite Galote Carranza

⁶³⁰ Conforme entrevista de Zé Celso à autora em 04/04/2012.

Abertura, arquitetura e desenvolvimento nacional, 1979

*"a esperança equilibrada
sabe que o show de todo artista
tem que continuar."
João Bosco e Aldir Blanc⁶³¹*

Em 1979, o IAB-SP promoveu o seminário *"Arquitetura e Desenvolvimento Nacional: depoimentos de arquitetos paulistas"*⁶³², que foi possível com o fim do AI-5⁶³³, o qual permitiu a retomada do diálogo em reuniões públicas. O Seminário foi um marco importante no contexto arquitetônico nacional, propondo-se a discutir a *"função social do arquiteto"*, frente ao *"modelo econômico adotado no país, a partir de 1964"*⁶³⁴, e reuniu gerações de arquitetos, entre eles: J. Artigas, Lina Bo, J. Guedes e Rodrigo Lefèvre.

Lina Bo foi convidada para a mesa de abertura⁶³⁵, ao lado de E.K.de Mello, J.Artigas e O. Bratke, arquitetos de uma mesma geração. Lina Bo, contudo, poderia ser considerada a nota dissonante da mesa, ou mesmo, a *"estranha no ninho"* devido sua posição *"independente no meio"*⁶³⁶; posição esta, reforçada por sua atuação singular no canteiro de obras do projeto SESC-Pompeia, seu projeto em andamento naquele ano.

No início de seu depoimento, Lina Bo analisou que, diferentemente do início dos *"tempos heróicos"*⁶³⁷ da arquitetura moderna, quando havia ideias de *"salvação do homem através da arquitetura"*⁶³⁸, naquele momento, a arquitetura moderna estaria em *"obsolescência"*⁶³⁹, pois teria chegado a uma *"nova utopia"*. Segundo ela, devido ao entusiasmo pela prática científica a arquitetura contemporânea teria se transformado em tecnocracia, em suas palavras:

*"[...] O idealismo de que estava falando é o idealismo tecnocrático. 'Idealismo', porque é uma filosofia nova, perigosíssima, que permite ao arquiteto ficar feliz dentro de certos limites se desligando completamente da semiótica da realidade. A recuperação do sentido verdadeiro, não da projeção, mas do planejamento ligado às condições sócio-econômicas, é uma Política."*⁶⁴⁰

⁶³¹ Trecho da canção "O bêbado e a equilibrista" de João Bosco e Aldir Blac, que na voz de Elis Regina foi consagrada o 'hino' da anistia.

⁶³² INSTITUTO DOS ARQUITETOS DE SÃO PAULO. *Arquitetura e desenvolvimento nacional: depoimentos de arquitetos paulistas*. São Paulo: Editora Pini, 1979.

⁶³³ Com a revogação oficial do Ato Institucional Número 5, em 01/01/1979, debates públicos são permitidos. Segundo Napolitano: "Com a revogação oficial do AI-5, em 1 de janeiro de 1979, e o consequente fim da censura prévia, abriu-se uma nova era para a cultura brasileira." Ver: NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 3º. ed, 2008, p. 121.

⁶³⁴ INSTITUTO DOS ARQUITETOS DE SÃO PAULO. Op. cit. p. 9.

⁶³⁵ Id. p. 21-22.

⁶³⁶ BASTOS, Maria Alice J.; ZEIN, Ruth V. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 208.

⁶³⁷ BARDI, Lina. *Depoimento*. In INSTITUTO DOS ARQUITETOS DE SÃO PAULO. op. cit. p. 21-22.

⁶³⁸ Ibidem, ibidem.

⁶³⁹ Ibidem, ibidem.

⁶⁴⁰ BARDI, Lina. *Depoimento*. In INSTITUTO DOS ARQUITETOS DE SÃO PAULO. op. cit. p. 21-22.

A opinião de Lina Bo é semelhante às discussões do cenário internacional, de crítica ao Urbanismo Moderno e à tecnocracia - quando *“sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional e o ideal de modernização planejamento e racionalização”*⁶⁴¹ - como, por exemplo, o posicionamento crítico dos situacionistas aos urbanistas, que *“ignoraram a função do ambiente psicológico”*⁶⁴² das cidades. Para os situacionistas, a valorização da *“espacialidade social”* para *“contato entre os seres”*⁶⁴³ a criação de *“ambiências completas”* e não apenas formas isoladas⁶⁴⁴, e a *“construção de situações”*⁶⁴⁵ como um novo ambiente, um *“elemento de competição e separação da vida cotidiana”*⁶⁴⁶ a fim de valorizar o conteúdo psicológico do urbano, são os desafios da profissão de arquiteto. Lina Bo revela pensamento semelhante aos situacionistas, no SESC-Pompeia, onde os usuários podem desfrutar das emoções proporcionadas pelo ambiente construído⁶⁴⁷. Lina Bo seguindo sua interpretação de função social do arquiteto instalou seu escritório no canteiro e, a exemplo de A.Gaudí, realizou a obra na obra.

Em seu depoimento no IAB-SP, Lina Bo traz as discussões do cenário arquitetônico internacional para o contexto local: *“o que está acontecendo agora, e temos um exemplo claríssimo na cidade de São Paulo, é o desligamento total do arquiteto dos verdadeiros problemas reais”*⁶⁴⁸. Ela acredita que através da recuperação do *“sentido de responsabilidade”* seria possível *“conservar os princípios da arquitetura moderna”*⁶⁴⁹. Dessa forma, Lina Bo, antecipa as discussões sobre o desenho urbano da década seguinte, as quais ganham corpo nos anos 1980. Segundo análise de H.Segawa: *“No plano internacional, os resultados negativos de um planejamento tecnicista suscitavam críticas. No Brasil, a estagnação da modernização econômica com a falência do ‘milagre’ evidenciou a falácia do discurso planejador desenvolvido nos anos 1960-1970.”*⁶⁵⁰.

Mais adiante em seu depoimento, Lina Bo comenta que está em desacordo com K.Mello sobre a questão *“que os pedreiros não devem fazer arquitetura”*⁶⁵¹. Ela defende que o povo deve fazer

⁶⁴¹ ROSZAK, Theodore. A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972, p. 19.

⁶⁴² JORN, Asger. Une architecture de la vie, na revista Potlatch nº15, dez.de 1954. In. DEBORD, Guy. Guy Debord présente Potlatch: 1954-1957, Paris: Gallimard, 1996. (tradução nossa)

⁶⁴³ CONSTANT, A N. La Nueva Babilônia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

⁶⁴⁴ Constant Nieuwenhuys. Fala em ocasião da terceira conferência em Munique do Bureau de Urbanismo Unitário, em 1959. Apud GROSSMAN, Vanessa. A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista. São Paulo: Anablume, 2008, p. 110.

⁶⁴⁵ Debord, Guy. In. HOME, Stewart. Assalto à cultura. Utopia subversão guerrilha na (anti) varte do século XX. São Paulo: Conrad, Editora do Brasil, 1999, p. 52.

⁶⁴⁶ Ibidem, ibidem.

⁶⁴⁷ Olívia Oliveira no capítulo “Lugares de jogo do Sesc Pompéia” relaciona este projeto às propostas da I.S. Cf. OLIVEIRA, Olívia de. Satis substâncias da Arquitetura, São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 201.

⁶⁴⁸ BARDI, op. cit. p. 21-22.

⁶⁴⁹ Ibidem, ibidem.

⁶⁵⁰ SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil – 1900-1990. São Paulo: EDUSP, 1990, p. 195.

⁶⁵¹ BARDI, Lina Bo. Depoimento. In. INSTITUTO DOS ARQUITETOS DE SÃO PAULO. Arquitetura e desenvolvimento nacional: depoimentos de arquitetos paulistas. São Paulo: Editora Pini, 1979.

arquitetura e que *“é importante que o arquiteto comece projetando pela base e não pela cúpula”*⁶⁵². Nessa passagem, numa clara referência ao conceito marxista de base e superestrutura⁶⁵³, especialmente seguindo o viés gramsciano de aproximação com o povo: *“Acredito que num país de grandes forças populares, como é o Brasil, vocês vão encontrar um grande apoio para isso. Vocês poderão construir uma linha de atuação, de base, como eu disse, se desligando de certos problemas...”*⁶⁵⁴, finalizando acrescenta que um modelo seria o arquiteto trabalhando em cooperativa.

No final, ao responder às perguntas dos participantes do seminário, Lina Bo destaca a necessidade da tomada de *“consciência de uma realidade é ligada a um problema de consciência política, no sentido econômico e no sentido da responsabilidade moral do arquiteto”*⁶⁵⁵ e também que a *“união dos arquitetos é importantíssima - uma espécie de Resistência contra a mercantilização e a degradação - pois neste caso não se trata de Arquitetura”*⁶⁵⁶. Certamente, numa referência ao período de abertura política do país.

⁶⁵² Ibidem, ibidem.

⁶⁵³ Base e superestrutura são duas metáforas fundamentais do marxismo, que em resumo: *“As palavras “base e superestrutura” foram introduzidas por Marx (1859). Ele afirmava que estado, política e formas ideológicas [intelectuais] compunham uma superestrutura construída sobre a base de relações de produção, sendo esta última compatível com um nível definido dos meios de produção”*. Cf. OUTHWAITE.W.; BOTTOMORE, T. 1º.ed. Dicionário do pensamento social do século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 41.

⁶⁵⁴ BARDI, op. cit. p. 21-22.

⁶⁵⁵ Ibidem, ibidem.

⁶⁵⁶ Ibidem, ibidem.

4 ARQUITETURA, O NACIONAL-POPULAR E A ESQUERDA NOVA

Três arquitetos e um Grupo, 1961

"A máquina tornou-se antes um elemento de um sistema organizacional que por sua vez, determina as formas de comportamento do trabalhador, não só dentro de cada empresa, como também em todas as esferas da existência."

Herbert Marcuse⁶⁵⁷

Quando a década de 1950 se encerra, a profissão de arquiteto encontrava-se em posição de destaque no cenário cultural, devido à realização da nova capital Brasília. Entretanto, na virada da década, o otimismo dará lugar ao período conturbado iniciado com a renúncia do então presidente J. Quadros, depois de um breve e instável governo J. Goulart - marcado pelas discussões sobre reforma de base, encerrado pelo golpe militar, em 1964⁶⁵⁸.

Em pleno período nacional-desenvolvimentista de J.K., Flávio Império (1935-1985), Rodrigo Lefèvre (1938-1984) e Sérgio Ferro (1938-) ingressam na FAU-USP. Alunos considerados discípulos⁶⁵⁹ do mestre J. Artigas - responsável pelo desenvolvimento da programação de ensino⁶⁶⁰ e principal influência acadêmica da FAU - eles se agruparam durante o curso. Graduados em 1961, pretendiam contribuir em um Brasil "grande e moderno", mas encontraram um momento histórico adverso. Segundo R. Schwarz, os arquitetos pertenceram *"a última geração que ainda carregou as baterias nos anos da radicalização do desenvolvimentismo populista, quando num curto período pareceu que modernização, emancipação popular e emancipação nacional andavam de mãos dadas [...]"*⁶⁶¹.

Há controvérsia em denominá-los Grupo Arquitetura Nova⁶⁶², nome surgido no tempo como relatou A. Koury⁶⁶³. C. Lemos, professor e amigo dos três, considera que *"não era um grupo, era uma trinca"*⁶⁶⁴. Deixando de lado se a historiografia os considera em "grupo"⁶⁶⁵ ou em separado, é incontestável a afinidade do trio de arquitetos.

⁶⁵⁷ MARCUSE, Herbert. *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999.

⁶⁵⁸ O presidente eleito Jânio da Silva Quadros renunciou ao mandato após sete meses de governo em 25/08/1961, o que gerou crise e tensões políticas que culminariam com a deposição de seu sucessor, o presidente João Goulart, com o golpe militar de 31 março de 1964, quando o general Castelo Branco foi escolhido presidente. A ditadura Militar que restringiu a liberdade e os direitos políticos, perdurou até meados dos anos de 1980.

⁶⁵⁹ Segundo Abraão Sanovicz. Cf. KOURY, Ana Paula: *Grupo arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora: EDUSP : FAPESP, 2003, p. 48.

⁶⁶⁰ Conforme declaração de J. Artigas: *"O prêmio Jean Tschumi, que é ligado ao ensino da arquitetura, me foi dado por ter desenvolvido toda a programação de ensino da FAU"*. Cf. ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.

⁶⁶¹ SHUWARZ, Roberto. *Saudação a Sérgio Ferro*. In. FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

⁶⁶² O nome Arquitetura Nova surgiu anos mais tarde conforme relatou Ana Paula Koury. Cf. KOURY, op. cit. p. 21.

⁶⁶³ Ana Paula Koury afirma: *"Apesar da afinidade e da parceria que estabeleceram nos anos 60, foram poucos os trabalhos que os três efetivamente realizaram em co-autoria. Não houve tampouco por parte deles o desejo expresso de criar um grupo específico ou de constituírem um movimento de vanguarda, no sentido de estabelecer uma ruptura com seus antecessores. Suas aspirações inserem-se no quadro da arquitetura moderna brasileira, elaborando uma crítica substantiva ao compromisso que esta assumiu com o projeto desenvolvimentista, com isso reformulando a noção de técnica a partir de uma proposta social"*. Cf. KOURY, op. cit. p. 31.

⁶⁶⁴ Declaração de Carlos Lemos em entrevista à autora em 26/08/2010. Cf. APÊNCIDE A.

⁶⁶⁵ BASTOS, Maria Alice J.; ZEIN, Ruth V. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 117.

Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro tiveram trajetórias imbricadas, a partir de afinidades profissionais, culturais e ideológicas; com menos de trinta anos, deixaram marcas. Foram jovens de seu tempo, quando arte, subjetividade, utopia e ativismo político seguiam de mãos dadas, no período histórico da contracultura.

Cultura brasileira: do nacional-popular à esquerda nova.

Podem me prender

Podem me bater

Podem até me deixar sem comer

Mas eu não mudo de opinião

Zé Ketí, *Show Opinião*, 1964.

No período de 1961-1965, havia uma crise no Brasil no plano político; três presidentes assumiram o poder: o primeiro eleito assume e renuncia em seguida, o segundo, apesar de oposições e polêmicas, assume democraticamente e o terceiro chegou ao poder após um golpe de estado. Havia uma instabilidade associada à perplexidade diante da profunda mudança, que acirram as discussões em vários setores, especialmente os atingidos por medidas autoritárias no novo regime: partidos políticos, sindicatos, organizações estudantis, Institutos de pesquisa e a Universidade.⁶⁶⁶

O projeto de país idealizado pelas esquerdas foi interrompido pelo golpe que instaurou o Regime Militar, que perduraria até meados dos anos 1980. Assim, 1964 foi o ponto de inflexão para a produção cultural brasileira que seguia o conceito nacional-popular, em seus diversos matizes. Este período foi denominado por C. Mota como “Revisões Radicais (1964-1969)”⁶⁶⁷ com reflexos nas produções culturais brasileiras, especialmente a partir de 1967⁶⁶⁸, quando se inicia um momento de discussões sobre cultura e rumos da esquerda perante à nova conjuntura, justamente quando artistas que seguiam o pensamento nacional-popular se posicionaram contra o regime, estabelecendo um vínculo entre produção cultural e ação política. A primeira manifestação neste sentido foi o espetáculo musical *Opinião*, de ex-membros do CPC-UNE⁶⁶⁹, origem da Música de Protesto que polarizou opiniões nos Festivais anos depois.

Nas artes plásticas, mostras importantes apresentaram posição semelhante estabelecendo uma relação estreita entre arte de vanguarda e momento político⁶⁷⁰. O artista plástico H. Oiticica⁶⁷¹

⁶⁶⁶ Vários setores são atingidos pelas medidas do novo regime. Partidos políticos de esquerda como PCB, PSB, PCdoB são extintos; sindicatos sofrem intervenção, o direito de greve foi extinto, militares com posições contrárias foram para reserva; as organizações estudantis como CPC e UNE foram fechadas, Institutos de Pesquisa sofreram investigação e professores e pesquisadores de esquerda tiveram que responder a inquéritos policiais e muitos foram exilados; a Universidade é atingida por aposentadoria compulsória de muitos professores. Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000 e Revista Civilização Brasileira.

⁶⁶⁷ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura Brasileira 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo, Ed. 34, 2008, p. 329.

⁶⁶⁸ Refiro-me às manifestações culturais estudadas por vários autores: Música de Protesto, Teatro da Agressão, Cinema Marginal e Poesia Marginal.

⁶⁶⁹ O espetáculo de Vianinha, A. Costa e P. Pontes estreou em dezembro de 1964. No palco Nara Leão, musa da bossa nova, José Flores de Jesus, e Zé Ketí, sambista carioca cujo apelido vem de Zé Quietinho, que foi autor da trilha sonora do filme inaugural do Cinema Novo carioca “Rio 40 graus” do diretor Nelson Pereira dos Santos, e também o cantador João do Vale. A *Revista Visão*, em seu balanço sobre a cultura da década de sessenta, descreve o espetáculo como “um show surpreendente em vários aspectos” encenado num tablado inacabado, no Teatro de Arena da Rua Siqueira Campos, em Copacabana. Cf. DA ILUSÃO DO PODER A UMA NOVA ESPERANÇA, *Revista Visão*, São Paulo, p. 137-152, 11 março, 1974.

⁶⁷⁰ Segundo análise do crítico de arte Paulo Reis: “Essa relação foi pensada, num momento inicial, através da representação figurativa, porém adquiriu cada vez mais complexidade no decorrer da década. O realismo, caracterizado na exposição “Propostas 65”, abandonou a dicotomia entre representações figurativas e abstratas para propor um novo eixo transversal nas questões intrínsecas (poéticas) da obra, a realidade histórica e social. A exposição “Nova Objetividade brasileira” realizou o projeto de uma arte de vanguarda nacional que, justamente por seu caráter de experimentalismo radical, estava cada vez mais comprometida com as questões políticas e éticas.” Cf. REIS, Paulo R. O. *Arte e vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006, p. 74.

coordena a exposição *Opinião 65*⁶⁷² com participação de Flávio Império e Sérgio Ferro, apresentando uma mostra com trabalhos diversificados, que incluiu representantes da Nova figuração e de outras tendências, onde havia uma espécie de “*unanimidade quanto à compreensão da necessidade de resistência à ditadura*”⁶⁷³. C.Favaretto analisa a posição de Sérgio Ferro naquela exposição:

“Sergio Ferro assinalava que nas artes plásticas, apesar da diversidade das pesquisas e propostas, podia-se constatar uma certa “unidade” – proveniente não do “parentesco formal” ou do “objetivo específico de suas variadas realizações”, mas da “sua posição agressiva diante da situação abafante, no seu não conformismo, na sua colocação da realidade como problema em seus vários aspectos, na sua tentativa ampla e violenta de desmistificação”⁶⁷⁴.

Em 1965, Sergio Ferro e Flávio Império participaram, com outros cinco arquitetos, da exposição *Propostas 65*⁶⁷⁵, realizada em São Paulo, com apelo à arte politicamente engajada. Também em 1965, F.Gullar analisa a crise nas artes plásticas e afirma que esta não se definiria por suas questões intrínsecas, e sim por seu distanciamento do contexto brasileiro: “*a arte brasileira só superará a situação atual de crise se se desenvolver no Brasil um trabalho de crítica das ideias estéticas em vigor, seguida do debate e da pesquisa em torno das possibilidades efetivas de uma arte ligada à nossa cultura e às nossas necessidades*”⁶⁷⁶.

No plano político, o PCB - que até então era uma liderança do pensamento de esquerda - estava em crise devido a divergências internas. C. Marighella⁶⁷⁷ foi o principal oponente à posição oficial do partido nos anos pós-64, e afirmava: “*Ou resistem à situação criada pelo golpe de 1.º de abril, ou se*

⁶⁷¹ Hélio Oiticica que definiu a vanguarda artística brasileira desde 1964, como: “1-vontade construtiva geral; 2-tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3-participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc); 4-abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5-tendência para proposições coletivas e consequentemente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (...) 6. ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte”. Cf. Hélio Oiticica In. *Tropicalismo Tropicalia: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*: Carlos Basualdo, (org) São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 221.

⁶⁷² A exposição Opinião 65, no MAM do Rio de Janeiro, por ocasião do IV Centenário, reuniu artistas brasileiros e estrangeiros. REIS, op. cit. p. 74.

⁶⁷³ FAVARETTO, Celso. *Tropicalia: a explosão do óbvio*. In. BASUALDO, Carlos. org. *Tropicalismo Tropicalia: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 82.

⁶⁷⁴ Ibidem, ibidem.

⁶⁷⁵ Realizada na Faculdade Armando Álvares Penteado, em São Paulo, a exposição foi considerada representativa do Novo Realismo Paulistano. Ela foi coordenada por: Waldemar Cordeiro, M. Schenberg, Lina Bo, Flávio Império e Sérgio Ferro e contou com a participação dos arquitetos pintores Maurício Nogueira Lima, Ubirajara Ribeiro e Samuel Szpigel e dos artistas plásticos Rubens Gerchman, Wesley Duke Lee. Cf. KOURY, Ana Paula: *Grupo arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora, EDUSP : FAPESP, 2003, p. 25. E Informação pessoal de Sérgio Ferro.

⁶⁷⁶ GULLAR, Ferreira. Porque parou a arte brasileira. *Revista civilização brasileira*, v.1, ano I, março, p. 223-228, 1965.

⁶⁷⁷ Carlos Marighella nasceu em Salvador, BA, em dezembro de 1911. Filho de Augusto Marighella operário emigrante italiano e Maria Rita do Nascimento, filha de escravos. Marighella era poeta e considerado de personalidade carismática. Em 1934 ingressou no PCB. Foi preso pelo político do governo Getúlio Vargas de 1939 a 1945 quando foi torturado e depois solto pela anistia. Em 1946 foi eleito deputado federal da BA pelo PCB e cumpriu mandato até 1948, quando o PCB se tornou ilegal. A partir de então ocupou cargos na executiva nacional do PCB. Em 1964, resistindo à prisão, foi baleado pelo DOPS num cinema do RJ, foi solto um ano depois. A partir de 1964, entrou em confronto de ideias com o Comitê Central do Partido, com seu livro “*Porque resisti à prisão*”, por discordar da postura de perplexidade do partido diante do novo regime. Em seu texto “*A crise brasileira*”, de 1966, critica a postura oficial do partido quanto à política de alianças com a burguesia conclamando a luta armada para derrubar a ditadura. Em junho de 1967, escreve “*Crítica às Teses do Comitê Central*”, em agosto, participa da primeira conferência Latino-Americana de Solidariedade (OLAS) contrariando determinação do PCB. Rompe com o PCB e é expulso. Em setembro de 1967, 33 dos 37 delegados representantes das bases do partido, em São Paulo, não participam da Conferência Estadual do Partido, para seguir Marighella. Carlos Marighella foi morto a tiros numa emboscada no centro de São Paulo em 4 de novembro de 1969, ação coordenada pelo então delegado Sérgio Paranhos Fleury. Seus poemas estão reunidos no livro “*Rondó da Liberdade*”. Cf. MARIGHELLA, Carlos. *Os escritos de Marighella*. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.

*conformam com ela. O conformismo é a morte*⁶⁷⁸. Ele não acreditava que seria possível reverter o quadro político estabelecido por caminhos democráticos e defendia o confronto armado contra o regime militar. C. Marighella sai do PCB em 1967 para criar a Aliança Libertadora Nacional-ALN, levando consigo outros 33 delegados e partidários, entre eles os arquitetos Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre⁶⁷⁹.

Uma Esquerda Nova emerge neste período de crise e se manifestou tanto no plano político quanto no plano cultural através da Música de Protesto, Teatro da Agressão e Grupo Arquitetura Nova, tendo em comum a postura radical frente à frustração de suas utopias.

A Esquerda Nova não foi um fenômeno brasileiro, pelo contrário, no cenário internacional nos anos sessenta, havia outros grupos tais como: Internacional Situacionista, *New Left* norte americana, Grupo *Utopie* francês, o grupo Provos holandeses. A nova esquerda foi influenciada pelo pensamento do marxismo ocidental dos membros da Escola de Frankfurt, especialmente H. Marcuse, em suas proposições: a “Utopia” entendida como algo possível, porém ainda não realizado e a “Grande Recusa”. O pensamento de H. Marcuse repercutiu entre os jovens de vários países, inclusive no Brasil, como afirmam E. Hobsbawm⁶⁸⁰ e Z. Ventura, este que diz que ele “*invadiu a imaginação dos jovens brasileiros através da imprensa mesmo antes de desembarcar nas livrarias*”⁶⁸¹.

No Brasil, Esquerda Nova também representou uma contracultura como reação à “*cultura autoritária*” do regime militar. Segundo o sociólogo L. Martins⁶⁸², a contracultura brasileira possui duas alas distintas: a *guerrilha*, que é uma forma politicamente organizada, e a *alienada*, identificada pelo uso de drogas como instrumento de “*escapismo*” da realidade e pela desarticulação do discurso, modismo psicanalítico e misticismo⁶⁸³.

No cenário internacional, a arquitetura passa por um “*período de mudança radical*”⁶⁸⁴ entre 1965-69, o que, segundo J. Montaner, se deve ao desaparecimento dos grandes mestres do Movimento Moderno e à ascensão de arquitetos mais jovens com “*paulatina mudança de orientação*”⁶⁸⁵.

No cenário paulista, o desejo de mudança radical fora expresso pelo Grupo Arquitetura Nova, como veremos.

⁶⁷⁸ MARIGHELLA, Carlos. *Resistência ou conformismo*. MARIGHELLA, op. cit. p.9.

⁶⁷⁹ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.

⁶⁸⁰ Eric Hobsbawm afirma que os livros de Marcuse foram publicados quase que simultaneamente em todo mundo, inclusive em São Paulo. Cf. HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o Breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das letras, 2005, p. 316.

⁶⁸¹ O jornalista Zuenir Ventura relata sobre o impacto da obra de Marcuse no Brasil através dos livros “*Eros e civilização e ideologia da sociedade industrial*”, que permaneceram nas listas de *Best Sellers* durante meses. Relata que cursos sobre o filósofo proliferaram entre os quais um ministrado pelo professor Carlos Henrique Escobare José Luis Archanzo. Na imprensa um dos divulgadores da ideias de Marcuse foi o jornalista Paulo Francis. Cf. VENTURA, Zuenir. *1968 o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988, p. 58-59.

⁶⁸² MARTINS, Luciano. *A “Geração AI-5” e Maio de 68: Duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

⁶⁸³ Ibidem.

⁶⁸⁴ MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p.127.

⁶⁸⁵ Ibidem, ibidem.

Cenografia, Arquitetura e o nacional popular, 1961

João de Barro ou da Silva,

Faz sua casa com a mão.

Ninguém diz que é arquiteto: é João.

Flávio Império⁶⁸⁶

O Teatro de Arena (1953-79)⁶⁸⁷, já citado anteriormente nesta tese, foi uma espécie de “*porta-voz das massas populares*”⁶⁸⁸ e de denúncia dos “*vícios do capitalismo*”⁶⁸⁹. Formado por O.Vianna Filho (Vianinha), ex-aluno da FAU-Mackenzie⁶⁹⁰, G. Guarnieri, A.Boal, F.Migliaccio, M.Gonçalves e o cenógrafo-arquiteto Flávio Império⁶⁹¹, seguia o conceito nacional-popular desde sua fase social⁶⁹², com a peça “*Eles não usam Black-tie*”, de 1958⁶⁹³; e outras como *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, aos moldes do teatro épico de B.Brecht⁶⁹⁴.

O Arena originará o CPC-UNE (1960-64)⁶⁹⁵ que, apesar de sua curta duração, propagou o pensamento nacional-popular no cenário cultural nacional⁶⁹⁶. Sua história começa nos ensaios da peça “*A mais-valia vai acabar, seu Edgar*”, quando o Arena buscou auxílio do sociólogo C.Martins⁶⁹⁷ do ISEB, para definição do conceito marxista de mais-valia (cerne da peça), esta também coerente com o teatro épico de B. Brecht. Encenada em 1960, no Pátio interno da Faculdade de Arquitetura da

⁶⁸⁶ Trecho do poema de Flávio Império. “O arquiteto é um grande construtor”, manuscrito a caneta em caderno (miscelânea), dez. 1974. Fonte: Sociedade Cultural Flávio Império.

⁶⁸⁷ O Teatro de Arena teve início em 11 de abril de 1953 com a peça *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens. Cf. MORAES, Dênis. *Vianinha: cúmplice da paixão*, São Paulo: Record, 2000, p. 51. e Cf. CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

⁶⁸⁸ MORAES, op.cit. p.107.

⁶⁸⁹ Oduvaldo Viana Filho. In. MORAES, op. cit. p.107.

⁶⁹⁰ Oduvaldo Vianna Filho cursava arquitetura no Mackenzie e no final de 1955 desistiu do curso em função do Teatro Paulista dos Estudantes fundado oficialmente em 5/04/1955. Filho de dramaturgo e membro do Partido Comunista Brasileiro Oduvaldo Viana, Vianinha como era conhecido teve como início profissional o TPE ao lado de Gianfrancesco Guarnieri. Cf. MORAES, op. cit.

⁶⁹¹ Em 1962, a Sociedade de Teatro de Arena passa por reformulação e se registra oficialmente em cartório. Seus integrantes formais: Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira, Paulo José e Flávio Império. Cf. CAMPOS, op. cit. p. 54.

⁶⁹² OS IMPASSES DA CULTURA. *Revista Visão*, São Paulo, v. 43, no. 6, ago., p. 101-130, 1973.

⁶⁹³ A peça de G. F. Guarnieri foi um grande sucesso de público e crítica, e ficou em cartaz um ano com apresentações em cidades do interior de São Paulo. Vianinha define a peça como “[...] *Black-tie afirma que as conquistas formais precisam estar ajustadas à capacidade perceptiva de um povo, se se quiser realmente instalar sentimentos novos e originais na consciência do povo. Black-tie afirma ainda que a arte é uma arma do homem na sua luta de liberdade e libertação.*”⁶⁹³ Cf. MORAES, op. cit. p.76.

⁶⁹⁴ CAMPOS, op. cit.

⁶⁹⁵ BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

⁶⁹⁶ Sebastião Uchoa Leite, poeta e ensaísta, descreve a abrangência das ações culturais dos CPCs em diversos estados brasileiros, muitas delas associadas a outros movimentos como: MEB Movimento de Educação de Base da Confederação Nacional dos Bispos, o SEC Serviço de Extensão Universitária da Universidade de Recife além do MEC- Ministério de Educação e Cultura através do Plano Nacional de Alfabetização de 1963. Os CPCs promoveram ações tanto para aplicar o método Paulo Freire de alfabetização quanto levar espetáculos teatrais e o cinema à população mais carente e marcaram sua presença em quase todos os estados: Amazonas (com o Movimento de Cultura Popular, Pará (na Campanha de Alfabetização, Maranhão (com o Movimento de Educação de Base), Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte (na Campanha de Alfabetização da Prefeitura de Natal), Paraíba (na Campanha de Educação Popular CEPLAR), Pernambuco, Alagoas, Segipe, Espírito Santo, Bahia, Estado do Rio, Minas Gerais, Goiás (com o Instituto de Cultura Popular do Estado), Brasília, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul e São Paulo. Cf. LEITE, Sebastião Uchoa. *Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica. Revista Civilização Brasileira*, São Paulo, n°. 4, set. p. 269-289, 1965.

⁶⁹⁷ Carlos Estevam Martins foi o primeiro diretor do CPC e escreveu o manifesto do grupo onde defende como único compromisso cultural legítimo a “*Arte popular revolucionária*”, a fim de travar uma luta no “*front cultural*” contra a alienação do povo. Cf. ESTEVAM, Carlos E. *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura*. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960-1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 135.

Universidade do Brasil, a peça foi um sucesso e motivou debates sobre cultura e política⁶⁹⁸. Apesar da extinção do CPC-UNE⁶⁹⁹ pelo regime militar em 1964, seus integrantes continuaram atuantes no cenário cultural, entre eles F.Gullar⁷⁰⁰.

A participação de Flávio Império⁷⁰¹, no Arena, influenciou seus colegas de faculdade a participarem esporadicamente do ambiente teatral; como na peça *Arena conta Zumbi*, de 1965, com cenografia assinada por C. Guarnieri, Flávio Império e R.Lefèvre, ou na peça *Morte e Vida Severina*, de 1961, cujo projeto gráfico do programa ficou a cargo dos arquitetos Sérgio Ferro e Jorge Caron⁷⁰².

46 - *Morte e Vida Severina*, F. Império, 1958.
Fonte: KATZ; HAMBURGER, 1999

Flávio Império realizou cenografia e figurinos de *Morte e Vida Severina*⁷⁰³ em 1961[Fig. 46], que materializou o conceito nacional-popular e inovaram a cenografia brasileira utilizando materiais pouco usuais como sacos de estopa. Flávio Império descreve a peça como sendo a vontade de realizar um teatro “cuja estética não fosse fechada. Um teatro onde houvesse projeção de slides, imagens que

⁶⁹⁸ Segundo depoimento de Estevam Martins a faculdade se tornou um ponto de encontro: “as vezes, os bate-papos se prolongavam até a madrugada. O público não ia embora e a rapaziada ficava pelos corredores e salas falando sobre cultura e política”. Cf. MORAES, Dênis. *Vianinha: cúmplice da paixão*, São Paulo: Record, 2000, p. 107.

⁶⁹⁹ O CPC foi extinto em 1964, devido sua proximidade com os movimentos populares. Hoje, alguns nomes reconhecidos do cenário cultural, fizeram parte do CPC, tais como: Armando Costa, João das Neves, Cacá Diegues, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar e Glauber Rocha. Cf. BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

⁷⁰⁰ Jose Ribamar Ferreira nasce em São Luís, Maranhão, em 1930. Aos dezenove anos adota o pseudônimo Ferreira Gullar. Como jornalista trabalha em 1956, como redator da Revista Manchete, Jornal do Brasil e Diário Carioca. Em 1961, no governo Jânio Quadros, é diretor da Fundação Cultural, em Brasília, quando conclui o projeto do Museu de Arte Popular. Em 1962 integra o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes quando foi presidente até seu fechamento em 1964. Em 1965 publica a coletânea de ensaios “*Cultura Posta em questão*”. Em 1968 com o recrudescimento do regime militar, com o AI-5 é preso. Em 1971 vai para o exílio passando pelo Chile, Argentina, Peru e França. F.Gullar além de escritor, jornalista é poeta e pintor tendo participado ativamente das vanguardas artísticas brasileiras. Cf. GULLAR, Ferreira. *Ferreira Gullar seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico por Beth Brito*, São Paulo: Nova cultural, 1988.

⁷⁰¹ A carreira de cenógrafo e teatrólogo de Flávio Império teve início em 1956 com a peça “*Pluft, O fantasminha*”, em 12/12/1956, no Teatro da comunidade Cristo Operário. No Arena ele participou de diversas peças realizando figurinos e cenografias, entre elas: “*Gente como a gente*”, de Roberto Freire, 1959; Pintando de alegre, de Flávio Migliaccio, 1961; “*O testamento do cangaceiro*”, de Francisco de Assis, 1961; “*Os fuzis da Mãe Carrar*”, de B.Brecht, 1962; “*O melhor juiz, o Rei*” de Lope de Vega, 1963; “*Filho do cão*” de G. Guarnieri, 1964; “*Arena Conta Zumbi*” de Augusto Boal, 1965; entre outras. Cf. IMPÉRIO, Flávio. *Flávio Império*. org. Renina Katz e Amélia Hamburger. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 1999, p. 155.

⁷⁰² IMPÉRIO, op. cit. p. 155.

⁷⁰³ Ibidem.

elucidassem os fatos, puxando-os para nossa realidade cotidiana”⁷⁰⁴, conceitos levados aos palcos da Alemanha, nas décadas de 1920 e 1930, por B. Brecht⁷⁰⁵.

Segundo análise de M. Lima, Flávio Império exercita “o trânsito entre imagem da cultura popular e o palco contemporâneo”⁷⁰⁶ que segue um modelo “associativo dos anos 60 que acrescenta ao ideal civilizatório a ideologia socialista, temperada sempre pelo antiimperialismo e, algumas vezes pelo nacionalismo”⁷⁰⁷.

Flávio Império foi responsável por levar o conceito nacional-popular do teatro para a arquitetura do Grupo Arquitetura Nova, conforme comentário de Sérgio Ferro:

*“Morte e vida Severina foi para nós uma espécie de confirmação: materiais simples (saco de estopa engomado e amassado nas roupas, papel e cola nas caveiras de boi), transfigurados pela invenção lúcida, convinham realmente mais ao nosso tempo que a contradição de modelos metropolitanos. A ousadia do desvio no uso habitual de coisas e materiais, propondo metáforas visuais e faz-de-conta real, abria picadas para nossa arquitetura.”*⁷⁰⁸

Em 1961, Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, recém graduados, realizaram o primeiro projeto juntos: o Centro Educacional em Presidente Altino, para o Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura da VI Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, o qual recebeu menção honrosa⁷⁰⁹. Antes mesmo da graduação, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro exercitaram a profissão no escritório à Rua Marques de Paranaguá⁷¹⁰. Segundo Sérgio Ferro, o período de graduação foi rico em experiências profissionais e acadêmicas “*havia um microcosmos entre a FAU e a Faculdade de Filosofia*” quando as “*preocupações saíam do campo restrito da arquitetura para a filosofia, a teoria, a sociologia, tudo isso*”⁷¹¹. O intercâmbio de ideias da Filosofia⁷¹², localizada na “*agitada Rua Maria*

⁷⁰⁴ IMPÉRIO, Flávio. Flávio. *Flávio Império*. org. Renina Katz e Amélia Hamburger. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 1999, p. 48.

⁷⁰⁵ Flávio Império admite que neste trabalho suas ideias foram “misturadas” às de Brecht. Cf. IMPÉRIO, op. cit. p. 48.

⁷⁰⁶ LIMA, Mariângela Alves de. *Flávio Império e a cenografia do teatro brasileiro*. In. IMPÉRIO, op. cit. (grifo nosso)

⁷⁰⁷ Ibidem.

⁷⁰⁸ FERRO, Sérgio. Flávio arquiteto. In. FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 266.

⁷⁰⁹ KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: EDUSP : Fapesp, 2003.

⁷¹⁰ Anteprojeto para o concurso de decoração dos salões do Jardim de Inverno Fasano, 1958; Colaboração no projeto para o concurso da sede de IPESP de autoria do arquiteto Eilor Marigo; Conjunto de Lojas, Brasília; Edifício São Paulo, em Brasília, 1960; Edifício Goiaz, Brasília. Cf. KOURY, op. cit. p.

⁷¹¹ Declarações de Sérgio Ferro em entrevista a Marcelo Ridenti. Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 71

⁷¹² Alfredo Bosi esclarece sobre as principais ideias que circulavam no meio acadêmico no período: “*Na verdade os ideólogos do Nacionalismo, ao menos no período que ora nos ocupa (1950-55), nem sempre deram ao conceito o mesmo alcance. O mais complexo de todos, Álvaro Vieira Pinto, vê na nação como uma realidade histórica de capital importância, mas integrável e superável numa organização futura de tipo socialista (Consciência e Realidade Nacional, Rio, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960). Outros teóricos: Hélio Jaguaribe, O nacionalismo na Atualidade Brasileira, Rio, 1956; e Desenvolvimento Econômico e Desenvolvimento Político, Rio, Fundo de Cultura, 1961; Roland Corbisier, O problema da Cultura Brasileira, Rio, ISEB, 1960; Cândido Mendes de Almeida, Nacionalismo e Desenvolvimento, Rio Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, 1963. Crítica ao nacionalismo como bandeira ideológica, encontra-se em Guerreiro Ramos, Mito e Verdade da Revolução Brasileira, Rio, Zahar, 1963. Não se deve omitir aqui o papel do pensamento católico brasileiro que, integrado na reforma de mentalidade que atinge toda a Igreja desde João XXIII, tem dado sólidas contribuições à nossa cultura como o método de alfabetização dinâmica de Paulo Freire e as formulações do Pe. Henrique Vaz, em que se patenteia uma intensa leitura de Hegel.*” Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989, p. 435, nota 314.

Antonia”⁷¹³, que se configurou num “*espaço político*”⁷¹⁴; e ISEB - através de palestras na FAU-USP, conforme relatou Paulo Bruna⁷¹⁵, certamente fomentou no Grupo o entendimento da realidade brasileira e os ideais de transformação social.

47 - Casa Simão Fausto, Ubatuba, 1961.

Foto: Renato Cury.

Fonte: GUILMARÊS;CONTIER;ARAUJO;LOUREIRO, 2012

Flávio Império⁷¹⁶ projeta a Casa Simão Fausto [Fig. 47], em Ubatuba, em 1961. Segundo Y. Bruand, a casa difere do “*ideal paulista*” de expressão “*em construções de concreto*”, pois apresenta “*outro interesse, o de demonstrar que o brutalismo local, assim como o brutalismo internacional, é um estado de espírito muito mais do que uma linha formal fixa*”⁷¹⁷. Flávio Império materializa o pensamento nacional-popular discutido no ambiente teatral, neste projeto, representado pelo resgate da técnica construtiva vernacular do tijolo de barro fabricados em olaria local. A cobertura da casa é uma sequência de abóbadas catalãs, no sentido transversal, lado a lado, sustentadas por paredes portantes, de tijolos, que conformam um teto jardim. Assim, Flávio Império associa o resgate da cultura popular ao repertório erudito nos ecos de J. Artigas, Casinha, 1942, casa que construiu para si em alvenaria portante de tijolos e telhado de cobertura e, especialmente, de Le Corbusier, Maisons Jaoul, de 1951-55, que utilizou tijolo industrial, vigas de concreto aparente e “*abóbadas estreitas, feitas de placas de terracota, cujos encontros das abóbadas têm enchimento de betão, e evocam as coberturas*

⁷¹³ Conforme descreveu Prado e concluiu que na Rua Maria Antônia, onde se “*tramava talvez com mais generosidade que realismo o futuro revolucionário do Brasil*”. Cf. PRADO, Décio de Almeida. *Prefácio*. In. CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. VII.

⁷¹⁴ Ibidem.

⁷¹⁵ O professor Paulo Bruna, em entrevista à autora em 2/12/10, relatou sobre essas palestras do ISEB na então FAU Rua Maranhão. Segundo ele, sua turma solicitara a Mercedes Bens um ônibus e foram atendidos e logo após a contratação do motorista, realizaram várias viagens pelo interior do Brasil, como Ouro Preto e Brasília. Relatou a viagem de navio à Cuba, que atrasou sua formatura de sua turma para março de 1962. Cf. APÊNCIDE B.

⁷¹⁶ Paralelamente a suas atividades teatrais, Flávio Império desde 1959 era estagiário no escritório do arquiteto Joaquim Guedes, cuja produção é considerada “*antagônica ou divergente*” da linha de Artigas, por Hugo Segawa. Império participou da equipe do projeto da Igreja de Vila Madelena, que foi premiado em 1961. Cf. SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1990-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p.152

⁷¹⁷ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 319.

catalãs”.⁷¹⁸ Outros arquitetos paulistas também experimentaram a abóbada catalã, como J. Guedes, que projetou com L. Guedes, a casa Dalton Toledo, 1962 e utilizou “*abóbada catalã feita sem concreto, apenas com tijolo*”⁷¹⁹ e Eduardo Longo, na edícula da Casa do Mar Casado, em 1964.

A abóbada catalã representou uma alternativa ao brutalismo de expressão plástica vinculada ao concreto armado aparente, e foi o embrião do caminho assumido pelo Grupo Arquitetura Nova em outras experiências utilizando abóbadas. Segundo R. Schwarz, as propostas do Grupo “*dão um passo surpreendente: como a industrialização e as suas bênçãos iriam tardar, eles buscaram uma solução para a casa popular*”⁷²⁰. Outro aspecto que ele destaca é a postura assumida pelos arquitetos em “*democratizar a técnica, ou, também, de racionalizar a técnica popular por meio dos conhecimentos especiais do arquiteto*”⁷²¹.

Do ponto de vista da plástica, abóbadas parabólicas não representariam uma novidade na arquitetura brasileira, pois há antecedentes: Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, de 1943, de O. Niemeyer, Edifício para exposição e venda de automóveis, de P. A. Ribeiro, Rio de Janeiro, 1952⁷²², Escola de Pedregulho de A. Reidy⁷²³, 1952, Rio de Janeiro e a Piscina Coberta Água Branca, I. C. Mello, 1951⁷²⁴, SP. A novidade, no entanto, foi resolver o programa da casa com esta solução plástica, empregando sistema construtivo alternativo à “*tecnologia mais avançada*” de lajes curvas de concreto da arquitetura moderna. Sérgio Ferro projetou para Casa Bernardo Isler, de 1961, uma laje mista com vigotas de concreto armado e blocos cerâmicos, em catenárias rigorosas que funcionavam à compressão; técnica construtiva já assimilada pela mão-de-obra; seu objetivo seria engajar o operário numa participação “*inteligente*” do processo, valorizando seu “*métier*” como declarou anos depois⁷²⁵.

Ao adotar a abóbada, o Grupo propõe uma solução didática à autoconstrução de moradias, pois com ela seria possível equacionar vedos e cobertura simultaneamente, além de ser uma técnica popular adotada em outros países⁷²⁶ se inserindo num contexto cultural mais amplo. O sentido didático é semelhante às produções do CPC-UNE, que visavam “ensinar” para “desalienar” o povo através do

⁷¹⁸ COHEN, Jean-Louis, *Le Corbusier 1887-1965: Lirismo da Arquitectura da Era da Máquina*. Lisboa: Paisagem, 2007, p. 69.

⁷¹⁹ CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Joaquim Guedes*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000, p. 64.

⁷²⁰ SHUWARZ, Roberto. *Saudação a Sérgio Ferro*. In: FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 439.

⁷²¹ *Ibidem*, *ibidem*.

⁷²² BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 261.

⁷²³ *Ibidem*, p. 228.

⁷²⁴ *Ibidem*, p. 265.

⁷²⁵ ACAYABA, Marlene Milan. Brutalismo caboclo e as residências paulistas. *Revista Projeto*, São Paulo, n° 73, 1986.

⁷²⁶ Sérgio Ferro, no ensaio “A casa popular”, de 1969, destaca que a abóbada em tijolos é uma solução típica para cobertura de casas populares na Argélia. O ensaio escrito em 1969 é, portanto, posterior a importante exposição e do livro de Bernard Rudofsky, “*Arquitetura sem arquitetos*”, 1964. Cf. FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 64, nota rodapé 4.

cinema, teatro e literatura⁷²⁷; e ao *Método Paulo Freire* de alfabetização, cujo objetivo é realizar a síntese entre teoria e prática, entre palavra e ação, a partir da leitura crítica da realidade:

*“A palavra tijolo, por exemplo, se inseriria numa representação pictórica, a de um grupo de pedreiros, por exemplo, construindo uma casa. Mas antes da devolução em forma de escrita, da palavra oral dos grupos populares, a eles, para o processo de sua apreensão e não de sua memorização mecânica, costumávamos desafiar os alfabetizando com um conjunto de situações codificadas de cuja decodificação ou “leitura” resultava a percepção crítica do que é a cultura, pela compreensão da prática ou do trabalho humano, transformador do mundo.[...] É neste sentido que a leitura crítica da realidade, [...] instrumento para o que Gramsci chamaria de ação contra-hegemônica.”*⁷²⁸

A intenção das casas-laboratório do Grupo, como na proposta de P. Freire, seria uma ação “contra-hegemônica”, de dupla via. O operário faria uma “leitura crítica” de sua realidade profissional visando sua participação integral do processo, a partir de uma experiência desalienante; para o arquiteto seria uma “leitura crítica” de seu papel social, a fim de questionar a hegemonia e propor uma alternativa de produção nos canteiros de obras. Nesse processo, dois objetivos seriam atingidos, a redução da exploração da mão-de-obra e a produção em larga escala de casas para combater o déficit habitacional.

Com as abóbadas, os arquitetos estariam em sintonia com um fenômeno novo da arquitetura latino-americana, que E. Browne⁷²⁹ denomina “*Otra arquitectura*”, cujas principais características são: respeito pelo contexto em sentido amplo; criação de lugares; uso de tecnologias intermediárias e inovação baseada no existente e tradicional⁷³⁰, cujo resultado estaria de acordo com as “condições sócio-econômicas e físico culturais onde se inserem”⁷³¹. E. Browne cita como exemplo a obra do engenheiro uruguaio E. Dieste. Na *Iglesia de Atlantida*, 1958-60, sua primeira obra em *ladrillo armado*⁷³², E. Dieste defende a técnica com o seguinte argumento: “*No se trata pues de apego reaccionário y sentimental a técnicas superadas, no; se trata de no caer en la otra actitud, aún más sentimental, de la adoracion de lá riqueza y da eficacia mecánica de los países desarrollados [...]*”⁷³³.

⁷²⁷ Segundo o sociólogo Berlinck em termos de “conscientização popular” as produções do CPC falharam em seus propósitos revolucionários, justamente devido ao distanciamento cultural de seus integrantes - a maioria membros da classe média e alta - em relação ao povo, seu público alvo. Os cepecistas assumiram uma postura hierarquicamente superior em relação ao povo o que propiciou um natural distanciamento. Cf. BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984, p. 91.

⁷²⁸ FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. In: *A importância do ato de ler em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez/Autores Associados Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, v. 4, 1982, p. 11-24.

⁷²⁹ BROWNE, Enrique. *Otra arquitectura em América Latina*. Mexico: Gustavo Gilli, 1988, 105.

⁷³⁰ ARANGO, Sílvia. Crítica da crítica: o provincianismo de sentir-se centro. *Projeto*. São Paulo, n°118, p. 121-126, jan.fev., 1989.

⁷³¹ Nas palavras de Browne: “*La 'otra arquitectura' tiene su raigambre en las condiciones socioeconómica y físico-culturales donde se inserta. Por ende presenta obras disímiles dentro de un espíritu común. No es un estilo ni es exportable. Sin embargo, dentro del ánimo inicial del Movimiento Moderno, esas mismas características la hacen altamente innovadora y autorrenovable. Se convierte así en la mas intrínsecamente “moderna” línea arquitectónica latinoamericana, no obstante ser también la mas “apropiada”*”. Cf. BROWNE, op. cit.

⁷³² BROWNE, op. cit.

⁷³³ DIESTE, Eládio. *Técnica y subdesarrollo*. In: DIESTE, Eládio. Eládio Dieste-1943-1996 - Catálogo de exposição, Sevilla Montevideo, Junta de Andalucía, 2001, p. 265..

Para E. Dieste, trata-se de postura de independência e reflexão pessoal⁷³⁴ frente às técnicas contemporâneas inspiradas nas superestruturas de concreto armado e aço.

Arquitetura para um Brasil grande e moderno: Plano de Cotia, 1964.

Em contraste com a proposta de casa em abóbada, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e equipe⁷³⁵ desenvolveram do *“Plano Piloto e Anteprojeto para a Cidade Satélite de Cotia”*, uma proposta de cunho desenvolvimentista, que, apesar do nome, não seria uma *“cidade satélite”*, mas uma *“cidade dormitório”*, a ser implantada a cerca de 25km da cidade de São Paulo, *“com os principais inconvenientes desse tipo de solução”*⁷³⁶.

O arquiteto Reis Filho analisou o Plano de Cotia e aponta semelhanças entre o projeto e tendências do cenário arquitetônico internacional como a dos *“projetos de Candillis para Tolouse-le-Mirail e dos arquitetos da municipalidade de Sheffield para os novos bairros residenciais dessa cidade inglesa. Essas preocupações têm estado presentes também na arquitetura brasileira”*⁷³⁷. Reis Filho refere-se às propostas representativas do pós Segunda Guerra do *New Brutalism* e *Urban Structuring*⁷³⁸ como o importante projeto *Robin Hood Gardens* (1962-1972)⁷³⁹ dos Smithsons, o qual conseguiu concretizar o conceito *Golden Lane Competition*. Segundo C. Jencks seria uma *“nova versão da ideia do CIAM da rua no ar”*, ou seja, um corredor na forma de *“rua-piso”*, que seria capaz de *“recriar a vida de rua concreta acima do nível do chão, formando uma série de ‘lugares’ urbanos ao ar livre e acessíveis através da cozinha de cada casa [...]”*⁷⁴⁰; ou, uma proposta alternativa às *New Towns* - construídas no imediato pós-guerra⁷⁴¹. Tais construções do pós Segunda Guerra, também, foram analisadas por Lina Bo: *“Depois da Segunda Guerra Mundial, o tamanho das destruições tornou improvável a solução do problema de habitações em massa, mas as realizações perderam em geral o ‘élan’ humano que animou os grandes mestres do racionalismo, caindo no corriqueiro, ou pior, voltando às construções ‘a bloco’, nôvo candidato ao cortiço”*⁷⁴². O projeto *Park Hill* [Fig. 48], dos arquitetos ingleses Jack Lynn e Ivor Smith, de 1961, se tornou referência na historiografia como uma resposta crítica ao modelo da Carta de Atenas.

⁷³⁴ Na citação completa no original: “[...] Esa independencia frente a las técnicas contemporáneas inspiradas en el hormigón armado se debió... a la reflexión personal para ver que el camino se debió....a la reflexión personal para ver que el camino elegido era fértil. Y seguimos por él usando todos los refinamientos de la técnica actual, sin ninguna preocupación folklórica y falsamente tradicionalista, pero tampoco copiando técnicas sino recreándolas....Esta es la manera de ser fieles a la verdadera tradición que es siempre la fuente de lo revolucionario, en esto y en todo”. Cf. DIESTE, Eladio. *La cerámica armada*. In. BROWNE, op. cit.

⁷³⁵ São coautores do projeto: Antonio Sérgio Bergamim, Arnaldo A. Martinho, Jeny Kauffmann, José Guilherme Savoy de Castro, Júlio T. Yamasaki, Luiz Kupfer, Matheus Gorovitz, Waldemar Hermann. Conforme projetos existentes na biblioteca da FAU-USP.

⁷³⁶ REIS FILHO, Nestor Goulart. Plano para cidade satélite. *Revista Acrópole*, São Paulo, n° 319, p.24-27, jul. 1965.

⁷³⁷ Ibidem.

⁷³⁸ MONTANER, J. M. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Ed.Gustavo Gili, 2009, p. 71.

⁷³⁹ Ibidem.

⁷⁴⁰ JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*: São Paulo: Martins Fontes Editora, 1985, p.242.

⁷⁴¹ MONTANER, op. cit. 71

⁷⁴² BARDI, Lina Bo. Ao “Limite” da casa popular. *Revista Mirante das Artes*, etc., São Paulo, n° 2, p. 20, abril, 1967, p. 20

48 - Park Hill, Sheffield, Lynn e Smith, 1961.
Fonte: FRAMPTON, 1997, p. 332

Os arquitetos brasileiros, sensíveis aos temas internacionais, buscaram incorporar aquele repertório à realidade do Plano de Cotia, mas que diferentemente do caso britânico não contariam com o apoio governamental, que resultaria numa experiência isolada, conforme Reis Filho⁷⁴³.

Há semelhanças entre o *Park Hill* e o Plano de Cotia que começam na escala dos projetos - são megaestruturas - mas diferentemente do *Park Hill* - onde a implantação é definida em blocos que se deslocam no terreno e se articulam através de uma sequência de ângulos diversos - no Plano de Cotia [Fig. 49], os blocos de edifícios são agrupados em sete unidades num sistema ortogonal (x,y), onde os desníveis entre os blocos são resolvidos mediante conexões ou articulações em forma de “I”, “T” ou “C”, o que correspondem às circulações horizontais.

49 - Plano de Cotia: Implantação
Fonte: Biblioteca FAUUSP

Outra semelhança, entre ambas as implantações, refere-se à solução para a topografia do terreno, a qual foi resolvida pelas articulações entre os blocos. Analisando o desenho “Elevação e cortes genéricos” [Fig. 50], do Plano de Cotia, observa-se que o número de pavimentos varia no

⁷⁴³ REIS FILHO, Nestor Goulart. Plano para cidade satélite. *Revista Acrópole*, São Paulo, n° 319, p.24-27, jul. 1965.

sentido longitudinal – de oito, seis ou quatro pavimentos, acompanhando o perfil natural do terreno onde o térreo é resolvido com pilotis.

Há uma diferença importante entre *Park Hill* e Plano de Cotia, o conceito “ruas suspensas” ou “deck”. No Plano de Cotia, as ruas suspensas - para acesso direto às unidades habitacionais e para as já mencionadas articulações entre bloco - possuem 1.5 metro de largura, e estão no eixo central dos blocos, a cada dois andares, como é possível observar no desenho “Planta de pavimento genérico” [Fig. 51]. Neste desenho observa-se, que, em uma das articulações, entre blocos, a “rua suspensa” se transforma em “praça suspensa”, na medida em que ocupa toda a largura do bloco de 11.20m, com aberturas de ambos os lados e extensão de 66m. No projeto *Park Hill*, o conceito de “ruas suspensas” ou “deck” é diferente; as galerias são ao menos duas vezes mais largas, que as do Plano de Cotia, sempre posicionadas, em planta, no eixo longitudinal, com abertura direta para o exterior, dando acesso às unidades habitacionais com áreas distintas, a cada dois níveis e, neste aspecto, como no Plano de Cotia.

50 - Plano de Cotia: Elevação e cortes genéricos
Fonte: Biblioteca FAUUSP

51 - Plano de Cotia: Planta de pavimento genérico
Fonte: Biblioteca FAUUSP

A implantação dos setes grupos de blocos ordenados mediante eixos ortogonais, bem como as tipologias das unidades habitacionais, nos levou a supor tratar-se de uma disposição mais adequada em relação à orientação solar, o que não se confirmou por completo após exame minucioso. Analisando as quinze tipologias propostas, nota-se que todas as plantas são modulares resolvidas dentro do eixo X, que representa a largura total de cada bloco, e eixo Y, que representa os limites das unidades no sentido longitudinal do bloco; em todas os ambientes de permanência prolongada foram sempre posicionados no eixo Y. Portanto, é possível constatar que em vários grupos de blocos os ambientes dos dormitórios ou salas foram posicionados e voltados para a face sul/sudeste de insolação menos favorecida, apesar de todos os sete grupos de blocos apresentarem ângulos de rotação em relação ao eixo norte-sul do terreno. Isto seria um erro de implantação decorrente da malha rígida adotada. No entanto, esta análise não pode ser conclusiva, devido à falta de elementos, pois o desenho “Implantação” não demarca a localização das tipologias A ou B nos blocos.

O Plano de Cotia, idealizado e concluído em 1964, é representativo do envolvimento dos arquitetos com o projeto nacional-desenvolvimentista; imediatamente posterior ao Seminário de Habitação de Reforma Urbana (SHRU), de 1963, quando a industrialização das construções “passou a

ser entendida como um compromisso social dos arquitetos para a distribuição territorial massiva de uma boa arquitetura”⁷⁴⁴; e anterior às propostas do BNH e SERPHAU⁷⁴⁵.

A partir da análise dos desenhos, é possível constatar que o sistema construtivo a ser empregado seria convencional, em concreto armado, devido à representação de modulação de pilares, lajes nervuradas, paredes periféricas em alvenaria, algumas paredes internas de pouca espessura, que denotam a utilização de argamassa armada ou outro tipo de vedação leve. As plantas apresentam o agenciamento de espaços internos, com a representação de camas, bancadas, sofás e bancos, aparentemente fixos, que poderiam ser em concreto ou alvenaria, [Fig. 52 e 53] em todas elas os espaços internos são bem resolvidos até mesmo a menor das tipologias, a B6 com 30m². Em vários desenhos de cortes e elevações há representação de concreto armado aparente. Os caixilhos são sempre contínuos em toda a largura das unidades, representados com três linhas finas, sem indicação de montantes, ou dispositivo de abertura.⁷⁴⁶

52 - Plano de Cotia: Tipologia B3 em planta
Fonte: Biblioteca FAUUSP

53 - Plano de Cotia: Tipologia B3 em corte.
Fonte: Biblioteca FAUUSP

Na época da concepção do Plano de Cotia, havia um impasse político-ideológico em relação à industrialização da construção civil. Por um lado, era desejável uma maior absorção e mão-de-obra, que afluíam do campo às grandes cidades, criação de empregos diretos e indiretos, representado pela manutenção do padrão tecnológico, - diretriz adotada pelo BNH - mas por outro lado era igualmente necessário atender de forma rápida e eficiente a demanda por habitações. Para P.Bruna⁷⁴⁷, o obstáculo

⁷⁴⁴ KOORY, Ana Paula. *Arquitetura construtiva: proposição para a produção material da arquitetura contemporânea no Brasil*. Tese Doutorado, FAUUSP, São Paulo, 2005, p. 5.

⁷⁴⁵ O Regime Militar cria o Banco Nacional da Habitação (BNH) em 1964, para gerir o setor através do Serviço Federal de Habitação e Urbanismo criado em 1966. No mesmo ano, o setor contaria com a criação do FGTS - Fundo de Garantia por Tempo de Serviço, para ampliação de seus recursos, o qual seria alimentado a partir da taxa de 8%, sob a folha de pagamento dos trabalhadores assalariados conforme descreve P.Bruna: “Esse fundo, denominado Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS), seria constituído pelas contas vinculadas de propriedade dos empregados que optassem pelo novo sistema e dos empresários, das contas relativas aos não-optantes. O Fundo passou a ser empregado em habitações a partir de 1967 e, posteriormente, em financiamentos para saneamento [...]” Cf. BRUNA, Paulo J.V. *Arquitetura industrialização e desenvolvimento*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1976, p. 137.

⁷⁴⁶ Como não tivemos acesso ao Memorial Descritivo do projeto faltaram elementos para uma melhor descrição.

⁷⁴⁷ BRUNA, Paulo J.V. *Arquitetura industrialização e desenvolvimento*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1976, p. 119.

do caminho da industrialização só seria superado “pela compreensão das vantagens sociais que a industrialização da construção traria ao conjunto do desenvolvimento brasileiro”⁷⁴⁸.

No Plano de Cotia, a primeira opção dos arquitetos seria a pré-fabricação, porém a proposta fora rejeitada pela construtora, conforme descreveu Sérgio Ferro anos depois:

“[...] A população urbana de Cotia era, então, de quatro mil habitantes, a nova cidade-dormitório teria de 30 a 35 mil habitantes. O projeto permitia a pré-fabricação total ou parcial. Cálculos feitos na ocasião provaram que os empreendedores, financiados pelo IPESP, isto é, sem aplicar o próprio capital para instalar uma indústria de pré-fabricação, obteriam, ao final, a mesma massa de lucros que a obtida pelo processo tradicional de construção e mais dita indústria totalmente amortizada. Apesar de o risco ser essencialmente do IPESP, a proposta de pré-fabricação foi rejeitada.”⁷⁴⁹

A turbulência política decorrente ao golpe militar de 1964 impediu a realização do projeto que estaria “pronto para ser assinado, pronto para ser feito e era uma sexta-feira, o diretor deixou para assinar na segunda-feira. No sábado de manhã ele foi despedido”⁷⁵⁰. O Plano de Cotia ratifica que os arquitetos do Grupo ainda estavam alinhados ao projeto nacional-desenvolvimentista, e interessados em soluções industrializadas para habitação de interesse social, posição esta, que será radicalmente revista pelo Grupo, poucos anos depois, como veremos na sequência.

Pintura nova: vanguarda e utopia, 1965

“A utopia, não a penso como um ideal improvável.

É condição absoluta do realismo.

Seremos necessariamente utópicos e realistas, ou reacionários.

E defendemos nossas propostas com força,

porque elas não serão exclusiva e objetivamente nossas,

mas da sociedade como conjunto e representarão

suas forças dinâmicas e renovadoras.”

Joaquim Guedes⁷⁵¹

Sérgio Ferro em texto para a exposição *Proposta 65*⁷⁵² afirma que à “pintura nova” cabe o restabelecimento de relações mais próximas com a realidade - como também propunha F.Gullar⁷⁵³ - diferentemente do que ocorria com outras tendências com “altos níveis de abstração do concretismo, do informalismo ou do tachismo”⁷⁵⁴. O adjetivo “nova” reforça a afinidade com as demais vanguardas

⁷⁴⁸ BRUNA, Paulo J.V. *Arquitetura industrialização e desenvolvimento*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1976, p. 144.

⁷⁴⁹ FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, nota número 23.

⁷⁵⁰ Declaração de Sérgio Ferro à Ana Paula Koury. KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*. Dissertação de mestrado, EESCUSP, São Carlos, 1999.

⁷⁵¹ GUEDES, Joaquim. Depoimento. In: MAGALHÃES, S.F. *Arquitetura brasileira após Brasília*. Rio de Janeiro: Edição IAB-RJ, 1977, p. 187.

⁷⁵² FERRO, Sérgio. Vale tudo. *Arte em Revista*, Editora Kairós, São Paulo, ano I, n°2, maio/ago, p.26-27, 1979. Artigo publicado originalmente em *PROPOSTAS 65 Artes*, São Paulo, ano 1, jan., p. 6, 1966.

⁷⁵³ GULLAR, Ferreira. *Porque parou a arte brasileira*. *Revista civilização brasileira*, São Paulo, ano I, v.1, mar. p. 223-228, 1965.

⁷⁵⁴ Ibidem, ibidem.

artísticas dos anos sessenta: Cinema Novo, 1963⁷⁵⁵; Música Nova, 1963⁷⁵⁶; Nova Objetividade brasileira, 1967⁷⁵⁷ além de afinidade com a História nova - a reinterpretação da história do Brasil que estava em andamento pelo ISEB⁷⁵⁸.

Sérgio Ferro defende que “A nova pintura arma-se de todos os instrumentos disponíveis” a fim de “dizer o novo” da maneira que o momento histórico pós-64 necessita, ou seja, “com a crueza necessária”⁷⁵⁹. Segundo Sérgio Ferro, os problemas que a pintura nova examina são: o “do subdesenvolvimento, imperialismo, o choque direita-esquerda, o (bom) comportamento burguês, seus padrões de alienação, a “má-fé”, a hipocrisia social, a angústia generalizada, etc”⁷⁶⁰. Ele defende ainda que a unidade do “novo movimento da pintura brasileira”, que possa ser encontrada “na sua posição agressiva diante da situação abafante, no seu não conformismo, na sua colocação da realidade como problema em seus vários aspectos, na sua tentativa ampla e violenta de desmistificação”⁷⁶¹.

Para o arquiteto a “pintura nova” seria um retorno à figuração com intuito de ampliar a comunicação entre artistas e público, com linguagem agressiva e proximidade formal à *Pop art* norte americana, em suas palavras:

“Reaproveitava a pop art como uma linguagem nova, nossa. A diferença é que a pop art americana era uma pintura a-crítica: via constatava e retratava a realidade urbana deles. No nosso caso, queríamos transformar a pintura numa arma. Era um período de censura, de pouca possibilidade de comunicação. [...]Não era uma pintura de tese, mas de raiva, participação, hostilidade à violência. E uma arma de revolução.”⁷⁶²

Neste texto, Sérgio Ferro antecipa o tom agressivo que adotará nos textos críticos de arquitetura: *Arquitetura Nova* e *A casa popular*. No entanto, o primeiro texto que denota a viragem de pensamento do Grupo, em relação à arquitetura, foi escrito por Rodrigo Lefèvre como veremos a seguir.

⁷⁵⁵ Os filmes inaugurais do Cinema Novo foram: *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, *Os fusis* de Ruy Guerra e *Deus e diabo na terra do Sol* de Glauber Rocha; outro importante filme a considerar é *Bahia de todos os Santos* de José H. Trigueirinho Netto, de 1960.

⁷⁵⁶ O Manifesto “*Música Nova*”, 1963, assinado por Damiano Cozzella, maestro Rogério e Regis Duprat, Sandino Hohagen, maestro Júlio Megdália, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira, e Alexandre Pascoal.

⁷⁵⁷ Dos artistas Hélio Oiticica, Maurício Nogueira Lima e Waldemar Cordeiro.

⁷⁵⁸ O ISEB se mobilizou para escrever uma nova interpretação da História do Brasil, trabalho que foi parcialmente destruído pelo Regime Militar. Cf. *Revista Civilização Brasileira*, n°4 e n°8 de 1965 e *Revista Visão*, n°5, vol. 44, 11 março de 1974.

⁷⁵⁹ FERRO, Sérgio. Vale tudo. *Arte em Revista*, Editora Kairós, São Paulo, ano I, n°2, maio/ago, p.26-27, 1979. (grifo nosso).

⁷⁶⁰ Ibidem, (grifo nosso).

⁷⁶¹ Ibidem, ibidem.

⁷⁶² Sérgio Ferro em entrevista a Marcelo Ridenti. Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 192.

Arquitetura: uma crise em desenvolvimento ou uma falsa crise, 1965-1966

Perguntas de um trabalhador que lê

Quem construiu a Tebas de sete portas?

Nos livros estão nomes de reis.

Arrastaram eles os blocos e pedra?

E a Babilônia várias vezes destruída –

Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas

Da Lima dourada moravam os construtores?

Para onde foram os pedreiros, na noite em que a Muralha da China

ficou pronta?

Bertolt Brecht ⁷⁶³

Depois do cancelamento de seu projeto para a Cidade Satélite de Cotia, da realização de projetos de escolas em coautoria⁷⁶⁴ e da publicação de seus trabalhos na Revista Acrópole, o Grupo Arquitetura Nova firma posição crítica ao *status quo* arquitetônico alinhado ao “projeto nacional-desenvolvimentista”.

Em “*Uma crise em desenvolvimento*”⁷⁶⁵, Rodrigo Lefèvre, discorre sobre a estrutura social estratificada, hierarquia social e divisão social do trabalho e valores reificados⁷⁶⁶ da sociedade, como argumenta:

“[...] o capitalismo aparece dinamizando-a ao permitir uma certa e relativa mobilidade na escala social com base na disputa da posse dos bens de produção, estabelecendo um novo sistema de valores ao condicionar uma nova estratificação à divisão social do trabalho. Em ambas as estruturas “os valores (mercadoria, preço, dinheiro etc) aparecem de forma reificada, ocultando a essência de relações entre homens (Lukács, G. p.19-20)” ⁷⁶⁷

Rodrigo Lefèvre cita “*Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*”, do filósofo e crítico de literatura Gyorgy Lukács⁷⁶⁸, considerado um dos autores marxistas mais influentes do século XX e um dos fundadores do marxismo ocidental, no seguinte trecho:

“[...] Torna-se necessário um trabalho mental de tipo completamente particular para que o homem do capitalismo penetre nesta fetichização e descubra no interior das categorias

⁷⁶³ BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 166.

⁷⁶⁴ Rodrigo Lefèvre, Flávio Império e Sérgio Ferro realizam oito projetos de escolas nos anos de 1966 e 1967, a saber: Ginásio Estadual e Escola Normas, Brotas, 1966; Centro Recreativo de crianças, São Paulo, 1966; Estadual de Vila Ercília, São José do Rio Preto, 1966, Ginásio Estadual Jorge Cury, Piracicaba, 1967; Ginásio; Instituto de Educação Sud Menucci, Piracicaba, 1967. Grupo Escolar Vila Progresso. Cf. KOURY, Ana Paula: *Grupo arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora: EDUSP:FAPESP, 2003.

⁷⁶⁵ LEFÈVRE, Rodrigo Brotero. Uma crise em desenvolvimento. *Revista Acrópole*, n° 333, out. , p. 22-23, 1966.

⁷⁶⁶ György Lukács (1885-1971) é considerado um dos autores marxistas mais influente do século XX, especialmente pelo livro “*História e consciência de classe*”, de 1923 o qual influenciou a geração de filósofos - como Theodor Adorno, Walter Benjamim, Herbert Marcuse da Escola de Frankfurt. Seu livro discute a questão da “*ideologia do proletariado*” como determinante para o destino da “*revolução*” onde ele desempenharia papel principal uma “*missão universal*”, ou seja, compreensão de sua situação de classe. Outro livro igualmente importante de Lukács é “*Estética*”, de 1963 sem tradução para o português. O filósofo húngaro estudou profundamente o conceito marxista de alienação, depois desenvolveu seu próprio conceito a ‘reificação’. Na reificação tudo de coisifica, até os seres humanos. Cf. FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Editora Moderna, 1997.

⁷⁶⁷ LEFÈVRE, op. cit.

⁷⁶⁸ FREDERICO, op. cit.

reificadas (mercadoria, dinheiro, preço etc) que determinam a vida cotidiana dos homens a verdadeira essência delas, de relações sociais, de relações entre homens.”⁷⁶⁹

Rodrigo Lefèvre defende que a democratização deve aparecer na “participação popular na produção de arquitetura, no seu consumo enquanto atendimento de necessidades materiais e na sua absorção enquanto expressão”⁷⁷⁰. Para ele, a arquitetura estaria num contexto diferente da época da construção de Brasília, quando foi possível a “experimentação em todos os níveis”⁷⁷¹; neste novo contexto de crise até a proposta sem importância “passa-se a dedicar uma atenção anormal, patológica, pretendendo no máximo estabelecer um ‘documentário da linguagem arquitetônica’ quando não só se situar no plano do ‘modismo’”⁷⁷². Para ele, este “modismo” - que fora motivado por Brasília seria um “projeto de modernização insustentável”⁷⁷³.

Rodrigo Lefèvre assumiu posição de “narrador” da história da arquitetura, um participante ativo de seu tempo, conforme perspectiva de G.Lukács⁷⁷⁴, que definiu que o contraste entre “o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor (aqui arquiteto), em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade”⁷⁷⁵, ou seja, um pensamento que se “reflete na práxis”.⁷⁷⁶

Rodrigo Lefèvre ratifica sua preocupação com os problemas sociais, citando o sociólogo K. Mannheim⁷⁷⁷, quando defende a necessidade de “experiências de laboratório para as obras de arquitetura” a fim de atender a “urgência crescente de habitações para camadas cada vez mais amplas da população”. Ele conclui afirmando que os arquitetos deveriam se posicionar ou “serão

⁷⁶⁹ LUKÁCS, Gyorgy. *Ensaíos sôbre literatura*. Tradução Leandro Konder, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 20.

⁷⁷⁰ LEFÈVRE, op. cit.

⁷⁷¹ Ibidem.

⁷⁷² Ibidem.

⁷⁷³ Ibidem.

⁷⁷⁴ Lukács analisa posturas dos escritores, de um lado Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi que representam a “sociedade burguesa que está se consolidando através de graves crises”, onde eles “viveram esse processo de formação em suas crises, participaram ativamente dele” portanto narradores, ao passo que de outro lado Flaubert e Zola que iniciaram suas carreiras numa “sociedade burguesa já cristalizada” estariam formando uma classe de escritores profissionais, no sentido da divisão capitalista do trabalho e se tornaram “observadores críticos da sociedade burguesa” e suas opiniões subjetivas denotam que eles são “filhos da época em que viveram e, por isso, a concepção que eles tinham do mundo sofre constantemente o influxo das ideias do tempo”. LUKÁCS, Gyorgy. *Narrar ou Descrever?* In: LUKÁCS, Gyorgy. *Ensaíos sôbre literatura*. Tradução Leandro Konder, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 57.

⁷⁷⁵ LUKÁCS, Gyorgy. *Ensaíos sôbre literatura*. Tradução Leandro Konder, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 58.

⁷⁷⁶ Ibidem, p. 58 (grifo nosso)

⁷⁷⁷ Karl Mannheim (1893-1947) sociólogo judeu nascido na Hungria participou de grupo de estudos de G. Lukács, do sociólogo Alfred Weber. Seu principal trabalho é *Ideologia e Utopia: uma introdução a sociologia e conhecimento*, publicado em 1929. Segundo Tom Burden o livro é uma análise sistemática da utopia, onde o autor faz uma “distinção entre o pensamento ideológico, que descreve uma versão idealizada da realidade corrente, e o pensamento utópico, que almeja uma nova espécie de sociedade”. Cf. OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. 1ª ed. Dicionário do pensamento social do século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 787. Cf. MANNHEIM, Karl. O homem e a sociedade. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1962, p. 56-57.

*progressivamente excluídos da vida pública passando a realizar obras individuais e independentes de um contexto arquitetônico amplo*⁷⁷⁸.

A análise do texto de Rodrigo Lefèvre revela sua aproximação com o marxismo ocidental de análise crítica da sociedade⁷⁷⁹, que difere da orientação materialista do PCB, que era filiado. O pensamento marxista ocidental se difundiu através de vários autores como: G. Lukács, J.P.Sartre, H. Lefèbvre, que influenciaram a I.S., especialmente em *"A sociedade do espetáculo"*, de 1967, de Guy Debord⁷⁸⁰; dos membros da Escola de Frankfurt de T. Adorno, M. Horkheimer, W. Benjamin e H. Marcuse, este último a principal influência da *New Left*⁷⁸¹ como vimos. Autores que foram publicados no Brasil pela Editora e a Revista Civilização Brasileira⁷⁸².

O professor M. Buzzar analisa *"Uma crise em desenvolvimento"* de Lefèvre, como representativo do debate arquitetônico, especialmente depois de 1964, quando *"as diferenças de visões se aprofundam estabelecendo de forma clara não somente interpretações distintas quanto ao desenvolvimento, mas também concepções arquitetônicas que tendiam a se distanciarem"*⁷⁸³, em suas palavras:

*"[...] a arquitetura deveria responder em termos culturais (forma) e em termos técnico-produtivos (processo evolutivo) a condição nacional e se possível unificando as duas questões na mesma poética, o que (auto) situava a arquitetura brasileira numa posição privilegiada, e delicada no projeto nacional-desenvolvimentista."*⁷⁸⁴

Rodrigo Lefèvre estaria debatendo com J.Artigas e respondendo ao texto *"Uma Falsa Crise"*⁷⁸⁵, que fora publicado na revista Acrópole dedicada aos trabalhos do Grupo Arquitetura Nova. J.Artigas tinha posição moderada e coerente às diretrizes do PCB⁷⁸⁶ em relação ao momento político. Para J. Artigas, a arquitetura não estaria passando por uma crise e sim pela *"superação da fase funcionalista podendo limpar o seu ideário de um certo número de falsos conceitos"*⁷⁸⁷. J.Artigas em seu texto

⁷⁷⁸ LEFÈVRE, Rodrigo Brotero. Uma crise em desenvolvimento. *Revista Acrópole*, n° 333, out. , p. 22-23, 1966.

⁷⁷⁹ No Brasil, o pensamento marxista ocidental foi difundido pela Revista Civilização Brasileira, a partir da tradução de textos inéditos dos principais autores marxistas ocidentais, estes lidos por todos os intelectuais, artistas e também arquitetos engajados no processo político.

⁷⁸⁰ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: trad. Estela S.Abreu, Contraponto, 1997.

⁷⁸¹ ROSZAK, Theodore. *A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

⁷⁸² A Revista Civilização Brasileira (1965-1968) teve grande repercussão e distribuição, seus números chegaram a sair com 40 mil exemplares, em formato de livro com em média 200 páginas. Considerada um "marco histórico na produção intelectual de esquerda brasileira" e uma das publicações "mais 'cultas' de maior difusão na história desse tipo de imprensa periódica". Foi responsável de difusão do pensamento de vários autores marxistas ocidentais. Cf. CZAJKA, Rodrigo. Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe. História: questões e debates, Pós-História, UFPR, Curitiba, n°40, p. 37-38, 2004. Cf. MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, p. 219.

⁷⁸³ BUZZAR, Miguel Antonio. *Rodrigo Brotero Lefèvre e a ideia de vanguarda*. Tese Doutorado, FAUUSP, São Paulo, 2001, p. 11.

⁷⁸⁴ Ibidem.

⁷⁸⁵ ARTIGAS, Vilanova. Uma falsa crise. *Revista Acrópole*, São Paulo, n° 319, p. 21-22, jul. 1965.

⁷⁸⁶ A postura do PCB a partir da "Declaração de março", propunha que a revolução seria antiimperialista, antifeudal nacional e democrática. O caminho para este objetivo seria uma "frente única de forças sociais"- proletariado, camponeses, pequena burguesia, e burguesia. Cf. *Declaração Sobre a Política do PCB Voz Operária*, 22 de março de 1958.

⁷⁸⁷ Ibidem.

estabelece diálogo com os autores G. Lukács, W. Benjamin e F. Gullar, quando se refere ao livro “recém-publicado de L.Konder”⁷⁸⁸ e ao livro “Cultura posta em questão”, de F.Gullar⁷⁸⁹. Ele cita o pensamento de W.Benjamin, via texto de F.Gullar, que requer atenção aos termos cultural e cultural empregados: “[...] que a arquitetura, assim como a arte geral, perdeu a “aura” que os ostentava antes da revolução industrial. Segundo Benjamin, [...] o caráter cultural da arte, como a experiência destes anos tende a ser substituído pelo caráter político[...]”⁷⁹⁰. Conforme trecho original de F.Gullar, a saber:

“[...] Benjamin já demonstrou que o desenvolvimento das técnicas de reprodução veio liquidar com a “aura” que tradicionalmente envolvia a obra-de-arte. Essa “aura” decorre do caráter original e único da obra pictórica que é vitalmente atingido pela possibilidade de reprodução mecânica, já que ela assim é retirada do domínio da tradição para se tornar um fenômeno de massa. O caráter cultural, que está na origem da arte – inicialmente como ritual e religião [...] Conforme observa Benjamin, na época moderna, o caráter cultural da arte tende a ser substituído pelo caráter político.”⁷⁹¹

O texto de W.Benjamin aborda a questão da reproduzibilidade da obra de arte, que mostra “pela primeira vez na história do mundo: a emancipação da obra de arte da existência parasitária que lhe era imposta por sua função ritual”⁷⁹², dessa forma, perdendo o “critério de autenticidade”⁷⁹³, a arte assumiria outra “forma de práxis: a política”⁷⁹⁴.

Em “Uma falsa crise”, J.Artigas parece responder às suas críticas contundentes de F.Gullar contidas no livro “Cultura posta em questão”, que afirma que a ênfase ao aspecto formal da arquitetura moderna brasileira se deve à visão da arquitetura como obra de arte, e como tal “no seu caso a noção de arte implica uma soma de problemas que não podem ser ignorados”⁷⁹⁵ e que ao “invés de se fechar num âmbito de considerações puramente técnicas e estéticas”⁷⁹⁶, caberia ao arquiteto compreender que “os obstáculos atualmente insuperáveis de sua profissão decorrem da estrutura econômica do país que só serão vencidos quando a estrutura for transformada”⁷⁹⁷.

⁷⁸⁸ Artigas não cita o título do livro de Leandro Konder, porém em 1965 foi publicado “Ensaio sobre literatura”.uma coletânea de textos de Lukács citado, também, por Lefèvre em seu texto “Uma crise em desenvolvimento”. Cf. LUKÁCS, Gyorgy. *Ensaio sobre literatura*. Tradução Leandro Konder, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

⁷⁸⁹ Segundo Carlos Guilherme Mota, Ferreira Gullar é o “um dos protótipos de autor engajado” e leitor de Lukács: “[...] Ferreira Gullar propõe, para o problema de redefinição da questão da vanguarda artística, a compatibilidade entre a realização da obra de arte aberta e o método dialético materialista. O caminho apontado é claro: o artista “armado do método dialético”, terá condições de evitar os desvios que conduziram ao formalismo ou ao subjetivismo. Para tanto, examina a dialética do particular e do geral na obra de arte, apoiado em Lukács e Marx.” Cf. MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura Brasileira 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 236.

⁷⁹⁰ ARTIGAS, op. cit. (grifo nosso)

⁷⁹¹ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. (grifo nosso)

⁷⁹² BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica*. Revista Civilização Brasileira, São Paulo, ano IV, n° 19-20 mai., ago, p. 251-286, 1968. (grifo nosso).

⁷⁹³ Ibidem.

⁷⁹⁴ Ibidem.

⁷⁹⁵ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. (grifo nosso)

⁷⁹⁶ Ibidem.

⁷⁹⁷ Ibidem.

Concluindo: tanto “*Uma falsa crise*”- que teria sido escrito ainda na clandestinidade⁷⁹⁸, quanto “*Uma crise em desenvolvimento*” trouxeram para o cenário arquitetônico discussões da cena cultural, especialmente a questão da resistência cultural e artística frente ao regime militar, ou seja, qual seria o papel do arquiteto neste contexto? J.Artigas respondeu a esta questão anos depois: “*Nós tivemos a participação dos arquitetos, na resistência, em vários níveis. Há os que foram para a cadeia. Fiz o possível para fazer os jovens compreenderem que Artigas e Niemeyer não tiveram culpa de a Arquitetura Moderna não ter feito a revolução social no Brasil*”⁷⁹⁹.

Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, diferentemente de seu mestre, assumiram o caminho de **lutar contra**. O texto de Rodrigo Lefèvre marca a ruptura com o caminho seguido por J.Artigas⁸⁰⁰, o alinhamento com as ideias de C.Marighella, a aproximação com o pensamento marxista ocidental e, principalmente da crítica ao *status quo* social e arquitetônico. Neste sentido, coerente aos grupos contraculturais de outras áreas como o Teatro Oficina, como veremos a seguir.

Cenografia e o Teatro da Agressão: Teatro Oficina, 1967

*Quando eu estudava O rei da vela
me chegou às mãos um número da Time,
de abril de 1967. Fui eletrecutado!*
Ze Celso.⁸⁰¹

Em 1958, Zé Celso e Renato Borghi, estudantes da Faculdade de direito do Largo São Francisco, alugam o imóvel do antigo Teatro Novos Comerciantes, onde fundam a Cia de Teatro Oficina⁸⁰². Em 1961, o arquiteto J. Guedes realizou projeto⁸⁰³ de reforma total o qual não foi executado [Prancha 7]. Outra versão menos complexa foi executada em sete meses, com duas plateias e um palco central, em madeira e estrutura metálica, “*teatro sanduíche*”⁸⁰⁴ para atender a solicitação do grupo que “*queira representar próximo do público*”⁸⁰⁵ [Prancha 8]. Foi neste espaço que Flávio Império participou como cenógrafo, de várias peças, como em “*Um bonde chamado desejo*”, quando cria uma espécie de portal-passadiço em estrutura metálica tubular, com acesso por escada helicoidal, que

⁷⁹⁸ Após 1964 Artigas foi preso por 12 dias e responde processo, permanece um ano no Uruguai em seu autoexílio, quando escreveu este texto. Artigas foi absolvido do processo em 1966.

⁷⁹⁹ ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 28.

⁸⁰⁰ Sérgio Ferro afirmou que havia divergências sobre os “caminhos” para atingir o mesmo objetivo, e que tais divergências aconteciam entre irmãos. Palestra de Sérgio Ferro, 28/09/2012.

⁸⁰¹ CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.127

⁸⁰² O imóvel que permanece até os dias atuais, à Rua Jaceguai, 520, Bixiga. O grupo inicial contava com seis pessoas: José Celso Martinez Correia (Zé Celso); Renato Borghi, Ronaldo Daniel, Moracy Doval, Jairo de Flexa e Paulo Tarso. Cf. CORRÊA, op. cit. p. 30.

⁸⁰³ Conforme é possível constatar nas fotografias de época, depoimentos e projetos cenográficos de Flávio Império (existentes na Sociedade Cultural Flávio Império) o projeto de J. Guedes possuía duas platéias. No entanto, no arquivo do arquiteto que foi doado à biblioteca da FAU USP, consta uma versão com platéia única de 1961.

⁸⁰⁴ CORRÊA, op. cit. p. 74.

⁸⁰⁵ Ibidem, p. 31.

PRANCHA 7

Teatro Oficina, 1961 - não construído
Joaquim Guedes

LEGENDA:

- 1 - HALL
- 2 - BANHEIRO
- 3 - ESCRITÓRIO
- 4 - DEPÓSITO
- 5 - SANITÁRIO
- 6 - CIRCULAÇÃO
- 7 - BAR
- 8 - ESTAR
- 9 - MARQUISE
- 10 - JARDIM
- 11 - CABINE
- 12 - PLATÉIA
- 13 - PALCO
- 14 - VESTIÁRIO FEM.
- 15 - VESTIÁRIO MASC.
- 16 - CAMARIM
- 17 - ENSAIOS
- 18 - COSTURA
- 19 - CIRCULAÇÃO
- 20 - VAZIO

PLANTA COBERTURA

PLANTA NÍVEL -0.60 ~ 3.80m

PLANTA NÍVEL -3.20m

CORTE B-B

Área: 823.70 m2

ESCALA GRÁFICA

0 1 2 5

FACHADA FRONTAL

CORTE A-A

cobria o palco no sentido transversal, e possibilita a ligação elevada das duas extremidades. Neste cenário a ação de palco pode se realizar em dois níveis [Fig.53]. Este projeto revolucionou a espacialidade cenográfica brasileira numa “descoberta do espaço tridimensional”, segundo Zé Celso.⁸⁰⁶

53 - Maquete “Um bomde chamado desejo”.

Fonte: GULMARÃES;CONTIER;ARAUJO;LOUREIRO, 2012

Na época, tanto o Teatro Oficina quando o Teatro de Arena seguiam o conceito nacional-popular na perspectiva do teatro épico de B.Brecht. Após o incêndio que destruiu sua sede em 1966, o Teatro Oficina muda de postura com a montagem da peça *O rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Dedicada ao cineasta G. Rocha⁸⁰⁷, a peça inicia uma nova linha de espetáculos “contra a burguesia”⁸⁰⁸, contra o público, pois segundo Zé Celso: “se passa numa São Paulo, cidade símbolo da grande urbe subdesenvolvida, coração do capitalismo caboclo onde uma massa enorme, estabelecida ou marginal procura através da gravata ensebada se ligar no mundo civilizado europeu”⁸⁰⁹. A peça foi levada aos festivais teatrais de Florença, na Itália, e Nancy, na França. Devido à repercussão positiva seria apresentada, também, em Paris, o que não ocorreu, pois foi exatamente no dia que eclodiu o Maio de 68. Zé Celso, R. Borghi e Ítala Nandi e acabaram sendo feridos por uma bomba que atingiu a janela do hotel onde estavam hospedados e de onde observavam o início das manifestações⁸¹⁰.

Em janeiro de 1968, Zé Celso radicaliza ainda mais sua posição quando dirige a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, com seu parceiro Flávio Império:

“Partimos de novo juntos para o mistério total da Roda Viva. Imediatamente, Flávio inventou um palco-vídeo-de-televisão. De um lado São Jorge e o dragão; de outro a Coca-Cola. Mas o palco um mero altar. [...]”

“Era preciso subverter os tabus - signos dos super-rituais - E Flávio especializou-se nos figurinos de paramentação, no sentido fetichista da roupa cênica. Em Roda-vida, casa acessório, casa adorno ia vestindo um personagem de santo, de mestre, de protagonista.”⁸¹¹

⁸⁰⁶ Ibidem, p. 74.

⁸⁰⁷ Dedicção à Glauber Rocha devido ao filme *Terra em Transe* de abril de 1967 que para Zé Celso teria sido sua inspiração. Cf. CORRÊA, José Celso Martinez. *O rei da vela. Arte em revista*, São Paulo, ano 1, n°1, p. 62-63, jan.-mar, 1979.

⁸⁰⁸ CORRÊA, op. cit.

⁸⁰⁹ Ibidem, p. 63.

⁸¹⁰ CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.127.

⁸¹¹ Ibidem.

PRANCHA 8

Teatro Oficina, 1961 - construído
Joaquim Guedes

LEGENDA:

- 1 - HALL ENTRADA
- 2 - CABINE DE PROJEÇÃO
- 3 - ARQUIBANCADA
- 4 - PALCO
- 5 - SANITÁRIOS
- 6 - ÁREA EXTERNA
- 7 - PASSARELA
- 8 - JARDIM
- 9 - PORÃO
- 10- CAMARINS
- 11- SALA/DEPÓSITO
- 12- VAZIO
- 13- ADMINISTRAÇÃO

PLANTA COBERTURA

PLANTA NÍVEL 3.80m

PLANTA NÍVEL -0.80 ~ 0.00m

PLANTA NÍVEL -3.70m

FACHADA FRONTAL

Área: 502,67 m2

ESCALA GRÁFICA

CORTE A-A

Zé Celso e Flávio Império conceberam a peça “Roda Viva” [Fig.54] como um espetáculo como um programa de auditório onde o protagonista era um cantor popular que se transforma em ídolo instantaneamente. Na direção de Zé Celso, ela foi o veículo para expressar o descontentamento em relação ao contexto político: “A agressividade, a violência da arte é mais forte que mil manifestos redigidos dentro de toda a prudência que a política exigiria”⁸¹². Segundo Z. Ventura para o “guerrilheiro Zé Celso” a agressão não era apenas retórica:

*“Na primeira noite em que o personagem do cantor se suicida, oferecendo seu fígado à devoração dos fãs, que o despedaçam - e o seu fígado era uma real porção de fígado de boi cru - a plateia, salpicada do sangue espirrado do palco, entendeu que naquele tipo de novo teatro a metáfora não seria uma figura retórica.”*⁸¹³

As reações do público e da crítica foram de perplexidade “nunca vi um público mais desorientado e perdido do que o fã-club de Chico Buarque”⁸¹⁴ à ira, quando o denominado C.C.C. fora responsabilizado por atos bárbaros contra os atores na montagem paulista⁸¹⁵.

54 - Roda Viva, Teatro Oficina, 1968.
Fonte: ZAPPA; SOTO, 2010, p.47

C. Veloso se solidariza com os atores em seu discurso - ou *happening* [Fig.55] - na sua apresentação de “É proibido proibir” quando, sob vaias, afirmou: “mas é isso que é a juventude que diz quer tomar o poder?”. Ele completa: “Vocês são iguais [...] àqueles que foram ao Roda-Viva e espancaram os atores”⁸¹⁶. Seu ato expressa o contexto cultural conturbado no final da década de

⁸¹² CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.99.

⁸¹³ VENTURA, Zuenir. 1968 o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 198, p. 91.

⁸¹⁴ Crítica do jornal do Brasil escrita por Yan Michalski. Apud. VENTURA, op. cit. p.92.

⁸¹⁵ Em São Paulo o Comando de Caça Comunista (C.C.C.) invadiu o teatro, destruiu os cenários, espancou os atores alegando que a peça seria “imoral”. Noutra montagem da peça, em Porto Alegre, soldados do exército teriam espancado o elenco e raptado atores protagonistas. Cf. DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

⁸¹⁶ Caetano Veloso, ao apresentar sua canção “É proibido proibir” no Festival Internacional da Canção em 1968, cujo título fora uma referência ao movimento Maio de 68 francês, foi intensamente vaiado. Ele interrompe sua apresentação para questionar o público que estaria desejando apenas um tipo de música a Música de Protesto. Veloso questionava a “onda geral de intolerância” que vinha tomando conta dos protestos contra a produção artística não engajada politicamente. Cf. DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009. Cf. PAIANO, Enor. *Tropicalismo bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Ed. Scipione, 1996.

sessenta, devido tanto a censura oficial⁸¹⁷ - que proibiu a peça *Roda Viva*⁸¹⁸, entre outras - quanto pela dicotomia de opiniões do público.

55 - Caetano Veloso, *Alegria, Alegria*, 1967.

Fonte: PAIANO, 1986. p.47

Foi neste contexto de posições extremadas que surgiu o Teatro da Agressão - nome cunhado pela imprensa - em que Flávio Império foi colaborador e Rodrigo Lefèvre conviveu de perto quando da realização do projeto do Teatro, em 1967.

O projeto do Teatro Oficina, 1967.

"Flávio é um santeiro.

Construtor alquímico das re-voluções espaciais.

Durante anos nos comunicamos no trabalho [...]

Flávio é a elite da elite da elite das cabeças da FAU".

*Ze Celso*⁸¹⁹

Em 1966, após o incêndio que destruiu o projeto do Teatro Oficina de J. Guedes, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre realizam projeto de reconstrução, o qual foi lido mediante desenhos remanescentes e fotografias⁸²⁰ [Fig. 56]. Anos depois, Flávio Império contribuiu favoravelmente ao processo de tombamento do Teatro, em 1982, com seu parecer (ANEXO A) que permitiu que seu projeto fosse demolido para que o espaço teatral se renovasse, abrindo caminho para a contribuição inovadora de Lina Bo a partir de 1969.

⁸¹⁷ Em fevereiro de 1968 artistas e intelectuais coordenaram um movimento contra a censura. Entre eles Oscar Niemeyer, Chico Buarque, Alceu Amoroso Lima, Carlos Drummond de Andrade, Gláuber Rocha, Vinícius de Moraes entre outros. Cf. VENTURA, Zuenir. *1968 o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 198, p. 95.

⁸¹⁸ A peça *Roda Viva* foi censurada em sessão da Assembleia Legislativa de São Paulo, em 20/6/1968, com os seguintes argumentos do deputado Aurélio campos: "Não se trata, já agora, de higienizar os obscenos textos comerciais perpetrados por alguns pseudo-autores do teatro brasileiro. O que se reclama é a defesa do próprio regime democrático, convulsionado pela agitação gratuita dos 'esquerdinhas festivos'". Cf. CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.122.

⁸¹⁹ CORRÊA, op. cit. p. 74.(grifo nosso)

⁸²⁰ Esta leitura do espaço foi possível a partir de desenhos remanescentes e fotografias fornecidas pela Sociedade Cultural Flávio Império; projeto de Prefeitura que consta do processo de tombamento do imóvel, fotografias em diversas publicações.

56 - Fachada frontal projeto 1966-67
Fonte: Sociedade Cultural F. Império

Flávio Império e Rodrigo Lefèvre preservaram parte do casarão na porção posterior do imóvel e a fachada frontal que sobreviveu ao incêndio. Criaram um novo palco tradicional, italiano, com boca de cena, onde havia um círculo giratório central; a plateia única foi disposta na porção frontal do prédio com acesso lateral [Prancha 9]. Os revestimentos das paredes da plateia e acessos foram removidos para expor a alvenaria de tijolos remanescentes do casarão do início do século XX; luzes e urdimentos foram deixados à mostra⁸²¹ bem como as demais instalações [Fig.56 e 57] que correm pelas paredes periféricas sustentadas por mãos-francesas, solução semelhante à adotada na Casa Juarez, que veremos mais adiante. Vigas de concreto aparente no sentido transversal e outras sobre as alvenarias indicam reforços estruturais para sustentação tanto dos equipamentos de cena quanto o telhado de madeira. A linguagem é coerente tanto com a interpretação de Flávio Império, do brutalismo, havia realizado em sua Casa de Ubatuba, quanto à economia de meios – ou “miserabilismo” - que o Grupo vinha propondo em outros projetos.

⁸²¹ Em 17/01/1980 José Celso Martinez Corrêa, Ana Helena Corrêa de Camargo e Nilton Nunes solicitam a Secretaria do Estado da Cultura tombamento do Teatro Oficina. Cf. Processo CONDEPHAAT, nº22368/82.

PRANCHA 9

Teatro Oficina, 1966-67

Rodrigo Lefèvre e Flávio Império

LEGENDA:

- 1 - HALL
- 2 - BILHETERIA
- 3 - SECRETARIA
- 4 - DEPÓSITO
- 5 - BANHEIRO PÚBLICO
- 6 - BANHEIRO PÚBLICO
- 7 - PLATÉIA
- 8 - PALCO GIRATÓRIO
- 9 - BANHEIROS
- 10 - CAMARINS
- 11 - PASSARELA
- 12 - VAZIO
- 13 - ADMINISTRAÇÃO
- 14 - PORÃO
- 15 - JARDIM
- 16 - CANTINA
- 17 - REUNIÕES
- 18 - CONTRA REGRA
- 19 - CABINE PROJEÇÃO
- 20 - MÁQUINAS
- 21 - ESTRUTURA MET.

PLANTA COBERTURA

PLANTA NÍVEL 3.80m

PLANTA NÍVEL -0.80 ~ 0.00m

PLANTA NÍVEL -3.70m

CORTE A-A

Área: 502.67 m2

ESCALA GRÁFICA

FACHADA FRONTAL

CORTE R-R

57 – Platéia, teto e instalações aparentes
Fonte: Sociedade Cultural F. Império.

58 - Platéia e instalações aparentes, 1967-67
Fonte: Sociedade Cultural F. Império

Conforme Zé Celso, a concepção de espaço contribuiu para novas descobertas teatrais: *“talvez eu não sacasse nunca se não tivesse contracenado com a transa arquitetônica-cenográfica do Flávio. Transa com a cultura bruta paulista”*⁸²², quando ele *“pôs a nu o palco italiano. Brecht dizia: Mostre os refletores! Flávio acrescentava: “Mostre tudo! Uma sala de tijolo e cimento.”*⁸²³. Embora a concepção espacial fosse, ainda, do tradicional teatro italiano. Foi nesse espaço, que foram encenadas as peças *“Na selva das cidades”*, com arquitetura cênica e figurinos de Lina Bo; *“O poder negro”*⁸²⁴, uma peça *New Left*, e *“Don Juan”*, cujo protagonista seria um *hippie*, ambas com cenografia e figurinos de Flávio Império.

Em 1980, sob a ameaça de extinção e sem recursos para adquirir o imóvel que seria vendido e demolido para dar lugar a estacionamento⁸²⁵, a Cia de Teatro Oficina Ltda solicitou seu tombamento à Secretaria do Estado da Cultura, argumentando sobre seu valor cultural e arquitetônico⁸²⁶:

*“20 anos ocupado pela Cia. de Teatro Oficina Ltda, companhia responsável por uma das maiores contribuições artísticas no campo do teatro brasileiro.”*⁸²⁷

“Considerando que o prédio que abriga o teatro, além de conservar elementos arquitetônicos característicos dos tradicionais casarões do bairro do Bexiga, é considerado uma obra de arte única do teatro brasileiro moderno.” [...] “Considerando que Arquitetos como Lina Bo Bardi, Flávio Império, Hélio Eichbauer Joaquim Guedes, por ali passaram deixando sua

⁸²² CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.74.

⁸²³ Ibidem, p. 73.

⁸²⁴ A peça de 8/8/1968, com textos de Carmichael, Malcon X, Martin Luther King, James Baldwin sobre a luta pelos direitos civis nos EUA. Cf. NANDI, Ítala. *Teatro Oficina onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 121.

⁸²⁵ O Grupo Silvío Santos, vizinho do imóvel, propôs sua compra a fim de construir um estacionamento para sua loja. Jornalistas e artistas se mobilizaram para impedir, como exemplo o artigo *“É preciso salvar o Oficina”*, de Paulo Francis, publicado no jornal Folha de São Paulo, em 20 de novembro de 1980.

⁸²⁶ Cf. Processo CONDEPHAAT, n°22368/82, folha 03.

⁸²⁷ Ibidem.

*marca e estão dispostos a lutar por sua preservação.”*⁸²⁸

O primeiro parecer, do então assessor cultural Flávio Império (Anexo A), foi determinante para o processo de tombamento, endossado pelos subsequentes pareceres:

*“Sobre o “tombamento” do edifício onde funciona o Teatro Oficina de São Paulo, pelo CONDEPHAAT, meu parecer é inteiramente favorável, por razões que se encontram apoiadas na opinião dos nossos historiadores e críticos especializados quanto à importância dos trabalhos realizados pelo Grupo Oficina.” [...] considero o próprio “edifício” do teatro Oficina um elemento de sua importância para documentação de como se deu, nos anos 70, o surto de pesquisas de linguagem de teatro que influenciou até hoje o Teatro Moderno no Brasil.”*⁸²⁹

O processo foi moroso, pois o parecer de Flávio Império foi questionado pela advogada do proprietário, que alegou *“incidente de suspeição”*, pois o assessor não estaria isento em suas considerações. Apesar da contestação, em 10/02/83, o *“egrégio colegiado aprovou por unanimidade”*⁸³⁰ parecer do conselheiro U. Meneses pelo tombamento. Posteriormente o imóvel foi desapropriado e incorporado ao patrimônio público do Estado.

Anos depois, Lina Bo com colaboração do arquiteto Edson Elito realizam novo projeto de reforma que se mantém até os dias atuais, como vimos no capítulo anterior.

Arquitetura Nova: a crítica agressiva, 1967

A gente vai contra a corrente

Até não poder resistir

Na volta do barco é que sente

O quanto deixou de cumprir

*Chico Buarque*⁸³¹

O conturbado contexto sociocultural brasileiro influenciou diretamente no trabalho do Grupo Arquitetura Nova e nos rumos de suas vidas. Em 1967, no texto *“Arquitetura Nova”*, Sérgio Ferro marca sua posição de crítica agressiva frente à hegemonia arquitetônica representada pela Escola Paulista Brutalista e principalmente às regras de produção da arquitetura no regime capitalista.

Sérgio Ferro, que participara da vanguarda artística dos anos sessenta, quando escreveu sobre a *“Pintura Nova”*⁸³², explicou sua posição contrária à maioria dos arquitetos de sua época, quando afirmou:

“[...] Hoje assistimos, nas obras de muitos arquitetos da nova geração, à hemorragia das pseudo-estruturas. Muitas apresentam um novo desenho das poucas fórmulas estruturais compatíveis com as nossas limitadas possibilidades, geralmente inadaptado às reduzidas dimensões do programa. Sublinhadas artificialmente para evidenciar sua presença, deturpadas

⁸²⁸ Justificativa do tombamento do imóvel, Processo CONDEPHAAT, n°22368/82, folhas 01-80, Anexo 1.

⁸²⁹ Ver ANEXO A - Parecer de Flávio Império, em 23/11/1982, Processo CONDEPHAAT, n°22368/82, folhas 68-71.

⁸³⁰ A advogada dos proprietários, Dra. Dolores Muraca, entra com um solicitação de *“incidente de suspeição”* contra o parecer do assessor Flávio Império alegando: *“Incidente de suspeição do assessor cultural Sr. Flávio Império, autor do parecer [...] A suspeição levantada tem seu fundamento não só na ordem moral como no sentido jurídico”*. Processo CONDEPHAAT, n°22368/82, folhas 82-89.

⁸³¹ Trecho da canção *Roda-viva*, de 1967. Chico Buarque de Holanda: volume 3, Abril coleções, São Paulo: Abril, 2010.

⁸³² Sérgio Ferro, Flávio Império e Hélio Oiticica participaram das mostras *Opinião 65* e *Propostas 65*. Flávio Império participou, também, do *Opinião 66*.

*para figurar mais “lógica” do que realmente contém, estas estruturas escondem várias deformações. Comparadas às anteriores imediatamente revelam seu absurdo: a simplicidade e a eficácia esquecidas pelo prazer do virtuosismo individual. Mas um virtuosismo superficial, condicionado à abolição de um equilíbrio entre ser e o parecer da estrutura. [...] Mas a “licença poética” tem limites[...]”*⁸³³

Sérgio Ferro critica alguns excessos de expressão plástica da “espécie cabloca de brutalismo”⁸³⁴, dos arquitetos que estariam “alienados de sua função” em relação ao contexto brasileiro. Para ele, a arquitetura deveria responder de maneira mais austera e econômica - daí sua expressão “miserabilismo” - que pode ser entendida como economia de meios e não como a ênfase da expressão plástica do uso do concreto. Sérgio Ferro considera que os arquitetos paulistas estariam exagerando no “virtuosismo”, ou seja, na liberdade artística, que não seria condizente com o subdesenvolvimento do país.

Sérgio Ferro transporta para o cenário arquitetônico a frustração e o mal estar daquela geração de artistas, intelectuais e arquitetos de esquerda que tinham seguido o conceito nacional-popular, na esperança das “transformações vagamente anunciadas” e que agora atendem ao “toque militar de recolher”⁸³⁵ da ditadura. Para ele, a arquitetura de então “representa um papel: é comediante”⁸³⁶. Seu discurso agressivo estabelece um diálogo com outras manifestações culturais do período, como o Teatro da agressão de Zé Celso, que vimos, e também a arte de H. Oiticica, em *Tropicália*, 1967⁸³⁷, quando evidenciou as contradições de um país entre o avanço tecnológico e a proliferação das favelas e no cinema de R. Sganzerla, “O Bandido da luz vermelha”⁸³⁸, que mostra o inchaço e violência urbana decorrentes das desigualdades sociais.

As posições contundentes assumidas por Sérgio Ferro repercutiram. R. Schwarz - colega no segundo seminário de leitura de Marx e de autores marxistas ocidentais⁸³⁹ - dialogou com Sérgio Ferro em seu conhecido texto “Cultura e política”: “Cortada a perspectiva política da arquitetura, restava, entretanto a formação intelectual que ela dera aos arquitetos, que torturariam o espaço,

⁸³³ FERRO, Sérgio. *Arquitetura Nova*. In. FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 52.

⁸³⁴ *Ibidem*, p. 49. (grifo nosso)

⁸³⁵ FERRO, Sérgio. *A história da arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro*. São Paulo: GAFAU, 2010, p.49.

⁸³⁶ *Ibidem*, p. 57.

⁸³⁷ Em abril de 1967, artista plástico Hélio Oiticica apresentou sua obra *Tropicália* na exposição coletiva Nova Objetividade no MAM-RJ. A obra apresenta as contradições da sociedade brasileira numa perspectiva nova, diferente da forma ideológica que seguia o conceito nacional-popular pré 1964 ou na música de protesto pós 1964, sua crítica apresenta um Brasil que teria que conviver com as duas faces do Milagre Econômico: desenvolvimento econômico e tecnológico e aumento da desigualdade entre classes sociais.

⁸³⁸ O filme *O Bandido da luz vermelha* (1967-68) de Rogério Sganzerla é um ícone do Cinema Marginal, que revelou uma postura crítica agressiva para a realidade brasileira. Segundo Ismail Xavier uma manifestação estética de consciência sobre o “subdesenvolvimento do país”. Cf. XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 26.

⁸³⁹ Em meados dos anos de 1967 foi formado um segundo grupo de jovens professores da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, para estudar a obra de Marx e autores marxistas ocidentais como Theodor Adorno, Max Horkheimer. Segundo Contier os membros mais assíduos eram: Roberto Schwarz, Ruy dos Santos, Albertina Costa, Cláudio Vouga, Emir Sader e Emilia Vioti, Francisco Weffort, Francisco de Oliveira e Sérgio Ferro. Cf. CONTIER, *História da arquitetura a contrapelo*. In. FERRO, Sérgio. *A história da arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro*. São Paulo: GAFAU, 2010, p.82.

sobrecarregariam de intenções e experimentos as casinhas que os amigos recém-casados, com algum dinheiro[...]" ⁸⁴⁰.

Sérgio Ferro, em *"Arquitetura Nova"*, parece responder, de forma radical, a questão elaborada em 1952 por seu mestre J. Artigas, este em sintonia com o conceito nacional-popular quando afirmou:

"Surge afinal a questão: onde ficamos? Ou o que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançamos na luta revolucionária completamente? Nenhum dos dois, unicamente.

É claro que precisamos lutar pelo futuro de nosso povo, pelo progresso e pela nova sociedade dando a esta missão o melhor dos esforços, pois é a mediada que, pela participação na luta ao lado do povo, compreendermos seus anseios, fizemos parte dele, que iremos criando espírito crítico para afastar o bom do inútil na Arquitetura, que atingiremos a 'espontaneidade nova' que criará como interpretação direta dos verdadeiros anseios populares." ⁸⁴¹

O discípulo Sérgio Ferro, em seu *"espírito crítico"*, estaria afastando *"o bom do inútil na Arquitetura"* - como não esclareceu J. Artigas - a fim de atingir a *"espontaneidade nova"* que levaria à verdadeira *"arquitetura popular"*. Mas para atingir tal objetivo, Sérgio Ferro não esperaria pela *"nova sociedade"*, partiria para a *"luta revolucionária"* mesmo que fosse necessário abandonar os *"misteres de arquiteto"*.

A crítica de Sérgio Ferro é coerente com o contexto de mudanças do cenário arquitetônico internacional, de *"mudanças radicais"* ⁸⁴². Segundo J. Montaner, tais mudanças foram uma tendência no campo da arquitetura *"herdada do auge das ciências sociais do homem - sociologia, antropologia, psicologia social"* ⁸⁴³. As críticas de Sérgio Ferro são semelhantes às dos grupos franceses Utopie e Internacional Situacionista, que seguem a perspectiva do marxismo ocidental.

Sérgio Ferro, em sintonia com o contexto do final da década, de tendência mais humanista e de visão de mundo forjada na Revolução Cultural e Contracultural dos anos sessenta, torna-se um arquiteto-alternativo, ou marginal, como ele comentou anos depois se referindo à arquitetura dos anos sessenta: *"No campo da arquitetura surgiram algumas experiências marginais (como a nossa), multiplicaram-se as práticas e propostas alternativas [...]"* ⁸⁴⁴. Em suas palavras:

"[...] Nós começamos a criticar a arquitetura que era feita, porque esquecia completamente não só suas missões sociais – a casa popular, a escola, o hospital-, mas dentro da própria arquitetura há um campo de exploração gigantesco: no canteiro de obras é alguma

⁸⁴⁰ SHWARZ, Roberto. *Cultura e política – 1965-69*: Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2009.

⁸⁴¹ ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Pini, Fundação Vilanova Artigas, 1986, p. 79.

⁸⁴² MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, p. 127-128.

⁸⁴³ Ibidem.

⁸⁴⁴ FERRO, Sérgio. *A história da arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro*. São Paulo: GAFAU, 2010, p.82. FERRO, Sérgio. *A história vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro*. GAFAU, 2010.

coisa de inimaginável Isso até hoje [...] ⁸⁴⁵

O texto “Arquitetura Nova” caracteriza-se como um manifesto - apesar de não ter sido assinado pelo Grupo - pois marca o surgimento de uma vanguarda, influenciada pelo pensamento contracultural, da Esquerda Nova, que definiu uma nova linha de pensamento arquitetônico que no presente trabalho foi denominada Arquitetura Alternativa. A Casa Juarez é um exemplo dessa proposta, como veremos.

Casa Juarez, 1968.

*“O intelectual revolucionário aparece primeiro e antes
de tudo como traidor de sua classe de origem”
Aragon ⁸⁴⁶*

A Casa Juarez [Fig.59] é uma casa-manifesto. Arquitetura, sociologia e a tradição do morar foram discutidas conforme textos escritos pelo proprietário-sociólogo Juarez Lopes⁸⁴⁷ e pelo arquiteto Rodrigo Lefèvre⁸⁴⁸, ambos publicados na revista *Ou...*. Além dos depoimentos dos proprietários⁸⁴⁹.

O projeto [Prancha 10] harmonizou um encontro de amigos e colegas de trabalho na FAU-USP: um casal de proprietários aberto às novas possibilidades para o conceito do morar e três arquitetos empenhados em materializar novas propostas de arquitetura⁸⁵⁰. Neste projeto o proprietário-sociólogo e os arquitetos comungavam da mesma utopia – esta entendida na perspectiva de H.Marcuse como algo possível ainda não realizado ao contrário do senso comum de quimera - de transformação da sociedade.

59 - Fachada frontal, quarto de empregada. Foto: Edite Galote Carranza

⁸⁴⁵ Sérgio Ferro em entrevista a Marcelo Ridenti. Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 71.

⁸⁴⁶ BENJAMIN, WALTER. O autor como produtor. *Revista OU...*, GFAU, São Paulo, n° 2, set., 1970.

⁸⁴⁷ LOPES, Juarez B. O consumo da Arquitetura Nova. *Revista OU...*, GFAU, São Paulo, n°. 4, jun.1971.

⁸⁴⁸ LEFEVRE, Rodrigo B. Casa do Juarez. *Revista OU...*, GFAU, São Paulo, n°. 4, jun.1971.

⁸⁴⁹ Depoimentos de D. Dulce, viúva de Juarez Lopes Brandão, e do filho do casal Maurício Piza em 10/09/11 e 26/09/11.

⁸⁵⁰ Os três arquitetos, Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre participaram de várias reuniões com os proprietários na elaboração da proposta da casa. Flávio Império e Rodrigo Lefèvre são considerados os autores porque assumiram efetivamente os trabalhos de projeto e obra. Depois, devido a desentendimentos com casal de proprietários, Flávio Império se afasta e Rodrigo Lefèvre assume a condução dos trabalhos. Império toma contato com a casa concluída quando retoma a amizade com o casal. Segundo depoimento de D. Dulce e de seu filho Maurício à autora, em 10/09/11.

PRANCHA 10

Casa Juarez Brandão, 1968

Rodrigo Lefèvre e Flávio Império

LEGENDA:

- 1 - ENTRADA
- 2 - BIBLIOTECA
- 3 - LAVABO
- 4 - VAZIO
- 5 - ESCRITÓRIO
- 6 - BANHEIRO
- 7 - QUARTO
- 8 - SALA ESTAR
- 9 - SALA DE JANTAR
- 10 - COZINHA E LAVANDERIA
- 11 - GARAGEM
- 12 - PISCINA
- 13 - VESTIÁRIO
- 14- JARDIM
- 15 - QUARTO DE EMPREGADA
- 16 - SERVIÇOS

PLANTA PAV. SUPERIOR

PLANTA PAV. TÉRREO

Área 280.39m²

CORTE A-A

ESCALA GRÁFICA

ELEVAÇÃO POSTERIOR

ELEVAÇÃO FRONTAL

Casa do Juarez: na opinião do arquiteto

*"Um autor que não ensina nada aos escritores
não ensina nada a ninguém".*

Walter Benjamin⁸⁵¹

Rodrigo Lefèvre, em seu texto, não descreve o projeto da Casa Juarez e sim estabelece um diálogo direto com os pensamentos de W. Benjamin⁸⁵² e H. Lefebvre⁸⁵³ autores também publicados na Revista *Ou...*, ambos considerados autores marxistas ocidentais, e também, retoma pontos defendidos pelo Grupo Arquitetura Nova. Dois aspectos "fundamentais" que nortearam a realização da Casa Juarez são destacados por ele: denúncia através da "agressão" e investigação e verificação de sua hipótese para construção de habitações.

A "agressão" pretendida seria através de "*elementos da linguagem arquitetônica*", a fim de que esta não seja entendida e absorvida como "*modismo*" e que ela fosse capaz, enfim, de denunciar os problemas habitacionais e sociais, pois "*cada vez mais a 'agressão' deve ser mais contundente, exigindo a substituição do lápis*"⁸⁵⁴.

O arquiteto revela uma visão de mundo que vinha sendo compartilhada por muitos intelectuais, artistas e arquitetos de esquerda descontentes com a situação do país: Música de Protesto e o Teatro da Agressão; este último, que Rodrigo Lefèvre conheceu de perto quando realizou o projeto para o Teatro Oficina, como vimos anteriormente. No plano político, a agressão foi expressa nas ações da Esquerda Nova, que partiu para a guerrilha urbana contra o regime militar⁸⁵⁵ na qual Rodrigo Lefèvre esteve engajado. Este é o conteúdo subliminar contido no texto do arquiteto-guerrilheiro.

O segundo aspecto fundamental para Rodrigo Lefèvre é a verificação de uma hipótese, - "algumas possibilidades"- em que ele defende algumas das propostas do Grupo Arquitetura Nova, como alternativa à produção de habitações para combater o déficit habitacional de "*cêrca de 10.000.000 de habitações e os respectivos serviços de infraestrutura*"⁸⁵⁶ através do resgate da "*cultura do povo (que inclui esse conhecimento)*"⁸⁵⁷, neste caso refere-se às "*técnicas de construção e algumas soluções de espaço*"⁸⁵⁸ já assimiladas pela população no processo de autoconstrução.

⁸⁵¹ BENJAMIN, WALTER. O autor como produtor. *Revista OU...*, GFAU, São Paulo, n° 2, set., 1970.

⁸⁵² Ibidem.

⁸⁵³ Henri Lefebvre (1901-1991) sociólogo e filósofo francês foi professor da Universidade de Strasgourg e da Universidade de Nanterre a partir de 1965, editor das revistas *Arguments* e *Utopie*, foi membro fundador do grupo *Utopie*. Cf. LEFEBVRE, Henri. Elementos de uma teoria do objeto. *Revista OU...*, GFAU, São Paulo, n°1, ago, 1970.

⁸⁵⁴ LEFEVRE, Rodrigo B. Casa do Juarez. *Revista OU...*, GFAU, São Paulo, n° 4, jun., 1971.

⁸⁵⁵ No início de 1968, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro foram membros ativos da ALN - Aliança Libertadora Nacional que partiu para o confronto armado contra o regime militar. Cf. RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Record, 2000.

⁸⁵⁶ LEFEVRE, op. cit.

⁸⁵⁷ Ibidem. sic.

⁸⁵⁸ Ibidem.

Portanto, a Casa Juarez não seria “somente a realização de uma obra que participe de uma tendência”; e neste ponto Rodrigo Lefèvre assume a posição de arquiteto como “produtor”, conforme concepção de W. Benjamin, que, por sua vez, discute dois fatores: tendência e qualidade na obra e qual seria o papel do autor assumidamente de tendência de esquerda, como produtor de obras que além de suas qualidades - literárias, musicais ou teatrais implícitas - deveriam alterar o sistema de produção em que estão inseridas⁸⁵⁹, em suas palavras:

“[...] Gostaria de mostrar que a tendência de uma obra, pode ser politicamente justa, se for literariamente justa” [...]

“O autor que tiver refletido maduramente sobre as condições da produção atual, não pensará absolutamente em esperar, ou somente desejar tais obras. Seu trabalho não se limitará nunca a elaboração de produtos, mas será sempre, ao mesmo tempo, a elaboração dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos devem possuir além e antes de seu caráter de obra, uma função e organização. E suas possibilidades de utilização no plano da propaganda. Só a tendência não é suficiente”.⁸⁶⁰

Para W. Benjamin, um modelo bem sucedido dessa proposição é o teatro épico de B. Brecht: *“Um autor que não ensina nada aos escritores, não ensina nada a ninguém. O que é determinante é, pois, o caráter de modelo da produção”⁸⁶¹.*

Rodrigo Lefèvre classifica a Casa Juarez como uma experiência de projeto e de obra e seus objetivos são coerentes às proposições de W. Benjamin, em suas palavras:

“Assim, a busca fundamental é a elaboração de um modelo de produção, que seja apto, por um lado, a guiar outros construtores em direção a ele, e por outro, a colocar à sua disposição um aparelho aperfeiçoado, que será tanto melhor quanto mais usuários adorarem-no como modelo.” No entanto, admite ter encontrado dificuldades na sua realização as quais foram causadas pela “interferência muito grande de alguns aspectos da cultura erudita” e que talvez “o nível de atuação ‘científica’ não tenha sido suficientemente alto”.⁸⁶²

Por fim, o arquiteto conclui seu artigo destacando a importância de uma equipe para a implantação dessa proposição “dentro do possível” e cita H. Lefebvre, o que denota outra discussão, sobre visão de mundo e utopia, na concepção daquele filósofo:

“[...] Pela palavra ‘utopia’, assim redefinida e plenamente e reabilitada, está claro que entendamos ‘outra coisa’ do que uma ideologia ou do que um simples horizonte desmedido. Entendemos a inerência aos lugares, aos atos, às situações de um ‘alheios’. Por meio de seus níveis sucessivos de fala e escritura, de percursos e ideologias, o ‘mundo dos objetos’ e o ‘mundo dos sujeitos’, se reúnem no possível-impossível ao qual é impossível não recorrer para expor o possível.”⁸⁶³

⁸⁵⁹ BENJAMIN, WALTER. O autor como produtor. Revista OU..., GFAU, São Paulo, n° 2, set., 1970.

⁸⁶⁰ Ibidem.

⁸⁶¹ Ibidem.

⁸⁶² LEFÈVRE, Rodrigo B. Casa do Juarez. Revista OU..., GFAU, São Paulo, n° 4, jun., 1971.

⁸⁶³ Ibidem.

As dificuldades apontadas por Rodrigo Lefèvre na realização da Casa do Juarez [Fig.60] revelam “*antinomias insolúveis*”⁸⁶⁴ da experiência, ou seja, um modelo de produção para a casa popular realizando, “*dentro do possível*”⁸⁶⁵ uma casa burguesa-e-anti-burguesa simultaneamente; mesmo sendo destinada a proprietários engajados com a proposta, não seria possível concretizar plenamente o modelo suficientemente agressivo pretendido pelos arquitetos. Uma justificativa encontrada em W. Benjamim, que fala sobre a “*A solidariedade do especialista (no caso o sociólogo) com o proletariado só pode ser indireta [...] mesmo a proletarianização do intelectual quase nunca o transforma em proletário. Por que? Porque a classe burguesa lhe deu a forma da cultura*”⁸⁶⁶. Outra justificativa pode ser encontrada na definição de arquitetura de H.Eco: “*[...] o arquiteto (a menos que formule no papel um modelo utópico) não pode ser arquiteto senão inserindo-se num circuito tecnológico e econômico e procurando assimilar-lhe as razões ainda quando quer contestá-las*”.⁸⁶⁷

60 - Fachada posterior
Foto: Edite Galote Carranza

Consumo da Arquitetura Nova: na opinião do sociólogo

Juarez L.Brandão, em artigo publicado no mesmo número da Revista *Ou...*, analisa sua casa tanto do ponto de vista do usuário quanto do profissional sociólogo, num raro exemplo de análise arquitetônica.

Seu texto, em três tópicos, inicia-se destacando as alterações nas atitudes comportamentais, “*todas não drásticas*”, da família. Tece considerações sobre rotinas de “*limpeza da casa*”, em função do possível “*desgaste com o uso da alvenaria, cimentos ou pintura*” que certamente causou estranhamento. O sociólogo analisa que a “*preocupação acentuada*” com a limpeza e a “*ordem*” das casas é como uma “*atitude e comportamento*” associados a um “*passado escravocrata*” na maioria das

⁸⁶⁴ BENJAMIN, op. cit.

⁸⁶⁵ Ibidem. .

⁸⁶⁶ BENJAMIM, Walter. *O autor como produtor*. Revista OU... do Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, no. 4, jun.1971, s/p. (grifo nosso)

⁸⁶⁷ ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução a pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 225.

“famílias de classe média”. Contudo, J. Brandão conclui que em sua família - inserida no meio universitário - estas questões que no passado eram reduzidas, na nova casa “preocupam menos”⁸⁶⁸.

O segundo tópico, intimamente relacionado ao primeiro, analisa o agenciamento de espaços da casa em relação ao setor de serviços. J. Brandão observa que tradicionalmente, nas famílias de classe média, há o “*‘ambiente’ destinado às empregadas*”, a saber: cozinha, quintal e edícula onde “*se situa o seu quarto, o tanque etc*”.⁸⁶⁹ Segundo ele, na Casa Juarez “*quase não existe o ‘ambiente’ das empregadas*”, pois este “*circunscreveu-se quase a duas pequenas áreas: o quarto, onde o tempo de permanência, durante domingos e feriados aumentou e a pequena ‘copa’ de uso múltiplo (café da manhã, almoço das empregadas, local de assistir T.V. (mais delas, menos de meu filho), lugar da empregada mais jovem fazer suas lições escolares)*”⁸⁷⁰. No entanto, a descrição do sociólogo ratifica a permanência do “*ambiente*” no programa, embora integrado ao corpo da casa. O sociólogo destaca esta antinomia e a justifica como sendo necessária num período de transição para um futuro onde as relações de trabalho seriam estritamente profissionais e a funcionária não precisaria morar no emprego.

No último tópico, J. Brandão discorre sobre alterações positivas nas relações familiares e sociais em função da “*estranheza*” gerada pelo espaço: “[...] O espaço, quase totalmente sem barreiras, leva a uma dissolução duradoura, dos modos pré-existentes de conduta e dos meus elementos valorativos. A ‘vida social’ nele flui mais livre e agradavelmente”⁸⁷¹.

O quartinho de empregada e a tradição⁸⁷²

Retomando a questão do “*ambiente de empregada*”, seriam oportunas algumas considerações sobre a tradição do morar paulista, que no decorrer do tempo resultaram em soluções arquitetônicas consagradas, como edículas no fundo do terreno, quatinhos de empregada com acesso pela lavanderia e, no caso dos edifícios residenciais, resultaram no duplo acesso: social e serviços. Na tradição do morar, a segregação dos espaços e acessos de criados esteve presente, desde a casa imperial à moderna, como um resquício da sociedade escravocrata brasileira como disse o sociólogo e como veremos.

⁸⁶⁸ LOPES, Juarez B. O consumo da Arquitetura Nova. *Revista OU...*, GFAU, São Paulo, n°. 4, jun.1971.

⁸⁶⁹ Ibidem.

⁸⁷⁰ Ibidem.

⁸⁷¹ LOPES, Juarez B. O consumo da Arquitetura Nova. *Revista OU...*, GFAU, São Paulo, n°. 4, jun.1971.

⁸⁷² O quartinho de empregada e a tradição foi tema de trabalho final da disciplina “Programa da Casa Brasileira”, quando a autora cursava como aluna especial, em 1996. Posteriormente, foi retomado na forma de artigo publicado na revista eletrônica Revista 5% arquitetura + arte em 2006. Neste trecho há excertos reelaborados daqueles trabalhos.

Em 1822, com a proclamação da Independência, a São Paulo de Piratininga se transformou na Imperial Cidade de São Paulo, apesar do título, mantinha seu aspecto provinciano. Neste período, relatos de viajantes estrangeiros ou não, sistematizados em fichas no antigo arquivo do professor E. S. Bruno⁸⁷³, descrevem hábitos e costumes domésticos e o convívio entre escravos e seus donos:

*"O abastecimento de água era deficientíssimo, tanto na quantidade quanto na qualidade. No centro da parte principal da cidade havia somente o chafariz do largo da misericórdia com quatro bicas que nem sempre corriam abundantemente dia e noite estava ele, pois, rodeado de gente, na maior parte escravos, cuja vozeria se ouvia já de longe, quando por ali se passava"*⁸⁷⁴

*"Na realidade, a sua educação se restringe a conhecimentos superficiais, ocupam-se muito pouco com assuntos domésticos, confiando tudo quanto se refere às dependências inferiores da direção da casa, ao negro ou à negra cozinheira, e deixando todos os outros assuntos a cargo dos servos, (...) ocupam-se (as donas-de-casa), principalmente, em casa, em cozer, bordar e fazer renda."*⁸⁷⁵

A casa imperial escravocrata tinha total dependência da mão-de-obra negra, tanto em relação aos azeres domésticos comuns, quanto à infraestrutura como transportar água e esgoto, conforme explica o arquiteto L. Costa:

*"A máquina brasileira de morar do tempo da Colônia e do Império dependia dessa mistura de coisa, de bicho e gente que era o escravo [...] O negro era esgoto, era água corrente no quarto, quente e fria; era interruptor de luz e botão de campainha; negro tapava goteira e subia vidraça pesada; era lavador automático, abanava que nem ventilador."*⁸⁷⁶

Naquele período não havia preocupação com os aposentos dos escravos, pois quando não dormiam nas senzalas poderiam dormir num lugar improvisado qualquer - junto aos fogões, forros e porões⁸⁷⁷ como analisa L. Costa, que escravo era sinônimo de "bicho". Dentro do processo de transição para o regime republicano, a Abolição da Escravatura gera alterações aparentemente progressistas na passagem para o trabalho remunerado. A solução adotada para a mão-de-obra remunerada nas lavouras foi basicamente a introdução da figura do colono imigrante. Já no trabalho doméstico, por muitos anos, ainda restou a figura de uma ex-excrava ou suas descendentes, como parte integrante da família, como fora retratada pela literatura⁸⁷⁸.

⁸⁷³ Documentos disponíveis ao público no Museu da Casa Brasileira, hoje também publicados em livro.

⁸⁷⁴ Depoimento de Francisco de Assis V. Bueno, sobre a falta de infraestrutura da cidade. Texto extraído de *Memória da Cidade de São Paulo: segundo depoimentos dos moradores e visitantes*, de Emami da Silva Bruno p. 51

⁸⁷⁵ Depoimento de John Mawe, sobre as atividades da dona-de-casa. Texto extraído de *Memória da Cidade de São Paulo: segundo depoimentos dos moradores e visitantes*, de Emami da Silva Bruno p. 72

⁸⁷⁶ COSTA, Lúcio. Lúcio Costa: sobre arquitetura. org. Alberto Xavier, 2ª ed. Porto Alegre: Uniritter Ed., 2007.

⁸⁷⁷ Ibidem.

⁸⁷⁸ Como, por exemplo, a personagem Tia Anastácia do Sítio do Pica Pau Amarelo de Monteiro Lobato.

Segundo M. Homem, a casa republicana passa por um “processo civilizador” quando surgem as casas burguesas luxuosas decorrentes do sucesso da cultura cafeeira:

*“A casa e seus moradores, os seus costumes, o seu equipamento e sua criação constituem manifestação do processo civilizador, numa relação de vencidos para vencedores, tratando-se de paulistas e de europeus, e de vencedores para vencidos, se nos reportarmos à liderança econômica e política que os cafeicultores exerceram a nível nacional”.*⁸⁷⁹

Com os novos programas, surge também, o denominado agenciamento de espaços à francesa, descrito pelo professor C. Lemos⁸⁸⁰: *“A perfeita interdependência das zonas da habitação era conseguida através da introdução, na planta, do vestíbulo distribuidor dos passos. Esse novo cômodo da moradia era uma área ‘neutra’*”⁸⁸¹. Trata-se, portanto, de uma forma de distribuição que disciplinava as circulações a partir do vestíbulo ou do hall de entrada, a fim de tornar independentes os três setores de uso: estar, repouso e serviço, e separar as circulações de patrões e criados. É neste período que surgem os quartos de criada no interior das residências, geralmente junto às cozinhas, com acesso pelo quintal. Já os aposentos destinados às governantes estrangeiras localizavam-se, geralmente, próximos ao setor de repouso da casa.

Enquanto na arquitetura dos “palacetes paulistanos” havia a subdivisão dos ambientes de acordo com sua função, na arquitetura moderna, em contrapartida, a opção era a integração dos ambientes com maior fluidez, com a valorização dos espaços e a desejável integração entre o interior e o exterior⁸⁸². Estas alterações, em grande parte, foram decorrentes de novos sistemas construtivos e estruturais, especialmente o uso do concreto armado, que permitiu que a estrutura se desvinculasse das paredes e estas assumissem apenas de vedação além do conceito de “planta livre”. Arquitetos modernos paulistas, interpretando esse novo repertório, criaram soluções para “o morar” e contribuíram para alteração do agenciamento de espaços interno, como: R. Levi, J. Artigas, O. Bratke e C. Milan para citar apenas alguns.

Ainda segundo o professor C. Lemos, a tônica do agenciamento espacial da casa moderna é a continuidade espacial, que em alguns casos propiciou uma espécie de “proletarização” e uma conseqüentemente “promiscuidade” de alguns programas, através das superposições de funções. Ao descrever algumas soluções adotadas, C. Lemos faz uma crítica aos excessos cometidos, talvez, pela Escola Paulista Brutalista, em suas palavras:

“Há dessas casas modernas em que até os dormitórios possuem paredes baixas.

⁸⁷⁹ HOMEM, Maria Cecília N. *Palacete Paulistano: processo civilizador e a moradia urbana 1867-1914-18*. São Paulo: Martins fontes, 1996, p.4

⁸⁸⁰ LEMOS, Carlos A.C. *Casa paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café*. São Paulo: EDUSP, 1999 p.125.

⁸⁸¹ Ibidem, p. 252.

⁸⁸² Segundo Carlos Lemos: “Agora é o tempo da dita arquitetura moderna, mas essa modernidade não tem uma definição uniformemente aceita por todos[...] Trata-se, evidentemente, de modernismo digamos erudito aprendido nas faculdades de arquitetura a partir das lições básicas de mestres como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas etc”. LEMOS, Carlos de A. C. *História da casa brasileira*. São Paulo: Editora Contexto, 1989, p. 73.

*Com essa pretendida continuidade espacial, as paredes divisórias deixam de ser efetivamente isoladoras de atividades para tornarem-se simplesmente selecionadores de ambientes, havendo uma intencional promiscuidade. Pelo visto, muitos dos arquitetos modernos, além de se ocuparem das mais recentes técnicas construtivas também tratam de “atualizar” seus projetos oferecendo oportunidades de superposições que exigem das famílias um convívio nem sempre adaptado ao processo cultural definidor da burguesia formadora de sua clientela”.*⁸⁸³

A casa moderna paulista é uma síntese das conquistas do movimento moderno associados à tradição do morar paulista. Algumas soluções de projeto tornaram-se consagradas, como a edícula no fundo do lote junto à lavanderia; ou o quarto de empregada com acesso independente, quer seja por corredores laterais ou escadas helicoidais exclusivas, como nos projetos de C.Milan; algumas variantes como o quartinho semi-enterrado da Casa Bitencourt de J.Artigas; ou ainda a solução consagrada dos inúmeros edifícios residenciais: o duplo acesso: social e de serviço, este último com acesso ao quartinho se dá pela cozinha ou área de serviço, em geral com banheiro exclusivo. Nas soluções da especulação imobiliária, em muitos casos, foi abolida a necessidade de ventilação e iluminação naturais para um ambiente de permanência prolongada como é o quarto de empregada. J.Holson analisa o ambiente da empregada:

*"Tanto no projeto como no uso, essa área de serviço faz apelo ao mais atávico dos valores da classe média: a cozinha do apartamento continua a ser a cozinha da casa-grande, um lugar afastado do espaço de vida dopatrão: é o lugar dos empregados, raramente o da dona da casa: a empregada continua a ser uma escrava cuja presença é malvista nas áreas da família; e seu pequeno quarto com a porta abrindo para o tanque de lavar roupa no corredor de serviço ainda é a senzala."*⁸⁸⁴

Casa Juarez: tradição x inovação

Retomando o caso específico da Casa Juarez, o quartinho de empregada localiza-se na porção frontal *direita*, com acesso direto à rua por um corredor lateral. Defronte ao quartinho, um banheiro de serviço para empregada ou garagem e jardim. O acesso à lavanderia e cozinha é pelo corredor lateral externo. Suas dimensões são mínimas e suficientes para um pequeno armário embutido e duas camas fixas e justapostas, executadas em alvenaria, as quais foram separadas por uma alvenaria baixa de cerca de 1.40m. Este quarto semicilíndrico em sua forma foi executado em alvenaria de tijolos de barro comuns e seu teto é parcialmente chanfrado na porção frontal de ligação com a viga de borda da casa. Há uma janela para atender ventilação e iluminação naturais. Sua pintura na cor vermelha destaca o volume. Em termos funcionais, atende ao programa e seu acesso lateral externo propicia privacidade à empregada. No entanto, a alvenaria baixa que separa as camas não foi uma boa solução para o pequeno ambiente, pois reduz a percepção visual do espaço tornando-o ainda menor, e a posição da

⁸⁸³ LEMOS, Carlos A.C. *História da Casa Brasileira*. 1ª Ed. São Paulo: Contexto, 1996, p. 75.

⁸⁸⁴ HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 188.

segunda cama, confinada entre parede alta e baixa foi prejudicada em relação à iluminação e ventilação naturais.

O sociólogo J. Brandão afirma que o quartinho não deveria existir e *“neste sentido o quarto de empregada choca”*⁸⁸⁵, a solução do projeto foi comentada pelo arquiteto e professor A.Sant’Anna Jr, que ao analisar a Casa Juarez destaca a solução plástica do quarto: *“[...] Um outro aspecto marcante e agressivo desta casa é o volume cilíndrico do quarto de empregada, [...] pintado de vermelho vivo, parece estar se deslocando, se desgarrando da casa. Posicionado na frente da casa, explicita as contradições”*⁸⁸⁶.

Talvez o item de programa mais agressivo que pode chocar - no sentido de J. Brandão e A.e Sant’Anna Jr - não seria o quartinho de empregada que atende ao programa tradicional da casa paulista e sim outro que passou despercebido nas análises críticas: a piscina [Fig.61]. Um item de lazer, conforto, conveniência, e também *status* para imóveis de determinada categoria. Estes dois itens de programa: quartinho e piscina explicitam as *“antimonias insolúveis”* na concepção de W. Benjamin⁸⁸⁷, que na especificidade da arquitetura torna-se um limite que se reflete no projeto mesmo quando o arquiteto deseja contestá-lo. Neste sentido, a “agressão” foi às avessas daquilo que pretendia Rodrigo Lefèvre, certamente uma concessão do arquiteto aos proprietários; que denota sua visão de mundo menos radical em relação ao seu Grupo, pois Rodrigo Lefèvre não desistiu de sua arquitetura, mas procurou concretizá-la “dentro do possível”.

⁸⁸⁵ LOPES, Juarez B. O consumo da Arquitetura Nova. *Revista OU...*, GFAU, São Paulo, n°. 4, jun.1971.

⁸⁸⁶ SANT’ANNA JR, Antonio Carlos. *Desenho... Ou Sobre Rodrigo Lefèvre*. *Revista AU*, São Paulo, n°. 18, jun./jul, p. 88-93, 1988.

⁸⁸⁷ BENJAMIN, WALTER. O autor como produtor. *Revista OU...*, GFAU, São Paulo, n° 2, set., 1970

61 - Jardim e piscina.
Foto: Edite Galote Carranza

A discussão sobre o quartinho denota que nem todas as propostas dos arquitetos não foram aceitas de forma incontestada pelos proprietários, pelo contrário. A proposta de Flávio Império para fechar os ambientes dos dormitórios apenas com cortinas de tecido, que venceria o pé direito de aproximadamente 4.00m, não foi aceita pela proprietária D. Dulce⁸⁸⁸. Rodrigo Lefèvre projetou, então, uma solução alternativa que contemplou tanto a desejável integração espacial pretendida pelos arquitetos quanto o conceito de privacidade da proprietária. Ele desenvolveu um elaborado detalhe de portal, com estrutura de madeira aparelhada, que na parte inferior possui três folhas de portas convencionais de madeira e bandeira superior pivotante, composta de caixilho com fechamento em tela de aço diagonal fixa e painel removível com fechamento em tecido de algodão cru. O resultado é versátil, pois permite tanto a passagem de luminosidade e ar filtrados pela bandeira superior, quanto o controle de privacidade ou integração espacial através das folhas inferiores. Outra questão discutida foi a solução proposta por Flávio Império para o fechamento dos vedos periféricos do pavimento superior em madeira, que foi recusada pelo proprietário por julgá-la frágil em relação à estanqueidade e proteção da biblioteca⁸⁸⁹. A ideia foi abandonada e os vedos resolvidos com alvenaria de tijolos de barro comuns, sem revestimento, com pintura látex cor branca, que conformam estantes com prateleiras de madeira, armários, assentos com almofadas soltas, bancadas de mesa, além de armários embutidos com portas. A arquitetura de interiores é completada por mobília convencional. Flávio Império teria se afastado do projeto devido aos dois impasses descritos⁸⁹⁰.

⁸⁸⁸ Conforme depoimentos de Dona Dulce P. Lopes e Maurício Piza à autora em 10/09/2011.

⁸⁸⁹ Ibidem.

⁸⁹⁰ Ibidem.

As duas propostas de Flávio Império entraram em choque com os proprietários. O uso das cortinas para o fechamento dos quartos questionou conceitos de comodidade, conforto e privacidade da proprietária. Talvez Flávio Império estivesse pensando numa solução similar à adotada para as casas populares do interior do Brasil, semelhante ao que Lina Bo realizara na Casa Valéria Cirell, em 1958.

A outra proposta de Flávio Império, para solução de fechamento de vedos em madeira no pavimento superior, é de difícil análise, pois faltam elementos materiais como um estudo, por exemplo. No entanto, é possível supor, baseando-se nos relatos e nos demais detalhes bem elaborados da casa, como os caixilhos que fecham os vãos das abóbodas, que o arquiteto teria uma a solução para a estanqueidade dentro da boa técnica. Afinal, a construção de casas com vedos de madeira não é propriamente uma novidade arquitetônica, nos EUA é uma solução corrente e no Brasil, no Paraná, uma solução vernacular⁸⁹¹. Talvez a resistência do proprietário, poderia estar relacionada à fragilidade da madeira em relação à segurança contra invasões ou ainda que a mistura de técnicas - vedos de madeira e alvenaria - poderia dar um aspecto indesejável de “favelização” à casa.

Assim, as propostas de Flávio Império foram recusadas porque questionaram os valores e conceitos do morar dos proprietários. Elas também revelam a visão de mundo de Flávio Império, que talvez estivesse pensando justamente em romper com a tradição e propor uma nova forma de viver e morar, a exemplo das comunidades alternativas que surgiram nos anos sessenta, como a *Drop-Cities* dos *hippies* norte americanos, ou as propostas do arquiteto C. Alexander para o PREVI peruano com alcovas e cortinas⁸⁹². Numa outra hipótese, Flávio Império, como membro integrante do Grupo Oficina, teria optado em seguir a concepção de Zé Celso de “agredir burguesia”. Podemos concluir que, se as propostas de Flávio Império tivessem sido implementadas, seria cumprido o conceito de “agressão” de R. Levêfre. Segundo depoimentos, Flávio Império teria se afastado do projeto devido aos dois impasses⁸⁹³. Como Flávio Império não pôde alterar a sociedade, preferiu o isolamento.

⁸⁹¹ Outras experiências nesse sentido alternativo são registradas na década de 60. Como a Pré-Fabricação em Taipa desenvolvida pelo arquiteto Acácio Gil Borsoi, em Pernambuco, 1965; Escolas Pré-Fabricadas de Madeira, do arquiteto Severiano Porto, 1965;

⁸⁹² A proposta de “vivenda” elaborada pelo arquiteto austríaco Christopher Alexander (1936-) para o bairro experimental PREVI possuía alcovas com fechamento de cortinas e foi o embrião de suas propostas de “patterns” a qual baseia-se na possibilidade de que os indivíduos sejam criadores de seus espaços. Cf. MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

⁸⁹³ Depoimentos de D. Dulce e Mauricio à autora em 10/09/2011 e 26/09/2011.

Casa Juarez: programa, implantação, sistema construtivo e plástica

O programa de necessidades da casa foi discutido em algumas reuniões, das quais participaram os três arquitetos, o casal e seu filho pré-adolescente⁸⁹⁴. Ele determinou uma casa de dois quartos, dois escritórios, biblioteca, sala de estar e jantar, dependência de empregada, garagem, lavabo e chuveiro para piscina. O partido adotado resolveu o programa em dois pavimentos, numa planta retangular resultante dos recuos - frontal, posterior e laterais, do lote de 12x35m.

A solução de planta do pavimento superior, simétrica no sentido transversal, posicionou os dois conjuntos de quarto, escritório e banheiro, um voltado para o alinhamento, face sul e outro voltado para o recuo posterior, face norte [Prancha 10]. Na porção central da planta, localiza-se biblioteca, armários, circulação vertical e vazio. No pavimento térreo, o setor social - sala de estar, jantar e lavabo estão posicionados para a parte posterior do lote, face norte, onde situa-se a piscina. O setor de serviços - cozinha, lavanderia, banheiro de serviço e quarto de empregada estão localizados na porção direita, face leste. Nesta implantação, a casa volta-se para seu interior, não há caixilhos com visuais para a rua no pavimento térreo e no pavimento superior, não há visuais para os recuos laterais, exceto um pequeno caixilho tipo óculo, ao nível da mesa de trabalho do escritório frontal, que propicia visual lateral, uma solicitação do proprietário.

Na porção central, do pavimento superior, grandes caixilhos propiciam plena iluminação para o vazio e biblioteca, o que garante plena iluminação e economia energética. No pavimento térreo, caixilhos de peitoril médio, abrem-se para o recuo lateral esquerdo, integrando o jardim à sala de estar, com brises de placas de fibrocimento para controlar a iluminação poente; outros caixilhos abrem-se para o jardim no recuo posterior integrando visualmente a piscina, em nível elevado, a sala de jantar. A solução de portas de madeira, de três folhas, permitem a integração dos espaços interior e exterior no recuo posterior.

⁸⁹⁴ Na época das reuniões o filho tinha onze anos de idade e fora consultado de como gostaria que fosse seu quarto. Conforme depoimentos de D. Dulce e seu filho Maurício Piza à autora em 26/09/2011.

62 - Casa Juarez em construção:
FONTE: Arquivo da família Brandão.

O sistema construtivo da casa [Fig.62 e 63] é o dado mais importante do projeto. Na solução estrutural modesta, com economia de meios, e característica solução plástica em abóbada, encontram-se os princípios alternativos que nortearam as propostas do Grupo, objetivando diferenciá-las das soluções plásticas tecnicamente mais arrojadas da denominada Escola Paulista Brutalista.

Nesta casa, a solução de cobertura se configurou em duas abóbadas, que se desenvolvem no sentido longitudinal, executadas em laje mista, pré-fabricada, sustentadas por estrutura de concreto armado convencional, com vigas e seis pilares periféricos. A laje de piso do pavimento superior, também mista, possui outros dois pilares e vigas de sustentação na porção central no sentido transversal e estas se sobrepõem às vigas com juntas de dilatação, bem marcadas. Todas as lajes são revestidas com chapisco grosso, com pintura látex, na cor branca, e apresentam bom desempenho acústico. Externamente a cobertura não recebeu impermeabilização. A estrutura de concreto armado aparente é delgada e sem destaque plástico, com dimensões de pilares e vigas dentro de um modelo necessário e suficiente para a absorção dos esforços. Em termos plásticos, o concreto apresenta apenas a textura de marcação das fôrmas. O desempenho térmico da casa, em função da cobertura em laje, teve que ser corrigido após a conclusão da obra, mediante a instalação de dutos para ventilação cruzada. Com o passar dos anos, houve a necessidade de impermeabilização da cobertura.

Todas as alvenarias são de tijolos de barro convencional, sem revestimento, com aplicação de pintura látex na maioria dos ambientes. Apenas nas “áreas molhadas” há revestimento em reboco liso, sem acabamento cerâmico, com pintura (esmalte látex acrílico brilhante no presente momento histórico da casa). As bancadas dos lavatórios são de argamassa armada lisa com cubas de louça.

Os pisos do pavimento térreo e áreas molhadas são em concreto magro liso e pigmentado com corante vermelho - o popular cimentado “queimado” e “pó xadrez”. Uma solução que resgatou uma tradição de “casas antigas do interior”, solução considerada “ *muito prática para limpeza diária, que*

recebeu uma única aplicação de cera”, conforme relatou a proprietária⁸⁹⁵. Já no pavimento superior, os ambientes são revestidos com tacos convencionais de madeira, 7x10cm, sem aplicação de resina sintética.

63 - Casa Juarez em construção:
FONTE: Arquivo da família Brandão.

A maioria das portas é convencional com batentes e folhas modelo tipo mexicano, que geralmente são econômicas e comuns de serem encontradas no mercado até nos dias atuais; exceto os portais, já descritos, que foram executados mediante projeto elaborado, numa composição de madeira de caibros, pranchas e folhas de porta com ferragens e fechaduras convencionais. As portas das áreas molhadas possuem bandeira superior articulada para ventilação.

A maioria dos caixilhos foi executada mediante projeto que segue o mesmo princípio construtivo [Fig. 65]. Dois caibros de 6x6cm de madeira aparelhada, fixos com grandes parafusos transpassantes e porcas. Os caibros fixam vidros comuns e estes são vedados na porção superior e inferior com massa-de-vidraceiro. Nos dormitórios, há janelas com venezianas, que ora possuem grandes dimensões e ora minúsculas, como as pequenas vigias de cerca de 10cm de largura, estrategicamente posicionadas, no vértice entre alvenaria lateral e frontal ocultas pela curvatura da abóbada, o que permitem que fiquem abertas, para ventilação cruzada com segurança e privacidade. Estas possuem detalhes de fechos, tipo lingüeta, que gira, comumente utilizados em solução de marcenaria de armários. Na sala de estar, os caixilhos estão posicionados imediatamente acima do encosto do “sofá” [Fig.64], o que necessitou solução de apoio inclinado em sua base. Na cozinha e lavanderia a solução adotada foi vidro temperado com abertura pivotante. O detalhe segue solução consagrada na arquitetura paulista⁸⁹⁶, duas faixas estreitas, uma ao nível da pia e bancada e outra junto ao teto, acima do armário. Os portões frontais de madeira, de cerca de 1.20m de altura, foram

⁸⁹⁵ Conforme depoimento de Dona Dulce P. Lopes à autora em 10/09/2011.

⁸⁹⁶ Solução semelhantes já haviam sido utilizadas em projetos de Rino Levi, Oswaldo Bratke e Carlos Milan entre outros.

executados mediante projeto. Todos os elementos de madeira receberam acabamento em pintura verniz.

65 - Dormitório
Foto: Edite Galote Carranza

64 - Detalhe do caixilho lateral.
Foto: Edite Galote Carranza

A maioria das instalações elétricas e hidráulicas é aparente. Nos ambientes internos, luminárias e tomadas são salientes e fixas mediante argamassa, os condutores, de aço galvanizado, são aparentes e pintados na cor preta [Fig. 65]. A tubulação de esgoto, dos banheiros do pavimento superior, seguem em duas prumadas aparentes, localizadas na sala de estar e garagem. Na região de serviços, no recuo lateral direito, estão os abrigos para hidrômetro, quadro de entrada de energia e “relógio” e abrigo de botijões de gás GLP; as instalações seguem aparentes, em linha reta, paralelamente à alvenaria da casa, em condutores de aço, que são fixos mediante mãos-francesas metálicas.

A execução ficou a cargo da CEMPLA⁸⁹⁷ - construtora de reconhecida capacidade técnica, que realizou diversas obras importantes da arquitetura paulista. No processo de aprovação na prefeitura, a construtora consta como a responsável técnico ⁸⁹⁸ e Rodrigo Lefèvre (sozinho) como autor do projeto. No entanto, Rodrigo Lefèvre supervisionou os trabalhos de execução, sendo responsável, inclusive, pela aquisição de material, conforme depoimento da proprietária⁸⁹⁹. Sobre as relações e dinâmica no

⁸⁹⁷ A Construtora CENPLA - Construções, Engenharia e Planejamento Ltda, sediada à época na Av. Paulista, 2073, foi fundada em 1962 pelo sócio proprietário engenheiro Osmar Penteado de Souza e Silva. Ela tem em seu currículo importantes contribuições para a arquitetura paulista, pois executou obras para diversos arquitetos de destaque na historiografia, como Carlos Lemos, Décio Tozzi, Eduardo de Almeida, Eduardo Longo (Casa Bola 2, 1985), Lefèvre (Res. Cleômenes Dias Batista, 1964), Sérgio Ferro (Res. Boris Fausto), João Carlos Toscano, João VilaNova Artigas (Res. Elza Berquó, 1968), Paulo Mendes da Rocha (Res.do arquiteto, 1966) Jon Maitrejean, Sérgio Bernardes entre outros. Em nossa pesquisa, tivemos acesso aos desenhos remanescentes do projeto estrutural da Casa Juarez, onde constam os nomes dos engenheiros Ugo Tedeschi e Yukio Ogata como responsáveis pelo cálculo estrutural datados em 2/05/1968. Tivemos acesso, também, aos desenhos do projeto executivo de arquitetura, escala 1/50, executados à nanquim com instrumental, onde constam os nomes de Rodrigo Lefèvre e F.Império com data de 01/68. Ver comentário de C. Lemos sobre a construtora em (Apêndice A).

⁸⁹⁸ Conforme documento original do projeto de Prefeitura, constam os nomes da Construtora Cempla e de Rodrigo Lefèvre.

⁸⁹⁹ Segundo D. Dulce, R. Lefèvre foi um profissional muito dedicado e paciente para explicar todos os detalhes do projeto: “Ele que cuidava de tudo. Até as coisas pequenas, como o tipo de ferrolho da porta”. Lefèvre também continuou a dar assistência aos proprietários anos depois da conclusão da obra. Conforme depoimentos de D. Dulce P. Lopes à autora em 26/09/2011.

canteiro de obras - uma das teses do Grupo - o mais provável é que tenha sido um canteiro convencional, mas faltam elementos para uma análise conclusiva.

A casa foi visitada duas vezes para a presente análise e apresenta ótimo estado de conservação, pois seus proprietários preservaram suas soluções originais, inclusive cores. A exceção é a cozinha, reformada, para substituição de armários - mantidos na posição original - e substituição da bancada da pia de argamassa armada para granito polido. Também os brises de fibrocimento, do recuo lateral esquerdo, sofreram avarias e foram suprimidos.

Na Casa Juarez, alguns avanços foram conseguidos em relação à economia de meios - miserabilismo - devido ao rigor do detalhamento do projeto. O resultado espacial possui muitas qualidades, no que se refere ao agenciamento dos espaços internos, funcionalidade, relações interior-exterior dos espaços sociais, integração visual entre pavimentos, iluminação natural que penetra farta pelos caixilhos de fechamento das abóbadas e, conforto acústico, que resultou numa ambiência agradável observada pelos visitantes⁹⁰⁰. Sua solução plástica em abóboda se destaca do entorno, mas sua fruição é prejudicada em função do lote estreito. Pelo exposto, trata-se de um exemplar de boa arquitetura.

Concluindo, a Casa Juarez não pode ser considerada nem uma casa burguesa tradicional, nem exatamente um modelo para a casa popular, ou ainda uma casa “anti-burguesa” conforme P. Arantes⁹⁰¹, pois não teria atingido o desejável nível de agressão proposto pelo arquiteto. Ela resulta, portanto, num exemplar híbrido de casa-burguesa-e-anti-burguesa, simultaneamente, que discute contradições da sociedade como a vanguarda artística contracultural daquele momento.

A Casa Juarez denota que os autores do projeto, buscando ensinar aos demais arquitetos um caminho alternativo à produção arquitetônica para a casa popular, se viram diante de um impasse: a dificuldade de “se livrar dos resquícios da cultura erudita”⁹⁰². Pois as propostas do Grupo Arquitetura Nova, em particular a Casa Juarez, questionaram os valores sócio culturais da classe a que pertencem, e vão de encontro ao *status quo* social. Sua proposta é um exemplo de Arquitetura Alternativa, no sentido discutido na presente Tese, que questiona conceitos defendidos pela arquitetura majoritária.

⁹⁰⁰ Na visita coletiva realizada em 10/09/11, contou com a presença de vários arquitetos: Ricardo Carranza e Márcio Reis, prof. Hugo Segawa, prof. Mônica Junqueira de Carmargo, além de um grupo de alunos da FAU. Cerca de vinte pessoas aproximadamente. As impressões externadas foram em geral positivas. Algumas análises comparativas afirmaram que a casa seria muito “melhor e mais aconchegante” que outros exemplares da Escola Paulista Brutalista. Outra visita foi realizada em 26/06/11 pela autora.

⁹⁰¹ ARANTES, Pedro F. *Arquitetura Nova Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre de Artigas aos multirões*. São Paulo: Editora 34, 2002.

⁹⁰² LEFEVRÉ, Rodrigo B. *Casa do Juarez*. Revista OU... do GFAU, São Paulo, n°4, jun., 1971.

Faculdade de Arquitetura sem O Desenho Ou.... sem O canteiro: 1968

Nas escolas, nas ruas
Campos, construções
Somos todos soldados
Armados ou não
Caminhando e cantando
Geraldo Vandré⁹⁰³

Em 1968, os professores Flávio Império, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre participam no segundo Fórum de debates da FAU-USP. O objetivo seria *“fazer um balanço geral das atividades da faculdade, discutir e reformular o ideário do ensino e pesquisa de arquitetura, estabelecer a problemática básica adotada que deve guiar as atividades da FAU no período escolar seguinte”*⁹⁰⁴, mas devido ao momento histórico conturbado, quando o movimento estudantil renasce⁹⁰⁵ [Fig 66], o Fórum se caracterizou como palco de debates de ideias divergentes, que culminou no “racha”. Rodrigo Lefèvre argumentava que: *“há épocas em que as relações entre as universidades e a sociedade podem e precisam ser reformadas. Quando essas relações se tornam difíceis, críticas e mesmo caóticas, um esforço move de pensamento e ação se impõe”*.⁹⁰⁶

66- Passeata contra acordo MEC-USAID, 1968.
Fonte: ZAPPA;SOTO, 2008, p.52

⁹⁰³ Trechos da canção *“Pra não dizer que não falei das flores”*, Geraldo Vandré, 1968. Disponível em: <http://www.letras.com.br/geraldo-vandre/prao-nao-dizer-que-eu-nao-falei-das-flores>, acesso em 17/10/2011.

⁹⁰⁴ LEFÈVRE, Rodrigo. In. FÓRUM: O percurso do ensino na FAU. *Revista Caramelo*, São Paulo, n°6, p.9-22, 1993.

⁹⁰⁵ O movimento estudantil saiu às ruas em passeatas no Rio de Janeiro e São Paulo para protestar contra a política MEC-USAID e exigir mais vagas para o ensino universitário. A insatisfação dos jovens com o ensino, logo se voltou contra o regime, a partir do assassinato do estudante Edson Luis Lima, pela Tropa de Choque da polícia, quando invadiram o restaurante universitário Calabouço em 28 de março de 1968. No dia seguinte, 50 mil pessoas acompanharam o enterro pacificamente, mas na missa de sétimo dia, realizada na igreja da Candelária, houve confronto da cavalaria contra estudantes e sacerdotes episódio que ficou conhecido como “Sexta-Feira Sangrenta”. O episódio deflagrou manifestações por todo país: na Universidade de Brasília é ocupada pelos estudantes que entram em confronto com a polícia; em Belo Horizonte, estudantes de medicina ocupam o prédio da faculdade; em Goiânia um morto em confrontos com a polícia; em Porto Alegre a Brigada Militar intervém contra os manifestantes; em São Paulo a Reitoria da USP é invadida por alunos e na Rua Maria Antonia, ocorre uma batalha entre estudantes da Faculdade de Filosofia e do Mackenzie, resultando na morte do estudante José Guimarães. Em 26 de junho as manifestações chegaram ao clímax, com a passeata dos Cem Mil, considerado o “maior protesto público contra a ditadura militar”, organizada pelo movimento estudantil liderado por Vladimir Palmeira - presidente da clandestina UNE, contou com adesão de intelectuais, pais e mães, músicos, jornalistas e vários artistas que tomaram as ruas da Cinelândia. Cf. ZAPPA, R.; SOTO, E.. *Eles só queiram mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

⁹⁰⁶ LEFÈVRE, op. cit.

O suposto “racha”⁹⁰⁷ teria originado a revista *OU...* - publicada por alunos como alternativa à revista *O Desenho* - que em seus quatro números trouxe inéditos e também re-publicações da então extinta revista *Civilização Brasileira*⁹⁰⁸. A Revista *Ou...* publicou autores marxistas ocidentais como H.Lefebvre e W. Benjamin, como vimos.

J. Artigas, seis anos depois, fez um balanço dos debates daquele Fórum e ratifica sua posição de então, referindo-se ao “grupo de arquitetos mais jovens” - entre eles Grupo Arquitetura Nova - que se “deixava influenciar pelos sucessos estudantis europeus de maio de 1968”, em suas palavras:

*“Em 1968 um grupo de arquitetos mais jovens era portador de pontos de vista diferentes. Estávamos mais ricos de propostas internamente. Como arquitetos havíamos avançado e podíamos discutir a unidade de propósitos a partir de divergências dentro de nosso próprio meio sobre como conduzir nossos processos. Afigura-se-me que este grupo de arquitetos se deixava influenciar pelos sucessos estudantis europeus de maio de 1968. Como ponto de partida, negavam que a Arquitetura brasileira, apesar das melhores intenções ou resultados obtidos, nada conseguira que provasse ou instituísse os seus propósitos democráticos e humanísticos. [...] Parece-me que os anos que nos separam de 1968 provavam que tínhamos razão em discordar, em manter a orientação descolonizadora que vivíamos elaborando e para a qual procuramos uma prática”.*⁹⁰⁹

J. Artigas citou o simbólico Maio de 68 francês [Fig.12], representante maior das manifestações juvenis e estudantis pelo mundo. Entretanto, no Brasil, as manifestações foram semelhantes ao cenário internacional e 1968 foi marcado por diversos episódios de confrontos entre jovens estudantes e autoridades além de várias passeatas, entre elas a Passeata dos 100 mil, que contou com a presença de artistas e intelectuais [Fig.67].

67 - Passeata 100mil, na primeira fila, da esquerda para direita: E.Lobo, C.Buarque, A.Colassanti, R.Borghi, Zé Celso, C.Veloso, Nana Cayme, G.Gil e Paulo Autran..

Fonte: DUNN, 2009, p. 133

⁹⁰⁷ Sérgio Ferro, lembrando àquele Fórum, considera que divergências existiam em relação aos “caminhos” e não em relação aos objetivos. Informação Pessoal. Palestra de Sérgio Ferro em 28/09/2012.

⁹⁰⁸ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 2008, p. 219.

⁹⁰⁹ ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997. (grifo nosso).

O sociólogo L. Martins⁹¹⁰ analisou tanto o Maio de 68 quanto as manifestações juvenis brasileiras. Ele constatou que no Brasil surgiram pautas específicas de comportamento quando começa a “emergir uma contracultura” difusa, em grupos jovens que procuram preservar aquilo que lhes esta sendo negado *“a condição de sujeito de suas existências”*⁹¹¹. L. Martins afirma que das formas de resistência ao autoritarismo *“a mais trágica foi seguramente a da guerrilha, que contou com forte participação de uma juventude contida e frustrada”*⁹¹² depois do AI-5, no entanto não foi uma expressão de caráter social, mas *“uma opção pessoal de fundo ético”*.⁹¹³

O perfil do Grupo Arquitetura Nova é coerente com as definições de L. Martins, quer seja pela faixa etária ou pelo comportamento frente ao momento histórico do país, que se manifestou na forma de “guerrilheira” de dois de seus integrantes – Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre e não tão radical do terceiro – Flávio Império.

Na USP, medidas arbitrárias das autoridades interferiram diretamente no meio acadêmico devido ao afastamento de professores, dentre eles J. Artigas que é cassado antes da inauguração da nova sede da FAU em 1969⁹¹⁴. Ao contrário do destino do mestre, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro continuaram professores e também, arquitetos-guerrilheiros, pois desde o início de 1968 eram membros da ALN em sigilo.

Sérgio Ferro declarou que para a ALN⁹¹⁵ era desejável que os dois arquitetos mantivessem as atividades acadêmicas, pois poderiam contribuir de forma diferenciada para a organização, quer realizando contatos com outros membros intelectuais da Universidade, ou conseguindo informações privilegiadas como mapas urbanos de qualidade, por exemplo⁹¹⁶. Ele falou sobre a censura daqueles anos quando dar aula era *“difícilimo”*, pois havia policiais infiltrados para gravar as aulas e os professores se expressavam por metáforas: *“Em 68/69 dava aulas sobre canteiros de obras em São Paulo e alguns alunos choravam apesar da linguagem complicada – porque não podíamos falar claramente – falávamos por metáforas”*.⁹¹⁷

O contexto pós AI-5 repercutiu desfavoravelmente nos rumos pedagógicos da FAU-USP na década de setenta, conforme relatos de ex-alunos, como Ruth V. Zein, que lamentou não ter tido a

⁹¹⁰ MARTINS, Luciano. A “geração AI-5 e Maio de 68: duas manifestações intransitivas. Rio de Janeiro: Argumento, 2004

⁹¹¹ Ibidem, p. 17.

⁹¹² Ibidem, p. 18.

⁹¹³ Ibidem, p. 36.

⁹¹⁴ Na Universidade de São Paulo J. Artigas não foi o único a ser punido pelo regime militar, outros professores da USP foram cassados ou *“aposentados por decreto”*, em especial os mais destacados como: Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Octavio Ianni, Paulo Duarte, José Arthur Giannotti, Paul Singer, José Leite Lopes e Mário Schemberg. Cf. PECAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Atica, 1994, p. 258.

⁹¹⁵ Havia outros arquitetos envolvidos com a ALN em sigilo, o que ficou conhecido na época foi Ivens Marchetti, ex. militante PCB que atuava na favela da Rocinha no RJ, foi um dos quinze prisioneiros trocados pelo embaixador norte americano Charles Elbrickem setembro de 1968.

⁹¹⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000, p. 174.

⁹¹⁷ Informação pessoal à autora, por e-mail: edianeferro@orange.fr.

oportunidade de ser aluna do mestre P.M. Rocha e que em seus anos de graduação “*não se discutia arquitetura, embora estivéssemos nos formando arquitetos*”⁹¹⁸; Carlos A.F.Martins que disse que sua geração “*encontrou uma escola desorientada e dividida*”⁹¹⁹; Wilhelm Rosa, que afirma que houve “*a ruptura do ensino a partir da cassação e aposentadoria de professores*”⁹²⁰ e Marlene M.Acayaba que completa afirmando que a aposentadoria compulsória do mestre J. Artigas deixou a escola acéfala e que “*projetar deixou de ser a coluna vertebral da escola. As questões políticas, a repressão e a perseguição aos professores e alunos inquietavam-nos. Arquitetura só interessava se questionasse o status quo*”⁹²¹.

Flávio Império, que não participou da luta armada como Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, lecionou na FAU-USP até 1977 quando pediu demissão. Em Seminário no ano de 1979 ele comenta aquele período:

“[...] na década de 60, 70 todo mundo falou assim: ‘- aí, a década de 60, você era daquele tempo? Conta como era a universidade. Tinha Artigas e todos eles todos foram embora, não é?’ Foram, pois é, e piorou bem, a faculdade de arquitetura ficou um zero a esquerda. Por que você não volta para o zero a esquerda, porque parece que essa filosofia da individualidade que reúne o poder coercitivo, daquilo que se chama cultura, num determinado momento ficou nas mãos de uns e não nas mãos dos outros.”⁹²²

Ao que parece o lema “É proibido proibir” do Maio de 68 foi enterrado nos anos setenta. Das discussões acaloradas do Fórum de 1968, às metáforas discursivas dos professores politicamente engajados, aos silêncios e a autocensura⁹²³, aliada à falta de liberdade que traria maior prejuízo a cultura brasileira e aos estudantes - não apenas os da FAU-USP - segundo A.A. Lima: [...] *mais do que nunca é da mocidade, da juventude, está cerceada e por elementos de uma fiscalização invisível, de um poder distante [...] O importante é tirar o diploma e receber o mais depressa possível os frutos de*

⁹¹⁸ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese Doutorado em Arquitetura - UFRGS, Rio Grande do Sul, 2005, p. XI.

⁹¹⁹ MARTINS, Carlos A. Ferreira. *Prefácio*. In: KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: romano Guerra Editora: EDUSP:FAPESP, 2003, p.17.

⁹²⁰ ROSA, Wilhelm. *Depoimento*. In: *Arquitetura e Desenvolvimento Nacional: depoimentos de arquitetos paulistas*. São Paulo: IAB-SP, Editora Pini, 1979, p. 127-130.

⁹²¹ ACAYABA, Marlene Milan. *Sobre a reedição*. In: *Residências em São Paulo: 1947-1975*. São Paulo: Romano Guerra, 2011, p. 25.

⁹²² Flávio Império, trecho de sua palestra pronunciada em Seminário “O Neo-figurativismo dos anos sessenta”, promovido pelo Museu Lasar Segall em 1979. Fonte: Sociedade Cultural Flávio Império, setembro, 2011.

⁹²³ A questão da autocensura foi amplamente discutida no número especial da revista Visão, que foi um importante veículo de comunicação dos anos sessenta e setenta. Na seção de cultura de responsabilidade dos editores Vladimir Herzog, Rodolfo Konder, Luis Weis e Marco Antonio Rocha, edições históricas publicaram “*análises críticas do quadro cultural brasileiro*” do pós 1964. Na edição de agosto de 1973 a matéria “*Os impasses da cultura*” as discussões tem como tema principal os problemas da “*autocensura*” com análises de: Alceu Amoroso Lima, Gianfrancesco Guarnieri, Júlio de Mesquita Neto, Joaquim Pedro de Andrade, Fernando Henrique Cardoso, Chico Buarque de Holanda e Érico Veríssimo. Cf. OS IMPASSES DA CULTURA. Revista Visão, São Paulo, n° 6, p.101-106, ago. 1973.

uma educação puramente interessada e interesseira e pragmatista. Isso significa a corrupção da mocidade."⁹²⁴

As ausências dos mestres J. Artigas, J.Maitrejean, P.M.Rocha e depois Sérgio Ferro e Rodrigo Lefevre foram lamentadas por muitos. Dos que ficaram, muita coisa mudou nos anos seguintes com a pedagogia do desenho e pedagogia do canteiro.

A Casa Popular, 1969.

*"Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido,
estendendo a mão ao mestre-de-obras,
sempre tão achicalhado ao velho 'portuga' de 1910,
porque - digam o que quiserem - foi ele quem guardou,
sozinho, a tradição"*
Lúcio Costa ⁹²⁵

Em 1969, Sérgio Ferro divulga, em versão mimeografada, o ensaio "*A casa popular*"⁹²⁶, que nasceu de suas anotações de aula na FAU-USP entre os anos de 1968-69, o qual foi o embrião de seu livro "*O canteiro e o Desenho*" que veremos mais adiante. Na primeira parte - *A casa popular*, Ferro descreve a construção do abrigo que é erguido nos bairros periféricos "*para si, nos fins de semana, feriados, ou férias*" e que representa a "*produção de um valor de uso*"⁹²⁷, produção predominante nas periferias da cidade; na segunda parte - *A mansão* - discorre sobre a produção no topo da escala social, no bairro do Morumbi, onde fazer sua casa assume o significado de aplicar capital numa casa como mercadoria ou "*objeto suntuário*"⁹²⁸, a fim de ser um "*diferenciador de classe*"⁹²⁹; na terceira parte - *O estreito Mercado de Massa* - discorre sobre o "*mercado massificado, a produção para o consumo pela classe média*"⁹³⁰ e suas contradições. Citando autores da Escola de Frankfurt, Engels e Marx em "*O Capital*", discute o porquê da "*manutenção do modo arcaico de produção na construção civil*"⁹³¹, demonstrando através de cálculos como um empreendimento em São Paulo, em 1969, pode produzir a taxa de mais-valia da ordem de 400% e lucro de 100%.

Em "*Duas Observações Finais*", ele critica os arquitetos e engenheiros ditos "progressistas" que defendem que "*no Brasil, é importante a manutenção das características atuais da construção civil*

⁹²⁴ LIMA, Alceu Amoroso Lima. In. OS IMPASSES DA CULTURA. Revista Visão, São Paulo, n°6, p.101-106, ago. 1973.

⁹²⁵ COSTA, Lúcio. *Documentação necessária*. In. Lúcio Costa: sobre arquitetura; organizado por Alberto Xavier, 2 ed. Porto Alegre: Uniritter Ed., 2007, p. 94.

⁹²⁶ FERRO, Sérgio. A produção da casa no Brasil. In. FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, p. 61-101, 2006.

⁹²⁷ Ibidem, ibidem.

⁹²⁸ FERRO, Sérgio. A produção da casa no Brasil. In. FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, p. 61-101, 2006.

⁹²⁹ Ibidem, ibidem.

⁹³⁰ Ibidem, ibidem.

⁹³¹ Ibidem, ibidem.

porque ela é um campo de absorção de mão-de-obra”⁹³², e aponta uma contradição, porque, segundo ele, esta postura não resolve as questões profundas do subdesenvolvimento. Sobre o “boom” da construção civil - no início do “Milagre Econômico”⁹³³, Sérgio Ferro defende que ele aprofundou as desigualdades sociais e - irônico, conclui com o seguinte prognóstico: “O que é seguro é que haverá atrito entre os capitalistas isolados e seus representantes do poder, que tem os olhos postos na classe e menos no seu componente particular. Mas não ultrapassará, seguramente, a região das disputas cordiais. Afinal, eles se entendem”⁹³⁴.

Em “A casa popular”, fala o arquiteto-guerrilheiro Sérgio Ferro que aponta contradições da profissão dividida entre regras de mercado e seu papel social. A crítica do arquiteto às regras capitalistas de mercado - que condicionam a consumidores e profissionais - segue a perspectiva da “sociedade totalmente administrada” da Escola de Frankfurt⁹³⁵. Contudo, o tom desse ensaio é representativo de um período de posições extremadas - do pós-AI-5, dos “anos de chumbo” em pleno “Milagre Econômico”, quando Sérgio Ferro assume postura contundente.

Arquitetura sem o canteiro, fim de um ciclo, 1979.

“Quem fala que sou esquisito hermético
É porque não dou sopa estou sempre elétrico
[...]
Quem fala de mim tem paixão”
Wally Salomão⁹³⁶

Depois que saiu da prisão, em 1971, Sérgio Ferro parte para o auto-exílio na França onde retomará o texto “A casa popular” que dará origem ao livro “O canteiro e o desenho”.⁹³⁷

A partir desse livro, Sérgio Ferro foi considerado o principal “intelectual alternativo da arquitetura”⁹³⁸ e seu texto interpretado como um manifesto contra a atuação do arquiteto, conforme análise de H.Segawa: “suas ideias no Brasil foram transformadas na palavra de ordem contra o projeto, isto é, defesa do “não-projeto”. Fazer o projeto de arquitetura significava endossar o sistema,

⁹³² Ibidem, ibidem.

⁹³³ O denominado “Milagre Econômico” ocorreu no governo do presidente Emilio Garrastazu Médici (1969-1974) a partir das iniciativas de seu ministro Delfim Netto. Naquele período o Brasil apresentava taxas anuais de crescimento da ordem de 10%. De forma paradoxal, apesar de grande crescimento em alguns setores, houve o aumento significativo da concentração de renda e da pobreza da população. A crise mundial do petróleo marca o fim desse período.

⁹³⁴ FERRO, op. cit. p. 101.

⁹³⁵ Os membros da Escola de Frankfurt T.Adorno, M. Horkheimer e H. Marcuse, estão presentes nas citações dos textos de Sérgio Ferro.

⁹³⁶ Techos do poema “Ólho de lince” de Wally Salomão, musicados por Jards Macalé. Ver disco: Jards Macalé parcerias com Waly Salomão, Biscoito Fino, 2005.

⁹³⁷ FERRO, op. cit.

⁹³⁸ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 155, grifo nosso.

corroborar a ditadura; recusar o projeto era boicotar o “modo de produção arquitetural” vigente, que deveria ser substituído”⁹³⁹.

Segundo R.Schwarz, “O Canteiro e desenho” investigou as principais contradições da profissão do arquiteto, a “*discrepância entre o discurso dos arquitetos claro, arejado, livre, enxuto, transparente, humanista, desalinenador etc. e do outro lado, os fatos da exploração, do ambiente atrasado, segregado e insalubre do próprio canteiro*”⁹⁴⁰, cujos resultados teóricos são de “*primeira linha*”.⁹⁴¹

O livro é uma coletânea dos pensamentos de Sérgio Ferro, ora críticos ora poéticos na forma de uma teoria crítica, à semelhança do que fizera Guy Debord em “*A sociedade do espetáculo*”, no que tange a liberdade discursiva, de crítica contra a alienação numa perspectiva marxista. Sérgio Ferro versa contra a alienação do trabalho no canteiro de obras e de sua reificação como principal instrumento da produção de mais-valia. Contudo, a dificuldade de leitura do livro, é devida às mudanças de referente e à sua prosa poética em muitas passagens. Este trabalho deve ser entendido como representativo daquele momento histórico, e avaliado sem as paixões daquela época.

Como consequência de seu discurso contundente, parece que Sérgio Ferro não encontrou caminho de continuidade para atuar como arquiteto. Apesar de não ter se afastado por completo da profissão, não pôde exercê-la plenamente no país que adotou, tornando-se uma espécie de arquiteto “suicidado”⁹⁴², optando pela docência e pintura. Ele justifica suas escolhas:

*“Bem, dizendo o que eu digo da Arquitetura, se praticasse, seria um imoral. Assim, só pratico quando há condições de experimentação, quando se pode tentar, mesmo que seja coisa pequena, modificar as relações de produção, trabalhar de outra maneira.”*⁹⁴³

⁹³⁹ Id. Ibid. p.155.

⁹⁴⁰ SHUWARZ, Roberto. Saudação a Sérgio Ferro. In. FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho livre*, São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 439.

⁹⁴¹ Ibidem.

⁹⁴² Como na definição de Antonin Artaud em “*Van Gogh o suicidado pela sociedade*”. Cf. ARTAUD, Antonin. *Van gogh, o suicida da sociedade*. Trad. Ferreira Gullar, Rio de Janeiro, José Olympio, 2003.

⁹⁴³ FERRO, Sérgio. Entrevista Sérgio Ferro. In. *Revista Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, ano 6, n° 2, dez/jan. p.46-49.1990,

Início de um novo ciclo: arquitetura, cenografia e pintura, 1979

Adeus

vou pra não voltar

e onde quer que eu vá

sei que vou sozinho

Torquato Neto⁹⁴⁴

Rodrigo Lefèvre, após sair da prisão, inicia um novo ciclo em sua carreira ao ingressar na Hidroservice, em 1972, onde realizou projetos de grande porte, como por exemplo, o Edifício do DNER, em Brasília e o Instituto de Ambulatório do Hospital das Clínicas, em São Paulo.

Em 1977, retoma suas atividades como docente nos cursos de graduação e pós-graduação da FAU-USP e no curso de arquitetura da PUC de Campinas e, em 1982, no curso de arquitetura da Faculdade de Belas Artes⁹⁴⁵.

Em 1979, participou do debate promovido pelo IAB-SP sobre Arquitetura e Desenvolvimento Nacional. Rodrigo Lefèvre retomou o tema *“frustração na produção arquitetônica”*⁹⁴⁶, que fora discutido nas seções anteriores. Para ele, tal “frustração” decorreu de três tipos de anseios não atingidos pela maioria dos arquitetos – de cunho elitista, pelo poder ou por valores estéticos. Ele conclui sua argumentação defendendo que:

*“[...] Nesse processo de frustração, ou nesse processo de dizer que houve frustração, nada mais houve do que uma participação intensa dos arquitetos no processo de desenvolvimento do país todo o tempo. Dizer que não participou, dizer que fomos aliados do desenvolvimento é um absurdo. Estão aí a av. Paulista e a av. Faria Lima que não nos deixam mentir. O desenvolvimento se deu de um tal jeito e a participação dos arquitetos se deu na medida do possível, atendendo e resolvendo problemas desse desenvolvimento.”*⁹⁴⁷

Em seu discurso contundente, Rodrigo Lefèvre destacou o silêncio da maioria dos colegas em relação ao “golpe de Estado” que *“cerceou todas as liberdades, principalmente as liberdades intelectuais, de cultura, de produção artística”*⁹⁴⁸. Ele criticou a organização do evento, pelo *“caráter elitista”*⁹⁴⁹ da escolha dos participantes, que eram pessoas *“que tiveram sucesso nas suas atividades”*, assim, defendendo a necessidade da participação de *“arquitetos de todas as atividades, de todos os setores onde o arquiteto atua”*⁹⁵⁰. Ele, também, argumentou sobre a necessidade de uma nova postura profissional do arquiteto, que deveria atuar de forma mais integrada às equipes multidisciplinares.

⁹⁴⁴ Versos da canção “Pra dizer adeus” de Torquato Neto. Ver: Torquato Neto: todo dia é dia D. Dubas Música, 2002.

⁹⁴⁵ ARANTES, Pedro Fiori. Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigos aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002.

⁹⁴⁶ LEFÈVRE, Rodrigo. Depoimento. In: INSTITUTO DOS ARQUITETOS DE SÃO PAULO. Arquitetura e desenvolvimento nacional: depoimentos de arquitetos paulistas. São Paulo: Editora Pini, 1979.

⁹⁴⁷ LEFÈVRE, op. cit. p.61

⁹⁴⁸ Ibidem, p.62

⁹⁴⁹ Ibidem, ibidem.

⁹⁵⁰ Ibidem, ibidem.

Em 1981, Rodrigo Lefèvre conclui o mestrado com a dissertação “*Projeto de um acampamento de obra: uma Utopia*”. Dois anos depois, morreu em acidente de carro, encerrando precocemente sua contribuição ao campo arquitetônico.

Flávio Império, por sua vez, continuou suas atividades de docente, pintor e cenógrafo, mesmo atravessando as turbulências do cenário teatral com a censura e exílio e auto-exílio de alguns protagonistas⁹⁵¹ e a prisão de seus amigos Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre. Ele, que fora colaborador na revista *Mirante das Artes Etc*, realiza a obra “Para Lina”, dedicada à Lina Bo onde escreveu: “*Lina eu pensei que tinha ficado só, imagine.....*”⁹⁵², quando esteve muito próximo da arquiteta, em 1970-1973.

Flávio Império, naquela década conturbada, teria dado uma “*virada de 180 graus*”⁹⁵³ em sua vida e carreira. Ele se aproximou do *Living Theatre*, de Judith Malina e Julian Beck - grupo contracultural norte americano que esteve no Brasil a convite de Zé Celso do Teatro Oficina; iniciou um processo de busca pelo oriente através da Yoga que começou a praticar; e também, se inseriu no psicodelismo (de acordo com a Geração A1-5 que veremos no próximo capítulo) quando “*tem experiências com alucinógenos e mergulha fundo numa ‘metafísica individual’*”⁹⁵⁴. Ele também compartilhou sua casa-atelier com outros artistas, vivendo numa espécie de comunidade “*dividida por gente legal*”⁹⁵⁵. Sobre sua “virada” Flávio Império declarou:

“Mergulhei fundo numa metafísica individual, meti a cara em vários terreiros, me coloquei muito tempo pai-de-santo, a ioga procurando acompanhar os meus mortos assumidos e consumidos com as guerras do mundo. Encontrei meu transe transido de pavor. E vi, juro que vi, embora tenha esquecido, coisas tão estranhas que ao voltar para o lado de cá, estranhei muito o meu mundo, que nunca tinha encarado bem de frente.”⁹⁵⁶

Em 1975, Flávio Império realiza seus primeiros filmes em Super-8: “*Colhe, Carda, Fia, Urde e Tece*”⁹⁵⁷ - documentário sobre as tecedeiras de Uberlândia que integrou a exposição *Repastos*, 1976 [Fig 68], no MASP e *A Pequena Ilha da Sicília*, sobre as transformações do bairro do Bixiga, que o

⁹⁵¹Segundo Cláudia Campos o Teatro de Arena após o A1-5 é desmantelado e cai em semi-clandestinidade. Augusto Boal é exilado. Cf. CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva e Ed. Univ. São Paulo, 1988, p.164. Segundo Helena Camargo de Staal o Teatro Oficina é invadido por forças policiais em 20 de abril de 1974 quando atores e técnicos são presos e o teatro fechado. Neste episódio José Celso Martinez Corrêa foi sequestrado e desaparece por 10 dias. Posteriormente devido a apelos da classe artística internacional representada por Jean Paul Sartre, Bernard Dort e Jean-Louis Barrault que, escandalizados, escrevem ao governo brasileiro exigindo a libertação do diretor que foi encontrado nas dependências do DOPS. Depois de três semanas de prisão e tortura é libertado. Zé Celso decide pelo autoexílio em Portugal retornando ao país após a Lei de Anistia em 1978. Cf. CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 335.

⁹⁵² FLÁVIO IMPÉRIO. Renina Katz e Amélia Império Hamburger org. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

⁹⁵³ ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, p.235.

⁹⁵⁴ Ibidem, ibidem.

⁹⁵⁵ Depoimento de Maria Cecília Cerrotti (Loira) cenógrafa formada pela FAU-USP. In. IMPÉRIO, Flávio. In. ITAÚ CULTURAL, *Ocupação Flávio Império*, Catálogo, São Paulo, cenografia Hélio Eichbauer, coordenação arquiteta Vera Hamburger, jun./jul., 2011, p. 36.

⁹⁵⁶ Depoimento de Flávio Império. Apud. ARANTES, op. cit. p. 157.

⁹⁵⁷ SESC POMPEIA, *Flávio Império em cena*. Catálogo. São Paulo, curadoria Glaucia Amaral, nov. 1997.

insere na tendência superoitista, que eclodiu na cena artística paulista, nos anos 1970, com grande produção de filmes experimentais exibidos em circuitos alternativos⁹⁵⁸.

Em 1976, Flávio Império foi responsável pela cenografia do espetáculo *Doces Bárbaros*⁹⁵⁹ com direção de C.Veloso e outras cenografias e figurinos para espetáculos de M.Bethânia. Flávio Império tinha grande afinidade com o grupo baiano, conforme declarou: *“de uma certa forma, a produção musical dos baianos informa o que eu faço”*.⁹⁶⁰

Flávio Império, em 1977, se demitiu da FAU-USP e partiu em viagem pelo nordeste brasileiro em pesquisa para sua cenografia e pintura. Em Recife, ele descobriu *“os tabuleiros de carne-seca dos mascates”*⁹⁶¹ - tecidos manchados descartados pela indústria e que eram comercializados por quilo - os quais abriram um novo caminho de investigação artística para seu trabalho de serigrafia. Flávio Império explicou sua pesquisa: *“As bandeiras em pano “carne-seca” são experiências mais próxima desse encontro possível, onde o incidente e o acidente se cruzam na criação de novas realidades”*⁹⁶², ele também se mostra sensível à realidade brasileira: *“fico com a impressão de que a “carne-seca” veste a miséria que se veste”*.⁹⁶³ A pesquisa de Flávio Império resultou em uma série de obras que fizeram parte da exposição *“Matrizes, Filiais e Companhias”*, realizada no SESC Anchieta, São Paulo, 1979.

Seis anos após a exposição, Flávio Império adoece e morre, em 1985.

68 - Exposição Repassos, Lina Bo Bardi 1976, com imagens do filme de F. Império *“Colhe, Fia, Urde, Tece”*. BARDI, 2008, 2001

⁹⁵⁸ Rubens Machado Jr. foi o curador da mostra *“A Marginalia 70 e O Cinema Experimental”*, realizada no Itaú Cultural em 2001. Disponível em www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/home/index.cfm, visitado em 15/09/2012.

⁹⁵⁹ Espetáculo que estreou em 1976, no Canecão, Rio de Janeiro. Cf. IMPÉRIO, op. cit. 149.

⁹⁶⁰ Ibidem, ibidem.

⁹⁶¹ IMPÉRIO, Flávio. In. ITAÚ CULTURAL, *Ocupação Flávio Império*, Catálogo, São Paulo, cenografia Hélio Eichbauer, coordenação arquiteta Vera Hamburger, jun./jul., 2011, p. 41.

⁹⁶² Ibidem, ibidem.

⁹⁶³ Ibidem.

5 ARQUITETURA, O PSICODELISMO E O ECOLOGISMO

Arquitetos da geração pós 1964

The girl with kaleidoscope eyes

Lucy in the sky with diamonds

Lucy in the sky with diamonds

Lucy in the sky with diamonds

*Beatles*⁹⁶⁴

Arquitetos formados durante o regime militar como Eduardo Longo, 1966, Vitor Amaral Lotufo, 1967, ambos na Faculdade de Arquitetura Mackenzie, e Luis Antonio Pitanga do Amparo, 1973, FAU-USP, vivenciaram os momentos politicamente conturbados e culturalmente ricos da história recente do país. Foram jovens sensíveis ao espírito do seu tempo, cuja mudança cultural lhes forjou uma visão alternativa de mundo, influenciando em seu comportamento e nas suas obras.

O período pós 1964 foi marcado pelo intercâmbio com o cenário internacional intensificado pela ascensão da indústria cultural⁹⁶⁵. O mercado fonográfico trouxe o *rock* psicodélico do *Sgt. Papper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles [Fig.69] e a música dos protagonistas de *Woodstock* como J.Hendrix, e J.Joplin, *The Mamas and the Papas*, carregando a moda, *design* e a cultura *hippie*; da indústria cinematográfica chega o imaginário dos tempos de corrida espacial, com os filmes "*Barbarella*", 1968 e "*2001: uma odisseia no espaço*", analisados por R. Banham como *Software* e *Hardware* respectivamente, como vimos no capítulo 2; há ainda a divulgação da *Pop Art* de Andy Warhol; e a televisão, que assume importante papel na divulgação da revolução jovem. Manifestações culturais locais interagem com esse universo de mudanças, influenciando na formação da denominada "*Geração AI-5*"⁹⁶⁶ que veremos mais adiante.

Nestes termos, os arquitetos Eduardo Longo, Vitor Lotufo e Pitanga do Amparo, representantes da denominada *Geração AI-5*, assumiram a ruptura de paradigma em todos os níveis - culturais e arquitetônicos, como veremos.

69 - Capa disco *Sgt. Papper's Lonely Hearts Club Band*, Beatles, 1967

⁹⁶⁴ Trecho de "Lucy in the sky with diamonds" album *Sgt. Papper's Lonely Hearts Club Band*, Beatles, 1967.

⁹⁶⁵ HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 101.

⁹⁶⁶ MARTINS, Luciano. *A "Geração AI-5" e Maio de 68: Duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

Cultura Brasileira: da esquerda nova ao psicodelismo e *desbunde*

um poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia
resplendente candente fagueira
num calor girassol com alegria
na geleia geral brasileira
que o Jomal do Brasil anuncia
Torquato Neto e Gilberto Gil⁹⁶⁷

A cultura brasileira do período 1967-79 vivia um quadro tripartite de tendências imbricadas⁹⁶⁸: manifestações neutras⁹⁶⁹ - da cultura de massas e entretenimento influenciada pelo internacionalismo cultural em sua forma; manifestações engajadas politicamente, de ativismo contra o regime militar e tônica semelhante à *New Left* norte americana; e por último as manifestações alienadas, boêmias, ou *desbundadas*, para utilizar a terminologia da época, com formas alternativas de expressão artística, críticas à sociedade e seus valores e harmoniosas às novas tendências artísticas do cenário cultural internacional⁹⁷⁰ e ao movimento *hippie*.

Segundo o sociólogo L. Martins, o período pós 1968 é caracterizado pela “cultura autoritária”⁹⁷¹ cuja consequência foi a formação da “Geração AI-5”⁹⁷², de jovens que se posicionam contra o autoritarismo. Estes jovens - que em 1968 se situavam na faixa de 20 anos e, também, membros da geração precedente – são da classe média ou classe alta, universitários, que sem um contorno rígido, se manifestaram contra a “cultura autoritária” que se instalou no país após 64, a qual foi o resultado difuso do autoritarismo; este que “transmite à sociedade pelas práticas cotidianos de censura, da violência policial, da arrogância da burocracia, do desrespeito aos direitos individuais, da ocultação do processo decisório”⁹⁷³, e que condiciona os indivíduos. Ainda segundo L. Martins, uma parcela dessa juventude, vivia o “drama da contração”, do silêncio teórico e de certo misticismo e escapismo.

⁹⁶⁷ Torquato Neto e Gilberto Gil, canção Geleia Geral, 1968. Cf. PAIANO, Enor. *Tropicalismo bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996, p. 64.

⁹⁶⁸ Sobre as tendências Cf. OS IMPASSES DA CULTURA. *Revista Visão*, São Paulo, n° 6, p.101-106, ago. 1973.

⁹⁶⁹ Manifestações como a Jovem Guarda de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Vanderleia que assimilou e reproduziu a forma e a estética da música *pop* internacional. O *iê iê iê*, como era denominado pejorativamente, não era engajado e contagiou os jovens que não estavam preocupados com o contexto político do país e que desejavam, apenas, “curtir” a vida.

⁹⁷⁰ PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Editora Ática, 1997.p.82.

⁹⁷¹ MARTINS, Luciano. *A “Geração AI-5” e Maio de 68: Duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004, p. 16

⁹⁷² *Ibidem*, p.17.

⁹⁷³ *Ibidem*, *ibidem*.

Então, a juventude brasileira começou a tomar contato com o movimento *hippie* norte americano, uma moda que chamou atenção da imprensa. A revista *Realidade*⁹⁷⁴ publicou artigo especial “Façam amor, não guerra”, cujo subtítulo “Que fenômeno é Este? O que querem? O que fazem os *hippies*?” – surgia a fim de esclarecer o público sobre o fenômeno “hippy” e elaborar um retrospecto do fenômeno que chegava ao Brasil. O artigo ainda publica o depoimento de uma jovem estudante de filosofia, que define seus pares:

*“Ser hip, antes de tudo, é ser um amigo do homem, um homem não violento e apaixonado pela vida. Um ser que coloca a liberdade acima da autoridade a criação acima da produção e a cooperação acima da competição. Pouco importa se tem a cabeça raspada ou cabeleira de louco”.*⁹⁷⁵

Para o filósofo Luis Carlos Maciel⁹⁷⁶, a postura “desbundada” foi “a resposta mais criativa, mais eficiente e mais enriquecedora para a situação que estávamos vivendo” e que esta mesma postura é mais revolucionária “do que a de esquerda militante e armada, por um lado, e do que a da direita conformista e colaboracionista por outro”⁹⁷⁷. Esta parcela da juventude buscou uma forma de “vida alternativa”⁹⁷⁸ valorizando a marginalidade como “uma forma de recusa a se submeter ao comportamento social normativo”⁹⁷⁹ configurando-se em uma forma subversiva de resistência pacífica e passiva ao regime militar.

Naquele período surgem manifestações contraculturais que enfeixavam uma produção “variada e dispersa” que recebeu diversas designações: “contracultura, cultura marginal, curtição e desbunde”⁹⁸⁰ ou ainda “underground”⁹⁸¹. Elas têm em comum a perspectiva de um país que convivia com as contradições: de um lado o desenvolvimento econômico, industrial, tecnológico e o “salto na indústria cultural”⁹⁸²; e de outro aumento da desigualdade entre classes sociais, que impulsionava o crescimento urbano desordenado nas grandes cidades, como São Paulo⁹⁸³, e a massificação e internacionalismo

⁹⁷⁴ FAÇAM AMOR, NÃO GUERRA, *Revista Realidade*, n° 23, editora Abril, fev., p. 110-114, 1968.

⁹⁷⁵ Idem.

⁹⁷⁶ Luis Carlos Maciel - filósofo pela Faculdade de Filosofia da UFRGS, também, dramaturgo, roteirista, diretor de cinema, poeta e escritor, é considerado um ‘guru’ ou filósofo da contracultura - como seu colega Herbert Marcuse no cenário internacional - atuou como jornalista do *Pasquim* com a coluna *Udigrudi*. Cf. CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: underground através de Luis Carlos Maciel*. Tese, FFLCH-USP, São Paulo, 2007.

⁹⁷⁷ MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.p.122.

⁹⁷⁸ Fernando Gabeira discorre sobre esta nova forma de vida: “a ideia de que existe uma vida alternativa e que deve e merece ser vivida mobiliza, de uma certa maneira, milhares de pessoas no mundo inteiro, inclusive no Brasil”. Cf. GABEIRA, Fernando. *Vida alternativa: uma revolução do dia-a-dia*. Porto Alegre: LP&M, 1986.

⁹⁷⁹ DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 156.

⁹⁸⁰ FAVARETTO, Celso. In. *Anos 70 trajetórias*: Itaú Cultural, 2001.

⁹⁸¹ PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*: São Paulo, Brasiliense, 1986.

⁹⁸² HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 101.

⁹⁸³ O ‘problema’ das favelas na cidade de São Paulo, data de 1940 com o surgimento dos primeiros assentamentos. Uma das primeiras, a grande favela de Vila Prudente, data de 1950, quando a população favelada representava 1.5% da população do município. Em 1970, em pleno Milagre Econômico, o crescimento das favelas é da ordem de 45% ao ano “índice dez vezes superior à taxa de incremento populacional da Região Metropolitana de São Paulo”, conforme análise de Nabil Bonduki: “[...] Configura-se, assim, durante a década de 1970, uma alteração significativa no quadro de opções habitacionais em São Paulo, crescendo aceleradamente a favela e a moradia de aluguel.” Em 1996, no município de São Paulo, havia 576 favelas, com uma população de 747.322, representando 7.6% da população total conforme Dados do Censo demográficos de 1980-1991, contagem populacional. Cf. TASHNER, Suzana P. Desenhando os espaços

cultural. Os anos de *Milagre Econômico*, também conhecidos como os “anos de chumbo”, foram marcados pelo desaparecimento de temáticas polêmicas e controversas, resultado tanto da censura direta e da autocensura⁹⁸⁴ por parte dos autores, produtores e editores, quanto pelo exílio, autoexílio e prisões de intelectuais, jornalistas, artistas e arquitetos como Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro.

O Tropicalismo foi um dos retratos daquele período. Definido como movimento pela imprensa⁹⁸⁵, em 1968, foi inspirado no “*Manifesto Pau-Brasil*” de Oswald de Andrade, e criou a “*estética antropofágica contemporânea*”⁹⁸⁶ cujo objetivo seria “*deglutir os movimentos de vanguarda*”⁹⁸⁷ apresentando contrastes da cultura nacional “*moderno e o arcaico, o místico e o industrializado, o primitivo e o tecnológico*”⁹⁸⁸, com exemplos no cinema, teatro, artes plásticas, música, literatura e arquitetura cênica.

No cinema, o Tropicalismo teve início com o filme de G. Rocha, *Terra em Transe*, de 1967. O cineasta, consagrado internacionalmente com sua estética da fome⁹⁸⁹, sofria perseguição política e muda substancialmente seu cinema. O filme foi considerado o epitáfio de uma época e o “*balanço da derrota da esquerda no calor da hora*”⁹⁹⁰ e influenciará tanto o teatrólogo Zé Celso quanto o músico C. Veloso que declarou que ele fora o “*deflagrador do movimento*” na música.⁹⁹¹

A *Tropicália* musical, de G. Gil, C. Veloso, Torquato Neto, entre outros, tem início com o álbum manifesto “*Tropicália ou Panis ET circencis*” [Fig. 70], de 1968, que procurava expressar tanto na capa⁹⁹², quanto no texto de contracapa, a representação de um álbum conceitual à semelhança do

da pobreza. Tese de livre docência, São Paulo, FAU-USP, 2001; BONDUKI, Nabil Georges. *Criando territórios de utopia: a luta pela gestão popular em projetos habitacionais*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FAUUSP, 1987 e KEHL, Luis. *Breve história das favelas*. São Paulo: Claridade, 2010.

⁹⁸⁴ OS IMPASSES DA CULTURA. *Revista Visão*, São Paulo, n.º 6, p.101-106, ago. 1973.

⁹⁸⁵ Jovens jornalistas identificaram o *Tropicalismo* como novo movimento cultural - Ruy Castro, Luiz Carlos Maciel, e Nelson Motta, este último identificou convergências entre algumas manifestações do ano de 1967: o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, a peça *O Rei da Vela* de José Celso Martinez Correa, de 1967; a instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica e as músicas *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, além da poesia de Torquato Neto. Cf. PAIANO, Enor. *Tropicalismo bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996. Cf. DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 148.

⁹⁸⁶ BRANDÃO, Antonio; DUARTE, Milton. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Editora Moderna, 1990.

⁹⁸⁷ Ibidem, ibidem.

⁹⁸⁸ Ibidem, ibidem.

⁹⁸⁹ O principal porta voz e ideólogo do Cinema Novo, Glauber Rocha definiu o ideário de seus pares em seu texto mais conhecido, “*Eztetyka da fome*”, escrito após o sucesso internacional de seu filme “*Deus e diabo na terra do sol*” (1964) e apresentado em 1965. Glauber define a originalidade do Cinema Novo, frente ao cinema internacional, na exposição da maior miséria brasileira - a “fome”, conforme definiu: “[...] o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens feias, descamadas, morando em casas sujas, feias, escura”. Glauber foi preso em outubro 1965, juntamente com escritor Antônio Callado, o pintor e diretor de fotografia Mário Carneiro, o jornalista Carlos Heitor Cony e o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, pela manifestação antiimperialista numa reunião da Organização dos Estados Americanos, no Rio de Janeiro. Cf. PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha, Campinas: Papius, 1996*.

⁹⁹⁰ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 63.

⁹⁹¹ Caetano Veloso em seu livro declarou que: “*eu assiti com a mente assombrosamente aberta a grandes expectativas de mudanças*” e quando o “*poeta de Terra em Transe decretou a falência da crença nas energias libertadoras do “povo” eu na platéia, vi não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim*”. Cf. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.114 e 116.

⁹⁹² A Capa do disco foi objeto de análise de Enor Paiano, a saber: “*À primeira vista, assemelha-se a qualquer capa de disco, com foto do artista - no caso, o grupo tropicalista [...] cada personagem tem um significado oculto. /Gal /costa e /Torquato Neto representam o inferno do casal de classe média - a bolsa d’ água de Torquato traz na cabeça não deixa margem a dúvidas e o tema será retomado na canção ‘Panis ET circencis’, Tom Zé com uma mala de couro na mão é o retirante nordestino também personagem de uma canção ‘Mãe coragem’. O arranjador Rogério Duprat segura um urinol, uma alusão à irreverência das vanguardas da virada do século - num gesto ousado, o escultor francês Marcel Duchamp tinha enviado um penico a um museu demonstrando seu desprezo*

álbum “Sg. Peper” dos Beatles. As letras de “*Tropicália*” mostram o “*belo e horrível*” que convivem lado-a-lado no país tropical⁹⁹³ e mesclam o denominado *brega* da música popular às tendências internacionais, os tropicalistas negavam tanto o nacionalismo cultural e “*conservador do regime*”⁹⁹⁴ quanto o “*visceral antiimperialismo de oposição de esquerda*”⁹⁹⁵, os diferenciando assim, dos movimentos *iê iê iê* neutro e da Música de Protesto. O programa *Divino Maravilhoso*, da TV Tupi, que tinha G. Costa, Tom Zé, Os Mutantes, Jorge Bem, C. Veloso e G. Gil como artistas contratados, divulgou o comportamento irreverente dos tropicalistas. Após um controverso episódio de desrespeito a símbolo da bandeira nacional, que levou o regime militar a considerá-los subversivos, a dupla, Gil e Caetano, foi presa e exilada encerrando o movimento⁹⁹⁶.

70 - Capa disco *Tropicália ou panis et circencis*, 1968.
Design gráfico Rubens Gerchman e fotografia de Olivier Perroy.

Nas artes plásticas, a obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, de 1967,⁹⁹⁷ com sua ambiência tropical e lúdica, foi inspiração para o título do álbum na música como afirmou C. Veloso⁹⁹⁸. H. Oiticica nos anos seguintes radicalizou “*ainda mais a experimentação com sua “antiarte ambiental”*” a partir de sua

pela arte oficial. Os Mutantes empunham guitarras, símbolo da modernidade urbana, Caetano, uma foto de Nara Leão, musa da bossa nova, Gil outra de Capinam, muito comportado no dia da sua formatura. As palmeiras que aparecem nos cantos e o vitral com motivos florestais reforçam a imagem tropical, arrematada pela moldura verde, azul e amarela que cerca a foto”. Cf. PAIANO, Enor. *Tropicalismo bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Sipione, 1996, p. 39 e Cf. MELLO, Francisco I.S.H. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

⁹⁹³ Paiano compara a música tropicalista com a composição “O feio não é bonito” de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, representantes da música de protesto e do teatro de Arena respectivamente, que dizem seus versos: “O feio não é bonito/ O morro existe mas pede para se acabar”. Cf. PAIANO, op. cit. p. 35.

⁹⁹⁴ DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 95.

⁹⁹⁵ Ibidem, ibidem.

⁹⁹⁶ Em 28 de outubro de 1968 Gil e Caetano foram presos e depois exilados em Londres por dois anos. A motivação da prisão foi a denúncia do radialista Randhal Juliano que, sem conferir a informação de sua fonte, teria afirmado que num espetáculo realizado na casa Sucata, os artistas teriam profanado o símbolo da bandeira. Na verdade tratava-se do estandarte “*Seja marginal, seja herói*” de Oiticica. Cf. VELOSO, op. cit. p. 170.

Cf. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 396. Cf. DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 170.

⁹⁹⁷ A instalação apresentada na coletiva *Nova Objetividade* no MAM-RJ, foi uma proposta inovadora na arte brasileira da época - que procurava evoluir o público fisicamente, espacialmente. Como um objeto arquitetônico, a obra composta por “penetráveis” construídos com madeira e tecidos coloridos, semelhantes aos barracos das favelas do Rio de Janeiro. Em um dos “penetráveis”, um aparelho de TV como referência tanto a industrialização quanto do meio para divulgação da cultura de massas. Fragmentos de textos espalhados pelas trilhas de pedriscos e araras vivas complementam a ambiência tropical e lúdica. A instalação *Tropicália* foi reproduzida em recente mostra no Itaú Cultural 2010 que tivemos oportunidade de visitar.

⁹⁹⁸ VELOSO, op. cit. p. 188 e 278.

pesquisa na comunidade da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira⁹⁹⁹ que originou seus “parangolés” e a obra “*Seja Marginal, Seja herói*” em homenagem ao bandido e favelado Cara de Cavalo¹⁰⁰⁰. Sua proposta estética ampliou os “*contornos e limites de seu campo artístico*”¹⁰⁰¹ apresentando um Brasil simultaneamente rico e pobre, uma crítica próxima do Cinema Marginal.

O Cinema Marginal¹⁰⁰² da estética do lixo dos diretores Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci e Julio Bressane¹⁰⁰³ torna-se o contraponto ao Cinema Novo, elegendo a urbanidade, a marginalidade e a desigualdade social como seus principais temas. O filme *Hitler 3º mundo*, 1968, do cineasta, arquiteto e escritor José Agripino de Paula¹⁰⁰⁴ é considerado um clássico do gênero e teve locações na recém construída FAU-USP e numa favela. No mesmo ano, R. Sganzerla¹⁰⁰⁵ dirige “*O Bandido da Luz Vermelha*”, 1968, que inaugurou a “*iconografia urbana*”¹⁰⁰⁶, com um protagonista que nasceu numa favela de São Paulo e ganhou fama nos meios de comunicação devido aos seus crimes e que no final retorna à favela para ser morto [Fig. 71]. Os cinemanovistas mantinham uma postura de “*patrulha ideológica*”¹⁰⁰⁷ e recusa em relação às propostas do Cinema Marginal, de “*compromisso com a renovação estética*”¹⁰⁰⁸ do cinema brasileiro, segundo Frederico Coelho.

⁹⁹⁹ DUNN, op. cit.

¹⁰⁰⁰ H. Oiticica, após o assassinato de seu amigo Cara de Cavalo, em 1966, incorporou a violência em seu trabalho. A obra “*Seja Marginal, Seja Herói*” é um standarte vermelho com silk-screen preto, com a figura de um corpo estendido no chão.

¹⁰⁰¹ DUNN, op. cit. p. 63.

¹⁰⁰² Dentre os expoentes do Cinema Marginal estão: Ozualdo Candeias, José Agrippino de Paula, Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Luiz Rosenberg, João Silvério Trevisan, Neville d’Almeida e Carlos Reichenbach.

¹⁰⁰³ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (coleção leitura), p. 26

¹⁰⁰⁴ José Agrippino de Paula (1937 -2007) cursou arquitetura na Bahia em 1960. Agrippino, que se auto definia como um afiliado da *pop art*, escreveu contos, peças de teatro, roteiros de espetáculos. Em 1967 lançou seu principal trabalho o livro *Pan América*, pela editora Tridente do Rio de Janeiro, considerado um precursor do Tropicalismo citado na canção Sampa, de Caetano Veloso. Segundo Evelina Hoise: “*O impacto do livro foi surpreendente, pois ele rompia com os parâmetros da época para se avaliar um texto literário. A primeira edição de PanAmérica era impressa em papel encorpado, tipo havana, com a utilização da fonte egípcia, uma letra redonda em negrito, com sólidas serifas quadradas, o que acentuava o caráter lúdico e visual da narrativa, apelando para outras formas de relação com o leitor que deslocavam a postura séria e bem comportada exigida pela tradição literária estabelecida. Nos idos de 1967, PanAmérica anunciava, no contexto cultural brasileiro, de maneira precursora e contundente, o processo de democratização do literário, rompendo com as dicotomias estabelecidas entre alta/baixa literatura, literatura erudita/literatura popular, literatura/ paraliteratura, estético/não estético.*” Cf. HOISE, Evelina. *PanAmérica: uma cartografia dos processos de globalização nos anos de 1960*. Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras vol. 2, 2008. Seu filme “*Hitler 3º. Mundo*” realizado logo após o AI-5, é considerado um dos clássicos do Cinema Marginal, apesar de não ter sido exibido em circuito comercial. No elenco, Jô Soares, Eugênio Kusnet, Ruth Escobar e José Ramalho. Cf. *HITLER 3º. MUNDO*, direção José Agrippino de Paula, Brasil, 1968, 70 min., P&B, DVD.

¹⁰⁰⁵ Rogério Sganzerla (1946-2004) cineasta realizou seu primeiro curta-metragem em 1966, “*Documentário*”, o qual foi premiado no festival de Cannes. Em 1970 fundou a produtora Bel-air com seu amigo Júlio Bressane. É um dos principais cineastas do Cinema Marginal ou Cinema de Invenção. Entre seus principais trabalhos estão: *O bandido da luz Vermelha*, *A mulher de todos*, *Sem Essa*, *Aranha* além de curtas em super-8. Cf. “Cinema Marginal brasileiro” produção Eugênio Puppo e Frederico Machado, realização Heco produções e Lume Filmes, apoio Cinemateca brasileira.

¹⁰⁰⁶ Talvez a tônica das produções culturais do período tenha sido definida na voz do anti-herói, o Bandido, que disse: “*Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba*”. Segundo análise de Ismail Xavier o filme inaugura uma iconografia urbana do subdesenvolvimento: “*se organiza como crônica radiofônica e passeio pelo kitsch do centro paulistano, da imprensa marrom, do seriado de TV. [...] Inaugura uma iconografia urbana do subdesenvolvimento que até hoje alimenta muitos filmes, do mesmo modo que o Cinema de Glauber é grande referência para uma iconografia mítico-agrária no cinema do Terceiro Mundo. O Bandido é, em certo sentido, uma profanação do ritual glauberiano, com o qual Sganzerla se relaciona satiricamente*”. XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 66.

¹⁰⁰⁷ HOLLANDA, Heloisa B.; PEREIRA, Carlos A.M. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

¹⁰⁰⁸ COELHO, Frederico. *Eu brasileiro, confesso minha culpa e o meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 285.

71 - Cartaz Filme "O Bandido da luz vermelha", 1968.
Design cartunista Miécio Caffé.
Fonte: MELLO, 2001, 459.

A partir de 1969, o teatrólogo Zé Celso sofre com a censura prévia de seus espetáculos e a falta de recursos o leva a produções do Teatro do Desbunde como *Na Selva das Cidades e Gracias señor* com arquitetura cênica da arquiteta Lina Bo, como vimos no capítulo 3.

Alfredo Bosi analisa o Tropicalismo na literatura e dramaturgia e seu vínculo antropofágico devido a “*uma relação estrutural entre momentos históricos ultramodernizantes e programas estéticos irracionaisistas, ou, como se prefere dizer hoje, contraculturais [...]*”¹⁰⁰⁹ como parte da “*viragem cultural*” que ocorreu nos anos 1970, quando a cultura por estar procurando significados para seu trabalho, acaba numa “*superação e desemboca na negação da negação*”¹⁰¹⁰. H.B.Hollanda, que corrobora a opinião de A.Bosi, identificou o surgimento de um movimento literário Poesia Marginal¹⁰¹¹, em 1972, com representantes como Chacal, Cacaso, Charles, Ana Cristina César, Torquato Neto e Wally Sailormoon.¹⁰¹² A classificação marginal foi adotada para designar o grupo de autores pela sua “*condição alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado*”¹⁰¹³.

Na música, os denominados “*malditos*” - que incluem os músicos Jorge Mautner, Luis Melodia, Walter Franco e Jards Macalé¹⁰¹⁴ e o Maestro Jorge Antunes¹⁰¹⁵ - com suas experiências sonoras como o

¹⁰⁰⁹ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 333.

¹⁰¹⁰ Ibidem, p.312.

¹⁰¹¹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje, 5ª. Ed.* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001

¹⁰¹² Ibidem.

¹⁰¹³ Ibidem, p. 110.

¹⁰¹⁴ O instrumentista, arranjador e compositor Jards Macalé foi autor de “Vapor barato”, “Movimento dos Barcos” entre outras composições. Ele foi o principal parceiro de Wally Salomão e arranjador de Gal Costa, Caetano Veloso e Maria Bethânia e seus amigos. Esteve muito próximo das outras artes através de seus amigos pessoais Hélio Oiticica e Lygia Clark. Classificado como “maldito” pela imprensa e indústria fonográfica, Macalé não aceita a classificação. Seu trabalho, contudo, se manteve à margem do circuito comercial. Cf. Jards Macalé: um morcego na porta principal, direção Marco Abujamra, 2010.

¹⁰¹⁵ Jorge Antunes foi maestro e diretor do Curso de Composição Musical da UNB e desenvolveu atividade cultural e política durante o regime militar. Cf. POLÊMICA E MODERNIDADE, direção Carlos Del Pino, Brasil, 2005, 54 min. DVD.

violino feito de palitos de fósforos, “Sinfonia das Buzinas” e o polêmico “Hino Nacional Alternativo”, promoviam inovações no cenário musical.

O jornalismo alternativo divulgou a contracultura através de periódicos como *O Pasquim*¹⁰¹⁶ na coluna de L.C.Maciêl¹⁰¹⁷, que publicou autores referenciais da contracultura norte americana, como H.Marcuse, Norman Brown e os poetas *beats*¹⁰¹⁸. *O Pasquim* realizou inúmeras entrevistas com nomes importantes da cultura brasileira, entre eles O. Niemeyer, que ao ser questionado sobre qual a explicação da arquitetura ser um dos ramos da cultura brasileira que mais se projetou no mundo, respondeu: “*nossa arquitetura é diferente. Tem um aspecto mais livre, o que a faz mais atraente e solicitada. Nunca nos subordinamos ao funcionamento ortodoxo que durante anos manteve a arquitetura monótona e repetida.*”¹⁰¹⁹

O jornalismo alternativo penetrou no meio oficial, o *Jornal Última Hora*, por exemplo, publicava regularmente a coluna *Geleia Geral* de Torquato Neto¹⁰²⁰. Torquato e o poeta Waly Salomão¹⁰²¹ lançaram o primeiro e único número da revista *Navilouca*¹⁰²² considerada a emblemática publicação do circuito alternativo¹⁰²³, que reuniu os “*expoentes da contracultura brasileira*”¹⁰²⁴, entre eles Lygia Clark, Hélio Oiticica, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Chacal, Ivan Cardoso, Duda Machado, Caetano Veloso e o maestro Rogério Duarte¹⁰²⁵ [Fig. 72] Torquato Neto também participou do emergente cinema

¹⁰¹⁶ O Pasquim (1969-1972) representou renovação no jornalismo brasileiro e a motivação para o surgimento de outras publicações na mesma linha editorial. Dentre seus integrantes: Sérgio Cabral jornalista e ex-cepecista, Jaguar, Flávio Rangel, Paulo Francis, Millôr Fernandes, Tarso de Castro, Luis Carlos Maciel, os cartunistas Jaguar, Ziraldo e Henfil entre outros. Quase todos os integrantes da redação foram presos em 1969. Segundo Capellari o jornal foi: “*Alternativo por manifestar como uma opção em reação à grande imprensa e aos seus compromissos econômicos e políticos, estabelecendo como um meio de expressão não convencional utilizado, em princípio, para veicular um conteúdo rejeitado pela imprensa comercial ou oficial.*” Cf. CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: underground através de Luis Carlos Maciel*. FFLCH -USP, 2007, p. 91. Outras publicações alternativas como: *Opinião*, *Bondinho e Movimento*, são representativos desse período histórico. Cf. CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo, Senac, 2003.

¹⁰¹⁷ CAPELLARI, op. cit.

¹⁰¹⁸ CAPELLARI, op. cit.

¹⁰¹⁹ Entrevista originalmente publicada em julho de 1969. In. *O melhor do Pasquim.org*. Sérgio Augusto e Jaguar. Rio de Janeiro: Ed. Desiderata, 2006, p.329.

¹⁰²⁰ Torquato Pereira de Araújo Neto (1944-1972) nasceu em Teresina, PI. Filho único do promotor público e de uma professora primária, em 1961 muda-se para Salvador, e reside na casa do poeta Duda Machado, período em que participa do CPC-UNE em Salvador. Neste período conhece Gilberto Gil, Tom Zé e Caetano Veloso. Em 1963 muda-se para o Rio de Janeiro, para estudar jornalismo na Faculdade Nacional de Filosofia. Em 1967 casa-se com Ana Maria Duarte. Entre 1967 e 1968 foi um dos fundadores do movimento Tropicália. Em 1968 interna-se num Sanatório psiquiátrico em São Paulo. Em 1969 segue em exílio voluntário junto com Hélio Oiticica, primeiro em Londres e depois em Paris. Neste período já havia rompido com Gilberto Gil, Caetano Veloso e Capinam. Em março de 1970, de volta ao Brasil quando nasce seu único filho Thiago. Com saúde frágil, Torquato interna-se no Sanatório Botafogo e depois no Hospital psiquiátrico Pedro II. Em 1971 participa das publicações alternativas *Flor do Mal*, *Presença* e *Verbo Encantado*. Neste período se interessa pelo Cinema Marginal de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Comete suicídio em 1972. Seu amigo Waly Salomão edita e publica seu livro *Os últimos dias de paupéria*, em 1973. Cf. BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

¹⁰²¹ Waly Salomão (1938-2003) produtor cultural e poeta baiano, foi um dos expoentes da Poesia Marginal. Em 1972 publicou seu primeiro livro “*Me segura qu’eu vou dar um troço*”. Foi amigo pessoal de Hélio Oiticica, tendo residido com ele no morro da Mangueira. Ele dedicou um de seus poemas a Lina Bo quando ela morreu.

¹⁰²² *Navilouca* é considerada a “emblemática” publicação do circuito alternativo e a “*melhor revista de poesia*” daquela época e que reuniu nomes de destaque do cenário cultural amplo: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Chacal, Ivan Cardoso, Duda Machado e o maestro Rogério Duarte. AZEVEDO, Carlitto. *Wally Salomão (1943-2003)*. Revista Inimigo Rumor, Cosac Naify, n° 14, 1º. semestre de 2003, p. 242.

¹⁰²³ AZEVEDO, op. cit. p. 242.

¹⁰²⁴ DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 198

¹⁰²⁵ Ibidem, ibidem.

experimental superoitista, realizando o filme em Super- 8, *Terror da Vermelha* e atuando como ator no filme *Nosferato no Brasil*, de I.Cardoso.

72- Capa Revista Navilouca, 1971.
Fonte: BOSUALDO, 2007, p.57

A cultura *hippie* influenciou diretamente a juventude “desbundada”, que elegeu algumas praias do Rio de Janeiro como ponto de encontro, que ficaram conhecidas como “Hippilândia”, “Dunas do Barato” e “Monte da Gal”¹⁰²⁶ em homenagem a cantora Gal Costa”, que gravou o disco “Vapor Barato” de Wally Salomão e Jards Macalé, considerado “um hino da contracultura”¹⁰²⁷ brasileira.

O espírito *pé-na-estrada* se disseminou entre os jovens, que elegeram a Bahia como destino preferido, uma espécie de “refúgio simbólico a hippies e outros defensores da contracultura que se sentiam alienados do discurso patriótico do ‘milagre econômico’ alardeado pelo regime militar”¹⁰²⁸. O espetáculo *Doces Bárbaros*, de 1976, com arquitetura cênica de Flávio Império, contribuiu para difundir a cultura baiana representada pelo sincretismo religioso do candomblé¹⁰²⁹ e especialmente a “contracultura brasileira da década de 1970”¹⁰³⁰.

Em 1979, com o fim do AI-5 e a vigência de Lei e Anistia, tem início o período de abertura política no país e uma “nova Era pra a cultura brasileira”, conforme análise de M. Napolitano: “Com a revogação oficial do AI-5 em 1 de janeiro de 1979, e o consequente fim da censura prévia, abriu-se uma nova Era para a cultura brasileira.”¹⁰³¹ quando afirmou-se “o movimento ou a cultura independente

¹⁰²⁶ DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 158.

¹⁰²⁷ Ibidem, p. 199.

¹⁰²⁸ Ibidem, p. 203.

¹⁰²⁹ Estão incluídas “Oração de Mãe menininha” canção de Dorival Caymmi em homenagem a mãe-de-santo, *As Ayabás* de Caetano de Gil referenciada nos ritmos sagrados dos orixás e *São João: xangô Menino*. Cf. DUNN, op. cit. p. 203.

¹⁰³⁰ DUNN, op. cit. p. 205.

¹⁰³¹ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 3ª. ed, 2008, p. 121.

e alternativa” o qual foi “particularmente forte em São Paulo, onde até um bairro inteiro se notabilizou como centro geográfico da vida independente e alternativa, a Vila Madalena”.¹⁰³²

Com o fim da censura, o mercado editorial foi favorecido, o que propiciou a ampliação do debate político e cultural. No cenário arquitetônico, em 1979, surgem novas revistas especializadas como a mineira *Pampulha* e a paulista *Projeto*, bem como publicações de livros como “*Arquitetura brasileira*” de Carlos Lemos, “*O Canteiro e o Desenho*” de Sérgio Ferro, ambos de 1979, e “*Arquitetura Contemporânea no Brasil*”, de Yves Bruand, de 1980. Essas e outras publicações marcaram a retomada do debate sobre a arquitetura, que havia compartilhado o período de silêncio ou censura com outras áreas culturais. As arquitetas M.Bastos e R.Zein analisam o período: “O relativo silêncio de aproximadamente dez anos (1965-1975), que se abateu sobre o meio arquitetônico nacional, além da ausência ou diminuição drástica de periódicos especializados em arquitetura e de lançamentos editoriais na área [...]”.¹⁰³³

¹⁰³² Ibidem, p. 125.

¹⁰³³ BASTOS, Maria Alice J.; ZEIN, Ruth V. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 199.

Eduardo Longo: arquitetura e psicodelismo

eis que esse anjo me disse
 apertando a minha mão
 com um sorriso entre os dentes
 vai bicho desafinar
 o coro dos contentes
 Torquato Neto¹⁰³⁴

Eduardo Longo (1942-) ingressou na Faculdade de Arquitetura Mackenzie em 1961, ano em que houve uma greve geral com a paralisação das atividades. No retorno às aulas, ele participou das eleições do Diretório Acadêmico como vice-presidente de uma chapa cujo *slogan* era: “*mais arquitetura menos política*” que venceu a eleição. Como vice-presidente, ele cuidou do departamento cultural organizando uma série de palestras com artistas e arquitetos, tais como: Rino Levi, Wesley Duke Lee, Roberto Dualib entre outros.

Na Faculdade, Eduardo Longo teve como professores nomes importantes da arquitetura paulista, com linhas de trabalho distintas, o organicismo representado pelo trabalho de Miguel Forte e Galiano Gianpaglia, o racionalismo germânico de Franz Heep¹⁰³⁵, a Escola Carioca de Eduardo Corona¹⁰³⁶ e o brutalismo paulista de Carlos B. Milan. Na época, a arquitetura brutalista paulista estava em evidência, com o projeto vencedor do concurso, Clube Atlético Paulistano, de 1958, dos recém formados P.M. da Rocha e J.E. de Genaro, uma das obras inaugurais daquela tendência. Ele considera que F.Heep foi seu professor mais marcante¹⁰³⁷, um profissional dedicado e rigoroso, que repetia incansavelmente nas aulas, com seu sotaque característico: “*Precisa desenhar, precisa desenhar*”¹⁰³⁸.

Eduardo Longo cursava o quarto ano quando decidiu levar seu primeiro projeto para desenvolver na faculdade, uma casa de praia encomendada para seus tios. No laboratório de maquetes, desenvolveu um modelo de gesso, na disciplina de artes decorativas, as perspectivas internas e externas e na disciplina de projeto, pode discutir a casa com F.Heep; este que teve papel importante durante a construção no episódio de retirada dos pilares centrais.¹⁰³⁹

¹⁰³⁴ Torquato Neto poema *Let's play that* musicado por Jards Macalé, 1968.

¹⁰³⁵ Ver entrevista de C.Lemos à autora, APÊNDICE A.

¹⁰³⁶ CARRANZA, Ricardo. *Eduardo Corona na arquitetura paulista*. São Paulo: Fupam, 2001.

¹⁰³⁷ Declaração de Longo à autora.

¹⁰³⁸ GATTI, Catharine. Perfil de arquiteto – Franz Heep. *Revista Projeto*, São Paulo, n °84, p.97-104, 1983.

¹⁰³⁹ A forma inusitada da casa levou a incompreensões do projeto estrutural, que previu dois pilares centrais para sustentação da “casca” de cobertura. O construtor D.Usic havia alertado o arquiteto que os pilares não recebiam esforços. A decisão de remoção dos pilares ocorreu após análise de F.Heep. Cf. CARRANZA, Edite Galote R. *Eduardo Longo na arquitetura moderna paulista*. Dissertação de mestrado, Instituto Presbiteriano Mackenzie, 2004.

A Casa do Mar Casado foi concluída em 1964¹⁰⁴⁰ e não passou despercebida no meio. Em relação aos colegas contemporâneos, enfatizava-se a *“falta de verdade estrutural”*¹⁰⁴¹ do projeto, pois sua plástica não era decorrente da ênfase na solução estrutural, ou seja, um projeto fora dos parâmetros das conquistas da arquitetura brutalista paulista de então. A primeira crítica favorável foi de P.M.Bardi [Fig.73], que ao visitar a casa estaria pensando na arquitetura brasileira daqueles anos, a qual estaria desenvolvendo *“um formalismo genérico, acomodado, despreocupado com a responsabilidade da estética”*, em suas palavras:

*“O planejador se colocou fora dos esquemas usuais da planta-tipo para este gênero de construção. Desenhou a casa sem preocupação de ‘compor’ e também sem a preocupação da originalidade. Imaginou um living com amplas aberturas de vidro em três dos lados para enquadrar o panorama marinho. Resolveu a aeração do living com um teto ‘a funil’ para a circulação do ar - eis uma adaptação atual da construção colonial que procura a ventilação através das aberturas cruzadas no nível do teto. Após o living dispostos os quartos, comunicados por um corredor, em zigue-zague que acompanha a planta poligonal. A parte de serviço foi situada numa construção lateral. Resultado estético da função desprendimento e brilho arquitetural, traço entre escultura e arquitetura, ajardinamento e paisagem, tudo contribuiu para a felicidade da ideia e a audácia do empreendimento. A casa é uma das realidades certas da arquitetura brasileira moça”*¹⁰⁴²

73 - Casa do Mar Casado, perspectiva do arquiteto que ilustrou o artigo de P.M.Bardi, 1964.
Foto: Ricardo Carranza Fonte: Arquivo do Arquiteto

Nesta casa, Eduardo Longo priorizou questões relativas ao lugar e agenciamento de espaços internos. O arquiteto ao invés de buscar um partido transparente para privilegiar a paisagem marinha, optou por um partido intimista, com poucas aberturas, estudadas cuidadosamente para o controle da luz, pois considerava importante que a casa fosse um refúgio à sombra após a exposição ao sol¹⁰⁴³. O projeto resulta do agenciamento de espaços com total recusa pela ortogonalidade, tanto em relação às paredes quanto à laje de cobertura, fortemente inclinada e multi-facetada. A forma da casa é semelhante a uma tenda com dobras de tecido.

¹⁰⁴⁰ A casa foi visitada pela autora em janeiro de 2004, quando elaborou a dissertação de mestrado sobre o arquiteto.

¹⁰⁴¹ O projeto sofreu duras críticas dos colegas do Mackenzie e de outros arquitetos, conforme relatou Eduardo Longo, em entrevista à autora em 20/03/2001.

¹⁰⁴² BARDI, Pietro Maria. Uma casa diferente. *Revista Mirante das Artes*, etc., São Paulo, n.º 2, mar-abr. p. 24, 1967.

¹⁰⁴³ Segundo depoimentos do arquiteto à autora 2001.

Nos anos 1980, Y.Bruand analisou a Casa do Mar Casado como um exemplar do “espírito orgânico” na arquitetura brasileira, fruto da “fantasia do desenho e por uma concepção escultórica”¹⁰⁴⁴ e uma concepção original, em suas palavras:

*“[...] É interessante notar que essa concepção expressou-se com maior vigor pela rejeição sistemática da curva e pelo triunfo da linha quebrada: contorno das paredes externas e das paredes do corredor central, elevação geral, perfil da abóbada constituída por uma série de planos triangulares oblíquos que se encaixam num movimento contínuo escalonado em 2.60m e 5.15m, tudo ordenado tendo em vista esse traçado diretor inesperado. A plasticidade do concreto, único material capaz de se prestar a formas tão flexíveis e complexas quanto as imaginadas pelo arquiteto, foi explorado sob todos os ângulos com um virtuosismo comparável ao de Niemeyer, mas com finalidades exatamente opostas.”*¹⁰⁴⁵

Eduardo Longo, ainda estudante e com seu primeiro projeto, definiu sua linha de trabalho ancorada tanto na liberdade artística quanto no questionamento em relação ao *status quo* arquitetônico. Foi uma tomada de posição num contexto conturbado, quando a arquitetura paulista estava permeada por discussões de cunho político e social, de aproximação com o povo seguindo o pensamento nacional-popular, como vimos nos capítulos anteriores.

Arquitetura sem crise em tempos de milagre, 1964-1970

No período até 1964 a 1970, Eduardo Longo projetou e construiu várias casas nos municípios de São Paulo, Rio de Janeiro e Guarujá, especialmente no loteamento Praia de Pernambuco¹⁰⁴⁶, o qual teve grande crescimento em meados dos anos 1960 impulsionado pelo Milagre Econômico. Arquitetos importantes do cenário paulista, entre outros, G.C. Gasperini, S. Bussab, R.Lefèvre, M.Juliano, D.Tozzi, P.M.da Rocha, O.Bratke, construíram em Pernambuco, que se tornou “um dos endereços mais valorizados do Brasil, até o início dos anos 80”.¹⁰⁴⁷

Nesta fase de juventude, as casas de Eduardo Longo são caracterizadas por plantas resolvidas com formas não ortogonais, com ângulos agudos ou obtusos, formando reentrâncias e saliências. O agenciamento dos espaços resulta do posicionamento orgânico dos ambientes, numa ordenação que provavelmente visa criar espaços inesperados e não usuais. Para analisar as plantas é necessária leitura atenta, pois o aspecto não ortogonal propicia uma impressão de confusão, que desaparece à medida que se observa o agenciamento dos espaços, sempre bem resolvidos, quer seja pelo posicionamento em relação à insolação mais favorável ao ambiente, a conveniência dos espaços, ou

¹⁰⁴⁴ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo: Perspectiva, 1981 p. 270.

¹⁰⁴⁵ Ibidem, p.293

¹⁰⁴⁶ O arquiteto Henrique Mindlin projetou o loteamento em 1953 para o casal Jorge e Marjory Prado, então proprietários das terras. Cf. AZENHA, Maurício Dias. *Arquitetura moderna na praia: residências na praia de Pernambuco*. Dissertação de mestrado, Instituto Presbiteriano Mackenzie, São Paulo, 2003, p. 27

¹⁰⁴⁷ AZENHA, Maurício Dias. *Arquitetura moderna na praia: residências na praia de Pernambuco*. Dissertação de mestrado, Instituto Presbiteriano Mackenzie, São Paulo, 2003, p. 35.

ainda em relação às convenções sociais adotando, predominantemente, o “morar à francesa”¹⁰⁴⁸. Desde a Casa do Mar Casado, de 1964, Eduardo Longo se lançou numa investigação formal singular a partir do abandono do ângulo reto. Nos anos 1960 eram raros os exemplares residenciais paulistas que adotaram soluções de plantas com ângulos diferentes do reto, como a casa Waldo Perseu Pereira, J. Guedes, 1968 com “*formas quebradas*”¹⁰⁴⁹ apenas nos ambientes sociais e a residência Arnaldo Wright, de 1965, do arquiteto P. Casé, com planta definida por polígonos irregulares¹⁰⁵⁰.

Outra característica dos projetos de Eduardo Longo, desta fase, é a utilização de materiais em seu estado bruto, como o concreto aparente, pedras brutas tipo moledo, vigas de madeira talhada e vidro temperado. Argamassa armada foi utilizada para a construção de sofás, mesas e camas integrados à arquitetura. Apesar da palheta restrita de materiais, como na arquitetura paulista brutalista, a principal característica dos projetos de Eduardo Longo é a solução plástica, especialmente das coberturas, que diverge das soluções mais usuais de seus contemporâneos, com predominância de soluções de lajes planas, em grelha uni ou bi-direcionais com iluminação zenital.

Desde os primórdios da arquitetura moderna houve certa intenção de abandonar a utilização de telhados nos projetos residenciais. Talvez uma intenção relacionada tanto em abandonar os estilos acadêmicos quanto a empregar novas técnicas construtivas; a ausência de telhado propicia a criação do teto jardim, um dos cinco pontos defendidos por Le Corbusier. Em São Paulo, nos primórdios da arquitetura moderna, G. Warchavchik, por exemplo, utilizou uma platibanda para ocultar o telhado de sua Casa Modernista, recurso que tornou a fachada retilínea e purista. V. Artigas, que utilizou grandes telhados em suas casas em seu período “*wrightiano*”, mudou de postura com a maturidade de sua arquitetura, quando definiu o tema “*cobertura-abrigo*”¹⁰⁵¹, ou seja, a independência da cobertura em relação aos espaços internos que são distribuídos com liberdade.

Eduardo Longo interpretou o tema “cobertura-abrigo” à sua maneira. Em seus projetos, as soluções de plantas não ortogonais harmonizam coberturas de laje de concreto armado inclinadas que, na grande maioria dos casos, terminam em forma de pergolados apoiados ora em paramentos verticais de pedra bruta, ora em vigas e pilares embutidos na alvenaria. Eduardo Longo projetou inclinações semelhantes às utilizadas em telhados de telhas de barro ou pedra ardósia. Em vários projetos, ele criou jardins internos sob os pergolados. Esta solução de projeto, leva a uma possível comparação com

¹⁰⁴⁸ Trata-se de uma solução de projeto com três setores distintos: social, íntimo e serviços, com separação entre as circulações. Dessa forma, o trajeto entre área íntima e serviço se dê com total autonomia em relação à área social, o que resultava em circulações de padrões e criados criteriosamente separadas. Cf. LEMOS, Carlos AC. *Alvenaria Burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolo em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*, 2 ed. rev. ampl. São Paulo: Nobel, 1989; Cf. HOMEM, Maria Cecília Naclério: *O palacete paulistano e outras formas urbanas de morar da elite cafeeira: 1867-1918* – São Paulo, Martins Fontes, 1996.

¹⁰⁴⁹ CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Joaquim Guedes*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000, p. 78-82

¹⁰⁵⁰ BASTOS, Maria Alice J.; ZEIN, Ruth V. Brasil: *Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 120.

¹⁰⁵¹ FIORI, Pedro Arantes. *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos multirões*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 23.

projetos de R. Levi, com emprego de pérgulas que qualificam o espaço externo, e cria jardins com continuidade visual, mas separados por caixilhos deslizantes, como nas casas Milton Guper, 1951 e Castor Delgado Perez, 1958. Contudo, diferentemente dos projetos de R. Levi, Eduardo Longo criou jardins como parte integrante do ambiente interno, sem qualquer separação.

Lajes inclinadas como as projetadas por Eduardo Longo, foram pouco utilizadas na arquitetura paulista daquela época, em comparação às lajes planas ou em grelhas uni-direcionais ou bi-direcionais¹⁰⁵². O arquiteto P.S. Silva, por exemplo, projetou sua residência associando laje inclinada e laje plana, casa que foi “*distinguida com diploma na 10ª. Bienal de São Paulo, em 1969*”¹⁰⁵³ e o arquiteto E. de Almeida projetou lajes fortemente inclinadas na residência Jean Sigrist, de 1973¹⁰⁵⁴.

A expressão plástica da cobertura é a principal característica dos projetos Eduardo Longo na fase de juventude. Para execução das lajes inclinadas e multi-facetadas, foi necessária uma técnica especial de concretagem, desenvolvida pelo grande colaborador do arquiteto, Daniel Ursic¹⁰⁵⁵, mestre-de-obras iugoslavo, que construiu todos os projetos dessa fase. Segundo Eduardo Longo os projetos foram construídos sem cálculo estrutural, pois D. Ursic “*construía tudo com a engenharia dele, na primeira teve cálculo de estrutura e tudo mais, e daí pra frente foi tudo por conta dele, inclusive as duas casas em São Paulo*”¹⁰⁵⁶. D. Ursic desenvolveu uma técnica de concretagem em camadas, em anéis periféricos, que avançam para cima em intervalos regulares, depois do concreto vibrado e ainda não curado. O resultado dessa técnica são lajes que não apresentaram emendas ou fissuras e não necessitaram de impermeabilização¹⁰⁵⁷.

As casas de Eduardo Longo da fase de juventude destoam da tendência predominante da arquitetura paulista brutalista, quer seja por soluções de partido diferentes das denominadas caixas portantes, de “*formas geométricas precisas, definindo sistemas estruturais de reduzidos apoios*”¹⁰⁵⁸; quer seja pela ausência de ênfase no desenho dos pilares de apoio, pois estes são sempre revestidos como as alvenarias; ou pela ausência de soluções em lajes protendidas, em grelha, ou em balanço, bem como elementos complementares como gárgulas, vigas-calhas ou *sheds*; ou ainda pela recusa à pré-fabricação ou serialização de componentes ou outros elementos; além de soluções de plantas sempre específicas que não questionam convenções sociais.

¹⁰⁵² XAVIER, A.; CORONA, E.; LEMOS, C. *Arquitetura Moderna Paulistana*: São Paulo, Pini, 1983, p. 133.

¹⁰⁵³ Ibidem, p. 93.

¹⁰⁵⁴ Ibidem, p. 175.

¹⁰⁵⁵ Daniel Ursic, imigrante iugoslavo, diplomado tecnólogo, trabalhou em vários países como Eslováquia, Croácia e Itália. Chegou ao Brasil em 1952 quando trabalhou nas obras do campus do Mackenzie. Entrevista à autora em 16/01/2004.

¹⁰⁵⁶ Declaração de Eduardo Longo em entrevista à autora em 01/12/2000.

¹⁰⁵⁷ Conforme Daniel Ursic em entrevista à autora em 16/01/2004.

¹⁰⁵⁸ XAVIER, Alberto, LEMOS, Carlos A.C. e CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo, Pini, 1983, p. 155.

R. Zein em sua tese de doutoramento classificou as “*obras residenciais inusuais*” de Eduardo Longo como exemplos limítrofes da Arquitetura Paulista Brutalista, apesar de uma “*aparente fuga da busca de tipicidade e um certo gosto pela irregularidade formal e aparente falta de rigor geométrico*”, em suas palavras:

*“[...] parece mais do que legítimo estudar a contribuição dada pelas primeiras casas de Eduardo Longo (projetadas entre 1964 e 1972) à Arquitetura Paulista Brutalista, entendendo que, mesmo sendo limítrofes e questionadoras, as mesmas exibem também, de outra maneira, suas características intrínsecas. Ademais, uma análise com mais cuidados, e operando as referências adequadas, vai facilmente perceber que sim, de um lado há rigor e geometria na concepção arquitetônica dessas obras, e de outro lado, há inserção no debate artístico contemporâneo; e que ambas as coisas não invalidam intuição e criação, mas ao contrário, ajudam a referenciá-las e potencializá-las.”*¹⁰⁵⁹

Diferentemente da análise de R. Zein, em “*Arquitetura Moderna Paulistana*”, C. Lemos, E. Corona e A. Xavier consideraram que a obra de Eduardo Longo é desvinculada da produção arquitetônica brasileira, em suas palavras:

*“A obra de Eduardo Longo é totalmente desvinculada da produção arquitetônica brasileira, e até mesmo de grupos que pudessem caracterizar uma arquitetura paulista. Liberto de qualquer imposição teórica – talvez, antes de tudo, um intuitivo – soube, com maestria, criar espaços inesperados, usando somente planos de cobertura que se interceptam em arestas inclinadas, decorrentes da frequente falta de paralelismo entre os paramentos verticais, estando posta de lado qualquer hipótese de regularidade e simetria.”*¹⁰⁶⁰

O arquiteto B. Padovano, que corrobora com esta opinião de C. Lemos, E. Corona e A. Xavier, analisa que a obra de Eduardo Longo estaria mais próxima de tendências contemporâneas surgidas no cenário arquitetônico internacional, em suas palavras:

*“Mais experimental no seu vocabulário formal e espacial, outro arquiteto de São Paulo, Eduardo Longo, introduziu geometrias não ortogonais, tanto em planta como nos volumes, para uma série de casas que projetou no início da década de 70, algumas construídas no Guarujá, uma estância balneária, utilizando superfícies brancas contínuas sobre concreto e alvenaria de tijolo. [...] Criticado por arquitetos racionalistas locais, nesta época, Eduardo Longo tocou, talvez inconscientemente, a questão da complexidade na arquitetura contemporânea que seria defendida por arquitetos como Eisenman anos mais tarde, com suas teorias sobre espaços dobrados. Mais tarde, Eduardo Longo desenvolveu um número de casas-bola, baseadas na ideia da produção industrial de cápsulas habitacionais, sugerindo as tendências do Archigram e dos Metabolistas japoneses dos anos 60.”*¹⁰⁶¹

No cenário internacional, há alguns exemplos de projetos cuja expressão plástica é semelhante aos projetos de Eduardo Longo, como os projetos teóricos dos irmãos Luckhardt, publicados no livro de B. Taut, sob a denominação de “*Alpine Architektur*”¹⁰⁶² nos anos 1920 [Fig. 74] e os projetos do arquiteto

¹⁰⁵⁹ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese Doutorado em Arquitetura - UFRGS, Rio Grande do Sul, 2005, p. 239.

¹⁰⁶⁰ XAVIER, A.; LEMOS, C. e CORONA, E. op. cit. p. 131.

¹⁰⁶¹ PADOVANO, Bruno. *Arquitetura Contemporânea no Brasil: O que aconteceu depois de Brasília?*. Revista de Cultura Brasileira, Editada por la Embajada de Brasil em Espanha, p. 14-99, set., 1998.

¹⁰⁶² GÖSSEL, Peter; LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitetura no século XX*. Lisboa, 1996, p. 407.

suíço J.Dahinden¹⁰⁶³, especialmente Igreja de Saint-Anthony, de 1969, Igreja St.Jakobus, de 1979 [Fig.75].

74 - Estudo de casa, Wassili Luckhardt, 1920.
Fonte: TAFURI; DAL CO, 1986, p. 189.

75 - Igreja St. Jakobus, 1979, Alemanha, Justus Dahinden
Fonte: DAHINDEN, 1987, p. 55.

76 - Casa Santa Mônica, 1979, Califórnia, F.Gehry.
Fonte: FRAMPTON, 1997, p. 356

Eduardo Longo seguia um caminho de liberdade criativa a exemplo do mestre Le Corbusier, em sua última fase, como em seu projeto do Pavilhão Philips para feira mundial em Bruxelas, 1958 [Fig. 1]. Caminho seguido, também, por outro arquiteto mais jovem, F.Gehry, a partir da Casa de Santa Mônica, de 1978-79 [Fig.76]. Esta casa foi objeto de estudo de F.Jameson, que a classificou como um exemplar pós-moderno de “*espacialidade revolucionária*”¹⁰⁶⁴ e de “*ambiguidade perturbadora desse novo*

¹⁰⁶³ DAHINDEN, Justus. *Arquitetura Suíça*. São Paulo: Projeto, 1987.

¹⁰⁶⁴ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. cultura e Sociedade, 2000, p. 130.

hiperespaço”. F.Jameson discute, também, a análise de Macrae-Gibson que por ser muito próxima ao trabalho de Eduardo Longo, trascrevo aqui:

*“As numerosas linhas de perspectivas que vão desaparecendo acima e abaixo de uma grande variedade de horizontes [...] Quando nada está em ângulo reto, nada parece estar no mesmo ponto de fuga [...] a inclinação dos planos que deveriam ser horizontais ou verticais e a convergência dos montantes dos caibros nos levam a ter a sensação de estarmos suspensos e inclinados em várias direções”.*¹⁰⁶⁵

Na fase de juventude, a obra de Eduardo Longo corresponde, também, à análise de J.Montaner para a arquitetura da *“terceira geração”* de arquitetos modernos, de concepção *“cultural da arquitetura”* e tendência *“à ideia de lugar e uma visão do espaço interior definida essencialmente pela recorrência de formas arquetípicas à textura dos materiais e à luz natural”*¹⁰⁶⁶, além da ênfase no valor escultórico das formas arquitetônicas, em especial as coberturas. Para J.Montaner a *“maioria desta arquitetura parte de uma nova premissa: o ângulo reto limita as possibilidades criadoras do arquiteto”*¹⁰⁶⁷, cujos exemplos são as obras dos arquitetos J.A.Coderch, J.Utzon e A.van Eyck.

A Casa C. Lunardelli [Fig.77] exemplifica a fase de juventude do arquiteto, como veremos a seguir.

77 - Casa C.Lunardelli, fachada lateral.
Foto: Edite Galote Carranza, 2002

¹⁰⁶⁵ Ibidem, p. 136.

¹⁰⁶⁶ MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p.41.

¹⁰⁶⁷ Ibidem, p. 42.

Casa C. Lunardelli, 1968

A Casa C. Lunardelli, de 1968, foi implantada num terreno retangular, praticamente plano, no condomínio Praia de Pernambuco, sem acesso direto à praia o que determinou o partido de dois pavimentos e implantação que favorece a vista do mar [Prancha 11].

Eduardo Longo resolveu o programa de necessidades em três setores distintos: social, íntimo e serviços, que foi determinante para o partido e concepção plástica da casa, que foi resolvida com três troncos de pirâmide. Os setores são interligados por um vestíbulo, resolvido com uma laje plana, onde está localizado o quarto volume da edificação, um cilindro que abriga a caixa d'água [Fig.78] e a escada helicoidal, com degraus em forma de cunha, que foram empilhados e aparafusados, sem estrutura auxiliar. A partir do vestíbulo, à direita, o setor íntimo é formado por três dormitórios que se abrem para jardins internos com ventilação e iluminação zenital resolvida mediante lajes com pergolados, solução que isolou totalmente o setor. A esquerda do vestíbulo localiza-se o setor social, com salas de jantar e estar e lavabo. As salas possuem grandes portas de vidro temperado que permitem a vista do mar. [Fig.79]. No pavimento superior, localiza-se a suite principal com terraço, que possui duplo acesso, um direto pela sala de estar e outro pelo vestíbulo de entrada. A partir do vestíbulo, também, é o acesso ao setor de serviços, com cozinha, lavanderia e dependências dos empregados. O agenciamento de espaços permite os deslocamentos de um primeiro setor ao segundo sem passar pelo terceiro, que segue a tradição do “morar à francesa”, tradição que remonta aos palacetes paulistanos.

78 - Casa C. Lunardelli, acesso principal
Foto: Ricardo Carranza, 2002

79 - Casa C. Lunardelli, sala de estar.
Foto: Ricardo Carranza, 2002

80 - Casa C. Lunardelli, laje inclinada com iluminação.
Foto: Ricardo Carranza, 2002

Trata-se de uma solução plástica singular, que difere de propostas da arquitetura paulista brutalista de então, com soluções em monobloco e plantas de base retangular. A casa foi resolvida com estrutura de concreto armado com colunas embutidas nas alvenarias e lajes maciças de 15 cm de espessura com forte inclinação. O concreto não recebeu aditivo e foi criteriosamente vibrado, depois as superfícies foram tratadas com pintura branca impermeável. A técnica de concretagem de D.Ursic apresentou bom desempenho em relação à estanqueidade, pois as lajes não apresentaram infiltrações, corrosão de armadura, eflorescências ou outras patologias do concreto, quarenta anos depois da construção¹⁰⁶⁸. Nas extremidades superiores dos troncos de pirâmides, foram instaladas claraboias para iluminação e ventilação, que contribuiriam tanto para o conforto térmico devido ao efeito chaminé [Fig.80], como para a economia de iluminação artificial diurna. A casa C. Lunardelli apresenta bom desempenho levando-se em consideração as condicionantes específicas do local, tais como: temperaturas elevadas, a brisa marinha e a elevada umidade relativa do ar.

Eduardo Longo projetou a Casa C. Lunardelli, quando retornou de sua viagem ao exterior, que representou o primeiro hiato em sua carreira. O objetivo inicial da viagem seria participar do 9º Congresso da União Internacional dos Arquitetos, em Praga, então Tchecoslováquia, contudo, Eduardo Longo desistiu do congresso nos primeiros dias e, dentro do espírito *pé-na-estrada* daquela época, seguiu em viagem rumo ao oriente, passando por vários países como Rússia, China (Hong-kong) e Vietnã seguindo um roteiro elaborado por seu amigo, o fotógrafo O.Perroy autor da fotografia da capa

¹⁰⁶⁸ Visitamos esta e outras casas de Longo, para elaboração da dissertação de mestrado sobre o arquiteto 2002-2004..

PRANCHA 11

Casa C. Lunardelli, 1968

Eduardo Longo

LEGENDA:

- 1 - VESTÍBULO
- 2 - SALA DE ESTAR
- 3 - SALA DE JANTAR
- 4 - DORMITÓRIO
- 5 - BANHEIRO
- 6 - TERRAÇO COM PERGOLADO
- 7 - LAVABO
- 8 - DORMITÓRIO DE EMPREGADOS
- 9 - DESPENSA
- 10 - COZINHA
- 11 - COZINHA EMPREGADOS
- 12 - LAVANDERIA
- 13 - COPA
- 14 - MEZANINO
- 15 - VAZIO
- 16 - TERRAÇO

Área 416.55 m²

ESCALA GRÁFICA

IMPLANTAÇÃO/COBERTURA

TÉRREO

CORTE A-A

ELEVAÇÃO R.DAS AMENDOIRAS

SUPERIOR

do disco *Tropicália* [Fig. 70]. No retorno, esteve em Paris antes dos eventos do Maio de 68, quando conheceu alguns soldados desertores da Guerra do Vietnã - *drop-out*. Naquela época, Eduardo Longo estaria passando por uma crise de criação, motivo da viagem, e não ficou preocupado com o momento histórico conturbado, conforme declarou:

“Em 1967 eu tinha uma porção de obras em andamento, já tinha sido publicado na revista Domus. Eu comecei a gostar muito de arquitetura, e já começaram a aparecer crises de criação, porque apareceram muitos projetos e eu não conseguia dar conta daquilo tudo. Então eu viajei, foi uma primeira interrupção na minha carreira”.

*“Eu me lembro dos livros que levei. Eles poderiam ser chamados de alternativos, sobre arquitetura sem arquiteto e outro de um francês que falava sobre outros universos, um pouco místico. Na verdade, nesta viagem, eu queria seguir um roteiro elaborado por um amigo meu, Olivier Perroy. Esse amigo tinha um conhecimento grande sobre o oriente. Então eu fui fazendo um roteiro arquitetônico, não estava preocupado com o momento político”.*¹⁰⁶⁹

Analisando as pranchas de concepção da Casa C.Lunardelli é possível ter uma noção de seu processo de projeto absolutamente vinculado ao croqui. Eduardo Longo é um desenhador – conforme perspectiva de J.Artigas¹⁰⁷⁰ – que usa de tentativas entre acertos e erros em seus croquis. Ele elaborou diversas pranchas repletas de desenhos de “massa”, espontâneos, sequenciais, orgânicos que buscavam a solução da forma [Fig.81 e 82]. Ele explora a geometria não ortogonal e joga com as possibilidades expressivas das distorções da perspectiva em muitos de seus projetos. Seus desenhos técnicos são precisos, repletos de detalhes e contem, sempre, alguma coisa de humor ou sátira ou ainda de ludicidade, no sentido de J.Huizinga¹⁰⁷¹, pois são ricamente ilustrados com figuras humanas, cuja posição é mantida em planta, corte e elevação [Fig. 83], outras figuras jogando iô-iô ou ainda carruagens ao invés de automóveis.

Eduardo Longo também experimentou desenhar sob o efeito de drogas alucinógenas, em 1967. Ele, influenciado pelo espírito do seu tempo, utilizou drogas como forma de expansão da consciência seguindo as propostas defendidas pelo norte americano Dr. T. Leary. Eduardo Longo relatou sua primeira experiência psicodélica ao experimentar L.S.D. quando desenhava um projeto: “ [...] Eu me lembro de estar desenhando um projeto de uma casa no Guarujá, a casa O.Francini. E aí eu olhei o projeto e entrei nele, como se fosse uma viagem virtual de computador. E me lembro de ter escrito na folha:em viagem e aprovado, bem grande!”.¹⁰⁷² Ainda sobre sua experiência com L.S.D, Eduardo Longo declarou que não foi usuário da droga mas que a experiência foi muito significativa:

¹⁰⁶⁹ Eduardo Longo em entrevistas à autora em 24/01/2002. Cf. CARRANZA, Edite Galote R. *Eduardo Longo na arquitetura moderna paulista:1961-2001*. Dissertação de mestrado, Instituto Presbiteriano Mackenzie, São Paulo, 2004.

¹⁰⁷⁰ Desenhador na concepção de Artigas. Cf. ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Pini: Fundação Vilanova Artigas, 1986, p. 48.

¹⁰⁷¹ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

¹⁰⁷² Declaração de Longo, em entrevista à autora em 24/01/2002.

“A minha experiência com drogas veio a partir do conceito psicanalítico. Foi um amigo que fazia análise e o analista tinha dado LSD para ele, para expandir a consciência. Eu experimentei em 67 o LSD e foi uma coisa da maior importância na minha visão de mundo, por que abriu uma janela imensa, distorcida sem dúvida, eu não podia imaginar que um traço de lápis poderia ser uma coisa tão vibrante, ou que uma dobra de roupa poderia me causar, ou que uma música poderia entrar nos meus ouvidos daquela forma.”¹⁰⁷³

A experiência psicodélica de Eduardo Longo influenciou diretamente em sua visão de mundo e comportamento, com resultados diretos nos rumos de sua carreira e produção arquitetônica, como veremos a seguir.

81 - Casa C. Lunardelli, croqui, quinta prancha.
Foto: Ricardo Carranza Fonte: Arquivo do arquiteto.

82 - Casa C. Lunardelli, croqui, sexta prancha.
Foto: Ricardo Carranza Fonte: Arquivo do arquiteto.

83 - Casa F. Assumpção, detalhe de sofás, planta e elevação.
Foto: Ricardo Carranza Fonte: Arquivo do arquiteto

¹⁰⁷³ Eduardo Longo em entrevistas à autora em 24/01/2002.

Casa Bola 1, 1972-1979

Então acho que a Casa Bola é uma casa que você mora um período, mas você não mora uma vida[...]. Adorando o Eduardo adorando a ideia da Bola mas... a maioria dos seres humanos precisa de cantos.[...] Eu acho que a Bola foi uma mistura curiosa da habitação tradicional com a vanguarda.
Washington Olivetto¹⁰⁷⁴

No início de 1970, a carreira de Eduardo Longo estava consolidada com extensa lista de projetos realizados, como sua casa-escritório na Rua Amauri [Fig.84 e 85], mas ele não estava satisfeito e começa a questionar sua produção considerando estar numa “*encruzilhada profissional*”, conforme declarou:

*“Num certo estágio de minha carreira me vi, numa encruzilhada e tinha três opções: ou continuava como estava, aceitando pequenos projetos; ou crescia, e se crescesse iria tornar-me um grande escritório de arquitetura, participando de um Brasil grande, ‘ame-o ou deixe-o’. Na época do milagre econômico, com dinheiro pra todo lado. Ou largava tudo e começava de novo”*¹⁰⁷⁵

84 - Casa escritório, projeto original, 1970
Fonte: Arquivo do arquiteto

85 - Casa escritório, sala-garagem, 1970
Fonte: Arquivo do arquiteto

Eduardo Longo acreditava que suas casas “*não envelheciam bem*” e que era um “*absurdo*” a quantidade de madeira necessária para a elaboração das fôrmas para o concreto¹⁰⁷⁶. Ele estaria fragilizado com as duras críticas que recebera na época¹⁰⁷⁷. A partir de então, ele se dedicou ao estudo da arquitetura para se aperfeiçoar, foi quando tomou contato com os trabalhos do norte-americano

¹⁰⁷⁴ Declaração do publicitário Washigton Olivetto que residiu na Casa Bola 2 por três anos. Em entrevista à autora em 11/05/2004.

¹⁰⁷⁵ LONGO, Eduardo. In. Entrevista Eduardo Longo. Revista Fashion & Style, São Paulo, n° 1 p.39-41, dez. 1983.

¹⁰⁷⁶ Declaração do arquiteto à autora.

¹⁰⁷⁷ Ibidem.

R.Füller [Fig.4 p.36], dos arquitetos Metabolistas japoneses, Yona Fridman e Archigram¹⁰⁷⁸. Ele também, ingressou como professor de projeto na FAU Mackenzie, permanecendo por um breve período. Nesta época, Eduardo Longo iniciou um processo catártico¹⁰⁷⁹ de revisão de sua vida pessoal e profissional associado ao consumo da cannabis, como declarou:

“Em 72 eu estava aqui no escritório me sentindo bastante solitário e fumando e ao desenhar recuperei aquela mesma experiência do LSD, o mesmo tipo de canal que estava aberto. Eu comecei a ficar muito entusiasmado com a coisa do desenho sob esta influência e isso me fez ver que acreditar muito nos desenhos e a observar muito mais essa minha construção [casa-escritório] e a criticá-la e ver que era um espaço com uma série de defeitos. Fui vendo que a arquitetura que eu vinha fazendo era muito escultórica, muito voltada para a cabeça e para a emoção, mais do que para o corpo de carne e osso [...]”¹⁰⁸⁰

86 - Casa escritório, pinturas nas paredes da sala-garagem, 1972.
Fonte: Arquivo do arquiteto

Eduardo Longo inicia a fase contracultural¹⁰⁸¹, e sua casa-escritório, na Rua Amauri, foi o registro dessa experiência. Ele cobriu as paredes internas com sua pintura onírica, como forma de refletir e buscar certa espiritualidade [Fig.86]. Depois, resolveu reformar a casa-escritório, objetivando redução máxima dos espaços. Abriu o pavimento térreo para uma passagem pública, interligando as ruas de frente e fundos [Fig. 87]. Ele simplificou drasticamente seus hábitos de consumo, reduziu seus pertences e transformou sua antiga casa-escritório em um novo *habitat* de 42m², cujo escritório se resumia a uma prancheta no centro da sala [Fig.88]. Eduardo Longo, neto do “rei-do-café”, radicaliza e decide viver modestamente, sob influência da contracultura, em suas palavras:

¹⁰⁷⁸ Ibidem.

¹⁰⁷⁹ Declaração do arquiteto à autora.

¹⁰⁸⁰ Eduardo Longo em entrevista à autora em 24/01/2002.

¹⁰⁸¹ CARRANZA, Edite Galote R. Eduardo Longo: arquitetura e contracultura. *Revista AU*, São Paulo, n°112, p. 53-58, jul. 2003.

*“ [...] Ainda acredito nessa crítica da contracultura à sociedade industrial. Eu continuo achando, não a sociedade industrial, mas o consumo que ela proporciona, muito corruptível. Muito alienante da questão fundamental da vida, que é a busca da felicidade. É a substituição do prazer essencial, do prazer animal, pelo prazer industrializado, pelos objetos. ”*¹⁰⁸²

87 - Casa escritório, demolição e passagem entre ruas, 1972.
Fonte: Arquivo do arquiteto

88 - Casa escritório, depois da reforma, em 1972, com desenhos Bolas Voadoras, fixos na parede esquerda.
Fonte: Arquivo do arquiteto

A fase contracultural é o ponto de inflexão na carreira de Eduardo Longo. Há uma mudança significativa em sua linha de trabalho com a introdução de outras técnicas construtivas diferentes do concreto armado. O projeto da galeria de arte Collectio, de 1972, no bairro de Itaim-Bibi, é um exemplo desse período. Trata-se de uma reciclagem com acréscimo de área, construída com estrutura metálica, pisos de telas metálicas parcialmente cobertas com piso de borracha, para permitir a visibilidade entre andares, vedos de painéis de *fiberglass* e cobertura composta por colchão de lona plástica preenchido com água. A Galeria é um projeto *high-tech*, com cores intensas, em que pela primeira vez, Eduardo Longo utiliza elementos industrializados e cores de maneira extensiva em um projeto. O resultado foi uma ambiência intensa com muitos detalhes, como o irônico console de gesso que simula sustentar a viga metálica [Fig.89]. Neste projeto, Eduardo Longo estaria influenciado pelas cores da arte psicodélica daqueles anos além de uma aproximação com a arquitetura do cenário internacional, Archigram, Superstudio, Archzoom e Hipersensualistas, este último grupo analisados por C.Jencks:

¹⁰⁸² LONGO, Eduardo. Entrevista Eduardo Longo. Revista Fashion & Style, São Paulo, n° 1 p.39-41, dez. 1983.

“[...] Por outro lado os hipersensualistas lançaram uma orgia da cor, explorando os processos mais modernos – verde quente, contra laranja, púrpura niquelado contra cintilações de azul lunar, fosco, polarizado – e, por outro lado, realizaram encomendas de prestígio para locais sofisticados e da moda da elite urbana: night clubs, lojas de velas, boutiques, espaços privados para amantes da arte, exposições como a Biennale em Veneza e a Triennale em Milão e, acima de tudo, produtos de consumo[...]”¹⁰⁸³

89- Galeria Colectio, detalhe console de gesso, 1972
Fonte: Arquivo do arquiteto

90 - Detalhe da série de desenhos Bolas Voadoras, 1972.
Fonte: Arquivo do arquiteto

Em alguns de seus estudos daquela época¹⁰⁸⁴, é possível observar sintonia de ideias de Eduardo Longo com outros arquitetos do cenário internacional, como as propostas de megaestrutura *New Babylon* de Constan; as propostas dos Metabolistas japoneses Torre Capsular Nagakin, 1971, de Kurokawa; e ainda as metáforas visuais do grupo inglês Archigram. Eduardo Longo fez, também, estudos lúdicos, como as Bolas Voadoras, de 1972, publicado anos depois na revista A.U.¹⁰⁸⁵ [Fig. 90], que representa a história de uma Bola Voadora solitária que encontra seus pares numa megaestrutura. Estes estudos são semelhantes ao *storyboard* “*Monumento Continuo*”¹⁰⁸⁶, de 1971 do grupo italiano Superstudio [Fig.16 p.59], a crítica ecológica *Provolution*, de 1969, do alemão R.Doernach¹⁰⁸⁷ [Fig. 6 p.42] ou a proposta *Contrôlo e Escolha* Archigram de 1967 [Fig. 9 p.52].

¹⁰⁸³ JENCKS, Charles. *Movimentos modernos em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 53

¹⁰⁸⁴ Como os estudos para o Edifício na Rua Gel.Jardim, em estrutura metálica e apartamentos a serem “ancorados”, estudos com “bolas-voadoras”, estudos de mega-estruturas e apartamento Bola Wally uma espécie de equipamento ou mobiliário infantil. Cf. CARRANZA, Edite Galote R. *Eduardo Longo na arquitetura paulista: 1961-2001*. Dissertação de mestrado, Instituto Presbiteriano Mackenzie, São Paulo, 2004.

¹⁰⁸⁵ Revista *Arquitetura e Urbanismo*, n°12, jun.jul, 1987.

¹⁰⁸⁶ A proposta *Monumento Continuo* foi publicada nas revistas milanesas *Casabella* e *Domus*. Segundo análise de Kamimura, os 80 quadros contam “uma fábula sobre o nascimento do *Monumento Continuo*, a partir da história dos monumentos e sua relação com a razão e com a história”. Cf. KAMIMURA, Rodrigo. *Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio*. Dissertação. São Carlos: EESCUSP, 2010, p. 164.

¹⁰⁸⁷ *Provolution*, de Rudolf Doernach, é uma das primeiras propostas de cunho ecológico, originalmente publicada na seção *Cosmorama* da revista *Architectural Design*, vol.36, Fev. 1966, p.4-5. Cf. KALLIPOLITI, Lydia. *Eco redux*. New York: Wiley, Architectural Design, Profile no. 208, 2010, p. 41.

Eduardo Longo passa a se interessar por uma arquitetura de alta tecnologia, inspirada tanto no trabalho de R. Füller, quando no espírito da época da conquista espacial, do homem à lua, e do imaginário dos filmes de ficção científica como *“2001 uma odisseia no espaço”* [Fig.10 p.54] de Stanley Kubrick e *“Barbarella”* [Fig. 11 p.54] , de Rovert Vadim, ambos de 1968. Nesta fase, ele abandona, definitivamente, a arquitetura de concreto armado e estaria buscando por uma arquitetura mais racional, diferente das obras da fase de juventude.

Em 1972, Eduardo Longo resolveu fechar seu escritório e não mais atender clientes. Foi uma decisão radical ou *drop-out*¹⁰⁸⁸ - usando a terminologia da época - para um arquiteto de trinta anos que estaria no ponto alto da carreira. A decisão do arquiteto gerou controvérsia entre seus pares. O arquiteto J.Guedes, em seu depoimento no IAB-RJ, argumentando sobre a necessidade de *“respeito à realidade e à liberdade de cada estudante e cada arquiteto tem, os jovens em particular de inventar caminhos novos”*¹⁰⁸⁹, cita o exemplo do jovem Eduardo Longo, cuja “parada” teria sido uma resposta às críticas, em suas palavras:

*“Em São Paulo, há um caso curioso de um arquiteto, o Eduardo Longo. Em plena fase de escola, fazia projetos de residências para a família. A família o apoiava muito e ele fez várias casas no Guarujá, muito interessantes, e que se caracterizam pelo informalismo e pelo imprevisto. Não sei se ele continua trabalhando. Não tenho visto mais coisas dele. Mas, na época que se caracterizou por uma parada do Eduardo, umas das explicações que ouvi foi o seguinte relato de amigos que conviviam com ele: ‘Pois é o Eduardo está chateado porque está querendo fazer uma coisa mais pensada.... e ele acha que as casas dele não são suficientemente racionais’. Sei lá que tipo de críticas fizeram a ele. O que ele recebeu e levou a tentar outros caminhos mais racionais. E ele mesmo não ficou satisfeito. Tenho a impressão de que é um caso em que talvez esta pressão, que eu chamaria assim de inconvenientemente ideológica, foi injusta.”*¹⁰⁹⁰

J.Guedes, ao falar sobre a pressão *“inconvenientemente ideológica”*, traz para o cenário da arquitetura o debate que ocorria na cena cultural da época. Trata-se de um tipo de censura promovida por membros das esquerdas, em oposição à liberdade criativa de alguns artistas cuja produção não tinha vínculo político, a qual ficou conhecida como *“patrulhas ideológicas”*, expressão cunhada pelo diretor de cinema C.Diegues¹⁰⁹¹.

¹⁰⁸⁸ Trata-se de uma expressão da Contracultura norte-americana: *“drop out”*, ou seja, *“cair fora”* da família, das instituições e de toda e qualquer forma considerada repressiva, em busca de uma vida alternativa ao mundo tecnocrático.

¹⁰⁸⁹ GUEDES, Joaquim. *Depoimento*. [IN] MAGALHÃES, S.F. *Arquitetura brasileira após Brasília*. Rio de Janeiro, Edição IAB-RJ, 1977, p. 216.

¹⁰⁹⁰ Ibidem, ibidem.

¹⁰⁹¹ O diretor de cinema Carlos Diegues cunhou a expressão *“patrulhas ideológicas”* em sua entrevista intitulada *“Cacá Diegues: por um cinema popular sem ideologias”*, de 31/08/1978, onde defendeu a liberdade de criação artística *“contra todos os intelectuais que, em nome de partidários ideológicos, tenta impor um tipo de censura à liberdade de expressão.”* Cf. HOLLANDA, Heloisa B.; PEREIRA, Carlos A.M. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PRANCHA 12

Casa Bola 1, 1970-1996

Eduardo Longo

LEGENDA:

- 1 - ACESSO PRINCIPAL
- 2 - ACESSO SECUNDÁRIO
- 3 - SALÃO
- 4 - CIRCULAÇÃO
- 5 - SANITÁRIOS
- 6 - MEDIDORES
- 7 - GARAGEM
- 8 - PLANO INCLINADO
- 9 - VAZIO
- 10 - PASSADIÇO METÁLICO
- 11 - ESCRITÓRIO
- 12 - PISCINA
- 13 - DORM. ZELADOR
- 14 - BANHEIRO
- 15 - COZINHA
- 16 - SALA DE JANTAR
- 17 - SALA DE ESTAR
- 18 - ÁTRIO
- 19 - DORMITÓRIO
- 20 - DORM. EMPREGADA
- 21 - ÁREA DE SERVIÇO
- 22 - GARAGEM
- 23 - DUTO VENTILAÇÃO

0 1 2 5
ESCALA GRÁFICA

TÉRREO

1o. PAVIMENTO

2o. PAVIMENTO

3o. PAVIMENTO

4o. PAVIMENTO

Eduardo Longo havia decidido dedicar-se, exclusivamente, à pesquisa do Apartamento-bola, cuja meta seria a produção industrial de unidades habitacionais, esfero-modulares, as quais seriam ancoradas numa megaestrutura [Fig.91]. Decisão relacionada ao consumo da *canabis*, como declarou: *“Mas a grande modificação na minha trajetória foi quando eu resolvi fechar o escritório em 72 e partir para a coisa da Bola, o que foi completamente ligado ao consumo da cannabis.”*¹⁰⁹² Sobre a pesquisa, Eduardo Longo buscava por uma arquitetura mais racional, em suas palavras:

*“Contraditoriamente, ao usar a cannabis eu deveria me aproximar muito mais da irracionalidade, foi ao contrário, eu comecei a ver que o meu trabalho era ligado ao escultórico, digamos ao artístico, ao irracional. Eu passei a me criticar e comecei a procurar o equilíbrio, o menos, a essência; aí que eu cheguei na Bola que é o máximo da racionalidade.”*¹⁰⁹³

91. Megaestrutura de Apartamentos-Bola, maquete 1972?

Fonte: Arquivo do arquiteto.

Eduardo Longo, em sua pesquisa, seguia o trabalho de R.Füller, que veremos em detalhe mais adiante, e suas propostas da Casa Dimaxion e Casas Pré-fabricadas do final de década de 1920¹⁰⁹⁴, quanto as pelas pesquisas de Megaestruras como New Babylon, de Constant, 1959 [Fig.3 p.36] e de outros arquitetos contemporâneos do cenário internacional; estes também motivados pela alta tecnologia, conquista espacial e pela cultura jovem. Em relação ao contexto brasileiro, contudo, a pesquisa Apartamento-bola [Prancha 12] não se inseria nas discussões sobre habitação de interesse social uma vez que seria destinada à classe média.

Entre 1965 e 1975, o B.N.H tentava resolver o déficit habitacional sem sucesso, seguindo a política que, visando absorver uma mão-de-obra não especializada e gerar empregos, ignorava o caminho da pré-fabricação, conforme análise de P.Bruna:

*“Em 1970, o então presidente do Banco Nacional de habitação (BNH) estimava que o déficit habitacional era de cerca de 8 milhões de unidades e a situação bastante difícil, pois a indústria da construção estava despreparada e desorganizada para a tarefa, enquanto a população crescia à taxa de 3,1% anualmente.”*¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹² Eduardo Longo em entrevistas à autora em 24/01/2002.

¹⁰⁹³ Ibidem.

¹⁰⁹⁴ MARKS, Robert; FULLER, Richard Buckminster *The dymaxion world of Buchminster Fuller*. Anchor Books: New York, 1960.

¹⁰⁹⁵ BRUNA, Paulo J.V. *Arquitetura, industrialização e desenvolvimento*. São Paulo: Ed. Perspectiva Ed. Da Universidade de São Paulo, 1976, p. 107.

PRANCHA 12

Casa Bola 1, 1970-1996

Eduardo Longo

LEGENDA:

- 1 - ACESSO PRINCIPAL
- 2 - ACESSO SECUNDÁRIO
- 3 - SALÃO
- 4 - CIRCULAÇÃO
- 5 - SANITÁRIOS
- 6 - MEDIDORES
- 7 - GARAGEM
- 8 - PLANO INCLINADO
- 9 - VAZIO
- 10 - PASSADIÇO METÁLICO
- 11 - ESCRITÓRIO
- 12 - PISCINA
- 13 - DORM. ZELADOR
- 14 - BANHEIRO
- 15 - COZINHA
- 16 - SALA DE JANTAR
- 17 - SALA DE ESTAR
- 18 - VESTÍBULO
- 19 - DORMITÓRIO
- 20 - DORM. EMPREGADA
- 21 - ÁREA DE SERVIÇO
- 22 - GARAGEM
- 23 - DUTO VENTILAÇÃO

0 1 2 5

ESCALA GRÁFICA

ELEVAÇÃO RUA AMAURI

5o. PAVIMENTO

6o. PAVIMENTO

CORTE AA

CORTE BB

Dando sequência sua pesquisa, Eduardo Longo decide construir um modelo do Apartamento-bola¹⁰⁹⁶, com oito metros de diâmetro, a ser implantado na cobertura do que restou de sua casa-escritório original, depois da “*reforma de redução máxima*”¹⁰⁹⁷.

Eduardo Longo projetou uma estrutura metálica composta de tubos metálicos de seção circular, distribuídos em meridianos e paralelos, ancorada à estrutura de concreto armado original. A estrutura metálica foi revestida com tela e depois recoberta com argamassa, solução baseada no sistema de construção de cascos de embarcações: ferro-cimento. Para esta solução, Eduardo Longo contou com a assessoria do amigo Charles Holquist que tinha experiência na construção de barcos com aquela técnica.

92 - Casa Bola 1, sala de jantar, mobília projeto do arquiteto, 1979
Fonte: Arquivo do arquiteto

93 - Casa Bola 1, sala de estar, 1979
Fonte: Arquivo do arquiteto

O Apartamento-bola contempla um programa de três suítes, sala de estar, lavabo, cozinha, dormitório de empregada e lavandeira, distribuídos em três níveis [Prancha 12]. Os ambientes compactos possuem camas, armários, bancadas, mesas [Fig. 92] e peças sanitárias moldadas em argamassa armada, sendo que a sala de estar é o ambiente mais amplo da casa [Fig. 93]. Apesar da forma inusitada para uma moradia, o Apartamento-bola segue as convenções sociais no que se refere ao agenciamento dos espaços internos, com circulação a partir do vestíbulo de entrada, mantendo o “morar à francesa”, que o arquiteto sempre adotou em seus projetos. A dedicação de Eduardo Longo à construção do Apartamento-bola transcendeu a atuação convencional de um arquiteto, pois grande parte da obra foi construída com as próprias mãos. Durante o processo, Eduardo Longo resolveu transformar o modelo em sua residência definitiva, até os dias atuais: Casa Bola1 [Fig. 94].

¹⁰⁹⁶ CARRANZA, Edite Galote R. *Eduardo Longo na arquitetura moderna paulista: 1961-2001*. Dissertação de mestrado, Instituto Presbiteriano Mackenzie, São Paulo, 2004.

¹⁰⁹⁷ Denominação dada pelo arquiteto a este e outros projetos que havia realizado anteriormente.

94 - Casa Bola 1, extranormal em relação ao ambiente construído, 1979.
Fonte: Arquivo do arquiteto

A Casa Bola 1 foi objeto de diversas publicações nacionais e internacionais, com opiniões críticas diversas. Em 1982, Eduardo Longo empreende a construção da Casa Bola 2, implantada num terreno íngreme no bairro de Jardim Guedala que seria destinada aos pais. No terreno ao lado, seria construída, ainda, uma terceira Casa Bola para seu irmão, mas o projeto foi cancelado durante as obras de fundação.

Eduardo Longo se distanciou do objetivo inicial que seria a produção industrial, quando empreendeu a construção de suas Casas Bola. Os projetos realizados não seriam propriamente protótipos visando à industrialização, uma vez que não foram suficientemente detalhados a fim de equacionar toda a complexidade dos processos industriais. Contudo, são relevantes devido à pesquisa e aplicação da técnica de argamassa armada. Elas são modelos híbridos inseridos entre as duas tendências da arquitetura do cenário internacional, definidas por R.Banham¹⁰⁹⁸ como arquitetura “*Hardware*” - no sentido da alta tecnologia, da industrialização de componentes de aço, alumínio ou plástico, e uma arquitetura “*Software*” - amigável, de contornos curvos e materiais macios como membranas plásticas insufláveis. Elas também representam uma pesquisa formal, no sentido de como deveria ser a casa na Era Espacial ou Era de Aquarius [Fig.95].

¹⁰⁹⁸ BANHAM, Reyner. *Design by choice*. London, Academy Editions London, 1981, p. 133-136.

Com suas Casas Bola, Eduardo Longo assumiu uma via de total liberdade criativa e subjetividade. Foi uma espécie de resposta *desbundada* - usando a terminologia da época - às críticas que recebera de seus pares quando projetava as casas da fase de juventude.

Depois de sua odisseia do espaço residencial, Eduardo Longo não mais retomou seu escritório.

95 - Casa Bola 1.

Fonte: Imagem digitalizada do arquivo do arquiteto

Vitor Amaral Lotufo: arquitetura e ecologismo

*Oh sim, eu estou tão cansado
Mas não pra dizer
Que eu não acredito mais em você
Com minhas calças vermelhas
Meu casado de general, cheio de anéis
Eu vou descendo por todas as ruas
E vou tomar aquele velho navio
Wally Salomão e Jards Macalé¹⁰⁹⁹*

O arquiteto e professor universitário Vitor Amaral Lotufo (1945-) teve sólida formação modernista legada pelo pai, o engenheiro-arquiteto Zenon Lotufo¹¹⁰⁰ (1911-1986) - sua primeira referência no universo da arquitetura. O início de sua trajetória foi previsível, pois desde menino acompanhou seu pai nas reuniões de projeto e na construção do Parque do Ibirapuera, pois Zenon era um dos arquitetos da equipe, e, mais tarde, se tornou arquiteto associado do escritório.

Graduado pela Faculdade de Arquitetura Mackenzie, em 1967, Vitor Lotufo teve professores com destaque no cenário arquitetônico paulista, como Salvador Cândia, Miguel Forte, Galiano Ciampaglia, Franz Heep, entre outros. Vitor Lotufo e seu colega de faculdade C. Bratke, trilhando o caminho de seus pais, resolveram praticar a profissão e criaram um escritório na casa da rua Avanhandava - projeto e antiga residência de O. Bratke - para realizar pequenos trabalhos proto profissionais e acadêmicos.

Em 1965, Vitor Lotufo ingressa como desenhista no escritório de seu pai e do sócio arquiteto e pintor U. Ribeiro (1930-2002)¹¹⁰¹. O escritório realizava obras de grande porte, com alguns concursos nacionais ganhos, tais como: Associação Atlética Banco do Brasil em 1960, Praça de Esportes e Estádio Municipal de São Caetano do Sul, 1965 e o Sindicato dos Trabalhadores de Energia Elétrica, 1963. Este último foi um dos primeiros edifícios a utilizar laje de concreto protendido¹¹⁰². Segundo R. Zein, o projeto pertence ao grupo de obras “transicionais” da tendência brutalista, pois: *“algumas de suas características compartilham alguns de seus traços, em geral no emprego do concreto armado aparente de maneira franca e determinante na concepção arquitetônica.”*¹¹⁰³ Durante 1965, a economia

¹⁰⁹⁹ Cação “Vapor Barato”, de Wally Salomão e Jards Macalé, considerada o hino da contracultura brasileira e do espírito “pé na estrada”. Real Grandeza: Jards Macalé parceria com Wally Salomão, Gravadora Biscoito Fino, 2005.

¹¹⁰⁰ Zenon Loufo, único engenheiro-arquiteto formado pela Escola Politécnica de São Paulo na turma de 1936, participou de projetos significativos na Cidade de São Paulo, como o Edifício Sede do IAB-SP, 1947, com Abelardo de Souza e Hélio Duarte; o Clube Atlético Paulistano, 1949, com G. Warchavchik e V. Cristófani; e do Conjunto do Parque Ibirapuera, 1951 como membro da equipe de Oscar Niemeyer. Zenon Lotufo foi, também, professor universitário e sua tese *O espaço Psicológico da Arquitetura*, publicada em 1956, foi premiada pelo Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura. Cf. FISCHER, Sílvia. Os arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo: São Paulo, EDUSP, 2005 e MANZANO, Eduardo. Cf. DOCUMENTO ZENON LOTUFO. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, no. 76, p. 96-102, fev./mar. 1998.

¹¹⁰¹ Arquiteto Ubirajara Motta Lima Ribeiro formado no Mackenzie, desenhista, gravurista, artista gráfico, pintor, aquarelista e professor da Faculdade de Arquitetura Mackenzie e FAAP, participou do grupo de vanguarda “cinco arquitetos-pintores: Maurício Nogueira Lima, Flávio Império, Sérgio Ferro e Samuel Szpigel. Ubirajara foi sócio de Zenon no período de 1958 à 1965.

¹¹⁰² MANZANO, Eduardo. DOCUMENTO ZENON LOTUFO. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, no. 76, p. 96-102, fev./mar., 1998.

¹¹⁰³ ZEIN, Ruth Verde. *Caminhos da Utopia* In. VILLÀ, Joan. *Construções*. São Paulo: Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2005.

brasileira passava por uma crise, o que refletia diretamente na baixa demanda de trabalho, quando o escritório ficou sem projetos durante um ano¹¹⁰⁴. Em pouco tempo, a situação econômica se altera favoravelmente com o início do Milagre Econômico, que propiciou grande demanda de trabalho impulsionado por iniciativas do Estado.

Em paralelo às atividades do escritório, Vitor Lotufo participou dos primórdios do Cinema Marginal, atuando como ator no filme *Documentário*, o primeiro curta-metragem de R.Sganzerla - irmão de seu colega de trabalho C.Sganzerla¹¹⁰⁵, e com fotografia de A.Tonacci¹¹⁰⁶, seu amigo de infância desde o colégio Dante Alighieri. O filme foi premiado no festival de Cannes e seu roteiro mostra dois jovens de classe média que perambulam pela cidade com a intenção de ir ao cinema; os critérios e preferências de ambos são exigentes e dissonantes, e eles acabam por não ver filme algum. Neste filme R. Sganzerla retrata o contexto social de desorientação, através da alienação de seus personagens que, ao buscar nos jornais os filmes em cartaz, ignoram as manchetes com fatos contundentes do contexto político. Neste período, Vitor Lotufo esteve muito próximo da vanguarda cinematográfica e chegou a pensar em seguir carreira de ator, mas declinou em virtude de sua vocação para arquitetura. Contudo, sua passagem pelo Cinema Marginal, é um indicador de inquietudes coerentes com sua geração, cuja tônica foi a ruptura e questionamento dos padrões estabelecidos e que, também, sofreu com o fim da utopia nacional-desenvolvimentista, fatores que serão determinantes para sua produção arquitetônica futura.

Em 1966, com uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim, Vitor Lotufo passou um período nos EUA, quando teve oportunidade de conhecer importantes obras da arquitetura moderna, além de alguns escritórios de arquitetura de tendência miseana, segundo ele¹¹⁰⁷. Em sua estada nos EUA, Vitor Lotufo desiste do cinema em favor da arquitetura, conforme declarou: *“Visitei algumas obras que me tocaram muito, em 1966 entrei no Museu Guggenheim e fiquei com as pernas bambas e pensei: eu realmente quero ser um arquiteto.”*¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁴ Conforme declaração de Vitor Lotufo à autora, foi o período imediatamente após o golpe militar.

¹¹⁰⁵ Cláudio Sganzerla trabalhou no escritório de Zenon Lotufo, tendo participado ao lado de Victor Pini do projeto para Escola Técnica Federal de São Paulo, 1969.

¹¹⁰⁶ Andrea Tonacci (1944 -) foi um dos principais cineastas do Cinema Marginal ou Cinema de Invenção, entre seus trabalhos destacam-se: *Olho por olho*, 1966, *Blá blá BA*, 1968 e *Bang-Bang de 1970*. Cf. “Cinema Marginal brasileiro” produção Eugênio Puppo e Frederico Machado, realização Heco produções e Lume Filmes, apoio Cinemateca brasileira.

¹¹⁰⁷ Declaração de Vitor Lotufo em entrevista à autora em 14/06/2012.

¹¹⁰⁸ Declaração de Vitor Lotufo em seu texto “Sobre1” disponível em: <http://www.vitorlotufo.com.br>, visitado em 13/10/2009.

Do brutalismo à economia de meios, 1967-1974

De volta ao Brasil e depois da graduação, Vitor Lotufo tornou-se sócio do escritório de seu pai após a saída do arquiteto U.Ribeiro, e foi co-autor de diversos projetos de grande porte, tais como: Edifício sede do Instituto de Perícias Médicas do INPS, em 1967; Escola Técnica Federal, projeto selecionado em concurso, em 1969; Associação Cristã de Moços da Lapa, 1969; Grupos Escolares em Mauá, Santa Fé do Sul, Cardoso, Mirante do Paranapanema e Mococa, em 1974¹¹⁰⁹; todos os projetos que seguiam a tendência brutalista.

Naquela época, a arquitetura brutalista tornara-se a tendência predominante durante os anos do Milagre Econômico. Segundo H. Segawa, foi o período do “*açambarcamento de uma vanguarda*”¹¹¹⁰ com a hegemonia da linguagem do concreto armado e da manutenção do “*positivista ideário utópico de um país novo e socialmente resolvido*”¹¹¹¹, em suas palavras:

“ [...] Parte do legado da arquitetura dos anos 1950-1960 encontrou caminhos de viabilização nos anos do “milagre”[...] Não importava o programa de uso: da casa ao viaduto, da agência bancária ao forno crematório, da escola à torre de garagem, do sofá ao edifício administrativo – era moda (ou ditadura) das grandes estruturas de concreto, do concreto aparente, dos pilares esculturais, das estruturas protendidas, do exibicionismo estrutural [...]”¹¹¹²

Segundo R.Zein, no período do Milagre Econômico, o brutalismo paulista “*em que pese sua auto-aclamação ética, socializante e esquerdizante, principalmente no caso da Escola Paulista Brutalista – chegava a confundir-se com a arquitetura governamental autoritária e desenvolvimentista, que de fato foi um de seus maiores clientes*”.¹¹¹³

No entanto, o país não se tornou socialmente resolvido e convivia com as contradições do Milagre Econômico que fomentou a desigualdade social. Durante o período, também conhecido como “anos de chumbo”, emerge a contracultura de *guerrilha* com consequências diretas na atuação de alguns arquitetos, como o Grupo Arquitetura Nova, que vimos no capítulo anterior.

Vitor Lotufo tomou contato com as críticas de Sérgio Ferro, ainda estudante, quando assistiu a suas palestras na FAU-Maranhão. As ideias de Sérgio Ferro se tornaram uma referência fundamental para ele, anos depois, quando iniciou a coordenação de obras do escritório e tomou contato com a realidade dos canteiros¹¹¹⁴; decerto somando-se a isto sua participação no Cinema Marginal, o qual

¹¹⁰⁹ FISCHER, Sílvia. Os arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo: São Paulo, EDUSP, 2005.

¹¹¹⁰ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil – 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p. 190.

¹¹¹¹ Ibidem, p. 151.

¹¹¹² Ibidem, p. 190.

¹¹¹³ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese Doutorado em Arquitetura - UFRGS, Rio Grande do Sul, 2005, p. 338. (grifo nosso)

¹¹¹⁴ Declarações de Vitor Lotufo em entrevista a autora em 22/09/2009.

elegera a urbanidade, marginalidade e a desigualdade social como seus principais temas. Vitor Lotufo comenta a importância das ideias de Sérgio Ferro:

“Acho que uma das coisas mais importantes para mim foi conhecer as ideias de Sérgio Ferro, pois logo que me formei também era um modernista, mas ele começou a chamar a atenção para quem construía, como construía, descobriu o verdadeiro valor da obra de arte, um produto onde tudo é importante, quem tem a ideia, quem realiza a ideia, que materiais, de onde vieram esses materiais, como usar esses materiais, na construção a história não é somente uma curiosidade, é uma necessidade.

[...] a partir daí mudou essa minha relação com a obra e operários, passou a ser um grande prazer explicar o projeto, defender o projeto e procurar fazer com que os operários passassem a ser parceiros do projeto, fazendo propostas e sugestões transformando-se em co-autores do projeto.”¹¹¹⁵

Vitor Lotufo se distanciou da arquitetura brutalista ao mesmo tempo em que ampliou seus horizontes teóricos e profissionais. Em 1970, seguindo os passos de seu pai, ingressou na carreira docente a qual conciliou com suas atividades de escritório. Foi nesta época que começou a se interessar pela arquitetura do cenário internacional, especialmente, as várias propostas relacionadas com a obra de R. Füller, que conheceu através da revista *Architectural Design*.¹¹¹⁶

A revista *Architectural Design*, em sua seção *Cosmorama* (1968-1973), cumpriu importante papel na divulgação dos trabalhos da geração de arquitetos, que influenciada pela obra de R. Füller, investigavam soluções de estrutura geodésicas. Segundo a arquiteta L. Kallipoliti, que em sua pesquisa *EcoRedux* estudou aquelas propostas denominadas por ela de “*Soft praxis*”, as estruturas foram decisivas para “o crescimento de um discurso ecológico experimental que canalizou novas perspectivas para processos e materiais de construção” nos anos 1960 e 1970, que ilustram “certamente uma mudança ética na escolha de materiais, e design ecológico e sistemas que pensam em metodologias e círculo de produção”¹¹¹⁷ ela concluiu que se trata de uma nova forma de pensar os materiais e os processos de design que “motivou a fé que micro-materiais iriam provocar uma macro-mudança global. Com efeito desse discurso, meios alternativos de produção foram recuperados [...]”¹¹¹⁸

R. Füller iniciou seus estudos sobre trigonometria esférica a partir das formas encontradas na natureza, assim, chegou à esquematização do processo de repartição geodésica da esfera em triângulos. Ele não inventou a geodésica e sim o método de cálculo do sistema, o qual patenteou em 1954, com o nome de “*geodesic building construction*”¹¹¹⁹ [Fig.96]. O mote de R. Füller foi baseado no princípio do uso ideal da tração e da compressão, denominado “Tensão Ideal”. Este princípio procura a

¹¹¹⁵ Vitor Lotufo em texto “Sobre1” disponível em: <http://www.vitorlotufo.com.br>, visitado em 13/10/2009.

¹¹¹⁶ Lotufo, foi assinante da revista e a considera uma publicação importante na época. Declarações de Lotufo em entrevista a autora em 14/06/2012.

¹¹¹⁷ KALLIPOLITI, Lygia. *The soft cosmos of AD's “cosmorama” in the 1960s and 1970s*. *Architectural Design*, n°208, Nov./Dez/ 2010, p. 35-43. (tradução nossa).

¹¹¹⁸ Ibidem, ibidem.

¹¹¹⁹ Ibidem.

perfeita combinação entre esforços de tração e compressão, pois num sistema estrutural, dependendo do material, os esforços de compressão são mais difíceis de serem suportados. No sistema em “Tensão Integral” a transmissão dos esforços se dá através de uma malha contínua, segundo sua definição: *“Um sistema estabelecido quando uma porção de elementos descontínuos em compressão interagem com vários componentes contínuos em tração para definir um volume estável no espaço”*¹¹²⁰. R. Füller também criou casas pré-fabricadas as *“Dymaxion house”*, 1927- nome cujo significado está em *“dinamismo mais eficiência”*¹¹²¹ - e estruturas infláveis como o projeto Kayser, 1958 [Fig. 4 p.36], executadas com plástico e metais leves, de forma a explorar todos os benefícios tecnológicos¹¹²². R. Banham analisou a proposta de R. Füller:

*“[...] Casa Dymaxion, 1927-1930: concebida à época em que o Estilo Internacional estava se cristalizando num conjunto de formas que simbolizavam a Idade da Máquina, este projeto para uma casa de metais leves e plástico, planejada radialmente ao redor de um núcleo de serviços mecânicos, estabelecia uma crítica tecnológica radical ao Estilo Internacional enquanto mecanicamente inadequado.”*¹¹²³

96 - Modelo de Geodésica, Richard Buckminster Fuller, 1958.
Fonte: MARKS, 1960

Depois da Segunda Guerra Mundial, R. Füller aperfeiçou seu sistema e construiu domos empregando materiais diversos, tais como: aço, metal leve, madeira, alumínio, placas de plástico ou papelão ondulado. Um de seus projetos mais conhecidos, o Pavilhão norte-americano para a Exposição Internacional de Montreal, em 1967, é um macro domo, de 76 metros de diâmetro e 61 metros de altura, com estrutura de tubos de aço soldados, dispostos numa grelha de camada dupla e recoberta por uma pele em resina acrílica transparente. O pavilhão foi destruído por um incêndio.

Nos anos 1960-70, o trabalho de R. Füller influenciou jovens, arquitetos ou não, preocupados tanto com a economia de meios, quanto com a alta tecnologia sob o impacto da conquista espacial, entre eles: o arquiteto alemão Rudolf Doernach [Fig.6], que foi assistente de R. Füller e, ao retornar a

¹¹²⁰ FULLER, Richard B. In. LOTUFO, Victor A; LOPES, João Marcos A. *Geodésicas & Cia*. São Paul: Projeto Editores Associados, s/d.

¹¹²¹ Ibidem.

¹¹²² BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 488.

¹¹²³ Ibidem, ibidem.

Alemanha, desenvolveu trabalhos de estruturas geodésicas e criou o conceito de *Biotecture*; o matemático e inventor Steve Baer autor do primeiro compêndio sobre as habitações geodésicas o livro *Dome Cookbook*, de 1968; o carpinteiro Lloyd Kahn que se tornou construtor de geodésicas e autor dos livros *DomeBook1*, de 1970 e *DomeBook 2*, de 1971 [Fig. 97], dois sucessos de vendagem; o grupo de arquitetos britânicos *Archigram* com suas metáforas visuais; o grupo de arquitetos norte-americanos

97- Página livro Domebook.

Fonte: KAHN, DomeBook2, 1971, s/n..

Ant Farm [Fig.8 p.49], da Universidade da Califórnia, com trabalhos de estruturas infláveis; e o grupo de arquitetos franceses *Utopie* da *École Nationale Supérieure des Beaux Arts*, com estruturas geodésicas com tubos infláveis [Fig. 13 p.57] . R. Fuller, que construiu sua residência em estrutura geodésica, na cidade de Illinois, 1960¹¹²⁴, foi a principal influência, também, da comunidade contracultural norte americana *Drop City*, cujas habitações foram todas construídas com estruturas geodésicas [Fig. 98 e 99].

98- Drop City, Colorado, 1969.
Fonte: KAHN, DomeBook2, 1971

99 - Vista interna de uma Geodésica Drop City
Fonte: KAHN, Dome Book2, 1971

¹¹²⁴ BANHAM, Reyner. *Design by choice*. London: Academy Editions London, 1981, p. 54

Segundo análise de R. Banham a obra de R. Füller teve grande impacto na “*década do espaço*” e ele “*tornou-se subitamente o principal Senhor-designer da Era-Espacial*”¹¹²⁵. R. Banham também estabeleceu o vínculo entre a “Cultura Alternativa” dos estudantes de arquitetura e o trabalho de R. Füller, em suas palavras:

*“[...] estruturas infláveis borbulhavam em gramados das Universidades, nos degraus da frente de Escolas de Arquitetura e adornaram quase todas as manifestações de Cultura Alternativa”¹¹²⁶. Como estruturas infláveis, cúpulas e quadros-espaço à La Füller se tornou parte do ambiente e mobília da **Cultura Alternativa**. Alguns têm um ar distinto de poética de vingança sobre a cultura estabelecida que eles rejeitavam”*.¹¹²⁷

Drop City no Colorado, tanto um local sagrado da Contracultura como era Haight-Ashbury, teve suas cúpulas remendadas a partir de folhas coloridas de aço prensado, tiradas de telhados arruinados e carros batidos ainda com a tinta original [...]”¹¹²⁸

Para a arquiteta F.Scott, a opção por geodésicas estava ligada a sua capacidade de “*significar uma alternativa para as estruturas sociais existentes*”¹¹²⁹, ela serviu aos droppers não só “*devido ao que eles consideravam como méritos estéticos, espaciais e tecnológicos, mas também por aquilo que imaginava ser as suas potencialidades sociais, econômicas e geopolíticas*”.¹¹³⁰

Em sincronicidade com a geração de arquitetos do cenário internacional, Vitor Lotufo estudou a obra de R. Füller, o dimensionamento da cúpula geodésica e, especialmente, suas ideias sobre economia de meios. Ele comenta que R.Füller, a partir de cálculos matemáticos, concluiu que as jazidas de bauxita poderiam ser fechadas por vinte anos, caso todo o alumínio produzido até a década de 1960 fosse totalmente reciclado.¹¹³¹ Vitor Lotufo pesquisava alternativas à produção arquitetônica que fossem econômicas e mais adequadas à realidade brasileira. Ele desenvolveu modelos e protótipos de casas experimentais em aulas de laboratório, que foram apresentados por seus alunos na Bienal Nacional de São Paulo, em 1976. Em sua trajetória, de cerca de trinta anos de docência, Vitor Lotufo seguiu esta linha de pesquisa nas diversas faculdades nas quais lecionou, tais como: Faculdade Engenharia Mackenzie, Faculdade de Arquitetura Farias Brito, Escola de Arquitetura de São Carlos, Faculdade de Belas Artes e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo PUCCAMP; que anteciparam, no Brasil, as atuais preocupações com a sustentabilidade das construções.

Em 1974, Vitor Lotufo saiu da sociedade com seu pai, e se desligou, definitivamente, da tendência da arquitetura brutalista.

¹¹²⁵ BANHAM, Reyner. *Age of the masters: a personal view of modern architecture*. England, Architectural Press, 1982, p.89. (tradução nossa).

¹¹²⁶ Ibidem.

¹¹²⁷ Ibidem.

¹¹²⁸ Ibidem.

¹¹²⁹ SCOTT, Felicity D. *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Massachusetts, MIT Press, 2010, p. 157. (tradução nossa).

¹¹³⁰ Ibidem, p. 161.

¹¹³¹ Declarações de Lotufo em entrevista a autora em 22/09/2009 e 14/06/2012.

Casa de Botucatu, 1978

Como resultado de seus estudos, Vitor Lotufo empreende a construção de uma casa geodésica experimental, a Casa de Botucatu [Fig. 100], que foi implantada no sítio da família, e seria utilizada em passeios de final de semana. Ele cogitava ser uma proposta para habitações econômicas, uma vez que o projeto poderia ser executado por um único profissional carpinteiro em três meses.¹¹³²

O projeto [Prancha 13] resulta do minucioso cálculo do sistema estrutural de R.Füller, que Vitor Lotufo traduziu em componentes de madeira aparelhada, com dimensões convencionais encontradas no mercado nacional: caibros, terças e vigas. Para a fundação foram utilizadas vigas e estacas de madeira com 16 cm de lado e contrapiso em concreto. A superestrutura é composta por terças e caibros, com fechamento duplo em painéis modulares triangulares, executados em pranchas de madeira compensada de 2cm, com preenchimento interno de isopor. Para acabamento interno e externo foi aplicada pintura à base de poliuretano. Todas as portas são convencionais de madeira, já os caixilhos triangulares, foram detalhados para serem articulados no nível térreo e fixos na parte superior da cobertura para iluminação zenital. Em relação ao conforto térmico, Vitor Lotufo estudou o posicionamento dos caixilhos para ventilação cruzada e uma coifa metálica instalada no centro da planta, para eliminar o ar quente, a qual não teve resultado satisfatório. Ele calculou e detalhou todos os módulos dos painéis, bem como estudou os cortes e encaixes da madeira da estrutura, a fim de reduzir, ao máximo, as sobras de material. Vitor Lotufo objetivava a economia de meios e redução do impacto ambiental com a adoção de materiais ecologicamente sustentáveis.

100 - Casa Geodésica de Botucatu.

Fonte: Revista Arte do Brasil, Ed.nova Cultural, São Paulo, SP. 1982.

¹¹³² Declaração de Lotufo à autora e, também, em entrevista à revista A.U. Cf. SABBAG, Haifa. *Revista Arquitetura e urbanismo*, n. 19, p.93-94ago/set, 1988.

PRANCHA 13

Casa de Botucatu, 1978

Vitor Lotufo

LEGENDA:

- 1 - ENTRADA
- 2 - COZINHA/ ÁREA SERVIÇO
- 3 - SALA DE JANTAR
- 4 - SALA DE ESTAR
- 5 - DORMITÓRIOS
- 6 - BANHEIRO
- 7 - MEZANINO
- 8 - ESCADA ACESSO
- 9 - COIFA
- 10 - CAIXA D'ÁGUA
- 11 - VAZIO

Área térreo 53.56 m²

Área mezanino 32.74 m²

VISTA SUPERIOR

PLANTA NÍVEL +3.85

PLANTA NÍVEL 0.00

EVACUACÃO FRONTAL

CORTE A-A

Para a construção da Casa de Botucatu, Vitor Lotufo pôs em prática as ideias do Grupo Arquitetura Nova, compartilhando conhecimento com o carpinteiro executor. Ele rela que ao apresentar o projeto ao carpinteiro, e expôr sua solução de fixação dos painéis de fechamento da geodésica, ele contra-argumentou, que a técnica correta seria uma fixação de cima para baixo, e não o contrário, como havia imaginado o arquiteto; sugestão aceita é colocada em prática com pleno resultado.¹¹³³

101 - Casa Geodésica Botucatu, 1980.
sala de jantar. Mobília projeto Zenon Lotufo.
Fonte: Arquivo do arquiteto

102 -- Casa Geodésica Botucatu, 1980.
sala de estar vista do mezanino.
Fonte: Arquivo do arquiteto

O agenciamento de espaços resolveu um programa de necessidades de três dormitórios, banheiro tripartite, sala de estar e cozinha, localizados no anel periférico, ao redor da sala de jantar, que articula a circulação dos ambientes [Fig. 101]. Sobre o anel dos dormitórios, Vitor Lotufo criou um mezanino-sótão cujo acesso se dá por escada-de-mão [Fig.102]. Apesar da planta compacta, o agenciamento dos espaços mantém as convenções sociais no que se refere à divisão por ambientes, para atender a família nuclear: pai, mãe e filhos. Neste sentido, a Casa de Botucatu se difere das propostas da *Drop City*, uma vez que o morar *hippie* contesta a estrutura familiar convencional, objetivando uma vida comunal [Fig.99 p.234].

A Casa de Botucatu representa o ponto de inflexão na carreira de Vitor Lotufo, ao preferir soluções construtivas fundadas na adesão ao canteiro, assumindo a manufatura serial em que o controle da obra repousa nas mãos do arquiteto, em oposição à indústria. Neste sentido, Vitor Lotufo resgata o significado original da profissão de arquiteto¹¹³⁴ — aquele que comanda a construção - sem uma diretriz rígida ou um discurso político de alguns de seus contemporâneos, mas em sintonia com o nascente ecologismo em prol da arquitetura sustentável.

¹¹³³ Declaração de Vitor Lotufo à autora em entrevista 14/06/2012.

¹¹³⁴ CARRANZA, Edite Galote R.; CARRANZA, Ricardo. Geometrias e estruturas: Vitor Amaral Lotufo. Revista AU, São Paulo, n°194, p.71-74, 2010.

Geodésicas & Cia, 1979-1980

"Ele comprou a janela no Ferro-Velho de Cleveland.

Outro amigo meu comprou um telhado [...]

Meu próprio contato com o Ferro-Velho de Cleveland

*começou há dois dias, quando eu soube que um riacho de
truta estava à venda lá".*

*Richard Brautigan*¹¹³⁵

Vitor Lotufo, em co-autoria com João M.A.Lopes, publica *Geodésicas & Cia*¹¹³⁶ como resultado de seus estudos acadêmicos e prática profissional. A obra pode ser analisada, também, como registro de uma época.

O livro é todo manuscrito, com letras desenhadas, ilustrado com desenhos de cartum, que segue a tendência do jornalismo alternativo de *O Pasquim*, em relação ao humor dos quadrinistas Jaguar e Henfil. A publicação não tem data nem páginas numeradas, cuja justificativa aparece na frase escrito em círculo na folha de rosto: *"livro foi feito em espiral porque acreditamos que ele não seja constituído de um começo, um meio e um fim, de páginas numeradas mas sim um ciclo onde cada item pode contribuir para outro..."*¹¹³⁷. A proposta editorial transforma um livro técnico, de geometria, fórmulas matemáticas e cálculo estrutural num descontraído caderno de estudante. A obra conquistou espaço na área educacional, com conteúdos aplicados em aulas, ensaios de laboratório e cursos ministrados em algumas cidades, como Brasília, Belo Horizonte e Salvador. A publicação possui conteúdo crítico ao *status quo*, tanto em relação à produção arquitetônica quanto à sociedade de consumo:

*"Mas em nosso meio social, cultural em constante mutação, exige mudanças em nossa arquitetura. Nossas casas, então, viajam quilômetros no lonbo de caminhões, consumindo combustível, pavimentação, além de terem sido construídas, com materiais pesados e com mão-de-obra barata e desqualificada. Para uma sociedade justa e equilibrada viver em harmonia com a natureza, temos de considerar, o preço dos materiais, o trabalho que a natureza teve para produzi-los (ex.petróleo) no trabalho que ela terá para reciclá-lo (ex. lixo atômico) e no trabalho humano real, justo, pois é inaceitável considerarmos econômicas nossas técnicas de construção (alvenaria, concreto) em função da baixa remuneração da mão-de-obra."*¹¹³⁸

Em *Geodésicas & Cia* [Fig. 103] os autores apresentam vários projetos de estruturas geodésicas que foram objeto de publicações nos anos 1960 e 1970, tais como: revista *Architectural Design*, na seção *Cosmorama*, nos livros congêneres *CookBook*, *Domebook1*, *Domebook2* e as publicações do Instituto para Estruturas Leves da Universidade de Stuttgart, de Frei Otto, bem como

¹¹³⁵ O escritor norte americano Brautigan morou numa comunidade *hippie* em São Francisco e criticou a sociedade de consumo. Cf. BRAUTIGAN, Richard. *Pescar truta na América*. São Paulo, Marco Zero, 1991, p. 162.

¹¹³⁶ LOTUFO, Victor A.; LOPES, João Marcos A. *Geodésicas & Cia*. São Paulo, Projeto Editores Associados, s/d.

¹¹³⁷ Ibidem.

¹¹³⁸ Ibidem

pesquisas sobre arquitetura espontânea e autoconstrução. O livro apresenta, também, a repercussão do trabalho de R. Füller na Drop City, Arizona, em 1966:

"Por essa época, surgiram Beatles, as 'protest songs', Bob Dylan, Joan Baez, Hair os 'hippies' e a contracultura. E foi o pessoal que curti esse clima que partiram as primeiras propostas de uso das geodésicas como espaço habitável. Um grupo de estudantes de arquitetura e artistas fundaram, então, a primeira "comunidade geodésica". Drop City, nos arredores de Trinidad, no Colorado, que teve como base de suas construções a forma geodésica. Todas as habitações foram construídas com partes de automóveis velhos, latas de lixo industrial. Dez anos depois a cidade foi abandonada. Hoje é conhecida como 'a cidade dos domos fantasmas'. Atualmente, a visão da habitação alternativa foi parcialmente esquecida. 1139

Os autores, preocupados com o ecologismo e a sustentabilidade das construções, trouxeram para o Brasil as discussões que ocorriam no cenário internacional, dessa forma, *Geodésicas & Cia* é um dos trabalhos pioneiros nesta abordagem, ao lado da experiência *Biotectura* do arquiteto Pitanga do Amparo, que veremos mais adiante.

103 - Página livro *Geodésicas & Cia*.
Fonte: LOTUFO; LOPES, 1979?, s/n

A outra arquitetura de Vitor Lotufo

O trabalho do arquiteto Vitor Lotufo aponta para novas possibilidades na arquitetura.

Tendo como inspiração criativa as técnicas construtivas, sobretudo o tijolo,

Lotufo propõe alternativas inéditas para intervenções complexas, seja pelos programas, seja pelos sítios onde são implantados.

Trata-se de uma contribuição das mais importantes à cultura arquitetônica,

uma vez que se dispõe a enfrentar a realidade metropolitana,

criando sob condições precárias, interferindo em espaços consolidados,

geralmente de ocupação informal e ainda assim produz arquitetura,

no sentido mais essencial do termo, isto é,

de melhorar o habitat humano.

São intervenções com a qualidade de estimular a transformação do entorno.

Mônica J. Camargo¹¹⁴⁰

Vitor Lotufo fundou o escritório Oficina de Arquitetura (1975-1985) em sociedade com João M.A. Lopes e Wagner Germano. Neste escritório, foi implantado um sistema de trabalho que questiona o princípio hierárquico empresarial, ou seja, um sistema participativo de cooperação entre arquitetos, clientes e operários, estes últimos contribuindo de forma criativa nas soluções de projeto. Vitor Lotufo construiu vários projetos sempre objetivando a economia de meios, utilizando diversas técnicas construtivas, como estruturas geodésicas, alvenaria portantes de tijolos, alvenaria de pedras, estruturas em ferro-tijolo, além da reciclagem de materiais de construção, portas, janelas e garrafas de vidro.

104 - Casa Geodésica de Itapevi.

Fonte: Arquivo do arquiteto

O projeto de Itapevi, de 1984, [Fig. 104] é representativo da produção do Oficina de Arquitetura. Vitor Lotufo, J.M Lopes e Martha Genta projetaram duas casas em estrutura geodésica - a principal e a casa do caseiro, implantadas num mesmo terreno, quase rural, que foram encomendadas por Mário Enzio após conhecer a Casa de Botucatu. Neste projeto, os arquitetos aperfeiçoaram alguns detalhes da geodésica anterior, como, por exemplo, a fundação de concreto armado e o revestimento externo, onde os painéis modulares de madeira foram substituídos por um telhado de telhas cerâmicas, para melhor desempenho térmico. Para construção do telhado, foram utilizadas terças e ripas que cobrem a estrutura geodésica, as telhas foram amarradas para acompanhar a curvatura e na face inferior foi executado um forro modular triangular de madeira. Em contraste com a leveza da estrutura

¹¹⁴⁰ Depoimento da professora Mônica J. de Camargo para o Documento Vitor Lotufo, publicado na Revista AU, São Paulo, v.194, p.71-74, 2010.

geodésica, os arquitetos utilizaram alvenaria de pedras para construção de um portal de entrada integrado à lareira na casa principal. A alvenaria de cantaria foi incorporada ao projeto após a quebra de algumas rochas existentes no terreno.

A obra de Vitor Lotufo, a partir dos anos 1980, se aproximou da “*Otra arquitectura*” latino-americana devido ao emprego de técnicas construtivas diferentes do concreto armado. E. Browne define que a “*otra arquitectura*” tem raízes nas condicionantes sócio-econômica e físico-cultural onde se insere, a qual não é um estilo exportável e “*Sin embargo, dentro del ánimo inicial del Movimiento Moderno, esas mismas características la hacen altamente innovadora y autorrenovable. Se convierte así en la mas intrínsecamente “moderna” línea arquitectónica latinoamericana, no obstante ser también la mas “apropiada”*”¹¹⁴¹. A aproximação da arquitetura de Vitor Lotufo à “*otra arquitectura*” decorre de sua admiração pela obra do engenheiro uruguaio Eládio Dieste (1907-2000) a quem teve oportunidade de conhecer em visita a seu escritório e obras, como a *Iglesia de Atlantida* (1958-60), a primeira obra em *ladrillo armado*, a qual fora projetada e construída sem honorários ¹¹⁴². O apego de E. Dieste pelas técnicas “superadas”, “*consiste em proposições mais realistas e humildes*”¹¹⁴³, que podem ser independentes da técnica do concreto armado ¹¹⁴⁴. Além do trabalho de E. Dieste, a arquitetura de Vitor Lotufo, possui pontos de contato, também, com a obra do arquiteto catalão Antoni Gaudí (1852-1926), no que se refere ao domínio da técnica e na liberdade plástica que se aproximam da natureza. Ele comenta o trabalho do mestre:

“No meu tempo de escola só era citado (Gaudí) em livros e textos sobre a Belle Époque, com a qual não teve nenhum vínculo, mostrava uma outra possibilidade de envolvimento global, a decoração, o artesanato, a reciclagem do caco cerâmico e principalmente uma nova maneira de enxergar a estrutura, cada ambiente arquitetônico tomando-se uma célula estrutural.”¹¹⁴⁵

Nos anos 1980, Vitor Lotufo integrou a equipe do Laboratório de Habitação da Faculdade de Belas Artes de São Paulo (LAB HAB)¹¹⁴⁶, que teve curta duração de maio de 1982 a março de 1986, e que segundo Nabil Bonduki, “*visava aproximar a Universidade e os Bairros populares*”¹¹⁴⁷.

Nos anos 1990, Vitor Lotufo esteve à frente de outro escritório Oficina de Habitação, envolvido com a produção de habitações de interesse social em regime de multirão, de acordo com a

¹¹⁴¹ BROWNE, Enrique. *Otra arquitectura em América Latina*. Mexico, Gustavo Gilli, 1988, 106.

¹¹⁴² Ibidem, ibidem.

¹¹⁴³ Ibidem, ibidem.

¹¹⁴⁴ Eládio Dieste *La cerámica armada*. [IN] BROWNE, Enrique. *Otra arquitectura em América Latina*. Mexico, Gustavo Gilli, 1988, p. 106.

¹¹⁴⁵ Vitor Lotufo em texto “*Sobre 1*” disponível em: <http://www.vitorlotufo.com.br>, visitado em 13/10/2009.

¹¹⁴⁶ Naquela época, Lotufo compunha o corpo docente do LABHAB juntamente com os professores Joan Villá, Yves de Freitas, Marcos Lopes, Olair de Camilo, Raquel Rolnik, Nabil Bonduki, Antonio Carlos Santanna Jr, Carlos Roberto Andrade (Mancha) Maria Amélia (Mel), Mauro Bondi, Marco A. Ossello, e os estudantes Ema Paula, Luis Caroprezzo, Martha Genta e Maria Nelci Frangipani. gestão do coordenador do Curso Jorge Caron. Cf. BONDUKI, Nabil Georges. *Criando territórios de utopia: a luta pela gestão popular em projetos habitacionais*. Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 1987, p. 13.

¹¹⁴⁷ BONDUKI, op. cit. p. 13.

administração municipal. Na mesma época Vitor Lotufo participou como voluntário das obras assistenciais dos padres espíritanos, na Favela de Vila Prudente, onde projetou as seis unidades do Centro Cultural Vila Prudente¹¹⁴⁸ - CCVP: 1-Milton Santos, atelier de mosaicos; 2-Chico Mendes, cozinha e refeitório; 3-Na. Sa. Guadalupe, salas das educadoras e psicólogas, reuniões e palestras; 4-Escola de educação infantil São Fransico de Assis, educação artística, oficina de artes e biblioteca; 5-Salão e Capela São Patrício, salão de danças, teatro e artes marciais, salas administrativas e Capela; 6-Pastoral Dom Oscar Romero, espaço para cerimônias, apresentações musicais, palestras e festas. A participação de Vitor Lotufo foi determinante para a materialização do projeto, devido ao seu domínio das técnicas construtivas, em especial, o ferro-tijolo - que propicia enorme economia de meios, aliado a sua maneira de atuar no canteiro-de-obras, constituindo o mestre-de-obras José Paulo Silva seu parceiro. Os sistemas construtivos, aplicados no CCVP, se mostram econômicos e eficazes na produção de uma boa arquitetura, conhecimento que poderia ser aplicado na autoconstrução ou mesmo em programas de habitação de interesse social. O professor e engenheiro Y. Rebello, que também participou das obras assistenciais dos padres espíritanos, analisou o projeto:

*“São projetos muito bonitos e de grande audácia estrutural, usando formas em que prevalecem compressão, apropriadas para o uso de tijolos. São estruturas que o Vitor vem pesquisando, tendo um de seus restaurantes como exemplo dessa solução. No que me concerne o Vitor sempre foi um admirador de Gaudí e usou muito os conceitos desse grande arquiteto catalão.”*¹¹⁴⁹

Vitor Lotufo pertence a uma parcela da população que acredita na convivência entre cidade formal e informal. Sua postura profissional está plenamente inserida no conceito de mixofilia¹¹⁵⁰ definido por Zygmunt Bauman como a crença *“no potencial humano para que um outro mundo seja possível”*¹¹⁵¹. Vitor Lotufo acredita que é preciso ações objetivas para melhorar as condições de vida de milhares de pessoas neste tipo de aglomeração urbana: *“Assim, iniciativas como a dos missionários espíritanos são louváveis à medida que possa melhorar as condições de vida do sujeito onde ele está. O Centro Cultural Vila Prudente tem esse objetivo, valorizar essas pessoas para que elas possam se animar para continuar e melhorar suas vidas”*.¹¹⁵²

¹¹⁴⁸ Sobre este projeto ver: CARRANZA, Edite Galote R.; CARRANZA, Ricardo. Geometrias e estruturas: Vitor Amaral Lotufo. Revista AU, São Paulo, n°194, p.71-74, 2010.

¹¹⁴⁹ Depoimento de Yopanan Rebello à autora, em 23/11/09.

¹¹⁵⁰ BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 86

¹¹⁵¹ Id. Ibid.p.90.

¹¹⁵² Vitor Lotufo em entrevista à autora 22/09/2009.

Pitanga do Amparo: arquitetura, psicodelismo e ecologismo

No luminoso estava escrito:

Diversões Eletrônicas.

Era um balcão de bar de fôrnica vermelha!

E você ali, naquele balcão

-De quê?

De fôrnica vermelha

Arrigo Barnabé¹¹⁵³

Luis Antonio Pitanga do Amparo (1951-) ingressou na FAU-USP em 1969, na turma inaugural da Cidade Universitária. Foi um período acadêmico marcado pelo afastamento de J.Artigas, P.M. da Rocha e J.V.Maitrejean, pela prisão de R. Lefèvre e S.Ferro, além de certa instabilidade curricular, devido às modificações propostas em 1968 que não foram plenamente implementadas¹¹⁵⁴.

Nos anos de graduação, Pitanga do Amparo se influenciou pelas ideias do professor S.Ferro, crítico contrário à Escola Paulista Brutalista, como vimos no presente trabalho. Na faculdade, contudo, havia outros professores representantes daquela tendência, que se afirmara como linha hegemônica da arquitetura paulista. Segundo análise de R.Zein, a Escola Paulista Brutalista, na década de 1970, “*vai se enrijecendo, e o que era experimentação, passa a ser reinterpretação, o que era invenção vai passando a reprodução acrítica e o que era debate e inquietação passa a ser transmissão ortodoxa de regras práticas, códigos de conduta projetual e discursos apriorísticos*”¹¹⁵⁵.

Formado em 1973, Pitanga do Amparo encontrou um mercado de trabalho aquecido, devido ao Milagre Econômico, impulsionado pelas iniciativas governamentais, com empresas de engenharia de grande porte para atender a demanda, quadro que sofrerá arrefecimento em curto prazo, devido à crise internacional do petróleo daquele ano, o que repercutiu desfavoravelmente no cenário da arquitetura, “*pondo cada vez mais à mostra uma crise*”¹¹⁵⁶. Uma das empresas que se formou naquele período foi a Itauplan, vinculada ao banco Itaú, chegou a contar com 700 funcionários¹¹⁵⁷, para atender a demanda interna de construção e reforma de agências bancárias. O setor bancário, beneficiado pelo Milagre Econômico, ampliou largamente a rede de agências nos anos 1970, cujas unidades eram, invariavelmente, de grande porte em decorrência ao sistema de trabalho pré-informatizado. Pitanga do Amparo ingressa como arquiteto na Itauplan em 1974, na equipe liderada pelo arquiteto João Eduardo

¹¹⁵³ Techo da canção *Diversões eletrônicas*, de Arrigo Barnabé, vencedora do Festival Universitário da Canção de 1979. Cf. Álbum *Clara Crocodilo*, 1980, 42 min. CD.

¹¹⁵⁴ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese Doutorado em Arquitetura - UFRGS, Rio Grande do Sul, 2005, p. 340.

¹¹⁵⁵ *Ibidem*, *ibidem*.

¹¹⁵⁶ BASTOS, Maria Alice J.; ZEIN, Ruth V. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 197.

¹¹⁵⁷ Dados obtidos na entrevista de João Eduardo de Gennaro à Fernando Serapião publicada originalmente na Revista ProjetoDesign, n° 306, ago. 2005. Disponível em versão eletrônica ARCOWEB, site: www.arcoweb.com.br/entrevista/joao-eduardo-de-gennaro-tinhamos-que-12-08-2005.html, visitado em 01/06/2012.

de Gennaro, coautor do projeto Ginásio do Clube Atlético Paulistano, 1958¹¹⁵⁸, considerada uma das obras inaugurais da arquitetura brutalista paulista. O arquiteto recém formado Pitanga do Amparo, pôde participar como coautor de projetos complexos, como Edifício Comercial São Cristovão, RJ, de 1975, com área de 17.000m².

O arquiteto Eduardo Martins¹¹⁵⁹, que foi colega de Pitanga do Amparo na Itauplan, relembra: *“Nossa equipe de arquitetos, diferentemente do tratamento dado aos bancários na época, era aceita com barba, cabelos compridos, camisetas, jeans e tênis. Tínhamos grande liberdade de comportamento e pesquisa”* (informação pessoal)¹¹⁶⁰. Como grande parte dos jovens da época, Pitanga do Amparo também seguia a moda das calças “boca-de-sino” e cabelos compridos, que chegara ao Brasil.

As agências bancárias, desse período, seguiam a tendência brutalista, em soluções onde geralmente predominavam grandes vãos, ênfase na solução estrutural de concreto armado deixado aparente, vedos em alvenaria revestida ou de tijolos cerâmicos aparentes e vidro temperado. Tais soluções projetuais eram subordinadas, também, ao rigor do padrão corporativo do banco, como por exemplo: revestimentos de carpete ou plurigoma preto para pisos, mobiliário e marcenaria padronizados, forros falsos de alumínio e luminárias embutidas; cujo resultado era uma ambiência de harmonia de cores restrita ao preto, cinza e branco.

Sobre a tendência seguida nos projetos daquela época, E.Martins afirmou que a *“escola paulista brutalista era uma referência de início de trabalho para todos nós”*¹¹⁶¹ e que a equipe estava *“tão perto de seu nascimento que não nos sentíamos presos às suas regras”*¹¹⁶², numa alusão ao líder da equipe De Gennaro.

Pitanga do Amparo, no segundo ano de atuação na Itauplan, testou os limites da liberdade de pesquisa. Contrariando o padrão corporativo, projetou para Ag. Cancela, uma composição de forro falso de alumínio na cor amarela e dutos e difusores do sistema de ar condicionado aparente na cor vermelha [Fig. 105], tanto para o *hall* de entrada do edifício quanto para a agência. O projeto, considerado ousado, foi aceito pela Itauplan e Pitanga do Amparo caracterizou-se na equipe como um arquiteto criativo e contestador simultaneamente. Ele propunha um novo conceito para o espaço bancário ao deixar as instalações à mostra evidenciando-as com cores fortes, a qual se aproxima da

¹¹⁵⁸ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

¹¹⁵⁹ Eduardo Martins (Dudu) trabalhou com Pitanga do Amparo no período de 1975 a 1978. Mensagem recebida de eduardomartins@puraarquitetura.arq.br, 23 nov. 2011

¹¹⁶⁰ Ibidem.

¹¹⁶¹ Ibidem.

¹¹⁶² Ibidem.

denominada arquitetura *High-tech*, como no Centro Pompidou, Paris, 1972-1977 e da arte psicodélica. Pitanga do Amparo realizou alguns projetos seguindo este conceito, como as agências Celso Garcia, Itacema e Turiassu em São Paulo e as agências Ramos e Cancela no Rio de Janeiro.

105 – Forro Ag. Itau Cancela, 1975-76.

Fonte: <http://www.worldwhitewall.com.br>

Pitanga do Amparo sempre esteve próximo do meio artístico, através de seu tio artista plástico, amigos ou mesmo com sua Galeria nos anos 1990. Em 1975, projetou um painel para a agência Itacema que revela sua proximidade com as artes e o cinema experimental superoitista. A composição representava uma espécie de mar com ondas, pintado na cor vermelha, que se derramava do teto em ondas e gotas próximo ao piso cobrindo toda a parede lateral e guarita inclusive [Fig.106]. Pitanga do Amparo e o colega de Itauplan, o arquiteto e artista plástico Takashi Fukushima (1950-), realizaram um *happening* defronte ao painel antes da inauguração da agência, conforme Pitanga do Amparo relatou:

“Acho que fiz uma coisa até subversiva.... Eu fiz um painel, uma grande pintura, em uma agência de dois andares que nem era projeto meu. Uma onda vermelha, de mais de dez metros que literalmente escorria para o andar inferior até transbordar pelas janelas da guarita do guarda. Na ocasião, o colega e artista Takashi Fukushima fotografou. Virou um acontecimento local que envolveu outros colegas e evoluiu para uma performance, um filmezinho super 8 chamado “O Vampiro da Pedra Preta”, pois o nome do banco, Itaú, significa, em tupi-guarani, Pedra Preta. Para as filmagens nos caracterizamos de vampiros.....Quando estávamos no meio da primeira cena, chega o nosso chefe, um cara super repressor... Mal estar geral, interrompemos as filmagens pra dar explicações sem pé nem cabeça.....Mais uns quinze dias de discussões e relatórios para as instâncias superiores do banco para decidir o destino do painel. O arquiteto João De Gennaro, mente aberta e criativa, se expôs corajosamente defendendo a ideia em relatório à diretoria. Infelizmente foi em vão, no fim, censuraram a obra. O painel foi eliminado, cobriram tudo de branco...restaram as fotos e o take 1 do filminho”¹¹⁶³

¹¹⁶³ Depoimento de Pitanga do Amparo em entrevista à autora em 14/04/2012.

106 - Paineis vermelho Ag. Itaú Itacema, 1975.

Fonte: <http://www.worldwhitewall.com.br>

O painel da agência foi censurado pelo banco, nem tanto por suas qualidades plásticas e uso inadequado da cor vermelha, imprópria ao padrão do banco, mas especialmente pela interpretação dada à obra, naqueles “anos de chumbo”¹¹⁶⁴. O arquiteto E. Martins comenta a postura criativa de seu colega e analisa o painel:

“Pitanga era dos mais criativos, as experiências arquitetônicas eram especuladas por todos, o que o distinguia era sua proposição plástica que buscava conteúdo nas artes que na época vivenciava o ‘happening’. Tratava-se de um movimento que ajustava performances de teatro, dança, música, cenários e expressão visual, tudo com uma pitada de contestação ao sistema estabelecido [...] o exemplo que me lembro foi a decoração de um painel interno da agência com grande contraste de vermelho sobre branco em formas de grandes gotas de sangue...”¹¹⁶⁵

O filme “O Vampiro da Pedra Preta” está inserido na tendência que surgiu nos anos 1970, com produções de filmes em bitola super-8, por cineastas, artistas plásticos e poetas, que eram exibidos em circuito alternativo como galerias, eventos ou festivais, como os realizados pelo GRIFE (1973-1983) - Grupo dos realizadores independentes de filmes experimentais. O filme de Pitanga do Amparo é, certamente, uma referência ao filme *Nosferatu no Brasil*, de Ivan Cardoso, de 1971, interpretado pelo poeta Torquato Neto. Segundo R. Machado, os filmes superoitistas do período foram uma experiência de “negação”, em suas palavras:

“o experimentalismo superoitista implicou nas condições brasileiras dos anos 70 uma forte experiência de negação. Negação dimensionada esteticamente em diversas direções, desde a cívica, de declaração contra o status quo cultural e político, até aquela comportamental, estimizada como desbunde, porém cheia de diferentes matizes contraculturais.”¹¹⁶⁶

¹¹⁶⁴ Naquele período as grandes empresas e bancos estariam financiando o “combate à subversão”, através da Operação Bandeirantes (Oban) vinculada ao DOI-CODI, a partir de 1969. Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000. Cf. *Cidadão Boilesen*, 2009, 92 min., Brasil, direção Chaim Litewski.

¹¹⁶⁵ Eduardo Martins em depoimento à autora. Mensagem recebida de eduardomartins@puraarquitetura.org.br, em 15/04/2012.

¹¹⁶⁶ Rubens Machado Jr. foi o curador da mostra “A Marginalia 70 e O Cinema Experimental”, realizada no Itaú Cultural em 2001. Disponível em www.itaucultural.org.br/aplicextemas/enciclopedia/cinema/home/index.cfm, visitado em 15/09/2012.

107 - Cartaz Filme O assalto ao trem pagador, Ziraldo, 1962.
Fonte: MELLO, 2011, p.348.

O painel, também, seguia uma tendência do design gráfico daquele período em que o uso das cores preto e vermelho era recorrente. Segundo F.Mello o “*experimentalismo da linguagem cinematográfica se reflete nos cartazes*” daquele período¹¹⁶⁷ [Fig. 107].

O período que Pitanga do Amparo esteve na Itauplan foi curto, marcante e originou algumas histórias repetidas pelas novas gerações de arquitetos. Yodo Komatsu (informação pessoal), formado pela FAU-USP em 1976, foi membro da equipe que projetou o Centro Itaú Conceição, 1985, ingressou na Itauplan após a saída de Pitanga do Amparo, e confirmou a marcante atuação do arquiteto:

*“A história que era contada na época, é que o presidente do banco, Olavo Setubal - que era um amante das artes, e por isso estava sempre presente no departamento de arquitetura sob chefia do De Gennaro, ele ficou decepcionado (ou irado) ao ver uma agência, com a parede toda pintada de vermelho sangue escorrido. Pitanga foi demitido.”*¹¹⁶⁸

No último episódio de criatividade, Pitanga do Amparo projetou dutos aparentes do sistema de ar condicionado da agência Ramos [Fig. 108], como uma escultura na forma de “aranha vermelha” [Fig.109]. Os detalhes do projeto foram omitidos dos desenhos finais e só revelados após a execução da obra, segundo o próprio arquiteto¹¹⁶⁹. Pitanga do Amparo foi demitido depois desse projeto.

Pitanga do Amparo considera gratificante seu período na Itauplan, especialmente pelo convívio com a equipe¹¹⁷⁰. Ele e alguns colegas costumavam permanecer no trabalho após o expediente, pelo prazer em discutir e aperfeiçoar os projetos de arquitetura¹¹⁷¹. No entanto, seu comportamento contestador era incompatível com o ambiente bancário. Pitanga do Amparo foi de encontro às normas,

¹¹⁶⁷ MELLO, Francisco I.S.H. Linha do tempo do design gráfico no Brasil. São Paulo: Cosac&Naify, 2011, p. 348.

¹¹⁶⁸ Depoimento do arquiteto Yodo Komatsu à autora em 11/01/2012.

¹¹⁶⁹ Ibidem.

¹¹⁷⁰ Declaração de Pitanga do Amparo em entrevista à autora em 04/04/2012.

¹¹⁷¹ Ibidem.

no que diz ao cumprimento de horários e suas propostas arquitetônicas contrariam o padrão corporativo.

108 – Ag. Itaú Ramos, 1976.
Fonte: <http://www.worldwhitewall.com.br>

109 – Dutos de ar condicionado em forma de "aranha vermelha".
Ag. Itaú Ramos, 1976.

Fonte: <http://www.worldwhitewall.com.br>

Dentre as propostas de Pitanga do Amparo que contrariaram o senso comum corporativo, cabe salientar a agência Afonso Brás, 1975-76, talvez o primeiro projeto bancário brasileiro que associou Arquitetura e Ecologismo, coerente com sua pesquisa *Biotectura* que teve início com a Casa Célio Vieira, que veremos a seguir.

Casa Célio Vieira, 1975-1978

Localizada no bairro de Vila Mariana¹¹⁷², em São Paulo, a casa [Fig. 110] foi projetada para um terreno estreito e comprido, de 350m² de área, praticamente plano, cuja implantação - valendo-se da prerrogativa legal, encostou a construção na divisa lateral esquerda e atendeu aos recuos obrigatórios.

O lote estreito e as edificações vizinhas de dois pavimentos determinaram o partido intimista e a “cobertura abrigo” - uma grande laje inclinada para abrigar todo o programa de necessidades - que atendem às duas premissas fundamentais de projeto: iluminação zenital e teto jardim.

A volumetria em forma de cunha determinou a distribuição do programa [Prancha 14] de necessidades em quatro níveis distintos, sendo que o primeiro nível útil foi rebaixado à cota de -0.90m, onde se localizam a sala de visitas e suíte do casal; no segundo, cota 0.30m, sala de almoço, cozinha, lavanderia, dependências de empregada e salão de festas voltado para o fundo do lote no terceiro, cota 1.50m, sala íntima da família e no último nível, cota 2.30m, três dormitórios e banheiro tripartite. O agenciamento de espaços em níveis aliado às paredes que não tocam a cobertura, propiciou tanto visuais entre os vários os ambientes quanto uma melhor distribuição da iluminação zenital das claraboias, sendo que uma delas possui uma espécie de chaminé de vidro para iluminar e ventilar a suíte do casal localizada na porção central da planta no primeiro nível.

110 - Casa Célio Vieira, recém concluída.
Foto: Paulo Scarpello. Fonte: Arquivo do arquiteto

¹¹⁷² Localizada à Rua Acarapé, 96, Vila Mariana, São Paulo Capital.

PRANCHA 14

Casa Célio Vieira, 1975-1978
Pitanga do Amparo

LEGENDA:

- 1 - TETO JARDIM
- 2 - CLARABÓIA
- 3 - CX D'ÁGUA
- 4 - BANHEIRO
- 5 - DORM. CASAL
- 6 - DORMITÓRIO
- 7 - SALA DE ALMOÇO
- 8 - COZINHA
- 9 - SALA TELEVISÃO
- 10 - SALÃO FESTAS
- 11 - QUARTO EMPREGADA
- 12 - LAVANDERIA
- 13 - BANH.EMPREGADA
- 14 - SALA VISITAS
- 15 - VAZIO
- 16 - ESTACIONAMENTO
- 17 - JARDIM
- 18 - BÂSCULA HORIZONTAL REGULÁVEL
- 19 - CHURRASQUEIRA COM COBERTURA VIDRO
- 20 - LAREIRA C/COIFA DE VIDRO

Área 220.00m²

0 1 2 5

ESCALA GRÁFICA

A casa foi executada com um palheta restrita de materiais: estrutura de concreto armado aparente, tijolos cerâmicos aparentes e vidro temperado. Os tijolos foram utilizados tanto para os vedos que se destacam da estrutura quanto para conformar sofás, armários e suportes de bancadas. A solução estrutural resolveu a edificação com oito pilares delgados nos limites periféricos longitudinais, em intervalos de cinco metros, que sustentam as lajes dos pisos intermediários e a grande cobertura com vigas invertidas e laje. A cobertura fortemente inclinada foi criteriosamente detalhada, com calhas periféricas para escoamento das águas pluviais, impermeabilização com mantas; uma camada de quinze centímetros de cinasita para drenagem e uma generosa camada de quarenta centímetros de terra o que permitiu a existência de vegetação arbustiva. O vidro temperado, material reciclável, foi utilizado para as soluções de caixilhos, duto de lareira, duto da claraboia [Fig.112], bancadas de pias e lavatórios e, também, na cobertura da churrasqueira, como uma escultura na forma de cubo inclinado. Os pisos foram revestidos com laminado melamínico. As instalações elétricas são aparentes, executadas com perfilados industrializados pintados com cores primárias

111 - Casa Célio Vieira, iluminação zenital.
Foto: Paulo Scarpello Fonte: Arquivo do arquiteto

112 - Casa Célio Vieira, sala estar
Foto: Paulo Scarpello Fonte: Arquivo do arquiteto

É possível identificar nesse projeto um arco de referências. Em relação ao cenário internacional a principal delas é a obra de Le Corbusier, tanto em projetos como os das Casas Jaoul, 1951-55, no que se refere ao concreto e tijolos aparentes [Fig.111], e instalações elétricas à mostra e pintadas¹¹⁷³, como pelo programa de cinco pontos, no caso do teto-jardim como pátio aberto. O teto-jardim está presente na arquitetura moderna brasileira desde a realização do M.E.S., quando B.Marx projetou o “*jardim do terraço do ministro*”¹¹⁷⁴ concluído em 1944. P.M.da Rocha interpretou o teto-jardim, na Casa Fernando Millan, 1971, como uma cobertura com espelho d’água isolante¹¹⁷⁵ e na Casa Antônio J.de

¹¹⁷³ COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier 1887-1965- Lirismo da Arquitectura da Era da Máquina*. Lisboa, Paisagem, 2007.

¹¹⁷⁴ LISSOVSKY, Mauricio; MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio. *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro: MINSC/IPHAN; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996, p. 159.

¹¹⁷⁵ XAVIER, A.; CORONA, E.; LEMOS, C. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Pini, 1983, p. 133.

Azevedo, 1975, projetou uma cobertura com nervuras invertidas, jardim e espelhos d'água¹¹⁷⁶; Lina Bo no projeto da Casa Valéria Cirell, de 1958, projetou lajes com camadas de terra e vegetação abundante, como vimos. Pitanga do Amparo, à semelhança de Lina Bo, optou pela cobertura vegetal, criando uma laje fortemente inclinada que termina no solo, e não um teto-jardim de permanência prolongada. Lajes inclinadas foram pouco utilizadas na arquitetura paulista. O arquiteto Eduardo Longo utilizou lajes fortemente inclinadas em diversos projetos, como em sua casa-escritório, de 1970, que vimos no presente capítulo.

113 - Casa Célio Vieira.

Foto: Paulo Scarpello Fonte: Arquivo do arquiteto

A Casa Célio Vieira [Fig. 113], vista da rua, parece um terreno inclinado repleto de vegetação e não uma edificação. Sua cobertura vegetal além de ser sua característica mais marcante, foi, também, uma solução que contribuiu favoravelmente ao conforto térmico da casa, comprovado tanto por estudos e cálculos realizados posteriormente¹¹⁷⁷, quanto pelo depoimento de Júlio Vieira - filho e proprietário, que acompanhou a construção e reside na casa. Segundo Júlio a temperatura interna é sempre agradável e o jardim “*demanda grande trabalho, mas acaba sendo um grande prazer*”.¹¹⁷⁸ Ele declarou, ainda, que pensa em criar uma cisterna, sob o estacionamento frontal, a fim de reter a água pluvial que escoar lentamente da cobertura.

A casa foi recebida com estranheza pela imprensa não especializada e foi objeto de algumas reportagens na televisão e periódicos da época¹¹⁷⁹. Em uma das reportagens “*Quando a casa exótica é mais racional*”¹¹⁸⁰, que discutiu a atuação profissional dos arquitetos em relação a expectativas dos clientes, a Casa Célio foi apresentada juntamente com dois outros projetos contemporâneos: Casa Bola 1, 1972- 79 de Eduardo Longo, Casa Milan, 1972-75 de Marcos Acayaba.

¹¹⁷⁶ XAVIER, A.; CORONA, E.; LEMOS, C. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Pini, 1983, p. 193.

¹¹⁷⁷ A casa foi objeto de análise dos arquitetos Marisa Gois, Eduardo M. Oliveira e Tatiane D. Reis em monografia “*Conforto térmico nas residências: quatro arquitetos paulistas- quatro soluções diversas*”, para o Curso de especialização em conforto ambiental e conservação de energia - CEPACE2, USP, 2003, coordenado por Marcelo De. A. Romero e Márcia P. Alucci. Original fornecido por Pitanga do Amparo e não disponível na Biblioteca da FAUUSP.

¹¹⁷⁸ Julio Vieira, atual proprietário, em declaração à autora em 7/04/2012.

¹¹⁷⁹ O arquiteto destacou a reportagem do Jornal Hoje da Rede Globo de televisão, em 1979, em entrevista à autora em 14/04/12. Foram publicadas matérias exclusivas, nas revistas *Casa e Jardim*, *Casa Vogue* e no jornal *O Estado de São Paulo*. Todas as reportagens de revistas e jornais estão disponíveis no site do arquiteto. Cf. www.worldwhitewall.com/shoppingnews79.htm

¹¹⁸⁰ QUANDO A CASA EXÓTICA É MAIS RACIONAL. *Jornal da Semana*, São Paulo, 18 de novembro de 1979. disponível em: www.worldwhitewall.com/shoppingnews79.htm, visitado em 14/07/2012.

Pitanga do Amparo relatou a hipótese sobre a origem da concepção da Casa Célio Vieira:

“Surgiu... buscando a origem....nem sei se é adequado falar isso mas....acho que agora posso.... teve uma período na minha vida em que usei drogas. Eu tive um tio, artista plástico, desenhista muito respeitado pela vanguarda carioca que teve em Rubens Gerchman e Roberto Magalhães alguns de seus expoentes, que, esporadicamente, era visitado por vários artistas que se reuniam em seu refúgio e ateliê em Pedra de Guaratiba, localizado a 50 km do Rio. Lá tivemos experiências alucinógenas com esses grupos, nós colhíamos e preparávamos o chá do cogumelo psilocibina. Eu me recorde de ter experimentado vivamente a sensação indescritível e intransferível da 'viagem alucinógena' umas três ou quatro vezes, depois o efeito diminuiu ou se tornou inexpressivovoltamos a campo à procura dos cogumelos muitas outras vezes mas, curiosamente, escassearam a ponto de quase sumirem os tais cogumelos ... algo mágico, imerso naquela atmosfera 'hiponga', mística, exotérica. É altamente tóxico, lógico, e conheci gente que 'viagrou' sem volta. Numa dessas 'viagens', talvez a mais impressionante, estaria a origem da ideia. Eu vi o chão levantar, eu vi literalmente a paisagem toda se deslocar na minha direção, como você pode assistir hoje naquele filme “A Origem”. Essa sensação.....como se estivesse enxergando lá no infinitofoi quase como uma explosão mental [...] Então, por associação ao chão que se levanta, e é exatamente esta a proposta da casa Célio Vieira, cheguei por um momento na juventude a pensar que aí poderia estar a origem dessa ideia. Faz muitos anos que relativizo como naquele conto chinês em que o sonhador e o objeto sonhado trocam de lugar indefinidamente...As experiências, alucinógenas ou não, são a projeção do repertório mental, intelectual, existencial de cada um.”¹¹⁸¹

A experiência de Pitanga do Amparo, ao que parece, serviu para o rebaixamento da censura e liberação da criatividade. Experiências como esta relatada pelo arquiteto foram comuns aos membros da Geração AI-5, influenciada pelos *hippies*, como Eduardo Longo vimos anteriormente. Algumas ideias *hippies*, como, por exemplo, uma vida mais próxima da natureza e o desejo por uma sociedade alternativa, estão nas origens do Ecologismo - como movimento-, e na formação dos “sujeitos ecológicos”, segundo análise de I.Carvalho:

“ecologismo das décadas contraculturais de 1960 e 1970, partícipe desse espírito do tempo que procuramos delinear, contribuiu para levar a crítica ecológica aos valores do capitalismo industrial à esfera pública e promover um ideário emancipatório”.¹¹⁸²

“Ao ter como base na análise o entrecruzamento das trajetórias de vida e da tradição ambiental, adoto o ethos contracultural como parte da atualização contemporânea de um horizonte ambiental. Nesse, a contracultura aparece como matriz simbólica de grande recorrência na formação de um tipo ideal que descrevo, aqui, como sujeito ecológico.”¹¹⁸³

Pitanga do Amparo, seguindo a perspectiva de I.Carvalho, pode ser considerado um “sujeito ecológico” quando associou Arquitetura e Ecologismo em seu conceito *Biotectura*, cuja principal preocupação seria devolver à cidade a área verde retirada pela implantação das edificações¹¹⁸⁴. O nome da pesquisa surgiu anos depois, quando Pitanga do Amparo assistiu ao seminário - arquitetura

¹¹⁸¹ Depoimento do arquiteto em entrevistas à autora em 09/6/2012.

¹¹⁸² CARVALHO, Isabel Cristina e Moura. *A invenção ecológica: narrativas da educação ambiental no Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2ed,2002, p.57.

¹¹⁸³ Ibidem, p. 94.

¹¹⁸⁴ Pitanga do Amparo em entrevistas à autora 14/04/2012.

biológica”, de Rudolf Doernach, no Goethe Institut, em maio de 1977¹¹⁸⁵. Pitanga do Amparo, analisa a proposta: *“Biotectura ou Arquitetura Biológica é o nome que o arquiteto alemão Rudolf Doernack atribuiu à preocupação de se incorporar à arquitetura a vida vegetal e as formas vivas e, portanto, energéticas que convivem com as plantas, das bactérias aos pássaros”*¹¹⁸⁶

R. Doernach [Fig.6 p.42], nos anos 1970, foi diretor no Instituto *Biotectura* de Stuttgart, antes, foi assistente de R. Füller nos anos 1950 nos EUA. Na Alemanha, o arquiteto desenvolveu pesquisa com pré-fabricados de concreto e estruturas geodésicas com cobertura vegetal a partir de seu conceito de *NaturHaus*. Segundo C.Jencks, ele pertence à Escola Biomórfica que criou *“estruturas parecidas com as orgânicas”*¹¹⁸⁷, em suas palavras:

*“[...] La Escuela biomórfica ya ha tenido una prolongada pero vacilante historia que ha alcanzado un alto punto a principios de siglo con la obra de Antonio Gaudí y Frank Lloyd Wright, más tarde consolidado con la obra de Soleri, Goff, Kiesler, Scharoun, los metabolistas, Hanhansenm, Rondilla, O’Groman, Couelle, Hauserman, Bloc, Katovalos, Guedes, **Doernach** e incluso, algunas veces, Le Corbusier. Menciono esta larga lista para acentuar el hecho de que la Escuela biomórfica es ya un fuerte movimiento aunque sus miembros ordinariamente trabajan solos y en su mayor parto no se dan cuenta de que forman parte de una tradición.”*

1188

O trabalho do arquiteto alemão foi incluído entre diversas outras propostas que surgiram nos anos 1960 e 1970, relacionadas à ecologia e sustentabilidade das construções, muitas das quais reunidas na pesquisa *“EcoRedux”* da arquiteta L. Kallipoliti¹¹⁸⁹, que elencou cem trabalhos em vários países. A pesquisa *Biotectura* de Pitanga do Amparo é, portanto, concordante e simultânea a de outros arquitetos do cenário internacional, e estranha ao cenário brasileiro da época, como analisou o arquiteto e professor T. Fukushima:

“O Pitanga é um arquiteto que renovou muito a arquitetura Quando ele projetou aquela casa na Vila Mariana ninguém falava da sustentabilidade. Coisa que hoje está na moda. Eu levei vários grupos de alunos lá até que a proprietária não deixou mais. Aquela cobertura com quase 1m de terra... chegou uma época que a casa parecia uma floresta mesmo.

*Acho que o Pitanga estava fora (além de) do tempo dele, muitas das ideias de arquitetura que ele propôs, nos dias de hoje, seriam normais (informação pessoal).*¹¹⁹⁰

Pitanga do Amparo antecipou, em alguns anos, as atuais pesquisas relacionadas à sustentabilidade das construções, em soluções que utilizam vegetação em coberturas ou paramentos

1185 O seminário de Rudolf Doernach ocorreu nos dias 3,4 e 5 de maio no Goethe: “arquitetura biológica 77”, “a natureza e o homem” e “a cidade do ano 2000”. Segundo o panfleto original: “o seminário dará uma visão geral sobre esse novo campo de pesquisas”.

1186 AMPARO, Luiz Antonio Pitanga. *“Um projeto para o homem deixar de ser burro”*. Publicado originalmente na Revista Casa Vogue, mar. 1980, disponível no site do arquiteto. Cf. www.worldwhitewall.com visitado em 30/05/2012.

1187 JENCKS, Charles. *Arquitetura 2000*. São Paulo: Barcelona: Editorial Blume, 1980, p. 111.

1188 Ibidem, p. 110 (grifo nosso).

1189 KALLIPOLITI, Lygia. *Eco Redux: design remedies for an ailing planet*. Architectural Design, vol. n°8, n°6 Nov./Dez/ 2010. Ver também, o site www.ecoredux.com.

1190 Takashi Fukushima em depoimento à autora em 20/07/2012 (grifo nosso)

verticais, a fim de reduzir a temperatura ambiente, aumentar a umidade relativa do ar e contribuir para redução dos poluentes e do ruído urbano. Ele continuará sua pesquisa em outros projetos: Agência Afonso Brás, de 1975-76, não construída; a Casa Takao Mimura, de 1980, com área de lazer na cobertura, com jardins, *deck* e piscina; e residência do arquiteto, 1982-87, com teto-jardim.

Agência Afonso Brás, 1975-76

Pitanga do Amparo, ainda na Itauplan, projetou a agência Afonso Brás de acordo com seu conceito de *Biotectura*, que uma vez construída, seria, provavelmente, o primeiro projeto brasileiro a associar arquitetura bancária e Ecologismo.

A agência de grande porte seria implantada no bairro de Vila Nova Conceição, num terreno plano de 593 m², cuja implantação resulta dos recuos legais de frente e fundos e taxa de ocupação máxima. O partido adotou a solução da “cobertura abrigo”, uma grande laje inclinada que abriga todo o programa de necessidades, o qual foi resolvido em dois pavimentos. O pavimento térreo concentra maioria dos ambientes: gerência, guichês de caixa, expediente e tesouraria com sala-cofre; no mezanino apenas área restrita aos funcionários com sanitários e copa que não foram detalhados. Uma escada helicoidal, escultórica, em concreto aparente, interliga os dois pavimentos.

Como as demais agências bancárias daquela época, que antecede a tecnologia da informação, a agência Afonso Brás de 383m² possui um grande espaço destinado ao expediente dos funcionários, bem como a sala-cofre para guarda de dinheiro em espécie.

O projeto previa a utilização de uma palheta restrita de materiais: alvenarias revestidas, estrutura de concreto aparente, vidro temperado e brises metálicos. Como o projeto da Casa Célio Vieira, a laje de concreto armado fortemente inclinada, tem nervuras invertidas, cujo desenho foi aperfeiçoado em linhas diagonais, a fim de favorecer, ainda mais, a drenagem da água pluvial. Neste projeto, Pitanga do Amparo reduziu tanto a extensão da laje, que não toca o solo, quanto sua camada de terra.

Na fachada posterior, brises horizontais articulados cobrem parcialmente os panos de vidros temperados, no nível do mezanino, a fim de controlar a insidência solar e otimizar a carga térmica do sistema de condicionamento de ar, este teria os dutos aparentes. No nível térreo, a fachada tem vidros para permitir a vista para o grande jardim posterior, que cobre toda a área do recuo, com piso drenante, que foi possível uma vez que o programa não previa estacionamento.

O projeto da agência Afonso Brás, que estava na fase de cálculo estrutural, foi interrompido pelo departamento, segundo Pitanga do Amparo “*por falta de visão do Banco*”¹¹⁹¹, em suas palavras:

¹¹⁹¹ Pitanga do Amparo em entrevista à autora em 14/05/2012.

*“[...] na Itauplan eu levei a ideia (Biotectura) para o projeto da agência Afonso Brás, que não saiu de jeito nenhum... foi tudo dimensionado em dois anteprojetos, feito inclusive o cálculo estrutural, mas infelizmente não saiu do papel. Eu acreditava na equação paradoxal da Biotectura, quanto mais você constrói, mais verde a cidade tem... Mas a eles faltou a coragem necessária”*¹¹⁹²

A decepção do arquiteto faz sentido, na medida em que nos dias atuais, bancos já construíram agências que incorporaram preocupações ecológicas (Bradesco e ABN Amro Real), além da Bolsa de valores BMF&F de São Paulo, que criou o Índice de Sustentabilidade Empresarial -ISE¹¹⁹³, para medir o desempenho sócio-ambiental das empresas. No entanto, em 1975 e 1976 temas relacionados à ecologia ou sustentabilidade das construções ainda não constavam da pauta de preocupações brasileiras nos meios bancários, arquitetônico ou político¹¹⁹⁴, apesar de estarem presentes no cenário internacional, especialmente após a Conferência das Nações Unidas sobre o Ambiente Humano, em Estocolmo, 1972. Naquela conferência, os representantes do governo brasileiro defenderam o binômio “Desenvolvimento-poliuição”¹¹⁹⁵. Segundo I.Carvalho as “ideias verdes” começaram a penetrar no campo político brasileiro depois da anistia, em 1979, trazidas por exilados que retornaram da Europa: “essas ideias estão marcadas pelo debate europeu sobre ecologia e pacifismo e sobretudo, por uma política inspirada na contracultura e na luta das minorias”.¹¹⁹⁶

O jornalista F.Gabeira é um dos representantes daquele grupo; ele, que participou da luta armada contra o regime militar, ao retornar ao país defendeu “a luta ecológica”. Em entrevista à revista *Pampulha*, F. Gabeira analisou qual seria o papel da arquitetura nesta luta:

*“A arquitetura vai ter que levar em conta a crise de energia, a crise de recursos, e levar em conta questão da democratização do espaço urbano: a transmissão da qualidade de vida dos lugares mais ricos pros lugares mais pobres. Nas grandes cidades a vida é mais bonita, mais verde mais bem arbanizada nos bairros melhores. A gente observa que existe uma concentração de qualidade de vida [...] Eu acho que esse front tem na ecologia sim elemento de unificação. Penso na ecologia como a ciência da sobrevivência”*¹¹⁹⁷

O projeto da agência Afonso Brás (Prancha 15) associa o padrão corporativo do banco, de expressão brutalista, e o conceito de *Biotectura*. Pitanga do Amparo, intuitivamente, buscou soluções para uma “arquitetura verde”, que certamente estariam longe de atender aos atuais parâmetros técnicos das certificações, tais como: LEED (Leadership in Energy and Environmental Design) da U.S.Building Council, e HQE (Haute Qualité Environnementale) AQUA (Alta qualidade ambiental) da

¹¹⁹² Pitanga do Amparo em entrevista à autora em 09/6/2012.

¹¹⁹³ O ISE foi criado em 2005 pela Bolsa de Valores de São Paulo, como ferramenta pra análise das práticas corporativas.

Cf: www.bmfbovespa.com.br/indices/resumoindice.aspx?indice=ISE&idioma=pt-br, visitado em 07/06/2012.

¹¹⁹⁴ O tema Ecologia entra no campo político, oficialmente, apenas na época da Constituinte, o que resultou num dos artigos na Constituição Federal, de 1988.

¹¹⁹⁵ CARVALHO, Isabel Cristina e Moura. A invenção ecológica: narrativas da educação ambiental no Brasil: Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2ed, 2002, p. 83.

¹¹⁹⁶ Ibidem, p. 178.

¹¹⁹⁷ GABEIRA, Fernando. *Movimentos*. Revista Pampulha, n°.2, ano II, p. 28-29, jan.fev., 1980

Fundação Vansolini ou o selo do Grupo SUSTENTAX. Contudo, a *Biotectura* de Pitanga do Amparo é importante como um dos primeiros registros de mudança do pensamento arquitetônico, em direção à arquitetura sustentável, iniciativa pioneira ao lado das propostas de economia de meios de Vitor Lotufo, que vimos no presente capítulo.

PRANCHA 15

Ag. Afonso Brás, 1976
Pitanga do Amparo

- LEGENDA:
1 - ENTRADA
2 - GERÊNCIA
3 - GUARITA
4 - EXPEDIENTE
5 - SANITÁRIO
6 - SALA COFRE
7 - CASA MÁQUINAS
8 - PISO DRENANTE
9 - MEZANINO
10 - COBERTURA VEGETAL
11 - CAIXA D'ÁGUA
12 - VAZIO

Área térreo: 322.60 m²
Área mezanino: 61.00m²
Área total: 383.60m²

ESCALA GRÁFICA

Arquitetura *Fusion Style*

“Os cantos arredondados, o hip, gays, corantes sintéticos, a cultura-pop, adereços, tudo combinado para sugerir uma arquitetura de plástico, inox e alumínio, a máquina de discos e a iluminação neon de rua, a forma como uma cidade ambiental deve ser”.¹¹⁹⁸

Pitanga do Amparo continua sua trajetória profissional até os dias atuais. Em projetos realizados nos anos 1980 e 1990 incorporará “sensações”, cores, brilhos, texturas e referências da cultura de massas, que ele denominou como “*Fusion Style*”- referência ao estilo musical *Jazz Fusion* - uma fusão de estilos com liberdade artística ou “*sem preconceitos das cores, formas e luzes*”, conforme declarou:

“Por que não se permitir a recuperação de lembranças e visões arquitetônicas de outras épocas com suas particularidades, adornos e luminosidades, enfim, climas que involuntariamente ficaram registrados em minha memória? Nem por isso esquecendo de nossa herança bauhausiana, modernista, acadêmica e incorporando livremente um sem número de informações que a qualidade de um trabalho artística não está vinculado à forma, nem à cor, nem a matéria com que o artista trabalha.”¹¹⁹⁹

Segundo análise de H.Sabbag, “*Pitanga do Amparo foi fortemente marcado pelos movimentos de contracultura, então em voga nos anos 70. Ele busca inspiração para sua arquitetura no humor, nos quadrinhos, na música pop, no rock, no free-jazz*”.¹²⁰⁰

Nos anos 1980, Pitanga do Amparo recebeu prêmios e menções por sua arquitetura de interiores: Prêmio IAB-SP, 1983, categoria arquitetura de interiores com o projeto da loja Huis-Closs confecções; Mensão honrosa, IAB-SP, 1985, pela arquitetura de interiores do apartamento Luciano Nascimento e Medalha de Ouro na Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires, Prêmio Universidad de Belgrano, em 1989.

Projetos de Pitanga do Amparo foram publicados em revistas especializadas, como a agência Banespa, no município de São Sebastião, quando Pitanga do Amparo analisou a arquitetura brasileira, em suas palavras:

“A preocupação com a forma pertenceu às gerações passadas, lideradas por Oscar Niemeyer. Falou-se muito na sensualidade das curvas dos palácios de Brasília, na escala da arquitetura e na leveza e no arrojo das formas. Porém, a sensualidade resultante dessa arquitetura é aquela do voyeur. A beleza para ser apreciada à distância. É a garota de Ipanema que coisa mais linda

¹¹⁹⁸ A Revista Megascopie foi uma das revistas de estudantes britânicos ao lado das de Archigram e Clip-Kit. Cf. BANHAM, Reyner. Design by choice. London: Academy Editions London, 1981, p.65.

¹¹⁹⁹ AMPARO, Pitanga do. Fusion style em nova arquitetura. *Revista Projeto*, São Paulo, n° 80, jul. 1984.

¹²⁰⁰ SABBAG, Haifa Yazigy. Pitanga do Amparo. *Revista Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano 2, n°4, p.28, fev. 1986.

que vem e que passa... A nova arquitetura brasileira tem outras preocupações. A forma é apenas um dado do problema. A funcionalidade, economia, sinceridade construtiva, leitura clara da estrutura e infraestrutura de suporte da construção, supressão de acabamentos, a busca de escala humana, o dado ecológico. Portanto, arquitetura para ser vivenciada e não apenas vista. Um outro tipo de sensualidade como quis a sociedade que revolucionou os costumes. A sensualidade ao alcance das mãos."¹²⁰¹

Nos anos 1990, a obra de Pitanga do Amparo foi exposta no Paço das Artes, quando o arquiteto P.M.da Rocha analisou sua arquitetura como criativa, lúdica e inspiradora, em suas palavras:

*"O nosso trabalho de arquitetura, como você pode imaginar, ele lida com a totalidade da informação, com as ideias de conhecimento sobre a época em que vivemos, e que abrange a história a técnica e as situações do mundo, num determinado momento. É um trabalho interessantíssimo sempre. E então, é fácil, ver que a obra do outro arquiteto é extremamente importante, como na literatura, como no cinema. A obra do outro é fundamentalmente já a notícia primordial sobre esta questão do tempo que estamos vivendo. Nesta medida, eu acho que a obra do Pitanga do Amparo, para mim, tem sido sempre extremamente estimulante, porque ela é muito inventiva do ponto de vista formal, e, principalmente, possui uma cor extraordinária. A questão da cor na arquitetura é muito intrigante. Nós estamos distantes da época em que esta questão era resolvida, até certo ponto, com a muralidade, a pintura aplicada como aspecto decorativo da arquitetura. A arquitetura que surge por si mesma, já colorida, é extraordinariamente estimulante. E isto você vê claramente no que faz, sempre, o Pitanga do Amparo."*¹²⁰²

¹²⁰¹ AMPARO, Luis Antonio Pitanga do. "Pequeno manifesto safado". Revista Pampulha, Belo Horizonte, mar. 1980.

¹²⁰² Depoimento do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, gravação em vídeo, disponível no site: <http://www.worldwhitewall.com> acesso em 07/06/2012.

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs uma leitura da produção arquitetônica paulista do período de 1956-1979, a partir das ideias e ideais de cunho contestador ao *status quo* arquitetônico e sociocultural dos arquitetos elencados, a fim de trazer para o campo da historiografia da arquitetura paulista um tema que vem sendo discutido em outras áreas do conhecimento: a Contracultura. Trata-se de uma dinâmica contestatória que tomou corpo em meados da década de 1950, especialmente nos países ocidentais - da Europa e Américas, quando a geração jovem questionou, de diferentes formas, valores socioculturais estabelecidos, - em parte cristalizados, e sustentados pela geração precedente. Apesar de dinâmicas semelhantes definirem a dialética de oposições entre novos e velhos valores, que resultaram em transformações sócio culturais em vários momentos históricos, tal fenômeno, na época, foi definido como “Revolução Cultural”¹²⁰³ e teve a Contracultura como um de seus vetores. A Contracultura caracteriza-se como visão de mundo e manifestou-se em diversas formas de protesto: do ativismo político à alienação da sociedade.

Identificamos nas manifestações contraculturais ações que buscaram alternativas à hegemonia daquele momento, com especial atenção à Arquitetura. Este foi o ponto de partida para análise de uma parcela da produção arquitetônica paulista, aqui denominada Arquitetura Alternativa, que na procura de novos caminhos e fontes de legitimação em outras disciplinas, questionou o *status quo* arquitetônico e sociocultural, tornando-se partícipe das manifestações contraculturais do período estudado. Analisamos tal produção arquitetônica através dos projetos construídos, dos que ficaram no papel e dos textos, estes por revelarem as ideias e ideais, utopias e dificuldades dos arquitetos em lidar com as “*antinomias insolúveis*”¹²⁰⁴ da sociedade.

Os arquitetos selecionados na pesquisa se distinguiram de seus pares pelo comportamento sensível às mudanças do seu tempo, pela atuação política ou ausência dela e pelo diálogo interdisciplinar com a cena cultural mais ampla, num contexto de profundas transformações, quando a noção de cultura nacional abandonou princípios do nacionalismo dos anos 1930-1940, descobriu a cultura popular nos anos 1960 e se confrontou com o internacionalismo da cultura de massa dos anos 1970. Consideramos esses arquitetos como “*agentes culturais marginais*”¹²⁰⁵ em relação ao contexto arquitetônico predominante e sua produção arquitetônica foi estudada a partir de três pressupostos iniciais: 1) Questionamento ao *status quo* sob o ponto de vista cultural, filosófico, social e artístico; 2) Busca de autonomia teórica e crítica ao *establishment*; 3) Produção arquitetônica não alinhada à corrente paulista considerada hegemônica. Como estratégia de análise foi adotada a subdivisão em

¹²⁰³ HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

¹²⁰⁴ Aqui seguindo a concepção de Benjamin. Cf. BENJAMIN, WALTER. O autor como produtor. *Revista OU...*, GFAU, São Paulo, n° 2, set., 1970

¹²⁰⁵ Aqui seguindo a concepção de Coelho. Cf. COELHO, Frederico. *Eu brasileiro, confesso minha culpa e o meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 217.

três capítulos: 3. Arquitetura e o nacional-popular; 4. Arquitetura o nacional-popular e a esquerda nova; 5. Arquitetura, psicodelismo e ecologismo.

Lina Bo tem sido reconhecida como uma profissional alternativa por autores nacionais que analisaram sua obra, como: S.Rubino que a considerou uma “outsider”; J.Guedes que revelou a denominação “do contra” utilizada para se referirem à arquiteta; ou M.Bastos e R.Zein que a analisaram como uma pessoa que se esforça para causar “frisson”; e por fim M.Ferraz que revelou que a arquiteta era tida como “profissional intransigente e dura”. Lina Bo foi uma mulher independente que, ao chegar no Brasil, divergiu tanto do padrão comportamental da mulher brasileira dos anos 1940-50, quanto das esquerdas locais por seguir a filosofia da práxis de A. Gramsci. Em sua produção crítica, na revista *Habitat*, ela analisou a arquitetura brasileira de então, sempre problematizando, sem amenidades discursivas; no *Diário de Notícias*, analisou a cultura erudita brasileira questionando os valores sociais arraigados; na revista *Mirante das Artes Etc.* participou da resistência cultural e política ao regime militar. No campo teatral, a atuação de Lina Bo foi determinante tanto na materialização da dramaturgia do Te-Ato, quanto na concepção singular do próprio edifício do Teatro Oficina Uzina Uzona.

Entendemos que a produção arquitetônica de Lina Bo, ao valorizar a cultura do lugar, o tátil e visual, além de elementos vernáculos reinterpretados, antecipou as discussões do “Regionalismo Crítico”¹²⁰⁶, distanciando-se do Estilo Internacional e evidenciando as emoções proporcionadas pelo ambiente construído através do lúdico e do simbólico. Introduziu novos elementos na arquitetura paulista, frutos de sua subjetividade artística. Concluímos, portanto, que sua arquitetura é sincrética, pois alia os saberes eruditos e populares além da colaboração dos operários, o que revela sua “ideia de arquitetura como ciência social”¹²⁰⁷ de matiz gramsciano. As obras que analisamos são alternativas pois não se enquadram às regras de mercado e se distinguem tanto da “grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna”¹²⁰⁸, quanto da Escola Paulista Brutalista.

O Grupo Arquitetura Nova, dos arquitetos Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, tem uma produção que integra arquitetura, crítica, artes plásticas e cenografia e que se destacou nos debates de ideias e ideais do período estudado.

Identificamos, nas ações do Grupo Arquitetura Nova, uma sincronicidade de ideias com outros grupos internacionais, num período de profundas mudanças culturais: 1) com a *New Left* norte

¹²⁰⁶ FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹²⁰⁷ VALENTINETTI, Graziella Bo. *Uma irmã muito especial*. In. MASP, Lina Bo Bardi Arquiteto, Catálogo. São Paulo, curadoria Luciano Semerati, Antonella Gallo e Giovanni Marras, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, jan./abr. 2006, p. 9.

¹²⁰⁸ GUEDES, Joaquim. Depoimento. In. MAGALHÃES, S.F. *Arquitetura brasileira após Brasília*. Rio de Janeiro: Edição IAB-RJ, 1977, p. 213.

americana e o Grupo Ant Farm, e seus objetivos de “revolucionar politicamente a sociedade”¹²⁰⁹ através de seu “ativismo tenaz”¹²¹⁰; 2) seus textos “Uma crise em desenvolvimento” e a “A casa popular” contém críticas à produção da arquitetura no capitalismo, semelhantes as dos grupos Utopie em “The Logic of Urbanism” e da I.S., especialmente em “A miséria do meio estudantil – Considerado em Seus Aspectos Econômico, Político, Psicológico, Sexual e mais Particularmente Intelectual e Sobre Alguns Meios para Remediá-la” e “A sociedade do Espetáculo”; 3) seus textos dialogam, ainda, com autores marxistas ocidentais como G. Lukács, B. Brecht, H. Lefèbvre, W. Benjamim e H. Marcuse, este último, considerado o filósofo da contracultura, em duas de suas proposições: a “Utopia” entendida como algo possível, porém ainda não realizado, e a “Grande Recusa” aos valores estabelecidos.

No contexto nacional, acreditamos que ações do Grupo Arquitetura Nova integram as manifestações de outras áreas do conhecimento, que no início da década de 1960 seguiam o conceito nacional-popular, como o Cinema Novo, Método de Alfabetização Paulo Freire, Teatro de Arena – ao qual Flávio Império foi sócio fundador- e *Propostas 65* objetivando a arte politicamente engajada, com participação de Sérgio Ferro e Flávio Império; e que ao final da década, assumem posição de confronto com o surgimento de uma Esquerda Nova¹²¹¹, que se posicionou contra o regime militar por um imperativo ético, com resultados diretos em suas produções culturais do período, tais como: o Teatro da Agressão - contra a burguesia e o “capitalismo cabloco”, que Flávio Império e Rodrigo Lefèvre projetaram o Teatro Oficina; o Cinema Marginal - de crítica à sociedade através da Estética do lixo e da Poesia Marginal reativa ao autoritarismo do regime; Teatro do Desbunde – reativo aos valores culturais estabelecidos, em que Flávio Império participou com cenografia e figurinos das peças *Roda Vida* e *Dom Juan*. Flávio Império, individualmente, colaborou com a vanguarda musical com a cenografia do espetáculo *Doces Bárbaros* e, nos anos 1970, participou do movimento superoitista com filmes experimentais, ampliando seu campo de atuação artística.

Concluimos que o Grupo Arquitetura Nova, a partir de uma visão de mundo utópica, de perspectiva marcusiana, criticou a produção arquitetônica predominante representada pela Escola Paulista Brutalista, propondo alternativas para combater o déficit habitacional através da “poética da economia”, baseada tanto numa técnica construtiva que seria mais adequada à situação brasileira quanto na participação consciente do operário da construção civil, isto é, uma alternativa para as estruturas sócio-profissionais existentes; objetivo materializado parcialmente, em casas-burguesas-e-

¹²⁰⁹ De acordo com E.D.Batzell: “Os movimentos sectários e contraculturais têm tido geralmente dois aspectos, o ativismo radical dos que buscam revolucionar politicamente a sociedade e a boêmia dos que a abandonam para viver em isolamento”. Cf . OUTHWAITE.W.; BOTTOMORE, T. 1º.ed. Dicionário do pensamento social do século XX.Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 134.

¹²¹⁰ Ibidem, ibidem.

¹²¹¹ Refiro-me tanto à esquerda radical que surge com a dissidência do PCB e formando a ALN e VPR, quanto intelectuais e artistas de esquerda que se posicionaram agressivamente contra o regime militar e a parcela da sociedade que o apoiou.

anti-burguesas. Assim, trabalho do Grupo Arquitetura Nova ampliou o campo da arquitetura e deve ser entendido como parte integrante da viragem cultural daqueles anos.

Os arquitetos Eduardo Longo, Vitor Lotufo e Pitanga do Amparo têm produção arquitetônica singular em relação ao contexto paulista. Entendemos que eles são representantes da “Geração AI-5” ou “Maio de 68”, ou seja, a geração *“pluridimensional”* que pôs em xeque uma série de valores até então inquestionáveis e promoveu uma ruptura ou *“brecha”* na sociedade ocidental.

Acreditamos que a obra de Eduardo Longo se aproximou mais das tendências do cenário arquitetônico internacional, que questionavam alguns paradigmas do Movimento Moderno, do que da arquitetura paulista praticada por seus colegas contemporâneos. Apesar de seu trabalho ter pontos de contato com a Escola Paulista Brutalista, como o uso de materiais em estado bruto ou o tema “cobertura-abrigo”, a arquitetura de Eduardo Longo não seguia determinados parâmetros plásticos característicos daquela tendência; também não objetiva a serialização ou industrialização; nem se guiava por parâmetros políticos.

Concluimos que a compreensão da obra de Eduardo Longo passa pela análise da trajetória de um homem sensível às mudanças da cena cultural ampla dos anos 1960 e 1970. Tais referências se tornaram evidentes em sua trajetória profissional, especialmente, após 1972, quando o arquiteto, assumindo a postura *“drop-out”*, fechou seu escritório para se dedicar à pesquisa “Apartamento-Bola”. Como resultado, as duas Casas Bola construídas são propostas tão contundentes e inusuais para o cenário arquitetônico paulista, quanto foram, nas respectivas áreas, o Teatro do Desbunde, o jornalismo do Pasquim e a música da Tropicália. As Casas Bola, da mesma forma que conferiram visibilidade ao arquiteto, inclusive internacionalmente, marcam seu afastamento profissional por representar sua “Grande Recusa”, na perspectiva marcuseana, de se submeter ao comportamento profissional normativo. Eduardo Longo, lastreado pelos negócios de família, se posicionou à margem da produção arquitetônica vinculada ao mercado e se isolou.

Vitor Lotufo teve sólida formação modernista legada por Zenon Lotufo, seu pai, e com ele teve seu início profissional inserido na tendência brutalista. Em 1974, contrariando o previsível, deixa o escritório com seu pai e segue um caminho independente, uma vez que não se considerava um arquiteto modernista, como fora seu pai e conclui: *“não faz mais sentido mantermos as mesmas ideias num mundo completamente diferente daquele de 50 anos atrás”*¹²¹².

Em seu caminho independente, Vitor Lotufo pesquisou técnicas construtivas alternativas, objetivando a economia de meios na produção arquitetônica, tais como: estruturas geodésicas de madeira, ferro-tijolo, alvenarias portantes de tijolos, taipa-de-pilão e terra crua de cupinzeiro. Dessa

¹²¹² Declaração de Vitor Lotufo em entrevistas à autora.

forma, ele se afastou da tendência da Escola Brutalista Paulista, da hegemonia tecnológica do concreto armado, e do desejo da industrialização e serialização. Entendemos que sua obra possui um arco de referências: o legado do trabalho intelectual de seu pai representado na obra “*O espaço Psicológico da Arquitetura*”¹²¹³; as ideias de Sérgio Ferro, contidas em “*O Canteiro e o Desenho*”, das quais Vitor Lotufo se considera um tributário; o trabalho de B. Füller especialmente suas considerações ambientais e o dimensionamento da estrutura geodésica; as técnicas construtivas de Eladio Dieste e a obra de Antoni Gaudí. Outra referência importante em sua trajetória, foi sua participação e amizade com os diretores do Cinema Marginal, cujo ideário denotou as inquietudes de sua geração e que acreditamos ter contribuído para forjar sua visão mais humanista; a qual levou Vitor Lotufo a questionar a forma de atuação dos arquitetos, quer seja em seu escritório Oficina de Arquitetura, onde foi implementado o sistema cooperativo entre arquitetos, clientes e operários; quer no escritório Oficina de Habitação, na construção de casas de interesse social através do sistema de multirões, ou ainda, atuando como voluntário, para materialização do CCVP na favela de Vila Prudente. Em sua carreira docente, Vitor Lotufo integrou a equipe do LABHAB - iniciativa pioneira que aproximou a Universidade e comunidades carentes; contribuiu na produção de material didático como o livro “*Geodésica & Cia*” e em canteiros experimentais com trabalhos que valorizavam a economia de meios na produção arquitetônica.

Concluimos que o trabalho de Vitor Lotufo é alternativo e divergente de seus pares contemporâneos da Escola Brutalista Paulista, por estar em sintonia com novas tendências do cenário arquitetônico internacional, as quais foram motivadas pelo nascente Ecologismo de cunho contra hegemônico.

Pitanga do Amparo se formou no seio da Escola Paulista Brutalista e seus primeiros projetos de agências bancárias são representativos da tendência. Contudo, logo nos primeiros trabalhos, ele começou a se distanciar das origens brutalistas na busca de novas fontes de legitimização para sua produção em outras disciplinas.

O arquiteto defende o “*retorno da arquitetura enquanto arte e processo criativo inseparável das demais manifestações culturais*”¹²¹⁴. Entendemos que este posicionamento de Pitanga do Amparo é ratificado em algumas de suas ações e projetos: como a referência das artes visuais no painel de ondas vermelhas da agência Itacema; o *happening*, bem humorado, diante do painel que resultou no filme superoitista “*O vampiro da Pedra Preta*”; as cores intensas que adotou para forros e dutos de ar condicionado, com ecos da *Pop Art* e da arte psicodélica; os escultóricos dutos de ar condicionado em forma de “*aranha vermelha*”; e a liberdade artística motivada pelo estilo musical *jazz fusion* e a arte

¹²¹³ A tese foi publicada em 1956 e recebeu prêmio do Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura. Cf. MANZANO, Eduardo. Documento Zenon Lotufo. *Revista Arquitetura e Urbanismo*, n° 76, p. 96-102, fev./mar, 1998.

¹²¹⁴ Declaração de Pitanga do Amparo. In. SABBAG, Haifa Yazigy. Pitanga do Amparo. *Revista Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, ano2, n°4, p.28, fev. 1986.

minimalista. Nos anos 1980, a arquitetura de Pitanga do Amparo se insere nas discussões sobre a pós-modernidade. Ele comenta sua arquitetura do período: *“A arquitetura pós-moderna brasileira nada tem a ver com a americana ou com a europeia. É apenas aquela que não segue os mesmos valores do modernismo. Na minha arquitetura, o pós moderno é utilizar biotectura, empregar a high-technology, trabalhar o tijolo aparente.”*¹²¹⁵

Acreditamos que sua pesquisa arquitetônica *Biotectura*, antecipou, em alguns anos, o tema sustentabilidade nas construções brasileiras; trata-se de uma pesquisa pioneira e contrária ao *establisment* da produção local, por estar inserida no âmbito das primeiras experiências do novo paradigma da *“arquitetura verde”* - motivado pelo Ecologismo, que ganhou corpo no cenário internacional no início dos anos 1970.

Concluimos que a produção arquitetônica de Pitanga do Amparo está intimamente relacionada ao contexto de profundas transformações socioculturais brasileiras, e sensível as mudanças do cenário arquitetônico internacional.

A partir da análise das manifestações arquitetônicas apresentadas, podemos, pela contundência de sua expressão, evidenciar a participação da arquitetura nas manifestações contraculturais do período estudado. Entendemos que as trajetórias e obras analisadas confirmaram nossas premissas iniciais e, ainda, que elas sinalizaram o início das revisões da arquitetura brasileira e paulista, observadas a partir dos anos 1980, como por exemplo: 1) revisão a partir da aproximação da arquitetura à realidade nacional; 2) revisão e ampliação das técnicas construtivas diferentes do concreto armado; 3) revisão dos paradigmas formais da arquitetura brutalista paulista; 4) revisão conceitual em direção à arquitetura sustentável como herança direta do Ecologismo.

Assim, com este trabalho, esperamos ter contribuído para a ampliação do estudo da disciplina, a partir de uma melhor compreensão de uma produção de borda, absolutamente inserida no complexo processo de mudanças sócio-culturais brasileiras do período analisado, que denominamos Arquitetura Alternativa.

¹²¹⁵ SABBAG, Haifa Yazigy. Pitanga do Amparo. **Revista Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, ano 2, n°4, p.28, fev. 1986.

7 – REFERÊNCIAS

ARTIGOS

- ABENDROTH, Manoel. Sonic space. **L'Arca**, Milão, n° 181, p.2-7, may, 2003.
- AB'SÁBER, Tales A.M. Lina Bahia, Glauber. **Revista Caramelo**, São Paulo, n° 4, s/p, 1992.
- ACAYABA, Marlene Milan. Brutalismo caboclo e as residências paulistas. **Revista Projeto**, São Paulo, n° 73, p. 46-48, 1986.
- AMPARO, Luis Antonio Pitanga do. Pequeno manifesto safado. **Revista Pampulha**, Belo Horizonte, mar. 1980.
- AMPARO, Pitanga do. Fusion style em nova arquitetura. **Revista Projeto**, São Paulo, n° 80, p.86-89, jul. 1984.
- ARANGO, Silvia. *Crítica da crítica: o provincianismo de sentir-se centro*. **Projeto**, São Paulo, n°118, p. 121-126, jan.fev., 1989.
- ARAUJO, Alceu M. Ex-votos e promessa. **Revista Habitat**, São Paulo, n° 05, p.42-45, out.-dez.,1951
- ARTIGAS, Vilanova. Uma falsa crise. **Revista Acrópole**, São Paulo, n° 319, p. 21-22, jul. 1965.
- AZEVEDO, Carlito. Wally Salomão (1943-2003). **Revista Inimigo Rumor**, São Paulo, Cosac Naify, n° 14, 1º semestre de 2003.
- A LONGA JORNADA NOITE ADENTRO. **Revista Veja**, São Paulo, ano 41, n°45, p. 85-86, nov. 2008.
- BARDI, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. **Revista Habitat**, São Paulo, n° .1, out.dez., p.2-16, 1950.
- _____. Residência no Morumbí. **Revista Habitat**, São Paulo, n° 10, p. 31-39, jan.-mar. 1953.
- _____. Necessidade da crítica na arquitetura. **Revista Habitat**, São Paulo, n° 7, p.53, abr., jun., 1952.
- _____. Ao "Limite" da casa popular. **Revista Mirante das Artes, etc.**, São Paulo, n° 2, p. 20, abril, 1967.
- _____. O novo Trianon, 1957-67. **Revista Mirante das Artes e etc**, São Paulo, n°.5, set-out, p.20-23, 1967.
- _____. A escada. **Revista Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n.11, abr.-maio, p.25-27, 1987.
- _____. Arquitetura e desenvolvimento nacional. Depoimentos de arquitetos paulistas. São Paulo: PINI-IABSP, maio 1979, p 21-22.
- BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura. **Revista Projeto**, São Paulo, n° 133, p. 103-108, 1990.
- BARDI, Pietro Maria. Uma casa diferente. **Revista Mirante das Artes, etc.**, São Paulo, n° 2, mar-abr. p. 24, 1967.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. **Revista Civilização Brasileira**, São Paulo, ano IV, n° 19-20 mai., ago, p. 251-286, 1968.
- BENJAMIN, WALTER. *O autor como produtor*. **Revista OU...**, GFAU, São Paulo, n° 2, set., 1970.
- BORBA, R. Frontini. Os ladrões de ex-votos. **Revista Habitat**, São Paulo, n° 11, p. 67-71, jun. 1953.
- BORSOI, Acácio Gil. Cajueiro seco. **Revista Mirante das Artes, etc.**, n° 2, p.p. 21-23, abr., 1967.
- CARRANZA, Edite Galote R. Eduardo Longo: arquitetura e contracultura. **Revista AU**, São Paulo, n°112, p. 53-58, jul. 2003.
- CARRANZA, Edite Galote R.; CARRANZA, Ricardo. Geometrias e estruturas: Vitor Amaral Lotufo. **Revista AU**, São Paulo, n°194, p.71-74, mai., 2010.
- _____. Alvenaria alternativa: a obra do arquiteto Vitor Lotufo. **Vitruvius Arquitectos** (São Paulo), v.10126, p.3659-3659, 2010.
- CZERNA, Renato Cirell. Porque o povo é arquiteto?. **Revista Habitat**, São Paulo, n° 3, p.3, abr., jun., 1951.
- _____. Casa de 7 mil cruzeiros. **Revista Habitat**, São Paulo, n°. 3, p.4-5, abr., jun., 1951.
- CHRISTOFANI, H. Verona. Casa de um arquiteto. **Revista Habitat**, São Paulo, n° 7, p. 10, n°. abr., jun, 1952.
- _____. Casa de 7 mil cruzeiros. **Revista Habitat**, São Paulo, n° 3, abr.jun, p. 4-5, 1951.

- DA ILUSÃO DO PODER A UMA NOVA ESPERANÇA, **Revista Visão**, São Paulo, p. 137-152, março, 1974.
- FÓRUM: O percurso do ensino na FAU. **Revista Caramelo**, São Paulo, nº6, p.9-22, 1993.
- CONDIÇÕES E PERSPECTIVAS DA POLÍTICA BRASILEIRA, **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, vol. 1, nº1, p.5-21, março, 1965.
- CARPEAUX, Otto Maria. A vida de Gramsci. **Revista civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano I, nº 7, p.337-347, mai. 1966,
- CZAJKA, Rodrigo. Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe. *História: questões e debates*, Pós-História, UFPR, Curitiba, nº40, p. 37-38, 2004.
- CORBISIER, Roland. Notas para uma definição de cultura, **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, p. 231-247, mar., 1966.
- CORONA, Eduardo. EDITORIAL, *Revista Acrópole*, São Paulo, nº319, p.01, jul. 1965.
- CORRÊA, José Celso Martinez. O rei da vela. **Arte em revista**, São Paulo, ano 1, nº1, p. 62-63, jan.-mar, 1979.
- DA ILUSÃO DO PODER A UMA NOVA ESPERANÇA, **Revista Visão**, São Paulo, nº5, p. 137-152, mar., 1974.
- FERRAZ, Marcelo. Lina Bardi e a tropicália. *Arquitextos*, São Paulo, 08.093, Vitruvius, fev 2008 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/163>>.
- FAÇAM AMOR, NÃO GUERRA, **Revista Realidade**, São Paulo, nº 23, p. 110-114, fev., 1968.
- FERRO, Sérgio. Vale Tudo. **Arte em Revista**, São Paulo, Editora Kairós, ano I, nº 1, jan/mar. 1978.
- FERRO, Sérgio. A casa popular: Arquitetura. São Paulo, **Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da Universidade de São Paulo**, São Paulo, 1975
- FÓRUM: O percurso do ensino na FAU. **Revista Caramelo**, São Paulo, nº6, p.9-22, 1993.
- GABEIRA, Fernando. Movimentos. **Revista Pampulha**, Belo Horizonte, nº2, ano II, p. 28-29, jan.fev., 1980
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC/UNE, **Revista Brasileira de História Associação Nacional de História**, São Paulo, vol. 24, nº 57, p.127-162, 2004.
- GATTI, Catharine. Perfil de arquiteto – Franz Heep. **Revista Projeto**, São Paulo, nº84, p.97-104, 1983.
- GORNI, Marcelina. Bandeiras de 'carne seca' - arte, indústria e artesanado na obra de Flávio Império no final dos anos 70. XXIV Simpósio nacional de história, 1985.
- GUEDES, Joaquim. Lembrança de Lina. **Revista Caramelo**, São Paulo, nº 4, s/p., 1992.
- GUIMARAES, Andreas; CONTIER, Felipe de Araujo; LOUREIRO, Livia. Flávio Império e as múltiplas facetas de um projeto brasileiro, por Sérgio Ferro. *Entrevista*, São Paulo, 13.051, Vitruvius, jul 2012 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.051/4405>>.
- GULLAR, Ferreira. *Porque parou a arte brasileira*. **Revista civilização brasileira**, Rio de Janeiro, ano I, v.1, p. 223-228, mar., 1965.
- HOISE, Evelina. PanAmérica: uma cartografia dos processos de globalização nos anos de 1960. **Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras**, São Paulo, vol. 2, 2008.
- INSTITUTO DOS ARQUITETOS DE SÃO PAULO. **Arquitetura e desenvolvimento nacional: depoimentos de arquitetos paulistas**. São Paulo: Editora Pini, 1979.
- KALLIPOLITI, Lygia. *The soft cosmos of AD's "cosmorama" in the 1960s and 1970s*. **Architectural Design**, nº 208, p. 35-43, nov./dez., 2010.
- LEFEBVRE, Henri. Elementos de uma teoria do objeto. **Revista OU...**, GFAU, São Paulo, nº1, ago, s/p., 1970
- LEFEBVRE, Henri. *Lefebvre fala dos Estudantes, da explosão de Maio em França e de Marcuse*. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, nº 19 e 20, p.91-98, mai., ago., 1968.
- LEFÈVRE, Rodrigo Brotero. Uma crise em desenvolvimento. **Revista Acrópole**, São Paulo, nº 333, p. 22-23, out., 1966.
- _____. Casa do Juarez. **Revista OU... do GFAU**, São Paulo, nº 4, s/p., jun.1971.

- LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n°. 4, p. 269-289, set., 1965.
- LE MOS, Carlos A.C. Uma nova proposta de abordagem da história da arquitetura brasileira. *Arquitextos*, São Paulo, 12, 141, Vitruvius, fev. 2012 < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/41214>>, acesso 03/05/2012.
- EDUARDO LONGO, Eduardo. Entrevista Eduardo Longo. **Revista Fashion & Style**, São Paulo, n° 1, p.39-41, dez. 1983.
- LOPES, Juarez B. O consumo da Arquitetura Nova. **Revista OU... GFAU**, n°. 4, s/p., jun.1971.
- LOTUFO, Zenon. *TENDÊNCIAS DA ARQUITETURA*, **Revista Arquitetura Brasileira**, número 8, p. 16-17, 1976.
- MANZANO, Eduardo. Documento Zenon Lotufo. *Revista Arquitetura e Urbanismo*, n° 76, p. 96-102, fev./mar, 1998.
- MARCUSE, Herbert. *Finalidades, Formas e Perspectivas da Oposição Estudantil nos Estados Unidos*. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano IV, n°21 e 22, set., dez., 1968.
- MARTINS, Francisco. A Jangada segundo Albuquerque. **Revista Habitat**, São Paulo, n° 8.
- MARWICK, Arthur. The cultural revolution of the long sixties: voices of reaction, protest, and peremption. **The International History Review**, vol. 27, no. 4, dec. 2005, p. 780-806.
- MUGGIATI, Roberto. O som da fúria. **Revista Cult**, São Paulo, n°152, ano 13, p.67-69, nov. 2010.
- NOSSO LOGOTIPO, **Revista Mirante das Artes, etc**, São Paulo, n°.1, p. 18, jan.fev., 1967.
- OS IMPASSES DA CULTURA, **Revista Visão**, São Paulo, v. 43, n°6, ago., p. 101-130, 1973.
- PADOVANO, Bruno. Arquitetura Contemporânea no Brasil: O que aconteceu depois de Brasília? **Revista de Cultura Brasilenã**, Editada por la Embajada de Brasil em Espanã, p.14-99, set., 1998.
- QUANDO A CASA EXÓTICA É MAIS RACIONAL. *Jornal da Semana*, São Paulo, 18 de novembro de 1979. disponível em: www.worldwhitewall.com/shoppingnews79.htm, visitado em 14/07/2012.
- REALE, Miguel. *Bibliografia e estudos críticos*. Salvador: **Centro de documentação do pensamento brasileiro**, Salvador, 1999.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. Plano para cidade satélite. **Revista Acrópole**, São Paulo, n° 319, p.24-27, jul. 1965.
- ROSZAK, Theodore. The Counter-culture, **The nation**, 25 março, 1968.
- SABBAG, Haifa Yazigy. Pitanga do Amparo. **Revista Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, ano 2, n°4, p.28, fev. 1986.
- SABBAG, Hayfa Y. Parceiros no Fazer. **Revista Arquitetura e Urbanismo, São Paulo**, n° 19, p. 90-94, ago. set., 1985.
- SAMBONET, Luiza. Uma moda brasileira. **Revista Habitat**, São Paulo, n°9, p. 66, jan., mar., 1952.
- SANT'ANNA JR, Antonio Carlos. *Desenho... Ou Sobre Rodrigo Lefèvre*. **Revista Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n°. 18, jun./jul, p. 88-93, 1988.
- SAMUEL, Albert. A Revolta dos estudantes. **Revista Civilização brasileira**, Rio de Janeiro, ano IV, n°19 e 20, mai.,ago, 1968.
- SERAPIÃO, Fernando. Entrevista João de Gennaro. **Revista Projeto Design**, São Paulo, n° 306, ago. 2005.
- Dados obtidos na entrevista de João Eduardo de Gennaro à Fernando Serapião publicada originalmente na Revista Projeto Design, n° 306, ago. 2005. Disponível em versão eletrônica ARCOWEB, site: www.arcoweb.com.br/entrevista/joao-eduardo-de-gennaro-tinhamos-que-12-08-2005.html, visitado em 01/06/2012.
- VILLA, Emílio. Construir é viver. **Revista Habitat**, São Paulo, n° 7, p.3-9., abr., jun, 1952.
- WOLLEN, Peter. Situationists and architecture. **New Left Review**, n°8, mar, Apr. 2001, P. 123-139.
- ZEVI, Bruno. A arte dos pobres apavora os generais. **Revista Civilização Brasileira**, São Paulo, n° 2, maio, p. 257-264, 1965
- ZEVI, Bruno. Un architetto intragitto ansioso. **Revista Caramelo**, GFAU, São Paulo, n°4, s/p., 1992.

EVENTOS E CATÁLOGO DE EXPOSIÇÕES:

SESC POMPEIA, **Flávio Império em cena**. Catálogo. São Paulo, curadoria Gláucia Amaral, nov. 1997.

THE UNIVERSITAS PROJECT, New York. Museum of Modern Art press realease, no. 116B, October 19, 1971, disponível em <http://www.moma.org> acesso em 21/06/2012.

DIESTE, Eládio. **Eládio Dieste-1943-1996** - Catálogo de exposição, Sevilha Montevideo, Junta de Andalucia, 2001.

ITAÚ CULTURAL, **O Museu é o mundo, obra de Hélio Oiticica**, Catálogo, São Paulo, curadoria Fernando Cochiarale e César Oiticica, mar./mai., 2010.

ITAÚ CULTURAL, **Ocupação Flávio Império**, Catálogo, São Paulo, cenografia Hélio Eichbauer, coordenação arquiteta Vera Hamburger, jun./jul., 2011.

ITAÚ CULTURAL, **Anos 70 trajetórias**. Catálogo, São Paulo, Celso Favaretto, 2001.

MAC-USP. **Um dia terá que ter terminado 1969/74**, Catálogo, São Paulo, curadoria Helouise Costa, Ana Magalhães e Cristina Freire

SESC Pompeia, **Vida Louca, Vida Intensa, uma viagem pela contracultura**, Catálogo. São Paulo, Eduardo Beu, abr./jun. 2008.

out./nov. 2010.

MASP, **Lina Bo Bardi Arquiteto**, Catálogo. São Paulo, curadoria Luciano Semerati, Antonella Gallo e Giovanni Marras, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, jan./abr. 2006.

INSTITUTO DOS ARQUITETOS DE SÃO PAULO. *Arquitetura e desenvolvimento nacional: depoimentos de arquitetos paulistas*. São Paulo: Editora Pini, 1979.

DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS:

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1993.

OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. 1ª. ed. *Dicionário do pensamento social do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

CORONA, E.; LEMOS, C.A.C. 2ª. Ed. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo: Editora e Distribuidora Companhia das Artes, 1998.

CUNHA, Antonio G. 2ª. Ed. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira Da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FERREIRA, Aurélio B. H. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1972.

_____. 1ª. Ed. *Novo dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1975.

HOUAISS, A. ; CARDIM, I. 1ª. Ed. *Dicionário inglês português*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

LACK BURN, S. *Dicionário Oxford de filosofia*. Consultoria da Ed. Brás. Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e Crítico da Filosofia*. 3ª. Edição, São Paulo: Martins fontes, 1999.

RODRIGUES, D.; NUNO, F. ; RAGGIOTTI, N. *Dicionário Larousse ilustrado da língua portuguesa*. 1ª. Edição, São Paulo: Larousse do Brasil, 2004.

SIMPSON, J.A.; WIENER, E.S.C. *The oxford english dictionary*. Second Edition. Clarendon Press-Oxford University Press, 1989.

SPITZER, C. *Dicionário analógico da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Globo, 1959.

ENCICLOPÉDIA BARSA

DISSERTAÇÕES E TESES:

AZENHA, Maurício Dias. *Arquitetura moderna na praia: residências na praia de Pernambuco*. Dissertação de mestrado, Instituto Presbiteriano Mackenzie, São Paulo, 2003.

AZEVEDO, Mirandulina M.M. *A experiência de Lina Bo no Brasil. (1947-1999)*. Dissertação de mestrado, FAU-USP, São Paulo, 1999.

BASTOS, Maria Alice J. *Dos anos 50 aos anos 70: Como se completou o projeto moderno na arquitetura brasileira*. Tese Doutorado em Arquitetura, FAUUSP, São Paulo, 2004.

BONDUKI, Nabil Georges. *Criando territórios de utopia: a luta pela gestão popular em projetos habitacionais*. Dissertação de mestrado, São Paulo, FAUUSP, 1987.

BOSCATO, Luis Alberto Lima. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem*. Tese Doutorado em História Social, FFLCHUSP, São Paulo, 2006.

BUZZAR, Miguel Antonio. *Rodrigo Brotero Lefèvre e a ideia de vanguarda*. Tese Doutorado, FAUUSP, São Paulo, 2001.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Poéticas da razão e construção: conversa de paulista*. Tese Livre Docência, FAUUSP, São Paulo, 2009.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: underground através de Luis Carlos Maciel*. Tese, FFLCH -USP, São Paulo, 2007.

CARRANZA, Edite Galote R. *Eduardo Longo na arquitetura moderna paulista: 1961-2001*. Dissertação de Mestrado em arquitetura, Instituto Presbiteriano Mackenzie, São Paulo, 2004.

KAMIMURA, Rodrigo. *Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio*. Dissertação de mestrado, EESCUSP, São Carlos, 2010.

KOURY, Ana Paula. Grupo Arquitetura Nova. Dissertação de mestrado, EESCUSP, São Carlos, 1999.

_____. *Arquitetura construtiva. proposição para a produção material da arquitetura contemporânea no Brasil*. Tese Doutorado, FAUUSP, São Paulo, 2005.

LEONELLI, Carolina. *Lina Bo Bardi: experiências entre arquitetura artes plásticas e teatro*. Dissertação de mestrado, FAUUSP, São Paulo, 2011.

LOTUFO, Zenon. *Arte ou Artificio*, São Paulo, Tese provimento de cátedra, Escola Politécnica USP, São Paulo, 1966.

LUZ, Vera Santana. *Ordem e origem em Lina Bo Bardi*. Tese de doutorado, FAUUSP, São Paulo, 2003,

PEREIRA, Juliano Aparecido. *Lina Bo Bardi 1948-1958*. Dissertação de mestrado, EDUFU, Uberlândia, 2008.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de Arte - vanguarda e política entre os anos 1965-1970*. Tese de doutorado em história. UFPR, Curitiba, 2005.

RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Tese doutorado, UNICAMP, Campinas, 2002.

SILVA, Mateus Bertone da. *Lina Bo Bardi Arquitetura Cênica*. Dissertação de mestrado, EESCUSP, São Carlos, 2004.

SEGNINI, Francisco. *A prática profissional do arquiteto em discussão*. Tese de doutorado em arquitetura, FAUUSP, São Paulo, 2002.

TASHNER, Suzana P. *Desenhando os espaços da pobreza*. Tese de livre docência, São Paulo, FAUUSP, 2001.

VILLÀ, Joan. *A construção com componentes pré fabricados cerâmicos: sistema construtivo desenvolvido entre 1984 e 1994*. Dissertação de mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2002.

ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. Tese Doutorado em Arquitetura - UFRGS, Rio Grande do Sul, 2005.

LIVROS

- ACAYABA, Marlene M.; FICHER, Sylvia. *Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Ed. Projeto, 1997.
- ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo: 1947-1975*. São Paulo: Romano Guerra, 2011.
- ADORNO, Theodor W. *Indústria cultura e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, coleção Leitura, 2002.
- ANELLI, Renato. *O mediterrâneo nos trópicos. Interlocuções entre arquitetura moderna brasileira e italiana*. In: *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira: v1*, org, Abílio Guerra, São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 219-238.
- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- ARANTES, Otilia. *Lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. 1. Ed. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARTAUD, Antonin. *Van gogh, o suicida da sociedade*. Trad. Ferreira Gullar, Rio de Janeiro, José Olympio, 2003.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Pini, Fundação Vilanova Artigas, 1986.
- _____. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.
- BADERNA, Marietta. *Internacional Situacionista: Teoria e prática da revolução*. São Paulo: Coleção Baderna, Conrad Editora do Brasil, 2002.
- BANHAM, Reyner. *Megastructure: Urban futures of the recent past*. London: Thames and Hudson, 1976.
- _____. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- _____. *Design by choice*. London: Academy Editions, 1981.
- _____. *Age of the masters: a personal view of modern architecture*. England: Architectural Press, 1982.
- BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. coord. Marcelo Carvalho Ferraz, 3ª. Ed.. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: coord. Marcelo Suzuki, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1994.
- _____. *Contribuição Propedêutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 2002.
- _____. *Teatro Oficina*. Lisboa: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Editorial Blau: Lisboa, 1999.
- _____. *Casa de Vidro*. coord. Marcelo C. Ferraz, Lisboa: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, Editorial Blau: Lisboa, 1999.
- _____. *Lina por escrito - Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. org. Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARONE, Ana Cláudia C. *Team 10 arquitetura como crítica*. São Paulo: Anablume, Fapesp, 2002.
- BASTOS, Maria Alice J. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso prática e pensamento*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2003.
- BASTOS, Maria Alice J.; ZEIN, Ruth V. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BASUALDO, Carlos. org. *Tropicalismo Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

- _____. *O último capítulo da arquitetura moderna*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus Editora, p.1710, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Antonio; DUARTE, Milton. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Editora Moderna, 1990.
- BRAUTIGAN, Richard. *Pescar Truta na América*. São Paulo: Marco Zero, 1991.
- BRESSER-PEREIRA, Luis Carlos. *As revoluções utópicas dos anos 60: a revolução estudantil e a revolução política da igreja*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BRUNA, Paulo J.V. *Arquitetura, industrialização e desenvolvimento*. São Paulo: Ed. Perspectiva, EDUSP, 1976.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BROWNE, Enrique. *Outra arquitetura em América Latina*. Mexico, Gustavo Gilli, 1988.
- BUENO, André. *Pássaro de fogo no terceiro mundo: o poeta Torquato Neto e sua época*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.
- BURNS, Edward McNall. *História da civilização ocidental: do homem das cavernas até a bomba atômica*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1982.
- BURROUGHS, William. *Almoço nu*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de. Joaquim Guedes. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: Ensaio sobre a antropologia da Comunicação Urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- CAPRA, Fritjof. *Sabedoria incomum*. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.
- CARANDELL, José Maria. *O protesto estudantil*. Biblioteca SALvat de grandes temas. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.
- CARMO, Paulo Sérgio. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Senac, 2003.
- CARRANZA, Ricardo. *Eduado Corona: arquitetura moderna em São Paulo*. FAU-USP, FUPAM, 2001.
- CARVALHO, Isabel Cristina e Moura. *A invenção ecológica: narrativas da educação ambiental no Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2ed., 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Brasília: Edições Senado Federal, 2008.
- CASSADY, Neal. *O primeiro terço*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- COELHO, Frederico. *Eu brasileiro, confesso minha culpa e o meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier 1887-1965: Lirismo da Arquitetura da Era da Máquina*. Lisboa: Paisagem, 2007.
- CONSTANT, A N. *La Nueva Babilônia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2009.
- COOK, Peter. *Arquitectura planeamiento y acción*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1967.
- CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C.; XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

- COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. org. Alberto Xavier, 2ª ed. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007.
- _____. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci*. Porto Alegre: L&PM, 1981.
- _____. *Intervenções: o marxismo na batalha das ideias*. São Paulo: Cortez, 2006.
- CURTIS, William JR. *Le Corbusier ideas and forms*. New York: Rizzoli, 1986.
- CURSO DE GESTÃO AMBIENTAL. Arlindo Philippi Jr, Marcelo de Andrade Romero, Gilda Collet Bruna, editores – Barueri: Manole, 2004.
- DAHER, Luiz Carlos. *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo: Projeto Editores, 1982.
- DAHINDEN, Justus. *Arquitetura Suíça*. São Paulo: Projeto, 1987.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: trad. Estela S. Abreu, Contraponto, 1997.
- _____. *Guy Debord présente Potlatch: 1954-1957*, Paris: Gallimard, 1996.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução a pesquisa semiológica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FERRAZ, Marcelo C. *Arquitetura conversável*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- FERRO, Sérgio. *Arquitetura e Trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *A história da arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro*. São Paulo: GAFAU, 2010, p.49.
- FERRY, Luc; RENAUT, Alain. *Pensamento 68: ensaio sobre o anti-humanismo contemporâneo*. São Paulo: Ensaio, 1988.
- FISCHER, Silvia. *Os arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*, São Paulo, Editora Moderna, 1997.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. In. *A importância do ato de ler em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez/Autores Associados Coleção Polêmicas do Nosso Tempo, v. 4, 1982.
- GABEIRA, Fernando. *Vida alternativa: uma revolução do dia-a-dia. Porto alegre*: L&PM Editores, 1985.
- GABNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GALLO, Antonella. *Lina Bo Bardi architetto*. org. Venezia: Marsilio Editori, 2004.
- GINSBERG, Allen. *Uivo, Kadish e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- GÖSSEL, Peter; LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitetura no século XX*. Lisboa, 1996.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização de cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.
- _____. *Concepção dialética da história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978 .
- _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- _____. *Nosso Marx*. In. MARX HOJE, J. Chasin organizador:- 2 ed. São Paulo: Ensaio, 1988.
- GROSSMAN, Vanessa. *A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista*. São Paulo: Anablume, 2008.
- GUARNACCIA, Mateo. *Provos: Amsterdã e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

- _____. *Ferreira Gullar seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico* org. Beth Brait, São Paulo: Nova cultural, 1988.
- HABERT, Nadine. *A década de 70 Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 3o. ed., 1996.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 10.ed., 2005.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- HOLLANDA, Heloisa B.; PEREIRA, Carlos A.M. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, H.B., GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 60.
- HOLLANDA, Heloia B. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p 188.
- HOME, Stewart. *Assalto à cultura. Utopia subversão guerrilha na (anti) varte do século XX*. São Paulo: Conrad, Editora do Brasil, 1999.
- HOMEM, Maria Cecília N. *Palacete Paulistano: processo civilizador e a morada urbana 1867-1914-18*. São Paulo: Martins fontes, 1996.
- HORKHEIMER, Max. *Teoria Crítica I: uma documentação*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- HUXLEY, Aldous Leonard. *As portas da percepção e céu e inferno*: Porto Alegre – Rio de Janeiro: Globo, 1984.
- IMPÉRIO, Flávio. *Flávio Império*. org. Renina Katz e Amélia Hamburger. São Paulo: EDUSP, FAPESP, 1999.
- INFANTE, Ulisses. *Curso de gramática: aplicada aos textos*. São Paulo: Scipione, 2001.
- JAEGER, Werner W. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Cultura e Sociedade, 2000.
- _____. *A virada cultural: Reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JENCKS, Charles. *Arquitetura 2000*. São Paulo e Barcelona: Editorial Blume, 1980.
- _____. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- _____. *The new paradigm in architecture*. Yale University Press New Haven and London, 2002.
- KAHN, Lloyd. *Domebook2*, Bolinas, Pacific Domes, 1971.
- KALLIPOLITI, Lydia. *Eco redux*. New York: Willey, Architectural Design, Profile no. 208, 2010.
- KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia. *Flávio Império*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- KEHL, Luis. *Breve história das favelas*. São Paulo: Claridade, 2010.
- KEROUAC, Jack. *On the Road: o manuscrito original*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- KONDER, Leandro. *As ideias socialista no Brasil*. São Paulo, Editora Moderna, 1995.
- _____. *Fourier o socialismo do prazer*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998.
- KOURY, Ana Paula: *Grupo arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora: EDUSP : FAPESP, 2003
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- LAGO, Antonio; PÁDUA, José Augusto. *O que é ecologia*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

- LEMONS, Carlos A.C. *Cozinhas, etc.: um estudo sobre as zonas de serviço da Casa Paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1979.
- _____. *A casa brasileira*. São Paulo: Coleção Repensando a História. Ed.Contexto, 1989.
- _____. *Alvenaria Burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*, 2 ed. rev.ampl. São Paulo: Nobel, 1989.
- _____. *O que é arquitetura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *História da Casa Brasileira*. 1º Ed. São Paulo: Contexto, 1996.
- _____. *Repensando a História da Casa Brasileira*, Coleção Repensando a História, 2.ed. São Paulo: Ed.Contexto, 1996.
- _____. *Casa paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- _____. *A república ensina a morar (melhor)*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.
- LÈVÊQUE, Pierre. *Animais deuses e homens: o imaginário das primeiras religiões*. Lisboa: Edições 70, Lisboa, 1985.
- LISSOVSKY, Maurício; MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio. *Colunas da Educação: a construção do Ministério da Educação e Saúde (1935-1945)*. Rio de Janeiro: MINS/CPDOC; Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996
- LOBO, Roberto Haddock. *História econômica e administrativa do Brasil*, 21o. São Paulo: Atlas, 1982.
- LOTUFO, Vitor; LOPES, João Marcos A. *Geodésicas & Cia*: São Paulo, Projeto Editores, s/d.
- LOTUFO, Zenon. *O Espaço psicológico na arquitetura*. São Paulo, Gráfica Mercúrio, 1956.
- LUKÁCS, Gyorgy. *Ensaio sobre literatura*. Tradução Leandro Konder, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- MACCIOCCHI, Maria-Antonietta. *A favor de Gramsci*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- _____. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- MAIO DE 68. Organização Sérgio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- MAGALHÃES, S.F. *Arquitetura brasileira após Brasília*. Rio de Janeiro: Edição IAB-RJ, 1977.
- MANNHEIM, Karl. *O homem e a sociedade*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1962, p.56-57.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 5ª.ed. 1966.
- _____. *Ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- _____. Herbert. *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *Cultura e psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *The New Left and the 1960s*. New York: Collected Papers of Herbert Marcuse, vol. III, Edited by Douglas Kellner, 2005.
- MARIGHELLA, Carlos. *Os escritos de Marighella*. São Paulo: Editorial Livramento, 1979
- MARINHO, Josaphat. *Anísio Teixeira: O educador da cidadania*. Salvador: Edições Cidade da Bahia, 2001.
- MARKS, Robert; FULLER, Richard Buckminster. *The dymaxion world of Buckminster Fuller*. New York: Anchor Books, 1960.
- MARTINS, Luciano. *A "geração AI-5 e Maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.
- MELLO, Francisco I.S.H. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.
- MODENESE FILHO, Eduardo. *Entre linhas e curvas: teoria de prática na obra de Zeon Lotufo*. Dissertação de mestrado, FAU-USP, 2008.
- MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada Arquitectura, arte y pensamiento Del siglo XX*. Barcelona: Ed.Gustavo Gili, 1997.

- _____. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 2009.
- _____. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2007.
- MORAES, Dênis. *Vianinha: cúmplice da paixão*. São Paulo: Record, 2000.
- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da cultura Brasileira 1933-1974: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Ed. 34, 2008
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: 3ª. ed., Contexto, 2008
- NANDI, Ítala. *Teatro Oficina onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- OLIVEIRA, Olívia de. *Sutis substâncias da Arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona, ESP: Editorial Gustavo Gilli, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e indústria cultural*, São Paulo: Brasiliense, 1988.
- O MELHOR DO PASQUIM*. org. Sérgio Augusto e Jaguar. Rio de Janeiro: Ed. Desiderata, 2006.
- PADOVANO, Bruno. *Arquitetura Contemporânea no Brasil: O que aconteceu depois de Brasília*. Revista de Cultura Brasilênã, Editada por la Embajada de Brasil em Espanã, p.14-99, Set.1998.
- PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- PAIANO, Enor. *Tropicalismo bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Ed. Scipione, 1996.
- PASOLINI, Pier Paolo Pasolini. *Alí dos olhos azuis*. São Paulo: Berlendis & Vettecchia, 2006.
- PECAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo, Atica, 1999.
- PEÇANHA, Doris Lieth Nunes. Movimento Beat: abordagem literária, sócio-histórica e psicanalítica: Petrópolis, Vozes, 1988.
- PELICIONI, Andréa Focesi. *Trajetória do Movimentos ambientalista*. [in] Curso de Gestão Ambiental. Arlindo Philippi Jr, Marcelo de A. Romero e Gilda C. Bruna editores, Babueri, Manole, 2004, p. 439-440.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*: São Paulo, Brasiliense, 1986.
- PIERRE, Sylvie. Glauber Rocha: *Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996.
- PONTES, Jose; CARNEIRO, Maria Lúcia. *1968, do sonho ao pesadelo*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1998.
- REALE, Miguel. *Bibliografia e estudos críticos*. Salvador: Centro de documentação do pensamento brasileiro, 1999.
- REIS, Paulo R. O. *Arte e vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant'garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura*. São Paulo: Ática, 1993.
- SCOTT, Felicity D. *Architecture or techno-utopia: politics after modernism*. Massachusetts: MIT Press, 2010.
- SCHUWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 3o. ed. 2009.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil – 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- SITUACIONISTA: Teoria e prática da revolução. Internacional Situacionista*. São Paulo: Coleção Baderna, Conrad Editora do Brasil, 2002.
- TAFURI, Manfredo; Dal Co Francesco. *Modern Architecture*. Londres: Faber/ Electa, 1986.
- TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis, Vozes, 1995.

UTOPIE: *texts and projects, 1967-1978*. Edited by Craig Buckley and Jean-Louis Violeau. London: MIT Press, 2011.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968 o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

VILLÀ, Joan. *Construções*. São Paulo: Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2005.

VILANOVA ARTIGAS: arquitetos brasileiros – São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.

WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon : the hyper-architecture of desire*. Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1998.

XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, A.; CORONA, E.; LEMOS, C. *Arquitetura Moderna Paulistana*: São Paulo, Pini, 1983.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZANINE, Walter. *História da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983.

ZAPPA, R.; SOTO, E. *Eles só queiram mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ZEIN, Ruth Verde. *O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 2001.

FILMES:

2001 UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO, direção de Stanley Kubrick, EUA, 1968, 141 min., DVD.

BANG BANG, direção Andrea Tonacci, Brasil, 1971, 100min. DVD.

BARBARELLA, direção Roger Vadim, França, Itália, 1968, 93 min, DVD.

BARRAVENTO, direção Glauber Rocha, roteiro G.Rocha e José T.Magalhães, Brasil, 1962, P&B., 80 min. DVD.

BLOW UP, direção Michelangelo Antonioni, Itália e Inglaterra, 1966, 120 min., DVD.

CINCO VEZES FAVELA, direções: Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges. Brasil: 1961, DVD.

DEUS E DIABO NA TERRA DO SOL, direção e roteiro Glauber Rocha, Brasil, 1964, 125min.DVD.

DOCUMENTÁRIO, direção Rogério Sganzerla, Brasil, 1966, 15min. DVD.

HAIR, direção Milos Forman, EUA, 1979, 122 min, DVD.

HITLER 3º. MUNDO, direção José Agrippino de Paula, Brasil, 1968, 70 min., P&B, DVD.

KEROUAC: O REI DOS BEATS (KEROUAC: THE MOVIE), direção John Antonelli, EUA, 1985, 71 min., DVD.

LARANJA MECÂNICA, direção de Stanley Kubrick, Inglaterra, 1971, 136min., DVD.

MISTÉRIOS E PAIXÕES (NAKED LUNCH), direção David Cronenberg, Canadá/Inglaterra/Japão, 1991, 115 min., DVD.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA, direção Rogério Sganzerla, Brasil, 1968, 92 min., DVD.

SE (IF...), direção Lindsay Anderson, Inglaterra, 1968, 111 min., DVD.

SEM DESTINO (EASY RIDER), direção Dennis Hopper, EUA, 1969, 95 min., DVD.

TERRA EM TRANSE, direção e roteiro Glauber Rocha, Brasil, 1967, 115 min.,DVD.

DOCUMENTÁRIOS E ESPETÁCULOS:

- CIDADÃO BOILESEN, direção Chaim Litewski, Brasil, 2009, 92 min., DVD.
- DOCES BÁRBAROS, direção e roteiro Tom Tob Azulay, Brasil, 1977, 110 min., DVD.
- GLAUBER O FILME LABIRINTO DO BRASIL, direção e roteiro Silvio Tendler, Brasil, 2004, 98 min., DVD.
- HERCULES 56, direção Silvio Da-Rin, Brasil, 2007, 94 min., DVD.
- JARDS MACALÉ: UM MORCEGO NA PORTA PRINCIAL, direção Marco Abujamra, Brasil, 2010, 72 min., DVD.
- LINA BO BARDI, direção Amélio Michiles, roteiro Isa Grissoum, Brasil, 1993, 50 min., DVD.
- NO DIRECTION HOME - BOB DYLAN, direção Martin Scortese. EUA/Inglaterra, 2005, 220min. DVD.
- OS EUA X JOHN LENON, direção David Lesf e John Scheinfeld, EUA, 2004, 95min., DVD.
- POLÊMICA E MODERNIDADE, direção Carlos Del Pino, Brasil, 2005, 54 min. DVD.
- ROCHA QUE VOA, direção Eryk Rocha, Brasil, 2002, 94 min., DVD.
- TEMPO DE RESISTÊNCIA, direção André Ristum, Brasil, 2004, 115min., DVD.
- UMA NOITE EM 1967, direção Renato Terra e Ricardo Calil, Brasil, 2010, 93 min., DVD.
- UTOPIA E BARBÁRIE, direção Silvio Tendler, Brasil, 2010, 120 min., DVD.
- VLADO-30 ANOS DEPOIS, direção João Batista de Andrade, Brasil, 2005, 92 min., DVD.
- WALY SALOMÃO, PAN-CINEMA PERMANENTE, direção Carlos Nader, Brasil, 83 min., DVD.
- WOODSTOCK, direção Michael Wadleigh, EUA, 1970, 225 min., DVD.

DISCOGRAFIA:

- BARNABÉ, Arrigo. **Clara Crocodilo**. São Paulo, 1980, CD.
- BUARQUE, Chico. **Não vai passar**. São Paulo, 1994, CD.
- CAETANO, V.; GIL, G.; COSTA, G.; NETO, T.; ZÉ, T.; MUTANTES, **Tropicália Panis Et Circensis**, 1968, CD.
- DYLAN, Bob. **No direction Home**. EUA: Sony BMG Music, 2005, CD. **Tropicália ou panis et circensis**, Universal Music, Brasil, 1968, CD.
- MACALÉ, Jards. **Jards parcerias dom Wally Salomão**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005, CD.
- NETO, Torquato. **Torquato Neto todo dia é dia D**. Rio de Janeiro: Dubas Música, 2002, CD.
- VANDRÉ, Geraldo. **Pérolas**. Manaus, 2000, CD.

8 – APÊNDICES

APÊNDICE A - Entrevista Profº Drº Carlos Lemos, 26/08/2010, FAU Maranhão.

CARLOS LEMOS – ... O que tinha nesses anos aí, vamos dizer, uma centena de arquitetos trabalhando sem um vínculo maior entre eles. Existia, usando uma palavra mais coloquial, panelinhas, painelas, alguns painéis, seriam grupos, vamos dizer assim. O grupo maior, que tinha mais adeptos era do Rino Levi, porque o Rino foi eleito pelos estudantes de arquitetura do Mackenzie, sobretudo, como um paradigma, um líder porque ele tinha além das qualidades de arquiteto, também uma espécie de liderança entre eles, no sentido de fazer com que todos tivessem uma noção muito grande do exercício da profissão, ele levava a sério. Ele é o criador da tabela de honorários, ele que codificou tudo, inclusive o Instituto dos Arquitetos deve muito à ele nesse sentido. No fundo, no fundo vamos dizer que eram arquitetos racionalistas que tinham como guru em São Paulo o Rino e no universo Mies van der Rohe. Tinha outra painela que era mais focada na FAU que era do Artigas, que saiu em 1929 do Mackenzie, e o Artigas trabalhou com vários arquitetos, como estudantes, como estagiários, com o (?) inclusive, mas graças à presença dele na FAU e o proselitismo político ele conseguiu ter uma painela grande de gente em volta. Depois teve uma terceira painela de gente adepta do Mies van der Rohe, então os organicistas, um deles lecionava aqui na FAU, Jacob Ruchti, se lembra dele?

Edite – Sim.

CARLOS LEMOS – Deixa eu ver se o Jacob aparece aqui. Jacob Maurício Ruchti, ele é organicista, mas passou muito a ideia de decorador, ele tinha fama de decorador, resolver problemas de arquitetura que os outros não sabiam resolver. Quando muita gente terminava as construções, até do Rino, do Artigas, do Oscar, o Oscar mesmo apresentou, por exemplo, uma casa pro Pignatari, lá no Morumbi e quando a estrutura estava pronta já... o Pignatari casou-se com a Princesa Furstenberg, chamaram o Jacob pra terminar a casa, pra decorar a casa e ele começou a trabalhar, logo depois a princesa foi-se embora, não sei o que aconteceu com o... acho que ele morreu e ficou lá esqueleto de concreto já alterado pelo Jacob. Essa tal panelinha do Jacob era o Miguel Forte, Galiano Ciampaglia...

Edite – Que foram professores do Mackenzie.

CARLOS LEMOS – Isso. Vários, agora não me recordo, vocês me pegaram de surpresa eu não consigo lembrar bem, mas eram uma meia dúzia e muito atuantes na sociedade, um deles que projetou Laboratórios Fleury lá na Avenida Paulista. Você conhece o Laboratório Fleury lá?

Edite – Acho que não.

CARLOS LEMOS – Enfim, depois teve escoteiros, entre dois, três.

Edite – Panelinhas menores?

CARLOS LEMOS – Já não eram nem painela, duas, três pessoas, falar em três nomes, três pessoas já não fazem um grupo, não fazem, é um triângulo amoroso.

Edite – E o senhor foi professor dos três (S.Ferro, R.Lefèvre e F.Império)?

CARLOS LEMOS – Fui professor dos três. E eles no fundo, no fundo são uma dissidência da panelinha maior que assumia o nome de produtores da arquitetura brutalista. A palavra brutalista surgiu não sei porque aí, porque usavam concreto a vista, não tinha refinamento da arquitetura revestida de mármore, etc...

Ricardo – O senhor acha que o brutalismo foi uma teoria em São Paulo?

CARLOS LEMOS – Não. Foi um modismo.

Edite – Dessa painela predominante, do Artigas?

CARLOS LEMOS – É.

Edite – O senhor acha então que o grupo Arquitetura Nova não foi uma situação suficiente pra se criar um contraste em relação a hegemonia do Artigas...

CARLOS LEMOS – Não, não, de jeito nenhum. A produção deles é pequena.

Edite – Sim é.

CARLOS LEMOS – Eu convivi bem com eles inclusive porque a arquitetura (?) dependeu muito do meu cunhado que construiu todas essas coisas, a Cenpla. Osmar morreu ano passado. Ele construiu todas essas abóbadas aí dos três e mais coisas do Artigas.

Edite – Do Artigas também ah. E como era o nome completo dele?

CARLOS LEMOS – Osmar Souza e Silva, ele tinha um sócio o Antonio Ribeiro. Mas o Osmar que era o entusiasmado da arquitetura do concreto, construiu pro Paulo Mendes da Rocha. A casa do Paulinho ali no Butantã, em frente a casa do Bandeirantes, foi o Osmar que construiu. Fez mobiliário de concreto, escrivaninha, mesa, adorava concreto.

Edite – E esse grupo também tinha uma predileção de fazer estudos visando uma possível industrialização, com modulações... eles tinham o sonho da industrialização que acabou não se efetivando. Então cada unidade construída era como um laboratório, não é?

CARLOS LEMOS – Pois é, eles seguiam... bolavam situações estruturais, como eu poderia dizer... O concreto armado dá margem à várias e várias hipóteses de uso, desde o Oscar que para ele o concreto é o material mais prático que existe, ele faz aquelas curvas, abóbodas, etc, e pra muita gente, ao contrário, que é o pensamento do Artigas... até escrevi um artigo na *Folha de São Paulo* há três, quatro anos atrás, *A diferença entre Oscar e Artigas*.

Edite – O Artigas seguia uma linha de maior rigor, talvez. E no caso do Oscar Niemeyer mais livre, plasticamente moldando.

Carlos Lemos – Exatamente. Mas o Artigas embutiu na cabeça de todos a questão do ponto de apoio, quanto menos ponto de apoio tiver a obra, mas pura ela poderá ser. No fim ele resumiu toda a arquitetura dele em quatro pontos. A maioria daquelas casas que ele fez, no Pacaembu, sobretudo, ele variou demais. E esses quatro pontos também foi uma preocupação desses três. Não tem a casa do Boris?

Edite – Boris Fausto é do Sérgio Ferro. Esse livro tem as imagens (*Arquitetura Moderna Paulistana*).....

CARLOS LEMOS – É o projeto.

Edite – Acho que é esta aqui, Boris Fausto. Nesse período eu entendo que eles estavam totalmente vinculados a arquitetura desse grande grupo, nessa casa do Boris Fausto...

CARLOS LEMOS – Aqui, por exemplo, é um programa habitacional, ficou sujeito à estrutura, não a estrutura...

Edite – Ao projeto habitacional?

CARLOS LEMOS – É. Essa casa é um exemplo típico, eu vou explicar uma coisa pra vocês que vocês talvez não tenham percebido que existe da arquitetura. Ao contrário dos líquidos que assumem a forma do vasilhame, na arquitetura acontece o contrário, o conteúdo que define a forma do conteúdo daí resulta o partido arquitetônico. É o programa que faz com que os edifícios tenham as formas que têm, têm a distribuição que tem, a estruturação que têm, enfim o programa é um conteúdo que determinou a forma do espaço que o envolve, o determina que é o continente. Nessa casa do Boris eles tentaram fazer o contrário, o que dá sempre errado. Eles fizeram um programa se adaptar a uma tese de estrutura pré-determinada, tanto que a vida do Boris sempre foi um inferno lá, ele mexeu, reformou e construiu um monte de coisas lá e está vendendo a casa, agora ele ficou viúvo, diz que agora ele não vai morar mais lá. Esses quatro pontos, por exemplo, pra definir, a laje é grande, não é? Enfim...

Edite – Os quatro apoios bem aqui no centro, em cruz.

CARLOS LEMOS – Isso. E depois fazem construções encostadas nas vigas e essas construções poderiam também perfeitamente suportar o peso da cobertura. Se a gente for pensar assim a casa sai diferente, não é a tese que eles desenharam antes. Eles embutiram um modo de morar dentro de uma estrutura predeterminada.

Ricardo – Então uma sobrevalorização da estrutura?

CARLOS LEMOS – É. Uma antecipação da estrutura em relação ao morar...

Edite - Como as pessoas deveriam morar na casa?

CARLOS LEMOS – Exatamente. E esse pra mim é o ponto fraco deles, fraco não, errado de fazer arquitetura porque no fundo não está satisfazendo o projeto. E essa turma toda, não só eles, inclusive eticamente falando, eu falei do Boris agora pra poder mostrar os quatro pontos, mas eu conheço pelo menos meia dúzia de casas de proprietários... tem um arquiteto que fez, por exemplo, a cozinha em uma extremidade da casa, o quarto de empregada e o banheiro de empregada na outra extremidade da casa e ainda no subsolo e a empregada pra ir ao banheiro tinha que sair no jardim. Maluquices.

Edite – No caso sem entender o programa, sem entender a nossa tradição do morar aqui.

CARLOS LEMOS – É. No fundo o arquiteto tem que resolver o problema da habitação que é o morar. E feito o programa, elaborado de acordo e de comum acordo com o proprietário. É claro que existem receitas, todo mundo acaba usando as várias receitas que promovem a insolação, circulação, etc, aquele morar à francesa que o Ramos de Azevedo introduziu em São Paulo, que agrupava as funções básicas da habitação em três grupos: serviço, estar e repouso. A casa pra funcionar bem tem que garantir que se vá de um grupo ao outro sem passar no terceiro e com isso surgiu então o distribuidor...

Edite – O corredor dos passos....

CARLOS LEMOS – Que depois na década de 20 passou a se chamar *hall* por causa dos ingleses e a sala de estar, de visitas passou a ser *living room*. Ai a influencia do cinema, muita coisa veio em 1920/30. Mas enfim, essas regrinhas de localização das coisas ficaram

vigendo até hoje porque através delas dá certo e na hora que desobedecer isso dá esses exemplos. Outro caso que me lembro perfeitamente é de um casal que se separou seis meses depois de mudar porque a mulher não aceitava o quarto ser de paredes baixas e uma das paredes não era nem parede, era um guarda corpo que dava pra sala de visitas.

Ricardo – Na *Unité d'habitation de Marselha* tem uma situação assim, com quartos em cima e abrem pra sala embaixo.

Edite – Ai tem uma relação que a casa também precisa ter certa comodidade do morador, uma série de relações de intimidade, a questão social, de repente uma regra como essa pode ser inaceitável para algumas pessoas.

Ricardo – Essas colocações que o senhor está fazendo levantam uma situação que eu acho que funcionam como um impasse pra arquitetura moderna, e de uma maneira geral, pra arquitetura, que é essa postura do arquiteto que muitas vezes se propõe uma ideologia, uma atitude avançada, progressista, ele então se vê como na obrigação ou como num patamar de representação da própria profissão em que ele vai assumir as rédeas da sociedade, então ele vai ditar como aquelas pessoas irão morar. E tem outra parte que faz essa leitura que o senhor acabou de comentar que, é mais razoável, em que o arquiteto desenha a partir das funções em respeito a uma cultura, a uma sociedade, e me parece que na sociedade não se consegue chegar a um equilíbrio entre essas duas coisas.

CARLOS LEMOS – Exatamente, mas devido a uma coisa ainda que talvez vocês nunca tenham levado a sério, o programa que determina o partido arquitetônico não é fixo, ele se altera permanentemente. Então o primeiro grande dilema que o arquiteto tem, mas que esquece que ele existe é que o projeto dele é temporário, porque mais cedo ou mais tarde não vai servir porque o programa se alterou. Qualquer programa, não é residencial, qualquer programa, programa hospitalar, por exemplo, que é que mais se altera, desde a primeira Santa Casa de Misericórdia de Santos que é o primeiro hospital da América do Sul e do Norte, no fundo era um dormitório com um lugar lá onde tinham os médicos, os enfermeiros, os (?) que nem existiam, quem tomava conta da Santa Casa eram religiosos, até esses complexos do Einstein de hoje. O Einstein permanentemente está em obras, o Sírio-Libanês permanentemente está em obras, quebrando paredes, abrindo espaço, fazendo puxados. O Einstein já cresceu... o projeto original do Rino está numa ponta hoje em dia é um detalhesinho, vocês têm ido lá e viram?

Edite – Sim, mas só do exterior.

CARLOS LEMOS – Todos os hospitais. Enfim, todos os programas se alteram.

Edite – São organismos vivos.

CARLOS LEMOS – Vários programas desaparecem e fica a casca vazia. Voltando ao caso da residência, por exemplo, o que aconteceu com o Boris e que acontece com todas as famílias, o grupo familiar faz a casa com as crianças ainda de primeiro grau, gente que anda nas escolas primárias, gente pré-adolescente, quando todos crescem, estudam, se formam e casam, vão embora, o problema é outro e o casal fica sozinho naquele espaço enorme que serve, continuam usando porque acostumou morar daquele jeito, mas todos aspiram ter a tal comodidade, ir pra um lugar menor, que dê menos trabalho, que custe menos. Ai então soma-se esse problema ao que você estava falando agora. As únicas construções que não sofreram com alteração de programas são as igrejas, é por isso que todos os monumentos antigos das cidades são sempre as igrejas, porque nunca mexeram.

Edite – O ritual não foi tão alterado assim, o dogma permanece.

Ricardo – É uma situação cristalizada, não é?

Edite – É curioso.

CARLOS LEMOS – As igrejas rezam as missas sempre do mesmo jeito. Antigamente era de costas, agora é de frente, a única alteração.

Edite – Já foi bem grande essa alteração, por sinal, e também mudar a questão de não ser mais o latim...

CARLOS LEMOS – É, mas o latim não tem influência na arquitetura, mas o fato de rezar de frente torna o retábulo antigo inútil.

Ricardo – Agora, o senhor acha que no caso dos materiais, por exemplo, no caso do brutalismo, o concreto armado, o concreto aparente, no caso do Artigas também o concreto aparente, o concreto ciclópico, aquela arquitetura bruta, no caso da Arquitetura Nova eles proporem as abóbodas, mas com as vigotas e a laje pré, o elemento cerâmico, o senhor acha que isso?

CARLOS LEMOS – Argila expandida...

Edite – Na verdade eles fizeram essas abóbodas...

Ricardo – Com nervuras e blocos cerâmicos.

Edite – ... com bigotas de concreto e os blocos cerâmicos convencionais. No primeiro momento eles fizeram no sentido longitudinal, depois eles inverteram para o sentido transversal da edificação.

Ricardo – Que significado o senhor acha que isso tem?

CARLOS LEMOS – Em longo prazo...

Edite – Também é uma forma determinante.

CARLOS LEMOS – Em longo prazo todas as coisas do brutalismo estão dando problemas porque o índice de dilatação da cerâmica é diferente do concreto armado. O concreto armado cresceu e progrediu, veio até os dias de hoje devido a uma coincidência que jamais vai se repetir, o ferro e o concreto têm o mesmo índice de dilatação, exatamente o mesmo, então eles puderam se casar pois quando se dilatam, dilatam igual. Então o ferro ficou responsável pela tração e o concreto ficou responsável pela compressão.

Edite – Harmonicamente.

CARLOS LEMOS – Harmonicamente. Um casamento indissolúvel. Respondem a todas as formas, por isso expandiu dessa maneira o concreto armado, de uma maneira incrível. Agora, na hora em que começar a mexer com coisas, encostar concreto com argila... É, não vai cair, mas vão surgir fissuras porque dilatam diferente.

Edite – Outra questão. O discurso que eles adotaram nesse período, algo como: “não vamos usar o concreto em função de somos contra o desenvolvimentismo”; Mas em relação ao programa, também segue um pouco ainda a arquitetura do Artigas, é a grande cobertura-abrigo e você tem a distribuição dos ambientes internamente. Então havia algumas críticas da parte deles em relação ao outro grupo maior, então como dissidente eles faziam essa crítica.

CARLOS LEMOS – Eles eram três descontentes que, por sinal, se deram bem, começaram a trabalhar no apartamento da tia, no quintal da tia, era uma casa aqui na...

Edite – Num ateliê nos fundos do lote, uma edícula.

CARLOS LEMOS – Eu me lembro dessa casa térrea. Eu até comprei coisas, comprei um quadro do (?), doe pra Pinacoteca outro dia. Eu era amigo deles, eu era muito amigo do pai do Sérgio Ferro, Armando Simão de Pereira, esse Ferro deve ser nome da mãe.

Edite – É da mãe, o último sobrenome dele é Pereira, nome do pai.

CARLOS LEMOS – O Armando era muito meu amigo.

Edite – Ele fez algumas obras em Brasília também, o pai?

CARLOS LEMOS – Não, o pai era advogado.

Edite – Mas tiveram construções em Brasília vinculadas à família do Sérgio Ferro, não sei exato, me parecia que era o pai.

Ricardo – Você diz como construtora?

CARLOS LEMOS – Sérgio Ferro, a mãe do Sérgio Ferro tinha vínculos com a família Portugal Gouveia, Sebastião Portugal Gouveia e outro irmão que eram do banco que fez o Frias(?), o Bene(?), que fez o Copam e trouxeram então o pai do Sérgio que era de Santa Catarina pra São Paulo, ele tinha sido deputado federal e acho que na segunda legislatura não foi reeleito, então trouxeram ele pra São Paulo. O Sérgio Ferro acho que nasceu em Santa Catarina.

Edite – Acho que ele nasceu em Curitiba. Ele é de 1935, se não me engano.

CARLOS LEMOS – Todos advogados e políticos, não tem nenhum construtor.

Edite – Então estou equivocada, preciso checar a informação.

CARLOS LEMOS – A Gilda Portugal Gouveia, que seria prima do Sérgio, teve uma atuação muito grande em Brasília no governo do Fernando Henrique.

Edite – Bem mais recente. O senhor conviveu com eles três? O senhor disse que era amigo do Flávio Império?

CARLOS LEMOS – Dos três, porque na escola eu era professor deles e amigo. Do Sérgio ainda eu sendo amigo do pai dele, e convivi também com Sebastião Portugal, que era do banco, ficou muito meu amigo, era uma panelinha de conhecidos, amigos, enfim, eles já se foram, todos...

Edite – Menos o Sérgio Ferro está na França.

CARLOS LEMOS – Ah, sim.

Edite – O que é intrigante entre eles é que eram um grupo muito coeso, os três, por questões ideológicas, pertenceram a partido político, exceto Flávio Império que não era do PCB, mas Lefèvre e Ferro tiveram uma participação muito grande no Partido Comunista e depois eles participam de uma dissidência, do racha no PCB e vão para a linha do Marighella e outras coisas pesadas que eles participaram. E aí que também o trio começa a se diluir porque depois eles são presos, os dois, aí o Ferro vai para o exterior, vai pra França e o Lefèvre fica no Brasil atuando na (?) como arquiteto e continuou professor aqui na FAU.

Ricardo – Como o senhor vê essa questão, especialmente nesse período dos anos 60, essa questão de ideologia e arquitetura?

CARLOS LEMOS – É, são painéis. Coincidentemente, a panela do Artigas é que tinha a maior quantidade de filiados ao Partidão, coincidentemente, porque jovens na escola sempre é assim aberto pras coisas, na hora que assumem as ideias arquitetônicas de um professor eles acompanham o professor em tudo, aí o professor incute neles que têm problemas ideológicos, políticos contidos num projeto de arquitetura, então ele também vai seguir a linha política e acaba no Partido. Isso é comum, às vezes vira até uma coisa de religião, sabe? O professor é vegetariano, também vou ser. Têm fanáticos, tem aluno fanático por tudo.

Edite – É verdade (risos).

Ricardo – Fica muito rígido, não é? O senhor acha que essas painéis são unidades estanques, sem conversar muito uma com a outra?

CARLOS LEMOS – Tem um caso até emblemático, a sede do IAB, um dia ainda vou escrever um artigo. Houve um concurso o Eduardo Luis de Melo organizou, pra sede do IAB, resumindo, uma meia dúzia, ou oito, eu não me lembro, acho que eram umas oito equipes que concorreram e nunca chegavam em um acordo, arquiteto brigando com arquiteto, qual é melhor, qual a solução melhor, como se faz isso, como faz aquilo, aí acho que foi o Rino o conciliador, ele chamou gente das três painéis...

Edite – Foi um grande grupo...

CARLOS LEMOS – Jacob Ruchti, Miguel Forte, organicistas. O Abelardo, não me lembro mais quem.

Edite – São vários, o Zenon Lotufo também, nesse projeto.

CARLOS LEMOS – Olha, Abelardo, Escola Nacional de Belas Artes, foi o primeiro enclave, carioca em São Paulo, porque a Escola Nacional de Belas artes teve esse papel muito importante, por estar situada no Rio de Janeiro que era a capital do Brasil e ela recebeu alunos de vários lugares que depois de formados voltaram. Então, desde Luiz Nunes que não era pernambucano, ele era mineiro, não sei porque cargas d'água foi parar no Recife, depois aquele outro que fez o hotel da Bahia também, que ficou na Bahia, o Álvaro Vital Brasil aqui em São Paulo, foi gente pra Curitiba...

Edite – Eduardo Corona, da ENBA veio pra São Paulo...

CARLOS LEMOS – Tem o Roberto Tibau também. Enfim, o Abelardo, Ciampaglia era organicista, Helio Duarte era companheiro do Abelardo, Ruchti era companheiro Ciampaglia e aqui nos esquecemos de por o Miguel Forte, que foi aceito. E o Roberto Siqueira Cesar e o Zenon da Poli, FAU. O Robertão era formado em arquitetura pela Poli junto com o Zenon. O Zenon começou no Rio e terminou aqui em São Paulo.

Edite – O Zenon era engenheiro-arquiteto formado pela Poli.

CARLOS LEMOS – E, finalmente, o chefe de todos, Rino Levi. Então houve integração, as painéis não eram estanques, se davam, cada um na sua, mas nunca chegou a ter nada de mais expressivo...

Edite – De maior destaque. Agora, muitos destes que o senhor citou se concentraram no Mackenzie, não é? No caso o Miguel Forte e Ciampaglia foram professores do Mackenzie, uma espécie de divisão na formação dos arquitetos. Só um dado, o arquiteto que eu estudei, Eduardo Longo, começa com uma linha organicista na chamada Casa do Mar Casado e vários projetos dele nesse sentido, talvez pela formação mackenzista, com esses professores.

CARLOS LEMOS – Eu acho que esse grupo aí (Lefèvre, Ferro e Império) não é grupo, são três, trinca. E você tem que levar em conta também uma coisa muito importante: grupo participante de uma corrente, de um conceito, de uma ideia tem que ter muito tempo de trabalho e eles trabalharam pouco tempo, muito pouco tempo.

Edite – Não deu pra amadurecer as ideias o senhor acha?

CARLOS LEMOS – É. Ficaram experimentando muito tempo até que um foi pra lá, o outro morreu, outro foi pra França, explodiram um avião não sei aonde, o monumento da FAB, não é?

Edite – Eu sei que participaram de alguns atentados.

CARLOS LEMOS – Na Praça 14 bis, antes de ter aquele viaduto tinha um avião da FAB, um monumento, eles explodiram o avião.

Edite – Só em relação a essa questão mais enérgica desse grupo, até porque o senhor já até colocou essas questões ideológicas viram quase como uma doutrina religiosa, então essas pessoas tiveram posições muito exacerbadas nessa época, principalmente esse grupo. Agora, você acredita que tudo isso tem um pouco haver também com aquele movimento estudantil, maio de 68, você tinha uma juventude efervescente criando realmente, discutindo, indo às ruas, fazendo passeatas como no caso dos EUA contra a Guerra do Vietnã, por exemplo. O senhor acredita que esses movimentos todos daquela época acabaram também influenciando um pouco nesse pensamento mais exacerbado desse grupo?

CARLOS LEMOS – Pensamento não, comportamento, só. Pensamento também era muito diversificado e os comportamentos ficaram semelhantes, todo mundo se juntou, foi todo mundo dentro do mesmo saco, mas lá dentro tinham pensamentos diferentes, dissidências.

Aconteceu com o Partido dos Trabalhadores exatamente a mesma coisa, o PT inicial tinha Antônio Cândido, tinha Lygia Fagundes Teles, não sei quem mais e trabalhadores, todo mundo junto no mesmo ideal, etc... uma vez me contaram que tinham 16 correntes diferentes dentro do PT inicial.

Ricardo – Foi um momento.

CARLOS LEMOS – Pois é, aí tiveram dissidências, tem três ou quatro partidos hoje postulando que saíram do PT.

Ricardo – Sim, PSTU, o próprio PSOL.

CARLOS LEMOS – Pois é, e lá dentro ainda tem as panelinhas, o José Dirceu nada tem a ver com outras pessoas, aquele lá de Ribeirão Preto, que foi ministro, como é o nome?

Ricardo - Palocci.

CARLOS LEMOS – Aquele Cardoso (?), por exemplo, é uma terceira panela.

Edite – São microgrupos dentro desse macro.

Carlos Lemos – Às vezes por conveniências variadas.

Ricardo - É interessante...

CARLOS LEMOS – Olha, você tem que ter em mente o seguinte: arquitetura é uma arte, se expressa através de uma técnica construtiva. A técnica construtiva é coisa de engenheiro, é a parte estética que sobra para o arquiteto. A produção artística é antes de tudo subjetiva, entendeu? De modo que sendo subjetiva algumas pessoas com certas afinidades, decidem ficar juntas, trabalhar juntas, trocar ideias juntas, mas cada um por si, cada um faz o que sabe, o que pode. Na pintura a mesma coisa, pra você ver, o Grupo Santa Helena, tem dez pintores, o Volpi, o Rebolo, Clóvis Graciano, se chama grupo porque frequentavam o mesmo conjunto do prédio Santa Helena na praça da Sé, mas cada um com o seu quadrinho, cada um pintando (?) o outro olhava e dizia “Bacana, vou fazer igual.”, mas no fundo você distingue o quadro de todos. E cada um depois... o Volpi foi ser abstrato daquela maneira que vocês sabem, o Rebolo morreu mais ou menos cedo, vamos dizer sessentão, mas fez muitas variações. Vários assumiram outras posturas, outros pensamentos, outros conceitos, mas cada um produzindo por si.

Edite – Chamando atenção pra essa questão das painéis faltou falar de uma personagem, a arquiteta Lina Bo Bardi, por exemplo, ela não pertencia a nenhuma dessas painéis?

CARLOS LEMOS – Tem, que sobrou lá no escritório do Marcelo Ferraz. Sobrou aparentemente, tem outros filhotes dela trabalhando sozinhos por aí.

Edite – Sim, mas na época, com a mesma faixa etária dela ela não estava inserida em nenhuma painela dessas?

CARLOS LEMOS – Não, ela era uma personagem isolada, porque ela não lecionava em lugar nenhum, porque o fato de lecionar é que... a escola é que forma grupos.

Edite – Ela ficou apatriada?

CARLOS LEMOS – Ela tentou lecionar na FAU e não deixaram.

Ricardo – Ela tentou sim, não conseguiu.

CARLOS LEMOS – Porque era estrangeira e tinha problemas de revalidação de diplomas, alguma coisa grave que não sei o que era. Eu sei que a documentação dela não permitiu que ela participasse de um concurso.

Edite – Ela chegou a participar, parece que depois impetrou recursos e acabou não conseguindo mesmo.

CARLOS LEMOS – O Corona que sabia bem a história dela.

Edite – Depois ela vai pra Salvador e vira uma espécie de agitadora cultural lá. Ela foi fazer grupo com outras pessoas lá. A gente tem, por exemplo, sabido que as exposições que ela fez na época, o próprio Solar do Unhão, que virou Museu da Bahia, tinha Glauber Rocha como assistente, então ela por ser mais velha influenciou positivamente nesses grupos mais jovens. Aí talvez esses que não foram alunos, mas pessoas mais jovens que a rodeavam na época lá na Bahia.

CARLOS LEMOS – É. Aqui em São Paulo no começo ela era mulher do Bardi, isso a prejudicou, quando ela ficou dependente do Bardi, sem sair. Eles tiveram juntos numa revista que também fez muitos projetos, esqueci o nome da revista.

Edite – Habitat. Até acho que 15 números eles estavam à frente, depois diluiu entraram outras pessoas. O Bardi foi o primeiro que escreveu sobre o trabalho do Eduardo Longo e ele escreveu positivamente, mas só foi esse episódio. Mas a Habitat foi realmente o

embrião de um pensamento crítico mais independente daquela época, ao menos sobre as coisas que eu li. A Lina justamente por ser italiana não pertencia às grandes panels então ela discutir questões as quais o próprio grupo não comentava.

CARLOS LEMOS – Os olhos de fora enxergam diferente.

Edite – Eu penso que ela tinha um olhar estrangeiro mesmo e permaneceu com essa diferença de olhar. Um dado interessante é o projeto da casa dela também, essa questão de agenciamento de espaços, foge um pouco da nossa tradição do morar daqui porque ela trouxe algo que um pensamento diferente. Na casa do Morumbi eu digo.

CARLOS LEMOS – É, a casa dela foi feita pra museu, a parte de estar, aquela coisa toda, aquilo era pra ostentar a coleção, a galeria deles. E a parte de dormir, etc, tudo era lá atrás, não é?

Edite – É, na parte dos fundos. É curioso que a parte dos criados é nos fundos também e com dimensões similares aos quartos principais, não tem uma diferenciação entre quartos de criados e dos hóspedes.

CARLOS LEMOS – É, na Europa quarto de criados praticamente não existe. Ela fez aqui porque aqui tinha empregados, mas fez com o mesmo critério que regia o próprio quarto dela.

Edite – A gente fugiu um pouco dos personagens que a gente estava conversando, mas é que esse período teve uma agitação cultural muito grande e a meu ver há uma espécie de ruptura naquele momento. Apesar de ter essa linha forte do Artigas parece que depois dos anos 60/70 a arquitetura começa a ficar um pouco mais pluralizada, sai um pouco dessa coisa...

CARLOS LEMOS – Pois é porque cada um na sua, Eduardo Longo, o Israel... aquele rapaz que fez prédios e apartamentos padronizados de dois quartos o Abrahão Sanovicz.

Ricardo – É, fez muitos edifícios assim. O Corona mora agora num deles, ali no Itaim.

Edite – Ai você começa a ter linhas mais diferenciadas.

CARLOS LEMOS – É justamente pra provar que esse negócio de grupo...

Edite – É episódico.

CARLOS LEMOS – É. E assim mesmo precisa de muito tempo pra se definir.

Ricardo – E na casa da Arquitetura Nova faltou esse tempo, o senhor está colocando sob uma perspectiva histórica determinante.

Carlos Lemos – No campo da história é uma titiquinha, três caras, cada um fez duas casas e acabou.

Ricardo – E o que eles escreviam, o senhor acha que era importante, que tem relevância? Por exemplo, *O Canteiro e o desenho*?

CARLOS LEMOS – É interessante. Interessante porque ele tenta ligar o conhecimento dele, a posição política dele com o cotidiano do operário. Mas toda teoria... o Joelson Beting que tinha razão, na prática a teoria é sempre diferente.

Ricardo – A teoria na prática é outra.

Edite – É muito difícil.

CARLOS LEMOS – É. Pra eles operário era anjo, todo operário era gente boa, legal. O Piero Bezerra de Menezes (?), por exemplo. Você conhece o Piero(?)?

Edite – Não.

CARLOS LEMOS – Historiador e sociólogo que dava muitos palpites no cotidiano da arquitetura, do patrimônio histórico, sobretudo. Conhece todos os trabalhos dele sobre a cidade, o uso da cidade, a cidade como um fato social, pra ele a cidade é habitada por anjos, não existe corrupção, não existe um projeto de arquitetura aprovado na prefeitura e executado diferente na prática. Em São Paulo qualquer casa que você entrar pede o projeto aprovado e vamos ver o que se fez, que diferença. A nomenclatura fala aí onde é o quarto e não é o quarto é o banheiro, sabe? Quarto de empregada então vira armário.

Edite – Quarto de empregada é armário voltado pra área de serviço.

CARLOS LEMOS – A área de serviço dessa arquitetura nova aí...

Edite – Agora, só uma curiosidade, eu que estudei o trabalho chamado Projeto Casa Bola, a Casa Bola tem moradia francesa na distribuição dos quartos. Você tem o *hall* de distribuição e de um cômodo para o outro você não passa pelo terceiro, apesar de forma.

Carlos Lemos – O que é lá agora?

Edite – Continua moradia.

Ricardo – Na rua rua Amauri.

CARLOS LEMOS – Mas embaixo tem comércio? É do Eduardo Longo ainda? Ele mora lá?

Edite – Continua residência do arquiteto. No térreo tem um espaço comercial sazonal.

CARLOS LEMOS – Ele mora lá, bacana isso, é fiel.

Edite – E a filha mora na outra bola que fica na rua Jardim Guedal(?).

Ricardo – É atrás daquele Banespa do Ruy Ohtake que tem no começo da Francisco Morato que tem a Bola 2.

Ele ficou dissociado?

CARLOS LEMOS – Mas no fundo, no fundo é uma gratuidade “Ah, vou fazer uma bola!”, não é?

Edite – É. Por isso que com esse meu trabalho agora eu entendo que tinha uma certa rebeldia juvenil nessa atitude “Vou fazer uma coisa tão diferente e tão nova.”

CARLOS LEMOS – É pra chamar atenção.

Ricardo – É, mas aí nessa coisa da forma, por exemplo, o que faz o Frank Gehry, no Bilbao, justamente demonstra que você hoje constrói com a forma que você quiser.

Edite – Invólucro, você acaba fazendo uma grande casca, eu acho que sim. Tomamos o tempo do professor, mas bacana professor. A gente agradece muitíssimo o senhor doar seu tempo para nós.

Ricardo – O senhor tem mais uma reunião?

CARLOS LEMOS – Comecei às 9h, das 9h as 10h, das 10h as 11h, das 11h ao meio dia.

Edite – O senhor poderia registrar esta data como se fosse uma dedicatória de lançamento de livro anos depois? (risos).

APÊNDICE B - Entrevista Profº Drº Paulo Bruna, 02/12/2010, em seu escritório.

Edite – Eu me formei no Mackenzie em 1991, estou estudando os anos da década em que nasci. Tenho muitas questões que preciso esclarecer. Estudo uma produção minoritária. Agora, eu gostaria de ouvir do senhor como foram estes anos de formação na FAU, os anos 60 foram um pouco conturbados, não é?

PAULO BRUNA – Muito conturbados. Bom, só pra ser bem objetivo e tocar a coisa, informações objetivas. Eu entrei na FAU em 1958, o vestibular foi em dezembro, aí fiquei 1960/61/62 e 63. Me formei na USP e a FAU funcionava naquela época ainda na rua Maranhão integralmente. As turmas eram pequenas, tinham 30 alunos, a minha turma tinha 27 e, portanto, cabiam na Rua Maranhão e era muito agradável estar naquela casa. Você acho que não chegou a ver, mas os ateliers, os estúdios ficavam no fundo, havia uma estrutura metálica aonde hoje é o estacionamento dos automóveis, tinha um galpão muito bem feito, projeto do Mange com uma ventilação cruzada fantástica. Lá eram o 2º, 3º, 4º e 5º ano. O 1º ano ficava no que hoje é a Sala dos Espelhos. Mas tinha pranchetas em outras salas, etc. Foi um período interessante, a escola tinha muita personalidade naqueles anos. Mas, veja, são os anos que antecedem a revolução, portanto havia já naqueles anos uma carga de discussões ideológicas, muito grande, mas não tão negativas, eu diria, não tão carregadas de pessimismo como nos anos posteriores a 64. Porque havia muita discussão de interesse, mas, por exemplo, o Grêmio organizava sistematicamente, fiz parte do Grêmio naqueles anos, organizamos sistematicamente ciclos, entre os quais a gente convidava muito aquele pessoal do Rio de Janeiro, do ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros, que vinham dar enormes palestras sobre a teoria do desenvolvimento. A teoria do desenvolvimento, ainda que dependente, carregada de adjetivos de caráter ideológico, mas era um período interessante no qual se procurava estudar o Brasil. Nesse anos se constrói Brasília, porque em 1957 é o concurso em Brasília e, portanto, tendo entrado em 1958 a gente acompanhou a construção de Brasília. Não só se discutia Brasília como se fosse... a nossa turma pediu para a Mercedes um ônibus de presente e eles deram, quer dizer, bons tempo, deram um ônibus que ficou na FAU até não funcionar mais. Era um ônibus urbano, mas era um ônibus. Pleiteamos um motorista pra Reitoria que nos deu um motorista. Então, viajou-se muito, muito, a turma inteira cabia no ônibus e mais convidados, namoradas e não sei o quê.

Edite – Nossa, que fantástico!

PAULO BRUNA – Então, a gente não só viajou pro Rio de Janeiro, pras cidades históricas de Minas Gerais, mas também pra Brasília, obviamente. É claro que haviam problemas porque de tempos em tempos não tinham dinheiro e a gente pousava em quartel e os comandantes sempre deixaram, nunca houve problema.

Edite – Imagine só uma à Brasília naquela época.

PAULO BRUNA – Complicado. Mas, por exemplo, pra você ter uma ideia quando a gente chegou em Ouro Preto chegamos com o ônibus no quartel e o comandante ficou arrepiado porque tinham cinco ou seis moças "Mas como vamos alojar as meninas?". Foram problemas porque nunca tinham imaginado que em uma classe de arquitetura tivessem meninas, acho que tinham seis, eu acho. Então ele as colocou na enfermaria, trancou na enfermaria. Eu achei ótima a solução dele e fechou a chave.

(risos)

PAULO BRUNA – Então, com expedientes deste tipo viajamos muito. Brasília era um tema importante naqueles anos e você sabe que teve o Congresso de Críticos em 1961, eu acho...

Edite – Sim, com Mário Pedrosa.

PAULO BRUNA – Esse povo todo, por essa ocasião e inúmeras outras, acabaram indo à Brasília e apesar do Rio de Janeiro ser importante, ainda a capital, mas todos passavam por São Paulo, a cidade era menos complexa do que é hoje, mas a escola sempre recebeu esse pessoal.

Edite – Tinha intercâmbio de ideias então?

PAULO BRUNA – Se sabia que Bruno Zevi ia passar em São Paulo semana que vem, então ele era convidado e todos iam fazer palestras e as discussões sempre eram sobre arquitetura moderna, o significado de Brasília, etc. Muitos destes arquitetos fizeram críticas pesadas à Brasília, ao que estava se fazendo, a obra do Oscar recebeu críticas pesadas naquela ocasião, o que deixava sempre os estudantes muito irritados...

Edite – A crítica de Max Bill foi emblemática....

PAULO BRUNA – É, ficou emblemático, mas se você ler o que ele, de fato, falou e publicou não tem nada de mais.

Edite – Sim, ele fez uma análise crítica.

PAULO BRUNA – Ele foi muito tranquilo e cordial. O que ele, de fato, disse é que há uma responsabilidade social no arquiteto e que não é fazendo obras fantasiosas, digamos, expressivas ou artísticas que o arquiteto justifica sua função. E ele disse com clareza "Eu termino essa palestra lembrando aos estudantes que é responsabilidade do arquiteto resolver os problemas da habitação social", isso irritou profundamente a esquerda, ele não disse mais do que isso.

Edite – Que sensato!

PAULO BRUNA – Extremamente sensato. E veja essas coisas estão publicas, não é memória de algum estudante, essas coisas todas estão publicadas, a *Arquitetural Review* publicou extensamente essas coisas, então você vai encontrar isso nas revistas da época, há números monográficos na *Arquitetural Fórum*, que publicaram essas visitas, essas conferências. E a resposta do Oscar é típica, ou seja, ele pode se permitir discordar, mas ele o fez no número 1 (Módulo) numa falsa entrevista, ele escreveu pergunta e resposta, e ele responde furiosamente dizendo que a liberdade do arquiteto, a criatividade, etc. Você leia a Módulo número 1, que vai ver a resposta do Oscar, eu acho inteiramente fora de propósito a resposta do Oscar. E tudo isso gerava discussões enormes...

Edite – Depois isso aumentava, não é? Teve o Artigas que comentou o que o outro respondeu.

PAULO BRUNA – O Artigas, como ele sempre declarou, ele nunca escondeu as coisas, ele respondia o ideológico, ele tinha que defender a posição de colega de Partido.

Edite – Um camarada afinal.

PAULO BRUNA – Essas coisas eram colocadas com muita clareza “Essa é a postura e é isso que tem que ser defendido.”, então eram momentos que se previam interessantes, mas complexos sob esses aspectos. Mas foram anos de boa formação, a escola era excelente, nós viajamos muito, inclusive no 5º ano, minha turma e alguns alunos de outros anos, passamos praticamente mais seis meses viajando no exterior. Fui num congresso da UIA, em Cuba e foi oferecido aos estudantes a possibilidade de ir... a União Soviética mandou um navio de passageiros que percorreu a costa latino-americana, o Brasil, Buenos Aires, Montevideu, Santos, Rio de Janeiro, Salvador e o pessoal veio, viagem longa de navio, depois o congresso, depois visitas, o fato é que quando retornamos estávamos todos reprovados por faltas.

(risos)

PAULO BRUNA – A gente voltou carregado de livros, discos de Cuba e minha mãe falou “Escuta filho, é melhor queimar tudo isso aí.”

Edite – Não era o melhor momento (risos). Os pais se preocupavam muito, não é?

PAULO BRUNA – Muito. Por outro lado, veja, não aconteceu nada.

Edite – Foi uma experiência cultural.

PAULO BRUNA – Alguns colegas depois se envolveram em guerrilhas, etc, esses tiveram uma vida mais complicada, mas isso foi nos anos posteriores. Por conta daquela viagem não aconteceu nada. É claro que a gente imagina que todos nós estivéssemos fichados, mas isso não impediu que eu entrasse na USP, como professor, assim que me formei. Existia um cargo que se chamava Assistente de Pesquisa e o Nestor (Goulart) me convidou pra ser assistente dele e quando o cargo foi extinto quem tinha mestrado ou doutorado foi contratado como professor e assim que...

Edite – Foi seu início.

PAULO BRUNA – Eu gostaria de dizer que a FAU foi muito interessante, foi um ano muito interessante, os professores muito preocupados por causa das faltas promoveram um trabalho final de graduação expedito, assim no *vapt-vupt*, então nós trabalhamos novembro, dezembro, janeiro, fevereiro, entregamos em meados de fevereiro o TFG. E acabou, os que foram aprovados foram aprovados, receberam diploma na secretaria e nada de festa, nada de comemoração porque o clima não era pra isso.

Edite – O senhor foi bem então?

PAULO BRUNA – Na verdade por conta da reprovação nos formamos em fevereiro de 1964, o clima, sobretudo para os que foram reprovados por falta no período de Cuba era “Você se forma e tchau.”, a escola não queria complicações. Mas isso foi decidido pelos professores numa boa, não houve nenhum problema. Eu acho que dessa atividade não houve maiores consequências, alguns colegas com os anos se envolveram em lutas políticas e alguns tiveram bastante problema, mas muitos anos depois. O que aconteceu com o clima político da Revolução de 64 foi que a grande maioria estava desempregada, não tinha trabalho mesmo.

Edite – Teve um hiato muito grande.

PAULO BRUNA – Muito grande. Eu já trabalhava no escritório do Mange, você conheceu?

Edite – Sim, por nome.

PAULO BRUNA – Ernest Robert Carvalho Mange que era sócio da empresa chamada Planemac e esse pessoal estava associado a Camargo Corrêa e se você examinar os grandes programas de desenvolvimento daqueles anos, eu acho que é interessante fazer isso pra entender os anos 60/70. Você vê que quando o Juscelino assume em 1957 ele, muito rapidamente, monta o que se chamou Plano de Metas que nada mais era do que a somatória de vários programas que já estavam prontos, o principal deles era um programa que se chamava Plano de Cooperação Brasil-EUA e a origem desse programa era... Isso se acha na literatura econômica, livros de história, não

é nenhum segredo. Basicamente, quando os americanos montaram o Plano Marshall pra recuperar a Europa esse foi imaginado, ou foi pleiteado que esse programa fosse estendido aos aliados, àqueles que tinham de fato se envolvido pesadamente na guerra, era o Canadá, a Austrália, Nova Zelândia, África do Sul, Brasil, não eram muitos países e, não sei se você sabe, no Plano Marshall não era dinheiro, o país tinha que preparar um plano de reconstrução, no caso do Brasil não havia destruição de guerra, mas era um país extremamente atrasado do ponto de vista da infraestrutura, portos, estradas, barragens, até o fim da guerra o Brasil não tinha siderúrgicas. Então, esse programa pretendia ajudar os países beneficiados, como na Europa, a fazerem sua infraestrutura.

Edite – Alavancar o desenvolvimento.

PAULO BRUNA – Isso. Então se reuniu uma comissão que se chamou Comissão Mista Brasil-EUA, o negociador brasileiro, o chefe da missão brasileira era o Roberto Campos, e eles montaram um programa em metas de infraestrutura, a ênfase eram estradas, eletrificação, tanto construção de barragens...

Edite – Hidrelétricas e outras coisas...

PAULO BRUNA – Hidrelétricas, distribuição, aeroportos, enfim uma lista de coisas. Quando Juscelino assume esse programa estava pronto porque quando ele ficou pronto no começo dos anos 50 o presidente era o Getúlio Vargas, e nessa ocasião, em 1952 começa a guerra na Coreia e o Senado americano por indicação do (?) suspende o programa de ajuda por conta do esforço de guerra na Coreia, a Guerra Fria havia começado, a guerra na Coreia era pesada, a coisa realmente se complicou e o programa foi cancelado.

Edite – Mas já estava pronto.

PAULO BRUNA – Já estava pronto enquanto programa. Depois havia o programa da CEPAL – Comissão Econômica para a América Latina – que também tinha um programa, e também tinha o programa BNDE que não era S ainda, que tinha um programa de desenvolvimento Pró Nordeste. Claro.

Edite – Claro, e o JK vai catalisar esse programa e acalmar os ânimos.

PAULO BRUNA – Ele simplesmente pega todos esses programas, ele não inventa absolutamente nada, exceto Brasília, junta tudo e diz “É isso que vamos fazer.”, “Mas em que ordem Presidente?”, “Na ordem que for possível.”. Então, apesar da crise econômica, o país parou completamente, apesar disso alguns projetos que o Juscelino tinha começado, a eletrificação do Vale do Rio Pardo, a eletrificação do São Francisco que foi o primeiro, depois do Paraíba e Paraitinga, do Alto Tietê, do Paraná, esses não pararam. O governo militar, malgrado todos os problemas, entendeu que isto era um programa essencial. Então, o escritório estava entupido de trabalho durante esses anos. Era um escritório relativamente pequeno e me lembro que tinha trabalho 24 horas por dia, 365 dias por ano, era uma equipe bastante multicultural, tinha uma porção de gente de outros lugares, tinham japoneses... e me lembro que as vezes eu passava pelo IAB e estava cheio de gente no IAB tomando caipirinha, seis horas o pessoal já estava...

Edite – No *happy hour*.

PAULO BRUNA – Eu ficava impressionado porque eles não tinham trabalho, eles estavam lá pra ver o que estava acontecendo do ponto de vista político, mas não tinham trabalho. Então, surpreendente, eu tive muita sorte, do momento da formação e por muitos anos eu tive muito trabalho.

Edite – E o senhor conciliou a carreira profissional e acadêmica desde o princípio.

PAULO BRUNA – Desde o princípio, depois pouco a pouco você vai completando as coisas. Tinha uma bolsa em 1968 fui pra Inglaterra, passei dois anos.

Edite – Foi quando o senhor fez o trabalho sobre a industrialização da construção?

PAULO BRUNA – Eu fui trabalhar em uma empresa. Era uma bolsa muito interessante dada pela Confederação das Indústrias Britânicas, a bolsa não era pra estudar em uma Universidade, era pra trabalhar em uma fábrica. Como eu não sou engenheiro de produção. Eles me deram a bolsa, mas me mandaram pro escritório da fábrica e era muito bom porque era no centro de Londres e eram coisas de cálculo mesmo, interessante, eu calculei concreto armado por quase dois anos. Nesse sentido foi uma experiência interessante, eu viajei muito, juntei coisas, juntei uma experiência prática nas fábricas, nas obras.

Edite – E aquele movimento todo de reconstrução e construção.

PAULO BRUNA – Exatamente.

Edite – Uma vivência para um arquiteto extraordinária, não é?

PAULO BRUNA – Muito interessante. Então você veja esses anos de formação, vou chamar assim, foram muito ricos, muito bons, tem colegas que se queixam muito da época, período difícil, muita tensão, muita discussão política e pouco trabalho.

Edite – Até alguns dizem.. eu li que “depois de Brasília nada se fez”. É um mito, não é?

PAULO BRUNA – É mentira isso, talvez tenha se feito menos obras ostentatórias, menos públicas muito visíveis, mas não é verdade, pelo contrário. Quer dizer, pelo contrário não, a década de 60 foi muito difícil, você tem que buscar as obras em outros setores, mas se construiu muito, se trabalhou muito, cidades inteiras.

Edite – O Estado era o grande cliente nessa época?

PAULO BRUNA – O Estado, o governo Carvalho Pinto teve um programa...

Edite – De escolas e Fóruns.

PAULO BRUNA – Mas não eram só escolas, era infraestrutura aos quais eles acrescentaram escolas, postos de saúde, fóruns, um programa fantástico.

Edite – Isso um pouco mais adiante, talvez final da década de 60?

PAULO BRUNA – Isso.

Edite – Parece que houve um hiato e depois uma reestruturação e a coisa começou a engrenar.

PAULO BRUNA – Por todo o estado o Carvalho Pinto assume um programa desse tipo, um programa desenvolvimentista. Claro, objetivo “Vamos colocar o estado pra trabalhar.”, era uma ideia muito clara.

Edite – E depois você tem isso ramificado, em todas as áreas. Agora professor, já avançando para o segundo ponto da nossa conversa, o senhor sempre fala sobre a questão da revisão historiográfica e as pessoas nesse período quando falam que depois de Brasília não se fez nada é um grande mito, não é?

PAULO BRUNA – É um mito total, completo porque sempre se entendeu que arquitetura eram obras de prestígio, eram obras públicas de prestígio porque o Oscar dizia que só isso era arquitetura. Quando na realidade esses anos, particularmente, a primeira crise do petróleo foi em 1967, quando teve a Guerra dos Seis Dias entre Israel e Egito e depois teve em 1973...

Edite – Em 1973 foi pior?

PAULO BRUNA – Não, mas em 1967 foi uma guerra... famosa Guerra dos Seis Dias.

Edite – Já li muito sobre 1973 que foi o marco do grande embargo.

PAULO BRUNA – Mas teve antes, a primeira guerra que envolveu Israel, Egito, Canal de Suez é em 1967. O resultado dessa escalada, porque seis anos depois, em 1973 tem o embargo do petróleo, os egípcios, teve a falsa invasão, a invasão abortada, completamente errada que Inglaterra e França fizeram pra recupera Suez, era presidente do Egito Nasser, simplesmente afunda um navio no canal e ninguém mais passa por lá. Então, o petróleo que vinha do Kuwait, dos Emirados Árabes, da Arábia Saudita não sobe mais o Mar Vermelho e cruza Suez, entra no Mediterrâneo e distribui na Europa, você tinha que dar a volta pela África. Isso muda completamente o custo do petróleo, a instabilidade decorrente desta fonte de energia e o custo.

Edite – Nesse período, 1973, o senhor estava em Londres?

PAULO BRUNA – Não, já tinha voltado. Em 1967 eu estava em Londres quando teve a guerra, acompanhei esse negócio em 1967/68. Então a OPEP o preço do barril começa a subir, mesmo subindo muito pouco perto dos valores que chegou depois, era um momento considerável, criou um grande clima e, sobretudo, mostrou a precariedade do desenvolvimento na Europa que estava baseado essencialmente em petróleo muito barato, o que obrigou países como a Holanda, a Noruega, etc, a buscar petróleo no Mar do Norte.

Edite – A rever a sua base energética também. São algumas discussões sobre essa revisão, desse período?

PAULO BRUNA – Acontece por conta disso e o resultado disso é que esses países árabes recebem muito dinheiro, e que naquela ocasião, naquele momento não tinha condição de ser aplicado no país. Então esse dinheiro volta, retorna aos bancos europeus, americanos, ingleses, tinha que ser aplicado em algum lugar. Isso faz com que países em desenvolvimento, tivessem certa facilidade em captar recursos. O governo militar, malgrado toda a hostilidade da imprensa estrangeira, representava certa confiabilidade aos bancos e o Ministro que foi a maior parte do tempo Ministro da Fazenda, o Delfim Neto, consegue, com relativa facilidade, negociar empréstimos substanciais.

Edite – Aí a gente tem início esse programa que ficou conhecido como Milagre Econômico.

PAULO BRUNA – A década de 70, que volta a ser uma década de crescimento. O pessoal disse “Agora sim tem trabalho.”, sempre teve trabalho.

Edite – Mas outro tipo de trabalho.

PAULO BRUNA – Era muito mais diversificado porque não eram só obras de infraestrutura, havia um grande desenvolvimento na área industrial.

Edite – E também a iniciativa privada nesse ponto, quando você pensa nas residências...

PAULO BRUNA – Apartamentos, centros comerciais, mas o grande desenvolvimento...

Edite – E também as agências bancárias proliferaram nesse período, não é?

PAULO BRUNA – Sedes bancárias enormes.

Edite – A arquitetura bancária progrediu muito nesse período.

PAULO BRUNA – Muito.

Edite – Ai entra a minha terceira pergunta e aqui vai encaixar, nesse período também a gente começa ter a afirmação de uma linguagem, e a multiplicação dessa linguagem.

PAULO BRUNA – A Ruth escreve...

Edite – Eu li a tese dela.

PAULO BRUNA – Pois é, e ela acha que só tem brutalismo.

Edite – Esse é o ponto que eu queria conversar com o senhor.

PAULO BRUNA – Não é bem assim.

Edite – O que o sr. incluiria professor, além dessa linha, que a gente poderia chamar de uma linha hegemônica, do brutalismo?

PAULO BRUNA – Aqui em São Paulo, excelentes arquitetos, você poderia ver, por exemplo, o segundo livro da Adriane Rigoi Goes(?), no primeiro ela fala sobre o Artigas e o segundo, eu não sei se está publicado em livro, mas tem a tese dela na FAU, que é sobre arquitetura paulista, é de uma riqueza enorme porque quando alguns autores como a Ruth se dignam a mostrar outras coisas, já tinha Rino Levi e, claro. Não era bem assim...

Edite – Não era bem assim....eu concordo.

PAULO BRUNA – Tinha muito mais coisas de altíssima qualidade sendo feitas.

Edite – Só um parêntese, parece que o livro da Ruth, eu li a tese e agora comprei o livro recente, parece que a estética associada ao uso do concreto armado acabou se estendendo por vários arquitetos que são colocados nessa categoria e nem sempre, eu acredito, que se encaixem nesse formato.

PAULO BRUNA – De certa maneira, essa grande discussão com a Ruth. Primeiro isso não nasce aqui em São Paulo, o brutalismo, o uso do concreto é alguma coisa absolutamente generalizado, no mundo todo. A melhor arquitetura japonesa daqueles anos é brutalista e antes da paulista.

Edite – Sim.

PAULO BRUNA – Óbvio, pense no Chile, a melhor obra, a sede da CEPAL é brutalista, é tudo concreto aparente. Em qualquer país Japão, Chile, Inglaterra, nos EUA há uma produção em concreto aparente. A Ruth diz "Depois do Unité de Marseilha (?), o Artigas...", era uma coisa que existia muito simultaneamente e antes do Artigas. As pessoas todas liam revistas...

Edite – O intercâmbio de informações chegava...

PAULO BRUNA – Muito mais fácil viajar, começam a chegar dezenas de revistas. O livro do Segawa, por exemplo, mostra uma diversidade de enfoques nesses anos, conhece?

Edite – Conheço, foi relançado agora, eu tenho a edição antiga.

PAULO BRUNA – Mas é a mesma.

Edite – É a mesma. Não sei se ele ampliou.

PAULO BRUNA – Não, é reimpressão simplesmente. Portanto, uma coisa muito interessante.

Edite – O que o senhor incluiria nessa época que chamou atenção para o senhor e que a historiografia não deu o devido valor, segregou?

PAULO BRUNA – Metrô. Tinha uma ou outra estação de metrô brutalista, mas a obra, o planejamento relativo ao metrô de São Paulo é uma coisa fantástica, como desenvolvimento de uma tecnologia e projetos muito bons. Projetos industriais, até hoje uma obra industrial que é relegada a segundo plano porque era funcional.

Edite – E a arquitetura bancária também não foi devidamente...

PAULO BRUNA – Milhões de agências, alguma coisa brutalista foi publicada, sei lá, o Zanettini fez algumas obras que foram publicadas, o Ruy Ohtake, mas...

Edite – Eu já conheci várias de outros arquitetos não renomados espalhados pelo interior de São Paulo.

PAULO BRUNA – Coisas excelentes que passaram batidas.

Edite – Existia uma tendência dessa historiografia de tentar uniformizar, de certa maneira, uma linha histórica, é isso que eu vejo.

PAULO BRUNA – Sem a menor dúvida você tem razão. Há um grande volume de coisas que nunca foi publicado, nunca foi estudado, agora começa-se a verificar que, por exemplo, tudo que era CONESP(?), construção de escolas...

Edite – Hoje é FDE.

PAULO BRUNA – Hoje é FDE, mas antes disso foi CONESP(?), Construções Escolares, Companhia de Construções Escolares...

Edite – Tive acesso ao material deles, até padronizaram em cadernos todos os sistemas construtivos.

PAULO BRUNA – É, nessa época existiam famílias de projetos que eram repetidas ao infinito, milhares de escolas.

Edite – E ultradetalhados, não é?

PAULO BRUNA – Milhares de escolas.

Edite – Isso também foi relegado?

PAULO BRUNA – Completamente, valorizou-se uma ou outra, mas há muito trabalho feito nessa linha que não mereceu nenhuma repercussão.

Edite – Só pra retomar, havia o pensamento de uma arquitetura hegemônica, existia essa linha e as outras ficavam, digamos, relegadas, não tão valorizadas?

PAULO BRUNA – Eu acho que por escolha dos críticos, por influência ideológica.

Edite – Eu penso assim também.

PAULO BRUNA – Havia uma peneira ideológica sem a menor dúvida. Deixa eu te contar uma coisa que eu acho que é importante já que você está examinando o período. Você sabe que eu trabalhei muitos anos com o Rino Levi como estagiário, mas antes (incompreensível)... mas quando eu voltei da Inglaterra o Vitorino(?) já tinha falecido e o Roberto Siqueira César foi convidado pelo Ferraz, ele tinha sido colega do Ferraz, para ser o primeiro diretor do que se chamou GEP – Grupo Executivo de Planejamento, depois ficou Coordenadoria Geral de Planejamento e depois virou Secretaria de Planejamento, tanto é que o Roberto é considerado o primeiro secretário, então ele estava fora do escritório justamente no começo da década de 70 quando começam um milhão de trabalhos, eles me convidaram pra voltar para o escritório, eu voltei e acabei ficando diretor e sócio.

Edite – Por muitos anos.

PAULO BRUNA – É. Mas o que eu quero dizer é que desde a época do Dr. Rino era hábito, era costume quando se terminava um projeto, uma obra fotografar, o Dr. Rino fazia isso regularmente, metodicamente, eram feitos desenhos para publicação e finalmente bons fotografos...

Edite – Um registro bem feito.

PAULO BRUNA – Eram feitas fotos em 18x24, branco e preto, naturalmente, e eram mandadas pra um monte de revistas. Eu me lembro de ter visto o Dr. Rino escrevendo cartas pro diretor do (?), escrevia bem em italiano, francês, alemão, inglês não, mas eu me lembro dele escrevendo (?) e contando as coisas que estavam acontecendo no Brasil e mandando coisas e era sempre divulgado.

Edite – Como uma forma de divulgação.

PAULO BRUNA – Depois de 1964 o que a gente mandava... o Dr. Rino faleceu em 65, depois de 64 as cartas voltavam não abertas “Devolva-se ao remetente.”

Edite – Nossa!

PAULO BRUNA – A tal ponto que depois nós paramos de mandar. Muitos anos depois, acho que já depois do governo militar terminado, passou pelo escritório um diretor do (?) e eu ousei perguntar a ele por que isso tinha acontecido, eu disse “Mas havia uma censura?”, ele disse “Olha, não havia uma censura bruta, mas era uma censura moral.”

Edite – Velada.

PAULO BRUNA – Não, moral, não era velada, era de fato, tanto é que as cartas, tudo que se referia ao Brasil tinha censura “Nós não íamos publicar coisas sobre o Brasil por conta do governo militar.”, e isso se refere à Inglaterra, aos EUA, os editores se recusavam. Então, houve um grande período, eu diria mais de 20 anos, onde o Brasil ficou fora do debate internacional, ficou ensimesmado olhando o seu umbigo e, portanto, valorizando algumas experiências e só elas, e todo o resto não valia nada.

Edite – Então por isso a gente acaba entendendo que as pessoas tinham um intercâmbio muito local e as coisas se reproduziam *ad eternum*.

PAULO BRUNA – Sim porque o debate internacional não existe. A inserção nas revistas, a participação em congressos, mandavam (?) e não era aceita.

Edite – Que incrível, eu não sabia disso professor.

PAULO BRUNA – Nós temos essa experiência pessoal. Quando eu digo que havia uma censura externa as pessoas dizem “Ah, não, imagine.”

Edite – Era uma reprovação sem...

PAULO BRUNA – Era uma censura moral ao Brasil. Então, nesse sentido o Brasil se afasta, separa.

Edite – Por isso, essa valorização das “conquistas” internas.

PAULO BRUNA – Por isso se valoriza algumas experiências e não outras, porque havia um componente de afirmação ideológica muito preciso.

Edite – E nessa questão ideológica professor, só um parênteses, por exemplo, quando eu disse que a questão da Ruth acaba colocando as pessoas todas dentro de um mesmo guarda-chuva e eu vejo um dado que estudei, a Profa. Gilda até foi minha orientadora, a obra do Eduardo Longo é encaixada como brutalista e eu discordo.

PAULO BRUNA – Lógico.

Edite – Em termos plásticos, em termos ideológicos, até pelo elenco...

PAULO BRUNA – O programa das coisas que ele fazia.

Edite – Porque ele não tinha nenhum sentido de industrialização, aquilo era artesanal, não tinha nenhum sentido em relação a própria concepção plástica dos projetos brutalistas, aquela questão das estruturas, dos apoios, a grande cobertura-abrigo, isso não tem nada a ver. Então, eu acredito, até o senhor coloca “a ética pela estética” nesse livro que é uma questão complicada porque você tinha uma preocupação formal até exacerbada, nessa linha que a gente está comentando, até em detrimento a questões como economia de meios.

PAULO BRUNA – Essa “ética pela estética” é uma frase do (??)

Edite – É o senhor colocou aqui “Mesmo aceitando a elevado preocupação formal estetizante da arquitetura carioca, como explicar que a escola paulista brutalista tenha abandonado a ética pela estética?”, eu entendo dessa forma.

PAULO BRUNA – Há um texto do Banham que usa essa expressão, ele se pergunta “O brutalismo era uma ética ou uma estética?”. Mas veja, pouco a pouco a poeira assenta e você vê que sobressaem outras obras, outras correntes, e nesses anos o ensino na FAU é muito ruim, porque ele é carregado de componentes meramente ideológicos e hoje há uma geração que fez um esforço enorme pra voltar a discutir arquitetura enquanto projeto, não enquanto transformação do mundo.

Edite – É que extrapolam os limites da atuação profissional, você chega a um ponto que como o senhor disse não dá pra consertar o mundo, você tem que entender qual o seu papel. Agora professor, na última parte da minha pauta eu coloquei a questão da cultura arquitetônica brasileira, a gente já conversou, acabamos de falar, mas aqui como o senhor diz, de certa maneira você tem um ingrediente utópico muito grande e ideológico que o senhor acabou de colocar também. O que eu pesquisei e que está me chamando muito a atenção é que houve uma viragem cultural nos anos 60, uma viragem nas várias áreas do conhecimento e isso tem um embate ideológico de esquerda. A gente tinha uma grande presença das figuras de esquerda no cenário cultural e essas pessoas entram até no embate pós 68 e é considerado para alguns autores, na literatura o Alfredo Bosi fala longamente sobre isso e outros, que você tem uma viragem

cultural na literatura, nas artes plásticas, na música com o tropicalismo, no cinema a gente tem o Teatro de Agressão, o Cinema Marginal, o Cinema Novo e a gente percebe que até, completando, uma certa viragem na questão historiográfica, chamada Nova Historiografia, a partir desses anos. Agora, no caso da arquitetura que tinha esse caráter hegemônico, que não percebia os vários movimentos em torno, as várias tendências, ficava centrada apenas numa linha, o senhor acredita que nesses anos 60/70 a arquitetura estaria inserida nessa viragem cultural mais ampla, professor? Porque a gente vê que depois de 1979 teve aquele encontro no IAB que as pessoas começaram a rever o período.

PAULO BRUNA – Com certeza sim. Ocorre, por exemplo, uma grande quantidade de encontros latino-americanos de arquitetos, você começa a verificar que países como Peru, Chile, Argentina, Colômbia com uma arquitetura extraordinariamente interessante e que não tinha concreto coisa nenhuma, era tudo feito com uma extraordinária mão de obra com tijolo. E você descobre, os congressos latino-americanos de arquitetos, o SAL – Seminário de Arquitetura Latino-americana, os encontros das escolas de arquitetura, eu participei de muitos, a FAU participou, acho que continua participando. Agora mesmo teve um encontro acho que na Bolívia um ou dois meses atrás e a FAU mandou gente. Enfim, há uma presença constante e a gente descobre o México que era interessantíssimo, então eu concordo com essa ideia de que há uma abertura, há uma renovação, outra geração que começa a produzir uma arquitetura de grande qualidade e que procura, busca superar o que tinha sido feitos nos anos 60. Você veja, há definitivamente uma nova geração que se formou e que entra no mercado naqueles anos ganhando concurso, tem gente de Curitiba, o foco se desloca para cidades como Curitiba que passam a não só ganhar concursos como a intervir nas cidades de forma extremamente inteligente e isso muda a perspectiva das coisas, a continuidade administrativa em Curitiba dá frutos extraordinários.

Edite – A gente vê também uma arquitetura do Nordeste, uma arquitetura Severino Porto, por exemplo, (?).

PAULO BRUNA – Exatamente.

Edite – Essa pluralidade à tona, não é?

PAULO BRUNA – Sim, e um dos temas, eu não gosto muito da palavra, mas a ideia de que há um regionalismo possível, o Frampton escreve sobre o regionalismo crítico, eu acho que é mais um *slogan* do que outra coisa, mas sim, eu acho que há uma busca por componentes locais, há uma busca de autenticidade, o que é positivo porque as caixas de vidro que são importadas em Manhattan não fazem sentido nordeste ou em São Paulo, no clima tropical. Você citou Severino Porto, mas Assis Reis faz uma obra muito bonita em Salvador com tijolo e, sobretudo, sujeitos extremamente criativos como João Figueira de Lima, são figuras que eu acho... pega o João Figueira ele alia componentes sociais, industriais, tecnológicos, eficiência, sustentabilidade em relação ao meio, extraordinário e nunca mereceu um prêmio internacional.

Edite – Minuciosos, trabalhos fantásticos!

PAULO BRUNA – Então quando se fala em revisão historiográfica tem que ser feito. Eu fui a muitos congressos, eu viajo bastante, houve um tempo em que eu levava um *kit* Lelé pra que se um dia tivesse um vazio eu dizia "Olha, vou mostrar umas obras." e passava. É surpreendente como as pessoas continuam não conhecendo, então quando você fala da historiografia você entende que ela é extremamente limitada na sua apreciação.

Edite – Eu vejo assim também professor.

PAULO BRUNA – Uma figura como o Lelé, hoje tem um livro ou dois sobre ele, mas pense, por exemplo, que nunca recebeu um prêmio internacional, será que é uma falta da cultura internacional? Em parte sim, mas também nossa, quer dizer, de quem escreve.

Edite – Devíamos enaltecer essas questões internas.

PAULO BRUNA – Valorizar essas coisas.

Edite – Eu vejo também assim.

PAULO BRUNA – Veja, o Marcelo Ferraz conseguiu através de livros, exposições, divulgar uma obra extremamente restrita, controversa como é a da Lina, que hoje é citada com certa frequência nos textos estrangeiros sobre o Brasil e não há uma palavra sobre o Lelé que produziu e vive produzindo 50 vezes mais, essas coisas me deixam extremamente cético em relação a capacidade da crítica arquitetônica de identificar realmente, de fato, o que tem valor. Nada contra os livros que se publicou, mas...

Edite – A gente acaba sentindo que cada um defende o seu grupo.

PAULO BRUNA – Mais do que isso, tem visões muito paroquiais, muito provincianas do que de fato existe, não vejo nessas últimas publicações fôlego. O livro do Hugo (Segawa) é interessante deste ponto de vista porque ele faz um esforço, mas ainda não podia ter mais de não sei quantas folhas.

Edite – Ele teria que fazer depois de 90 também pra completar...

PAULO BRUNA – Esse é o esforço da Maria Alice que trabalhou nesse último livro com a Ruth. A Maria Alice tem, o livrinho dela sim, aquele é um bom livro, aquele é um bom texto, muito sério, muito bem feito. Ela tem uma capacidade...

Edite – E tem uma metodologia muito interessante que ela adotou procurando nas revistas, catalogando os principais eventos.

PAULO BRUNA – Eu acho muito bom o trabalho da Maria Alice, se você me perguntasse qual é o melhor texto eu diria o texto da Maria Alice.

Edite – É, eu li o livro e gostei muito e agora a junção da Maria Alice e da Ruth saiu um volume interessante que não li, acabei de comprar na Feira do Livro, vou ler com calma. Professor, pra finalizar e não tomar demais o tempo do senhor, estou procurando um nicho da historiografia o que eu acho que não foi ainda pesquisado e o qual estou desenvolvendo meu trabalho que são essas minorias, principalmente essa arquitetura que vai contra, vamos dizer assim, a linha hegemônica da escola brutalista, uma linha que, por exemplo, está resgatando materiais como o tijolo, você tem outra linha que, na verdade, precisaria explicar com mais propriedade pra não dar confusão, seria uma linha minoritária que não participou da escola brutalista paulista, que foi contra essa escola e que procurou em algum momento ou o caminho de resgatar técnicas vernaculares (?) como a taipa de pilão, outros resgataram técnicas como o tijolo e vou citar os nomes, no caso do tijolo temos o arquiteto Vitor Lotufo que vai a partir de pesquisas e até de influências de (?) desenvolve uma tecnologia do tijolo e esse grupo é um grupo relativamente grande. Temos, por exemplo, pessoas que se dedicaram ao resgate da taipa de pilão. Depois tem um segundo grupo que é a partir de um embate ideológico da esquerda que teve uma ruptura com o Partido Comunista, essas pessoas acabaram, através do marxismo ocidental, fazendo uma crítica a esse grupo, essa linha é muito próxima da linha da nova esquerda americana que vai ficar tanto contra o capitalismo e contra a ideologia comunista, socialista. Então a gente tem outro grupo também minoritário e um terceiro grupo que estou pesquisando também vem da linha da Lina Bo Bardi, são três grupos. Esse pequeno nicho que estou querendo preencher na historiografia sinto que tem influência sobre esses movimentos culturais e contraculturais, que estou chamando, isso é o que estou chamando de Arquitetura Alternativa.

PAULO BRUNA – Bom, tem que pesquisar...

Edite – Eu vejo que é um pouco complicado resgatar taipa de pilão nos dias atuais, não é?

PAULO BRUNA – Completamente, porque ela teve um grau de desenvolvimento interessante, se construiu muito ou se constrói até hoje, mas não no Brasil, isso em áreas como, por exemplo, Arizona, Novo México, nos EUA, aonde o clima desértico favorece a preservação disso. Se você vai em cidades como Santa Fé, no Novo México, você vê que há um volume enorme de coisas feitas com terra, há toda uma tecnologia, toda uma estética, mas faz sentido cultural e faz sentido climático, ambiental num clima quente e úmido, com chuvas intensas, eu não vejo solução. Por muito anos se pensou que solo cimento poderia ser um caminho para industrializar. A (?) Brasileira de Cimento (?), organizou dezenas de cursos para usar, para industrializar, pra tornar mais confiável o uso do solo cimento. Só pra você ter ideia, quando se construiu a cidade de Jupiá(?), o acampamento... que é aquela cidade redonda, para os construtores, o acampamento pra fazer a obra da barragem de Jupiá(?), a Camargo Corrêa topou fazer algumas casas utilizando o solo cimento e se chegou a conclusão de que não era interessante. Então talvez num clima cultural como o do Novo México, Arizona, enfim esses estados do oeste americano que são desérticos essa cultura existe, se publicam muitas pesquisas feitas, interessantes, mas aqui no Brasil acho que não faz sentido.

Edite – É por isso que me intriga, por isso estou estudando, porque vejo que essas linhas todas tem em comum os reflexos dessa revolução cultural dos anos 60, em particular, o pensamento contracultural que vai originar algumas tendências no cenário internacional como essa linha do ecologismo, da sustentabilidade, que a gente começa a perceber que essas influências chegaram e foram traduzidas aqui de uma forma...

PAULO BRUNA – O Silvio Sawaya deu muitos cursos na FAU sobre o uso com os sem-terra, etc, você deveria conversar um pouco com ele.

Edite – A ser pesquisado.

PAULO BRUNA – Eu acho que sim, você devia conversar um pouco. Eu não sou, digamos, favorável, a esse tipo de experimentação, por outro lado tem que por aí na tua lista técnicas construtivas que no Brasil, pelo contrário, teria um grande potencial, mas que nos últimos anos levaram a nada que é (?) madeira, não só fazer casas de alto luxo na Mata Atlântica olhando o litoral, é construção de madeira de forma industrializada muito mais eficiente. Não estou falando de coisas americanas não...

Edite – É no sul tem toda uma tradição, é curioso até, em Curitiba ele falam “Vamos fazer uma casa de material.”, material é aquela que não é de madeira.

PAULO BRUNA – Pois é, então veja no sul por conta do pinho barato, mas isso nunca foi adequadamente industrializado e os fabricantes de estruturas de maior porte todos faliram.

Edite – Incrível. E se perdeu muito, porque aqueles galpões feitos com aquelas estruturas de lâminas em arco, fabulosos, já cheguei a ver, não sei se o nome correto é Laminarco, mas o senhor sabe, não é?

PAULO BRUNA – Eu sei, a fábrica da Laminarco faliu, eu conheci bem. Semana passada vieram uns italianos aqui vender a última tecnologia, vigas de madeira prensada, sabe? Esse é, por exemplo, todo um setor que é incrível, com tanta madeira, madeira de reflorestamento, não estou falando de madeiras nobres.

Edite – Sim, de madeira produzida.

PAULO BRUNA – Madeira de reflorestamento de boa qualidade. Dentro dos eucaliptos há uma série enorme de eucaliptos que são altamente passíveis de emprego em estruturas, mas é curioso como questões como o fogo, cupim e o fato de que a madeira sempre foi vista aqui no Brasil de forma pejorativa, acabaram com a cultura do uso da madeira, a não ser esteticamente em uma fachadinha agora, mas isso não é nada, não é assim. Então, eu concordo com você em que há alguns setores que são surpreendentemente... eu não acho que a taipa, apesar da origem colonial, tenha algum futuro no Brasil.

Edite – Isso me intriga muito, tenho estudado justamente porque vejo que são posturas, visões de mundo aonde as pessoas acabam a partir desses anos que comentei dos anos 60, parecem visões de mundo contrárias.

PAULO BRUNA – Eu pessoalmente não vejo futuro nessa tecnologia, apesar da abundância de terras (?) no Brasil, por conta do clima, das dificuldades de manutenção, peso...

Edite – E a gente acaba limitando as questões de ordem projetual mesmo.

PAULO BRUNA – Justamente. Não há uma retaguarda como você vê no México, por exemplo. Agora, o aço também é muito caro no Brasil desse ponto de vista, como solução generalizada. E o que mais surpreende é a madeira que poderia ter um desenvolvimento extraordinário e não tem.

Edite – Essa cultura até se perde porque você não tem profissionais que calculam madeira. A gente vê poucos.

PAULO BRUNA – Temos alguns hoje.

Edite – Acaba se limitando aos telhados, às coberturas.

PAULO BRUNA – Não, tem. mas não com o potencial que poderia.

Edite – Produção até industrial mesmo.

PAULO BRUNA – Sem dúvidas. Por exemplo, se comentou de toda essa industrialização o que uma fábrica de vigas (?), que era engenheiro da Poli, filho de um professor do Dante(?), e ele tinha uma maravilhosa fábrica de vigas, que se chamava Laminarco(?) e acabou porque ninguém usava.

Edite – É as pessoas caem no esquecimento.

PAULO BRUNA – Bom é isso.

Edite – Eu agradeço muitíssimo!

1956

1967

1979

9 – ANEXO A

Parecer de Flávio Império para o tombamento do Teatro Oficina

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Folha de informação rubricada sob n.º 68/1

do P. CONDEPHAAT n.º 22368/82 (a) _____

Interessado: JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA E OUTROS

Assunto: Tombamento do imóvel sito à Rua Jaceguai nº 520, antigo nº 70 e anteriormente nº 64^{1/2}, ocupado pela Cia de Teatro Oficina Ltda.

P A R E C E R

Sobre o "tombamento" do edifício onde funciona o Teatro Oficina de São Paulo, pelo CONDEPHAAT, meu parecer é inteiramente favorável, por razões que se encontram apoiadas na opinião dos nossos historiadores e críticos especializados, quanto à importância dos trabalhos realizados pelo Grupo Oficina.

É o Grupo de José Celso Martinez Correia, desde os anos 60, o único a manter, até nossos dias, a continuidade possível e cabível, do teatro que pesquisa suas formas de linguagem cênica, construindo a história da sua estória.

Todos os registros existentes sobre seu pensamento, sua atividade, repercussão e crítica, encontram-se documentados, organizados e, em parte, publicados pelo próprio Grupo, que atravessou os anos setenta e já os de oitenta, seguindo, até mesmo pelo silêncio, as vias que lhe permitem a madurecimento e continuidade, com a independência que caracteriza a sua infra-estrutura.

Sem incorrer na corrente que costuma mitificar e cristalizar valores, considero o próprio "edifício" do teatro Oficina um elemento de suma importância para documentação de como se deu, nos anos 70, o surto de pesquisas de linguagem teatral que influenciou até hoje o Teatro Moderno no Brasil.

50.000 - X-981 Imp. Serv. Gráf. SICCT

Folha de informação rubricada sob n.º 69/8

P. CONDEPHAAT
do n.º 22368/82 (a)

Interessado: JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA E OUTROS

Assunto: Tombamento do imóvel sito à Rua Jaceguai nº 520, antigo nº 70 e anteriormente nº 64, ocupado pela Cia de Teatro Oficina Ltda.

Tudo aconteceu fora dos edifícios "TEATRO", na concepção tradicional de espaço "ideal" para a cena. Os grupos experimentais e quase semi-amadores, casavam o "viável" com o suficiente, em adaptações singelas de casarões, armazens, barracões destinados a oficinas artesanais, em salas de espetáculos teatrais que iam da arena ao palco-platêia de pequena capacidade (nunca ultrapassando 250 lugares), com e - quipamentos complementares mínimos e quase improvisados (sanitários, camarins, salas de espera, bilheterias, salas de ensaios, cabines elétricas, etc.).

No edifício do Teatro Oficina todos esses sinais estão completamente presentes:

- 1- A velha casa original nas suas dependências de fundos: porão, alpendrado e salas, cobertura e caixilharia de madeira.
- 2- A metade da frente transformada em sala de espetáculos com suas paredes de contorno descascadas de revestimento, revelando no assentamento dos tijolos suas funções primeiras: arcadas dos porões, paredes de apoio do telhado, intersecção de paredes, etc.
- 3- A situação urbana do edifício em bairro de periferia de centro: o BIXIGA, ou Bela-Vista.

50.000 - X-981

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Folha de informação rubricada sob n.º

do P. CONDEPHAAT n.º 22368/82 (a)

Interessado: JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA E OUTROS

Assunto: Tombamento do imóvel sito à Rua Jaceguai nº 520, antigo nº 70 e anteriormente nº 64, ocupado pela Cia de Teatro Oficina Ltda.

Desde a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia na Rua Major Diogo, o teatro "moderno" no Brasil, já havia incorporado a idéia de teatro ao bairro.

O baixo preço dos aluguéis, na época, decorrente da desvalorização imobiliária do bairro que passava por transformações de uso da sua arquitetura, favoreceu o florescimento de muitos pequenos auditórios. De início esses auditórios se propunham a trabalhos de grupos experimentais e semi-amadores, hoje reduzidos a mera especulação no carente mercado de casas de espetáculos da cidade.

Num desses casarões típicos da arquitetura paulista dos anos vinte, construídos pelos imigrantes italianos, igual a centenas de outros do Brás, Barra Funda e do Bixiga, hoje em fase de extinção do "moderno" panorama da cidade, foi que, nos anos sessenta o Grupo Oficina conseguiu fixar sua sede. Lá fez sua morada e lugar de encontro com seu público, e consigo mesmo.

Observação: O "teatro" Oficina passou por vários tipos de organização interna da relação palco-platêia: atuante-espectador. Esse fator constituiu-se em parte integrante de suas pesquisas: o "espaço" da cena. Um dos elementos básicos da sua pesquisa de linguagem eminentemente teatral. Seu "tombamento" não deveria, portanto, considerar "fixo", congelado, o seu equipamento interno, para não estrangular as novas ou futuras propostas de pesquisa do Grupo.

Nota: Concorde com as medidas de urgência, no caso do seu tombamento, dada a iminência da incorporação da sua

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Folha de informação rubricada sob n.º 71/82

P.CONDEPHAAT n.º 22368, 82 do n.º (a)

Interessado: JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA E OUTROS

Assunto: Tombamento do imóvel sito à Rua Jaceguai nº 520, antigo nº 70 e anteriormente nº 64, ocupado pela Cia de Teatro Oficina Ltda.

área de chão a um grande complexo comercial.

São Paulo, 23 de novembro de 1982

FLÁVIO IMPÉRIO
Assessor Cultural

50.000 - X-981 Impr. Serv. Gráf. SICCT

Processo no. 22368/82, folha 71.
Fonte: CONDEPHAAT

Capa:

Projeto Gráfico: Edite Galote Carranza

Tipos: Loose Caboose, Push Pin Studios, 1968 e Arial Narrow.

*Composição: Estrutura geodésica, fotografias e símbolo da paz de autoria de Gerald Holton, 1958, da Campanha Desarmamento Nuclear, com os sinais: **N** (Nuclear) **D** (Disarmament).*