

ARQUITETURA EM TRANSE

Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi:
nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília [1960-85]

Arq. Eduardo Pierrotti Rossetti

Tese de Doutorado

Orientação: Profa. Dra. Fernanda Fernandes da Silva

**Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade de São Paulo**

São Paulo | 2007

Rossetti, Eduardo Pierrotti

R829a Arquitetura em transe. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília [1960-85] / Eduardo Pierrotti Rossetti – São Paulo, 2007. 189 p. : il.

Tese (Doutorado – Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – FAUUSP.
Orientadora: Fernanda Fernandes da Silva

1. Arquitetura – Século XX – Brasil 2. História da arquitetura – Brasil 3. Costa, Lucio, 1902-1998 4. Niemeyer, Oscar, 1907- 5. Bardi, Lina Bo, 1914-1992 6. Artigas, João Batista Vilanova, 1915-1985 I. Título

CDU 72.036(81)

para *Tia Lucinha*, minha Madrinha

índice

Agradecimentos	_ 05
Resumo	_ 06
Abstract	_ 07
Observação prévia	_ 08

capítulo 1_ Futuro do pretérito: a arquitetura brasileira em transe

o futuro do pretérito	_ 11
o transe arquitetônico	_ 17
Roda-viva cultural	_ 21

capítulo 2_ 4 vetores do campo arquitetônico:

Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi

vozes, lugares, riscos e tempos	_ 30
Lucio Costa: <i>Riposatevi</i>	_ 32
Oscar Niemeyer: Palácio do Itamaraty	_ 42
Vilanova Artigas: FAU	_ 55
Lina Bo Bardi: SESC-Pompéia	_ 69

capítulo 3_ nexos entre Lucio, Niemeyer, Artigas e Lina

vozes, lugares e riscos ao mesmo tempo	_ 81
os nexos arquitetônicos da trama	_ 84
nexo 1_VARANDA	_ 86
nexo 2_MATERIALIDADE	_ 93
nexo 3_EDIFÍCIO-CIDADE-LUGAR	_ 102
traços biográficos: Lucio x Oscar x Artigas x Lina	_ 110
Lucio Costa: intimismo produtivo	_ 111
Oscar Niemeyer: entre parangolés e barões	_ 116
Vilanova Artigas: entre riscos e projetos	_ 121
Lina Bo Bardi: <i>outsider, ma non troppo</i>	_ 127
afinidades eletivas	_ 133

capítulo 4_ Por uma arquitetura mais-que-perfeita

introdução	_ 138
arquitetura, política e Ditadura Militar	_ 140
continuidade, ruptura e manutenção	_ 144
genérica ou genuína, mas brasileira	_ 147

Referências bibliográficas	_ 150
----------------------------	-------

Crédito das imagens	_ 157
---------------------	-------

Anexos

cronologia Lucio Costa	_ 158
cronologia Oscar Niemeyer	_ 159
cronologia Vilanova Artigas	_ 161
cronologia Lina Bo Bardi	_ 163
cronologia geral: Lucio–Oscar–Artigas–Lina	_

agradecimentos

Meus pais, meus irmãos e a *famiglia*

Daniel Carnelossi, Alexandre Luiz Rocha, José Clewton do Nascimento,
Ana Carolina Bierrenbach, Eloísa Petti, Anna Beatriz A. Galvão,
Bia Cappello e aos amigos de outros lugares e tempos

Anália Amorim

Vera Santana Luz, Silvana Rubino, Sophia da Silva Telles, Margareth da Silva
Pereira da Silva, Abilio Guerra, Marco do Valle e Pasqualino R. Magnavita

Rosa C. Artigas e Marcelo Carvalho Ferraz

Ciro Pirondi, Álvaro Puntoni, Tereza Spyer Dulci, Cauê Alves
e aos muitos colegas da *Escola da Cidade*

...sou grato a todos vocês por motivos tão diversos quanto nobres, tão singelos
quanto fortuitos, tão generosos quanto fundamentais. Agradeço a vocês em
reconhecimento à confiança, ao carinho, à amizade, ao respeito ou um pouco
disso tudo, que sinceramente mereci de vocês durante este processo!

Agradeço a Mônica Camargo Junqueira e Ruth Verde Zein
pelos preciosos apontamentos da qualificação

Agradeço especialmente a minha orientadora: Fernanda Fernandes da Silva,
que desde o início se comprometeu com esta empreitada, revelando-se a
interlocutora fundamental do meu otimismo na elaboração desta Tese!

Eduardo

_resumo

A Tese aborda as questões da arquitetura brasileira pós-Brasília a partir de produção de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi. Através dos nexos arquitetônicos existentes entre os quatro arquitetos que vetorizam o campo arquitetônico brasileiro, torna-se possível explorar as transformações e complexidades deste campo do conhecimento. Suas arquiteturas contribuem para revelar as questões latentes e os valores emergentes de uma produção arquitetônica também situada entre múltiplas tensões culturais, sociais e políticas —entre 1960 e 1985— constituindo-se como a chave fundamental de compreensão da produção arquitetônica brasileira pós-Brasília.

abstract

This thesis focuses on Brazilian post-Brasília architecture throughout Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas and Lina Bo Bardi's architecture. They are the most important vectors at the architectural field, so their projects have an extraordinary possibility to reveal architectural nexus in a current transformations and complexities circumstance. So their architectural contributions also become a strategic key to realize emergent and pulsing questions at that in-between post-Brasília gap that Brazilian architectural field had come into.

observação prévia

Todo o repertório imagético utilizado nesta Tese está condensado em folhas sem numeração que permeiam a estrutura do texto dialogando com ele direta e indiretamente, sendo numeradas apenas para identificação de sua fonte na seção de créditos destas imagens. Em algumas folhas esta numeração não é sequer marcada para não prejudicar a articulação entre as imagens, embora sua enumeração continue seguindo.

Na seção de Anexos há uma cronologia referente a cada um dos arquitetos: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi, que também possui uma Cronologia Geral que articula os quatro arquitetos localizando seus projetos num contexto de eventos culturais, sociais e políticos.

“...gastas as energias que mantinham o equilíbrio anterior, rompida a unidade, uma fase imprecisa e mais ou menos longa sucede, até que, sob a atuação de forças convergentes, a perda coesão se restitui e novo equilíbrio se estabelece.”

Lucio Costa

capítulo **01**

Futuro do pretérito: arquitetura brasileira em transe

o futuro do pretérito

“Lutei toda a minha vida contra a tendência ao devaneio (...) E, se lutando contra o devaneio, ganho no domínio da ação, perco interiormente uma coisa muito suave de se ser e que nada substitui.”

Clarice Lispector

Como num artifício metafórico, é possível aproximar-se das complexidades pertinentes à produção arquitetônica brasileira — especificamente 1960-85— através de um tempo verbal muito especial que consegue, simultaneamente, indicar forças de duplo sentido que apontam para o passado e para o futuro, não se reportando diretamente ao tempo presente de quem conjuga e opera o tempo verbal: trata-se do futuro do pretérito. Este tempo verbal é propício para indicar com precisão as situações “entre” um tempo futuro e um momento determinado, ou específico, situado no passado. Assim, além de apontar tais conexões entre passado e futuro, o verbo no futuro do pretérito também é indicado para assinalar, com idêntica precisão, a condição daquilo que é algo irrealizável: iria, teria, queria, faria, seria... sugerindo uma possibilidade perdida, ou não conquistada, pelas razões mais diversas. É com esta perspectiva latente entre passado e futuro, com esta tensão entre possibilidade e fato que este tempo verbal serve de metáfora para assinalar o impasse do campo arquitetônico brasileiro a ser investigado. Eis a perspectiva de exploração que se situa entre o “*período heróico*” —1936-1960, ou seja do *Ministério da Educação a Brasília*— e uma contemporaneidade, mas que precisa considerar os destinos irrealizáveis da produção arquitetônica situada nesta fase intermediária, neste momento intermediário —“entre”— da produção arquitetônica brasileira pós-Brasília. Menos que uma ambigüidade, trata-se de um impasse. Trata-se de um impasse entre o que a arquitetura moderna brasileira que iria, faria, seria... e o que, dentro de sua produção ela, de fato, conquistou, propôs, produziu e projetou. Para resolver esta situação é preciso enveredar pela produção arquitetônica situada neste âmbito de dupla conexão para —como quem luta contra os devaneios para ganhar no domínio da ação— averiguar os discursos que para além de sua emissão original continuam ecoando outras significações¹, e assim, assinalar as questões, os valores e as diferentes categorias que podem se manifestar na heterogênea produção arquitetônica pós-Brasília.

O feito de Brasília, “*a nova Capital Federal*”, consolida o campo de atuação da arquitetura brasileira e expande o seu potencial de atuação.² Brasília torna-se o ponto da crise arquitetônica brasileira, cuja carga monumental e simbólica, apesar da fala social de praxe, torna-se evidente.³ O seu próprio mentor, Lucio Costa, assinala a expectativa de transformação advinda desta conquista, sugerindo que Brasília era mesmo um marco entre uma fase e a inauguração de novas especulações do campo arquitetônico ao

¹ FOUCAULT. *A ordem do discurso*. p.22

² O conceito de “*campo*” será tomado na acepção de Pierre Bourdieu. Vide BOURDIEU. *Poder simbólico*. p.64 et seq.

³ ARANTES. *Urbanismo em fim de linha*. p.109-113

afirmar que: “...o fato de Brasília ter sido construída foi um alívio para todos os arquitetos que finalmente se livraram daquele pesadelo, daquela arquitetura moderna que vinha desde 36 até Brasília.”⁴ Neste sentido, além destas questões intrínsecas, a presença definitiva de Brasília também suscita outras correlações das transformação do âmbito arquitetônico brasileiro conforme Leonardo Benévolo afirma: “...o ciclo da arquitetura brasileira, que ainda em 1960 era considerada a experiência de vanguarda para o mundo latino-americano em vias de desenvolvimento, hoje pode ser deixado de lado como um capítulo encerrado...”⁵. Mais recentemente, Hugo Segawa afirma que “Brasília está no bojo desse projeto desenvolvimentista e constituiu o marco final dessa vanguarda arquitetônica alimentada por uma política de ‘conciliações’ ideológicas. O marco cronológico final desta etapa está em 1964, com a implantação da ditadura militar, encerrando a utopia [arquitetônica] do segundo pós-guerra.”⁶ Enquanto isso, ao afirmar que “Brasília é uma bela utopia.”⁷, Mario Pedrosa ratifica o desafio já instaurado —desde as artes até as tecnologias construtivas— apontando para a crise eminente, pois se paradoxalmente a utopia foi construída e a cidade havia sido concretamente conquistada, então o que fazer? A utopia materializada a ser paulatinamente consolidada, instaura uma “condição pós-Brasília”.

Esta condição pós-Brasília se caracteriza pela a manutenção de certas questões e posturas modernas em diálogo com novas questões e outras posturas, que já não correspondem dogmaticamente às premissas modernistas, mas nem tampouco são, automaticamente, pós-modernas, ou retrogradadas. Trata-se de uma dilatação do sentido da modernidade inerente à arquitetura brasileira que, para além de uma linguagem moderna já consolidada, mantém o debate local refratário às críticas ao Movimento Moderno que serão formuladas mais sistematicamente a partir do final dos anos 50, coincidindo com este novo momento inaugural aventado por Lucio Costa advindo da nossa nova Capital Federal.⁸

A condição pós-Brasília encerra, portanto, um sentido de ruptura que será acentuado com a crise política que culmina com o Golpe Militar de 1964, cujos reflexos no campo cultural somente serão mais drásticos a partir de 1968. Assim, no âmbito desta modernidade transformada, ou de uma outra condição sócio-política para configurar nossa modernidade, a pós-modernidade será uma categoria rarefeita sem uma incorporação teórica suficientemente precisa e pertinente no campo arquitetônico brasileiro. Trata-se de um termo e de um repertório terminológico e conceitual que somente se apresentaria enquanto questão crítica, reflexiva ou comercial, posteriormente em meados dos anos 80, em meio aos processos culturais que demarcam o fim da Ditadura Militar. Assim, de acordo com Francisco Spadoni “O difuso debate que engendrou o Pós-Modernismo no Brasil, como um catalisador das aspirações de mudança, não mostrou, ao final, força suficiente para a construção de alternativa segura ao antigo projeto.”⁹

Neste novo momento pós-Brasília também ocorre o deslocamento da função social e operacional do arquiteto, que deixa de atuar exclusivamente no

⁴ Lucio Costa em entrevista. Revista *Pampulha*, n.01, nov/dez, 1979, p.16.

⁵ BENEVOLO. *História da arquitetura Moderna*. p.720.

⁶ SEGAWA. *Arquiteturas no Brasil 1900-1999*. p.114. Grifos adicionais.

⁷ PEDROSA in ARANTES. *Acadêmicos e modernos*. p.394.

⁸ SPADONI. *A transição do moderno. A arquitetura brasileira nos anos 70*. p.88. O autor confirma que o campo brasileiro foi o mais resistente à revisão crítica do Movimento Moderno.

⁹ Idem. p.22.

escritório e passa a integrar os quadros das empresas e das construtoras.¹⁰ A implicação desta nova dinâmica se traduz nas possibilidades de experimentar outras linguagens, trabalhar em novas dinâmicas da indústria da construção civil e com novos programas: rodoviárias, estações de metrô, hidrelétricas, aeroportos, indústrias. Ou seja, este alargamento do campo profissional enfatiza a presença do arquiteto como um profissional mais integrado ao rol das demais profissões da sociedade, sem o *glamour* artístico que legitimava sua anterior excepcionalidade, situando-o definitivamente numa complexa prática profissional que envolve interesses econômicos, deveres culturais e responsabilidades sociais, por vezes também enredados pelas demandas imobiliárias intrínsecas ao crescimento urbano.

O sentido de ruptura inerente à condição pós-Brasília se revela então como um momento oportuno para que sejam empreendidas operações historiográficas de vigor crítico, conforme aponta Manfredo Tafuri: “*Para não renunciar à sua tarefa específica, a crítica deverá então começar a orientar-se para a história do movimento inovador, [o Movimento Moderno] descobrindo nele (...) carências, contradições, objetivos traídos, fracassos e, principalmente, demonstrando a sua complexidade e caráter fragmentário.*”¹¹ Além de destacar o caráter fragmentário do Movimento Moderno, para Manfredo Tafuri o processo histórico corresponde a “...*uma sucessão de revoluções, de mudanças radicais dos universos de significados: a necessidade dessas revoluções é o significado que cabe ao historiador fazer emergir.*”¹² Deste modo os argumentos de Tafuri se coadunam com o mesmo sentido de ruptura e descontinuidade já manifestos por Lucio Costa quando assinala que “...*os fatos relacionados com a arquitetura no Brasil (...) não se apresentam concatenados num processo lógico de sentido evolutivo; assinalam apenas uma sucessão desconexa de episódios contraditórios, justapostos e simultâneos.*”¹³

Assim, é preciso reconhecer as potencialidades latentes da produção arquitetônica brasileira contida neste período tão próximo, porém ainda tão pouco explorada. Trata-se de uma lacuna historiográfica que carece de maiores enfrentamentos a fim de circunscrever e localizar suas questões, situar as ações dos arquitetos, bem como as complexidades de suas arquiteturas, fortalecendo as perspectivas que vislumbrem a fomentação de novas referências conceituais, teóricas e historiográficas para o campo arquitetônico brasileiro. Essa lacuna historiográfica pode ser detectada através da averiguação dos recortes que situam grande parte das pesquisas e publicações sobre a produção arquitetônica brasileira no século XX. Nestas circunstâncias a temática de Brasília não somente demarca um valor apoteótico, constituindo-se mesmo como o apogeu de uma era exitosa —que completa em 1960 o arco temporal do “*período heróico*” iniciado em 1936. Brasília também define uma

¹⁰ SEGAWA. Op. cit., capítulo 08.

¹¹ TAFURI. *Teorias e história da arquitetura*. p.21-22. Nota-se que Manfredo Tafuri se insere no âmbito da revisão crítica do Movimento Moderno iniciada em diversas frentes no segundo pós-Guerra, desde sua participação na revista *Casabella*, contrapondo-se exatamente à abordagem proposta por Nikolaus Pevsner, que consolidaria uma idéia unitária de Movimento Moderno, minimizando ou escamoteando a diversidade de questões, procedimentos e ações vigentes no debate arquitetônico da primeira metade do século XX. A história de arquitetura de Tafuri se diferencia das histórias de Bruno Zevi e Leonardo Benevolo nestes aspectos. Ou seja, Tafuri explora as diferenças e assim revê os sentidos de pluralidade e diferenciação deste Movimento Moderno construído por aquela historiografia, bem como pelos CIAM's.

¹² Idem. p.249.

¹³ COSTA. *Registros de uma vivência*. p.160.

barreira cronológica de “antes” e “depois”, a partir da onde estão pautadas as abordagens e o próprio debate arquitetônico. Esta diferenciação de “antes” e “depois”, é reforçada pelo conceito de “vazio cultural” elaborado por Zuenir Ventura quando trata da produção cultural da Ditadura Militar, onde afirma que: “Alguns sintomas graves estão indicando que, ao contrário da economia, a nossa cultura vai mal e pode piorar se não for socorrida a tempo. Quais são os fatores que estariam criando no Brasil o chamado ‘vazio cultural’?” ...enquanto que “...no plano da arquitetura e de urbanismo, [não havia] nada que se assemelhasse em grandeza inventiva a Brasília...”¹⁴

Deste modo, esta lacuna historiográfica tem uma origem mais precisa e delimitada, consensualmente já situada entre 1960, com Brasília e 1964, com o Golpe Militar. Neste sentido, Otília Arantes é taxativa quanto a definição de 1964 como o momento de inflexão do campo arquitetônico brasileiro: “Não há dúvidas de que 1964 é uma data-chave na compreensão da nossa história local, inclusive no âmbito da cultura, onde a produção arquitetônica foi seguramente das mais atingidas: sua relação com o Estado, já não mais tão empenhado em fazer dela a sua face publicitária, mudou radicalmente.”¹⁵ Contudo, o seu outro extremo ainda permanece relativamente mais em aberto e com uma flexibilidade maior para ser demarcado. Nas revistas de arquitetura¹⁶ detecta-se este achatamento temporal, fazendo com que a dinâmica do campo arquitetônico estivesse dentro de uma mesma dimensão —entre 1960 e 1985— antes e depois da qual as coisas eram, aliás, *seriam*, diferentes. Assim, nelas ainda perdura um tom de nostalgia de um futuro grandioso para arquitetura que se perdeu, quase que única e exclusivamente, por força das transformações das perspectivas políticas que sobrevieram com o Golpe de 64. Contudo, a consolidação desta condição de transformação do campo pode ser aferida através de dois eventos que balizam um processo de transição: a representação brasileira na exposição do do CAYC (*Centro de Arte y Comunicación*) de Buenos Aires, em 1983 e em 1985 ocorre o *XII Congresso Brasileiro de Arquitetos* em Belo Horizonte e Vilanova Artigas falece. Estes eventos balizam esta transição em que se constata a diversidade da produção nacional e se consolida com a retomada da discussão de arquitetura como “disciplina”,¹⁷ quando a temática da pós-modernidade também emergia, pretendendo abarcar as complexidades deste recorte temporal que encerra a mesma condição pós-Brasília em que Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi permaneceram atuantes, arquitetando.

Assim, o recorte do campo arquitetônico tangencia também a atualização dos estudos sobre a produção cultural durante a Ditadura Militar e também a atualização crítica sobre as relações entre cultura e política neste período. Em meio às abordagens específicas, o quadro da arquitetura brasileira do século XX precisa ser aprimorado sem o receio de perder valores conquistados por uma produção, cujos créditos de originalidade plástica e espacial, ou mesmo seu discurso social e as pesquisas tecnológicas, podem se tornar questões mais significativas. Neste sentido, Sophia da Silva Telles ratifica o isolamento da dinâmica brasileira em relação à dinâmica do campo

¹⁴ VENTURA apud GASPARI *et alii*. 70|80 *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. p.40-41. “Vazio Cultural” foi originalmente publicado em *Revista Visão*, julho/1971.

¹⁵ ARANTES. *Urbanismo em fim de linha*. p.118.

¹⁶ Considera-se as revistas *Acrópole*, *Habitat*, *Módulo*, *Projeto* e *AU*.

¹⁷ SEGAWA. *Op. cit.*, p.191-194.

arquitetônico internacional. Ela considera que os projetos que formulariam as matrizes do debate da pós-modernidade não haviam sido veiculados, ou divulgados entre nós, oportunamente, comprometendo também o debate interno.¹⁸ Destaca-se que apesar de a produção bibliográfica ter se ampliado recentemente, será justamente por dentro das instâncias dos meios acadêmicos que as novas abordagens sobre a arquitetura brasileira serão desenvolvidas paulatinamente, a partir de múltiplas estratégias de enfrentamento. Trata-se de um processo que se desdobra desde a fomentação dos programas de pós-graduação em arquitetura e urbanismo —a partir de meados dos anos 80— em que se destaca uma grande revisão historiográfica como um esforço consciente de uma geração visando a atualização das perspectivas críticas acerca dos processos históricos e historiográficos do próprio ofício.¹⁹ Paradoxalmente, na condição pós-Brasília o campo da arquitetura agia como se as ações projetuais, o comportamento e os deslocamentos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi já não expressassem novos problemas para si.

Assim, em que pese tanto a produção acadêmica, ou a contribuição crescente de novas publicações, o enfrentamento das questões arquitetônicas localizadas neste recorte historiográfico torna-se premente para que seja possível suplantar a falta de importância dos valores de uma produção arquitetônica relativamente recente.²⁰ Através deste recorte —1960-85— é possível relativizar a atenção exclusiva à produção da fase heróica, bem como estabelecer as conexões entre produção arquitetônica contemporânea com a produção pós-Brasília. Neste sentido, a abordagem de expoentes desta produção não deve não perder as conexões com as camadas históricas mais frescas que estão ainda em processo de sedimentação, reconstruindo os nexos e as correlações geracionais da arquitetura brasileira, ao resgatar sua fortuna crítica. Neste sentido, Carlos Martins observa que “...uma historiografia que permaneça na descrição positivista dos tempos heróicos, estará apenas contribuindo para a formação acrítica das novas gerações...” e tem como consequência a absorção igualmente acrítica dos “...últimos modismos (...) e dos valores definidos pelas estratégias mercadológicas da mídia internacional.”²¹

Contra tais modismos, somente o conhecimento dos próprios processos históricos pode auxiliar numa construção crítica segura de referências para embasar novas abordagens para o campo arquitetônico, reconhecendo a complexidade de que a obra arquitetônica não se origina isolada e idealmente num contexto sócio-cultural, mas sobretudo, que a arquitetura existe e passa a existir dialogando plenamente com este contexto, quer seja concordando, quer seja negando, quer seja subvertendo, quer seja atacando ou acatando valores numa condição de tensão permanente, projetando “*contra*”, conforme aponta Guilio Carlo Argan.²² Assim, para retomar a metáfora inicial cabe indagar qual é o futuro do pretérito da condição pós-Brasília? Otilia Arantes afirma que no âmbito das discussões do campo arquitetônico brasileiro as vanguardas

¹⁸ TELLES. *Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície*. p.III.

¹⁹ Neste processo se destacam o trabalho de Carlos Martins, além da atuação de Hugo Segawa e Ruth Verde Zein.

²⁰ Destacam-se dentre as publicações: BASTOS. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso, pensamento e prática*; SEGAWA. *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*;

²¹ MARTINS. *Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lucio Costa (1929-1952)*. p.187.

²² ARGAN. *Projeto e destino*. p.53

também se esgotaram. Neste vácuo decorrente, ela justifica a entrada de uma nova terminologia extra-arquitetônica alimentada por uma bibliografia que paulatinamente “*não tardou a inundar os suplementos [culturais] dos anos 80*”²³ multiplicando a gama de citações e referenciais teóricas cruzadas, a despeito de suas especificidades e precisões, apesar mesmo da própria produção arquitetônica em si. Para Otília Arantes é neste suposto “*esgotamento*” que reside o descompasso entre “*ser*” e “*estar*” de fato na pós-modernidade, uma vez que se alardearia a inserção em tal condição apesar da ausência de uma situação econômica e de uma produção arquitetônica condizente para respaldá-la.²⁴ Neste sentido Fredric Jameson alerta para o fato de que nem todas as manifestações culturais e arquitetônicas serão pós-modernas, mesmo quando acontecem no âmbito cronológico da pós-modernidade.²⁵ Assim, a produção arquitetônica brasileira pós-Brasília talvez já não seja mais modernista, mas nem tampouco pós-moderna, estando pois, numa outra situação, numa condição de transe arquitetônico a ser explorado.

²³ Vale assinalar que a temática do “*pós-modernismo*” aparecerá nas revistas de arquitetura através de diferentes artigos sistematicamente a partir de 1983, embora tenha sido objeto de artigo de Otília Arantes em 1973. Vide “*Pós-moderno*” in *Arte em Revista* - 07, ago/1973. Destacam-se também os artigos “*Pós-Brasília, pós-milagre, pós-moderno*”, de Alberto Xavier, *Módulo* 82, p.42-52 (1984); “*Arquitetura pós-moderna e hibernação tropical*” (1ª e 2ª partes) de Eduardo Mandolfo, *Módulo* 82, p.32-41 (1984) e *Módulo* 83 p.36-41 (1984); “*Pós-modernismo, arquitetura e tropicália*”, Luís Espallargas Gimenez, *Projeto* 65, p.87-93 (1984).

²⁴ ARANTES. Op. cit., p.38. Soma-se a este fato uma economia fechada e controlada pelo Estado, o que contradiz a dinâmica econômica da pós-modernidade. Somente a partir da abertura econômica do governo Collor, em 1990 —quando a economia é “*escancarada*” elegendo-se como novo regulador o “*mercado*”— é que se atinge uma outra dinâmica econômica que seria menos contraditória com as condições econômicas de pós-modernidade. Ainda assim, conforme a mesma Otília, seríamos “*pós*” em todos os sentidos.

²⁵ JAMESON. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. p.31.

o transe arquitetônico

“...me interessava o problema geral do transe latino-americano e não somente o [transe] brasileiro. Queria abrir o tema ‘transe’, ou seja, a instabilidade das consciências.”

Glauber Rocha [1967]

O temática do “transe” assinalada por Glauber Rocha para as condições sócio-políticas da produção cultural, também pode apontar, metaforicamente, para outras circunstâncias em que, através de estímulos diversos, se configura um estado de alteração acentuada da consciência da realidade, acarretando em mudanças de comportamento. Assim, a idéia do transe se apresenta como sendo uma situação arriscada dentro da qual é possível experimentar um estado de liberdade que —mesmo sendo provisório ou artificial— possibilita o acesso a novos conteúdos e outras percepções sobre uma mesma realidade — ora transitiva, transitória, por assim dizer, em transe. Trata-se de uma circunstância especial, de caráter ambíguo ou múltiplo, forjada “entre” instâncias da realidade, simultaneamente, revelando-se como uma circunstância de risco, uma vez que a realidade deixa de ser totalmente apreendida. Ao instaurar esta ambivalência, este “entre”, o transe altera o sentido da realidade, suspende suas amarras, libera a manifestação de nuances, e a percepções de significados —antes precisas— tornam-se valores relativos. Ou seja, valores com simultânea correlação. É numa condição de transe que a produção da arquitetura brasileira pode ser tomada, entre 1960 e 1985 —situando-se “entre”— entre a exitosa experiência do campo arquitetônico brasileiro que culmina em Brasília e as instâncias da condição pós-Brasília, até atingir os limites de uma incerta e incipiente pós-modernidade em meados dos anos 80. A condição pós-Brasília é uma condição em transe.

É nesta transitividade que a hipótese de investigação sobre a arquitetura brasileira deve ser formulada. Esta condição pós-Brasília e seu transe se configuram como uma circunstância propícia para enveredar por novos caminhos e explorar esta produção arquitetônica como um objeto de pesquisa em estado latente. Para tanto, considera-se a hipótese de que os arquitetos Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi trazem contribuições significativas para o campo arquitetônico brasileiro nesse contexto pós-Brasília. Neste sentido, seus projetos se constituem como uma chave de compreensão fundamental desta produção. Seus projetos estabelecem correlações, relacionando-se tanto com as múltiplas tensões do campo arquitetônico remanescentes do período heróico como também com valores emergentes. Ao mesmo tempo os quatro arquitetos se correlacionam, estabelecendo um diálogo próprio entre si. Assim, através das arquiteturas de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas, é possível estabelecer as correlações entre nossa contemporaneidade e a produção da vanguarda modernista sem se perder no transe da condição pós-Brasília, dentro da qual suas arquiteturas serão tomadas.

Esta condição do transe arquitetônico é propícia para balizar a construção do recorte que norteia resolução das questões contidas na

hipótese. Uma vez que, de acordo com Foucault, o recorte se constitui como uma operação deliberada, sua delimitação deverá propor a relativização das abordagens e das estratégias já consolidadas, relativizando suas validades para instaurar outras abordagens e estratégias.²⁶ Neste sentido, Foucault assinala que: “*É preciso por em questão, novamente, essas sínteses, esses agrupamentos que (...) são aceitos antes de qualquer exame (...) é preciso desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens; (...) É preciso também que nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares.*”²⁷ Neste sentido, é preciso estranhar os recortes já consolidados pra vislumbrar outras questões, assinalando que o recorte deve ser estabelecido tacitamente a fim de não fragilizar os objetos, atentando-se para seus limites. Assim, ao mesmo tempo em que este recorte pode se manifestar assimetricamente entre 1960 e 1985 para buscar as conexões pertinentes ao campo arquitetônico, sua construção justificará as operações historiográficas empreendidas a partir dos quatro arquitetos que interessam: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi.

Frequentemente as abordagens sobre os quatro arquitetos se vinculam a estratégias isoladas de enfrentamento, algo de caráter fortemente monográfico, separando-os e afastando-os completamente. Por vezes as conhecidas categorizações “*Escola Carioca*” e “*Escola Paulista*” também os encerram em circunstâncias absolutamente isoladas, numa separação geográfica igualmente questionável, deixando Lucio Costa e Niemeyer de um lado, Artigas e Lina Bo Bardi de outro. Ou ainda, quando são encerrados dentro dos grandes panoramas, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi têm suas latentes afinidades suprimidas a fim de assegurar o lugar correto de cada um deles numa trama historiográfica previamente conhecida.²⁸ Torna-se então impreterível estabelecer uma operação historiográfica que opere com os quatro arquitetos simultaneamente para revelar suas múltiplas inter-relações. Através da ruptura do caráter monográfico exclusivo, é possível investigar a qualidades das questões emergentes no campo arquitetônico brasileiro pós-Brasília através da problematização de projetos dos quatro arquitetos, ora tomados a partir de novas unidades discursivas, que suplantam os agrupamentos de unidades consideradas “*naturais, imediatas e universais*”. Assim, de acordo com Foucault, torna-se possível articular novos conjuntos que até então pareciam invisíveis, ou seja, não detectadas. Consequentemente torna-se possível analisar a coexistência e a atuação concomitante dos quatro arquitetos, construindo efetivamente uma nova abordagem plena de novas perspectivas e possibilidades.²⁹

Deste modo, interessa explorar a movimentação desses arquitetos no campo arquitetônico neste momento de transe, pressupondo uma diversidade mais valiosa que a pressuposta coesão programática de seus movimentos mais que modernos. Todos os quatro arquitetos atuam numa seara projetual

²⁶ FOUCAULT. *Arqueologia do saber*. p.25.

²⁷ Idem. p.24. Grifos adicionais.

²⁸ Considera-se a formulação desta complexa trama historiográfica a partir de BRUAND. *Arquitetura contemporânea no Brasil*; GOODWIN. *Brazil builds: architecture new and old. 1652-1942*; LEMOS. *Arquitetura brasileira*; MINDLIN. *Arquitetura moderna no Brasil*. Sobre a repercussão da arquitetura brasileira nas revistas vide. TINEM. *O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna*.

²⁹ FOUCAULT (1997). Op. cit., p.33

diametralmente oposta à situação da arquitetura brasileira pós-Brasília apontada por Spadoni, quando assinala a tônica da “*continuidade*” do que para ele corresponde a um “*Movimento Moderno sem discurso*”, reduzindo as questões de uma produção apenas a uma linguagem e um vocabulário formal.³⁰ Ainda assim, é preciso apontar que neste trânsito entre temporalidades, dinâmicas culturais e tensões políticas, os projetos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi podem manifestar cruzamentos e procedimentos híbridos, entre a causa moderna, as abordagens críticas e propor as novas questões do próprio campo arquitetônico em que atuam.

Brasília permanece nas páginas das revistas de arquitetura como um projeto exitoso, resultante do empenho de arquitetos conquistado através de suas articulações sociais e políticas. A cidade é retomada oportunamente e torna-se mais que uma experiência ou um assunto, consolidando-se sim, como um recurso para a auto-legitimação do próprio campo arquitetônico frequentemente. Assim, reportagens, edições especiais, entrevistas com seus mentores ou novos projetos, se aproveitam de datas redondas —como a comemoração de seus dez anos em 1970— se aproveitam para mostrar Brasília como referência viva e presente. Assim, a cidade aparece nas revistas como um índice de relacionamento do campo arquitetônico com a sociedade civil, lembrando suas aspirações iniciais para se configurar e tornar-se mais do que um ícone de sucesso arquitetônico. Ou seja, procura-se conectar aquela contemporaneidade com o apogeu da inauguração da cidade e da consolidação de uma produção arquitetônica. Perante o quadro de incertezas ou possibilidades do campo arquitetônico de meados dos anos 80, Brasília aparece como ponto de encontro entre o passado e o futuro, num movimento pendular sobre os extremos da lacuna historiográfica, permanecendo como o índice de ligação direta entre o passado supostamente pleno de êxito com um futuro ainda promissor.³¹

Entre um extremo e outro no contexto da condição de o transe da condição pós-Brasília, se anuncia o interesse pela produção arquitetônica de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi. Para tanto, é preciso apontar algumas das estratégias historiográficas que serão implementadas reconhecendo que história da arquitetura é a instância reflexiva que coloca os desafios de um projeto inscrito num campo pleno de relatividades, tensões, dúvidas e potencialidades, ao que Tafuri afirma: “*A história prepara bases para essas novas aventuras projetivas, redimensionando radicalmente os dados de um problema de projeto.*”³² E enfatizando o mesmo argumento, também assinala que: “*Faz-se história da arquitetura porque se procura o significado da arquitetura atual: mas para resolver as angústias do presente, de nada vale projetar no passado as certezas a superar. Neste sentido, é a arquitetura como tal que volta a apresentar-se como problema.*”³³

Em meio a este transe arquitetônico pós-Brasília podem ser detectados os fenômenos de ruptura definidos por Foucault, bem como os momentos de

³⁰ SPADONI. Este argumento embasa toda a Tese do autor.

³¹ Um indício dessa força é a matéria: “*Brasília: ano zero*” publicada na AU de 02/abril/1985, que coloca Brasília no começo e no final do arco temporal 1960-1985, antes do qual e depois do qual tudo era ou deveria ser diferente.

³² TAFURI. Op. cit., p.261.

³³ Idem. p.203

ruptura apontados por Tafuri. Neste sentido, Foucault considera que a concepção de uma história estruturada a partir das grandes periodizações é insatisfatória, porque não revela as multiplicidades que permeiam os fatos, tornando-se restritiva, ao que alerta para o deslocamento desta visão de grandes momentos para o valor dos “*fenômenos de ruptura*” dos tecidos narrativos da história.³⁴ Portanto, tais fenômenos definem os eventos que incidem e interrompem as estruturas narrativas já sedimentadas num longo recorte historiográfico, abrindo novas perspectivas para outras abordagens através de outros recortes. Tafuri, por sua vez, define a possibilidade de operar de modo fragmentário com o projeto arquitetônico, sendo possível tomar qualquer projeto, qualquer obra arquitetônica e operar seus valores e questões abrindo novas instâncias para sua compreensão, uma vez que somente assim serão estabelecidos os seus novos nexos arquitetônicos latentes. Ambos valorizam as transformações entre os valores e as categorias reflexivas que podem incidir sobre um objeto, advindos destas novas explorações historiográficas. É a partir desta perspectiva que aqui interessa para enfrentar a arquitetura de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi.

Manfredo Tafuri opera sua argumentação com os termos “*projeto*” ou “*arquitetura*”, equilibrando a valência de ambas as categorias. Ou seja, Tafuri toma tanto o processo de consubstanciação das idéias que geram o fato arquitetônico, como também se dedica ao fato arquitetônico pronto, estabelecido. Para ele, em qualquer uma destas categorias está o mesmo idealizador do fato arquitetônico, que é justamente o arquiteto. Isto posto nos termos de Foucault significa que em qualquer que seja o momento em que a obra arquitetônica seja tomada, lá estará o arquiteto, aquele que através da obra arquitetônica instaura seu discurso.³⁵ Tafuri destaca o projeto como o desígnio máximo, ou como tarefa ideal, ou ainda, como missão, considerando a exclusividade da arquitetura de interferir nas realidades do mundo e estabelecer possibilidades para novas práticas sociais, novos valores culturais e novas dinâmicas urbanas, fato que —novamente na chave de Foucault— significa instaurar um discurso. Eis os domínios de ação pertinentes aos projetos arquitetônicos, e por extensão aos quatro arquitetos especificamente. Finalmente, Tafuri argumenta que o embasamento conceitual deve extrapolar o campo arquitetônico a fim de relativizar seus valores, sendo necessário o deslocamento do objeto arquitetônico para contextos mais globais, a fim de estabelecer suas correlações com a dinâmica cultural em que está inserido. Assim, para ampliar a compreensão dos projetos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas, também é preciso considerar o transe cultural da condição pós-Brasília.

³⁴ FOUCAULT (1997). Op. cit., p.04

³⁵ FOUCAULT (1996). Op. cit., p.10 e 22.

“Seja marginal, seja herói”

Helio Oiticica

“É preciso provocar o espectador, chamá-lo de burro, recalçado, reacionário.”

Zé Celso Martinez Corrêa

“O erro é viver a ideologia como verdade, história e ciência. Ela pode ser o elemento tático, mas não deve se confundir com a estratégia.”

Affonso Romano de Sant’Anna

O primeiro desafio que se detecta numa abordagem acerca da dinâmica cultural brasileira entre 1960 e 1985 é a inexistência de uma abordagem sistemática que enfoque a dinâmica do campo cultural brasileiro como um recorte exclusivo e que estabeleça uma leitura desta produção com um mesmo instrumental teórico. À rigor, esta abordagem deveria tratar das muitas manifestações artísticas e também de arquitetura em todas as nuances do recorte temporal dos anos 60 aos anos 80. Contudo, mesmo com o benefício de novas publicações de títulos que abordam esta produção cultural que coincide com a vigência da Ditadura Militar, numa temática ampla que os enfoques têm suscitado, torna-se significativa a ausência da arquitetura dentro de tais abordagens do campo cultural. Considera-se que a arquitetura, por vezes, não pertence ao campo desta produção cultural. Trata-se, mormente de música, cinema, teatro, artes visuais, TV, e às vezes moda, poesia e literatura, mas a arquitetura é um “tema” constantemente preterido. A cronologia apresentada por Marcelo Ridenti³⁶ é eloqüente quanto a esta situação. Para cobrir o período entre 1958 e 1984, o autor elabora uma cronologia através dos seguintes temas: *política, cinema, teatro, música popular, literatura, artes plásticas* e a categoria “*outras*”. Nesta seção é que estão presentes as três menções a questões de arquitetura, ou seja, na mesma seção em que constam notas sobre novela, a conquista do tri-campeonato no México, ou o falecimento de Glauber Rocha. Neste arco temporal 1958-1984, apenas Brasília, o MASP e o Sambódromo foram destacados, fato que comprova as carências que o campo da arquitetura enfrenta quando precisa ser minimamente tratada por abordagens correlacionadas com outros campos epistemológicos.

No âmbito cultural brasileiro as prementes tensões entre os meios de expressão e os modos de produção artística, o questionamento da função social do intelectual e as posturas ideológicas, as possibilidades e as funções dos meios de comunicação, são exibidas em escala cinematográfica no filme “*Terra em transe*”, de Glauber Rocha, lançado em 1967. O cineasta expõe sua abordagem crítica acerca das estruturas políticas, sociais, culturais e simbólicas do Brasil através de um enredo fragmentado que metaforicamente questiona o complexo funcionamento das correlações entre os vetores políticos

³⁶ Marcelo Ridenti é um pesquisador com notório interesse pela Ditadura Militar brasileira, vide RIDENTI. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV.*

e os vetores intelectuais de um país ficcional —*Eldorado*. Ao mesmo tempo em que questiona o lugar e a função da cultura, bem como do intelectual na sociedade, a narrativa de Glauber Rocha funciona como um petardo que revela o limite da situação de todo o campo cultural brasileiro, apontando sua irresoluta situação após o Golpe Militar de 1964. Neste sentido, as pesquisas recentes de Elio Gaspari sobre a dinâmica política do Brasil durante a Ditadura Militar se tornam uma referência pertinente para detectar colateralmente como podem ser aferidas as relações entre o campo político com a dinâmica cultural entre os anos 60 e 70, especialmente.³⁷ Em sua abordagem, Gaspari avança nas observações de Roberto Schwarz sobre a transformação cultural brasileira indicando a assimetria entre os momentos da dinâmica cultural e da movimentação política. Ao tratar destas diferenciações, Schwarz aponta para o Ato Institucional nº.5 —AI-5— como fator limite entre as fases do campo cultural, além das quais, outras sobrevieram. Neste sentido ele afirma que:

*“Se em 64 fora possível a direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastava liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores — noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.”*³⁸

Trata-se de um contraste ainda mais patente quando contraposto à situação de relativa liberdade política assegurada desde o fim da Era Vargas e com a possibilidade de emancipação cultural evidenciada em 1958 pela revolução sonora da Bossa Nova e pela inauguração de Brasília que ratificava um sentimento coletivo e popular de superação e de autoconfiança que predominaria no âmbito político, mesmo que socialmente o país permanecesse repleto de arcaísmos e contradições. Nesta perspectiva pós-64, o engajamento e uma estreita relação entre arte e política é apontado por Aracy Amaral como sendo a questão candente, considerando o seu produtor —o artista— como um vetor autônomo neste processo de alteração das perspectivas sociais.³⁹ Aracy Amaral também aponta a emergência do valor da cultura popular para o meio intelectual e artístico nos anos 60, assim como destaca o caráter participativo da ação entre intelectuais e artistas ora estritamente articulados com a massa popular⁴⁰. Para tanto, ela retoma as experiências dos centros Populares de Cultura (CPC) e as demais experiências culturais vinculadas a União Nacional dos Estudantes (UNE) nos fins dos anos 50 e início dos anos 60 como sendo as forças expressivas da dinâmica cultural, ora empreendida pelos universitários. Para Schwarz essa movimentação dos estudantes representa: *“Em seu conjunto, o movimento cultural destes anos [1964-68] é uma espécie de floração tardia, o fruto de decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as condições sociais já não existem.”*⁴¹

Sobre esta força da participação universitária dos estudantes, Ridenti destaca sua ambivalência ao considerar que os estudantes constituem o grupo

³⁷ Estas relações são destacadas ao longo dos quatro títulos: *A ditadura envergonhada, A ditadura escancarada, A ditadura derrotada e A ditadura encurralada*.

³⁸ SCHWARZ. *Cultura e política, 1964-1969*. in *O pai de família e outros estudos*. p.63.

³⁹ AMARAL. *Arte para quê?* p.337.

⁴⁰ Idem, p.315

⁴¹ SCHWARZ. Op. cit., p.89.

social que organizará passeatas, protestos e formará o grosso de diversos grupos guerrilheiros, ao mesmo tempo em que participam plenamente da movimentação cultural que se sucede ao Golpe, indo ao show “Opinião”, às peças do TUCA, ou do Teatro Oficina, aos festivais de cinema.⁴² Ou seja, os mesmos universitários que participam dos festivais de música realizados pelas emissoras de TV e financiados pelas gravadoras, catalisarão uma aspiração transformadora em suas ações cotidianas. Eles se configuram como um mesmo vetor atuando em frentes que, paulatinamente, não serão mais vistas como antagônicas, a partir do momento em que a fusão de comportamento, política e cultura se traduzem em atitudes menos rígidas e menos dogmáticas.⁴³ O início dos anos 70 coincide com a ampliação das restrições das liberdades de expressão e paradoxalmente encerram um momento de pujança econômica —o chamado “*Milagre econômico*”— ao que Ridenti afirma:

“...[no] princípio dos anos 70, sob o governo Médici, quando se consolidou o processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, a atuação dos artistas de esquerda foi marcada por certa ambigüidade: por um lado, a presença das censura e a constante repressão a quem ousava protestar (...); por outro lado, cresceu e consolidou-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais.”⁴⁴

Em meio a este processo econômico, o descolamento entre arte e política será ampliado após o AI-5 até um grau máximo tal de desvinculação em 1972, 73, distendendo-se a partir de meados dos anos 70, efetivamente pós-1976. Neste momento o “*vazio cultural*” definido por Zuenir Ventura já havia se consolidado, mas era decorrente mais das proibições e de todas as restrições que impedem o acesso à produção cultural do que à inexistência de uma produção cultural propriamente dita. Em tom provocativo, ele sugere que se fossem abertas as gavetas dos censores muitas músicas, filmes, peças, exposições, poesia, livros, poderiam ser tocadas, exibidos, montadas e apresentadas, lidas, publicadas e finalmente chegariam ao público! Já no artigo “*A falta de ar*”,⁴⁵ Zuenir Ventura anuncia e caracteriza as novas estratégias da manifestação do meio cultural, que se por um lado não suplantam o “vazio cultural”, ao menos clarificam suas nuances. Neste sentido, ele aponta a existência de três alternativas: uma cultura comercial, de massa; uma contracultura, designada pela expressão “*underground*”, cuja corruptela seria “*udigrudi*”; e ainda a cultura engajada. Ou seja, neste esquema, haveria uma cultura de massa, operando com o entretenimento; haveria uma segunda instância cultural que atua nos interstícios do sistema sócio-cultural a ser posteriormente absorvida pela terceira forma, que seria uma cultura marcada por uma postura crítica explícita.⁴⁶

Heloisa Buarque de Hollanda assinala que houve uma ruptura efetiva dos chamados “*alinhamentos ideológicos automáticos*”, a partir de quando o

⁴² RIDENTI. Op. cit., p.39

⁴³ Heloisa Buarque de Hollanda apud DIAS. *Anos 70: enquanto corria a barca*. p.35-36.

⁴⁴ RIDENTI. Op. cit., p.323

⁴⁵ VENTURA in GASPARI et alii. Op. cit., p.52-85. *A falta de ar*, artigo originalmente publicado na *Revista Visão*, em agosto de 1973.

⁴⁶ KONDER. *A questão da ideologia*. 60-66.

esquematismo binário entre “direita” e “esquerda”,⁴⁷ não se mostrava mais capaz de instrumentalizar a leitura da complexidade das perspectivas mais amplas e plurais que se consolidaram no campo cultural, político e social. Este momento de distensão das posturas artísticas se alimenta da reconquista da relativa liberdade de imprensa a partir de 1975, com o *boom* editorial da imprensa alternativa⁴⁸, marcando a entrada paulatina de novas referências — filosóficas, sociológicas ou comportamentais— que passariam a permear as conversas e a reflexão nos meios culturais. Trata-se de um novo contexto em que as simples práticas cotidianas da vida urbana podem manifestar valores ideológicos transformadores da dinâmica social do país.⁴⁹ O espaço urbano é para Zuenir Ventura o lugar para onde as ações culturais transformadores voltam seu discurso contra as práticas políticas ao mesmo tempo em que os jovens, os universitários, os “desbundados”, convivem com os novos valores lançados na dinâmica de uma incipiente cultura de massa. Assim, o valor que resiste nesses embates cotidianos podem se manifestar nos versos de uma canção de algum festival, na fala de um personagem do Teatro de Arena, ou da novela *Beto Rockefeller*; numa capa de revista, numa charge d’*O Pasquim*, no cartaz de um filme ou num panfleto que promove uma passeata. Este contexto delineado por Zuenir Ventura indica que ainda havia resquícios daquele elemento utópico da transformação mediante a participação, que encontrara novos canais para se expressar e que se metamorfoseava para sobreviver nas mutantes conjecturas político-culturais.

A despeito da morte de JK ou do golpe militar na Argentina, 1976 é um ano sintomático desta transformação urbana da sociedade brasileira, quando a casa noturna “*The Frantic Dancing Days Discotheque*”⁵⁰ que se converte em referência para uma novela da Rede Globo e detona uma febre de consumo juvenil: desde sandálias de plástico, meias, cortes de cabelo, maquiagem, até a atitude e o modo de dançar. Instaura-se um novo modismo, através do fenômeno de uma onda consumo, pertinente àquele grau de urbanidade recém alcançado. No entanto, mais do que uma onda consumista, interessam seus indícios da mudança das perspectivas da cultura do país com presença modernizante da crescente indústria cultural. Tanto para o Brasil, como na América Latina, Nestor Canclini estabelece uma chave de compreensão dos processos culturais que valoriza as correlações entre valores emergentes, arcaicos e residuais que são ativados nas manifestações artísticas e nos processos culturais em que as três instâncias do campo cultural —cultura erudita, cultura popular e cultura de massa— se inter-relacionam.⁵¹ Ao abordar a produção cultural do século XX, Eric Hobsbawm reafirma que o fato mais decisivo do campo cultural foi o surgimento e a organização de uma indústria da diversão popular voltada para um mercado de massa, denominada cultura de massa. De acordo com ele, esta cultura estaria estruturada pelo cinema, música, rádio, TV, sendo que hoje, outras *midia* contribuiriam para a difusão desses valores culturais. Hobsbawm aponta ainda que o sucesso da

⁴⁷ GORENDER. *Combate nas trevas*. p.11. Para o autor o termo “esquerda” é o “...conceito referencial de movimentos e idéias endereçadas ao projeto de transformação social em benefício das classes oprimidas e exploradas. Os diferentes graus, caminhos e formas dessa transformação social pluralizam a esquerda e fazem dela um espectro de cores e matizes.”

⁴⁸ Ridenti aponta um total de 24 novas publicações. op. cit., p.404.

⁴⁹ Sobre a entrada de valores ideológicos no cotidiano vide KONDER. Op. cit., p.241.

⁵⁰ MOTTA. *Noites tropicais*. p.293

⁵¹ CANCLINI. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. p.198.

consolidação desta sociedade de consumo se estabelece e se afirma após a 2ª Guerra Mundial, especialmente após 1960, com hegemonia da produção cultural norte-americana.⁵²

Será justamente neste momento pós-60 que haverá também no Brasil a paulatina estruturação desta indústria cultural. A instalação precoce de uma rede de televisão no Brasil ainda em 1950 foi um dos fatores fundamentais para catalisar esta nova dinâmica cultural, ampliando seus domínios para além das manifestações tradicionais e instaurando outras linguagens de manifestações culturais e de caráter de massa. Pioneiramente, o Brasil havia despontado neste novo mercado com a quarta emissora de televisão do mundo, a TV Tupi, tornando-se tecnologicamente atualizado e inserido nesta perspectiva cultural, quando o magnata das comunicações, Assis Chateaubriand, inaugurou esta nova fase midiática da cultura nacional.⁵³ A partir de então, a indústria cultural passaria a ser um dos vetores da dinâmica cultural com igual potencial de definir as referências culturais do país. Trata-se de uma conjectura inversa ao arroubo modernizante —porém emancipador— contido em Brasília, na Bossa Nova e na Arte Concreta. Nestes casos, a modernidade era de tal ordem que suscitava —quase que como efeito colateral— um interesse sobre uma suposta perda de valores de uma identidade nacional pré-existente fosse ela rural ou arcaica para o novo estágio de desenvolvimento nacional. Contudo, as novas escalas de produção cultural podem ser tomadas com outras possibilidades. Assim, se tais valores culturais genuínos já vinham sendo explorados dentro da literatura de caráter regionalista, onde estaria Guimarães Rosa com “*Grande sertão, veredas*” ou “*Vidas secas*” de Graciliano Ramos, a partir então tais valores poderiam ter sua força latente transformada num filme e alcançar um número maior de pessoas. Mais do que a mera defesa da cultura nacional, a híbrida atualização dos meios de manifestação artística poderia contribuir com a construção da identidade nacional, para além de estereótipos e estigmas, coadunando-se então com a modernidade de Brasília, cuja inauguração havia sido televisionada.

Por outro lado as práticas culturais de massa demandam a reposição dos valores culturais através do valor de novidade que é agregado aos novos produtos, num sistema de produção estética integrado à produção de mercadorias, numa dinâmica tal que as novas séries de produtos impõe a obsolescência programada das coisas.⁵⁴ No âmbito da cultura de consumo esta dinâmica gera a reposição constante do mesmo valor, quando a novidade tem valor em si mesma.⁵⁵ Torna-se sintomática a mudança semântica em que a relação artista/obra/ação passa a operar através das relações produto/novidade/consumo. 1960-1985 é um período histórico do campo cultural que oscila entre a quase inexistência de expressões culturais de massa para o seu predomínio como prática cultural. Ao tratar destas mudanças radicais, Ridenti afirma que elas foram beneficiadas pelo AI-5: “*O caminho ficou livre no campo artístico, a partir de 1969, para o avanço irrestrito da indústria cultural...*”⁵⁶ Enquanto Brasília, a Bossa Nova e a Arte Concreta são os vetores de tensão entre os valores arcaicos, residuais e emergentes a cultura

⁵² HOBBSAWM. *A era dos extremos. O brave século XX 1914-1991*. p.491-495.

⁵³ MORAIS. *Chatô: o rei do Brasil*. p.496-504.

⁵⁴ JAMESON. Op. cit., p.30.

⁵⁵ Idem. p.125.

⁵⁶ RIDENTI. *O fantasma da revolução brasileira*. p.80

Brasileira, o movimento tropicalista capitaneado por Caetano Veloso e Gilberto Gil não somente amplia esta tensão, como também provocará um curto-circuito nos códigos eruditos, populares e da cultura de massa.⁵⁷ A música *Tropicália* de Caetano Veloso traduz esta vocação provocativa ao fazer uma celebração alegórica das complexidades e contradições nacionais, justapondo sua modernidade e seu atraso, inspirado na força monumental de Brasília: a cidade que nasce de um sonho, materializa uma experiência artística moderníssima para se tornar a sede do poder usurpado pelos militares, como num transe.⁵⁸

É também no transe entre atraso e vanguardismo que se organiza a cena do rock brasileiro dos anos 80 como outra movimentação cultural de caráter juvenil, que sob a égide da ironia, do desfrute da própria juventude, cantou seu hedonismo, suas ambições e suas mazelas amorosas, em meio às transformações políticas maiores, sobre as quais não tinham um domínio de ação direto. Aquilo que parecia ser apenas um novo modismo —como *Dancing Days*— adquiriu rapidamente uma legitimidade inovadora de ser, suplantando o atraso geracional através da música. Considerados supostamente menos engajados, porém não menos atentos à política, esta geração terá sua manifestação-chave concentrada num grande festival de música, o *Rock'n'Rio*. O festival catalisou este processo e legitimou essa outra movimentação da música de caráter popular —aliás *pop*— que para além da rebeldia juvenil massificada, transbordou irreverência e inaugurou a nova fase política do Brasil pós-Tancredo. Diante de uma suposta indiferença e de um aparente desencantamento pela política da juventude que havia crescido sob a tutela de generais, é possível detectar correlações entre arte e política, mas sob novos arranjos entre valores políticos com o fazer artístico. Sintomático desta sintonia entre cultura juvenil e momento político foi a entrada da jovem vocalista Paula Toller, da banda *Kid Abelha e os Abóboras Selvagens* (!) que no dia 15 de janeiro de 1985 sobe no palco do *Rock'n'Rio*, envolta numa bandeira nacional referindo-se diretamente à eleição indireta de Tancredo Neves, realizada naquela manhã em Brasília —pelo Colégio Eleitoral— saudando a Nova República. Longe da postura iconoclasta e musicalmente radical da musa Nara Leão entoando “*Carcará*”, a jovem cantora bradava *hits* radiofônicos e sinalizava que também ali havia outra “*opinião*”, outra postura em estado latente naquela mesma geração, que festivamente, anunciava e participava coadjuvadamente de outros tempos políticos, inicialmente definidos “*pelas tabelas*”, como a música de Chico Buarque ironizava.

Enquanto isso, nas páginas das revistas de arquitetura do Brasil, além dos novos nomes e dos novos programas arquitetônicos, Oscar Niemeyer se fortalece como uma celebridade sendo, de longe, o arquiteto mais publicado. Além de ser a figura central da *Módulo*, ele está presente nas demais publicações de todas as formas: fotos, maquetes, entrevistas, artigos que mostram suas obras no Brasil, mas também destacam sua carreira internacional, com projetos urbanos e arquitetônicos na Itália, França, Argélia e Israel. Lucio Costa, o “*semeador da modernidade brasileira*”, aparece em pequenas notas na *Acrópole*, é relativamente bem publicado pela *Módulo* devido a Brasília e será tomado como figura heróica pela *Projeto* e *AU* após

⁵⁷ Para explorar a complexidade da *Tropicália* vide: BASULADO. *Tropicália: a revolution in Brazilian culture*; LIMA. *Marginália*; VELOSO. *Verdade Tropical*; DIAS. *Anos 70: enquanto corria a barca*; MELLO. *A era dos festivais*;

⁵⁸ VELOSO. *Verdade Tropical*. p.185-187.

1985. A irregularidade de sua presença, bem como do que se publica sobre ele, torna impossível compreender suas ações projetuais e reforça seus estigmas de isolamento e discriminação. Vilanova Artigas aparece como o radical mentor da FAU, cujas grandes massas em concreto aparente são publicadas pontualmente na *Acrópole* e na *Módulo*, também terá sua maestria unvida a uma categoria superior após seu falecimento em 1985. Lina Bo Bardi, a mulher que estava com a vanguarda da Bahia atenta ao sertão, enquanto todos se voltavam para o Planalto Central, a “*progettista*” do MASP, permanece impubescível: ela não aparece. Além de não ser publicada nem pela *Módulo*, nem pela *Acrópole*, será apenas nas páginas de sua antiga trincheira editorial, a revista *Habitat*, que o MASP seria devidamente divulgado. Lina reaparecerá na *AU* e na *Projeto* em alguns artigos devido aos seus projetos para Salvador e ao SESC-Pompéia. O SESC-Pompéia somente foi publicado após a conclusão de sua segunda fase de obras quando o bloco esportivo foi concluído, ou seja, em 1986, permanecendo quase desconhecido até então.

Assim, causa surpresa a irregularidade com que estes quatro arquitetos podem ser entendidos caso sejam tomados exclusivamente a partir das revistas. Se por um lado a presença efetiva destes arquitetos nas páginas das revistas é pouca, mesmo quando ainda permanecem projetando e atuando dentro do campo arquitetônico, por outro lado, a exposição deles em números especiais promove um fenômeno que aumenta sua legitimidade, ao mesmo tempo em que consagra e mitifica aqueles que podem ser tomados como os agentes potencialmente transformadores do campo arquitetônico. A respeito de tais conjecturas, o arquiteto Rodrigo Lefèvre se pronunciou em tom de frustração ao refletir sobre o quadro da arquitetura brasileira, apontando tanto uma efetiva diferenciação do campo arquitetônico entre o Golpe de 64 e aquele momento de abertura —sobretudo Anistia política— como destacou também a impertinência de compreendê-lo somente a partir de alguns “*personagens*” — Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas— quando de sua participação no debate “*Arquitetura e desenvolvimento nacional. Depoimento de arquitetos paulistas*”, realizado em 1979.⁵⁹ As considerações de Lefèvre ratificam o transe do campo arquitetônico em que toda a produção pós-Brasília estava enredada, ao mesmo tempo em que sinaliza a necessária ampliação das perspectivas para a compreensão das complexidades de então.

Contudo, se por um lado, Lefèvre aponta a necessidade de afastamento e distanciamento destes arquitetos, é preciso considerar que justamente — Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi— são os poucos arquitetos que conseguem atuar e produzir nos períodos anteriores e posteriores da condição do transe pós-Brasília que também pautava aquele debate, ou seja, são os arquitetos que atuaram no período heróico, atravessaram o pós-Brasília 1960-85 e continuaram projetando posteriormente, sobrevivendo às tensões do campo arquitetônico da condição pós-Brasília. Numa outra circunstância, Sophia da Silva Telles alinhava as questões de Lucio Costa com Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas, sugerindo a presença de Lina Bo Bardi, como sendo os vetores das diferentes frentes de ação da arquitetura brasileira, através das questões por eles postuladas —para no final da argumentação localizar Paulo Mendes da Rocha como um novo vetor do campo— ao que afirma:

⁵⁹ Lefèvre in *Arquitetura e desenvolvimento nacional. Depoimento de arquitetos paulistas*. p.62

“Os projetos que se constituem sob a influência de Lucio, exatamente porque se debruçam sobre o país, deverão atingir a modernidade, mas em um outro sentido: de um lado, pela *imaginação*, que termina por depositar a cultura no desenho da natureza (Niemeyer), e por outro, pela *política*, que se desenha nas formas da racionalidade técnica (Artigas). Mas a referência aos projetos de Lucio se fará identificar em muitos dos arquitetos seus contemporâneos.”⁶⁰

Para Lefèvre, a chave de resolução das questões do campo arquitetônico resultante deste processo que se iniciara no pós-Brasília e no pós-64 somente se consolidaria a partir da educação de novos arquitetos que estivessem cientes das novas circunstâncias. Neste sentido e neste mesmo debate, Lina Bo Bardi revela uma percepção igualmente aguda daquele momento presente, ao que afirma: “A *obsolescência da arquitetura, hoje, é clara; a perda de sentido das grandes esperanças da arquitetura moderna, claríssima...*” e, ao mesmo tempo em que alerta os presentes para a diferença entre os tempos, entre as diferentes gerações, Lina se mostra preocupada com os desdobramentos do campo arquitetônico brasileiro, instigando a platéia: “*Hoje estamos numa situação um pouquinho diferente. O que vocês [jovens arquitetos] vão fazer?*”⁶¹ Neste sentido, a abordagem de Abílio Guerra reforça a necessária conexão entre os interesses da geração atual com as gerações anteriores para estabelecer a continuidade de uma reflexão sobre o próprio campo arquitetônico, quando assinala que: “*Entre a negação psicanalítica radical do pai e a adoração religiosa da deidade, precisamos instaurar uma crítica que nos reconecte com a tradição, para com ela aprender e redimensionar o futuro levando em conta os desacertos do passado.*”⁶² Ao tratar desta conexão crítica entre passado e futuro, remete-se também a uma consideração de Otília Arantes, para quem é “*Inútil lembrar que a condenação global do Movimento Moderno faz tão pouco sentido quanto sua apologia rotineira.*”⁶³ Ou seja, ambos apontam para as complexidades do campo arquitetônico brasileiro situadas nas perspectivas pós-Brasília.

Assim, situando-se à distância da adoração apologética e igualmente distante da condenação integral de seus valores, sem insistir numa simplificada continuidade para salvar o a arquitetura brasileira por partes, é preciso construir tais conexões entre passado e futuro, interessando-se em abordar as complexidades desses “personagens” do campo arquitetônico a fim de elucidar as questões, causas, indagações, posturas e propriedades que seus projetos arquitetônicos encerram para, contribuir com o debate atual acerca da percepção do valor das ações destes arquitetos. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi que não somente personificam um campo do conhecimento, mas também participam ativamente de sua trama de nexos simultaneamente, nele projetando suas arquiteturas.

⁶⁰ TELLES. *Lucio Costa: Monumentalidade e intimismo*. p.85. Grifos adicionais dos termos em itálico originalmente.

⁶¹ Lina Bo Bardi in *Arquitetura e desenvolvimento nacional. Depoimento de arquitetos paulistas*. p. 21-22.

⁶² GUERRA. *Lucio Costa: modernidade e tradição: montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira*. p.17.

⁶³ ARANTES. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. p.53.

capítulo **02**

4 vetores do campo arquitetônico: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas

*“Mas para meu desencanto, o que
era doce acabou
Tudo tomou seu lugar, depois que a
banda passou
E cada qual no seu canto, em cada
canto uma dor
Depois da banda passar, cantando
coisas de amor”*
Chico Buarque

*“...salvação é pelo risco, sem o qual
a vida não vale a pena!”*
Clarice Lispector

A abordagem das ações específicas de um arquiteto e seu conjunto próprio de preocupações pode contribuir para a configuração de um quadro mais amplo e diversificado da arquitetura brasileira. Esta aproximação também pode revelar outros valores com os quais a produção moderna de arquitetura pode estar relacionada, tanto quanto puder revelar a complexa trama da arquitetura brasileira pós-Brasília. Ou seja, o campo em que Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi atuam. Em meio aos impasses do campo arquitetônico pós-Brasília, os quatro arquitetos mantiveram-se projetando, cuidando e inventando arquiteturas. Mais do que a eventual salvação pelos riscos de suas arquiteturas, os quatro arquitetos radicalmente se afastavam tanto do tom lamentoso “*o que era doce acabou*” quanto também do que poderia sugerir a passividade de uma Carolina recostada no balcão da janela.

Sem a resignação de se manterem cada qual em seu canto, prancheta, trincheira ou balcão, os quatro arquitetos —Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi— permaneceram ativos no campo arquitetônico brasileiro. Ou seja, dentro de perspectivas que configuram um campo do conhecimento é possível elaborar as diferentes tramas internas em meio as quais estes quatro agentes que vetorizam o campo, atuam. As transformações políticas, sociais e culturais do país impeliram que cada um deles elaborasse diferentes estratégias para manter não somente sua independência e sua sobrevivência, mas também seus próprios discursos. Conquanto os vestígios dos traços biográficos de cada um deles poderá revelar o grau dos riscos vividos, será preciso antes formular quatro abordagens específicas sobre cada um destes arquitetos, através de um projeto arquitetônico, inicialmente. A partir de uma operação concentrada em uma obra de cada um deles será possível problematizar suas arquiteturas a fim de explorar suas especificidades, e assim poder então estabelecer as correlações com o contexto do próprio arquiteto. Consequentemente esta operação de tomar um projeto de cada arquiteto definirá uma circunstância oportuna para estabelecer posteriormente as correlações entre Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas. Neste sentido, a estratégia é partir da escolha de um projeto arquitetônico, para transformá-lo posteriormente no fator de

conexão que auxiliará a construção das correlações entre os quatro arquitetos em chave de simultaneidade no capítulo seguinte.

Para tanto, foram escolhidas quatro arquiteturas de propriedades reconhecidamente legitimadas, cujo valor excepcional e relevância se desdobram no campo da produção brasileira e que também demarcam sua presença na produção da condição pós-Brasília. Então, de Lucio Costa foi selecionado *Riposatevi*, o pavilhão brasileiro na Trienal de Milão (1964); de Oscar Niemeyer foi selecionado o Palácio do Itamaraty, em Brasília (1965-67); de Vilanova Artigas foi selecionada a FAU, em São Paulo (1967-69) e finalmente de Lina Bo Bardi foi escolhido o SESC-Pompéia, em São Paulo (1977-82/86) tornando-se possível respaldar a problematização almejada.

Quanto ao enfrentamento do fato arquitetônico, a estratégia é revelar os significados não manifestos do projeto, considerando tanto o seu processo de criação a fim de “...apreender a fragrância histórica dos fenômenos, submetê-los ao crivo de uma rigorosa avaliação, revelar suas manifestações, valores, contradições e dialéticas internas, fazer explodir toda sua carga de significados.” de acordo com as perspectivas investigativas apontadas por Tafuri.⁶⁴ Esta operação procura portanto revigorar as pulsações da arquitetura como o fato que constitui os índices do discurso do próprio arquiteto, assim como também ecoam e animam tensões de sua própria atuação, não sendo neutras, quando possibilitam comportamentos, definem valores, instituem transformações e provocam inovações em diferentes âmbitos de sua presença no contexto urbano, social, político e cultural, em que tanto a obra quanto o arquiteto se manifestam para além de suas pranchetas. Assim, através de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi interessa percorrer, vivenciar e experimentar o *Riposatevi*, o Palácio do Itamaraty, a FAU e o SESC-Pompéia incorrendo nas perspectivas abertas pela exploração dos sentidos de suas existências.

⁶⁴ TAFURI. Op. cit., p.21.

Lucio Costa

Riposatevi: o Pavilhão brasileiro na XIII Trienal de Milão

1964

*Eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro um monumento
no Planalto Central do país.
Viva a Bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça...
Caetano Veloso*

*“Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de
surpresa em surpresa (...) a gente se
lembra de coisas esquecidas (...) mas que
estavam lá, dentro de nós.”*

Lucio Costa

A participação do Brasil na XIII Trienal de Milão, em 1964, assinala um momento importante nos desdobramentos da movimentação moderna da arquitetura brasileira e aponta também uma inflexão surpreendente na obra de seu mentor: Lucio Costa. O Brasil participa pela primeira vez desta Trienal num momento em que ela finalmente retomava o sentido de vitalidade condizente com o vanguardismo e com a contemporaneidade que se espera de uma exposição deste porte.⁶⁵ Este fato se torna mais relevante, na medida em que se considera a participação da arquitetura brasileira ter se manifestado com qualidade e prestígio em outras situações desta natureza —feiras e exposições internacionais— em que as qualidades da produção técnica, artística e intelectual de um país se fizeram representar primeiramente pela arquitetura.

Destacam-se os pavilhões do Brasil na feira de Nova York em 1939 de Lucio Costa e Oscar Niemeyer: projeto que reitera o domínio dos procedimentos modernos e anuncia as especificidades da modernidade brasileira: curvas, elementos vazados, integração com paisagismo, rampas, além da pluralidade de vedações anunciando sua independência estrutural e das grandes aberturas. Neste sentido quando afirma que “*Um pavilhão de exposições deve apresentar características de construção provisória e não simular artificialmente obra de caráter permanente.*”⁶⁶, Lucio já demonstra sua clareza quanto ao tipo de programa representativo, o que caracterizaria então seu contraponto às orquídeas, cobras, aves, peixes e café de outrora. Dentre as demais representações nacionais também se destacam o pavilhão brasileiro na exposição de 1958 em Bruxelas, de Sergio Bernardes: espaços contínuos implantados entre ligeiros desníveis sob uma cobertura curva, cujo grande atrativo era uma esfera inflável que devido à insolação afastava-se ou aproximava-se do próprio pavilhão, sinalizando um diálogo com sua própria efemeridade. Além deste, em 1970, Paulo Mendes da Rocha leva para Osaka um projeto que valoriza a linguagem do concreto armado aparente, com as grandes estruturas sob quatro pontos de apoio, reitera a opacidade dos

⁶⁵ ROGERS. in *Módulo* n.º.38, p.01.

⁶⁶ COSTA. Op. cit., p.192. Este trecho trata do Pavilhão brasileiro em Nova York (1939), mas é mais pertinente ao *Riposatevi*.

espaços internos, articula a interioridade dos convívios com a transformação do terreno, além de fortalecer o próprio valor da estrutura como definidora da arquitetura.

Assim, não deixa de ser curioso o fato de que entre um projeto e outro, entre uma participação e outra, exista este projeto de Lucio Costa para o pavilhão brasileiro, que de tão pouco discutido, torna-se mesmo quase uma experimentação desconhecida. Trata-se de um espaço equacionado em poucos dias que enfrentou as consideráveis dificuldades “...dos problemas burocráticos e políticos e do tráfico de influências...”⁶⁷ para ser finalmente executado. Contudo, ele pode ser revelador da ação projetual de Lucio Costa, pois mesmo sem figurar entre aqueles projetos mais citados nas abordagens de sua arquitetura, o pavilhão contém os mesmos índices de problematização do *Park Hotel São Clemente* ou dos edifícios do *Parque Guinle*. Ou seja, compatibiliza valores das tradições culturais brasileira com possibilidades espaciais modernas e arrojadas; articula plasticidades tradicionais com novas materialidades num mesmo espaço; transforma questões do debate arquitetônico mundial em problemas específicos da arquitetura brasileira.

Some-se a esta postura de projetar, o fato de que naquele momento político tão incerto —1964, o Brasil pós-golpe— querer levar um pavilhão nacional para fazer ver o país ao mundo, pode também ser considerado ato de participação política. É certo que se trata de participação muito cuidadosa e diplomática, mas sobretudo, muito ativa e representativa de seu campo profissional. Em meio a uma onda de conservadorismos —que somente se iniciara em 1964 e que se desdobraria no total fechamento das perspectivas culturais em 1968— Lucio Costa apresenta um espaço de grande despojamento, com uma configuração quase imaterial para cumprir o desafio proposto pelo tema da Trienal: o tempo livre.⁶⁸

Riposatevi: aproveitem o tempo livre...

O tema da Trienal se pretendia ousado e extremamente vinculado àquela sociedade industrializada, algo referente às questões econômicas e sociais, um problema da cultura inserido na perspectiva da indústria cultural de uma sociedade cujos modos de vida tornaram-se repetitivos, monótonos e desgostosos. O tema procura alavancar um modo de pensar o cotidiano que se contraponha aos pressupostos das funções da cidade moderna concebida por Le Corbusier⁶⁹, propondo, de saída, uma abordagem que desmonte os gestos e os hábitos cotidianos, que interrompa as práticas rotineiras. Tal rotina numa sociedade industrial é o trabalho constante, sincronizado com o ritmo da máquina e inserido num contexto cultural massificado. Sair desta rotina, desvencilhar-se e romper com seus ritmos e alterar os hábitos implica em não fazer, em não trabalhar, em não operar... Ou seja, descansar, repousar,

⁶⁷ MAURÍCIO. in *Módulo* nº.38. p.40

⁶⁸ A participação do Brasil é considerada “econômica”; Jayme Maurício aponta um gasto inferior a US\$15.000, mas não especifica se este valor incluía passagens, transporte, montagem e o custo do projeto. Vide in *Módulo* nº.38. p.40. Helena Costa, a filha mais nova de Lucio é quem coordenaria a implantação do Pavilhão.

⁶⁹ De acordo com Le Corbusier, as funções: circular, trabalhar, habitar e ter lazer, seriam suficientes para organizar todas as instâncias da vida urbana. Vide *Carta de Atenas*.

desligar-se! E assim se apresenta a radicalidade da proposta e Lucio Costa: um convite à subversão dos tempos da produção industrial, um convite para desfrutar o tempo livre nas redes do Brasil, contemplando suas imagens. Lucio subverte também a dinâmica da própria Trienal ao propor um espaço de ócio e de não continuar o caminhar incessante e contínuo que estas mostras imprimem sob visitantes/usuários, sendo ironicamente enfático ao utilizar o tempo verbal imperativo para sinalizar o funcionamento do espaço brasileiro: *Riposatevi*, relaxem, descansem... O perfil deste usuário do pavilhão se aproxima mais do que Lucio classifica de “*turista qualificado*” —aquele que visita e aprecia Ouro Preto quando de seu tombamento, e não o novo integrante das hordas do turismo de massa.

Todo o arranjo espacial do pavilhão de Costa se manifesta como uma possibilidade de experimentar, provisoriamente, o modo de ser brasileiro. Eis o que, no limite, ele instiga o visitante, pois menos que uma formalização, Lucio proporciona a experiência do modo de “*ser brasileiro*”: “...o “*modo de ser*” brasileiro depositado nas reminiscências do vernáculo mais popular, nos elementos anônimos da colônia que [ele] desejou ver resguardado pelo projeto moderno.”⁷⁰ A expressão deste modo de ser se dá através do fortalecimento do programa, ao o que Sophia da Silva Telles assinala: “*Em Lucio Costa, o que está ‘além do utilitário’ essencialmente é o programa, não a forma.*”⁷¹ Lucio Costa organiza um espaço para representar o Brasil articulando índices espaciais, imagens, cores e texturas, num procedimento eminentemente moderno, porque relacional, mas seguramente transgressor conforme será visto. Não parece ter sido fácil trabalhar a participação do país de modo contundente e delicado para mostrar o Brasil pós-Bossa Nova, pós-Juscelino Kubitschek, pós-Brasília que é o país pós-64. O pavilhão revela um país que também havia saído da rotina do subdesenvolvimento industrial e que havia consolidado sua atualização no âmbito cultural mundial, superando sua dependência cultural, exercitando sua antropofagia saudável, cosmopolita e urbana. O pavilhão do Brasil nesta Trienal parece apontar uma alternativa própria às práticas de progresso tecnológico e à dinâmica da sociedade industrial, mantendo sua heterogeneidade e sua singularidade, quando justapõe valores sócio-culturais, procedimentos técnicos, ritmos e modos de vida. Contrapõe-se o ritmo industrial, dinâmico, urbano e premente que constrói Brasília ao ritmo tranquilo, telúrico, popular e singelo condensado no ato de deitar-se numa rede. As vicissitudes técnicas, sociais e estéticas do país são colocadas com grande força plástica e clareza de discurso: é possível construir “Brasílias”, mas ainda se mantém conhecimentos culturais arcaicos, como os valores latentes das redes e jangadas, evidenciando o mesmo país que no pós-64 também estava enredado em dúvidas.

No entanto, ali, no Pavilhão brasileiro em Milão, Lucio Costa não hesita e diretamente aponta o que fazer: *Riposatevi*. Este tempo verbal imperativo soa como uma ordem que se sobrepõe a um espaço que de modo deliberado se contrapõe às possibilidades múltiplas de uso, à livre apropriação dos usuários e assim, ao seu modo, quase às avessas, efetua um convite. De toda sorte, entre um convite e uma ordem, entre a incisão e a delicadeza, há um projeto, há um espaço moderno para representar um país. Nele se representa a

⁷⁰ TELLES. Op. cit., (1989) p.79.

⁷¹ TELLES in NOBRE et alii. *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. p.92.

especialização de uma visão de mundo e, sobretudo, demarca-se um posicionamento crítico no campo arquitetônico. Lucio Costa também subverte assim a rotina da arquitetura brasileira com este projeto, porque aparentemente menor.⁷²

...inútil paisagem?

Se a construção de Brasília colocou Lucio Costa em atividades de projeção com grandes equipes, prazos e determinações políticas diversas, aqui neste projeto, ele volta a trabalhar mais individualmente —em que pese o empenho de Jayme Mauricio junto ao Ministério das Relações Exteriores, o Itamaraty, para viabilizar a participação brasileira, além da colaboração imprescindível de Maria Elisa Costa, Sergio Porto e das fotografias de Marcel Gautherot. De toda sorte, ao retomar as atividades de projeto numa perspectiva mais pessoal, torna-se possível para o arquiteto retomar questões e interesses de aspectos projetuais que a escala de Brasília não lhe permitia. A cultura popular brasileira é tomada pelo viés indígena, ampliando o arco de compreensão de seu discurso sobre cultura popular e seu diálogo com uma arquitetura moderna, ao que ele afirma ser preciso “*Assumir e respeitar o nosso lastro original —lusó, afro, nativo...*” valorizando diferentes matrizes culturais.⁷³ Num contraponto surpreendente ao arroubo tecnológico, logístico e estético que foi a experiência de Brasília, Lucio Costa apresenta um espaço leve, transparente, desmontável e, no limite, descartável. Não é pouco, quando o arquiteto em questão é o homem que viu uma cidade-Capital nascer sob o desígnio de seu traço.

Entre a Finlândia e a Iugoslávia, Lucio Costa implanta o espaço do Brasil. Trata-se de uma arquitetura cujos índices espaciais se definem a partir da materialidade das redes de dormir, dos cabos de aço, dos retângulos de tecido, do sisal e dos painéis de madeira. O ambiente é mobiliado com cerca de quatorze redes⁷⁴ de algodão coloridas: roxa, amarela, azul, vermelha, laranja e alguns violões: eis toda a mobília do país! Seu espaço fluido é organizado através de painéis de madeira ordinária pintados de azul cobalto, verde oliva ou branco, que também são o suporte para as fotografias em preto e branco de Gautherot. Para complementar as dimensões deste espaço, o arquiteto propõe um chão de areia, que foi substituído por um piso homogêneo, ao que parece feito de sisal; e para arrematar o teto, “...à guisa de dossel...”⁷⁵ Lucio Costa arma uma estrutura de cabos de aço multi-direcional para sustentar a armação das redes e acima desta trama, dispõe outra que filtra a luz zenital com retângulos de tecidos brancos e amarelos pendurados e soltos

⁷² De acordo com sua autobiografia Riposatevi é divisor de uma fase, localizando-se na sexta fase. A partir do projeto urbano para a Barra da Tijuca ele localiza a sétima e última fase de sua obra, em 1982. Vide *Registro de uma vivência*, p.333-335.

⁷³ COSTA. Op. cit., in *Opção, Recomendação e Recado*. p.382.

⁷⁴ A marca da rede é “*Filomeno*” e foram adquiridas com auxílio do professor Liberal de Castro que comprou as redes no Mercado de Fortaleza para o Dr. Lucio. Vide COSTA. p.567.

⁷⁵ COSTA. Op. cit., p.408. Vale lembrar que em terreiros de candomblé também pode ser encontrado um “*dossel*” bastante semelhante plasticamente a este, que também podem aludir tanto as bandeirinhas de festas juninas, como as plaquinhas de alumínio que temperam a luz na calota do Senado Federal, formando uma trama de planos perpendiculares e intercalados.

junto com as letras verdes, em caixa alta, que anunciam a palavra de ordem que organiza/orienta todo o seu funcionamento: R I P O S A T E V I

Lucio Costa desmonta as relações de interioridade do edifício que abriga o pavilhão e revigora o lugar do Brasil como um ambiente de estar arejado e ventilado, transformando-o numa autêntica varanda. Com seu espaço de sociabilidade aberto instaurado na tensão entre o interior e o exterior, proporcionando interação direta com a paisagem do lugar, a varanda é tomada como referência por sua carga espacial de operar relações dentro/fora, mas sobretudo por seu potencial gregário de fomentar o convívio. Trata-se de uma convivência de intimidade relativa que se desdobra em seus espaços, cujo despojamento é detectado por seus próprios “equipamentos”: mesas, cadeiras, bancos, mesinhas e as redes ao que Lucio afirma: “...o fato é que as varandas, quando bem orientadas, são o melhor lugar que as nossas casas têm para se ficar; o que é a varanda, afinal, senão uma sala completamente aberta?”⁷⁶ No entanto, a varanda de Riposatevi se aproxima da ambiência da varanda da Casa Hungria Machado (1942) que se abre para dentro da própria casa, voltando-se para um pátio, mantendo o resguardo de seu espaço, mais do que abrindo-o para o exterior. Ou seja, Lucio Costa detona uma operação espacial de abrir-se para dentro, cujo resultado é a obtenção de uma espacialidade legível. *Riposatevi* é um projeto lúdico, poético, bem implantado e de fácil execução, cujo caráter provisório deve proporcionar uma experiência específica a fim de traduzir o seu entendimento do tema “*tempo livre*”: aqui no Brasil, descansar indolentemente ou trabalhar freneticamente podem ser atividades equivalentes no cotidiano de qualquer um. O argumento parte diretamente do arquiteto: “*Imanente ou transcendente, há uma intrínseca grandeza no homem e na sua obra, ainda quando aparente a sua negação, como num símbolo de repouso —a rede— que propus (...) para a XIII Trienal de Milão.*”⁷⁷ representando mesmo povo que descansa nas redes e constrói Brasília. A lógica do cotidiano e a subversão de sua rotina através das ações físicas e dos esforços do corpo, constituem o discurso de Lucio Costa, assim como é também uma das questões pertinentes aos Situacionistas, para quem era preciso subverter as lógicas convencionais de percepção e ação cotidiana para pensar os espaços urbanos sob novas perspectivas.⁷⁸

O ambiente de informalidade de uma varanda em Riposatevi passa a ser associado também com a sociabilidade da praia e com o universo sonoro da Bossa Nova que parece ecoar pelos seus espaços, nem mesmo sendo necessário dedilhar os violões ali também presentes. Trata-se de uma atmosfera que a um só tempo evoca as varandas das fazendas e dos engenhos do interior como a vida urbana à beira-mar, numa profusão de estímulos sensoriais e temporais em que Lucio Costa funde Colubandê⁷⁹, Copacabana e Brasília. No entanto, trata-se de uma varanda sem paisagem natural a ser desfrutada, que se configura a partir de imagens fotográficas. Lucio Costa opera tanto com a dinâmica do espaço relacional moderno quanto com a lógica da imagem da cultura de massas, revelando um procedimento

⁷⁶ COSTA in XAVIER. *Sobre arquitetura*. p.92.

⁷⁷ COSTA. Op. cit., p.19.

⁷⁸ Sobre os Situacionistas, suas teorias e pauta de questões vide JACQUES. *Apologia da deriva. Escritos Situacionistas sobre a cidade*.

⁷⁹ A fazenda de Colubandê é um antigo engenho de açúcar no Estado do Rio de Janeiro, com uma Casa Grande cercada de varanda e uma igreja próxima aos domínios da intimidade doméstica. Vide COSTA. Op. cit., p.503-507.

surpreendente e sofisticado. O Brasil é, por ora, sintetizado através das fotografias das jangadas, das praias do Ceará e das Super-Quadras, do Eixo Residencial, do Congresso, da Praça dos Três Poderes e da Plataforma Rodoviária de Brasília. Assim, através da força destas imagens tomadas para organizar um espaço intimista, Lucio Costa evidencia o seu trânsito entre as escalas elaboradas por Sophia da Silva Telles para quem “*Lucio parece substituir essa relação [entre público e o privado] pelas noções de espaços íntimos e monumentais...*”⁸⁰ Para tanto, o arquiteto não precisa recorrer aos raciocínios ou estratégias tipológicas sobre a “varanda”, o que o aproximaria das questões de Aldo Rossi, embora ele opere com outro dos valores que são objetos de problematização de Rossi: a memória.⁸¹

Assim, vale destacar que Lucio Costa trabalha com tanto rigor para propor uma ação aparentemente desprezada: *Riposatevi*, descansem! Assim como vale apontar que o arquiteto opera o pavilhão com tanto ajuste para fazer uma proposta: percebam a complexidade do Brasil! Ao ser tão cuidadoso com a textura do piso, com a cor dos tecidos, Lucio Costa estabelece um espaço organizado por redes e imagens, a fim de configurar uma situação⁸², como se ele quase quisesse estabelecer uma equação provisória para facilitar a compreensão do país: **Brasil = rede + imagens** —ou seja, o país é sintetizado pela adição do artefato mais ancestral com as imagens de Brasília, o fruto de nossa melhor modernidade. Lucio Costa atua com segurança numa perspectiva de grandes tensões ao articular o artefato mais ancestral da cultura brasileira —a rede— com o artifício mais contemporâneo da cultura de massa: a imagem. O arquiteto elabora um arco temporal imagético que se estende desde a virgindade de praias remanescentes desde os tempos pré-cabralinos até a nova capital recém implantada *in totum* no meio do Cerrado.

A rede-de-dormir era também um dos objetos de pesquisa de Câmara Cascudo, que em 1957 finalizara seus estudos sobre sua origem e seus usos, considerando-a um artefato genuinamente brasileiro ao que assinala “...verifiquei que a primeira citação nominal da rede datava de abril de 1500. Daí para nossos dias constituía um elemento indispensável e normal na existência de milhões e milhares de brasileiros em quatro séculos. Nasciam, viviam, amavam, morriam na rede.”⁸³ Câmara Cascudo observa assim a versatilidade de seus usos: dormir, descansar, transportar, além de destacar sua utilização por diferentes classes sociais. Destaca-se que a rede é um equipamento doméstico que foi industrializado, ou seja, trata-se de um artefato que foi deslocado de uma escala de produção artesanal para a escala de produção industrial sem perder sua essência, sua materialidade, ou sua importância simbólica e cultural. Deste modo não houve corrupção de seus valores e significados originais. Trata-se de uma experiência extremamente moderna sob a perspectiva da Bauhaus de Walter Gropius: estabelecer a articulação plena entre manufatura artesanal e os novos meios de produção.⁸⁴ Seu “funcionamento” se dá com seu ajuste numa relação direta com o corpo: “A rede toma o nosso feitio, contamina-se com nossos hábitos, repete, dócil e macia, a forma de nosso corpo.”⁸⁵ Pois é justamente

⁸⁰ TELLES. Op. cit. p.59-60.

⁸¹ Sobre a questão tipologia e sobre memória vide ROSSI. *A arquitetura da cidade*.

⁸² Termo tomado na acepção dos Situacionistas

⁸³ CASCUDO. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. p.14. Grifos adicionais

⁸⁴ Vide DROSTE. *Bauhaus*; e ARGAN. *Walter Gropius e a Bauhaus*.

⁸⁵ CASCUDO. Op. cit., p.15.

este artefato que Lucio Costa transforma no índice espacial fundamental deste projeto havendo uma relação consoante entre a intervenção espacial de caráter temporário do projeto e o próprio improvisado inerente ao ato de armar e desarmar uma rede.⁸⁶

Já a valorização da imagem como fator projetual parece ser mesmo outra inovação nos modos de projetar de Lucio Costa, o que acentua sua notável contemporaneidade. Lucio Costa não projeta uma imagem à guisa de espaço. Ao contrário, ele elabora um espaço e se apropria das imagens para forjar/formular uma espacialidade que opere seu discurso sobre o Brasil. Mais que divulgar Brasília através da exibição das fotografias, o arquiteto expõe o universo técnico, logístico, político e estético que foi mobilizado para re-estruturar o país. A utilização da modernidade enquadrada por Gautherot está voltada para recobrar o patamar já alcançado ainda muito houvesse por fazer a fim de consolidar a grandeza assinalada pelo próprio Lucio: “*Não se está a fazer em Brasília uma capital de província, mas a nova capital de um país que ainda será uma grande nação.*”⁸⁷ As fotografias mostram outra equação ao olhar estrangeiro traduzindo a relação arcaico-moderno deste processo histórico em curso, desde a jangada cearense até Brasília. Contudo, Lucio Costa indica que não está seduzido pelo efeito plástico das imagens, afirmando que “*Há duas modalidades de ser: uma voltada para imagem, e outra voltada para a coisa em si — esta é uma diferenciação fundamental.*”⁸⁸

A atenção de Lucio Costa para a imagem e para o uso de sua força expressiva como recurso publicitário já havia sido especulada no décimo item do Relatório do Plano Piloto quando especifica que os Setores de Diversões de Brasília deveriam ter a fachada como suporte para imagens publicitárias. Ele deixa indicado que a futura solução arquitetônica deveria saber dosar com cuidado a vivacidade de *Times Square Garden* e de *Piccadilly Circus* em sua configuração, uma vez que a publicidade ajudaria a construção da paisagem urbanizada, estabelecendo o contraste necessário com o caráter monumental e com a força bucólica que paisagem do território de Brasília possui.⁸⁹ No pavilhão brasileiro os painéis organizando o espaço como suportes para enquadrar as fotografias de Marcel Gautherot em seus diferentes tamanhos, também funcionam como elementos de publicidade sobre o Brasil, complementando a difusão das imagens à beira-mar exportadas pela Bossa

⁸⁶ Embora seja possível detectar sua presença em diferentes projetos, a presença da rede como artefato legítimo para mobiliar e organizar o espaço moderno doméstico desde os ensaios das *Casas-sem-dono* 1 e 2 (1932-36) e em *Monlevade* (1934). Vide COSTA. Op. cit., p.84-86 e 95, respectivamente.

⁸⁷ COSTA in XAVIER. Op. cit., p.287.

⁸⁸ COSTA. Op. cit., p.382. Na seção “*Opção, recomendação e recado*” ao abordar as diferenças culturais entre o Brasil e os Estados Unidos.

⁸⁹ Tratam-se dos SDS e SDN, onde hoje estão o CONIC e o Conjunto Nacional respectivamente. Estes setores são, de fato, *shopping centers*, sem nenhum preconceito quanto à contribuição de suas funções junto ao funcionamento de uma cidade, articulando-se com o teatro, o museu, a biblioteca, sendo apenas um equipamento a mais. No Conjunto Nacional —cujo projeto do arquiteto Nauro Esteves segue a indicação do Plano Piloto— a publicidade praticamente desaparece durante o dia e faz-se presente ao anoitecer, sem subtrair ou disputar a atenção dos fatos arquitetônicos relevantes da escala cívica e monumental da cidade. Tampouco a publicidade constrói um fato arquitetônico, sendo o artifício apropriado para “*cobrir*” a superfície da face leste. Ao mesmo tempo, o edifício se preocupa com sua escala de inserção e com o ajuste do edifício à apropriação do usuário pedestre através de recuos, permeabilidade do pavimento na cota da Plataforma Rodoviária, fornecendo sombra num espaço de transição complexo.

Nova que tão bem exploravam as imagens de modernização do período JK. Enquanto isso, as letras suspensas da palavra de ordem *RIPOSATEVI* antecipam o procedimento comunicativo dos letrados publicitários e *outdoors* que Robert Venturi somente apreenderia em Las Vegas, tempos depois.⁹⁰ Além das imagens, Lucio Costa trabalha com uma grande diversidade de referências e procedimentos sem fazer apelos de ênfase tecnológica. Ao contrário, valoriza um conhecimento técnico extremamente simples, que contém um saber fazer perene, apontando para a flexibilidade das redes e seu grande potencial de adaptabilidade: com dois ganchos, arma-se a rede, define-se um lugar, um habitat. Trata-se de um raciocínio de ocupação espacial instantânea invejável para o *Archigram*, que explorava a força imagética de projetos urbanos baseados no uso da alta tecnologia espacial para designar estruturas urbanas móveis e efêmeras, tais como a *Walking City* e a *Plug-in City*⁹¹ cujo âmbito territorial era todo e qualquer lugar do planeta.

Assim, *Riposatevi* indica as transformações de Lucio Costa quanto aos limites de seu fazer arquitetônico que não somente trabalha com a principal substância do Movimento Moderno —o espaço— mas também que agencia novos fatores, enfrentando novas questões como a efemeridade ou a imagem. Além de manter presente sua preocupação com a cultura popular, Lucio Costa quer atuar para além das questões Modernas e por este motivo precisa agenciar o fator inovador da imagem junto de uma concepção espacial, numa ação que se desdobra para além da modernidade, tensionando seus procedimentos. Trata-se de um experimento de um arquiteto que, de tão moderno e tão ciente das conseqüências deste modo de trabalhar o espaço e a imagem, escolhe justamente um tipo de projeto que não perdura para se exercitar: um pavilhão de feira, cuja obsolescência é programática. Trata-se do movimento de alguém que atua por dentro, que age organicamente para explorar e transformar o próprio campo de atuação. Esta postura se torna ainda mais relevante a partir do momento em que o Movimento Moderno passaria então a ser crescentemente criticado: a caixa como formalização atávica, o espaço contínuo como não apropriável, a falta de referência simbólica figurativa como laconismo do edifício...

Possíveis trópicos

Lucio Costa transforma a rotina do campo arquitetônico ao trabalhar com limitações burocráticas e políticas tão grandes e, ao mesmo tempo, altera sua própria rotina de grandes projetos, trabalhando numa outra escala, onde opera e propõe questões para serem pensadas seriamente. Além disso, Lucio Costa ativa os recursos arquitetônicos para provocar e ativar a percepção dos usuários através deste pavilhão na XIII Trienal, despertando neles outras possibilidades de usar o “*tempo livre*” e acaba por estimular outras percepções sobre o Brasil. É através desta sensibilização do usuário em sua relação com o espaço que Lucio Costa dialoga com a *Tropicália* de Hélio Oiticica.

A *Tropicália* de Hélio Oiticica é uma instalação que visava eliminar as imagens óbvias e simplificadas de “tropicalidade”, desmontando os

⁹⁰ Parafrazeando o título da obra publicada originalmente em 1966: “*Learning from Las Vegas*”

⁹¹ *Teorias da Arquitetura*. p.770-775.

estereótipos de um Brasil tropical “for export”, preocupando-se com a essência do que seria um modo de estar nos trópicos.⁹² Para tanto, a *Tropicália* convida o expectador a uma experimentação tátil: materiais, cores, sons, texturas no piso, transparências... que apontam para que o visitante percorra tais espaços, se perca por entre estes lugares e perceba, tanto o espaço como a si mesmo. *Tropicália* estimula uma postura mais ativa e participativa, onde o visitante passa de mero expectador a expectador-participante⁹³ e assim como o Pavilhão de Costa, a *Tropicália* de Oiticica opera com imagens e com espacialidades do Brasil, porém com estratégias diferentes e forças distintas. Em ambas, a ordem do discurso anuncia um modo de ser e/ou estar ambientado num país/instalação/espço cujas possibilidades de ação devem ser próprias, autônomas e definitivamente libertadas dos estereótipos e assim, convergem ao apontarem que a experiência estética vai além da experiência meramente visual.⁹⁴ Por outro lado, divergem ao trabalharem suas linguagens, pois enquanto Lucio Costa define um espaço legível em que as imagens operam junto com a materialidade para organizá-lo de modo preciso, Oiticica opera primeiramente com os índices materiais para desmontar os valores estéticos através de um espaço labiríntico e multi-sensorial. Ambos voltam a dialogar ao operarem com valores culturais populares e massivos em conformidade com a chave proposta por Canclini para a compreensão das tensões culturais da América Latina,⁹⁵ permanecendo atentos para o ato de experimentar e vivenciar o espaço, protagonizando um diálogo surpreendente e improvável.

Enquanto isso, outra *Tropicália* pode complementar este diálogo entre Costa e Oiticica: a música de Caetano Veloso. Trata-se de uma música que se transformou numa grande celebração alegórica por traduzir as complexidades e contradições da dinâmica nacional. Uma canção extensa e enfática⁹⁶ que agencia/metralha inúmeras imagens, referências e citações para construir uma percepção fragmentária e múltipla do país e dos antagonismos de sua dinâmica cultural. Caetano Veloso organiza diversos pares antagônicos de referências para contrapor modernidade e atraso. O próprio Caetano confirma que Brasília foi o fator de inspiração para compor sua *Tropicália* por sua força monumental de cidade que nasce de um sonho, materializa uma experiência moderna para se tornar a sede do poder usurpado pelos militares, ao que afirma: “...Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo.”⁹⁷ Caetano Veloso, que naquele momento não conhecia Helio Oiticica, estava se posicionando na mesma trincheira cultural ao pretender desmontar as

⁹² JAQUES. *Estética da gíngã*. p.75. Há muitas outras passagens no livro que descrevem com precisão e sensibilidade a *Tropicália*. *Tropicália* é um trabalho de espacialização de Hélio Oiticica, exposto pela primeira vez ao público em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro —MAM-Rio— por ocasião da exposição “*Nova objetividade brasileira*”. De acordo com Paola B. Jacques, *Tropicália* é um experimento ambientado que se reporta à dinâmica dos espaços das favelas. Trata-se de um espaço organizado por dois “penetráveis” dispostos num cenário tropical com plantas, araras, caminhos de areia, cascalho ou de terra, junto de vasos e dos poemas-objetos de Roberta Oiticica. Estes penetráveis que definem o trabalho são estruturas de madeira associados à materiais precários como tecidos, telas e uma televisão, que organizam proposições labirínticas.

⁹³ Idem. p.79-81.

⁹⁴ Ibidem. p.82.

⁹⁵ CANCLINI. Op Cit., p.198.

⁹⁶ Destaca-se o arranjo e orquestração épica sob a batuta do Maestro Júlio Medaglia.

⁹⁷ VELOSO. Op. cit., p.185.

concepções estetizantes e superficiais da diversidade de manifestações da cultura popular quando articuladas também com o a cultura de massa. A *Tropicália* de Caetano Veloso traduz com perspicácia a preciosa ação do arquiteto. Lucio Costa aparece indiretamente, mais uma vez, sagaz e contemporâneo —como aquele que organiza o Movimento e inaugura monumentos no Planalto Central do país... e que no limite, havia organizado o “carnaval” de alegorias ecléticas que grassavam no campo arquitetônico antes de uma vanguarda arquitetônica se estabelecer por aqui.

O fato deste pavilhão brasileiro na XIII Trienal de Milão ser tão pouco abordado parece ser sintomático dos descaminhos e das perspectivas de ação plurais da arquitetura brasileira pós-Brasília, quando num momento de tanta produção projetual o singelo pavilhão não inspirou interesse de Yves Bruand. Contudo, este projeto também pode ser tomado para pensar a trajetória do próprio arquiteto, seus interesses pela cultura popular, seu modo de tomar e se apropriar das questões do Movimento Moderno, sua inserção no campo profissional, suas articulações políticas, sua compreensão da cultura de massa e como tudo isso, todas estas variáveis, participam, de fato, na concepção de um espaço.

No entanto, para abordar este Pavilhão, tudo parece insuficiente para esgotar a multiplicidade de interesses e afinidades com as quais Lucio Costa se articula, vinculando-se a questões tão díspares, nas mais diversas intensidades e sentidos, mostrando-se extremamente atualizado. Vale finalmente destacar que o texto “*Projeto e destino*” de Argan, em que ele discute os limites e as transformações pelas quais o fazer arquitetônico passava e aponta as questões da cultura de massa, a força da imagem que os arquitetos teriam de enfrentar, é do mesmo ano. De certo modo, Lucio Costa habilmente espacializa a crise de todo o campo arquitetônico e resolve a questão ao seu modo, com maestria e simplicidade. O que Lucio Costa explicita com este projeto do pavilhão brasileiro na XIII Trienal de Milão em 1964, é que não era preciso recorrer utilitariamente às questões em voga no mundo cultural e/ou arquitetônico para ser atual, para ser legítimo consigo e com sua cultura. Neste sentido, Hélio Oiticica, comentando sua obra, parece complementar e compreender esta experimentação em Lucio Costa: “*A palavra experimental é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso e fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido.*”⁹⁸

⁹⁸ OITICICA in FAVARETTO s/p.

Oscar Niemeyer

Itamaraty: o Palácio do Ministério das Relações Exteriores

1965-1967

“A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz.”

Le Corbusier

“A arquitetura deve exprimir o progresso técnico de sua época.”

Oscar Niemeyer

Superada a euforia da inauguração da nova Capital Federal, a implementação de seu Plano urbanístico sofreu uma abrupta interrupção no frenético ritmo de sua implantação e conseqüentemente alterou o andamento das obras arquitetônicas a serem realizadas. Diferentemente de Juscelino Kubitschek, o Presidente Jânio Quadros —mesmo cumprindo somente alguns meses de seu mandato— edificou apenas um pombal na Praça dos Três Poderes, estancando os cronogramas que demandavam recursos públicos e ações governamentais coesas para a consolidação da cidade. Apesar deste contexto de ruptura, da grita reacionária pelo abandono do projeto, JK havia deixado a cidade numa condição irrevogavelmente implantada, tornando-se inexorável sua efetiva presença no âmbito político, social e cultural. Enquanto isso, o ritmo das tensões políticas se acirrava em torno da renúncia de Quadros, da posse de João Goulart, do novo sistema de governo parlamentarista, ao passo que as obras de Oscar Niemeyer sofriam atrasos, vetos e ingerências.

Neste contexto de impasses o projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer para abrigar o Ministério das Relações Exteriores —concebido ainda em 1959— foi sendo postergado e preterido, embora fosse uma das sedes governamentais mais importantes e representativas para o funcionamento pleno da Capital, tanto que ocuparia um lugar de destaque na Esplanada dos Ministérios, assim como o Ministério da Justiça. Contudo, a partir de 1963 o Ministro Wladimir Murtinho⁹⁹ trouxe entusiasmo para o projeto empenhando-se para dinamizar as ações oficiais e os encaminhamentos operacionais para sua construção. O projeto original foi revisto e as obras se iniciaram em 1965, possibilitando a definitiva transferência de sua sede do Rio de Janeiro para Brasília. O sucesso desta empreitada se consolidou quando o então *Palácio dos Arcos*¹⁰⁰ abria as portas para sua primeira recepção oficial, com a presença do Presidente e do Chanceler Juracy Magalhães,¹⁰¹ do corpo diplomático e demais autoridades, embora o espelho d'água não existisse e ainda faltasse

⁹⁹ O embaixador havia servido em Tóquio e então retornava ao Brasil.

¹⁰⁰ Esta denominação é vigente até 1967, depois passa a ser denominado *Palácio do Itamaraty*.

¹⁰¹ Trata-se do mesmo político que em 1958 era o Governador da Bahia, sendo co-responsável junto com a esposa, Lavínia Magalhães, pelo convite para Lina Bo Bardi projetar o Museu de Arte Moderna da Bahia.

parte dos acabamentos internos.¹⁰² Ainda assim, provisoriamente, o ritmo dinâmico de projetar em Brasília parecia existir novamente quando: “*Não havia tempo a perder e as construções começavam, tendo apenas calculadas suas fundações. O resto, os detalhes das estruturas e da própria arquitetura, vinha depois acompanhando o ritmo programado.*”¹⁰³

A mudança integral das funções diplomáticas de um Palácio oriundo de uma grande residência, que da sobriedade eclética de seus arcos em granito se transfere para os espaços modernos do novo *Palácio do Itamaraty* com sua arcada em concreto aparente e sua volumetria de vidro, implicava também na mudança das atividades da rotina diplomática de um contexto urbano consolidado para um contexto urbano e social a ser instaurado. A incorporação de um auditório, do Salão de Banquetes, da mapoteca e de espaços para outras atividades foram anexadas em sucessivas alas construídas desde meados do século XIX, para transformar a residência numa sede governamental, constitui uma lógica de funcionamento que está presente na concepção do novo Palácio, em que o partido arquitetônico de Niemeyer se organiza através de dois edifícios: o edifício principal, o Palácio propriamente dito, e o seu anexo burocrático.¹⁰⁴ Entre os programas arquitetônico pertinentes ao Movimento Moderno e àqueles pertinentes à lógica da pós-modernidade,¹⁰⁵ um palácio se apresenta como um programa de caráter intemporal, cuja natureza é ser representativo. Neste sentido, segundo Bruand, a viagem de Niemeyer em 1955 teria sido o momento oportuno em que ele “*Compreendeu o proveito que seus predecessores tinham conseguido tirar da galeria de arcadas ou de colunas que sustentam um arquiteve; aprendeu imediatamente que esse meio de expressão (...) conservava um valor permanente tanto no plano funcional, quanto no estético.*”¹⁰⁶

Assim, embora este contexto de mudança das sedes tenha sido pouco considerado nas análises de Bruand, o velho Palácio estará muito presente no novo Itamaraty, pois além da função, a nova sede encerra questões de caráter plástico e simbólicas advindas da sede anterior. Os arcos da fachada principal assobradada que se abriam em balcões para a cidade, transformam-se num terraço-jardim resguardado pelos arcos de concreto abrindo-se para a Esplanada dos Ministérios. A frontaria alinhada ao logradouro é transformada numa arcada sobre um grande espelho d’água que contorna todo o edifício. Além dos arcos e da presença da água, também é comum aos dois edifícios a existência de um átrio que valorize uma escada, enobrecendo os ambientes que ela conecta. Ao invés das palmeiras imperiais, um renque de buritis e plantas aquáticas nos jardins que ficaram sob os cuidados de Burle Marx, a fim de valorizar a arquitetura do Palácio em Brasília, cujos espaços internos mantêm a preocupação de articular peças antigas com obras e peças modernas.

¹⁰² Esta inauguração ocorreu em 14/março/1967, último dia do governo do Gal. Castello Branco

¹⁰³ NIEMEYER. Op. cit., p.114.

¹⁰⁴ Sobre o antigo Palácio do Itamaraty vide *Patrimônio Construído. As 100 mais belas edificações do Brasil*. p.352-355

¹⁰⁵ JAMESON. Op. cit., p.16. O autor aponta que os programas arquitetônicos pertinentes ao Movimento Moderno são a casa, o teatro, o clube, a fábrica ou o museu, enquanto que dentro da lógica pós-moderna os programas arquitetônicos pertinentes passam a ser o centro comercial, o escritórios, os edifícios corporativos, estacionamentos, os museus-grife e as lojas.

¹⁰⁶ BRUAND. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. p.184.

Assim, para além destas correlações, a configuração deste novo Palácio do Itamaraty foi concebida de acordo com o conceito de “*unidade arquitetônica*” postulado pelo próprio Niemeyer para conceber a Praça dos Três Poderes, quando estabelece uma equivalência plástico-formal entre diferentes edifícios, aproximando suas funções representativas através de uma hierarquia arquitetônica que se constrói através das articulações entre as modulações das colunas, das escalas entre os edifícios e até da caixilharia, formulando um conjunto arquitetônico que resguarda suas diferenças dentro de uma unidade. Nesta perspectiva projetual, a manutenção do conceito de unidade arquitetônica foi tensionado com o acento na diferenciação da plasticidade da estrutura, subvertendo a brancura de um concreto revestido com mármore branco em uma expressão construtiva elaborada com o concreto armado aparente. Contudo, para salvaguardar sua preciosa unidade, Niemeyer valoriza a arcada como fator de diálogo unívoco com as colunatas dos demais palácios. Neste sentido, Marco do Valle afirma que:

“Nesses dois palácios [Justiça e Itamaraty], encontramos novamente presentes os procedimentos clássicos inaugurados em Brasília (...) Parece bastante significativo notar que os procedimentos Clássicos do Palácio do Planalto, simétrico ao Supremo, foram interrompidos pela caracterização da unidade formal do Congresso Nacional (1957-58) que por sua vez, determinou o rompimento da ‘unidade arquitetural’ baseada na semelhança. Esses procedimentos são retomados, também de maneira simétrica, entre o Palácio dos Arcos e o Palácio da Justiça, ficando o Congresso no centro virtual de um quadrilátero formado pelos [quatro] palácios...”¹⁰⁷

Assim, o Palácio do Itamaraty, ora implantado na cabeceira da Esplanada dos Ministérios, estrutura a transição entre o núcleo central da espacialização do poder definida na Esplanada. Além disso, ele se articula com os Ministérios-tipo que por sua vez promovem a articulação com os setores culturais e com os setores centrais da cidade, consolidando então a transição da escala monumental para a escala gregária conforme o plano urbanístico de Lucio Costa. Sua precisa localização num tecido urbano que espacializa o poder do país que representa, pauta as questões referentes à carga simbólica contida em sua representatividade plástica na qual também está contida, diferenciando-se em muito do isolamento do Palácio da Alvorada ou da sede da Editora Mondadori.

A arcada do Palácio

Embora Oscar Niemeyer afirme que “...*não se faz o novo inspirando-se no antigo...*”¹⁰⁸ o próprio Bruand aponta a hipótese de que o “*partido grego*” é a referência de Niemeyer para as soluções dos diferentes palácios governamentais, ao mesmo tempo em que assinala que o Palácio do Itamaraty “...*é uma realização tipicamente contemporânea, tanto técnica, quanto esteticamente.*”¹⁰⁹. Bruand define o partido do Palácio do Itamaraty como sendo

¹⁰⁷ VALLE. *Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*. p.514-515.

¹⁰⁸ NIEMEYER apud PETIT. *Niemeyer poeta da arquitetura*. p.419.

¹⁰⁹ BRUAND. Op. cit., p.200.

“...uma caixa de vidro retangular, presa entre duas lajes salientes, sustentada por uma colunata...”¹¹⁰ e reforça a manutenção da estratégia projetual assinalando, porém que o uso do concreto aparente —o concreto bruto— representaria uma reviravolta nos procedimentos de Niemeyer em elaborar os palácios, uma vez que sob seu traço o concreto adquiriu uma “*nobreza e delicadeza sem igual*”. Assim, o ineditismo do procedimento não está no uso do material em si, mas no fato de que “...até então ninguém tinha ousado empregá-lo como elemento sofisticado numa obra de essência aristocrática, como era um palácio...”¹¹¹ uma vez que a rudeza do concreto foi sublimada. Assim, mais do que a caixa de vidro, destaca-se um fator estrutural, ora denominado por Bruand de “*colunata*” para enunciar o “*partido grego*” antes sugerido. A colunata é uma das estratégias projetuais pertinentes à formação do repertório de Niemeyer definidas por Marco do Valle¹¹². Contudo, neste caso, de acordo com Argan, parece ser mais preciso denominar tal estrutura de “*arcada*”, uma vez que sua configuração final é definida por uma sucessão ritmada de arcos plenos.¹¹³ O próprio Niemeyer fornece a senha desta precisão ao comentar a estrutura do *Palácio dos Doges* em Veneza: “...com suas esplêndidas arcadas (...) destinadas a criar um contraste violento com as paredes planas e pesadas dos andares superiores.”¹¹⁴

Ainda assim, de acordo com Valle, o controle expresso da estrutura se faz pela modenatura, sendo esta a marca decisiva de Niemeyer definir a formalização desta “*caixa de vidro*” apontada por Bruand.¹¹⁵ Neste sentido, Sophia da Silva Telles considera que “...Niemeyer afasta de tal maneira o corpo envidraçado do edifício para o interior da laje que a sombra que produz é na verdade a anulação da superfície, que por sua vez dissolve o volume.”¹¹⁶ Ou seja, a estratégia estrutural contribui pra relativizar sua volumetria, ao mesmo tempo que contém sua forma. Ela afirma que assim, ao invés de corresponder ao sentido tradicional de modenatura que instaura os jogos de luz e sombra, será fortalecida a noção de profundidade e superfície. Já Bruand considera haver uma articulação bem sucedida entre forma e cor na elaboração projetual do Palácio do Itamaraty,¹¹⁷ quando assinala que a adição de um pigmento ocre ao traço do concreto que tem a capacidade de qualificar sua textura é um dos fatores responsáveis pela “*dignidade conferida ao concreto bruto*”.¹¹⁸

¹¹⁰ Idem. p.185. Note-se a expressão: “*caixa de vidro*”

¹¹¹ Ibidem. p.197.

¹¹² VALLE. Op. cit., p.19. O próprio autor define as estruturas do Palácio do Itamaraty usando os dois termos: “*Colunatas afinadas e arcos esculpido concavos desenhando linhas e um volume virtual prismático no Palácio do Itamaraty*” (sic), vide nota lateral, p.392

¹¹³ Para a definição de arcada e colunata vide ARGAN. *De Michelangelo ao futurismo*. p.462 e 440, respectivamente.

¹¹⁴ NIEMEYER in XAVIER. *Depoimentos de uma geração*. p.246. o artigo *Contradição em arquitetura* foi publicado portanto no mesmo ano em que ele estava refazendo o projeto. Além desta indicação, é possível detectar tal precisão quando Niemeyer trata da Editora Mondadori: “*Não tinha dúvidas em repetir as colunas do Itamaraty. Sabia que lhes daria um aspecto diferente, fazendo-as talvez mais robustas com outro sentido estrutural.*” ...e segue afirmando: “*Em poucos dias elaborei meu projeto: cinco andares de escritórios suspensos nas vigas da cobertura e estas apoiadas nas arcadas...*” Vide NIEMEYER in *Cadernos do Arquiteto – Mondadori*. s/p. Grifos adicionais.

¹¹⁵ COSTA. Op. cit., p.117. Modenatura “...é o modo peculiar como é tratada plasticamente, cada uma das partes”.

¹¹⁶ TELLES (1988). Op. cit., p.77

¹¹⁷ BRUAND. Op. cit., p.197.

¹¹⁸ BRUAND. Op. cit., p.197. Não há especificação de nome ou composição deste pigmento.

A qualidade expressiva do concreto da arcada —que define a um só tempo a estrutura e a forma— é obtida a partir de um minucioso desenho das fôrmas de seu processo construtivo, qualificando a sua textura final.¹¹⁹ Niemeyer estabelece um contraponto entre uma textura de caráter tão delicado fazendo com que o tónus estrutural não se sobreponha a função. O desenho desta textura é marcado por frisos horizontais estreitos ao longo de todo o arco, desde o arranque até o meio de sua curvatura, onde estes frisos se irradiam de um centro virtual ao longo de seu desenho, para ser simetricamente completado. O arquiteto contrapõe a presumida rudeza do concreto com uma solução brutalmente delicada. A esbelta dimensão dos arcos acentua este contraste entre a solidez da estrutura e a leveza da forma.¹²⁰ Seu caráter estático adquire um efeito mutante através das perspectivas que seus arcos abrem e fecham com o deslocamento do ponto de vista do observador, de acordo com seu livre percurso, tanto externa como internamente. Os arcos do Itamaraty adquirem e perdem espessura e peso, movendo-se dinamicamente com o olhar de quem vivencia seus espaços e para quem contempla sua escala monumental tanto da Esplanada, como de sua exterioridade formal. No caso do Palácio do Itamaraty, de acordo com Valle “...a forma não tem como objetivo único e específico [servir] a função, e também é função da forma criar beleza e representação, ou seja, ter sua função simbólica potencializada.”¹²¹ Tal verdade formal ganha uma força plástica maior quando de seu espelhamento na superfície das águas em que emerge como um palácio flutuante.

Outro resultado desta operação projetual, revela uma particularidade cromática, que diferencia a expressão original do concreto armado bruto, tornado-o incomum, e no limite, exclusivo. Esta expressividade do concreto advinda do pigmento confere a ele uma carga latente de significado telúrico, como uma metáfora da presença de terra do Cerrado —a terra do lugar— impregnado em sua própria estrutura, legitimando um sentido de pertinência mais arraigado que a própria modernidade imanente. Além disso, o referido pigmento ocre tem a propriedade de adquirir variados efeitos de douramento de toda a sua arcada, tornando-a sublime quando iluminada pela luz solar incidente ou artificialmente, o que revigora sua inserção na paisagem noturna da Esplanada. Assim, o seu contraste com os alvos palácios da Praça dos Três Poderes é re-estabelecido em outro nível. Oscar Niemeyer amplia a percepção da potência formal da arcada do Palácio do Itamaraty, redimensionando seu impacto formal e imagético, sem reduzir a qualidade de seus espaços.

O Palácio do Itamaraty vincula-se assim, a uma chave temporal que evoca os capciosos artifícios retóricos que dissimulam os efeitos espaciais e construtivos presentes tanto na Igreja de São Francisco, em Salvador, como na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto com o douramento de suas superfícies parietais internas e conseqüentes estímulos óticos que transformam a percepção de suas dimensões, de sua estrutura e forma. Em que pese o cuidado e a atenção de Sophia da Silva Telles quando afirma que “...é preciso cuidado ao se aceitar tão simplesmente a referência barroca no desenho de Niemeyer...”¹²² uma vez que, de acordo com ela, a identidade de Niemeyer com

¹¹⁹ Idem. p.198.

¹²⁰ Seu desenho triangular mede 1,20m de comprimento por cerca de 0,45m na base para enquadrar um vão de 6,0m.

¹²¹ VALLE. Op. cit., p.466.

¹²² TELLES (1988). Op. Cit., p.85

o barroco se faria mais pela autonomia da imaginação do que pelas formas, ao que ele assume afirmando que “*A curva me atraia. A curva livre e sensual que a nova técnica sugeria e as velhas igreja barrocas lembravam.*”¹²³ O arquiteto parece acentuar o impacto trans-temporal ao alinhar na mesma perspectiva a tradição e o futuro, fazendo o conjunto arquitetônico da nova Capital corresponder às impressões otimistas do escritor Audous Huxley: “*Vim diretamente de Ouro Preto a Brasília. Que jornada dramática através do tempo e da história! Uma jornada do ontem para o amanhã, do acabado para o que está prestes a começar, de conquistas antigas às novas promessas.*”¹²⁴

Cotidiano diplomático, a varanda e o Cerrado

Oscar Niemeyer abre os acessos do Palácio do Itamaraty para os quatro lados de sua planta quadrada, mas enfatiza o acesso oficial do Palácio com a Esplanada através de um plano de piso rente ao espelho d’água, que perpassa três arcos para se apresentar como convite aos dignos usuários de seus salões. Este usuário do Palácio pode ser individual, como é o caso da visita de chefes de Estado, embaixadores, ministros, generais, adidos, cónsules; mas também pode se multiplicar, tornando-se um usuário coletivo, quando tais líderes são acompanhados por suas respectivas comitivas, preenchendo o grande vestíbulo com assessores, tradutores, secretárias, seguranças, além dos jornalistas. Enquanto os servidores públicos que trabalham no Itamaraty utilizam seus respectivos acessos, outro universo de usuários visita e habita seus espaços, os usuários anônimos e comuns: os turistas. Entre o deslumbramento com suas dimensões e a surpresa de sua singeleza, aos olhos do usuário-turista deve ser lembrado que tais espaços correspondem a uma função de caráter público, recebendo delegações estrangeiras, realizando coquetéis, banquetes, jantares, festas e demais eventos pertinentes a tal função daquele Palácio.

Marco do Valle acentua a ênfase crescente nesta “*valorização do simbólico*” do arquiteto nos projetos de Brasília, ao que afirma: “*Nos palácios de Brasília, as ‘verdades estruturais’ expressas pelas tensões nas possibilidades construtivas do concreto armado deram lugar à expressão simbólica e à representação arquitetônica...*”¹²⁵ Deste modo, ele aponta que a guinada crítica de Niemeyer em direção à contemporaneidade se faz através das questões de um certo programa arquitetônico. Para tanto, o arquiteto hierarquiza as questões e as soluções que merecem ser mais ou menos exploradas, quais são as subordinações. Neste sentido, o procedimento de Oscar Niemeyer equivale aos de Mies van der Rohe na visão de Robert Venturi, quando assinala que não seria possível resolver todas as questões projetuais ao mesmo tempo e com igual potência, sem que isso seja uma contradição, mas sim, complexidade, ao que afirma “*...é uma característica do século XX que os arquitetos sejam altamente seletivos na determinação de quais problemas querem resolver. Mies, por exemplo, realiza edifícios maravilhosos simplesmente porque ignora muitos aspectos do edifício. Se ele resolvesse mais problemas, seus edifícios seriam muito menos potentes.*”¹²⁶

¹²³ NIEMEYER. *As curvas do Tempo*. p.94

¹²⁴ Huxley apud BOJUNGA. *JK o artista do impossível*. p.557.

¹²⁵ VALLE. Op. cit., p.466.

¹²⁶ VENTURI. *Complexidade e contradição em arquitetura*. p.04.

Assim, enquanto o valor simbólico subordina as demais decisões projetuais, as relações entre a verdade estrutural e o edifício podem ser aferidas através da rigorosa construção das plantas do Palácio. Niemeyer concebe uma planta do edifício que organiza seu programa em três pavimentos, distribuindo seus espaços rigorosamente dentro da modulação estrutural de 6x6m, onde módulo M equivale a 6m. Outras áreas são derivadas destas dimensões, tais como: 3x6, 6x4,5, 6x9, 12x30, 18x18 até 30x60 metros quadrados, para acomodar os escritórios, salas, ante-salas, gabinetes ministeriais e demais dependências de serviço. Esta organização da planta que subordinada a modulação se faz notar tanto na definição do vestíbulo do térreo que tem uma dimensão equivalente a 5M X 10M, ou seja, 36mx60m, totalizando 2160m². Este rigor também está presente na solução da caixilharia, que é modulada em 1/5M, com 5 partes de 1,20m cada, ou ainda na caixilharia dos salões superiores em que cada porta pivotante mede ¼M, ou seja, 1,50m. O controle que Oscar Niemeyer faz desta precisão geométrica se traduz como a ordem de seu próprio tratado que corresponde ao seu discurso, em que a técnica deve potencializar a forma como um recurso sofisticado que define uma estrutura a ser apreendida como imagem. Neste sentido, Sophia da Silva Telles afirma que “...poderíamos dizer que Niemeyer é um clássico. É nessa medida que se pode compreender porque a forma de Niemeyer, de um lado, se faz longe da Técnica Moderna que se quer evidente, e de outro, sua imaginação se quer livre de toda contingência. São formas que se querem tão naturais que a elas cabe apenas a contemplação.”(sic)¹²⁷

Embora a carga simbólica referente ao Palácio do Itamaraty seja muito mais densa, os usos de suas dependências precisam ser muito mais flexíveis, mostrando-se como um programa mais complexo que os ministérios-tipo. No Itamaraty, a função “trabalhar” implica em despachar, fazer reuniões, condecorar, homenagear, protocolar, assinar atos. Tanto quanto ela implica em dar recepções, jantares e almoços, promover coquetéis e demais festividades de caráter social que suas amplas atividades cívicas demandam no exercício de sua função junto à dinâmica da política internacional. Assim, o Palácio deve organizar a lógica dos espaços para o Brasil exercitar sua habilidade diplomática entre as demais nações, como espaços para efetivar as trocas simbólicas, mediante a encenação protocolar de sua praxe. No exercício destas cerimônias, diferentes graus de formalidade são demandados, fazendo com que os espaços do Palácio do Itamaraty sejam regulados por protocolos e por códigos inter-culturais que se apropriam de seus espaços relacionais para esses diferentes usos coletivos. Oscar Niemeyer enfatiza que é preciso haver condições simbólico-espaciais singulares para exercitar a rotina diplomática. Os espaços do Palácio se segmentam em espaços mais públicos: os vestíbulos, o *Salão de Atos*, os salões de recepção, as salas *Bahia e Rio de Janeiro* para almoços de menor escala, além da *Sala Brasília* para abrigar os grandes banquetes abrindo-se para a varanda e seu jardim. Em contrapartida, para o Palácio funcionar no âmbito das atividades e tratativas burocráticas pertinentes, Niemeyer setoriza em duas alas laterais parte dos gabinetes e escritórios para reuniões, despachos e encontros, alocando as demais dependências de caráter interno no anexo burocrático.

Para além da instância contemplativa defendida por Sophia da Silva Telles, a compreensão dos espaços do Palácio se completa através dos

¹²⁷ TELLES (1988). Op. cit., p.83

percursos. Neste sentido, ela aponta que o fechamento do edifício ao exterior é uma negação das relações contínuas entre dentro e fora, considerando que em Niemeyer a percepção da forma anunciada previamente pelo desenho de seu perfil contra a paisagem é preponderante.¹²⁸ Apesar das restrições e das hierarquias restritivas ao livre percursos inerentes ao programa, é possível detectar a subversão do arquiteto a esta lógica projetual, fazendo da “*promenade architecturale*”, uma outra chave da complexidade da arquitetura do Palácio do Itamaraty. Assim, enquanto a transição dentro/fora sofre as restrições sociais e programáticas para ser iniciada, uma vez permitido o acesso, outro nível de dinâmica espacial é ativada pelo arquiteto. Assim, como uma outra *promenade* social é parte do cerimonial da própria experimentação do Palácio franqueada aos seus usuários: reis, diplomatas, imperadores, estadistas, comitivas, ditadores e turistas. Superadas as restrições, o vestíbulo do térreo abre-se em amplas visuais revelando seu vão majestoso, as zonas de sombras contrapõem-se aos reflexos difusos da luz refletida através das empenas laterais revestidas com mármore branco, ou filtrada através do painel vazado de Athos Bulcão, enquanto que o contato com o tecido urbano e a paisagem urbana é pontuado através da caixilharia modulada. Enquanto isso, o estratégico “*Polivolume: ponto de encontro*” de Mary Viera¹²⁹ que se mostra no limite entre o escultórico e o funcional, mobiliando o ambiente. Um vazio sinuoso na laje superior duplica seu pé-direito e amplia as visuais internas com o Salão de Atos e outros espaços vestibulares. O jardim de plantas amazônicas no extremo oposto do acesso oficial faz fundo para a escada escultórica que se materializa como o ponto dramático e crucial de todo o arranjo espacial, sendo seu índice plástico marcante.

Implantada no vazio subtraído da laje superior, a escada em concreto aparente transforma o percurso num efetivo passeio arquitetural ao promover a transição dos amplos espaços de recepção para as escalas de maior intimidade dos espaços dos andares superiores, além de conduzir o visitante aos gabinetes e certas dependências de trabalho.¹³⁰ O passeio permeia o vazio dos espaços que interliga, proporcionando um giro completo do olhar ao desenvolver-se circularmente. Assim, abarca-se a espacialidade dos vestíbulos e proporciona-se que o usuário em deslocamento atinja novos espaços de estar e os demais salões do Palácio, conforme o croqui do corte especula. Durante este percurso de ascensão são refeitas as relações dentro/fora através das visuais que o *Salão de Atos* abre sobre a *Esplanada dos Ministérios*. Espetacularmente, a escada ativa a participação do usuário no espaço no exato momento em que ele se desloca para desempenhar suas funções representativas, caracterizando-o como um dispositivo ativo da permanente experiência espacial do Palácio do Itamaraty. O percurso contido na escada percorre o contorno do vazio curvo e atinge, em seguida, o *Salão de Atos*, enquanto proporciona novas visuais para seu próprio interior e para a escala monumental da cidade, relativizando a presenças dos demais Palácios e do Congresso. A partir daí, Niemeyer articula outra transição espacial, indicada

¹²⁸ Idem. p.89.

¹²⁹ Trata-se de um trabalho de 1970, cujo caráter estratégico, no limite entre o escultórico e o funcional, se faz por um arranjo livre entre suas partes curvas de pedras adquirem a eventual utilidade de sentar, integrando-se plasticamente às funções do vestíbulo.

¹³⁰ A escada possui degraus de cerca de três metros de comprimento que se desdobram em delgados planos lançados em balanço a partir de uma viga curva “*em ferradura*”.

por uma segunda escada. Trata-se de uma escada que se lança para fora da empena de mármore branco como um plano azul acarpetado, desdobrando-se em degraus que anunciam outros espaços no pavimento superior.

Finalmente, depois do estreitamento dos ângulos de visão e do direcionamento do percurso, segue-se uma situação surpreendente quando Niemeyer instaura, simultaneamente, um *continuum* espacial e transforma todo o pavimento num único grande salão, integrando os espaços sociais mais nobres do Palácio do Itamaraty: as salas de recepção e o salão de banquetes contíguos à varanda e ao jardim.¹³¹ Trata-se de um arranjo entre duas alas ortogonais, em que a varanda com seu jardim se constituiem como o ambiente articulador dos espaços, sendo ela mesma o momento privilegiado de todo o percurso. Neste sentido, a varanda é o lugar de máxima espetacularização do percurso arquitetônico dos espaços do Palácio. A partir da varanda, vislumbra-se o “*espetáculo arquitetural*”¹³² proposto pelo arquiteto à escala monumental concebida pelo urbanista do Plano Piloto —Lucio Costa. Deste imenso salão social aberto sobre a Esplanada dos Ministérios, avista-se o *Congresso Nacional*, o *Palácio do Planalto*, o *Supremo Tribunal Federal*, o *Palácio da Justiça*, além dos demais ministérios da própria esplanada. Tal como um mirante, deduz-se o espaço da *Praça dos Três Poderes*, tanto quanto se reformula a própria presença formal do Palácio do Itamaraty em relação aos demais edifícios cívicos. Para tanto, seu sentido estrutural é retomando através da arcada, que de potente estrutura se revela como anteparo marcando as relações entre o edifício e a paisagem. Através dela, emolduram-se os vastos horizontes do Cerrado cuja “...*vegetação baixa e rarefeita se repete monótona, com as árvores a surgirem do chão, secas e torturadas, como se a terra tentasse retê-las...*”¹³³ e que se integra através da transparência das vedações do Palácio, assegurando a intimidade de quem está abrigado sob seu arcabouço e pode, paradoxalmente, debruçar-se sobre a escala monumental da cidade, recostando-se em seu peitoril.

Com a integração espacial plena das salas de recepção com a sala de banquetes, a varanda também se torna um ambiente privilegiado na dinâmica das muitas cerimônias do Palácio do Itamaraty. Contudo, os hábitos e os modos de vida informais, inerentes à convivência específica das varandas, contribuem para alterar o perfil comum de funcionamento de um Ministério, assinalando outras possibilidades de sociabilidade e convivência nesses espaços. Assim, ao fortalecer a presença da varanda na dinâmica social do Palácio, Niemeyer subverte a rigidez do programa e acrescenta uma outra referência de códigos sociais e comportamentais aos espaços de exercício do cotidiano diplomático. Com esta fricção, o arquiteto questiona os graus de formalidade, deixando em estado latente a possibilidade de flexibilizar as práticas sociais, rompendo também com os rituais claustrofóbicos dos salões fechados, a fim de superar os valores do universo eclético do velho Palácio do Itamaraty.¹³⁴ Mais do que um espaço arejado ou dispositivo de transição, Niemeyer faz da varanda do Itamaraty o espaço de articulação simbólica entre

¹³¹ Esta continuidade é reforçada pela preciosa manutenção da mesma cota nos diversos salões integrada com o desenho do piso, sem nenhum estímulo ruptura aos olhos de seus habitantes.

¹³² Trata-se de uma expressão recorrente nos textos de Niemeyer.

¹³³ NIEMEYER. Op. cit., p.117.

¹³⁴ Que correspondem em larga medida a valores sociais burgueses.

a força do lugar, o devir político e o valor da tradição, compartilhando das grandes expectativas de protagonismo do Brasil outrora enunciadas por Huxley, sinalizando sua convicção ideológica.

Enquanto a dimensão da questão paisagística retoma a geografia, incorporando-a na percepção do sítio urbano da cidade em que o Palácio do Itamaraty está implantado —tomando-o como lugar— o arquiteto também precisa solucionar questões da ambiência paisagística do próprio edifício. Para tanto, Niemeyer comunga do conhecimento de Burle Marx que soluciona todos os jardins do Palácio: desde o renque de buritis e os desníveis do terrapleno, o jardim aquático do espelho d'água, o jardim interno com plantas amazônicas, até o “*jardim suspenso*” da varanda, entre os salões do Itamaraty. Trata-se de um plano quadrado ligeiramente sobrelevado em relação à laje do piso, que define um lugar suspenso dentro da espacialidade da varanda, interpondo-se às relações dentro/fora, ou seja, contrapondo-se à paisagem do Cerrado, pois é concebido com espécies vegetais de outra plasticidade, correspondendo ao seu conceito de jardim. Assim, este jardim na varanda equivale a um oásis. Para tanto, bromélias, rendas-portuguesas, jibóias, costelas de Adão, mini-espadas de São Jorge, helicônias, dentre outras espécies são agenciadas demarcando o adensamento da vegetação nos canteiros que são “*ilhas geométricas*” sobre o plano do jardim, com trechos de seixos brancos e pisos de mosaico português branco, que desenham caminhos por entre a vegetação dos canteiros do jardim —evocando as veredas do Cerrado— em meio aos quais estão duas esculturas. Sua delimitação superior são as próprias vigas do sistema estrutural, que com a ausência da laje do teto se transformam numa pérgula, captando muita luz para toda a varanda, para equilibrar a sombra advinda do recuo da “*caixa de vidro*”, o que também protege a varanda na época das chuvas.

Tapetes, pedras e *blindex*®

Ao enveredar por esses percursos, os habitantes do Palácio do Itamaraty, percebem e desfrutam da sobriedade e do relativo despojamento de seus salões, vestibulos e salas, pois o arquiteto estabelece um sentido de elegância sem concessões à extravagância na solução desses espaços interiores. Oscar Niemeyer proclama uma elegância decente sem opulência, evitando a ostentação, ao subordinar o sentido de nobilidade às finalidades práticas e programáticas de suas funções cívicas, com uma linguagem arquitetônica digna dos novos espaços. Neste sentido, Sophia da Silva Telles afirma que “*Não é a ostentação que lhe interessa, mas exatamente a procura de uma dignidade e nobre simplicidade que unifiquem as dimensões funcionais modernas com a vista serena e digna que o espaço por si só infunde.*”¹³⁵ Enquanto que Bruand apontaria um sentido de “*elegância severa*” que se opõe às soluções mais faustosas e espalhafatosas de certos espaços do Palácio da Alvorada, demarcando outros interesses do arquiteto pela expressão dos materiais.¹³⁶

Assim, tanto quanto no Ministério da Educação e Saúde Pública, os espaços internos do Palácio do Itamaraty serão agenciados de acordo com

¹³⁵ TELLES (1988). Op. cit., p.58

¹³⁶ BRUAND. Op. cit., p.199 e 190

uma estratégia que valoriza a integração das artes ao fato arquitetônico e um espaço interno que mantém uma articulação entre mobiliário e peças tradicionais com móveis e equipamentos modernos. Esta perspectiva remonta ao discurso de Lucio Costa sobre a própria fundamentação da arquitetura brasileira, e que naquela circunstância já havia sido incorporada à própria instituição do Ministério das Relações Exteriores. Neste sentido, deve ser destacada a participação de Olavo Redig de Campos na implantação do projeto de Oscar Niemeyer, que justamente era o arquiteto-assessor do Itamaraty desde que Lucio Costa deixara este cargo em 1931, para assumir a direção da Escola nacional de Belas Artes. O valor de sua contribuição junto ao entusiasmo do Ministro Wladimir Murinho é confirmado pelo próprio Lucio, quando afirma que “...quando da instalação do magnífico Palácio dos Arcos, [Wladimir e Olavo souberam] transferir para Brasília, transfigurada, a mesma correta e eficiente beleza do Itamaraty.”¹³⁷

A estratégia de resolução da beleza de seus espaços prioriza o vazio como fator organizador do sentido do poder ali representado. Entre a solenidade dos espaços de recepção e a festividade da varanda, do jardim e do salão de banquete, configura-se uma continuidade espacial através de deslocamentos por entre tapetes, poucos móveis e muitas obras de arte. Deste modo, é reforçada uma lógica relacional em que tanto as obras de arte brasileira como as peças do mobiliário são destacadas mutuamente. Os quadros, as tapeçarias e as esculturas da coleção do Palácio convivem com arcazes, cadeiras, aparadores, canapés, marquesas, cômodas, além das louças, da prataria e dos tapetes.¹³⁸ Mais eloqüentes como índices espaciais do que o apoteótico lustre “*Revoada de pássaros*”¹³⁹, estes tapetes são fundamentais para organizar as salas de recepção, referenciando lugares na fluidez do espaço contínuo entre interior e exterior, entre as salas e a varanda, contrapondo-se ao seu piso de mármore branco. Menos do que a *finesse*, mais vale a função que os tapetes persas desempenham na configuração das salas, como ocorre com os tapetes circulares do Salão Verde do Congresso Nacional, ou com o espesso tapete preto do Pavilhão de Barcelona. Assim, os espaços de mobiliário rarefeito dos amplos salões do Palácio do Itamaraty tornam-se aptos para promover os encontros entre autoridades, comensais e demais convivas ora livremente ambientados para deambularem entre os salões, a varanda, o jardim.

O caráter de despojamento somente consegue ser implementado de fato, através das soluções das articulações entre os materiais que fornecem outras escalas de preocupação e controle do resultado arquitetônico do edifício, complementando sua potencia estrutural. Trata-se de um outro nível de problematização do projeto que demanda soluções tão qualificadas quanto. Para tanto, Oscar Niemeyer opera a partir da escolha de um rol de materiais, destacando-se sobretudo, a maneira como tais materiais são tratados, em suas

¹³⁷ COSTA. Op. cit., p.67.

¹³⁸ Dentre as obras do acervo do Palácio, destaca-se o “*Meteoro*”, de Bruno Giorgi, que é o ícone do Palácio, representando-o imagetivamente nas folhas timbradas. Destacam-se também as obras de Debret, Tommie Ohtake, Athos Bulcão, Ceschiatti, Milton Dacosta, Manabu Mabe, Candido Portinari, Mary Vieira, além de mapas, desenhos e objetos que podem ser presentes de visitantes, como um precioso biombo chinês.

¹³⁹ Trata-se de uma luminária, esculpida em ferro, prata e bronze, com cristais de rocha lapidados, iluminados por uma única lâmpada de mil velas que se localiza no vestíbulo entre as salas de recepção e a sala Brasília, sobre um imenso tapete.

relações de uns aos outros. Com a finalidade de manter a sobriedade do Palácio, mas também fazer do Itamaraty uma arquitetura cuja identidade plástica seja inequivocamente brasileira. O arquiteto explorará materiais de expressividade vernacular, tais como as madeiras. Além de sua presença nas cadeiras, mesas, arcazes e outros móveis feitos com madeiras nobres — jacarandá da Bahia ou mogno— a madeira será utilizada no desenho dos peitoris e também será tomada como material de revestimento dos pilares internos, enfatizando a super-estrutura da arcada e minimizando a participação das estruturas internas no funcionamento estrutural geral do Palácio.

Niemeyer usa os mármore e os granitos como materiais que traduzam a perenidade de um palácio, valorizando as pedras de extração nacional. As pedras dos pisos asseguram a continuidade ou ruptura entre o interior e o exterior, setorizando algumas funções do Palácio, além de colaborar na construção dos contrastes espaciais. Tomado como material de uso relacional —cuja flexibilidade faz com que seja ora piso, ora parede— o mármore branco predomina sobre o granito marrom, acentuando os contrastes cromáticos entre a paginação dos pisos e a modulação do revestimento das paredes. Além disso, são enfatizadas as diferenças entre os graus de polimento de sua superfície, de tal modo que pedras em estado bruto contrastem com superfícies polidas ou que os cortes geométricos sejam justapostos aos arranjos irregulares de mosaico português ou dos seixos rolados.

A indústria nacional também fornece materiais para o arquiteto solucionar o Palácio do Itamaraty. Toda a caixilharia do edifício é feita com perfis em alumínio, assim como nos demais palácios, o que contribui para configurar a “*unidade arquitetural*”. O rigor de suas duas modulações otimiza a produção dos perfis, bem como a execução da vedação de todo o Palácio, num desenho racional de legibilidade patente. O prolongamento da caixilharia de vedação da “caixa” de vidro como desenho do próprio peitoril da varanda transforma a percepção das dimensões do próprio edifício. As leves janelas em guilhotina —como no Ministério da Educação— fornecem autonomia aos usuários —e não somente aos funcionários— para regular suas aberturas e controlar seu funcionamento. O vidro é outro material industrial largamente empregado, quer seja como vedação dessa vasta caixilharia, quer seja como material de revestimento. Seus vidros escuros —do tipo fumê— se diferenciam dos vidros verdes dos demais Palácios, obstruindo a plena percepção do seu funcionamento interno visto de fora, embora esta relação dentro/fora seja mantida em seu interior. Niemeyer valorizou a capacidade de espelhamento dos planos de vidro, considerando suas propriedades reflexivas, por sua geometria precisa e homogênea, ao invés de usar espelhos. Destaca-se a grande superfície assim revestida, junto das salas de recepção implantada precisamente no eixo médio do arco, completando virtualmente o seu desenho para ampliar a espacialidade dessas salas, incorporando o vidro como mais um recurso plástico para dinamizar a percepção do espaço moderno concebido pelo arquiteto.

Assim, Oscar Niemeyer domina a complexidade arquitetural intrínseca ao Palácio do Itamaraty, ampliando sua linguagem arquitetônica que mesmo sem corroborar sua fala de praxe na defesa da forma, acentua o seu discurso e enfatiza sua convicção política. Para tanto, faz do Palácio um espaço moderno condizente com suas funções diplomáticas e pleno de significados simbólicos, que a um só tempo são mantidos, revigorados e subvertidos numa de suas

muitas obras de caráter institucional e representativo. Enquanto a arcada permanece como um todo imagético supostamente apreendido pelo visitante e pelo usuário, o arquiteto vai transformando seus sentidos e relativizando sua autonomia. Na medida em que propõe uma solução rica e diversificada de estímulos estéticos para a solução condizente de um programa que demanda espaços de estar e ambientes de encontro, para o legítimo exercício cívico de suas funções, o arquiteto parece esclarecer ao mesmo tempo tanto as aspirações políticas que vislumbra para o país, como ressalta os múltiplos valores de sua própria arquitetura.

Vilanova Artigas

FAU: a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

1961-68

“Não se revoluciona revolucionando.
Revoluciona-se solucionando”¹⁴⁰
Le Corbusier

“Sou de uma geração que procurou
solução para todos os problemas.”
Artigas

Sob o domínio de uma grande estrutura em concreto armado aparente, Vilanova Artigas define a cobertura que encerra a multiplicidade de espaços que —numa sucessão contínua por entre rampas e lugares— abrigam as atividades da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a FAUUSP, “a” FAU. Transferida em 1969, a FAU deixou sua antiga sede na Rua Maranhão em Higienópolis, numa perspectiva administrativa em que outras unidades também deixariam suas instalações centrais para se concentrar no *campus* da Cidade Universitária do Butantã. Diferentemente da Faculdade de Direito que não se desvinculou de seu lugar histórico no Largo do São Francisco, ao deixar a cidade, a FAU também se afastou da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas na Rua Maria Antonia, que ainda em 1968 era uma das partes importantes na batalha ideológica dos universitários e tornou-se uma das unidades a capitanear a concentração dos diferentes saberes dentro de um mesmo novo território, aproximando as unidades dos diferentes conhecimentos, a fim de fomentar uma articulação das faculdades como uma questão comum à mentalidade de seus alunos.

A singularidade desta transferência transcende tais aspectos e se revela como uma profícua oportunidade projetual reservada a um arquiteto, como Bruand observou¹⁴¹. Vilanova Artigas pode exercitar sua arquitetura com liberdade para configurar um edifício em cujos espaços serão ensinados como pensar e fazer arquitetura. A solução arquitetônica corresponde à gênese programática deste edifício, ao mesmo tempo em que se consubstancia como espaço e como projeto, construindo uma representação para além da função que abriga. Neste sentido, Kamita afirma que a FAU é a experiência mais bem sucedida de conjugação entre integração social e interação espacial promovida por um projeto arquitetônico, cujo objetivo também reforça a importância da vida comunitária e coletiva, fazendo de seus espaços o excelso promotor das relações humanas.¹⁴²

Ao destacar as relações entre a visão pedagógica e uma ideologia social presentes na FAU, Kamita inscreve este centro de ensino, esta escola como um vetor de construção de uma nova sociedade, enquadrando-a nas mesmas perspectivas da Bauhaus de Walter Gropius, assim como aproxima sua interação social dos condensadores sociais russos. Neste sentido, se 1968 é o ano do fechamento da *Escola de Ulm*, também é o ano do fórum interno da

¹⁴⁰ Le Corbusier. *Urbanismo*. p.283

¹⁴¹ BRUAND. Op. cit., p.300.

¹⁴² KAMITA. *Vilanova Artigas*. p.35.

FAU, circunstância em que a discussão sobre as concepções e novas proposições para o seu funcionamento está rearticulada à mudança para sua nova sede, ao que Artigas afirma: “*Na FAU nova isto tudo será possível!*”(sic)¹⁴³ Estas possibilidades inerentes à nova FAU serão traçadas a partir do início do projeto em 1961, consolidando-a como um núcleo de reflexão, como um centro universitário de excelência e como vetor de problematização do próprio campo arquitetônico.¹⁴⁴

Dentro desta perspectiva de atuação em diferentes contextos, a nova FAU não poderia prescindir de manter as relações entre a faculdade e a cidade, mas deveria iniciar tal vinculação através das demais unidades do campus, conforme Artigas assinala: “*O princípio da fluidez do espaço interno começa a se esclarecer, junto com a tentativa de integrar francamente a escola à comunidade, não criando obstáculos de grades ou fechos, etc., que a eximam da responsabilidade de conservar, respeitar e defender mesmo, a sua presença no ambiente urbano.*”¹⁴⁵ Assim, as relações entre o edifício e a cidade são transladadas para o campus e, a partir da própria FAU, se projetam de volta para a cidade, sendo o Salão Caramelo o espaço de correlação específica entre tais instâncias, entre tais escalas. O Salão Caramelo constitui-se como o espaço e lugar de conexão entre a instituição e a cidade: tanto a Cidade Universitária, como a cidade de São Paulo. Neste sentido ele serve tanto para promover assembleias estudantis, atos públicos, confraternizações ou até mesmo abrigar os trotes universitários, dos mesmos jovens que participavam dos festivais de música ou de grupos e movimentos de luta armada.¹⁴⁶ Ao mesmo tempo, o Salão Caramelo evoca a conquista dos espaços de uso comum de Artigas em alguns de seus projetos escolares, especialmente o *Ginásio de Itanhaém* e o *Ginásio de Guarulhos*.¹⁴⁷ A experiência de ambos representa a unificação do programa sobre uma mesma cobertura, incorporando suas diferentes funções dentro do todo do edifício e trazendo para dentro da escola os equipamentos que outrora ficavam para fora, como a quadra de esportes, desmontando programaticamente os limites entre o dentro e o fora, enquanto as operações espaciais constroem e consolidam tal transição.

A expectativa de que o funcionamento social da FAU correspondesse sempre a um planejamento que calculasse suas conseqüências e seus riscos faz com que Artigas ao afirmar “*Na FAU, trabalhar dentro de um plano, sempre!*”¹⁴⁸ não anteveja restrições à sua dinâmica, ao seu funcionamento, concebendo-a como uma potente experimentação de educação mediante a convivência, onde a própria lógica espacial impõe uma conduta transformadora de seus habitantes que se torna, no limite, uma conduta revolucionária. O arquiteto assim enuncia sua concepção: “*Pensei que este espaço fosse a expressão da democracia. Pensei que o homem na Faculdade de Arquitetura teria o viço e que*

¹⁴³ ARTIGAS in *Caderno dos riscos*. p.45

¹⁴⁴ O princípio do projeto data de 1961; a obra transcorre entre 1967-68, sendo inaugurada em janeiro de 1969.

¹⁴⁵ ARTIGAS (1998). Op. cit., p.25.

¹⁴⁶ COSTA (2003). *Cale-se*. p.173.

¹⁴⁷ Maria Luiza Corrêa in *Caderno dos riscos*. p.23. Ela aponta que o Governo do Estado (gestão Carvalho Pinto) convoca um grande contingente de arquitetos para projetar escolas. Atréados a esta possibilidade, Artigas e Carlos Cascaldi projetam dois “*ginásios*” (colégios): o ginásio de Itanhaém e o ginásio de Guarulhos.

¹⁴⁸ ARTIGAS (1998). Op. cit., p.44.

*nenhuma atividade aqui seria ilícita (...) e que os espaços teriam uma dignidade de tal ordem que eu não podia pôr uma porta de entrada, porque era para mim um crime.*¹⁴⁹

O vigor ideológico contido nesta afirmação sobre o funcionamento da FAU reforça as considerações que entendem este projeto como sendo um instrumento de emancipação política de seus habitantes ao mesmo tempo em que evidencia a materialização das estratégias de emancipação política do próprio arquiteto.¹⁵⁰ Na senda deste amálgama ideológico-espacial, a FAU se tornaria também um dos “focos” da movimentação universitária do *campus* na retomada de suas atividades reivindicatórias, tendo sido outrora também um “*celeiro de recrutamento*” para a luta armada e para a organização de grupos guerrilheiros, explicitando claramente suas correlações com a cidade, com a sociedade e com a própria comunidade.¹⁵¹

Se por um lado a concepção da FAU faria com que José Arthur Gianotti, compreendendo sua exceção, afirmasse “...essa faculdade que você [Artigas] pensou como o *templo do ensino de arquitetura*, é sem dúvida a escola mais grã-fina da Universidade de São Paulo.”¹⁵², por outro lado, seu arquiteto vai estabelecer o contrapondo de seu significado afirmando que “...a ponte, a estação, o aeroporto, não são habitações, mas complementos, objetos complementares à habitação através dos quais o espaço da habitação se universaliza. A cidade é uma casa. A casa é uma cidade.”¹⁵³ Pois longe de ser uma instância de exceção, interessa a Artigas fazer com que a FAU seja o lugar eqüidistante entre a casa e a cidade, tornando-se a própria matriz reflexiva de apreensão das questões advindas de habitar a casa para rever o sentido de habitar e projetar a cidade e o mundo. Sendo a casa o receptáculo do indivíduo que promove a maturação e a formação primária dos valores sociais, morais, estéticos que detém a chave de sua civilidade perante o outro, a cidade e o mundo, Artigas subverte as referências dos usuários dos espaços da FAU redefinindo-a como lugar a partir do onde o aluno e os demais habitantes passarão a estabelecer seu contato com a própria cidade. Assim, o arquiteto propõe instigar a revisão de seus valores, reconsiderando suas condições estética, éticas e espaciais de sua própria origem, concorrendo para sua transformação. A nova FAU é transformada numa “*máquina*”¹⁵⁴ de re-aprender a habitar a casa, a cidade e ver mundo. Neste sentido é que o caráter subversivo da FAU se manifesta autenticamente. A operação de Artigas se localiza entre a casa e a cidade e faz desse “*templo*” a máquina legítima para solucionar sua revolução.

Os jogos espaciais

A implantação da FAU se resolve dentro de um contexto topográfico artificialmente construído. Assim, o arquiteto opera a implantação do edifício dentro de uma topografia adaptada para recebê-lo de uma maneira tal, que tudo concorra para sua natural acomodação, quando de fato, o perfil de seu pequeno território foi todo alterado quando, de acordo com Katinsky, “...a

¹⁴⁹ ARTIGAS. *Função Social do Arquiteto* in *Caminhos da Arquitetura*. p.194.

¹⁵⁰ SEGAWA. Op. cit., p.144.

¹⁵¹ COSTA (2003). Op. cit., p.23.

¹⁵² José Arthur Gianotti in *Função Social do Arquiteto* in *Caminhos da Arquitetura*. p.216. grifos adicionais.

¹⁵³ ARTIGAS. *Arquitetura e construção* in *Caminhos da Arquitetura*. p.119.

¹⁵⁴ Expressão tomada na acepção corbusiana. Vide *Por uma arquitetura*.

*verdade do terreno primordial passa a ser a verdade do terreno construído agora.*¹⁵⁵ Este controle da condição topográfica inicial se mantém no controle dos novos níveis artificiais do edifício, a cota das lajes, quando o arquiteto lança um jogo de rampas para estruturar não somente os fluxos, mas o domínio de sua lógica espacial e construtiva —que segundo Bruand indicam a presença de valores dos espaços domésticos de Artigas na FAU.¹⁵⁶ Neste sentido, Kamita aponta que Artigas concebe a FAU como “...*construção de uma topografia habitável, num sistema de níveis intercalados e planos opacos, construindo marcos artificiais que exigem um exercício constante de estruturação do espaço.*”¹⁵⁷, acentuando o argumento do arquiteto que defende a continuidade espacial plena de um edifício onde “*Seus seis pavimentos são ligados por rampas suaves e amplas, em desníveis que procuram dar a sensação de um só plano.*”¹⁵⁸ Para detectar esta questão, o corte se revela como o meio de representação mais eficiente para ler um partido arquitetônico que privilegia níveis descontínuos, uma vez que poderá evidenciar as alturas dos pavimentos, bem como as relações entre os desníveis e a acomodação do edifício no terreno e neste sentido, Kamita afirma que “...*o raciocínio projetivo de Artigas opera muito mais a partir do corte do que da planta...*”¹⁵⁹.

O jogo das rampas da FAU proporciona uma *promenade* arquitetural por entre as funções que se desdobram através dos níveis que estas conectam, articulando uma continuidade fluida vertical. Mas ao mesmo tempo, o jogo de rampas ativa uma fluidez espacial que se arma também horizontalmente a partir das possibilidades de percurso que se desdobram para além da própria rampa em cada momento em que atinge um dado nível. A estruturação dos níveis intercalados que são articulados pelas rampas se origina na cota do auditório e vai se desdobrando, elevando-se progressivamente até atingir as cotas de maior intimidade do funcionamento da faculdade, onde se localizam as salas de aula e os estúdios. O percurso de descoberta de seus espaços fornece o grau relativo ao contato com a cidade até a escala de maior intimidade onde estão as salas de aula e os estúdios de projeto. Porém, antes de atingir seu cume, o nível da calçada do térreo se lança sobre o asfalto e conecta o edifício à via pública, incorporando o edifício à cidade, demarcando a transição espacial entre a cidade e o edifício, incorporando-a para dentro de si.

Para habitar a FAU é preciso caminhar para construir suas relações espaciais. Assim o usuário se torna também um transeunte que tomado pelo jogo de rampas deve percorrê-las e iniciar sua descoberta. Em meio a esta *promenade* que se desenvolve numa espacialidade relacional, Artigas demarca alguns índices fixos para balizar o percurso à guisa de lugar. Enquanto os dinâmicos espaços são percebidos através de visuais simultâneas traçadas de lado a lado —abarcando a força espacial do edifício— o funcionamento da faculdade pode ser revelado paulatinamente no contraponto desta fluidez com lugares que subvertem a continuidade espacial múltipla vislumbrada das rampas. Além de perpassar a biblioteca, a cantina, os departamentos, os percursos que possibilitam a percepção de sua estrutura, são interceptados por lugares que interrompem sua continuidade: o Ateliê Inter-departamental, o

¹⁵⁵ Katinsky in *Vilanova Artigas-catálogo da exposição*. p.71.

¹⁵⁶ BRAUND. Op. cit., p.296.

¹⁵⁷ KAMITA. Op. cit., p.39.

¹⁵⁸ ARTIGAS in PUNTONI. *Vilanova Artigas*. p.101.

¹⁵⁹ KAMITA. Op. cit., p.36.

“Caracol”, o “Chiqueirinho” e o GFAU, definidos na planta original e que pontuam a paisagem interna. Assim, seu *continuum* é provisoriamente relativizado, uma vez que até mesmo as rampas se convertem em lugares de encontros, cessando os impulsos dos percursos que alimentam, para se converterem em lugares de encontro, de conversas e até de atendimentos de projeto.¹⁶⁰

A relação de contigüidade entre edifício e cidade não implica na franca abertura de todos os seus atributos e aspectos físicos de um para o outro. Na FAU, a introversão do programa está acompanhada da conversão da paisagem urbana para dentro de seus espaços. Artigas assinala a paradoxal força de querer se manter vinculado à cidade, mas nega o contato pleno e constante com a exterioridade de seu edifício. Kamita aponta que a introversão do programa arquitetônico é conseqüente da falta de interesse em dialogar com o exterior, quando a relação dentro/fora através da mera transparência se torna problemática.¹⁶¹ Neste sentido, ele também afirma que “...*Artigas opera uma inversão daquela que seria a característica maior das obras dos arquitetos do Rio — a franca exterioridade da forma. (...) ele aposta na expansão do interior, buscando deste modo atribuir-lhes foros de exterior. Assim a disponibilidade característica do espaço exterior é tragada para dentro do edifício.*”¹⁶² Para resolver esta tensão entre interior e exterior — uma vez que negar o tecido urbano implicaria em cercar as relações com a cidade — Artigas elabora uma zona de transição espacial que através de pequenos desníveis cria uma zona de sombra por baixo da massa, em que o usuário percorre o vazio entre a coluna, os jardins e os espaços internos da caixa, até atingir seus dispositivos de funcionamento espacial fundamentais: o Salão Caramelo ou as rampas e a partir daí, enveredar por sua dinâmica espacial. Esta solução reconstrói a transparência desta permeabilidade, a fim de não comprometer a opacidade de sua forma. Para tanto, o arquiteto configura este acesso com restrições tornando a FAU demasiadamente opaca e fechada, mas ao mesmo tempo, permeável e legível ao exterior. Assim, o edifício se revela aberto ao pedestre, mas também como uma massa fechada e impenetrável quando tomado à maior distância. O percurso interno lhe reserva a surpresa de uma grande caixilharia recuada numa zona de sombra da macro-estrutura do edifício. Desta maneira, mais do que solucionar ao seu modo a equação dentro/fora, Artigas enfatiza, sobretudo, a equação espacial dentro/dentro.

Assim, ao explorar quais são os ganhos e conquistas com este aspecto tão particular da arquitetura de Artigas, se depreende o quanto as relações dentro/dentro acentuam a própria introversão da planta. Depois de estabelecer um ajuste entre o edifício e o exterior, o arquiteto vai voltar sua força projetual para animar a dinâmica do espaço interno, de modo a construir seu próprio valor com uma autonomia relativa face à matriz formal que o contém. Assim, uma vez atraído para o interior, o habitante coletivo ou individual, dos espaços da FAU estará sujeito a um envolvimento crescente com os graus de intimidade do funcionamento da vida da própria faculdade. Diferentemente da *promenade* da *Ville Savoye*, as rampas de Artigas não conduzem a um terraço aberto, aos

¹⁶⁰ A expressão “*atendimento de projeto*” equivale a “*assessorial de projeto*” e a tantas outras que Brasil a fora designam as conversas entre professores e alunos sobre um exercício de projeto.

¹⁶¹ KAMITA. Op. cit., p.20 e 24.

¹⁶² Idem. p.29.

espaços de fora, mas o contrário. Artigas detona um processo de percepção de interioridades sucessivas no percurso para além das visuais que se abrem a partir das rampas, desdobrando a continuidade de seus espaços desde a instância mais aberta da rua até a mais íntima, resguardada nos estúdios, nas salas de aula e na força dos lugares que podem ser marcados em seu *continuum* espacial. O sentido de “*estar na FAU*” se consolida paulatinamente nesta graduação da transição entre a cidade e o edifício. Não há passividade e neste sentido, ao habitante será tão necessário construir uma intimidade com os espaços da faculdade, quanto lhe será posteriormente necessário reconsiderar o sentido de habitar os espaços públicos da cidade, pois Artigas tensiona o valor de ambos transgredindo a percepção do próprio habitante.

Um momento candente desta tensão se evidencia nos estúdios: o espaço para projetar novos espaços da cidade, de rever os programas arquitetônicos e problematizar o sentido de projetar. Artigas configura tais ambientes com uma espacialidade generosa entre a opacidade das empenas e dos planos de concreto que demarcam de seus horizontes artificiais. Assim, consolida-se um estado puro de auto-referência espacial num ambiente pleno de luz designado para projetar outros e novos espaços. Esta condição controlada se configurará como uma chave própria da matriz espacial presente na formação do aluno da FAU através da convivência cotidiana com seus espaços: generosidade dos vãos, expressão plástica da técnica construtiva, legibilidade dos materiais e relações edifício/cidade diretas, afinal, o espaço da FAU deve educar os novos arquitetos desde sua relação corpórea com seus espaços. As relações estreitas entre o edifício e o indivíduo não somente contribuem para o processo de aprendizagem, mas também se convertem em estímulos cotidianos ao questionamento do próprio aluno tanto de seus hábitos, como de seus valores, subvertendo suas referências ao propor a eles uma outra possibilidade espacial para a dinâmica das atividades rotineiras, como o simples ato de utilizar um banheiro, por exemplo. Neste sentido, Artigas afirmaria que na FAU “...o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe.”¹⁶³

Os jogos formais

O tônus formal da FAU remonta ao redirecionamento da questão da forma para um “...*novo rendimento da estrutura*...” na obra de Artigas, conforme assinala Kamita, quando localiza tal transformação na passagem dos anos 50 para os anos 60, a partir de quando a estrutura se converte na definitiva estratégia expressiva que dinamiza a espacialidade da obra arquitetônica, assegurando sua unidade espacial, ao mesmo tempo em que se acentua a definição de um espaço interno autônomo em relação ao exterior.¹⁶⁴ Assim, a autonomia dos espaços internos da FAU se configura dentro de sua própria forma. A forma da FAU é a expressão de sua estrutura de vigas armadas em duplo sentido ortogonalmente, definindo uma trama espacial que descarrega seus esforços em quatro empenas cegas, que moldam sua volumetria, sustentando-se por pilares internos e pelas colunas alinhadas com as empenas. Enquanto as empenas cegas definem a forma da FAU, estas

¹⁶³ ARTIGAS in PUNTONI. Op. Cit., p.101.

¹⁶⁴ KAMITA. Op. cit., p.24 e 25.

colunas definem a imagem de sua estruturação. Assim, Artigas não somente destaca a forma do edifício, mas também valoriza sua expressão plástica e formal enquanto plena estrutura.

A densidade expressiva de sua opacidade volumétrica se contrapõe com a sustentação e com a elevação de sua massa construída, ao que o arquiteto afirma: “...é como se eu tivesse deixado uma marca de atitude que sempre me comoveu, que é colocar a obra na paisagem, com certo respeito pela maneira como ela ‘senta’ no chão; como ela se equilibra, se exprime através da leveza, a marca dessa dialética entre fazer e a dificuldade de realizar.”¹⁶⁵ Mesmo parcialmente absorvida pela maturidade da vegetação circundante, a FAU permanece sendo tomada mais como uma forma do que como uma formalização. Ou seja, sua força ainda tem o vigor de uma forma materializada por articulação entre as partes, quando poderia ser considerada mais o resultado de uma operação advinda de seus espaços interiores, com suas massas arranjadas para ajustar uma integridade formal a uma percepção imediata de sua complexa configuração espacial. Longe de um agenciamento de simplificação espacial, Artigas concentra os esforços expressivos justamente nos esforços estruturais que descarregam os esforços das empenas nas colunas e faz deste momento a síntese de seu discurso, ao “fazer cantar os pontos de apoio”. Se o peso da opacidade das empenas em concreto aparente acirra a relação de sua volumetria contra o solo ao querer acomodar-se enquanto forma na paisagem, é através de suas colunas que o edifício da FAU marca o vigor de seu controle técnico e expressivo, concentrados enquanto linguagem de seu caráter construtivo.

Para tanto, as “colunas da FAU”¹⁶⁶ desempenham uma função simbólica superior, ultrapassando em muito sua importância funcional, através do contraste físico que seu desenho enuncia, ao fazer uma imensa massa plástica, de pesada carga física, vincular-se ao solo através de esbeltos pontos de apoio. A empena desce e se conecta com as fundações que se projetam para além da cota da superfície do chão, conectando-se ainda no ar para absorver os esforços, enfatizando o momento em que tal passagem ocorre. Ou seja, a empena desce e encontra o pilar que se arranca do solo, uma força tende para terra a outra tende para o céu, estabelecendo um jogo de forças entre o telúrico e o transcendente quando, de acordo com Kamita, “...tudo se arma para o clímax expressivo sobre tais apoios.”¹⁶⁷ Neste sentido, o próprio Artigas reconhece o universo simbólico e ancestral a que se refere quando articula tais colunas para definir um peristilo, que acentua a diferenciação dentro/fora e resguarda o interior do “templo do ensino”, ao mesmo tempo em que faz das empenas a síntese de um entablamento que através de sua proximidade ou afastamento do solo, controlam a abertura do edifício e os seus vínculos com o lugar de sua implantação. Assim, Artigas concorda com a expressão de Flavio Motta, para quem a coluna da FAU é uma coluna sem fuste, quando afirma que “...o homem que contempla uma coluna grega e sabe que, na hora em que ela passa do fuste para o arquitrave, se transforma em flores e conversa com uma outra linguagem.”¹⁶⁸

¹⁶⁵ ARTIGAS (2004). Op. cit., p.181.

¹⁶⁶ A expressão “colunas da FAU” é usada por Artigas. PUNTONI. Op. cit., p.167

¹⁶⁷ KAMITA. Op. cit., p.38.

¹⁶⁸ ARTIGAS (2004). Op. cit., p.224.

Ocorre que não é somente através destas colunas que a FAU se sustenta. Artigas arma um sistema interno de pilares que, dotados do mesmo cuidado, porém com outra expressão plástica que complementa o sistema construtivo suportando as cargas, permitindo a configuração dos espaços fluidos e de seus vazios. O arquiteto define uma hierarquia para os suportes verticais, de tal modo que além das colunas externas, prevaleçam internamente as colunas de diâmetro maior que atravessam todas as lajes e conformam o vazio central, enquanto outras fileiras de colunas menores mantêm a mesma modulação, mas não perpassam todos os níveis, sendo mais esbeltas. Para tanto, ele subordina esta modulação estrutural interna aos espaçamentos das colunas externas, destacando plástica e estruturalmente o seu intercolúnio. Para qualificar esta hierarquia e manter a integridade da linguagem, Artigas também cuida destas colunas internas, dando atenção à expressão da textura do concreto cujas fôrmas, à guisa de anti-caneluras, diferenciam sua expressividade das demais partes em concreto do edifício. Além disso, Artigas aloca no oco das colunas interna de maior diâmetro a prumada de instalações elétricas e hidráulicas, como a solução de Niemeyer para as colunas internas do Congresso Nacional.

A compreensão da complexidade do sistema estrutural se faz concomitantemente ao impacto da experimentação dos espaços da FAU, que para Bruand, fazem parte do mesmo “*arsenal do arquiteto*” em que Artigas define o “*grande vazio central*” como o fator estruturador da lógica espacial do arquiteto em outros projetos. Neste sentido, Kamita assinala que o pátio, ou este vazio central, se constitui como o ponto focal da dinâmica espacial dos projetos que ao seu redor exploram a tensão entre cobertura e o sistema de apoios.¹⁶⁹ No caso da FAU, soma-se a este vazio o sentido público almejado por Artigas para articular as correlações FAU/cidade. Assim, enquanto os percursos são impulsionados ao seu redor pelo jogo de rampas, pelas escadas e através das visuais que acentuam sua força centrípeta, outra pulsação do sentido de “*estar na FAU*” permanece ativada no cerne deste vazio, ou seja, no próprio Salão Caramelo.

Demarcado entre o “*abismo contido*” do *foyer* do auditório e a vasta caixilharia aberta para o Sudoeste —ora vedada por setores administrativos— e o nível do museu, o Salão Caramelo assinala uma cota zero relativa à própria FAU, acima, abaixo ou ao lado do qual tudo se localiza. Constituindo-se como o espaço de conexão dentro/fora da FAU para com o *campus*, a cidade e o mundo, o Salão Caramelo se legitima, sobretudo, como uma verdadeira praça pública almejada por Artigas para consolidar a universidade como o *locus* democrático maior da sociedade, qualificando-se assim a correspondência entre a ideologia do arquiteto e o espaço projetado. Assim, o arquiteto respalda a expectativa dos estudantes universitários que também pretendiam ser os agentes transformadores de aspirações sociais, culturais e políticas de amplo alcance coletivo. É a partir desta apropriação que a FAU se consolida como um lugar caráter público, ao que Sophia da Silva Telles afirma: “*Os espaços deverão entretanto assumir a conotação político-ideológica dos lugares completamente abertos, para uso coletivo e democrático.*”¹⁷⁰ Os cerca de oitocentos metros quadrados do Salão Caramelo ampliam em muito as dimensões do vestibulo e do salão central da velha FAU, ao mesmo tempo em que concentra “...*todos os*

¹⁶⁹ KAMITA. Op. cit., p.26. O autor destaca esta preocupação com os vazios entre 1959-1974.

¹⁷⁰ TELLES (1989). Op. cit., p.87.

*efeitos estéticos, tanto decorativos como espaciais...*¹⁷¹. Esta valorização dos espaços internos adquire maior dramaticidade devido à mutante iluminação que os domos proporcionam, banhando seu vazio em grande parte do tempo com generosas doses de luz, quando a passagem das nuvens altera a luminosidade de muitos ambientes da FAU e evoca o exterior incontrolado pelo arquiteto como indícios das forças naturais. Esta imprevisível luminosidade é a mesma carga lumínica que banha os estúdios onde se exercita o projetar.

Contrapondo-se ao Salão Caramelo como um espaço iluminado de extroversão do programa, Artigas instaura outra instância de funcionamento público nos espaços da FAU, voltada porém, para seu público interno. Enquanto o Salão Caramelo mantém em estado latente as conexões da FAU com o mundo, o piso do Museu se constitui como um outro espaço de apropriação e uso múltiplo, servindo irrestritamente ao funcionamento interno à própria FAU, destacando em seus espaços relacionais, como um outro lugar. Enquanto o Salão Caramelo serve para as manifestações na escala da multidão, o Museu opera voltado para atividades internas, de pequena escala, com debates improvisados pelos alunos e demais eventos, ora resguardados numa escala de interesse exclusivo da FAU. O sentido desta diferenciação sutil do Museu em relação às escalas de intimidade e pertinência exclusivas à FAU se revela quando se considera um evento do porte da exposição “*Anistia na FAUUSP*”, em 1979. Trata-se de um ato de caráter interno, mas altamente simbólico que é a reintegração dos arquitetos Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean à rotina das atividades acadêmicas, depois de terem sido afastados compulsoriamente de suas atribuições devido às circunstâncias políticas da conjectura pós-AI-5 em 1968. O Museu se mostra como o lugar mais ajustado a receber uma manifestação voltada mais para a própria faculdade, para seu ambiente interno do que para toda a comunidade universitária, que também representava o início de uma nova fase para a própria história da FAU, suplantando a ausência de dez anos de seu próprio mentor, pois ainda que ele não retomasse integralmente suas funções, a partir daquele ato, Artigas estava de volta.

Outro aspecto espacial inerente ao Salão Caramelo aponta para a sua configuração dinâmica entre a transparência da Biblioteca e a opacidade do volume do Ateliê Inter-departamental que se arma sobre sua superfície. Sobre ele perpassa a construção tensa das escalas de intimidade pública e privada que são inerentes a FAU. A biblioteca se volta francamente com sua vasta caixilharia para o Salão Caramelo e para a cota do Museu —otimizando sua ventilação— ela deflagra amplas visuais que panopticamente controlam toda a faculdade, enquanto que os espaços do Ateliê revigoram a contenção do olhar e compressão das escalas, fortalecendo o seu sentido de lugar, ao mesmo tempo em que fornece a oportuna contraposição à amplidão que a contínua circulação entre as rampas, em que o olhar percorre dinamicamente os espaços simbólicos da FAU. Trata-se de uma estratégia de diferenciação mobilizada pelo arquiteto também presente nos Estúdios ou o espaço de circulação das salas de aula. Aí, um plano de concreto com altura de meia parede, atua como um anteparo que resguarda uma escala de uso e convivência pertinente àquele lugar, cuja intimidade se acentua pela presença de um grande banco nela engastado que convida a permanecer e cessar o

¹⁷¹ BRUAND. Op. cit., p.46.

percurso. Através destes e outros dispositivos de resguardo Artigas quantifica e ajusta a dose de intimidade com que as funções vão sendo recolhidas para o interior da volumetria da FAU, ou se abrindo para o exterior, para a cidade.

Tanto esses planos, como os bancos, ou as paredes de meia altura são em concreto armado. Na FAU o concreto é o material primordial, designado para resolver todas as instâncias do projeto, desdobrando-se das escalas da estrutura para as escalas dos detalhes, ou ainda tomado como material de vedação, fato que corrobora a sua flexibilidade ao integrá-lo com outros materiais complementares, assegurando a qualidade de suas soluções pelo domínio técnico da mão de obra que o manipula. Enquanto na velha FAU a madeira se apresentava como o material explorado ao máximo tanto por suas “qualidades estéticas, como também por suas possibilidades funcionais e construtivas”¹⁷² aqui, na nova FAU de Artigas o concreto deve traduzir aquela multiplicidade de usos da madeira no concreto, o material por excelência da moderna arquitetura brasileira, moralmente legitimado como meio de expressão técnica e plástica simultaneamente.

É justamente este viés moral atribuído à autenticidade expressiva do concreto, um dos fatores que inscreve a arquitetura de Artigas dentro da “*conexão brutalista*” apontada por Reiner Banham e explorada por Ruth Verde Zein.¹⁷³ A consolidada visão de Braund pondera que Artigas enfatizaria o uso do concreto aparente a partir do projeto para o *Estádio do Morumbi*, em 1953, abandonando a expressividade alva do material em função de sua aparência bruta, tanto em obras maiores de caráter infra-estrutural, como também nas futuras residências, ao que afirma: “A partir de 1953, em seu projeto do estádio do Morumbi (...) Vilanova Artigas adotou o concreto bruto, no estado em que sai das formas, lançado por Le Corbusier no edifício de Marselha.”¹⁷⁴ Já a compreensão de Zein afasta-se da exclusividade da matriz corbusiana, assinalando que há sim correlações da arquitetura paulista com as questões postuladas pelo Brutalismo inglês. Neste sentido, Hugo Segawa considera que “Não se pode negar que arquitetos brasileiros também foram tributários do Brutalismo; muitos paulistas caminharam por esta senda, e talvez nela tenham identificado um recurso conceitual de legitimação de uma prática. Todavia, distinguir a produção paulista como ‘Brutalista’ força uma relação de ascendência que minimiza as demais influências ou condicionantes significativas na formação desse pensamento arquitetônico.”¹⁷⁵;

Já Ruth Verde Zein aponta que o *Brutalismo paulista* se refere à produção arquitetônica de meados dos anos 50 até meados dos anos 70 (ou mesmo do anos 80) que consegue estabelecer vínculos com a “*conexão brutalista*” apontada por Banham, sem que haja defasagem temporal, uma vez que o discurso, os conteúdos e as questões estéticas se coadunam, o que faz com que tal produção seja “*legitimamente, considerada*” como brutalista.¹⁷⁶ Neste sentido, ela destaca que obras como o SESC-Pompéia e a FAU, além de outras obras paulistas estão articuladas com esta “*conexão brutalista*”. Kamita

¹⁷² Idem. p.46.

¹⁷³ ZEIN. *Arquitetura da escola paulista brutalista (1953-1973)*. Sobre a “*conexão brutalista*” vide BANHAM. *The new Brutalism: ethic or aesthetic?* p.131. Zein aponta que Banham abre uma chave de compreensão denominada “*conexão brutalista*” que possibilita abarcar dentro de si a produção arquitetônica localizada em diferentes lugares, mas não inclui a produção brasileira

¹⁷⁴ BRAUND. Op. cit., p.299.

¹⁷⁵ SEGAWA. Op. cit., p.150.

¹⁷⁶ ZEIN. Op. cit.. Esta legitimidade e pertinência inequívocas pautam toda a sua argumentação

ratifica que a aproximação de Artigas com o brutalismo se dá pela percepção da instabilidade dos valores plásticos e ideológicos do Projeto Moderno de então, não sendo uma mera adesão esteticizante¹⁷⁷. Assim, ao assumir e incorporar valores do debate externo, Artigas mostra-se atualizado ao ampliar o seu próprio campo de problematização do fazer arquitetônico, representando menos do que um repertório, um conjunto de valores que pode se manifestar na lógica do fato arquitetônico. Dalva Thomaz localiza neste momento de questionamento de Artigas um viés de especulação da expressão plástica inerente ao seu viés ideológico, para firmar uma “*estética marxista*” ao que diz, “...na dificuldade e na riqueza do processo de crise e de superação da crise que Artigas transita durante a década de 50 e que resulta numa inflexão de sua a carreira de arquiteto e na possibilidade de encaminhar uma proposta depois truncada com o golpe de 1964, ficamos, no fundo, com a sensação de que Artigas estava (...) em busca de construir para arquitetura uma *estética marxista*.” (sic)¹⁷⁸ Contudo, é inevitável atribuir a FAU e a outros projetos, algumas das características do Brutalismo inglês enunciadas por Banham, tais como a franca exposição dos materiais construtivos externa e internamente; ou a rudeza expressiva dos materiais do acabamento, além do destaque para caixa d’água ou gárgulas.

Se há, por um lado, certa atualização que o aproxima de Le Corbusier e das muitas obras inseridas naquela “conexão brutalista”, por outro lado há o fortalecimento de sua própria linguagem arquitetônica para proposição da plasticidade de sua arquitetura, para além do concreto, desde a valorização da luz como fator perceptivo do espaço, que seria valorizada por Frampton em sua argumentação Regionalista.¹⁷⁹ O próprio arquiteto explicita os objetivos de suas decisões projetuais que concernem à escolha dos materiais do edifício que deve conter em si lições e ensinamentos para educar seus habitantes que serão futuros arquitetos, ao que afirma “*É uma escola de acabamento simples, modesto como convém a uma escola de arquitetos, que é também um laboratório de ensaios.*”¹⁸⁰ O ajuste conveniente do programa se articula com a moralidade plástica de sua linguagem e imprimem ao espaço da FAU uma propriedade pedagógica integral. Artigas assume a responsabilidade de desenhar os espaços que longe de condicionar o aluno, deverão possibilitar que eles assumam também suas próprias decisões críticas através dos exercícios cotidianos demandados pela rotina universitária, de tal modo que estar na FAU seja equivalente a estar imerso numa condição de aprendizado latente — quase que como uma condição de sua razão de ser— na medida em que o templo pode ativar a máquina de ensinar, não por sua profanação, mas pela contundência da lógica de um espaço onde tudo é lícito, por princípio.

A educação pela via da materialidade encontra na FAU um universo de materiais industriais que se não preconizam a serialização a partir de sua definição, valoriza ao menos os materiais assim produzidos. As relações entre os materiais engendradas por Artigas combinam um piso industrial de borracha preta com um piso amarelo é uma pintura epóxi de auto-nivelamento que se espalha pelos mais diversos domínios da faculdade, identificando a própria FAU. O piso de borracha preta no plano inclinado da rampa busca uma aderência anti-derrapante ao mesmo tempo em que parece trazer para dentro

¹⁷⁷ KAMITA. Op. cit., p.23.

¹⁷⁸ THOMAZ. *Artigas: a liberdade do olhar. Modernidade e arquitetura brasileira*. p.272-273.

¹⁷⁹ FRAMPTON. *História crítica da arquitetura moderna*. p.396-397.

¹⁸⁰ ARTIGAS in PUNTONI. Op. cit., p.101.

o negrume do asfalto que cessa ante a plataforma de pedras portuguesas brancas que sobre ele se lança, como material próprio do espaço urbano e que Artigas retoma na cota inferior do *foyer* do auditório, sinalizando que os espaços públicos da FAU se abrem desde esta cota até os estúdios, transitando de um tipo de piso ao outro conforme as pertinências demandadas. Ao mesmo tempo, a cor amarela do piso se articula com uma palheta que inclui um azul, um amarelo e o vermelho. Contudo, Artigas não está utilizando uma palheta construtivista próxima de Mondrian ou da Bauhaus, pois a cor de Artigas tem outro tom de pureza. Julio Katinsky assinala que as “*cores industriais*” de Artigas se aproximam muito conscientemente da palheta de Waldemar Cordeiro, como no azul utilizado na caixilharia metálica.¹⁸¹ Este sentido industrial se completa através dos perfis de alumínio com seção quadrada que conformam os parapeitos das rampas assim como nas luminárias iguais aquelas utilizadas em vias e espaços públicos que iluminam o Salão Caramelo —grande vazio estruturador da FAU.

O concreto aparente revela-se cuidadosamente concebido desde o desenho de suas fôrmas para obter as muitas texturas que as diferentes modulações dos desenhos e dos tipos de madeiras utilizados em sua confecção a fim de resultar em diversas expressividades do mesmo material. Artigas elabora fôrmas com peças grandes, cuja textura do concreto resultante ao serem retiradas das fôrmas é de polimento, enquanto que outras superfícies se mostram mais rudes em sua plasticidade, potencializando outro rendimento do mesmo material. Assim, ao mesmo tempo em que aponta para um processo de contenção dos meios não há perda de riqueza expressiva no alcance dos resultados, provando que a riqueza do material advém mais do seu manuseio e não de uma condição prévia ou autônoma. Neste sentido, Kamita afirma que “*Artigas almeja um ideal que se realize no presente, que interfira de modo direto no ambiente da vida. Daí a busca por uma linguagem arquitetônica enfática e contundente para que o edifício seja percebido como presença concreta e palpável no espaço. Daí também, a preocupação em assegurar solidez e perenidade à ordem da arquitetura.*”¹⁸² A materialidade da construção expressa pelo concreto aparente tanto nos apoios, nas lajes ou nas empenas denuncia a busca do arquiteto por uma construção sólida, pesada e compacta, capaz de resistir ao desgaste do edifício causado pelas intempéries, transcendendo seu próprio tempo para permanecer emitindo seu discurso.

O jogo cotidiano

É durante a vivência cotidiana dos espaços da FAU que se conquista paulatinamente o sentido de responsabilidade de viver em espaços amplos, abertos e inter-relacionados. Mais do que depreender sua lógica, habitar a FAU implica em atentar-se para as responsabilidades advindas da possibilidade de projetar novos espaços. O caráter coletivo da convivência que se instala em seus espaços colabora com as expectativas de Artigas para re-educar o sentido de ser/estar dos futuros arquitetos. A arquitetura da FAU demanda de seus habitantes —os alunos, professores ou funcionários— uma disponibilidade de transformação de seus valores e hábitos ao mesmo tempo

¹⁸¹ Katinsky in *Vilanova Artigas-catálogo da exposição*. p.71.

¹⁸² KAMITA. Op. cit., p.23.

em que pretende “...incentivar as trocas intersubjetivas, a comunicabilidade entre os indivíduos...”¹⁸³ definindo assim, a razão eminentemente social do projeto. O sentido de pertinência à faculdade se constrói através da dinâmica coletiva que seus espaços impõem como nova referência, tanto à sua apropriação quanto ao seu uso, uma vez que esta compreensão se resolve ao mesmo tempo em que o próprio aprendizado sobre o sentido de fazer e pensar a arquitetura se desenvolve.

Para se tornar um lugar de plena aprendizagem o projeto de Artigas converte-se de mito num ambiente que incentiva para convivência mesmo que involuntária, através da cumplicidade estabelecida por seus habitantes em perceber os múltiplos acontecimentos rotineiros de uma faculdade de arquitetura e urbanismo que simultaneamente acontecem dentro da FAU. Assim, habitar a “caixa” da FAU, ou ainda, ser, estar e permanecer arrebatado pela contundência de sua inteligente formulação demanda a participação ativa de seus habitantes e através de sua própria vivência cotidiana transladada para dentro dos espaços da FAU e de acordo com Bruand, “*Nisso pode-se encontrar o ideal de um modo de vida comunitário, tão apreciado por Artigas, sua preocupação com criar uma arquitetura que facilita os contatos humanos...*” (sic)¹⁸⁴

Este sentido de pertinência a FAU precisa ser construído a cada nova turma que nela ingressa, a fim de que a pulsação das novas aspirações, a força das transformações sociais e os novos valores culturais nela penetrem também através dos futuros arquitetos e se convertam em ensaios de espaços e desenhos de cidade, em visões urbanas projetadas dentro dos horizontes artificiais dos estúdios. Para tanto, há que se reconhecer o enfrentamento cotidiano igualmente necessário, num verdadeiro embate geracional que se trava em seus espaços plenos de rastros, mas que participam do funcionamento do projeto de Artigas, provando que a licitude é vigente. Tratam-se das muitas camadas de vestígios gráficos referentes às gerações que já habitaram os espaços da FAU e que deixaram marcas sobre suas superfícies, empenas, etc, numa verdadeira colagem de camadas justapostas à fisicidade original da própria FAU, que é passível de muitas outras intervenções por vezes pouco criteriosas que improvisam as transformações inerentes ao seu digno envelhecimento. Contudo, sua matriz original está assegurada e sua lógica pode continuar sendo vivenciada contemporaneamente.

Neste sentido, há novos indícios das transformações de seus usos e da convivência de novos hábitos dentro de seus espaços, destacando-se sobretudo, aqueles advindo das inovações tecnológicas. Os equipamentos eletrônicos de toda a sorte se tornam também equipamentos de uso cotidiano dos alunos passam a participar do funcionamento rotineiro da FAU. Assim, recentemente, houve um momento em que o computador foi considerado o famigerado fator de subversão e esvaziamento dos estúdios e das atividades de projeto a serem desenvolvidas dentro da faculdade, pois essas máquinas ficavam “em casa”, no escritório, enfim fora da FAU, ao mesmo tempo em que parecia que substituiriam a prancheta. Ocorre no entanto que agora os computadores portáteis estão se tornando crescentemente um equipamento de uso comum que passam a poder participar do cotidiano universitário. Deste modo, além dos telefones celulares e *i-pods*, vê-se muitos estudantes com *laptops* ao lado dos cadernos de croquis, entre as maquetes, ocupando as mesas

¹⁸³ Idem. p.37.

¹⁸⁴ BRUAND. Op. cit., p.302.

dos estúdios onde outrora a régua paralela imperava junto com esquadros, compassos e o nanquim, sinalizando sua plena transformação. Ao projetar a FAU, Vilanova Artigas solucionou, através de sua arquitetura, um problema próprio ao fortalecimento e à constituição de seu campo do conhecimento e atuação. Neste sentido, muito mais do que corresponder às expectativas de sua geração, a FAU permanece em estado latente não somente para revolucionar este mesmo campo do conhecimento, mas sobretudo, para transformar todos aqueles que souberem habitar a utópica dimensão cotidiana de seus espaços.

Lina Bo Bardi
Centro de Convivência e Lazer SESC-Fábrica da Pompéia
1977-82/1986

“Vivo minha vida aprendendo sem parar, às vezes dói, às vezes encanta. Nunca me lembro de, num pedaço de tarde, ter aprendido tanto. O Brasil precisava ver este Centro de Lazer, que é uma árvore, para fazer dele semente.”

Darcy Ribeiro

“Comer, sentar, falar, andar, ficar parado tomando um pouquinho de sol... a arquitetura não é somente uma utopia, mas é o meio para alcançar certos resultados coletivos.”

Lina Bo Bardi

“Assim, numa cidade entulhada e ofendida pode, de repente, surgir uma lasca de luz, um sopro de vento.”

Lina Bo Bardi

Superado um *intermezzo* entre viagens a Itália, dedicação a projetos de cenografia e figurinos para teatro ou cinema, mas sem a efetiva construção de novos projetos arquitetônicos, Lina Bo Bardi finalmente retoma o cotidiano do canteiro de obras. Sem menosprezar as muitas atividades e escalas projetuais que correspondiam ao seu entendimento sobre Arquitetura, a nova unidade social e esportiva gerenciada pelo Serviço Social do Comércio – SESC na região da Pompéia, passa a ocupar sua prancheta por quase uma década, enquanto esteve à frente não somente de seu canteiro, mas também das atividades deste equipamento de caráter coletivo e cultural.¹⁸⁵ Se em 1968 “...a inauguração do MASP na Avenida Paulista (...) inscreveu Lina, definitiva e inequivocamente, no campo da arquitetura moderna brasileira.”, a obra do SESC-Pompéia representou a sua consagração,¹⁸⁶ ao assinalar seu domínio e sua plena liberdade de trânsito entre referências culturais e procedimentos projetuais diversos para instaurar um novo patamar qualitativo na solução de um centro de convivência e lazer.

Para além da enorme atração e pelo impacto que causou, Lina Bo Bardi revigorou o campo e o debate cultural com uma obra pautada pelo diálogo entre o devir arquitetônico e questões de memória e pré-existência. A apropriação popular dos galpões abandonados da velha fábrica de tambores fascinou a arquiteta, tanto quanto a racionalidade de suas estruturas em concreto, fornecendo-lhe os estímulos iniciais para desenhar a estratégia

¹⁸⁵ O projeto do SESC foi construído em duas etapas: a primeira entre 1977 e 1982, respondeu às obras nos galpões que receberiam as instalações de caráter cultural, sendo inaugurada em 18/agosto/1982. A segunda etapa corresponde aos blocos esportivos e espaços conexos, aberta ao público em 1986.

¹⁸⁶ RUBINO. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. p.98 para MASP como “inscrição” de Lina no campo e p.104 para “consagração”

projetual de uma restauração para abrigar um novo equipamento público.¹⁸⁷ Contudo foi a partir de uma ampla reformulação programática implementada, que a subversão do programa engendrada pela arquiteta vinculou-se aos pressupostos sociais da instituição para quem projetava.¹⁸⁸ Neste sentido, Marcelo Ferraz afirma que “*Ela subverteu (...) através do programa, interpretando o programa (...) aquilo que era um que de centro cultural e esportivo passou a ser centro de lazer e convivência...*”¹⁸⁹ Para tanto, Lina articula-se com agentes dos setores ligados à cultura e às artes, que se envolveram na “*confecção e consecução*” deste programa que embasa a obra, cujo caráter coletivo de organização escapa muitas vezes ao seu próprio discurso.¹⁹⁰ Lina Bo Bardi demonstra um interesse crescente pelo novo trabalho na medida em que detecta quem será o seu usuário final: os trabalhadores. Assim, o alcance deste programa deve considerar um amplo espectro de frequentadores, com gente de diferentes idades e de extratos sociais diversificados, desde crianças até os idosos, associados ou não ao SESC. Ao mesmo tempo em que Lina vislumbra esta nova perspectiva social que procura “*...criar um espaço funcional e poético para as ‘horas livres’.[voltado para] Gente de todas as idades, velhos crianças, se dando bem. Todos juntos. Uma coisa anti-burguesa. A cultura como convívio, livre encontro, com liberdade de encontros e reuniões.*”¹⁹¹ ela também está garantindo um outro patamar simbólico e social para a sua própria geração, uma vez que ela mesma já estava com sessenta e três anos. Neste sentido, sua *joie de vivre* é consideravelmente reativada com este projeto, na medida em que seu funcionamento cumpre com rigor os anseios segundo os quais foi concebido.

Para Lina Bo Bardi fazer o programa funcionar, significa inicialmente, impor sua própria participação coordenando as atividades, escolhendo os eventos, organizando as exposições, enfim, comprometendo-se completamente. Ao promover o funcionamento do programa, Lina Bo Bardi deixa sua marca indelével, fazendo dele o protótipo de atuação para seus congêneres. Assim, enquanto a agenda de shows, peças e demais atividades do SESC-Pompéia vai sendo formulada com a contribuição dos colaboradores, ela mesma cuidará das exposições, explorando o seu caráter lúdico para fazer delas um fator de atração de um grande público para o novo equipamento.¹⁹² Assim, Lina faz a arquitetura do SESC se aproximar da dinâmica cultural da cidade, re-estabelecendo então o contato com o povo.¹⁹³ Embora houvesse dispositivos de controle sobre a dinâmica cultural —voltados tanto para seus

¹⁸⁷ Para as especificidades práticas e teóricas da restauração vide BIERRENBACH. Os *restauros de Lina Bo Bardi e as interpretações da história*.

¹⁸⁸ Para os pressupostos institucionais do SESC, vide os textos de Abram Szajman, Danilo Santos Miranda e Erivelto Busto Garcia in *Cidadela da Liberdade*.

¹⁸⁹ O arquiteto Marcelo Carvalho Ferraz foi um dos colaboradores de Lina no projeto do SESC, participando desde a primeira visita de Lina aos galpões da fábrica; cf. entrevista ao autor: 05/junho/2007.

¹⁹⁰ Prova disso é a participação de Edmar de Almeida para montar as oficinas; Flavio Império no teatro; Leon Cakoff em cinema; Luiz Hossaka em fotografia, além de Rubens Gershman que desenhou dos azulejos do restaurante e da piscina; Marcelo Ferraz cf. entrevista

¹⁹¹ BARDI in FERRAZ. *Lina Bo Bardi*. p. 308. Trata-se de uma afirmação sobre o Centro da LBV, em Cananéia de 1988, mas pertinente ao SESC.

¹⁹² Exposições do SESC-Pompéia coordenadas por Lina Bo Bardi: “*O design no Brasil: história e realidade*” [12/04 a 30/08/1952]; “*Mil brinquedos para a criança brasileira*” [05/12/1982 a 05/07/1983]; “*Pinocchio: história de um boneco italiano*” [14/08 a 15/10/1983]; “*Caipiras, capiaus: pau-a-pique*” [29/07 a 31/10/1984]; “*Entreato para crianças*” [24/03 a 11/08/1985].

¹⁹³ Para o conceito de “*povo*” vide Darcy Ribeiro: *O povo brasileiro*. Capítulo 5

produtores quanto para seus receptores, no contexto cultural de distensão do Regime Militar em que o SESC-Pompéia foi concebido— a expectativa da arquiteta era criar um lugar vivaz para ser compartilhado democraticamente, estimulando assim, uma vida urbana, pública e coletiva. A arquitetura do SESC indica que novas soluções poderiam ser inventadas e imaginadas dentro de quaisquer estruturas obsoletas. Assim, reconhecendo a força subversiva latente de seu projeto, Lina Bardi ironicamente afirma: “...ninguém mudou nada... só acrescentamos algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira.”¹⁹⁴

O SESC-Pompéia se torna uma circunstância especial em que Lina Bo Bardi pode conduzir o projeto arquitetônico com a ambição generosa de resolver todas as suas instâncias, correspondendo ao desafio de projetar desde a escala da colher até a da cidade enunciado por Le Corbusier, neste sentido, Vera Luz afirma que “O pressuposto moderno de desenhar todas as escalas do projeto é realizado no SESC-Fábrica da Pompéia...”.¹⁹⁵ Este desenho total considera tanto o edifício, quanto o mobiliário, a iluminação, a comunicação visual, a concepção museográfica até o cardápio do restaurante e a escolha dos pratos, como parte do um mesmo problema arquitetônico. A ação de projeto da arquiteta não estabelece juízos hierárquicos entre o desenho do piso, o azulejo da piscina, a roupa do funcionário, o uniforme do time de volei, o suporte museográfico da exposição, a vedação da passarela, a lareira, o balcão da lanchonete, ou a calha coletora de água, pois tudo é arquitetura. Neste sentido, Marcelo Ferraz afirma que “...o SESC é ‘a’ obra da Lina (...) é a ‘grande’ obra dela (...) porque ela vai ‘de cabo à rabo’! Ela fez ali o que ela quis fazer no Unhão e não conseguiu...”¹⁹⁶ Assim, o SESC-Pompéia se consubstancia como a sua *gesamtkunstwerk*, a obra de arte total, concebida a partir de sua máxima complexidade de problematização, onde a arquiteta consegue estabelecer conexões com outros momentos de sua própria trajetória. Para tanto, Lina Bo Bardi envolveu-se com o projeto diretamente no canteiro —assim como fizera na Igreja do Espírito Santo do Cerrado em Uberlândia— participando de seu cotidiano de um modo feliz, muito distante portanto, do peso trágico suscitado por Sergio Ferro para o âmbito social e político do canteiro. O canteiro do SESC é o lugar para projetar o próprio SESC, habitando-o como parte inerente ao processo de sua construção.

Velha fábrica, novos espaços: a mesma cidade?

O SESC-Pompéia define uma nova referência urbana efetiva, ao invés de fazer somente mais um edifício, destacando-se na paisagem urbana por seus blocos esportivos que junto com a caixa d’água tem uma presença marcante, enquanto que os galpões permanecem entrosados ao gabarito do tecido urbano. A qualidade de ambas as escalas decorre de seu cuidadoso projeto dos limites entre edifício e a cidade. A arquiteta opera esta equação edifício/cidade sem partir de um conjunto de premissas urbanísticas, mas sim da necessidade de estabelecer articulações entre seu projeto e o lugar de sua implantação, o sítio urbano, para estabelecer um diálogo direto entre projeto e cidade. Assim, faz do projeto arquitetônico algo indissociável da cidade, re-

¹⁹⁴ BARDI in FERRAZ. Op. cit., p. 220.

¹⁹⁵ LUZ. *Ordem e origem em Lina Bo Bardi*. p.221.

¹⁹⁶ Marcelo Ferraz cf. entrevista

desenhando novas conexões com sua trama, agindo sobre seus fluxos e sobre sua dinâmica simbólica. Em Lina Bo Bardi, desenhar o projeto é desenhar a cidade. A atuação da arquiteta no exercício de fazer a cidade é pontual: ela vai ajustando suas relações imediatas com o tecido urbano, construindo aos poucos esta situação de equivalência e continuidade entre a trama da cidade e o SESC, que assim como os demais projetos de Lina possuem uma localização muito preciosa. A arquitetura de Lina Bo Bardi se encontra sempre muito bem inserida na trama urbana — como que nos lugares certos— quer seja o MASP na inflexão do traçado da Av. Paulista, ou a Barroquinha junto à praça Castro Alves; quer seja o complexo da Casa do Benin no ponto de fuga do Largo do Pelourinho, ou o Museu de Arte Moderna da Bahia junto ao Largo do Campo Grande.

Desde as calçadas da Rua Clélia e da Rua Barão do Bananal já começam aparecer as informações sobre o território que se está adentrando. As calçadas com seus embrechamentos de brita sobre a manta de cimento orientam o acesso para entrar pela rua interna e vivenciar o novo lugar. Este caminho adentra ao complexo pela rua interna —note-se “*rua interna*”— de modo que a cidade já está participando de seus domínios. A partir da resolução da equação edifício/cidade, a arquitetura de Lina Bo Bardi passa a transformar espaços e lugares com pouca ou nenhuma significação em referências urbanas que se desejam populares, públicas e coletivas. A partir desta expectativa espacial, a arquiteta consegue determinar a qualidade das relações do projeto com a trama da cidade e com sua vitalidade. Neste sentido, a ação de Lina junto aos projetos opera em conformidade com o argumento de Argan, para quem “...*projetar o espaço significa projetar a existência...*”¹⁹⁷ ao que ela corrobora afirmando: “...*arquitetura não é somente uma utopia, mas é o meio para se alcançar certos resultados coletivos.*”¹⁹⁸

A arquiteta demonstra grande preocupação com um modo de vida urbano. Trata-se de um olhar de quem habita a cidade e vive em seus espaços, não como mero transeunte, mas como cidadão. Lina Bo Bardi não opera a construção de um equipamento cultural e de lazer a fim de determinar tais e quais transformações individuais e/ou coletivas serão empreendidas. Ela reconhece que ao potencializar a convivência, o contato com as diferenças potencializa também a transformação dos frequentadores. Neste sentido, Lina retoma o sentido de projetar de Argan, expressa assim: “*A grande mutação no agir humano (...) é exatamente essa passagem (...) à ação que incide sobre a realidade social e a modifica (...) e obriga o individuo a (...) regular seu próprio comportamento...*”¹⁹⁹ Este caráter mais emancipador do que revolucionário, da transformação dos modos de vida evoca o *BYT* —o termo-chave do discurso social da vanguarda russa— para pautar a construção de espaços populares e engendrar tal transformação é a um só tempo algo política e social, valorizando o cotidiano da convivência para a sua efetivação, como seus condensadores sociais.²⁰⁰ Trata-se da a mesma importância imaterial atribuída por Canclini à força da convivência social, ao que afirma “...*o popular não se encontra nos*

¹⁹⁷ ARGAN. *Arte Moderna*. p. 273.

¹⁹⁸ BARDI in FERRAZ. *Op. Cit.*, p. 276.

¹⁹⁹ ARGAN. *Op. cit.*, p.19.

²⁰⁰ KOPP. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. p.84.

objetos...” uma vez que “...há circunstâncias para que os indivíduos participem de um comportamento popular...”²⁰¹.

O SESC-Pompéia instaura outra permeabilidade entre as instâncias pública e privada. Nesse processo de inversão dos sinais, há espaço também para que o universo das preocupações políticas que permeiam a vida cotidiana —especialmente da classe média intelectualizada— se desloque para este novo lugar na cidade rompendo com tabus e restrições.²⁰² Assim, as conversas e o convívio nos espaços do SESC-Pompéia ampliam seus sentidos, incorporando o debate político para a órbita da vida privada, ao mesmo tempo em que franqueia aos freqüentadores as quadras poli-esportivas e a piscina, um passeio à toa por uma exposição, e assim, estabelece um código comportamental de intimidade com seu espaço público, a partir de quando sentam-se, deixam as coisas de lado, cruzam as pernas e prazerosamente ficam à vontade, correspondendo aos anseios que motivaram sua concepção: “Comer, sentar, falar, andar, ficar parado tomando um pouquinho de sol... a arquitetura não é somente uma utopia, mas é o meio para alcançar certos resultados coletivos.”²⁰³

Nesta medida, o SESC-Pompéia estabelece seus usos públicos e espaços de convívio projetados para cidadãos e não para usuários idealizados, nem tampouco para meros consumidores. Sem enfatizar os apelos comerciais e publicitários para existir, o SESC torna-se um antagonista do *shopping center*. Assim, vale destacar que o SESC-Pompéia, assim como outros projetos da arquiteta, oferece uma infra-estrutura complementar à trama urbana, contendo cafés, bares, bancos para sentar, sanitários, sombras... A excepcionalidade dos serviços destes espaços se fortalece na medida em que a própria cidade não oferece uma infra-estrutura condizente ao usufruto do espaço público, digna para seu cidadão. Ao assumir as responsabilidades sobre a espacialidade urbana que qualifica, o SESC acaba por se beneficiar da negligência do poder público, instaurando o seu próprio grau de urbanidade.

Os galpões e as caixas

A implantação do extenso programa de atividades foi distribuída entre os doze galpões existentes e os três edifícios justapostos a estes, mas também demandou a construção dos blocos esportivos. O projeto de Lina valorizou a situação original da implantação dos galpões em duas grandes alas com uma rua de acesso que define um eixo contínuo terreno à dentro, até o *Córrego das Águas Pretas*, de caráter *non aedificandi*. Embora o sentido de convivência seja inerente a todas as atividades do SESC-Pompéia, há um “*Espaço de convivência*” que além de abrigar espaços de estar, leitura e jogos de salão, também recebe as exposições. Para tanto, a arquiteta adapta um conjunto de cinco galpões a fim de transformá-los no lugar de estar por excelência do SESC. Trata-se de um amplo espaço contínuo definido pela modulação da estrutura de concreto dos galpões, delimitados por grandes paredes de alvenaria de tijolos que são marcadas pela envasadura das janelas e das portas de acesso à rua. O desenho de sua cobertura, com planos de telhado,

²⁰¹ CANCLINI. Op. cit., p. 219.

²⁰² ALMEIDA & WEIS. *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar* in *História da vida privada no Brasil*. p.237.

²⁰³ BARDI in FERRAZ. Op. Cit., p.304.

define um desenho de *sheds* para capturar luz que foi ampliado com a substituição de telhas de cerâmica por telhas de vidro num de seus planos originais. Em meio às velhas estruturas, Lina Bo Bardi arma um jogo de operações espaciais relacionais a fim de acentuar o espaço contínuo herdado, qualificando-o com índices em diferentes escalas para torná-lo também um novo lugar. A operação de Lina é complexa. Abrigados sob a vasta cobertura dos galpões a arquiteta implanta três fortes índices espaciais para definir novas escalas deste ambiente: a plataforma de leitura, a lareira e o espelho d'água — ou Rio São Francisco.

As estruturas em concreto aparente das seis plataformas suspensas de leitura e estudo, cuidadosamente se aproximam e quase tocam as velhas estruturas pré-existentes. Os platôs construídos em dois níveis definem os ambientes de estudo e leitura, com uso flexível para atividades infantis e jogos de gamão e xadrez. As plataformas, como se fossem varandas suspensas, promovem ao mesmo tempo a contemplação da espacialidade de todo este setor de convivência, em dinâmicas relações espaciais dentro/dentro e um passeio por entre as estruturas dos galpões. As plataformas demarcam o galpão usado para exposições, define o espaço da biblioteca e também uma zona de sombreamento que se incorpora aos espaços de estar.

Espalhados ao redor da lareira, ou mais próximos ao espelho d'água, os sofás de madeira amarela e lona verde mobíliam todos estes galpões de convivência, arranjados de muitas maneiras para configurar os lugares aprazíveis para as conversas dos freqüentadores. Se o mobiliário desenhado por Lina, é pesado e não se mostra tão flexível assim, por outro lado ele resiste ao uso intenso e imprevisto, desde crianças subindo e pulando até os idosos que neles sentem firmeza para se apoiar para sentar ou levantar sem ajuda de ninguém. Enquanto isso, a lareira opera abstratamente como um ponto menor entre as tensões espaciais. Marcada pela verticalidade de sua coifa e situando-se entre as plataformas e o espelho d'água, a lareira aparece como uma contribuição exótica entre as águas do Rio São Francisco e os vazios da plataforma. Contudo, quando acesa num dia de inverno ela retoma a extraordinária força do fogo como fator congregador e transforma as relações espaciais, tornando-se o ponto focal de todo o espaço relacional dos galpões por sua força de atração dos freqüentadores ao redor do si. Num dia de inverno, a lareira acesa é uma atração diferente que promove o encontro dos usuários e gente que nunca se viu, mas sorri feliz ao ver o outro aproximar-se para compartilhar do mesmo calor e espantar o frio.

No entanto, o encantamento maior são as águas do Rio São Francisco. Assim batizado, o espelho d'água não é apenas o fator “*água*” dentro do projeto, como também quer representar uma referência de valor ancestral e territorial. Mais do que uma alusão literária à força poética daquelas águas do “*rio da integração nacional*”, ou o rio do universo de Guimarães Rosa, estas águas são outra metáfora de pluralidade que Lina rasga o solo paulista, incorporando o Nordeste em seu próprio território. Com seu traçado curvo de geometria irregular e fundo de seixos rolados, o espelho promove reflexos, altera a luminosidade e refresca o ambiente, causando surpresa aos não ambientados com o SESC-Pompéia.²⁰⁴ Contudo, tais aspectos se tornam menos instigantes quanto ao que a sua presença lúdica pode suscitar, quando

²⁰⁴ Marcelo Ferraz assinala o estímulo de Lina na busca de um desenho que fosse “*feio*” para este traçado, e não o desenho elegante da curva de Niemeyer; cf. entrevista.

passa a participar das brincadeiras das crianças, que o desafiam pulando, ou que molham os pés e soltam barquinhos de papel em suas águas, que não tem os “peixinhos” que tantos outros procuram. Junto destas operações espaciais, Lina Bo Bardi recobre o piso com pedra Goiás, extrai das paredes sua textura original da alvenaria de tijolos e deixa as instalações elétricas e hidráulicas aparentes com uma tubulação colorida.

No outro lado da rua interna, num outro conjunto de galpões, a arquiteta implanta os espaços de refeitório, a cozinha industrial e a chopperia. Assim, com o respaldo gastronômico mantém-se todo SESC em funcionamento constante, desde o almoço até o encontro depois do trabalho ou a cervejinha depois do futebol. Assim, Lina desloca e ativa o hábito da convivência em torno do ato de comer —algo tão pertinente à cultura italiana e que se articula tão bem a cultura popular brasileira. Num espaço organizado por mesas em concreto com tampo de madeira cujo arranjo também desenha o assento, do espaço em que um cardápio balanceado está oferecido a todos, antes com o chamado “*prato feito*” e hoje também com o sistema de *self-service*. Assim, como o espaço de convivência, a chopperia é um dos espaços do projeto do SESC-Pompéia que podem equivaler à certos bares e lugares da zona sul carioca por estar apto a receber e proporcionar o convívio democrático, sem cerimônias nos trajés ou nos gestos. Assim, estar junto no SESC-Pompéia e conviver nestes lugares da cidade indicam a transformação quanto ao vivenciar da política. Heloisa Buarque de Hollanda aponta que na medida em que as conversas e polêmicas sobre posturas políticas se deslocaram do aparelho clandestino para os restaurantes macrobióticos, o sentido de fazer política também se desdobrou dos espaços clandestinos e periféricos da cidade para conquistar espaços cada vez mais públicos, o que culminaria nas manifestações em praça pública posteriormente.²⁰⁵ Neste sentido, há que se considerar estas transições entre público, privado, individual e coletivo, que certos projetos e espaços podem abrigar e mesmo potencializar, pois o SESC-Pompéia também é um lugar projetado para tanto.

Operando em outra frequência de sociabilidade e acesso, o Galpão das Oficinas é tomado por Lina Bo Bardi para manter ativada sua preocupação quanto ao valor do saber-fazer e da habilidade manufatureira encontrada no Nordeste outrora, mas que também poderia se expressar aqui, no SESC-Pompéia, em São Paulo. Trata-se da mesma preocupação, mas não da mesma solução, pois Lina reconhece a impossibilidade política e técnica de resolver a questão daquele mesmo modo, e estabelece outras condições para a manutenção destes ofícios. Assim, apenas alguns deles são mantidos —como carpintaria, xilogravura e cerâmica— sinalizando que a arquiteta não age somente dentro de pressupostos ideais, pois ela deixa esta possibilidade de conhecimento em estado latente para ser potencializada num outro momento. Neste sentido é que se pode considerar sua retomada do projeto cultural para o Nordeste, quando voltava sua ação arquitetônica para as questões da produção de um desenho industrial brasileiro.²⁰⁶ No final dos anos 50, quando todas as atenções do campo arquitetônico estavam voltadas para Brasília, Lina Bo Bardi muda-se para Salvador, se embrenha no sertão nordestino, articula, dirige e cria o Museu de Arte Moderna (MAMB), o Museu de Arte Popular

²⁰⁵ HOLLANDA. *Cultura e participação política*. p.237.

²⁰⁶ Para as especificidades da “*Escola de Desenho Industrial e Artesanato*” vide ROSSETTI. *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*. p.68-79.

(MAP) e a Escola de Desenho Industrial e Artesanato no Solar do Unhão, a fim de promover a transformação das escalas de produção industrial, mantendo o valor cultural e a identidade nacional.²⁰⁷ Neste sentido, a arquiteta afirma que “Quando o SESC me convidou (...) eu pensei na possibilidade de transferir determinadas experiências...”²⁰⁸ do Solar do Unhão, para o SESC-Pompéia, ou seja, de Salvador, para São Paulo. Ferraz corrobora esta transferência de experiência e a manutenção do projeto de Lina afirmando que “O SESC é uma retomada do Unhão, aí do Unhão ela dá um salto, mas as bases do SESC estão no Unhão...”²⁰⁹

Enquanto o agenciamento da planta do Espaço de Convivência remonta à lógica da *Escola Paulista* de orientar um espaço relacional moderno por entre elementos fixos, no Galpão das Oficinas a lógica espacial do agenciamento se apropria da criação de lugares através de planos de blocos de concreto, arranjados tal como as superfícies do Pavilhão de escultura em Arnhem de Aldo van Eyck.²¹⁰ No entanto, quer sejam nos galpões, quer sejam nos blocos esportivos, Lina Bo Bardi permanecerá valorizando “o que tem dentro”, como assinala Vera Luz, ao afirmar que:

*“Lina Bo Bardi, ao final, abdica da forma e deixa de recorrer à expressão da estrutura —retira a importância de firmitas e venustas— para dar validade à arquitetura somente como suporte de utilitas: seus projetos, sempre caixas, primeiro prismas modernos, abstratos, como a Casa de Vidro, depois caixas brutas magicamente suspensas, como o MASP depois ainda caixas geométricas intrigantemente físicas, materiais, cravejadas de elementos incidentais, como a Casa Valeria Cirell, ou caixas pesadas, monolíticas perfuradas como o SESC, são em sua última forma apenas uma caixa ‘não importa’, ‘o que importa é o que tem dentro’, moldura, invólucro, contorno para o conteúdo...”(sic)*²¹¹

Diferentemente do raciocínio atado ao discurso tipológico que poderia suscitar, os blocos —ou as caixas— de concreto com suas janelas-buraco se constituíram na solução possível para abrigar uma grande demanda de áreas e espaços para diferentes modalidades esportivas e seus espaços de apoio. Organizados em duas torres, uma com pé direito duplo para abrigar as quadras de futebol, vôlei e basquete, enquanto que a outra mantém o padrão de altura, pois abriga os vestiários e espaços para ginástica, musculação, judô e os médicos. A articulação entre os blocos se faz por um jogo assimétrico de quatro pares de passarelas que conectam os blocos, promovendo um passeio cuja surpresa é a percepção da cidade através de seus diferentes níveis.

A matriz retangular da planta do grande bloco das quadras esportivas provém da resolução da função de seu uso, originando-se em função do programa e não de uma figura geométrica abstrata, previamente especificada. A volumetria do bloco esportivo está implantada no preciso alinhamento do galpão pré-existente que a ele se avizinha: eis a matriz, o seu módulo, e sua medida, pois os comprimentos e larguras medem o dobro das respectivas dimensões deste galpão, ajustando sua proporção em 30x40 metros para

²⁰⁷ Para as especificidades da transformação das escala de produção artesanal para industrial vide ROSSETTI. Op. cit., p.53-58.

²⁰⁸ BARDI in *Revista Interview* n° 63, agosto de 1983, p. 24-26.

²⁰⁹ Marcelo Ferraz cf. entrevista

²¹⁰ LIGTELIJN. *Aldo van Eyck works*. p.134-141, Pavilhão da escultura de Arnhem (1965-66).

²¹¹ LUZ. Op. cit., p.156-157. Grifos adicionais

conter uma ou duas quadras poli-esportivas, ou ainda uma piscina de 20x30 metros. Com estas dimensões não-oficiais, a piscina do SESC desmonta a pose de qualquer nadador desprevenido, subvertendo seu uso competitivo para estimular o uso livre e o sentido de brincar em suas águas. Desprovida dos eixos de marcação com azulejos no piso, o olhar do nadador se perde rapidamente entre uma profusão colorida de azuis e vermelhos que os desenhos dos azulejos contêm, desorientando-o ligeiramente e desacelerando seu nado até habituar-se às outras referências daquele espaço sub-aquático. Não sendo possível mergulhar —por questões de segurança— o nado torna-se desprezioso e adquire outras maneiras de fluir, possibilitando-lhe perceber sua própria estrutura, dimensão e existência corpórea. O brincar antepõe-se como jogo e prática lúdica pessoal ou coletiva nas águas da piscina do SESC, apesar de sua aparente clausura.

Entre os blocos e abaixo da passarela se articulam os espaços de convivência a céu aberto, que complementam as atividades aquáticas da piscina, sobre o Córrego das Águas Pretas, Lina Bo Bardi implanta um deck, uma cachoeira e uma lanchonete para dinamizar um sentido de convivência à beira-mar, tornando-se um espaço inusitado para a urbanidade de São Paulo. Não se trata de um clube, pois não há restrições de classe para compartilhar de sua atmosfera divertida em que o movimento é intenso: as crianças correm e brincam por entre gente tomando sol, lendo jornal, conversando molhada, tomando um banho de ducha, comendo salgadinho, tomando cerveja, sorvete... em meio às toalhas, protetor solar e bronzeador, como num balneário ou praia. Não se trata de um cenário, mas sim de um lugar com uma atmosfera específica de praia, uma praia urbana para os frequentadores do SESC-Pompéia.

Esse cruzamento de referências é muito próprio de Lina Bo Bardi. No entanto, mais intrigante do que a calha de seixos rolados que acompanha toda a rua corredor —mas já marcava o limite dos galpões originalmente— é o deck, que figura com uma presença tão exótica que instiga pensar, afinal, de onde vem o deck? Numa pasta etiquetada como “Referências p/ o projeto”²¹² encontra-se uma página dupla 46-47 destacada da revista “*Modo 52*” com projeto de Robert Venturi e cujo artigo abordava “*Learning from Las Vegas*”. No entanto, o artigo parece ter sido pouco valioso neste momento, pois destaca-se mais uma foto de um *deck* junto ao mar, numa página de outra revista que foi acrescida de um bilhete da arquiteta para seus colaboradores²¹³ destacando seu interesse pelo “*Deck Atlantic City*”, sugerindo que eles fizessem um estudo de um deck pra o SESC a partir deste par ser incorporado a solução do córrego. Assim, como se não bastasse trazer as oficinas do Solar do Unhão e o Rio São Francisco do Nordeste, Lina traz também o deck de Atlantic City para a Pompéia!²¹⁴

²¹² Pasta do arquivo *Sesc-Pompéia* contida no acervo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

²¹³ Marcelo Carvalho Ferraz e André Vainer naquele momento do projeto.

²¹⁴ Por outro lado, a atenção de Lina Bo Bardi à valorização da comunicação publicitária enunciada por Venturi pode ser detectada num estudo para esta lanchonete, onde os frequentadores estão comendo e conversando, enquanto nas paredes há “*projeções publicitárias*” através de “*lanternas mágicas*” que mais lembram a projeção de videoclipes, anunciando: “*pinga*”, “*Bahia férias*”, “*biotônico*”, “*Pirelli*”, “*Fiat*”, “*MAPPIN*” e “*Coca-Cola*”. Vide desenho do SESC in FERRAZ. Op. cit., p.233.

Textura, tempo, forma, cor

Ao mesmo tempo em que mirava a valorização da comunicação publicitária de Venturi, Lina Bo Bardi demonstra estar atenta a outras referências estrangeiras, como o *Centro George Pompidou*.²¹⁵ Este equipamento cultural voltado para o desenho industrial e para a arte contemporânea se aproxima da escala urbana da intervenção de Lina junto ao SESC-Pompéia, estabelecendo seu próprio código de renovação urbana e desenho da cidade. Assim, o percurso aéreo por entre os tubos e escadas rolantes perfaz um percurso espacial pelo edifício abrindo-o para a paisagem urbana encontra correspondência nas passarelas do SESC. Contudo, a linguagem construtiva do Centro George Pompidou, com sua estrutura metálica extrovertida e a profusão de dutos coloridos das instalações, bem como a tecnologia construtiva estão distantes da linguagem do SESC.

Embora Lina Bo Bardi também utilize tubos com cores diferentes para as instalações —verde, vermelho, laranja, azul claro, azul marinho, cinza— eles não se constituem como o fator de expressão plástica do fato arquitetônico, sendo apenas instalações. A força plástica do SESC-Pompéia tem do universo industrial como sua matriz a partir de onde elabora a sua linguagem arquitetônica. Marcelo Ferraz assegura que *“E a questão da arqueologia industrial, mais do que a reutilização do patrimônio, é você se apoderar de uma linguagem de intervenção, isso é que eu acho interessante. Ela tinha feito esse experimento no Unhão sem chamar de arqueologia industrial...”*²¹⁶ Neste processo de domínio e instauração de uma linguagem, Lina Bo Bardi conjuga seus valores sobre preservação e restauração com uma arquitetura que tem como ambição operar numa escala urbana maior que o seu entorno, em galpões de uma fábrica —o programa que representa a própria essência da arquitetura moderna. Assim, racionalidade da planta, verdade dos materiais, continuidade espacial, quantidade e qualidade, larga escala de alcance de suas atividades, se tornam tanto questões do universo industrial como conceitos do campo arquitetônico para serem tomadas por Lina. Mais do que as instalações aparentes ou as luminárias de ágata, é deste universo industrial é que provém a linguagem e a escala do SESC-Pompéia, pois seu funcionamento é industrial, as instalações são industriais, a escala de atendimento do restaurante é industrial também.

A materialidade da arquitetura de Lina Bo Bardi é singular, porque seu procedimento de feitura possui sofisticados mecanismos de invenção que se apresentam de um modo singelo, de tal modo que ante a aparente simplicidade, há que se tentar vislumbrar o que ela de fato oculta, não a facilidade presumível dos meios técnicos. Além disso, vale destacar que a franca incorporação dos projetos por uma variada gama de usuários e seu conseqüente uso popular, também depende da linguagem do próprio projeto. Lina Bo Bardi faz das escolhas materiais um índice de relacionamento com seu potencial usuário público, independentemente se o que está em questão é uma restauração ou se é um novo projeto. A vitalidade espacial está relacionada com a materialidade construtiva. Além disso, conforme assinala Vera Luz: *“...alguns materiais podem também ser utilizados como manifestação de sacralidade, como pedras ou água.”*²¹⁷ de tal modo que as calhas já existentes na fábrica

²¹⁵ Complexo cultural projetado por Richard Rogers e Renzo Piano em Paris, 1971-77

²¹⁶ Marcelo Ferraz cf. entrevista. Grifos adicionais.

²¹⁷ LUZ. Op. cit., p.160.

articulem com seus seixos rolados outras dimensões, mantendo o código poético operado por Lina Bo Bardi. Com o projeto do SESC-Pompéia, a arquiteta não somente defende sua posição, mas também valoriza aspectos da arquitetura brasileira que passariam então a ser criticados: a “caixa” como formalização atávica, o espaço contínuo como não apropriável, a falta de referência simbólica figurativa como laconismo do edifício.

Irrrompendo com qualquer sinal de laconismo as janelas-buraco do bloco esportivo representam esta tensão entre a imagem do projeto arquitetônico e sua essência espacial. Trata-se de uma questão marcante tanto como linguagem, como questão técnica, pois embora impressionem num primeiro momento por sua diferença, tornam-se mais surpreendentes ainda quando tomadas como novos dispositivos de enquadramento da cidade, outro modo de vê-la. Enquanto Vera Luz compara estas aberturas com o olhar atento de Alencastro²¹⁸, e amplia o rol de interpretações e significados acerca de cada uma das janelas-buraco, a própria Lina assinala que “Tenho pelo ar-condicionado o mesmo horror que tenho pelos carpetes. Assim surgiram os ‘buracos’ pré-históricos das cavernas, sem vidro, sem nada...”²¹⁹ Sua expressa funcionalidade demanda uma operação complexa de implantação, pois as trinta e duas janelas-buraco interrompem a concretagem das paredes auto-portantes, para inserir o molde que dará formato à janela-buraco, para daí então prosseguir a concretagem. A rígida marcação dos eixos de sua implantação contrapõe-se com o desenho curvo e irregular como no traçado do espelho d’água. Nesta ação de construir aberturas onde não se esperaria nenhuma abertura, há um gesto potente de subverter as expectativas e construir também uma metáfora para as circunstâncias reais do país: abrir-se por onde não se imaginava. Há uma certa monumentalização da possibilidade de subverter a estrutura que se traduzirá como gesto de extrema liberdade. Deste modo, as janelas-buraco correspondem à imagem do exercício de construir a liberdade de fazer por onde, marcando seu domínio do ato de projetar. Além disso, seu dimensionamento altera a percepção da escala da caixa, que somente pode ser descoberta por quem nela habita.

Assim Lina Bo Bardi retoma a essência e o propósito da arquitetura do SESC-Pompéia, valorizando o sentido de habitar seus espaços e neles conviver para a partir de então, decodificar sua vitalidade popular como fator de vivacidade urbana dos espaços da velha fábrica. A arquiteta enaltece o sentido democrático da convivência, como a perspectiva que permanece ativa nos espaços do SESC, fazendo dele um lugar de criação contemporânea, permanecendo um projeto de arquitetura moderna por sua essência. A herança do projeto pode ser detectada nas imagens de seu uso, que revelam a apropriação coletiva plena, revelando a dimensão espacial de uma arquitetura tão verdadeiramente democrática e revolucionária, que Lina Bo Bardi afirmou: “...aqui fizemos uma pequena experiência socialista...”

²¹⁸ LUZ. Op. cit., p.221. Alencastro é o pseudônimo de Lina numa coluna da revista *Habitat*.

²¹⁹ ...depois de criticar o “confort” da sociedade de consumo. BARDI in FERRAZ. Op. cit., p.231

capítulo **03**

nexos entre Lucio Costa, Oscar Niemeyer,
Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas

“...cabe a edificação dizer a verdade...”

Kant

“A arte deve nos revelar idéias, essências espirituais informes. A questão primordial em uma obra de arte é [perceber] de que profundidade de vida ela tenha brotado.”

James Joyce, in *Ulisses*

Em sua “*Autobiografia científica*”, Aldo Rossi assinala que há um limite tênue entre a obra de um arquiteto e a dimensão de sua vida pessoal, de modo que uma obra arquitetônica contém essências do próprio arquiteto.²²⁰ Rossi destaca que estes vínculos existentes entre vida e obra são reveladores, constituindo-se como índices para a compreensão da arquitetura, embora não devam ser tomados como a materialização direta da complexa existência do arquiteto, pois não correspondem, necessariamente, às questões exclusivas de seu autor. No entanto, Rossi assegura a necessidade de operar para além desta instância de intimidade, sem desconsiderar sua existência, para aferir a complexidade das arquiteturas de um arquiteto. Os riscos de explorar uma dimensão e outra —vida e obra— são muitos e nada fortuitos, pois tais dimensões simultâneas podem ser tensas. Contudo, a construção de uma abordagem que opere nesta fronteira obra/vida, ou vida/obra, torna-se relevante para perceber de qual profundidade de vida as arquiteturas de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas emergiram, tal como James Joyce assinala.

Aldo Rossi destaca que a arquitetura é a portadora de um “*sentido de permanência*”, que perdura existindo sem sofrer transformações e que permanece emanando e pulsando os valores e a inteligência de suas propriedades geradoras, para além de seu momento inaugural.²²¹ Este sentido de permanência pode ser tomado na terminologia foucaultiana como aquele discurso que para além de sua formulação, continua em estado latente e ainda está por dizer.²²² Para tanto, mais do que reconhecer tais valores, é preciso, revelar este sentido de permanência, tomando a arquitetura como um manancial de referências, índices da memória, da imaginação e das experiências vividas pelo arquiteto para decodificar essas propriedades e valores projetados em suas arquiteturas.²²³ Ou seja, a obra arquitetônica é o suporte primordial deste discurso para Aldo Rossi, tanto como o projeto arquitetônico, seus espaço e valores são protagonistas do processo historiográfico para Tafuri.

Neste sentido, cada arquitetura elaborada pelo arquiteto é considerada por Aldo Rossi como uma construção desenvolvida a partir de suas operações

²²⁰ ROSSI. *Autobiografia científica*. p.87

²²¹ Idem. p.09.

²²² FOUCAULT. Op. Cit., p.22

²²³ ROSSI. Op. Cit., p.33. Para Aldo Rossi a observação se constituiu como a força maior de sua própria educação formal.

numa “*trama de nexos*” entre imagens, memórias, lugares, tempos e riscos pertinentes as suas experiências e relações com o mundo e com a cidade. Mais do que mera resposta, Rossi enfatiza que a arquitetura representa o posicionamento do arquiteto em seu campo profissional. Embora haja concordância de Rossi quanto a impossível neutralidade ideológica do arquiteto, o seu sentido propositivo de projetar contrapõe-se com a negatividade do ato de projetar apontado por Argan. Para ele, projetar é uma ação eminentemente contrária às categorias e valores vigentes ao que afirma: “*Não se projeta nunca para, mas sempre contra alguém ou alguma coisa (...) Projeta-se contra a pressão de um passado imodificável, para que sua força seja impulso e não peso, senso de responsabilidade e não complexo de culpa. Projeta-se contra algo que é, para que mude...*”²²⁴

Contudo esta tensão quanto ao sentido de projetar não reduz o processo de maturação e transformação do domínio do projeto arquitetônico para o arquiteto. Rossi pondera que durante este processo de criação é preciso “acatar” uma, dentre muitas, das soluções aventadas na dinâmica obsessiva que se estabelece entre hesitações e possibilidades, para finalmente solucionar o caráter definitivo da arquitetura.²²⁵ Este universo experimentado pelo arquiteto na elaboração arquitetônica frente às circunstâncias sociais, técnicas, urbanas, simbólicas e pessoais constitui o repertório que subjaz a suas arquiteturas.²²⁶ Para Rossi, a revelação desta complexidade será posteriormente consolidada num âmbito público através da história e da crítica arquitetônica, como parte de uma “*missão*” trans-geracional que transcende a habilidade exclusiva do arquiteto de dominar os códigos e permear as estratégias do ofício para transmiti-los como valores e formas de aprendizagem ao próprio âmbito profissional.²²⁷

No processo investigativo dessa perspectiva, além dos riscos inerentes, existem as possibilidades de revelar as propriedades dos projetos arquitetônicos, bem como decodificar as relações existentes entre a arquitetura e o arquiteto. Deste modo, torna-se possível desdobrar um estado de permanência individual, para uma circunstância plural que pode ativar as correlações entre diferentes arquitetos. Assim, a partir desta operação torna-se possível construir uma perspectiva que opere em chave de simultaneidade com Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi. Assim, torna-se possível também estabelecer as correlações entre os nexos arquitetônicos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas formulados a partir de suas arquiteturas: *Riposatevi*, Palácio do Itamaraty, FAU e SESC-Pompéia. Deste modo, uma trama de nexos arquitetônicos pode ser estabelecida entre tais projetos, que ao articular-se com os traços biográficos

²²⁴ ARGAN. *Projeto e destino*. p.53. Negrito adicional para termos originalmente em itálico.

²²⁵ ROSSI. Op. cit., p.47.

²²⁶ Idem. p.33. Para Rossi, este repertório equivale a um herbário, a um catálogo ou mesmo a um dicionário.

²²⁷ Este comprometimento poderia ser tomado como uma postura/estratégia “*orgânica*” de acordo com as perspectivas de Gramsci. Vide *Cadernos do cárcere*. Além disso, é preciso também apontar três pontos de proximidade entre as concepções de Rossi com as posturas de Tafuri, pois assim como ele, Rossi também postula a necessidade de investigação do processo que gera o projeto, assinala que cabe ao historiador revelar as relações entre as referências projetuais e a efetivação das obras arquitetônicas, instigando os mesmos historiadores e críticos de arquitetura a recuperar códigos de leitura do passado através dos códigos atuais. Vide TAFURI. *Teorias e História da arquitetura*.

de tais arquitetos num mesmo recorte, possibilita finalmente revelar a localização dos quatro arquitetos e das quatro arquiteturas no campo arquitetônico brasileiro em meio às tensões da condição pós-Brasília.

Ao tomar os quatro arquitetos simultaneamente é possível estabelecer as conexões entre suas obras e suas trajetórias profissionais, contextualizando-os para além dos pontos de inflexão individuais. Assim, torna-se possível considerá-los numa mesma circunstância para operar com seus projetos arquitetônicos e averiguar seus discursos nesta chave de simultaneidade. Para viabilizar a elaboração dos nexos entre os quatro arquitetos serão considerados primordialmente *Riposatevi*, Palácio do Itamaraty, FAU e SESC-Pompéia. No entanto, uma vez definidos, os nexos arquitetônicos permitem viabilizar as correlações com outros projetos dos mesmos arquitetos, ampliando a trama inicialmente estabelecida pelos quatro projetos. O descobrimento de tais nexos possibilita também inter-relacionar os quatro arquitetos que nem sempre puderam e/ou pretenderam estar pessoalmente tão próximos na movimentação arquitetônica do campo brasileiro. Assim, mesmo quando não há um efetivo diálogo entre eles, é através dos nexos que se estabelecem as desejadas aproximações. Esta operação historiográfica se torna oportuna na medida em que cada um dos quatro arquitetos —Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi— já está consolidado através de abordagens acadêmicas cujas perspectivas epistemológicas de caráter monográfico são preponderantes.²²⁸ Para tanto, estão estruturadas a seguir as duas instâncias que primeiro exploram os nexos arquitetônicos da trama que envolve a produção de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi. Uma outra instância estrutura os cruzamentos de seus traços biográficos, a fim de articular seus nexos, suas questões e estratégias desta arquitetura pós-Brasília.

²²⁸ Soma-se a isso o fato de que conscientemente eles mesmos e/ou seus herdeiros e colaboradores também têm contribuído, sistematicamente, na construção das histórias destes arquitetos através de novas publicações.

os nexos arquitetônicos da trama

“Temos que ter coragem para enfrentar essa descontinuidade inevitável e tomá-la como estímulo.”

Paulo Mendes de Rocha

Enquanto a abordagem das ações específicas de um arquiteto e seu conjunto de preocupações pode contribuir para a configuração de um quadro mais diversificado da arquitetura brasileira, uma outra abordagem deste arquiteto articulada com outros, pode configurar uma trama própria inerente ao campo do conhecimento em que atuam. Assim, ao tomar Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi, considerando cada um deles inicialmente através de uma obra arquitetônica —*Riposatevi*, Palácio do Itamaraty, FAU e SESC-Pompéia— como um nó desta trama, as suas trajetórias podem ser articuladas entre si, tanto mais quanto as linhas de seus projetos se cruzarem, alinhando ambos —arquiteto e obra— num mesmo tecido, que também permanecem inerentes à trama do campo arquitetônico brasileiro.

Contudo, ao elaborar esta unidade tecida não é mais possível desatar um nó sem comprometer toda esta trama, nem tampouco é razoável pretender desarmar seus nós sem afrouxar as amarras de sua estrutura geral —o campo arquitetônico. Longe que querer desfazer esta grande amarração, o estímulo para desarmar a trama está no reconhecimento de sua descontinuidade, como bem lembra Paulo Mendes da Rocha. Assim, a trama da arquitetura brasileira que outrora parecia tão precisamente ajustada pode revelar novas articulações, em cujos pontos de intersecção estão os nexos arquitetônicos daqueles arquitetos, cujos traços biográficos configuram uma trama autônoma e circunstancial, em que suas ações/obras se vincularam mutuamente. Este momento de descontinuidade da trama —entre Lucio, Oscar, Artigas e Lina em que seus nós se esgarçam— constitui-se também como um momento de acesso às instâncias menos evidentes da estruturação de todo o campo arquitetônico, tornando sua estruturação mais legível. Logo, se este nó ora desarmado é um dos nexos da trama, sua elucidação é uma chave de acesso às demais incógnitas da própria trama em que permanecem outros nexos da arquitetura entre estes quatro arquitetos.

Os nexos arquitetônicos entre Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi são mais do que um código, constituindo mesmo uma estratégia de acesso às incógnitas de sua produção arquitetônica pós-Brasília. Nesta medida, estes nexos arquitetônicos tornam-se também um ponto de suas relações com as transformações do campo arquitetônico brasileiro na condição pós-Brasília, cujo sentido de pluralidade é patente.²²⁹ Porém, superada a constatação desta pluralidade, interessam os nexos. Os nexos arquitetônicos entre os quatro arquitetos orientam a percepção dos rumos e

²²⁹ Para os sentidos e desdobramentos desta pluralidade vide BASTOS. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso, pensamento e prática*; vide SEGAWA. *Arquiteturas no Brasil 1900-1999*.

correlações entre as perspectivas do campo arquitetônico na condição pós-Brasília, não se tratando de uma categoria estrangeira a ser contraposta à dinâmica interna deste campo. O nexos apresenta-se como uma formulação reflexiva construída a partir daqueles projetos —*Riposatevi*, Palácio do Itamaraty, FAU e SESC-Pompéia— constituindo-se mesmo como uma propriedade extraída dessas arquiteturas. Ou seja, os nexos arquitetônicos entre Lucio, Oscar, Lina e Artigas, provêm de seus próprios projetos, eis a gênese dos nexos. Retomando Tafuri, cada nexos corresponde a uma instância de problematização comum entre os quatro arquitetos, ativada por suas próprias obras, apresentando-as com novos problemas.²³⁰ Neste sentido, ainda de acordo com Tafuri, o nexos é a evidência da complexidade de arquiteturas cujas matrizes remontam ao Movimento Moderno, tomando-as numa perspectiva fragmentária.²³¹ Deste modo, os nexos podem ser tomados como referências conseqüentes que orientam a exploração dos quatro arquitetos no campo em transe da condição pós-Brasília. Os três nexos são VARANDA, MATERIALIDADE e EDIFÍCIO-CIDADE-LUGAR.

Para decodificar tal complexidade a abordagem crítica não deve renunciar a tarefa específica de descobrir as contradições e descontinuidades intrínsecas às arquiteturas. Embora também haja descontinuidade tanto nas trajetórias dos arquitetos quanto em suas obras —conforme assinala Foucault quando afirma que “...a obra e um intelectual (...) não tem a mesma incidência...”²³². No entanto, o que fortalecerá ainda mais o sentido destes nexos são as suas correlações com outros projetos de Lucio, Oscar, Artigas e Lina. Deste modo, aquela trama inicial de quatro obras pode se desdobrar heterogênea e descontinuamente a fim de potencializar o sentido destes nexos na compreensão dos discursos dos quatro arquitetos, bem como aquele sentido de permanência apontado por Rossi. A ambivalente possibilidade de operar as correlações vida/obra é o outro aspecto latente, quando as articulações estratégicas entre os traços biográficos dos quatro arquitetos possibilitam localizá-los no campo arquitetônico em que suas arquiteturas serão tomadas.

Os nexos não são absolutos e possuem limites de conexão, uma vez que são construções circunstanciais dentro da complexidade da trama do campo da arquitetura brasileira pós-Brasília. Assim, tanto os nexos quanto esta estratégia podem ser relativizados se forem considerados sob outras perspectivas de investigação, quer seja para abordar a produção de Lucio, Oscar, Lina, Artigas, quer seja para se aproximar do *Riposatevi*, do Palácio do Itamaraty, da FAU e do SESC-Pompéia, quer seja ainda para enveredar pela pluralidade da produção arquitetônica brasileira entre 1960 e 1985. No entanto, menos que o desaparecimento desses três nexos arquitetônicos ora formulados, espera-se a sua complementação futura com a definição de outros nexos ora não decodificadas nesta mesma trama.

²³⁰ TAFURI. Op. cit., p.203.

²³¹ Idem. p.21-22

²³² FOUCAULT. Op. cit., p. 05.

“...a transição entre as residências e a rua é bem menos marcada do que na Europa;”

Claude Lévi-Strauss

“Sem dúvida, estou do outro lado do Atlântico e do Equador, pertinho do trópico. Diversas coisas me comprovam: esse calor tranqüilo e úmido que liberta meu corpo do peso habitual da lã e suprime o contraste (...) entre a casa e a rua; (...) há também as palmeiras, flores novas, e, na varanda dos cafés, esses montes de cocos verdes dos quais se sorve, após decapitá-lo, uma água açucarada e fresca...”

Claude Lévi-Strauss

...na varanda.

Varanda é um ambiente. A varanda é um recinto de estar e um espaço para a convivência dos habitantes e freqüentadores de uma dada arquitetura. A incorporação da varanda na formulação do sentido de habitar no Brasil é tão ancestral que sua origem oriental já desembarcou aqui junto com o linguajar português. Originalmente a varanda é caracterizada como sendo “...um local alpendrado de permanência aprazível (...) varanda é um refrescante local de lazer, de estar, na casa tropical...”²³³ Ainda que assuma significados regionais mais específicos, vinculando-se ora às atividades de estar, ora às atividades de refeição, sua presença doméstica no cotidiano a consolida como um espaço brasileiro de caráter tradicional. Ou seja, a varanda é brasileira. A varanda está vinculada aos hábitos culturais de sociabilidade e convivência pública, coletiva ou familiar desde sua configuração tipológica nas sedes dos engenhos de cana-de-açúcar. A varanda é um ambiente suficientemente interno aos domínios do proprietário e de sua família, porém estrategicamente distante dos graus maiores da intimidade familiar. Além disso, a varanda sempre pode oferecer um ponto de vista privilegiado, abrindo amplas perspectivas sob a paisagem, apurando o olhar dos habitantes e freqüentadores como um mirante dessa paisagem, do lugar, do território, do mar e depois das cidades.

Lucio Costa se animou em retomar o valor da varanda como um dispositivo espacial e social quando do projeto dos edifícios do Parque Guinle, considerando-a como “um partido ainda válido”²³⁴ a fim de recuperar de nossa tradição passada este conceito de habitar para formular um habitat moderno, vertical e urbano, mas que culturalmente contivesse o “sentido de permanência” da ambiência dos espaços residenciais brasileiros. Lucio Costa ratifica que esta preocupação com o habitat —que seria posteriormente defendida por Banham para o Brutalismo e por Frampton para o Regionalismo— mas que sempre esteve presente no campo da arquitetura brasileira. É possível considerar a varanda como um dispositivo espacial de configurações diversas para compreender as diferentes estratégias e escalas projetuais com que seus valores espaciais e sociais se manifestam em outras

²³³ LEMOS. *História da Casa Brasileira*. p.29

²³⁴ COSTA in COSTA. *Com a palavra, Lucio Costa*. p.77.

arquiteturas. Deste modo, além dessa escala doméstica, é possível detectar seus múltiplos sentidos de configuração para diferentes universos sociais de usuários em diferentes programas arquitetônicos. Assim, a varanda mantém sua gênese conceitual, mas se transforma, revigorando-se como um problema de projeto, ativando questões como escala, material, estrutura, modos de vida, memória, tradição e as relações com a cidade. Assim, a varanda interessa como um ambiente de convivência e troca, como um lugar para o exercício de hábitos ancestrais —não necessariamente arcaicos— como um habitat para os modos de ser brasileiro, como um espaço legítimo e autêntico da arquitetura brasileira.

Ao configurar-se, a varanda é o espaço que promove as relações entre o interior e o exterior, constituindo-se como uma zona de transição, tensionando a permanência aprazível do sentido de estar. Esta situação singular faz da varanda um espaço articulador das relações dentro/fora, definindo, em graus variados, o sentido de continuidade entre interior e exterior —embora deva ser apontada a crescente abolição do valor de continuidade entre interior e exterior do Movimento Moderno, revigorando a distinção entre o “dentro” e o “fora”.²³⁵ Contudo, dentro da lógica espacial relacional moderna as relações entre o interior e o exterior são equivalentes —dentro=fora— expressando-se simultaneamente, tanto construtivamente, quanto simbólica e socialmente.²³⁶ Além disso, a partir desta continuidade as relações público/privado manifestas no espaço também são transformadas, fortalecendo os valores e procedimentos de caráter público e coletivo, em detrimento dos valores e procedimentos privados e individuais. Outra consequência desta equação é transformar as relações do fato arquitetônico com a cidade, incorporando seus espaços ao próprio projeto. Assim, a varanda se constitui como um fator de articulação das relações dentro/fora, edifício/cidade e público/privado.

Para tanto a caixilharia é um dos fatores deste controle. Os dispositivos de fenestração —janelas, portas e demais envasaduras— participam das relações de permeabilidade e continuidade entre interior e exterior, ajustando tanto a visibilidade quanto o acesso físico, perpassando o interior e o exterior através da ambiência da varanda. Assim, a caixilharia é o fator intermediário que recobra a permeabilidade da FAU ao exterior. Através do plano contínuo formado pelos módulos da janela, a opacidade da caixa numa zona de sombra recuada do peristilo é subvertida. Mesmo sendo menor, na zona de sombreamento da arcada do Palácio do Itamaraty a caixilharia contínua desliza seus módulos de alumínio para capturar a umidade do espelho d’água. Contudo a arcada amplia a caixilharia da varanda que abre seus salões para o jardim, para a cidade e para o Cerrado. As janelas-buraco são os ícones do SESC-Pompéia, mas não abrem os ambientes de estar e aprazível permanência. Estes espaços de estar estão localizados no galpão da convivência, iluminado por *sheds* e vitrôs basculantes comuns que não tem enquadramentos tão espetaculares da cidade como aqueles buracos cavernosos proporcionam. Essa relativa negação da caixilharia do SESC é ampliada em *Riposatevi* numa varanda em que são as fotografias de praias do Ceará ou de Brasília que se constituem como os grandes alvos do enquadramento e orientação do olhar de uma ambiência que é pura

²³⁵ JAMESON. Op. cit., p.120.

²³⁶ GIEDION. *Espaço, tempo e arquitetura*. Especialmente a Parte IV.

interioridade, mas evoca vento, luz, cheiros, sons e temperatura de uma instância externa absolutamente diversa daquele edifício em Milão.

Distante desta simulação, a varanda também é o ambiente propício para contemplar fenômenos da natureza como os ventos, as chuvas, ou trovões. Seu potencial de interação com o exterior revigora a percepção de tais fenômenos ao mesmo tempo em que os cheiros, as temperaturas ou os sons do exterior podem ser experimentados a partir dali, como um lugar privilegiado para o mundo, para o país e para o território e para o lugar que se abre. A varanda porquanto lugar semi-aberto, também fornece o conforto térmico das sombras necessárias aos abrigos dos trópicos e seu caráter ambivalente — entre o exterior e o interior— estabelece um sentido de proteção, resguardando seus usuários das intempéries, ao mesmo tempo em que impele novas incursões para além de seus domínios. Assim, o início de tais percursos se instiga a partir do olhar de seus habitantes. O percurso se mantém como a estratégia para desvendar os projetos arquitetônicos não somente pela percepção das relações dentro/fora, mas também pela experimentação das relações espaciais dentro/dentro como ocorre na FAU, no Itamaraty, no SESC ou no *Riposatevi*, de acordo com a dinâmica em que “*Um edifício pode incluir coisas dentro de coisas, assim como espaços dentro de espaços.*” assinalada por Robert Venturi.²³⁷ Os percursos dentro/fora e os percursos dentro/dentro ao redor da lareira, através das rampas, por entre o jardim, sobre o vazio, em meio às redes, subindo escadas, atravessando passarelas, sobre um espelho d’água... reforçam o caráter relacional de suas plantas livres e proporcionam a percepção da hierarquia de seus programas e o agenciamento de seus espaços.

Neste sentido, há uma relação entre os programas, os espaços e as atmosferas de suas ambiências para elaborar diferentes varandas. A varanda como ambiente de estar, como espaço na escala de convívio configura uma atmosfera moderno/popular no SESC, uma atmosfera cívica no Palácio do Itamaraty, uma atmosfera informal em Riposatevi, assim como denota uma atmosfera universitária na FAU, quando o Salão Caramelo —a praça pública da FAU— também se converte numa varanda. Ou seja, o programa “*palácio*” apresenta sua varanda diplomática, cívica; o programa “*faculdade*” possui sua varanda universitária, algo experimental e contestatória; o programa “*pavilhão nacional*” expõe uma varanda, enquanto o programa “*centro de lazer*” possui sua varanda comunitária e lúdica. Assim, é possível estabelecer também um agrupamento de afinidades duplas: Itamaraty-Riposatevi e FAU-SESC. Tanto o Palácio do Itamaraty como o Riposatevi são espaços representativos de programas de caráter institucional, com esta função social específica. Enquanto que a FAU e o SESC se constituem como espaços voltados para grupos sociais mais variados e coletivos, com um caráter mais público, abrindo-se mais simultaneamente para a cidade e para suas respectivas comunidades.

Palácio do Itamaraty, *Riposatevi*, FAU e SESC-Pompéia, em todos estes projetos, destacam-se o caráter gregário do sentido da varanda. Tratam-se de espaços propensos à congregação, à permanência, ao desenvolvimento das trocas simbólicas e da convivência social, ativadas quando suas varandas são apropriadas sobretudo coletivamente, quer seja em pequena ou larga escala. Assim, tanto dezenas, como centenas de pessoas podem habitar a dinâmica

²³⁷ VENTURI. *Complexidade e contradição em arquitetura*. p.92.

equivalência de seus espaços dentro/fora e dentro/dentro em seus cotidianos. Cada uma dessas arquiteturas opera diferentes cotidianos, com rotinas e hábitos próprios, pois o cotidiano do diplomata que é diverso do cotidiano do servidor ou sócio do SESC-Pompéia, tanto quanto a informalidade dos alunos que vivem os espaços da FAU é diversa da dinâmica dos visitantes de Trienais.

Embora os programas arquitetônicos do Palácio do Itamaraty, *Riposatevi*, FAU e SESC-Pompéia operem com diferentes cotidianos, os seus valores estão incorporados à essência de suas varandas na medida em que ativam, promovem, provocam e evocam distintos modos de vida e de comportamentos, sinalizando claras relações entre espaços e modos de vida. Neste sentido, Leandro Konder considera que: “*O campo da cotidianidade em seu conservadorismo básico, constitui um desafio essencial para os que se empenham em promover transformações históricas revolucionárias (...) no processo de transformações históricas, do qual ele pretende participar com disposição libertária...*”²³⁸ Assim, por maiores que sejam as resistências oferecidas, o cotidiano ainda se mostra como uma instância para vencer quaisquer revoluções, quer sejam artísticas, sociais, políticas ou comportamentais. Embora se apresente como um domínio eivado de ideologias, o cotidiano se constitui como a instância por excelência pertinente às transformações mais contundentes, sendo o âmbito de resistência e formulação de estratégias de conservação e fomentação de valores sociais, estéticos, políticos e comportamentais. Neste sentido, Tafuri afirma que “*A ideologia subjacente às obras arquitetônicas é sempre, fundamentalmente uma visão do mundo que tende a apresentar-se como construção do ambiente humano.*”²³⁹ estabelecendo assim as relações entre ideologia e arquitetura.

Estas transformações comportamentais, educativas e sociais advindas da própria vivência do espaço arquitetônico que transformam o habitante através de seu caráter emancipador ao invés de condicioná-lo de modo restritivo, apontam o desaparecimento do sujeito individual, ora substituído por um sujeito diluído e massificado apenas como consumidor e não mais como cidadão. Neste sentido, o uso do tempo livre e do ócio como fatores construtivos e não alienantes está presente no SESC e em *Riposatevi*. Em ambos o uso do tempo livre adquire possibilidades existenciais maiores que se opõem à alienação da cultura de massa, quer seja tomando sol no deck ou balançando nas redes, quer seja conversando ou jogando gamão nesses espaços anti-monotonia. Este caráter ativo provém da interação entre seus habitantes e deste modo, o salão de banquetes do Palácio do Itamaraty não se contrapõe ao refeitório em escala industrial do SESC, pois ambos fazem do alimento que se come e dos rituais de alimentação eventos legítimos da confraternização e convivência correspondentes aos modos de ser brasileiro. A mesma dinâmica coletiva se manifesta no Salão Caramelo com suas festas, confraternizações, protestos ou como espaço para aulas de desenho, ou lugar de encontros fortuitos, que podem ser vislumbrados do piso do museu, das rampas, mas sobretudo da biblioteca, que embora possua uma varanda aberta para o exterior, se torna estrategicamente um mirante aberto para o Salão Caramelo, controlando o funcionamento dinâmico da FAU.

Em todas essas circunstâncias, alcançar e consolidar uma dinâmica de caráter coletivo através da convivência nos espaços projetados —quer seja de

²³⁸ KONDER. Op. cit., p.241. Grifos adicionais.

²³⁹ TAFURI. Op. cit., p.241

smoking, quer seja de bermuda e camiseta— corresponde aos resultados almeçados por Lina Bo Bardi para o SESC-Pompéia e que se coaduna com a visão de Tafuri para quem a “...a arquitetura é sempre construção de uma utopia.”²⁴⁰ Tafuri faz da possibilidade de arquitetar o desígnio máximo, considerando sua exclusividade de interferir nas realidades do mundo e estabelecer possibilidades para novas práticas sociais, novos valores culturais e novas dinâmicas urbanas, o que na chave de Foucault significa instaurar um discurso. Neste sentido, Tafuri considera que “...inserir na realidade um fragmento de utopia é privilégio da arquitetura...”²⁴¹ apontando o enorme domínio de ação pertinente a um projeto arquitetônico, e por extensão, aos arquitetos.

Outros nexos de varanda

Nas arquiteturas de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi, existem outras varandas que podem desdobrar outras estratégias de invenção de espaços de transição, contemplação e compreensão do projeto, do lugar, da paisagem e dos lugares que se habita. Estas outras varandas igualmente flexibilizam a configuração do nexo, apresentando-se também como espaços de convivência e estar.

Lucio Costa implanta um nível intermediário da *Torre de Rádio e TV de Brasília* (1965-67) que é uma grande varanda envidraçada. Sua elevada situação a constitui como o mirante privilegiado para contemplar a criação de seu próprio traçado urbano, proporcionando aos usuários sentir a movimentação da cidade, perceber a paisagem do sítio urbano do Plano Piloto, bem como a fenomenal mutação do céu de sua abóbada celeste. Neste sentido, a própria plataforma da Rodoviária de Brasília (1960) é também um mirante privilegiado para o pedestre vislumbrar a Esplanada dos Ministérios, postando-se mais intimamente diante de sua monumentalidade. Na casa para Helena Costa²⁴² (1982) não somente a varanda, mas assim como outros valores plásticos da tradição construtiva de matriz portuguesa são tomados pelo arquiteto para compor este exercício íntimo de projeto residencial para sua filha. Além das sombras das varandas com suas redes, a organização de um vasto programa residencial —com muitas salas e hierarquias espaciais entre espaços sociais, de serviço e íntimo— esta casa remonta à sede da fazenda de Columbandê, cuja ampla varanda circundante é um ambiente tão rico que já havia sido explorado na varanda da casa do Barão de Saavedra, ainda nos anos 40. Poucos anos depois, em 1985, Lucio Costa participa da retomada das obras em Brasília projetando as *Superquadras Econômicas* em que a fidalguia daquele programa residencial é contraposta a um programa mínimo e sem varandas para atender às demandas sociais de habitação. Outro projeto de Lucio Costa é a casa do poeta Thiago de Mello, onde o programa residencial abriga generosas varandas com redes desenhadas desde o croqui da planta, e que deveriam ser armadas em sua estrutura de madeira.

A habilidade de Oscar Niemeyer em operar com a espacialidade das varandas encontra na *Casa de Chá da Praça dos Três Poderes* (1965) uma considerável apropriação desses valores de estar e convívio. Através de uma

²⁴⁰ Idem. p.241.

²⁴¹ Ibidem. p.242

²⁴² Trata-se da residência também denominada Casa Costa e Moreira Penna

operação de rebaixamento do piso em cerca de 1,20m em relação à cota do piso da Praça, Niemeyer subtrai um ambiente de seu *continuum* espacial, definindo um lugar de estar em que a convivência e a contemplação da própria Praça se torna uma outra experiência de estar na Praça para os turistas e demais visitantes. Entre a sombra da laje e a vastidão do céu, sua discreta implantação em meio às sedes do poder, esculturas e o Museu o horizonte da paisagem é comprimindo entre as linhas do piso de pedra portuguesa da Praça e o céu, assinalando um lugar em separado, que novamente se contrapõe à escala monumental, apresentando-a com outra intimidade. Na *Praça do Centro Cultural do Havre* (1972) o arquiteto mantém a mesma operação de rebaixamento, mas a escala do projeto define a própria praça rebaixada como um espaço propício para estar e convívio. Para tanto, há um café e um restaurante resguardados sob a sombra da laje, que é o próprio tecido urbano acima. Esta segregação do *continuum* espacial faz dela um ambiente de varanda, transformando este café —que de mera demanda do programa num ganho para qualificar as atividades e o sentido de permanência na praça.

O sentido de transição entre exterior e o interior fica patente no projeto do *Quartel General do Exército* (1968) em Brasília, quando por razões estratégicas de segurança a separação entre espaços públicos e privados se faz através de uma cobertura curva para demarcar os limites de acesso franqueado aos civis. Esta cobertura promove uma zona de sombreamento assinalando uma transição de territórios simbólicos, para além da metafórica relação entre sua forma com a superfície da empunhadura da espada de Duque de Caxias! É um lugar de estar efêmero, mas que também adquire nova importância quando se converte no abrigo cívico para as autoridades nos eventos públicos que ali transcorrem. Esta relação entre o fato arquitetônico, a via pública e o acesso é considerada por Niemeyer para elaborar a sede da *Editores Mondadori* (1968) em Milão, quando sobre suas arcadas de espaçamento irregular, também há uma varanda. Mais do que um transplante bem sucedido das arcadas do Palácio do Itamaraty²⁴³, a proximidade imagética não condiz com o comportamento estrutural dos edifícios. Contudo, trata-se da expectativa projetual de produção de espaços com os mesmos usos sociais e coletivos de sua matriz. Niemeyer soube exportar assim a varanda para longe dos trópicos junto com seus modos de vida. Tão radical quanto a isso, é o estudo de um projeto residencial em 1965, para o banqueiro Edmond de Rothschild em que toda a casa se projeta como uma grande varanda aberta para o deserto.²⁴⁴

Estes modos de vida pertinentes às varandas também se manifestam na *Garagem de Barcos* (1961) de Vilanova Artigas. O arcabouço da cobertura oculta os desníveis, indicando os graus de vedação e abertura que o pequeno programa franqueia aos espaços internos. Se por um lado, antevê a relativa opacidade das empenas da FAU, a iluminação zenital e a luz absorvida indiretamente através de um jogo alternado na vinculação das lajes às empenas, otimiza ainda mais a ventilação, configurando um ambiente bastante

²⁴³ NIEMEYER. *As curvas do tempo*. p.172-173. Niemeyer afirma que “*Como ele [Giorgio Mondadori] sonhava, [as arcadas] lembram as do Itamaraty, mas na verdade, [são] muito diferentes. Robustas, monumentais, exibindo pelos espaços variados a invenção arquitetural que sempre procuramos.*”

²⁴⁴ Edmond de Rothschild é o controlador e o herdeiro de uma das casas bancárias mais importantes do mundo.

sombreado que se abre como uma varanda para a represa, numa atmosfera praiana de um espaço de convivência que se torna ideal para ficar à toa, tomar chopp ou café. Inversamente a esta concessão à extroversão, as arquiteturas de Artigas são tão voltadas para dentro, tanto quanto o pátio da Casa Berquó (1967). Nela, mais do que o sombreamento e o conforto térmico decorrente, vigora o sentido de estar e sua própria ambiência voltada para a paisagem interna em detrimento da contemplação e das relações com a cidade.

Operando com atenção ambivalente com o exterior e o interior, o projeto da Rodoviária de Jaú (1973) consolida-se tanto como um programa de transição, organizando os fluxos e os deslocamentos de pedestres, ônibus, motos, carros, táxis, vans, como também se consubstancia num potente equipamento de transição espacial. Neste sentido, o acesso a cota superior é marcado pela presença de uma eloqüente estrutura que define a volumetria do edifício, assim também conforma uma varanda para a própria cidade e abriga a transição interior/exterior —ou chegada e partida— sob a sombra da cobertura de concreto que abriga todo o programa.

Este sentido de abrigo pertinente a uma escala urbana também se configura no MASP (1959-68) de Lina Bo Bardi, quando o vão do museu se converte no ambiente de convivência e permanência, concebido para abrigar exposições de arte ou atividades didáticas referentes ao seu funcionamento. Esta varanda metropolitana amplia o alcance popular do museu enquanto equipamento cultural e revigora sua vocação educativa. Além de fornecer sombra ou abrigo da chuva, trata-se de uma varanda configurada pela estrutura de concreto, que ao demarcar o enquadramento da paisagem do centro paulistano como a caixilharia da pinacoteca, desloca esta relação dentro/fora para a cota da avenida. O que reforça este caráter são os usos vinculados ao museu, que como espaço de apropriação múltipla recebe o *Circo Piolin*, pode até servir como abrigo e palanque de autoridades militares em paradas cívicas, ou promover a exibição de filmes. Tão contundente quanto delicada, é a cobertura de telhas vãs e estrutura de madeira roliça do galpão de uso múltiplo da Igreja Espírito Santo do Cerrado (1976-82). Lina projeta um ambiente vazado aos sons, luzes e cheiros, porém resguarda certa escala de intimidade através de uma vedação com bambu, para abrigar as reuniões, aulas ou atividades vinculadas à dinâmica comunitária da igreja. Nesta igreja a atmosfera desta varanda de convivência deve se orientar pela sobriedade franciscana, quando mais do que uma atmosfera, vigora um sentido moral e social de caráter público.

Longe de qualquer contenção, as salas da Casa de Vidro são apenas uma só varanda que expande a amplidão de seu interior para a mata, voltando-se para a cidade cuja luminosidade se refletia no piso de vidrotel azul. Mais que um mirante, esta varanda moderna de Lina Bo Bardi abria os seus projetos aos modos de vida brasileiros que ela enalteceu no projeto do Pavilhão brasileiro para a Feira de Sevilha (1991). Quando instada a representar o país, Lina encerrou numa grande caixa toda a diversidade gastronômica, a fim de revelar sua autenticidade tão desconhecida quanto os vestígios pré-históricos encontrados no interior do Piauí, através do caráter festivo dos encontros humanos e de suas trocas simbólicas e sociais por entre sucos, frutas, sorvetes, saladas, batidas e comidas como as autênticas amostras de um Brasil a ser experimentado e vivenciado coletivamente nesta, e em quaisquer outras varandas brasileiras.

“É bonito nesse artista (...) que vai pelo conceito e dá à poesia um valor de concreto, de cimento, de madeira... que acredita na potência física do sonho.”

José Celso Martínez Corrêa

Não há arquitetura sem matéria. Mesmo no limite do que seja o material mais virtual, tampouco há concepção arquitetônica que prescindia de suportes físicos para sua configuração. Assim, corroborando Helio Piñon, é necessário manter o problema da arquitetura como uma atividade relacionada com a sua materialidade, fazendo do material construtivo um dos protagonistas da constituição efetiva do espaço.²⁴⁵ Deste modo, a arquitetura não deve renunciar seu potencial de visibilidade e de participação da construção da paisagem, sem reduzir-se a mera imagem, ou mera construção de efeito imagético. Pois ainda que possa ser capturada numa representação fotográfica e vir a ser divulgada, multiplicada, replicada, circulando virtualmente para muito além de suas fronteiras reais, o projeto arquitetônico que representa e/ou identifica não é autônomo de sua própria materialidade.

A materialidade é a resultante do sentido expressivo conferido a um certo material sob controle do arquiteto, que define a linguagem de seu uso. Neste sentido, a materialidade corresponde às transformações que concernem a própria concepção do projeto arquitetônico na dinâmica entre os conceitos e o canteiro. Deste modo, a materialidade do fato arquitetônico se articula com o desenho, cujo domínio organiza as relações entre os conceitos e as técnicas de construção, qualificando a linguagem do uso dos materiais. O desenho do projeto deve se fortalecer como uma instância reflexiva de experimentação e controle da construção, distanciando-se da mera ilusão gráfica. Para tanto, caberá a construção não ser um componente oculto da arquitetura, mas sim um estado de consciência dos sistemas construtivos vinculado com os materiais que configuram os espaços, na justa medida em que o arquiteto acredita na potência física do seu projeto. Mas para isso, ele haverá que decidir, como ressalta Stephen Holl ao afirmar que *“A realidade da arquitetura é a do concreto, do físico e do espacial. É também o som, o cheiro, todas as coisas fantásticas que vêm da construção e da experiência da arquitetura. Ah, mas é preciso haver alguém que possa tomar essa decisão...”*²⁴⁶

Conquanto a construção possa ser também o pretexto para a elaboração da forma —por estabelecer as relações construtivas e simbólicas entre o material a formalização do projeto— Tafuri amplia o sentido de construir, considerando a construção para além do caráter eminentemente tátil e físico. Assim, igualmente precavido com a sublimação do fato arquitetônico pela imagem publicitária, ele alerta que ao arquiteto compete construir muito mais do que um espaço, um lugar ou um abrigo através da ação projetiva. Para ele, será nesta perspectiva que o conceito faz da arquitetura uma instância em que os valores materiais traduzem o crédito do autor na potência física de seu sonho, quaisquer sejam suas formas poéticas de se expressar.

²⁴⁵ PIÑON. *Teoria e Projeto*. p.126 e questões conexas no capítulo 04.

²⁴⁶ Stephen Holl apud FERRAZ. *Museu de Arte de São Paulo*. s/p.

Ainda que os materiais não sejam políticos em si mesmos, eles adquirem e assumem uma carga comunicativa e política através de suas expressões e de suas correlações dinâmicas com outros materiais do projeto arquitetônico.²⁴⁷ Neste sentido, Piñon considera que na elaboração de espaços de propósitos sociais, urbanos e culturais maiores, o empenho do arquiteto equivale a instância de convergência da ordem material com a ordem formal que acentua a razão construtiva e a verdade expressiva dos materiais.²⁴⁸ Assim, ajusta-se a tensão entre “*como se constrói*” e “*como se vê*” para não operar com um material meramente narrativo. Segundo Piñón, este tipo de operação estaria voltado somente para aquela carga imagética e superficial, opondo-se então à verdade dos materiais que destacam a qualidade de cada projeto e não valores genéricos de arquitetura. Deste modo, destaca-se que o arquiteto deve permanecer vinculado ao controle da expressão das relações entre os materiais, operando suas potencialidades tectônicas.²⁴⁹ A tectônica está relacionada com a “*constituição íntima*” do edifício, estando além da condição da arquitetura como valor de mero produto.²⁵⁰ Assim, além desta afinidade com Frampton, Piñón corrobora a visão de Tafuri, afirmando que “*...a arquitetura incorpora ao artefato em que se materializa uma série de valores que dão sentido histórico e cultural à técnica construtiva.*”²⁵¹

As verdades materiais, estruturais e culturais das operações espaciais de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi se manifestam como expressão plástica legítima das relações entre os materiais operando as questões tectônicas do projeto. Todos os quatro arquitetos projetam na perspectiva de revelar a materialidade de seus espaços. Para tanto, os quatro arquitetos desenvolvem estratégias diversas para fazer da materialidade um fator constitutivo e construtivo do espaço, em que as relações de independência entre estrutura e vedação, a presença dos pisos, das cores das superfícies, a luz, os vidros e seus graus de reflexo e opacidade, traduzem a expressão do discurso de Lucio, Oscar, Artigas e Lina sobre a matéria e sobre a construção de suas linguagens arquitetônicas. Neste sentido, Sophia da Silva Telles afirma que “*Uma viga de concreto (...) um perfil de aço ou um tubo metálico podem adquirir a qualidade do desenho, determinada intensidade de cor decide a luminosidade de um plano e a dimensão do espaço.*”²⁵²

Assim, os quatro arquitetos estabelecem táticas de consolidação de suas linguagens a fim de evitar sua transformação num código estético a ser apropriado e multiplicado. Ao manterem a validade das cifras sócio-cultural de suas operações com a materialidade do projeto arquitetônico, os quatro arquitetos também se afastam do risco iminente da conversão da linguagem arquitetônica em “*códigos*” para o mero agenciamento pós-modernistas,

²⁴⁷ Detlef Mertins in CHENG & TSCHUMI. *The state of architecture in the beginning of the 21st Century*. p.29

²⁴⁸ PIÑON. Op. cit., p.128.

²⁴⁹ Conceito tomado na acepção adotada por Frampton: “*...tectônica não é a revelação da técnica, é a expressividade da técnica. Não é nem figurativa, nem abstrata. Tectônica é favorável às sensações não retínicas e a outras tatilidades. Tectônica trata da arte das junções. Tectônica não é a mera revelação da técnica, é sua expressividade potencial*” in *Studies in tectonic*. Capítulo: *Reflexion son the scope of tectonic*. p. 1-29.

²⁵⁰ PIÑON. Op. cit., p.130

²⁵¹ Idem. p.132-133

²⁵² TELLES (1988). Op. cit., p.07.

abordado por Jameson.²⁵³ Como consequência deste aspecto, o autor destaca que a diferenciação entre o interior e o exterior é suprimida, valorizando a superfície como um campo de artifícios plásticos, uma vez que interior e exterior não precisariam mais possuir uma coerência correspondente elegível.

Em Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi a postura moderna de agenciar as relações entre material, plasticidade, estrutura e construção do espaço é equivalente. Além das posturas sobre o uso da tecnologia construtiva brasileira, os quatro arquitetos exercitam a modernidade de *Riposatevi*, Palácio do Itamaraty, FAU e SESC-Pompéia de modo que a lógica construtiva e a sensibilidade plástica se subordinem mutuamente a fim de valorizar as potencialidades sociais, culturais e urbanas dos projetos, evidenciando as relações entre os materiais construtivos e os programas arquitetônicos. Tratam-se de estratégias comuns de proceder com programas diversos. Neste sentido, a escolha dos materiais e as soluções decorrentes traduzem a verdade de suas expressões materiais, que devem qualificar os usos pertinentes aos programas, a fim de configurar um espaço de caráter efêmero, um espaço de caráter diplomático, um espaço de caráter universitário e um espaço de caráter popular.

À manutenção da estratégia se contrapõem as táticas de tomar os materiais, pois materiais industriais são articulados com materiais vernaculares que são articulados com materiais nobres, que são articulados com materiais naturais e brutos, revelando que um amplo espectro de materiais possíveis e de lógicas materiais que existem dentro de um projeto arquitetônico. Deste modo, o sentido estratégico destas materialidades —efêmera, diplomática, universitária e popular— se entrecruza de tal modo, que a materialidade da diplomacia do Itamaraty equivale a materialidade do SESC, cuja apropriação popular encontra livre possibilidade de configuração na materialidade da FAU, que ecoa sua potencial experimentação universitária na materialidade do espaço de Riposatevi, cuja efemeridade deve representar o país com habilidade diplomática idêntica ao Palácio do Itamaraty.

Para tanto, os quatro arquitetos manipulam, investigam e exploram um generoso conjunto de materiais, ampliando sua própria linguagem, sem restrições. Lina Bo Bardi utiliza seixos rolados, paralelepípedos, pedras brutas, água, tubos de plástico e alumínio, madeiras, valoriza os tijolos e as estruturas em concreto, além de usar muitas cores —vermelho, azul, verde, amarelo, laranja, branco, cinza...— no SESC-Pompéia. Oscar Niemeyer opera com granitos e mármore brancos ou marrons, *blindex* verde e fumê, carpetes e tapetes, madeiras nobres, alumínio, mas também usa seixos rolados e pedras de mosaico português branco, a fim de acentuar a justaposição dos tons e texturas das cores brancas contidas nos mesmos materiais através de sua rugosidade ou polimento, além de trabalhar a textura do concreto da estrutura do Palácio do Itamaraty. Os concretos de Artigas para a FAU assumem a expressão material através de texturas das fôrmas de suas superfícies ao mesmo tempo em que borrachas pretas e o piso sintético amarelo se articulam com pedras portuguesas azuis e brancas, aço e o vidro dos caixilhos e demais suportes para a paleta de azuis, amarelo e vermelho que ele define. Na concretude efêmera do pavilhão *Riposatevi* de Lucio Costa flutuam os tecidos retangulares azuis, verdes e brancos acima dos cabos de aço e do piso de

²⁵³ JAMESON. Op. cit., p.44.

sisal sobre o qual as redes coloridas —roxa, vermelha, laranja, azul, verde, branca e amarela— são armadas entre fotografias em preto e branco, justapostas aos painéis azul cobalto, verde oliva e branco que acentuam a planaridade das superfícies que configuram este espaço.

Em meio a esta pluralidade de materiais e das miríades de suas expressões de materialidade, os sentidos de sofisticação, simplicidade, rudeza e nobilidade se convertem de meros adjetivos e passam a valer como atributos de significação diversa para de cada um destes projetos, subvertendo uma lógica dedutível das relações entre programa, material e usuário. Assim como o material não é político em si, tais sentidos de sofisticação, simplicidade, rudeza e nobilidade, também somente se configuram com as relações entre os materiais que são escolhidos pelos arquitetos. Contudo a equivalência entre as expectativas de sociabilidade e convivência dos quatro arquitetos para estes diferentes programas multiplica a vocação de cada projeto na criação de significado, clareza espacial e presença simbólica nos contextos urbanos em que se implantam. O resultado arquitetônico que os quatro arquitetos conseguem obter transcende em muito a sugestão do programa. Através das operações com os materiais Lucio, Oscar, Artigas e Lina enunciam e demonstram que fartura não é ostentação, nobilidade não é luxo, que simplicidade não é miséria ou escassez de recursos, que efemeridade não é falta de qualidade técnica ou valor cultural.

As verdades dos materiais destas quatro táticas convergentes sinalizam outras relações entre tais arquiteturas. As relações entre o caráter tectônico e a cultura popular são mais evidentes tanto em *Riposatevi* como no SESC, aproximando Lucio Costa de Lina Bo Bardi de um debate tão próprio aos dois arquitetos. Ambos coadunam seus discursos quanto aos valores da plasticidade vernacular para elaboração de situações espaciais, intersecionando valores imateriais com valores materiais, sem incorrerem na saída fácil da figuratividade, nem tampouco se manifestando como mera expressão abstrata. Estes projetos assinalam a comunhão de Lucio Costa e Lina Bo Bardi quanto aos valores da cultura popular que merecem ser preservados e destacados, assim, como sinalizam estratégias comuns na transformação deste repertório plástico de feição vernacular numa linguagem arquitetônica moderna latente para engendrar novos espaços. Para tanto, Lucio e Lina transgridem a força imagética da cultura popular, transformando seus valores em expressões materiais da cultura arquitetônica brasileira. neste sentido, a materialidade do projeto arquitetônico torna-se um dos fatores de conexão direta entre o espaço produzido e o universo sensível dos usuários que almeja acolher.

Artigas se mantém distante de qualquer traço de manufatura na FAU, ainda que pese como reminiscência emocional a carga imagética das populares casas de madeira do Paraná —ora manifesta através da marcação horizontal das fôrmas de concreto.²⁵⁴ A técnica industrial gera a materialidade da FAU, vinculando-a com o mundo da técnica segundo uma visão que se manifesta de acordo com seu caráter didático. A FAU é um projeto resultante do mundo da indústria, da cidade industrial num amplo contexto de modernização, dentro do qual o valor do conhecimento popular deve estar devidamente organizado na linha da produção industrial, com seus vetores —

²⁵⁴ Vide PUNTONI. p.139. Observação da legenda da fotografia.

os trabalhadores— representados em seus sindicatos, cujas sedes e colônias de férias o próprio Artigas também projetaria. Assim, o sentido de popular em Artigas se vincula tanto ao material quanto a ideologia projetante.

Contrapondo-se a esta função participativa do usuário, Niemeyer também destacará a carga contemplativa de sua obra pelo povo. Para tanto, ele relativiza a expressão de sua materialidade e a própria força formal do projeto, argumentando que colabora assim com a fantasia e imaginação de apelo popular. Em Niemeyer há uma dupla qualificação de usuário. Há uma categoria de usuários que freqüentam e podem habitar e vivenciar —individual ou coletivamente— as relações espaciais e suas invenções formais, de modo pleno, complementando sua percepção através dos percursos, da deambulação. Mas além destes, usuário é também aquele que, coletiva ou anonimamente, usufrui de suas arquitetura no que seria um puro estado imagético, persuadido por dispositivos de controle e ajuste do caráter bidimensional que regulamentam os efeitos formais, apesar de sua materialidade. Neste sentido, o arquiteto sublima a presença da matéria.

Sophia da Silva Telles pondera que o fato de Niemeyer não depositar na matéria nenhuma carga expressiva, retira dela qualquer tensão estrutural e faz com que a presença de seu desenho consiga desviar e quase ocultar o esforço técnico e construtivo necessário à sua execução. Para ela, as linhas dos croquis parecem pousar como uma figura, que tomada por um olhar contemplativo esquece a logística técnica e construtiva que as fez estar aí. Esse esquecimento da técnica no olhar contemplativo provoca a dissolução dos materiais mobilizados no projeto, enaltece a figura registrada no desenho, ora sintetizada na imagem do gesto, do traço do arquiteto.²⁵⁵ Assim, o Palácio do Itamaraty —apesar de sua majestosa qualidade construtiva— pode ser aparentemente neutralizado como uma grande arcada dourada de concreto reluzente na Esplanada dos Ministérios. Se por um lado, esta latente sublimação da matéria subverte o sentido de unidade arquitetônica ao contrapor o concreto aparente à brancura marmórea vistosa do Congresso Nacional e dos demais palácios, por outro lado, o arquiteto habilmente mantém seu procedimento projetual que se potencializa em todas essas obras através do concreto armado.²⁵⁶

Deste modo, é o próprio Oscar Niemeyer que valoriza o concreto armado como o material corrente no dia-a-dia do canteiro, conforme afirma Hugo Segawa: “Com deferência de Oscar Niemeyer e sua apologia do material como suporte ideal para suas elaborações plásticas, o concreto armado tornou-se uma solução recorrente e imbatível (...) Enfim, o concreto transformou-se na expressão contemporânea da técnica construtiva brasileira.”²⁵⁷ Na medida em que o concreto armado se impõe como o material mais flexível e já devidamente incorporado às práticas edilícias do campo arquitetônico, ele também se torna um outro ponto de conexão entre Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi.²⁵⁸ Embora *Riposatevi* não se materialize sob a égide do concreto

²⁵⁵ TELLES. *Forma & imagem*. p..91-95. Neste artigo a autora explora as relações entre forma, desenho e imagem.

²⁵⁶ VALLE. Op. cit., p.624-625. O autor discute o método e o procedimento projetual de Niemeyer contestando uma eventual aproximação desta complexidade através do raciocínio tipológico.

²⁵⁷ SEGAWA. Op. cit., p.149.

²⁵⁸ Vide o artigo *Concreto aparente impõe-se em prazo curto* in Revista *O dirigente construtor* nº11, setembro/1965 p.41-60.

armado, sua contundência imagética destaca justamente as obras em concreto de Brasília. Enquanto que o Palácio do Itamaraty, FAU e SESC-Pompéia se constroem valorizando o concreto em sua expressão aparente e factual. Em todos estes casos, a adoção do concreto armado parece tornar-se quase “*natural*”. Pois além da ausência de uma indústria do aço como concorrente para conceber grandes estruturas, amplos vãos ou balanços generosos, tratam-se de arquiteturas que concentram o programa através de articulações plásticas de amplos espaços vazios. No entanto, o concreto também se materializa como parte de outros desafios plástico-estruturais —desde as espessuras e desenhos das lajes, o dimensionamento das partes, as articulação entre sistemas construtivos. O material é o mesmo, mas no entanto, tratam-se de três concretos aparentes, três expressividades e tantas fôrmas quanto as texturas que interessam imprimir sobre o material.

O concreto da FAU reforça o interesse convergente de Artigas para a matriz brutalista inglesa —a qual se vincula o casal Smithson, também apontada por Katinsky²⁵⁹— para desenvolver sua própria expressão rude e direta de um concreto aparente cuidadosamente elaborado através do uso de diferentes fôrmas.²⁶⁰ As muitas texturas decorrentes deste cuidado construtivo valorizam não somente a materialidade do próprio concreto, mas também os demais materiais que a ele são justapostos. O concreto dos blocos do SESC-Pompéia também revela o seu sistema estrutural com a armação das lajes em duplo sentido, expondo a intersecção das vigas nas superfícies que conformam as paredes que são interrompidas pelas janelas-buraco. O caráter funcional e preciso das arquiteturas das fortificações dos séculos XVII e XVIII do litoral brasileiro sempre interessaram Lina Bo Bardi por sua expressão material direta, tal como o concreto armado dos blocos com sua textura proveniente das fôrmas horizontais. O concreto do Palácio do Itamaraty é o mais refinado, construindo-se com apuro desde a cuidadosa fôrma de madeira com ripinhas horizontais que desenham cada um dos arcos da arcada, à guisa de caneluras transversais. Se no interior o concreto aparente desaparece em detrimento dos outros materiais, destaca-se sua transfiguração numa arcada dourada pela luz.

É a luz que revela esta faceta do material, sendo ela mesma, um outro material comum a *Riposatevi*, Itamaraty, FAU e SESC. Longe das estratégias regionalistas manifestas por Frampton²⁶¹, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi exploram muito os recursos da luminosidade nessas arquiteturas. Capturada ou absorvida através dos dispositivos de fenestração ou das aberturas zenitais a luz penetrará nos espaços relacionais e se consolidará como fator de animação do espaço, bem como da percepção dos demais materiais, enquanto que suas propriedades reflexivas serão mais importantes para definir os valores formais e sua presença na paisagem. Na FAU os domus que vedam a grelha superestrutural banham e inundam os espaços da FAU, trazendo as alterações de luminosidade diretamente para dentro do edifício, refletindo a luminosidade amarelada do piso do Salão Caramelo, ou fazendo incidir diretamente nas pranchetas dos estúdios. No

²⁵⁹ Katinsky afirma que: “*Artigas, quando voltou a projetar, no início de 1957 (...) deixou-se conduzir pelas posturas [estéticas e projetuais] do grupo inglês...*” vide *Vilanova Artigas-catálogo da exposição*. p.66.

²⁶⁰ Contudo, a primeira obra de Artigas com o concreto armado aparente foi o *Estádio do Morumbi*, em 1952.

²⁶¹ FRAMPTON. Op. cit., p.396.

palácio do Itamaraty, além da vasta caixilharia das janelas da caixa de vidro, a luz zenital capturada nos vãos entre as vigas da cobertura dramatiza sua incidência sobre o jardim, transformando a ambiência de toda a varanda. Nos espaços de convivência do SESC, a luz penetra pelos *sheds* dos galpões, incorporando-se às atividades de leitura e estar, se constituindo como um fator sensível das relações dentro/fora. Enquanto que no *Riposatevi* este efeito se dá pelo rebatimento da luz no dossel de retângulos da trama de tecidos que tempera esta luminosidade, evocando a textura de galpões públicos de terreiros de Candomblé²⁶² ou as bandeirinhas das festas juninas.²⁶³ A captura da luz zenital presente nesta trama de tecidos e cabos de aço de *Riposatevi* equivale a demarcação modulada dos domus da grelha estrutural da FAU, que tempera a luz que entra rebatendo seus raios em sua própria estrutura. As treliças de madeira das quadras do SESC filtram a luz de incidência lateral, assim como Niemeyer faz do painel de Athos Bulcão uma grande treliça de para temperar a luminosidade do vazio do vestibulo do Palácio do Itamaraty.

Outros nexos de materialidade

Além da expressão dos concretos armados, os quatro arquitetos detêm outras experiências em que permanecem atentos em explorar outras relações tectônicas. Mais do que corresponder às suas curiosidades em elaborar e propor soluções quanto à expressão da materialidade dos espaços projetados, os quatro arquitetos mantêm seus procedimentos de valorizar o sentido construtivo e constitutivo do material mediante as oportunidades projetuais.

Lucio Costa explora a tensão entre o peso da base de concreto e a leveza da estrutura metálica treliçada da Torre de TV de Brasília (1967), onde mais do que o contraste dos materiais, pesam mesmo as diferenças de nível tecnológico na feitura de ambas. A estrutura metálica descrita no Relatório do Plano Piloto se revela bastante aquém dos domínios técnicos e construtivos do concreto armado tão largamente empregado nos edifícios da Nova Capital. Como é o caso da Rodoviária, pois sua estrutura corresponde a um grande viaduto em concreto, sendo revestida com elementos cerâmicos brancos até com mármore branco na cobertura superior, que junto com o piso de granilite caracterizam o ponto nevrálgico da cidade. Deste modo, Lucio Costa não faz do concreto um material tão expressivo, priorizando o seu caráter utilitário como material estrutural. No Setor de Diversões previsto do relatório do Plano Piloto justaposto à Rodoviária, Lucio anteviu a definição dos painéis luminosos que através do caráter feérico dos letreiros publicitários enfatizaria o sentido de centralidade na escala urbana do Plano Piloto.

Com estratégia oposta, o arquiteto retoma a experiência da linguagem vernacular “*da Colônia*” para resolver a singeleza formal oriunda do partido *palladiano* da Casa Helena Costa (1982), como um exercício de projeto aos 80 anos. Neste sentido, ele ativa um repertório plástico com telhado de muitas

²⁶² Vide o galpão do Terreiro Axé Opô Afonjá, em Salvador, fotografado por Pierre Verger.

²⁶³ Lucio Costa também já havia feito a seguinte consideração acerca do teto dos espaços de convivência de Monlevade: “A ornamentação para as festas seria feita com flores de papel, formando grandes festões pendurados ao teto, bandeirolas, etc., procurando-se assim conservar aquele charme um tanto desajeitado, peculiar às festanças de roça.” COSTA. Op. cit., p.95.

águas sobre uma estrutura em concreto, mas vedado por superfícies parietais brancas, utilizando piso de tábuas largas, elementos vazados, azulejaria, pedras para se expressar. E assim, assim como na Casa Thiago de Mello (1978) —onde prioriza a madeira e o tijolo— Lucio Costa se posiciona distante da estratégia que seria tão explorada após a legitimação dos valores da História na Bienal de Veneza de 1980, sem fazer da referência passada ou da linguagem construtiva vernacular mera citação. Deste modo, o arquiteto revigora a postura de quem já havia produzido uma arquitetura moderna com toras de madeira, telhado e varanda no Park Hotel São Clemente, nos anos 40.

Oscar Niemeyer também vai explorar o contraste do concreto armado. Diferentemente de sua força plástica preponderante, na arquitetura do Sambódromo (1983) o concreto armado se torna um material neutro e secundário para valorizar o espetáculo de brilhos, cores, luzes e efeitos diversos que são resultantes da passagem de cada escola de samba, cujo esplendor plástico é que deve prevalecer no espaço quando desempenha sua função de abrigar a atividade festiva mais coletiva e popular: o carnaval. Deste modo, seu caráter edificado é relativizado pela multidão, que de seu do ponto de vista pode contemplar somente o perfil escultórico da Praça da Apoteose localizado no eixo perspéctico da dinâmica espacial da passarela do samba. Contudo, na obra do Centro Cultural do Havre (1972) o desenvolvimento do repertório formal através das superfícies em concreto branco fortalece o valor plástico de suas formas em espaços urbanos secos, como recorrentemente faz para ambientes de conotação cívica ou representativa, como é o caso do *Memorial da América Latina*. Neste âmbito programático, Niemeyer adota uma estratégia experimental no Quartel General do Exército (1968), desenvolvendo um projeto que traduz uma de suas experiências de pré-fabricação com a otimização da dinâmica do canteiro, explorando outras perspectivas tecnológicas para as técnicas do concreto armado.

Esta valorização da especulação técnica do edifício é muito mais freqüente, sendo que na sede da Editora Mondadori, Niemeyer contrapõe sistemas construtivos tão significativamente diversos daqueles empregados no Palácio do Itamaraty. Mondadori e Itamaraty representam dois canteiros, duas logísticas produtivas e dois universos tecnológicos para lidar com o concreto armado, ao mesmo tempo em o arquiteto mantém a proximidade imagética inequívoca entre ambos. Enquanto no Itamaraty as lajes estão sustentadas pelas colunas internas na mesma modulação da arcada da caixa externa, na editora italiana as lajes estão suspensas e livres do contato com o solo através de um sistema de atirantamento das lajes à estrutura da arcada em concreto.

A manutenção da materialidade da FAU está presente também na Rodoviária de Jaú (1973), com suas rampas com piso de borracha, nos pisos de pedra portuguesa e nas superfícies de cor azul que se relacionam com as expressões concreto aparente como estrutura e vedação. O desenho de sua estrutura define a introversão do programa, iluminando suas funções com a luminosidade capturada por entre as aberturas circulares no encontro entre seus pilares e a laje de cobertura. Esta introversão será mantida por Artigas em diversos projetos residenciais como ocorre na Casa Domschke (1974) na Casa Nieclewicz (1978), cuja materialidade também privilegiará o concreto aparente e os materiais industriais, reduzindo sua paleta cromática ao concreto e às superfícies brancas de espaços que são banhados pela luz zenital.

Artigas já havia utilizado troncos de árvores como madeira na estrutura de uma casa de praia para seu irmão Giocondo, em 1960, mas a retomada deste material numa casa na mesma cidade que também abrigava uma obra do porte do Ginásio do Morumbi e da FAU torna sua utilização inusitada. Numa tensão entre material bruto e indústria, Artigas usa os troncos como meio de expressão plástico-ideológico para denunciar —com ironia *pop*— as condições técnicas em face às condições políticas, fazendo da Casa Berquó (1967) o seu campo de manifestação. Este sentido crítico se amplia com uso de diferentes pisos para demarcar espacialidades diversas, junto das quais as luminárias se deslocam independentemente da laje do teto, ao redor do pátio que a caracteriza. Além de estabelecer questões correlatas com a construção de casas populares, o uso da materialidade vernacular não é comum para o arquiteto. Tanto que é mediante restrições orçamentárias que ele novamente surpreende ao retomar a alvenaria portante de tijolos, estruturada com arcos e uma cobertura de telhados, para solucionar a Escola Conceiçãozinha (1976). Em Artigas, o material menos industrial que é mais largamente potencializado é a pedra, tomada como componente para marcar um arrimo e assim desenhar da superfície do solo sobre o qual sua arquitetura se assenta, como faz na Garagem de Barcos, quando dramatiza a chegada da superestrutura ao solo através dos apoios articulados.

Articulada é a ação de Lina Bo Bardi junto aos padres franciscanos de Uberlândia para a projeção e consecução da Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976) cujos materiais construtivos foram doados a serem manipulados pela própria comunidade, segundo o risco da arquiteta. Assim, a materialidade resultante advém de tijolos assentados sem o friso, piso de cimento queimado, teto de telha vã, vedação com bambus, paredes caiadas e o concreto aparente impregnado da terra vermelha do cerrado. A arquiteta alcança uma singeleza na solução que contrasta com o desenho detalhado da ambiência das celas para as freiras, quando Lina retoma a preocupação com o espaço interno aprendida na Itália, detalhando sua mobília. Esta simplicidade franciscana é acentuada na capela Santa Maria do Anjos, em Ibiúna (1978) quando toda a expressão espacial se condensa num cubo de concreto duplamente chanfrado com avarandado de sapé sobre troncos.

Além da caixa de tijolos e da cobertura metálica azul, Lina Bo Bardi traz para o Teatro Oficina (1984) os quatro elementos fundamentais da natureza: fogo, terra, água e o ar que estrategicamente estão dispostos ao longo da caixa podem ser experimentados visualmente dos andaimes, ou corporeamente pelos atores e participantes dos espetáculos. Esta participação equivale ao caráter ativo do visitante do MASP (1959-68) que originalmente podia estabelecer seu livre percurso por entre os planos de vidro sobre um cubo de concreto que sustentavam as peças do acervo deixando-as suspensas entre o piso de borracha e a estrutura da laje. Esta transparência do espaço expositivo é vedada por uma caixilharia de desenho primoroso em aço. Ao mesmo tempo em que Lina utiliza materiais industriais no Museu, ela também valoriza a expressão bruta das pedras do piso e do paralelepípedo em meio aos quais brotam gramíneas. O grande vão abaixo da caixa de vidro suspensa por uma potente estrutura vermelha encanta os transeuntes da avenida e os turistas da cidade, que tampouco importam se ela é uma experiência pioneira de protensão do concreto armado.

“A arquitetura ocorre no encontro de forças interiores e exteriores de uso e espaço.”
Robert Venturi

“A arquitetura deve ser concebida como uma configuração de lugares intermédios claramente definidos.”
Aldo Van Eyck

Viver na cidade e habitá-la como ser urbano implica em fazer dela um espaço vivaz para a própria ação de um cidadão.²⁶⁴ Distanciando-se em muito de se constituir como mero cenário de efeitos visuais, a cidade deve ser mais vivida do que apenas consumida, uma vez que se constitui e se manifesta como o artefato sedimentado de processos históricos profundos.²⁶⁵ Enquanto a cidade se constitui como o âmbito para o exercício cotidiano de mediação entre cultura de massa e cultura de classe, o espaço arquitetônico também se manifesta como a instância para abrigar os cidadãos que habitam e promovem tais mediações.²⁶⁶ Assim, a arquitetura amplia o sentido de sua presença como um *“episódio urbano”* e não como sendo um objeto delimitado, expandindo os domínios de sua edificação pelos espaços da trama urbana para consolidar-se como tal.²⁶⁷ Neste sentido, Piñón afirma que *“O edifício moderno tem um limite administrativo que não costuma coincidir com seus confins espaciais...”*²⁶⁸

A partir desta perspectiva, o autor considera que o fato arquitetônico moderno carece das relações espaciais com a vizinhança de seu entorno para adquirir o seu próprio sentido espacial, consolidando assim, simultaneamente, sua identidade arquitetônica, mais até do que sua autonomia. Para tanto, esta continuidade espacial deve ser elaborada a fim de promover o encontro de forças interiores com as forças exteriores de uso e ambiência do espaço público assinaladas por Venturi para também poder configurar os lugares intermediários claramente definidos em sua continuidade relacional, apontados Aldo van Eyck. Assim, a presença da arquitetura no meio urbano da cidade em que se implanta, potencializa a intensidade urbana de sua participação em funcionamento operacional e simbólico. A arquitetura estabelece os vínculos urbanos que asseguram o seu caráter representativo inequívoco, conforme Argan assinala.²⁶⁹ Neste sentido estas tensões dentro/fora estabelecem as relações entre as instâncias público/privado, ao mesmo tempo em que ativam suas funções simbólicas, cívicas, de caráter gregário, diplomático, universitário, que podem inclusive subverter as condições do lugar para acentuar e instaurar uma identidade arquitetônica.

Ao atuar direta ou indiretamente sobre os fluxos urbanos, sobre a mobilidade humana, sobre a rede dos espaços públicos da cidade, a arquitetura contribui com a qualidade de vida dos cidadãos com sombras,

²⁶⁴ PIÑÓN. Op. cit., p.154

²⁶⁵ ARGAN. *História da arte como história da cidade*. p.244

²⁶⁶ Idem. p.250

²⁶⁷ PIÑÓN. Op. cit., p.150.

²⁶⁸ Idem. p.126.

²⁶⁹ ARGAN (2005). Op. cit., p.243

espaços de estar e demais equipamentos que configuram o grau de urbanidade em que seus cidadãos merecem habitar —tais como lixeiras, bancos, iluminação e sinalização. A questão da identidade da arquitetura se desdobra além do desenho urbano, configurando uma operação de equivalência entre desenhar a cidade e o espaço urbano contidas nos gestos e soluções do próprio projeto arquitetônico. Contudo, as relações edifício/cidade não se esgotam como um campo de dupla tensão, dela participando o sentido de lugar. Assim, dentro desta dinâmica de simultaneidade, o lugar em que se projeta, tanto quanto o lugar que se projeta, torna-se outro elemento de identificação do fato arquitetônico, reforçando sua presença no tecido urbano.²⁷⁰

Em sua *Teoria do Regionalismo Crítico*, Frampton assinala que a ênfase da arquitetura deve incidir sobre o território a ser estabelecido pela arquitetura, quando instaura a própria estrutura da cidade através de suas relações extra-edilícias, valorizando-a com a construção de um lugar.²⁷¹ Além de também corresponder às problematizações de Aldo van Eyck, o lugar equivale a uma instância de construção crítica em meio a continuidade espacial moderna, configurando-se como uma articulação entre os espaços de transição, cuja força é induzir à percepção simultânea do que é significativo de um lado e de outro.²⁷² Para configurar-se como lugar, as relações entre o programa e o espaço se transformam em estímulos para o arquiteto captar a estrutura da atividade do edifício e considerá-lo potencialmente como condição de sua configuração espacial como instância de sociabilidade e convívio.²⁷³

Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi extrapolam os requisitos programáticos, tomando-os como estímulos para as soluções, mas que não definem, contudo, a natureza do problema arquitetônico. Os quatro arquitetos se coadunam com a visão de Rossi quando afirma que “...o edifício deve fabricar a vida e, ao mesmo tempo, ser fabricado por ela, para corresponder às suas mutações.”²⁷⁴ Assim, as relações do edifício com o meio urbano em que se instala são potentes. As demais correlações estabelecidas entre o edifício, a cidade, o lugar, o contexto urbano, o desenho da cidade, a infra-estrutura e o sítio geográfico do fato arquitetônico passam a definir uma abrangência contextual maior para cada obra diante da postura do arquiteto em face às condições urbanas onde sua arquitetura está implantada. A partir desta perspectiva, interessa evidenciar as relações que podem ser sintetizadas neste nexos de Edifício-Cidade-Lugar, que mais do que um trinômio a ser decodificado parte a parte, se constitui como outra chave de acesso às arquiteturas de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi.

Edifício-Cidade-Lugar configura o nexos em que os quatro arquitetos permanecem atuando voltados para uma escala de preocupação do ato de edificar e mantêm a questão urbana em estado latente, mesmo quando eles não estão se dedicando exclusivamente aos projetos de urbanismo. Lucio Costa e Oscar Niemeyer perduram atuando com uma produção mais sistemática e constante de projetos na escala urbana. Diferentemente dos trabalhos de Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi, que operam nestas escalas mais eventualmente, embora enfatizem as perspectivas sociais, uma vez que para

²⁷⁰ PIÑÓN. Op. cit., p.154.

²⁷¹ FRAMPTON. Op. cit., p.396.

²⁷² Aldo van Eyck apud VENTURI. Op. cit., p.111

²⁷³ PIÑÓN. Op. cit., p.154 e 156.

²⁷⁴ ROSSI. Op. cit., p.75..

Artigas e Lina desenhar a arquitetura equivale a projetar a cidade também. Através destas atividades projetuais é possível detectar que os quatro arquitetos desenharam cidades inteiras, projetaram centros cívicos, estiveram envolvidos em processos de reurbanização de bairros ou áreas urbanas através de revitalizações, ou ainda atuaram na formulação de equipamentos vinculados à infra-estrutura urbana, além de conjuntos habitacionais.

A Brasília de Lucio Costa foi a Capital vencedora, mas além de trabalhar junto ao Patrimônio Histórico, Lucio Costa passa a ser convocado como urbanista para projetos fora do Brasil, como a proposta que desenvolve para Florença (1967), o plano urbano de Lagos, outra cidade-Capital na Nigéria (1976) e o projeto de urbanização para Casablanca, no Marrocos (1981). Em âmbito nacional, destacam-se seus planos urbanísticos para a Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro (1969), o projeto de urbanização para São Luiz do Maranhão (1979) até finalmente retomar as obras em Brasília em 1985, quando projeta as Quadras Econômicas além dos limites e seu Plano Piloto, para justamente estabelecer a vinculação de seu desenho urbano com os novos territórios da cidade.

O percurso das atividades urbanísticas de Niemeyer é ainda mais estrangeiro, pois enquanto permanece concentrado nos projetos dos edifícios e anexos para Brasília, ele obtém encomendas de trabalhos em Israel, na França, na Itália, na Argélia, na Líbia e na Arábia Saudita, dentre outras nações. Mesmo permanecendo mais atento a uma escala em que até mesmo os territórios e tecido urbanos generosos valorizarão suas próprias arquiteturas, Oscar Niemeyer desenha um plano urbano para Negev (1964), um plano urbano para Grasse (1967) e concebe o plano para a urbanização de Vicenza (1968). Assim também é o caso do conjunto urbano na ZUP-Grasse e do grandioso projeto do Centro Cívico de Argel (1968). No entanto, devem ser destacadas as propostas que se vinculam à infra-estrutura das cidades e territórios onde se inserem a Ponte do Lago Sul, em Brasília e do estacionamento para dez mil veículos, em Paris (1967), ou ainda quando sua ação projetual complementa a concepção urbana da Capital com o Terminal Rodo-ferroviário (1973). No entanto o, projeto, mais ambiciosos, em termos de alcance social e transformação do tecido urbano, são os Centros Integrados de Educação Pública —CIEP's (1984)— para o Estado do Rio de Janeiro e se possível fosse para todo o Brasil. No projeto dos CIEP's a arquitetura desempenha a função de instaurar uma referência de centralidade em meio aos tecidos urbanos periféricos.

A projeção internacional de Artigas lhe assegura premiações e participações em júris internacionais, mas suas encomendas de projeto permanecem concentradas no âmbito nacional, concentrando-se também nas escalas correlatas ao edifício com poucas incursões na escala urbanística. Deste modo, depois de sua participação no concurso de Brasília, ele planeja a urbanização do parque do Taquaral, em Campinas (1969) e desenvolve o plano urbano de Marabá junto ao SERPHAU (1972), além de propor a renovação urbana de Mauá (1974). Assim, em que pese a complexidade urbana dos conjuntos habitacionais CECAP-Zezinho Magalhães Prado (1967) e do CECAP-Americana (1972), a ação projetual de Artigas está mais vinculada à estratégia de colaboração infra-estrutural. Neste sentido, ele desenvolve os silos da CEAGESP e as muitas escolas, quando explora a equivalência entre projetar a casa e a cidade. Destacam-se ainda as passarelas urbanas desenhadas entre

1973 e 1974, que proporcionam percursos aéreos sobre avenidas de São Paulo como a Av. 23 de maio, a Av. 9 de julho, a Av. Ruben Berta. Além da passarela do aeroporto e do Largo Péricles, Artigas projeta as passarelas 1, 2 e 3 da Rodovia do Imigrantes.

Lina Bo Bardi se mostra na situação mais radical do que todos os três, mantendo-se sem efetivar nenhum projeto propriamente dito de escala urbana, embora demonstre um interesse pela cidade e pela vida urbana desde suas aquarelas das praças seculares de Roma, quando menina. A proposta de renovação urbana para o Vale do Anhangabaú (1981) junto com seus colaboradores é uma exceção, em meio a projetos de interesse popular como o conjunto habitacional de Itamambuca (1965 – Ubatuba) e a comunidade cooperativa de Cumurupim, em Propriá, no interior de Sergipe (1975). Seu interesse pela memória e pela pré-existência foram fatores instigantes para seus estudos para a renovação do centro urbano de Santiago do Chile (1970) e para sua participação num seminário de revitalização urbana em Santos (1985). Assim, a proposta mais completa da arquiteta na escala da cidade é a sua concepção para a renovação urbana do Centro Histórico de Salvador que somente se consolidaria parcialmente a partir de meados dos anos 80. O projeto configurando-se através de intervenções pontuais sobre edifícios representativos do tecido urbano com projetos estratégicos para a transformação da qualidade de vida na cidade, sem apelar para o seu consumo, o que faria de Salvador uma “*cidade-sorvete*”.

Longe da exclusiva escala urbanística, *Riposatevi*, Palácio do Itamaraty, FAU e SESC-Pompéia constroem seus nexos Edifício-Cidade-Lugar. Para tanto, é preciso considerar que sua localização em meio à trama da cidade contribui com o desenho da espacialidade de seu território. Os diferentes graus de continuidade entre a cidade, o lugar e o edifício revelam os vínculos dessas arquiteturas com o tecido urbano e sinalizam potenciais relações com o cotidiano urbano de seus usuários, habitantes e freqüentadores mediante as possibilidades de acesso. Os acessos do *Riposatevi*, do Palácio do Itamaraty, da FAU e do SESC-Pompéia são marcados por índices espaciais que enfatizam a chegada e pontuam o início de um percurso que, embora seja relacional, tem um sentido de origem bastante precioso. Em *Riposatevi* o acesso se faz a partir das experiências prévias dos ambientes da Iugoslávia ou da Finlândia, quando o transeunte é então apresentado a uma trama de cabos de aço com as redes suspensas em meio às fotografias. Trata-se de um espaço que tem um acesso menos orientado e mais sugerido, tornando-se surpreendente, pois aparece durante os percursos incessantes dos visitantes de uma exposição, convidando-os a experimentar seus atrativos. Já o Palácio do Itamaraty, possui um outro protocolo para se abrir aos seus usuários. A partir da Esplanada dos Ministérios um plano-passeira sobre o espelho d’água se lança por entre a arcada em direção à via pública para ser o acesso direto do usuário-oficial e sua comitiva aos vestibulos e salões, desenvolvendo enfim, suas *promenades* arquiteturais conforme as dinâmicas cerimoniais. Na FAU a cerimônia de chegada é anunciada com uma conexão igualmente direta ente o edifício e a Cidade Universitária através de uma plataforma de pedras portuguesas que se projeta para além do perímetro de edifício e atinge o asfalto, como uma passarela de acesso aos seus espaços internos, articulando-se com o jogo de rampas. Assim como ocorre no SESC-Pompéia em que sua rua interna se vincula diretamente com o espaço urbano da cidade

desde a calçada, fazendo dela uma extensão da própria calçada que perpassa os dinâmicos espaços internos entre os galpões franqueado suas atividades aos freqüentadores.

Assim, uma vez capturado, este habitante, usuário ou freqüentador passa a desfrutar desta dinâmica espacial interna através do vazio organizador que seus espaços relacionais definem. Este vazio opera como fator deliberativo do agenciamento das funções através dos grandes vãos, as grandes áreas, as grandes dimensões proporcionadas pelo concreto, fazendo então do vazio a instância especial que instaura o lugar em escala pública, como um espaço público legítimo. Embora opere numa escala mais intimista e provisória, *Riposatevi*, tanto como FAU, SESC e Itamaraty, enaltecem o vazio como propriedade coletiva para nele abrigar as expectativas e seus significados essenciais. Neste sentido, a estratégia do vazio organizador entre as redes, entre as rampas, através dos salões, pelas passarelas não é ausência, mas condensação da atenção no vazio que faz ver e perceber o lugar. A estratégia aparentemente primária de armar os ganchos e prender as redes na trama de cabos de aço afixadas na estrutura existente do edifício da Trienal adquire assim o seu significado, longe de ser prosaico.

Entre o Itamaraty e a FAU o vazio organizador encontra equivalência de forças no magnetismo da escada e presença das rampas. O vestíbulo principal e o Salão Caramelo se fortalecem como lugares de mesmo caráter coletivo, referenciados por índices espaciais preciosos, tornando-se somente assim, grandiloqüentes. Ao mesmo tempo, a estratégia distributiva das partes dos programas organiza-se em alas periféricas em relação ao vazio, reforçando seu caráter estruturador em ambos os casos. O vazio libera a centralidade das plantas —quer seja como um vazio central do Salão Caramelo, quer seja com os vazios sucessivos e sobrepostos do Palácio— para abrigar as atividades pertinentes aos seus funcionamentos. A trama de vazios do SESC-Pompéia opera com este duplo caráter de vazios sucessivos. Assim, o galpão de convivência é, ao mesmo tempo, um vazio central em si —organizado entre a lareira, o espelho d'água e as plataformas de leitura— equivalendo-se ao vazio da FAU. Mas também apresenta uma sucessão de muitos vazios que se estruturam nos percursos ao longo de todo o seu complexo, como o galpão do refeitório, o galpão das oficinas, o foyer do teatro. O deck, não somente estrutura a perspectiva que destaca os dois blocos esportivos, como também se torna um outro vazio que configura um lugar de convivência plena ao ar livre sobrepondo-se ao córrego que remanesceu do território.

Assim, mais do que relações entre dentro/fora, relações público/privado, estes projetos apontam o quanto as tensões entre conceitos e configurações podem revelar também as relações forma/função. Entre a FAU e o Itamaraty, destaca-se a estratégia de adotar um vazio organizador de caráter perimétrico entre a estrutura e a “caixa”, com feitio de um peristilo, quando o templo do conhecimento se aproxima do templo da diplomacia, aproximando o plano da Cidade Universitária do Plano Piloto. Na FAU a caixa aparentemente opaca de concreto é suspensa por colunas e deixa seu peristilo seco passível de ser percorrido, mesmo que esse não seja o objetivo da forma. Enquanto que a arcada com prisma vítreo do Itamaraty isola seu peristilo sobre um espelho d'água, impossibilitando qualquer acesso à forma que mantém sua tensão imagética inalcançável, permanecendo inatingível à razão táctil. Neste sentido, a marca no concreto da empena da FAU com a secção de uma coluna grega

permanece referindo-se à precisão clássica em razão da qual a FAU é projetada, como uma lição visual. Neste sentido, a captura do olhar posterior à captura do próprio habitante, usuário, freqüentador torna-se menos tensa nas relações entre a FAU e o SESC. As rampas da FAU desenham um percurso aéreo ritmado entre os desníveis das alas periféricas estruturadas pelo vazio zenitalmente iluminado. Enquanto que as passarelas desafiam a assimetria entre os blocos para desprender os corpos dos olhares dos transeuntes ao lançar suas conexões sobre o vazio do deck, que se torna novamente contundente, estruturando-se com a rua interna e recobrando as calçadas, a rua de acesso da mesma cidade é avistada e contemplada de múltiplos ângulos nos níveis das passarelas, que se convertem num mirante urbano, deflagrando a cidade a partir do SESC-Pompéia.

A percepção do entorno imediato e da cidade até onde a vista alcança através da paisagem pode também se configurar como uma nova dimensão do território vista, vislumbrada e percebida a partir destes projetos. O Cerrado demarcado através da arcada dourada, a universidade e a cidade universitária tomadas na extensão transparente que defenestra os espaços públicos que se habita; a mesma cidade vista através dos buracos com treliças, ou um país enunciado pelos enquadramentos de lugares e paisagens de Gautherot nas imagens do pavilhão que sintomaticamente representa. *Riposatevi*, FAU, SESC e Itamaraty irrompem suas circunstâncias espaciais como nexos de Edifício-Cidade-Lugar instaurando o valor de pertinência urbana, metropolitana ou nacional, como sentido premente do gesto oportuno de Lucio Costa, Vilanova Artigas, Oscar Niemeyer e Lina Bo Bardi, a partir do momento em que antevêm suas arquiteturas.

Outros nexos de Edifício-Cidade-Lugar

Há outras soluções para este nexo que os quatro arquitetos empreendem ao explorar o potencial urbano de suas arquiteturas. Lucio Costa faz da Torre de Rádio e TV de Brasília (1967) uma das marcações de grande verticalidade da paisagem da cidade, e assim configura a axialidade do Eixo Monumental alinhando-a com a implantação das torres do Congresso Nacional e com o Mastro da Bandeira. Deste modo, a Torre se converte num símbolo das conexões Brasília-Brasil-mundo através dos meios de comunicação de massa nas ondas de rádio e na freqüência da televisão e assim, enaltece o predomínio de Brasília na escala do território nacional quando a partir dela irradia e difunde as decisões políticas tomadas na Capital. Outra intervenção na infra-estrutura, nos fluxos e no desenho urbano é a Rodoviária de Brasília (1960). O edifício é tão primordialmente vinculado ao traçado da cidade que se constitui como a resultante da integração máxima entre os limites projetuais da arquitetura e do urbanismo para Lucio Costa. Sua instância edificada está implantada numa topografia que é elaborada para sua própria acomodação, que faz com que este equipamento infra-estrutural pareça ter sido cuidadosamente situado no lugar em que está, como se o terreno naturalmente já pré-existisse. Assim, a Rodoviária dissolve sua presença de coisa edificada quase abdicando da forma, sendo o próprio ponto de intersecção dos dois eixos dos desenhos inaugurais do Plano Piloto. Enquanto se materializa como um equipamento urbano organizador dos fluxos e das conexões entre os

setores centrais do Plano Piloto, abre-se em diversos níveis com os quais articula ônibus, metrô e táxis, fornecendo também aos pedestres do tecido urbano as conexões de acesso a diferentes setores centrais da cidade.

Este caráter articulador está presente no projeto do Sambódromo (1983) uma intervenção arquitetônica no tecido urbano que não se impõe, mas se sobrepõe ao terreno como uma estratégia de implantação que fortalece seu sentido de lugar. Quando tomada nas visuais de seu próprio eixo, a paisagem dos morros cariocas é acentuada quando vislumbrada através do marco escultórico implantado no ponto de fuga da Praça da Apoteose. Ao mesmo tempo em que estabelece um lugar definitivo para uma manifestação cultural popular de caráter sazonal e efêmera —o desfile das escolas de samba— o projeto acomoda as funções permanentes correspondentes ao programa educacional abrigado sob suas estruturas. A praça do Centro Cultural do Havre (1972) se desenvolve como espaço urbano através da acomodação topográfica do rebaixamento de sua cota para organizar os fluxos urbanos e o acesso aos edifícios do centro cultural que abriga através deste vazio rebaixado. Assim, resguarda os usuários dos ventos dominantes que sopram do mar e se diferencia, enquanto lugar público, integrando-se com a escala urbana do tecido em que intervém. Esta tática de configurar níveis operando com as cotas dos pisos na Praça dos Três Poderes para criar a Casa de Chá (1965) consegue retirar o usuário provisoriamente da escala monumental, deslocando-o para uma instância de contemplação íntima como observador e não mais como agente ativo das relações espaciais que para serem efetivadas demandam o seu percurso. Assim, a Casa de Chá se contrapõe como ambiente para que o visitante —ora abrigado entre mesas e cadeiras— para que permaneça com o corpo em repouso, resguardando-se para prosseguir em seus caminhos pelo vazio organizador da própria Praça e possa voltar a decodificar a escala monumental da cidade. Contido nesta escala, o Quartel General do Exército (1968) destaca a relação entre os espaços públicos e os espaços reservados através de uma praça de caráter cívico que homenageia o Duque de Caxias com um obelisco que marca o sentido de posse daqueles espaços também utilizados para as cerimônias militares, instaurando as relações espaciais do poder entre o Quartel e a cidade e, por extensão, para com a sociedade.

A relação com a topografia também é um dos aspectos marcantes da Rodoviária de Jaú (1973) que ao ser implantada num terreno que sofreu modificações cuidadosas, participa da paisagem sem causar grandes alterações. Sua cota superior se abre como um mirante para a própria cidade, ao mesmo tempo em que sua presença revela sua capacidade de articular as cotas inferiores relacionando-se com o tecido urbano. A Rodoviária configura-se então como um lugar que participa dos fluxos como um espaço de conexão deste tecido urbano através do jogo de rampas que prolongam a calçada para o interior e vice-versa. Estas rampas se entrecruzam através do vazio organizador e assim como a FAU. As relações contínuas entre calçada e o interior da Garagem de Barcos (1961) são intermediadas pela transição das cotas através da escada, pois a rampa é usada somente como conexão com a água da represa para descer e subir as embarcações. Adentra-se assim, nesta situação topográfica abrigada pela estrutura grandiloqüente que é implantada entre a via expressa e a represa. Se por um lado o edifício obstrui a paisagem aos olhos de quem está num automóvel, estabelece por outro lado, um lugar de

estar junto à represa, abrigado pela sombra e pela brisa para contemplá-la e potencializar suas funções organizadas nos ambientes sob a cobertura.

Sob a proteção da caixa da pinacoteca o MASP (1959-68) se vincula com a cidade, situando-se não somente numa das avenidas mais importantes de São Paulo, mas também no terreno mais notório localizando-se num ponto de inflexão de seu traçado. Assim, sua percepção formal que dramatiza a estrutura vermelha é revigorada e conseqüentemente, acentua o peso da massa construída que paira sobre a Av. 9 de julho e sobre a Av. Paulista. O seu vazio organizador faz o museu estabelecer a continuidade da calçada para uma praça coberta. Esta praça singular se abre para o centro da cidade e para o parque do Trianon como uma grande janela que enquadra a paisagem do lugar, que é perpassado pelos fluxos da dinâmica metropolitana: a multidão de gente, os carros e a linha do metrô. Outra referência do museu é aferida numa escala geográfica, pois ele também está implantado também no limite geográfico entre duas bacias hidrográficas: a Bacia do Rio Pinheiros e do Rio Tietê. Ao mesmo tempo, o museu se contrapõe a esta escala territorial em que se ancora, uma pedra fixada em seu vazio tensiona o valor icônico da modernidade do próprio museu, assinalando um lugar em escala metropolitana, que torna possível marcar um encontro ao lado de uma pedra na avenida que melhor representa a urbanidade paulistana.

Já sob a terra avermelhada do Cerrado mineiro, a Igreja do Espírito Santo (1976) implanta seus três cilindros justapostos em diferentes platôs para, minimizar a movimentação de terra. Esta acomodação ao território é consoante com a vinculação à vida urbana local para a qual a Igreja atua numa escala comunitária, conforme foi concebida. A calçada, o terreno, o dentro e o fora se confundem na medida em que a imprecisão das relações entre a igreja e a comunidade também são importantes para fortalecer sua participação do cotidiano dos usuários a quem pertence através das atividades extra-culto, com cursos, aulas e atividades de recreação ou práticas esportivas. Diferentemente desta fixação ao lugar, o projeto para do Trem Cultural com o vagão do MAC-USP (1968) prioriza o próprio caráter itinerante, adentrando pelo interior do Estado de São Paulo através de uma rota que incluía Jundiá, Campinas, Americana, Limeira, Rio Claro, Araras, Pirassununga, São Carlos, Araraquara, Bebedouro e Barretos. Trata-se de um museu adaptado a um vagão de trem que deveria promover exposições do acervo da universidade, permanecendo três dias em cada cidade para então retornar a Capital paulista, renovar o acervo e partir novamente.²⁷⁵ Embora tenha malogrado, o projeto permaneceu latente até ser retomado num projeto para um centro cultural da Estação Guanabara, junto da UNICAMP. Este centro cultural, assim como o Centro de convivência da LBA (Cananéia), o projeto da Barroquinha (Salvador), o Complexo do Benin (casa, Museu e restaurante), o Centro de convivência da Vera Cruz (São Bernardo do Campo) e o Centro Cultural Belém, se constituem como experiência projetuais de Lina Bo Bardi desenvolvidas a partir das estratégias apreendidas no SESC-Pompéia, pois além de trabalhar com restaurações em alguns destes casos, o programa é operado a fim de fazer de seu caráter cultural o valor de articulação urbana e social de aspecto gregário como recinto da convivência pública.

²⁷⁵ Na USP, Lina tratava com Walter Zanini. As tratativas iniciais do projeto (visita aos vagões, cadastro e croquis) são de dezembro de 1968.

traços biográficos: Lucio x Oscar x Artigas x Lina

“Agora o braço já não é o braço erguido num grito de gol. Agora o braço é uma linha, um traço, um rastro estrelado e brilhante. E todas as figuras são assim: desenhos de luz, agrupamento de pontos de partículas, um quadro de impulsos, um processamento de sinais. E assim — dizem— recontam a vida.”

Elis Regina

O limite entre a vida e a obra de um arquiteto indicado por Aldo Rossi, precisa ser explorado a fim de averiguar a complexidade tanto da arquitetura como da trajetória do próprio arquiteto. Para além da tensão nada fortuita desta correlação, a construção de uma abordagem que opere nesta fronteira obra/vida, ou vida/obra, torna-se oportuna para detectar de qual profundidade de vida as arquiteturas de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi emergiram.²⁷⁶ Assumir esta perspectiva de viés biográfico para tratar das questões do campo arquitetônico contribui para localizar suas inscrições na trama arquitetônica brasileira, estabelecendo as proximidades e as distâncias entre os quatro arquitetos. Há uma dinâmica direta e indireta de relacionamentos nas trajetórias de Lucio, Oscar, Artigas e Lina que somente poderia ser elucidada, de fato, mediante uma investigação biográfica completa de suas vidas. Trata-se de uma outra perspectiva em que seriam explorados todos os seus vestígios para decodificar então os rastros legítimos de suas vivências através de procedimentos que excedem ao foco desta abordagem, ampliando em muito a massa documental que precisaria ser esmiuçada com um interesse maior do que em suas próprias obras arquitetônicas.²⁷⁷

Assim, menos do que os perfis biográficos de Lucio Marçal Ferreira Ribeiro da Costa, Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares, João Batista Vilanova Artigas e Achillina Bo Bardi, interessam, por ora, apenas seus expressivos traços biográficos. Tratam-se dos vestígios que evidenciam os limites tênues entre a vida e a obra, mas resvalam para o âmbito de suas trajetórias profissionais como aspectos marcantes de seus deslocamentos e de suas ações no campo de conhecimento em que atuam. Estes traços permanecerão como indicações fracionadas das biografias de cada um, como rastros que assinalam uma dinâmica simultânea de suas atuações no campo da arquitetura brasileira.

Para tanto, é preciso considerar os traços biográficos e profissionais de cada um deles, para empreender então um cruzamento entre tais traços e definir limites comuns e questões afins que vinculam os quatro arquitetos delimitando os riscos de seus projetos entre caminhos e descaminhos, donde

²⁷⁶ ROSSI. Op. cit., p.30.

²⁷⁷ No caso de biografias: cartas, bilhetes, desenhos, anotações em livros, suas bibliotecas, seus círculos de amizade, viagens, hábitos sociais, hábitos familiares, fotografias e a dinâmica familiar, dentre tantos outros aspectos seriam fontes tão proveitosas quanto às circunstâncias de elaboração dos projetos arquitetônicos.

as intersecções Lucio *versus* Oscar *versus* Artigas *versus* Lina. Neste sentido, Helio Piñón assinala que o modo com que um vetor do campo epistemológico da arquitetura interpreta o sentido da história e decide atuar em relação a ela, define também suas relações com a historicidade da arquitetura.²⁷⁸ Assim, ao mesmo tempo em que se configuram as perspectivas individuais, desenha-se um quadro de impulsos entre processamento de sinais que fazem emergir suas próprias questões dos cantos, pranchetas, trincheiras ou balcões, em que Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi traçam seus “*desenhos de luz*” para os projetos arquitetônicos que também recontam suas próprias vidas na condição pós-Brasília.

Lucio Costa: intimismo produtivo

“Discuti, discordai à vontade. Sois críticos, a insatisfação é o vosso clima. Mas de uma coisa estou certo (...) com Brasília se comprova [que] (...) já não exportamos apenas café, açúcar, cacau —damos um pouco de comer à cultura universal.”

Lucio Costa

“Nem que seja pelas profundezas do inferno, eu hei de fazer deste país uma civilização!”

D. Porfirio Diaz²⁷⁹

A vida de Lucio Costa no período imediato que se segue ao concurso do projeto de Brasília é transformada pela vertiginosa operação projetual para definição do Plano Piloto em projeto executivo a ser implantado com idêntica premência. Enquanto as obras de Brasília seguiam, Lucio Costa permaneceria sendo ainda o Diretor da Divisão de Estudo e Tombamentos do IPHAN até 1972, quando se aposenta da instituição, tornando-se um consultor extra-oficial permanente.²⁸⁰ Neste sentido, ele reconhece sua atuação constante junto ao “*Patrimônio*” em simultaneidade com as outras fases que ele estabelece para sua própria trajetória, considerando que este trabalho acontece “...*de permeio com as outras fases...*” na qualidade de “*consultor*”.²⁸¹ Depois de ter sido o artífice da tarefa da construção discursiva da arquitetura moderna brasileira,²⁸² estando ele “...*dos dois lados do tapume: no terreno da prática (...) e no terreno das idéias...*”²⁸³ e de ter sido “*importantíssimo*”²⁸⁴ na política da arquitetura brasileira, Lucio Costa

²⁷⁸ PIÑÓN. Op. cit., p.156.

²⁷⁹ Fala do personagem de Paulo Autran no filme *Terra em transe*.

²⁸⁰ PÉSSOA. *Lucio Costa: documentos de trabalho*. p.11. Lucio Costa trabalha oficialmente no IPHAN entre 1937 e 1972.

²⁸¹ COSTA. Op. Cit., p.333-335.

²⁸² Sobre esta construção discursiva vide MARTINS e GUERRA.

²⁸³ GUERRA. Op. cit., p.15

²⁸⁴ Sophia da Silva Telles in *O Risco*. p.254.

pode desenvolver duas obras de escala arquitetônica no plano de Brasília que se mostrariam fundamentais para a qualificação do próprio desenho urbano, devido às suas correlações intrínsecas: a Rodoviária e a Torre de Rádio e TV.

Lucio Costa se mantém vinculado às atividades junto ao órgão supremo de manutenção e preservação dos bens culturais, o Serviço do Patrimônio Histórico —o SPHAN.²⁸⁵ De seu gabinete dividido com Carlos Drummond de Andrade, o arquiteto permanece atento às ações de preservação, tombamento e qualificação dos fatos arquitetônicos de interesse relevante. Assim, deste posto privilegiado, ele detém o controle em escala nacional de tudo o que diz respeito ao âmbito da preservação arquitetônica. Além disso, após a consolidação do plano urbano e a inauguração de Brasília, Lucio Costa se afastava da nova Capital e de sua dinâmica administrativa, iniciando uma fase em que suas atividades projetuais fortalecerão então, a sua faceta de urbanista, concentrando parte de sua força laboriosa no desenvolvimento de planos de urbanização em diversas escalas territoriais. Na escala nacional, ele elabora os planos urbanos para a Barra da Tijuca (1969), e o plano de São Luiz do Maranhão (1979) como novos pólos da expansão urbana. No âmbito externo, o urbanista de Brasília propõe um plano de urbanização de Florença (1967), elabora o plano da nova Capital da Nigéria (1976), e desenha um plano urbano de Casablanca, no Marrocos (1980). Além disso, o arquiteto projeta algumas residências para familiares e pessoas próximas de seu convívio, de tal modo que opera simultaneamente as escalas macro e micro do projeto, quando para além da escala monumental de Brasília e de seu suposto recolhimento, ele demonstra uma ação produtiva que define a solução desde outros territórios até os pormenores das casas, tensionando os sentidos de monumentalidade e intimismo.

Contrapondo-se ao seu estigma de reservado, Lucio Costa adquire notória projeção pública através da nova Capital, o que manteria seu prestígio internacional para além do âmbito restrito ao campo arquitetônico. Prova disso é o convite de Jacqueline Kennedy, então viúva do presidente John F. Kennedy, para que ele fizesse um estudo preliminar de um Memorial para o Presidente americano, em 1964. Contudo, Lucio Costa não foi ter com a Sra. Kennedy, pois em meio à dinâmica sócio-política pós-Golpe, ele estava envolvido com os destinos de seu cunhado, Eduardo Sobral que trabalhava na Petrobras.²⁸⁶ Assim, o arquiteto declinou do convite, mas envia uma carta — contendo apenas uma sugestão do memorial— através de sua filha Helena Costa, que o representa no encontro em Nova York com os demais arquitetos que também haviam sido convidados: Mies van der Rohe, Franco Albini e Markelius.²⁸⁷ Tal fato atesta o grau de inserção de Lucio Costa num contexto internacional. Neste sentido, ainda em 1961, Lucio havia sido convidado para escrever o artigo “*O Novo Humanismo Científico e Tecnológico*” para o centenário do *Massachusetts Institute of Technology* —o MIT. Em 1966, à propósito de uma grande inundação, a municipalidade de Florença convida “o urbanista de Brasília” para desenvolver um projeto urbano e na ocasião de sua visita a cidade, Lucio conhece os arquitetos Alison e Peter Smithson, e Bakema, que

²⁸⁵ O SPHAN passaria a ser denominado de IPHAN —Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

²⁸⁶ Quem aponta para esta questão familiar é Helena Costa em seu depoimento in *O Risco*.

²⁸⁷ Helena Costa in *O Risco*. p.147.

havam despontados no debate internacional com novas questões que concorreriam para o ocaso dos CIAM'S.

Ao mesmo tempo em que permanece supostamente resguardado dos acontecimentos do campo arquitetônico brasileiro na repartição pública, Lucio Costa concebe um monumento de caráter representativo para Estácio de Sá no Rio de Janeiro (1967), mas também escreve o roteiro sobre Aleijadinho para o filme do cineasta Joaquim Pedro de Andrade em 1968.²⁸⁸ Deste modo, mais do que ampliar o rol de suas atividades extra-burocráticas, ele mantém seu interesse por Aleijadinho e pela arquitetura mineira, permanecendo envolvido diretamente com as questões de sua matriz de tradição e do vernáculo construtivo nacional. Neste sentido, Lucio apresenta um argumento que demonstraria um contrapondo, ampliando o seu interesse para além da matriz portuguesa, quando afirma ser preciso: “*Assumir e respeitar o nosso lastro original —luso, afro, nativo*”, ou seja: ele assinala que é preciso considerar como equivalentes legítimas as matrizes culturais de origem portuguesa, africana e indígena.²⁸⁹ Esta ampliação das perspectivas da base da cultura brasileira se respaldam por sua preocupação constante com o “*modo se ser*”²⁹⁰ brasileiro, cujo sentido de modernidade não seria formal, como alerta Segawa, mas que se consubstanciaria, de fato, enquanto uma atitude.²⁹¹ Assim, Segawa respalda indiretamente o argumento de que “*...Lucio se ressentia (...) de um passado que não sedimentou uma tradição, uma memória que se vê esgarçada e cujo sentido escapa.*”²⁹², atuando na resistência a este sentido de apagamento.

As relações de conexão entre passado e presente são simultâneas em Lucio Costa, corroborando o argumento acima quando considera ser necessário “*Aceitar como legítima e fecunda desse entrosamento (...) nossa maneira peculiar, inconfundível —brasileira— de ser.*” ...na produção, na reflexão sobre cultura e arquitetura.²⁹³ Em seu trabalho cotidiano e sistemático no SPHAN, até mesmo a produção eclética do século XIX passaria paulatinamente a figurar entre os estudos e tombamentos, assim como o conjunto arquitetônico e urbanístico de Ouro Preto já havia merecido sua dedicação em 1958.²⁹⁴ Além disso, as obras de Brasília demandaram dele tombamentos estratégicos que incluíam desde o provisório abrigo de tábuas do Presidente JK —o Catetinho— em 1959, até a Catedral de Brasília, que mesmo estando ainda em construção, em 1962, é considerada protegida sob o argumento do absurdo que representava “*...tombar a coisa antes de ela sequer existir.*”²⁹⁵ e assim poder então pressionar o Governo a liberar recursos financeiros para sua conclusão, que se daria apenas em 1970.

Assim, enquanto trabalha com a simultaneidade de tempos, monumentos e obras, a relação de Lucio Costa com a tradição está também impregnada pela sua consciência sobre o modo de ser brasileiro de si mesmo, quando afirma que “*O fato de eu ter passado a infância fora do país faz com que eu me sinta mais integralmente, mais ‘equilibradamente’ brasileiro, livre das baldas regionalistas (...) Sinto-me assim em casa, das orlas do Atlântico à Chapada dos*

²⁸⁸ Que vem a ser filho de Rodrigo Mello Franco de Andrade

²⁸⁹ COSTA. Op. cit., p.382.

²⁹⁰ Sophia da Silva Telles in *O Risco*. p.254.

²⁹¹ Hugo Segawa in *O Risco*. p.207.

²⁹² TELLES (1989). Op. cit., p.79.

²⁹³ COSTA. Op. cit., p.382. Grifos adicionais nos termos em itálico originalmente.

²⁹⁴ PÊSSOA. Op. Cit., p.148-149

²⁹⁵ Idem. p.183.

*Guimarães, do Oiapoc ao Chuí, como se diz.*²⁹⁶ Esta qualidade e sentido de sua pertinência —ou o seu próprio sentido de ser brasileiro— é o aspecto de sua produção arquitetônica que se manifesta fortemente nas casas. Na ausência de restrições comuns dos clientes, o arquiteto consegue manter a casa como o programa-suporte preferencial para suas especulações de projeto, explorando a linguagem arquitetônica de sua materialidade.

Ou seja, a casa permanece como campo especulativo referencial de sua ação projetual e reflexão, revigorando seu interesse pela cultura brasileira e por sua tradição construtiva e de usos. As casas se materializam como uma “*amostra palpável*” das articulações de Lucio Costa entre tradição e modernidade.²⁹⁷ Assim, os projetos residenciais constituem um elo trans-temporal jamais negado por Lucio Costa, embora permaneçam preteridas, pois como Segawa considera, prevaleceu o seu lado teórico assim como a sua qualificação como urbanista. O próprio arquiteto explicita que “*As casas que faço hoje [anos 80] guardam esses elementos. São casas brasileiras, feitas com espírito atual, contemporâneo, bem impregnadas das características e sensibilidade da arquitetura colonial e imperial.*”²⁹⁸ Ao que Sophia pondera que Lucio Costa “*...toma como base a casa e não as igrejas ou palácios...*” para demonstrar sua qualidade construtiva, a justeza das proporções e sua qualidade plástica, embora as estratégias desta produção são diversas, em escala, materiais, situação urbana ou contexto cultural.²⁹⁹

De seu conjunto de residências, desde a cobertura do edifício da Av. Delfim Moreira para Maria Elisa Costa (1963), a Casa do poeta Thiago de Mello, em Barreirinhas (1978), ou a casa para Edgard Duvivier e Olivia Byington (1986-88), a casa para Helena Costa (1982) é bastante reveladora. Mais do que o uso de diferentes soluções nas vedações —madeira, treliças, tijolos, balcões— do uso de madeira, azulejos, telhas, da discreta estrutura de concreto aparente, sobressai o argumento do autor acerca do resultado final desta casa: “*Casa brasileira —aquilo é o que o neo-colonial não soube fazer...*”³⁰⁰ uma vez que se tratava de uma “*...casa branca, de partido paladiano, aconchegante e espaçosa (...) Casa francamente contemporânea, mas com pinta de saudade do nosso passado.*”³⁰¹(sic) Problematizar a presença do passado com este tom algo nostálgico, não é pouco para o alguém que engendrou a modernidade arquitetônica e se via rodeado de exemplares de arquitetura ditas “neo-coloniais” desde o *revival* estetizante dos anos 70 —propagado no vácuo editorial das revistas de arquitetura através das revistas de decoração. Tudo isso ocorre ao mesmo tempo em que a questão vernacular que nunca havia saído de sua pauta, seria conceitualmente revigorada pela discussão deflagrada na Bienal de Veneza. À cobertura com telhado em várias águas se contrapõe os edifícios-lâmina das Superquadras Econômicas (1984-85) que demarcam o retorno de Lucio Costa a Brasília com projetos de arquitetura. Trata-se da retomada do Plano Piloto, contribuindo com a qualificação de sua amarração com as aglomerações urbanas vizinhas através destas Superquadras. Em que pese o resgate de um projeto para os Alagados em

²⁹⁶ COSTA. Op. Cit., p.49.

²⁹⁷ SEGAWA in NOBRE et alii. Op. cit., p.42.

²⁹⁸ Lucio Costa in AU nº.01 (jan.1985). p.17.

²⁹⁹ TELLES (1989). Op. Cit., p.76.

³⁰⁰ COSTA. Op. cit., p.226.

³⁰¹ Idem.

Salvador (1972), o programa caráter habitacional, conduzido pelo Banco Nacional de Habitação, o padrão de espaço doméstico e das condições de construção dos blocos, mais vale o fato de que a partir daquele momento, Brasília será retomada por seu criador.³⁰²

Esta “*Brasília revisitada*” detonará a surpresa de Lucio Costa perante as transformações e apropriações dos espaços projetados, assim como sua relação com as instâncias de poder sobre a cidade. Sua surpresa maior foi ver não somente a consolidação de seu Plano numa cidade vivaz, mas sobretudo, em detectar a vibração popular junto a Plataforma da Rodoviária e os setores conexos. Embora se considerasse “...*solidário com as aspirações do povo, mas nosso relacionamento é cerimonioso.*”³⁰³ o grande contingente popular permeando os espaços contínuos entre a Rodoviária e o Conjunto Nacional em muito se diferencia da sofisticada e elegante dinâmica vislumbrada por ele com casas de ópera, cafés... que lembraria mais a visão de urbanidade do *Plan Voisin* de Le Corbusier, do que a urbanidade amalgamada no meio do Cerrado, em que a Plataforma Rodoviária antecede a experiência direta dos espaços cívicos de Niemeyer, como uma ante-sala urbana dos espaços cívicos da Esplanada dos Ministérios.

Entre o afastamento pós-inauguração e este retorno simbólico em 1985 —que é concomitante com a retomada democrática do campo político— Lucio Costa constantemente se mantém atento à cidade, pronunciando-se publicamente para defendê-la já no Congresso dos Críticos da Arte (1959). Assim, desde artigos publicados na imprensa “*O urbanista defende sua cidade*”, “*Fiquem onde estão*” (anos 60) até as muitas “*retificações*” em jornais nos anos 70 e 80, como também tomando ele próprio, a palavra na tribuna do Senado Federal, Lucio Costa sempre esteve vinculado a Brasília.³⁰⁴ Seus percursos profissionais indicam um distanciamento presumivelmente maior do que de fato ele sinaliza sobre suas ausências da cidade. Inclusive porque, o protagonista que mais se destaca na produção da Capital passa a ser Oscar Niemeyer, permitindo-lhe manter-se aparentemente distante, ou indiferente. Assim, é nesta fase pós-Brasília que Lucio Costa concebe *Riposatevi*, através do qual, Lucio Costa estabelece um diálogo com a cultura de massa e suscita diferentes níveis de interlocução com o campo arquitetônico internacional, evidenciando sua aguerrida atuação. Aveso ao que metaforicamente *Riposatevi* poderia sugerir, sua atuação permanece indelevelmente longe da inércia de repouso.

O destaque de Oscar Niemeyer dentro do campo arquitetônico é acentuado por Lucio Costa, desde o princípio, com sua colaboração no projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública. Além de consagrar a relação mestre-discípulo, Lucio e Oscar protagonizam uma situação em que o próprio Lucio Costa enaltece a “*personalidade do gênio criativo nativo*” de Niemeyer, encerrando-o numa linha sucessória vinculada a Aleijadinho.³⁰⁵ As transformações de suas relações oscilam entre o reconhecimento público em que Lucio Costa afirma que “*A maneira clara e direta como [Oscar Niemeyer] aborda os mais complexos problemas e o modo como os traduz, ordena e hierarquiza, em função*

³⁰² Lucio Costa foi contratado pelo então Governador José Aparecido, que também seria responsável pela participação articulada de Oscar Niemeyer e Bule-Marx atuando novamente em Brasília, destacando-se como um dos catalizadores do processo de tombamento da cidade.

³⁰³ COSTA. Op. cit., p.276.

³⁰⁴ Idem. p.316-317.

³⁰⁵ Ibidem. p.170.

dos espaços necessários, da melhor circulação e da coerência orgânica do conjunto (...) é que proporciona a ocorrência da pureza plástico-formal que, assim, aflora sem esforço...”³⁰⁶ Até quando ele mesmo, Lucio Costa, reconhece sua preponderância na trajetória de Niemeyer: “A verdade é que sem a minha presença a carreira do Oscar teria sido outra; sem a influência de Corbusier, trazido por mim, o desabrochar seria mais lento.”³⁰⁷ ...quando o tom de Lucio Costa chega a ser quase determinista, numa contundência que contradiz sua convencional modéstia. Entre um extremo e outro —da genialidade autônoma ou da dependência condicionante— e rabugices à parte, o fato é que a trajetória de Oscar Niemeyer na condição pós-Brasília se principia também vinculada ao seu velho mestre, que certa vez já dissera: “Oscar é camarada”.

Oscar Niemeyer: entre parangolés e barões

“As obras de Brasília marcam (...) uma nova etapa no meu trabalho profissional. Etapa esta que se caracteriza por uma procura constante de concisão e pureza [formal], e de maior atenção para os problemas fundamentais da arquitetura.”

Oscar Niemeyer

“A política e a poesia são demais pra um só homem!”

Sarah³⁰⁸

O ritmo de trabalho projetual de Oscar Niemeyer com as obras de Brasília, somente se ampliaria após sua consagração nacional e internacional que a nova Capital lhe proporcionaria. Assim, sua inserção mundial já legitimada com os edifícios da Pampulha divulgado pelo catálogo da exposição *Brazil Builds*, desde o início dos anos 40, se ampliaria em muito. Embora já fosse um arquiteto com publicações estrangeiras de caráter monográfico,³⁰⁹ sua produção no exterior se consolidaria após a sucessão de JK na presidência, quando aquele ritmo alucinante praticamente cessa, conforme ele pondera: “Com a saída de JK, de um dia para o outro nossa vida em Brasília mudou completamente. Acabou o antigo entusiasmo que tudo superava, que nos permitiu construí-la em tão pouco tempo...”³¹⁰ E neste sentido, ele afirma ainda que “Sentíamos, intimamente, que nossa tarefa em Brasília estava paralisada; que dela nos devíamos afastar...”³¹¹ No entanto, o fato é que Oscar Niemeyer nunca deixou de arquitetar Brasília e nunca deixou de arquitetar em Brasília.

³⁰⁶ Lucio Costa apud PENTEADO. *Oscar Niemeyer*. p.27.

³⁰⁷ Lucio Costa in *AU* n.º.01 (jan.1985). p.19.

³⁰⁸ Fala do personagem de Glauce Rocha no filme *Terra em transe*.

³⁰⁹ Vide os livros de Stamo Papadaki publicados em Nova York

³¹⁰ sobre Jânio Quadros vide NIEMEYER. *Quase memória: viagens, tempos de entusiasmo e revolta*. p.14.

³¹¹ Idem. p.14-15

Niemeyer expandiu sua arquitetura mundo a fora, conquistando projetos na Itália, na França, em Israel, na Argélia, dentre tantos outros países. Contudo, além do Rio de Janeiro, Brasília é que será o canteiro permanente para suas obras, quaisquer que sejam as ideologias e o sistema político vigentes. Neste sentido, vale destacar que a inserção nacional e internacional de Niemeyer que demonstra não somente sua legitimidade profissional, mas também sua habilidade pessoal de se deslocar por entre meios políticos e sociais diversos. Prova disso é o episódio para a obtenção do direito de trabalhar como arquiteto na França através de uma alteração na regulamentação profissional que abriria uma exceção em seu favor, com a intervenção política direta de André Malraux.³¹²

Enquanto sua viagem de 1955 entre Lisboa e Moscou se constitui num ponto de inflexão profissional contundente, possibilitando-lhe o contato direto com obras primas para a educação de um arquiteto, o que se segue no imediato momento pós-JK é um breve intervalo sem obras em Brasília, que viabilizaria suas outras viagens, e conseqüentemente, novos trabalhos — especialmente entre 1961 e 1965. Neste sentido, a viagem Lisboa-Moscou é para Niemeyer um ponto de inflexão tão significativo quanto foi o momento pós-64,³¹³ sobre cuja importância o arquiteto afirma que *“As obras de Brasília marcaram (...) uma nova etapa no meu trabalho profissional. Etapa que se caracteriza por uma procura constante de concisão e pureza [da forma], e de maior atenção para com os problemas fundamentais da arquitetura.”*³¹⁴ E segue assinalando que *“Neste sentido, passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências da unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original.”*³¹⁵ Ou seja, ele reconhece este aspecto transformador quando passa a identificar a estrutura com a forma, fato pertinente ao projeto do Museu de Caracas, que se constitui também como uma questão da mesma inflexão em sua trajetória.³¹⁶

O desenho desta trajetória equivale para Niemeyer a um arco temporal idealizado entre Pampulha, Brasília e o mundo. Assim, ele pontua um discurso que define uma instância prioritária de sua obra e suplanta muitos outros projetos que mais do que secundários, beiram o ostracismo, não sendo divulgados, ou nem mesmo considerados em sua própria abordagem sobre sua própria obra. Sua produção é tão abundante e consistente que ele passa a promover uma legitimação interna acerca de sua própria obra, pautando o que perdura ou não, hierarquizando sua longa produção. A atuação de Niemeyer em Brasília pós-Golpe é emblemática, pois embora sofresse restrições e fosse alvo das atenções dos comandos militares, sua notoriedade o protegia, talvez mais do que os muitos contatos políticos que ele possuía tanto à direita, quanto à esquerda, não sendo poupado porém, de intimações para depor no retorno das viagens. Assim, vale destacar que os deslocamentos de Oscar pelo mundo têm uma vantagem dupla, pois seu argumento de levar a arquitetura brasileira mundo a fora torna-se oportuno para também mantê-lo afastado de riscos não projetuais, o que talvez explique sua mudança estratégica da bucólica e

³¹² NIEMEYER (2000). Op. cit., p.155.

³¹³ VALLE. Op. cit., p.449

³¹⁴ NIEMEYER in XAVIER. Op. cit., p.238.

³¹⁵ Idem. p.239.

³¹⁶ TELLES (1994). Op. cit., p.80.

afastada Casa das Canoas para “a cidade”, por volta de 1963. A partir deste momento, Oscar Niemeyer vai se afastar mais do país, permanecendo em temporadas de trabalho tão longas, que abre um escritório em Paris. No entanto, entre idas e vindas, a atuação do arquiteto em Brasília será permanente.

A grande polêmica de Niemeyer com os Militares será pautada pela construção do Aeroporto de Brasília, ao que pondera “*Os problemas começaram com o caso do aeroporto...*”³¹⁷ Seu projeto foi embargado pelas forças da Aeronáutica, em 1963, sob argumentos de oficiais de que seu projeto não condizia com o funcionamento contemporâneo de um aeroporto. O arquiteto polemiza sua queda-de-braço com os Militares para um público restrito nas páginas da revista *Módulo*, a sua trincheira editorial para combater o cerceamento à sua atividade, pois considerava o aeroporto uma obra fundamental, reclamando sobre a ausência de seu traço para uma das portas de acessos à cidade, considerando os argumentos oficiais absurdos. Na medida em que não consegue desenvolver este projeto, ele será objeto de lembranças recorrentes quando Niemeyer é instado a falar sobre suas relações com os Militares e as obras arquitetônicas em Brasília, funcionando como uma polêmica certa que acaba por subtrair a atenção de outros trabalhos em que, diferentemente do aeroporto, Niemeyer atesta boas ou oportunas relações com os mesmos setores militares. Trata-se do desenvolvimento do projeto para o Setor Militar Urbano (SMU), ou seja, a sede do Quartel General do Exército em Brasília, que se inicia, no sintomático ano de 1968, com a colaboração de Lelé numa experiência de pré-fabricação, que se desdobraria em obras até 1972.

Na fase pós-Jânio, entre 1962 e 63, as demandas por novas obras e pela manutenção da implantação da cidade são retomadas e —ainda que o ritmo de trabalho e submissão aos prazos não possa ser equiparada com a dinâmica comandada por JK— Niemeyer tem muito trabalho, projetando desde as proposições para casas pré-fabricadas até a organização da Universidade de Brasília. Na UnB, Niemeyer não somente desenvolve seu projeto arquitetônico, como se torna, ele mesmo, o diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (1962). À contragosto, ele fará uma grande alteração plataforma do Congresso Nacional, ampliando sua largura em mais quinze metros em direção à Praça dos Três Poderes, alterando não somente suas proporções originais, mas também eliminando a visão do Salão Verde para a Praça. Outras alterações marcantes na consolidação da Capital são o edifícios dos anexos, que se iniciam logo em 1965, com o anexo da Câmara dos Deputados, sendo seguido de muitos outros edifícios anexos.³¹⁸

Para além dos anexos, o arquiteto ainda tem que completar a Esplanada com os ministérios não padronizados: o Ministério da Justiça e o Ministério das Relações das Relações Exteriores —o Palácio do Itamaraty— iniciados em 1962 e que arrematariam o eixo cívico na cabeceira da Esplanada junto ao Congresso nacional e a Praça dos Três Poderes. Em que pese os muitos contratempos no ritmo da construção desses ministérios, Niemeyer soma mais duas obras na complementação do plano urbanístico e programático de Lucio Costa: a residência do Vice-Presidente (o Palácio do Jaburu) e o Terminal

³¹⁷ NIEMEYER. Op. cit., p.122-123

³¹⁸ Além deste anexo II de 1965; em 1971: anexo III da Câmara dos Deputados e anexo I do Supremo Tribunal Federal; em 1974: anexo II do Itamaraty; em 1978: anexo IV da Câmara dos Deputados e anexos para alguns Ministérios.

Rodo-ferroviário, no outro extremo do Eixo Monumental, ambos em 1973. Correlatas às estratégias de complementação do Eixo Monumental está o Memorial JK, cuja segunda versão do projeto é inaugurada em 1980. A retomada das atividades editoriais da revista *Módulo* restitui seu espaço editorial exclusivo a partir de 1975, quando o arquiteto pode voltar a se manifestar mais publicamente, tratando tanto de questões sobre arquitetura como sobre a Anistia.

Nos percursos de sua atuação estrangeira, entre Paris, Havre, Cap-Ferrat, Sainte-Baume, Vicenza, Milão, Ilha da Madeira, Haifa, Negev, Trípoli e Argel, Oscar Niemeyer se desloca como o produtor mais legítimo de arquitetura brasileira. Assim, entre as tantas obras em Brasília, ele abre o flanco de uma carreira internacional bem sucedida que pouco condiz com o argumento de que havia deixado o país, pois sob julgo dos militares ele não teria ambiente para trabalhar. De fato, ele foi sofreu retaliações por suas convicções políticas, mas manteve as encomendas regulares do Governo Federal, o que não justifica o tom magoado e auto-piedoso quando afirma que “*E eu resolvi viajar com minhas mágoas e minha arquitetura.*”³¹⁹ Trata-se de um momento estratégico de Niemeyer que tem sua carreira em ascensão no campo internacional, ao mesmo tempo em que mantém a regularidade de encomendas internas tanto em Brasília como no Rio de Janeiro, onde se destacam-se a Sede da Manchete (1966) e o Hotel Nacional (1968).

Mesmo que a edificação efetiva dos projetos estrangeiros não corresponda tanto às muitas encomendas que passaria a receber tanto de governantes de esquerda, empresários ou grupos religiosos, o processo projetual de Niemeyer se revigora e se afirma, fazendo do concreto armado o material corrente de sua expressão. Assim, consolidam-se as estratégias de caráter monumental, representativo ou cívico que sua arquitetura passa a representar. Em seu livro de registros dessas viagens —“*Quase memória: viagens, tempos de entusiasmo e revolta – 1961-66*”, publicado em 1968— fica patente no tom aparentemente desprezioso, o modo habitual com que Oscar Niemeyer passa a tratar de programas arquitetônicos complexos como: universidades, cidades, complexos administrativos ou de múltiplo uso, museus... Trata-se em grande parte de projetos que correspondem a um “*tema mais forte*”, com obras de caráter cívico ou com uma abrangência urbana monumental, bastante vinculadas, portanto, aos domínios da escalas apreendidos em suas experiências de Brasília. Niemeyer desenvolve planos de urbanização em Grasse, Vicenza, Argel, Negev, assim como realiza projetos concentrados na força do próprio edifício, tais como: a Editora Mondadori, ou a sede do Partido Comunista Francês. O caso de Argel é o mais revelador, pois além de seu plano urbano, Niemeyer também desenha o os edifícios do Centro Cívico, o Centro Comercial, o Ministério da Justiça, duas universidades e uma mesquita. Neste sentido, o plano de Argel se diferencia em muito do Centro Cultural do Havre, quando a concepção de desenho urbano é bastante pontual, afastando-se das escalas de planejamento integral de uma cidade.

As concepções e operações projetuais de Niemeyer passam a se valer de dimensões tão igualmente generosas quanto às demandas de seus programas. De tal modo que se torna crescentemente comum para ele projetar com vãos maiores que 50 metros, elevar edifícios em 30 ou 50 andares, definir

³¹⁹ NIEMEYER. Op. cit., p.124.

comprimentos de 300 metros ou balanços de 50 a 80 metros. A escala dimensional da arquitetura de Niemeyer é singular para solucionar suas estratégias de projeto com suas grandes estruturas, seus vãos e balanços, ou concentrar o programa em estruturas de grande verticalidade, articulados plasticamente por amplos espaços vazios. Sua arquitetura se mantém como uma oportunidade para a especulação técnica de desafios estruturais em que são exploradas as espessuras e desenhos das lajes, o dimensionamento das partes, a articulação entre sistemas estruturais, sendo que tudo parece decorrer de sua reconhecida empreitada em escala monumental: Brasília. Neste sentido, é muito representativo o que ele afirma sobre o tema da monumentalidade: “...a monumentalidade nunca me atemorizou quando um tema mais forte a justifica. Afinal, o que ficou da arquitetura foram as obras monumentais, as que marcam o tempo e a evolução da técnica. As que, justas ou não, sob o ponto de vista social, ainda nos comovem. É a beleza a se impor na sensibilidade do homem.”³²⁰

Para tanto, a tecnologia do concreto vai ser depurada por seu controle plástico rigoroso, ao mesmo tempo em que as estruturas prefiguram as formas que passam a consolidar seu repertório projetual paulatinamente, com a precisa colaboração dos engenheiros e das equipes técnicas que o acompanham.³²¹ Oscar Niemeyer também assinala a adoção do concreto armado como o universo tecnológico mais adequado para ratificar seu partido projetual, fortalecendo e consolidando este repertório formal que ele mesmo desenvolve, amplia e subverte, conforme ressalta Marco do Valle: “Niemeyer, após um uso intenso desse repertório [formal, ora estabelecido] entre Pampulha e Brasília, voltará a utilizá-lo (...) no projeto da fase pós-Brasília...”³²² Assim, mais do que tensionar forma e função, Niemeyer estabelece, explora e amplia o seu repertório formal, através das muitas obras que desenvolve na condição pós-Brasília. O arquiteto empreende operações dinâmicas em que os arranjos entre as partes componentes de seu repertório qualificam, tanto as relações entre os próprios edifícios, como suas correlações com a cidade ou tecido urbano a que se inserem. Assim, Niemeyer inicia a cada novo projeto, um outro jogo sábio dos volumes sob a luz, em qualquer cidade, país ou cultura em que projeta sua própria arquitetura.

Enquanto dispõe os volumes sob a luz, Niemeyer permanecerá vinculado a pessoa de Lucio Costa, alterando seu tom respeitoso rumo a um distanciamento maior, ao mesmo tempo em que ratifica sua admiração por Le Corbusier. Suas relações com Lucio Costa podem ser aferidas quando da exposição sobre sua obra em Paris, no início dos anos 60, ao que protesta a preponderância de Costa sobre seu trabalho em Brasília, considerando que “Não me importa dizerem que sou o arquiteto de Brasília, se ao mesmo tempo disserem que Lucio Costa é o seu urbanista. A ele coube a tarefa principal: projetar a cidade, as ruas, as praças, os volumes, os espaços livres. Minha colaboração foi mais modesta, apenas os prédios governamentais.”³²³ Contudo, Niemeyer passaria a apontá-lo como “introvertido”, “distante” e “hermético”³²⁴, posteriormente.

³²⁰ Idem. p.276. Grifos adicionais.

³²¹ Dentre os engenheiros, destacam-se: Joaquim Cardozo, Bruno Contarini, e mais recentemente, José Carlos Sússekind.

³²² VALLE. Op. cit., p.187.

³²³ Oscar Niemeyer em texto sobre uma foto constante na exposição sobre sua obra em Paris. Vide NIEMEYER (1968) p.54.

³²⁴ NIEMEYER. Op. cit., p.224.

O arquiteto que nunca deixou de projetar Brasília, à despeito de seu posicionamento político de esquerda —sendo comunista— procura manter independência da orientação ideológica de quem o contrata, ao que vocifera: “*Nunca me calei. Os governantes compreensivos, que me convocavam como arquiteto, sabem de minha posição ideológica. Pensam que sou um equivocado e eu penso deles a mesma coisa.*”(sic)³²⁵ O que se não justifica, ao menos explica a heterogeneidade do rol destes clientes, incluindo desde a residência para o Barão Edmond de Rothschild, até o monumento *Tortura Nunca Mais*, diferentemente da retidão ideológica de Vilanova Artigas, que era tão arquiteto e tão comunista quanto Niemeyer, ao que pondera: “*Oscar e eu temos as mesmas preocupações e encontramos os mesmos problemas (...), mas enquanto ele se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente. Em minha opinião, o papel do arquiteto não consiste numa acomodação; não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor.*”³²⁶

Vilanova Artigas: entre riscos e projetos

“...não abro mão de minhas utopias.”

Vilanova Artigas

“A luta de classes existe.

Qual é a sua classe?!”

D. Porfírio Diaz³²⁷

A participação de Vilanova Artigas no concurso de Brasília como coordenador de uma equipe de arquitetos que contava ainda com a colaboração de muitos conselheiros³²⁸, demonstra sua efetiva vontade de concorrer com uma proposta urbanística que representasse a sua contribuição para a nova Capital. Além de registrar seu universo de relações pessoais naquele momento, este projeto para o Concurso expõe o fortalecimento de sua autoria coletiva, em detrimento da preponderância de sua assinatura. Seu otimismo quanto às possibilidades desta grande obra podem ser aferidas quando enaltece um viés ideológico da contribuição de Oscar Niemeyer, preterindo Lucio Costa, quando afirma que “*As pessoas que construíram Brasília, Niemeyer particularmente e os que o cercavam (...) viam na construção da nova capital a demonstração pública de implantação, no espaço, dos primeiros ideais socialistas no Brasil.*”³²⁹

Neste sentido, Katinsky também considera que o concurso para Brasília e a conseqüente vitória de Lucio Costa se transformaram num estímulo

³²⁵ Idem. p.149.

³²⁶ Artigas apud BRUAND. Op. cit., p.301.

³²⁷ Fala do personagem de Paulo Autran no filme “*Terra em transe*”

³²⁸ Arquitetos: Carlos Cascaldi, Mário Wagner Vieira Cunha e Paulo de Camargo Almeida. Conselheiros: Flávio Motta, José Calil, Maria José Garcia Werebe. PUNTONI. Op. cit., p.74.

³²⁹ ARTIGAS (2004). Op. cit., p.178.

inegável para que Vilanova Artigas se lançasse numa perspectiva de “revisão de suas concepções sobre arquitetura”³³⁰, ampliando a intensidade de seu ponto de inflexão, quando assinala que “A partir de 1957, Artigas iniciou sua revisão crítica.”³³¹, sendo que a primeira obra que atesta sua transformação projetual que reflete uma outra postura do arquiteto perante a sociedade é colégio de Itanhaém (1958).³³² Assim, Katinsky corrobora o transe da condição pós-Brasília vivenciado por Artigas na reformulação de suas posturas projetuais, desde o final dos anos 50, quando passaria a mover-se “...num quadro de evidentes contradições com relação às questões arquitetônicas.”³³³ como outros arquitetos comunistas, uma vez que havia uma orientação estética do PCB quanto à arquitetura nos anos 50, fato que provavelmente não demovia Oscar Niemeyer. As dimensões de sua política se revigoram como um diferencial de seu discurso, quando “Esse sentido de unidade entre o pensamento político e reflexão artística começa a impor-se...”, fazendo de Artigas uma “...figura singular no seio de nossa modernidade arquitetônica, tradicionalmente avessa a envolvimento direto com a esfera política.”³³⁴ Assim, é dentro desta tensão pessoal que as correlações entre a forma e a estrutura também passam a ser formuladas com maior contundência e importância, quando “...a ossatura começou a fazer parte da expressão formal do projeto.”³³⁵ e assim a estrutura passaria a ser preponderante na definição de sua arquitetura.

Entre 1962 e 1963, Artigas realiza diversas viagens ao exterior como representante do IAB, o que lhe possibilitaria ampliar não somente os contatos institucionais dos arquitetos brasileiros, mas também participar da reunião da União Internacional dos Arquitetos-UIA, em Praga. Posteriormente, viaja para a China e para Cuba, onde participa do 7º Congresso da UIA. Nestas ocasiões, menos do que encomendas de novos projetos, Artigas prioriza as questões institucionais da profissão, comporta-se antes como um representante dos arquitetos brasileiros, do que como sendo um arquiteto brasileiro. Deste modo, Artigas demarca o seu tipo de inserção no campo profissional externo e consolida um prestígio internacional pautado por uma postura que valoriza uma ação de caráter coletivo e representativo, cujas questões sociais, a seu modo, também problematizava alhures.

Prova disso é que passada a fase mais tormentosa das retaliações política a que fora submetido em função do Regime Militar, Vilanova Artigas volta a circular como um representante legítimo dos arquitetos do Brasil. Assim, em 1970 é o relator brasileiro do *Encontro de Especialistas sobre Formação do Arquiteto*, realizado na sede da UNESCO em Zurique, o que não só ratificaria sua inserção na FAU —participando dos fóruns de 1961 e 1968— como também justifica sua premiação pela UIA com o *Prêmio Jean Tschumi* por sua contribuição ao ensino de arquitetura, em 1972. No ano seguinte ele é indicado pela UIA para compor o júri do concurso da Biblioteca de Damasco. Já em 1977, Artigas recebe o título de membro honorário do *American Institut of Architects*, o que para alguém de convicções comunistas públicas é algo

³³⁰ Katinsky in *Vilanova Artigas-catálogo da exposição*. p.59.

³³¹ Idem. p.62.

³³² Ibidem p. 69.

³³³ THOMAZ. *Artigas: a liberdade na inversão do olhar; modernidade e arquitetura brasileira*. p.229.

³³⁴ KAMITA. Op. cit., p.16.

³³⁵ Vilanova Artigas in *AU* nº.01 (jan/1985). p.26.

bastante significativo, sendo de fato, consagrado em escala internacional posteriormente em 1984, quando a UIA lhe confere o *Prêmio August Perret*. Se por um lado, os percursos e deslocamentos de Artigas são menos abrangentes que o périplo pessoal de Oscar Niemeyer, por outro lado, sua inserção no campo arquitetônico internacional é igualmente respeitosa e preciosa, inclusive para o âmbito interno, pois legitima outras posturas e outros valores para além dos domínios restritos da prancheta.

Enquanto isso, a dinâmica da vida de Artigas no âmbito nacional sofreria as conseqüências do Golpe Militar de 1964 de modo indelével, sendo dentre os quatro arquitetos, aquele que mais sofreu diretamente com as transformações do campo político brasileiro pós-Brasília. Logo após a instauração do Regime Militar, Artigas é afastado de suas atividades da FAU, sendo preso em abril, quando permanece cerca de onze dias na prisão. A segunda prisão se deve a inclusão de seu nome no processo das “*Cadernetas Prestes*”, comprovando suas ligações com o PCB, o que acarretaria num resultado desfavorável no Inquérito Policial Militar (IPM) a que respondia, obrigando-o a exilar-se no Uruguai. Além de causar a ruptura das atividades acadêmicas, de interromper as obras e projetos em curso e cortar as relações familiares, este exílio pode revelar, por outro lado, o companheirismo de Oscar Niemeyer. Pois Niemeyer teria elaborado um plano para levar Artigas do Uruguai para atuar no curso de arquitetura da Universidade de Constantine que ainda estava projetando.³³⁶ Assim, além do apoio dos estudantes da FAU, Artigas pode contar com o suporte pessoal, profissional e ideológico de seu “*companheiro*” Oscar.

Contudo, mesmo sem desdobrar a oportunidade de ser salvaguardado na Argélia, Artigas não se deteve por muito tempo longe do país, regressando e permanecendo na clandestinidade até meados do ano seguinte, 1965, enquanto espera o *Habeas Corpus*. Mesmo clandestino ele publica “*Uma falsa crise*” na revista *Acrópole*, em que discute os limites do racionalismo arquitetônico. Somente em 1966, após atos de solidariedade de arquitetos, intelectuais e alunos, Artigas retoma as atividades didáticas na FAU após a absolvição no IPM. Ocorre que mediante o clima de agravamento das condições políticas, os alunos e outros vetores sociais e culturais esperavam que Artigas assumisse um papel protagonista na luta contra a Ditadura Militar. No entanto, Artigas não abdica do ofício para se entregar à luta armada, mantendo-se nas trincheiras autônomas da disciplina para dignamente expressar sua postura contrária ao Regime Militar e seus descabros autoritários. Os estudantes de 1967 esperavam de sua aula magna alguma “*resposta prática*” àquela situação. Neste contexto ele profere a aula “*O desenho*” em que metaforicamente “*...recupera a idéia de desenho como desígnio, intenção; logo a arquitetura se concebe como a ‘linguagem dos desígnios do homem’...*” ou seja, defende a arquitetura como um atributo do homem livre.³³⁷

Passado o decreto do AI-5 em dezembro de 1968 e a emoção de ver a primeira turma de vestibulandos da FAU que percorria as rampas e ocupava seus espaços depois de sua inauguração em janeiro de 1969, Artigas é afastado definitivamente de suas atividades na FAU. Sua aposentadoria compulsória o retira oficialmente da ação junto à instituição que havia construído, assim como também afasta os arquitetos Paulo Mendes da Rocha

³³⁶ Informação obtida com Rosa Artigas.

³³⁷ ARTIGAS in PUNTONI. Op. cit., p.129-136.

e Jon Maitrejean.³³⁸ Este afastamento e a aposentadoria compulsória, foram cumpridos à distancia da FAU, onde nunca mais retornaria até sua Anistia. Rosa Artigas assinala que ele ficou bastante ressentido por não ter mais o contato com os alunos³³⁹, e embora sua casa fosse freqüentada por eles, a faceta de professor havia sido vetada de se expressar plenamente, restando-lhes somente as lições da própria FAU. Neste transe geracional, enquanto Artigas ganha uma sala especial na *I Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo* e uma exposição no MAM-Rio sobre sua obra com edição de um catálogo (1973), “*O que passa a predominar no meio estudantil era uma espécie de vácuo em relação ao futuro.*”³⁴⁰ Tais incertezas repercutem o fórum de 1968, quando se configuram duas diretrizes estudantis dentro da FAU, instaurando quase que um “*bipartidarismo*” entre um grupo que almejava ações políticas contundentes, vinculadas a adesão à luta armada, alinhando-se com Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flavio Império; enquanto o outro grupo de estudantes era mais cauteloso quanto à transformação do quadro político, vislumbrando alternativas não beligerantes, alinhando-se a Artigas e ao Partido.³⁴¹

O retorno de Vilanova Artigas e dos outros arquitetos que junto com ele haviam sido afastados da FAU, somente foi possível após a consolidação da Anistia, em 1979, delimitando uma ausência de dez anos da FAU, de seu cotidiano e de sua maturação institucional. Entre a homenagem e o ato público, o tom político do evento foi sendo pautado pelos discursos de estudantes e de representantes de classe que ratificavam a moção do encontro nacional dos estudantes em Salvador.³⁴² Este evento realizado no nível do Museu, trazia para a própria FAU uma exposição com os estudos, com “*os riscos*” de seu projeto, caracterizando-se como uma atividade voltada, antes de mais nada, para a própria faculdade. A regeneração da FAU com a volta de Artigas alcança repercussão nacional, ao mesmo tempo em que ecoando internamente as rearticulações públicas do campo arquitetônico, que os debates no IAB do Rio de Janeiro e São Paulo vinham catalizando. No debate paulista além do próprio Artigas, participam já no primeiro dia, os arquitetos Eduardo Kneese de Mello, Oswaldo Bratke e Lina Bo Bardi. Enquanto que no debate carioca tanto Lucio Costa quanto Oscar Niemeyer não colaboram, assim como Paulo Mendes da Rocha que também se ausenta das discussões do núcleo paulista.³⁴³ No entanto, a presença cotidiana de Artigas nas atividades da FAU somente seria efetivada no ano seguinte, na condição de “*professor auxiliar*” na cadeira de Estudos de Problemas Brasileiros, não em Projeto. Mesmo assim, o

³³⁸ A aposentadoria compulsória de Artigas ocorre em 25 de abril de 1969.

³³⁹ Vide depoimento no DVD *Vilanova Artigas*.

³⁴⁰ THOMAZ (2005). Op. cit., p.321.

³⁴¹ Idem. p.325

³⁴² A moção dos estudantes foi em maio e o evento se deu em 14 de setembro de 1979.

³⁴³ No Rio de Janeiro, os depoimentos de “*Arquitetura brasileira pós-Brasília/depoimentos*” são tomados em debates ocorridos entre 1976-77, no MAM-Rio. Trata-se de seminário com abrangência nacional com arquitetos de São Paulo, da Bahia, de Brasília, além dos cariocas. O tema é a arquitetura brasileira após Brasília, o que lhes aparece como sendo o grande desafio. Destacam-se as presenças de: Luiz Paulo Conde, Julio Katinsky, Edgard Greaff, João F. Lima (Lelé), Francisco de Assis Reis e Ruy Ohtake. Já em São Paulo, o IAB realiza o debate “*Arquitetura e desenvolvimento nacional*” a fim de dar voz a uma “*amostragem a mais abrangente possível*” das diversas “*tendências*”, onde se destaca a participação de Pedro Paulo Melo Saraiva, Abrahão Sanovicz, Rodrigo Lefèvre, Ubyrajara Gilioli, João Walter Toscano, Siegbert Zanettini e Paulo Bastos.

arquiteto aproveita a retomada do espaço institucional organizando palestras com convidados para tratar de temas diversos, dinamizando o debate interno.³⁴⁴

Sua situação algo provisória na FAU perduraria até o concurso para professor titular em 1984, quando Artigas se submete a uma banca examinadora para referendar sua volta a um cargo e a um posto à sua altura. Nesse ínterim, o arquiteto retoma suas articulações públicas em escala a nacional e passaria a ministrar palestras em vários Estados brasileiros através dos núcleos do IAB, fortalecendo não somente suas relações sociais com os arquitetos, mas também acentuando o engajamento de sua postura profissional voltada para a política o próprio campo de atuação. O concurso se transforma num evento público para a atuação protagonista de Artigas, uma vez que suas arguições se convertem em momentos de reflexão perante a Banca Examinadora composta por conceituados professores da USP³⁴⁵, coadunando-se com o reconhecimento do prêmio a ele conferido pela UIA. Auguste Perret, além de ser o patrono deste prêmio, é também o arquiteto autor da frase que se torna um dos momentos mais célebres de sua arguição com Flavio Motta — “é preciso fazer cantar o ponto de apoio”— quando Artigas estabelece com ele uma interlocução fraterna, ao mesmo tempo em que exhibe com gosto e propriedade sua força retórica, tratando do tema constante em sua obra: o controle sobre a expressão técnica que domina e qualifica a estrutura, como na própria FAU. Paradoxalmente, Artigas desfrutaria por pouco tempo de seu retorno oficial a FAU, pois viria a falecer em janeiro do ano seguinte, antes de receber o prêmio e antes mesmo de presenciar a consolidação e a transição do processo político para a democracia, que suplantaria o Regime Militar.³⁴⁶

Dalva Thomaz assinala um fato importante na trajetória de Vilanova Artigas, resultante de seu afastamento da FAU. Apesar da desestabilização de sua legitimidade como vetor ativo do campo arquitetônico, foi possível a ele viver uma fase projetual bastante produtiva. Artigas desenvolve projetos vinculados tanto aos clientes particulares, quanto à iniciativa pública, ao que Dalva argumenta “*Com o Professor longe da FAU, sobrou o Arquiteto.*”³⁴⁷ Neste sentido, a trajetória de Artigas se aproxima de Lucio Costa, pois assim como ele, sempre esteve “...dos dois lados do tapume: no terreno da prática (...) e no terreno das idéias...”.³⁴⁸ Os anos 70 equivalem a um momento de muito trabalho e revisão profissional para Artigas, em que “*A coexistência do sucesso profissional da maturidade com a situação pessoal e política instável produzia sentimentos contraditórios.*”³⁴⁹, quando ele mesmo decanta sua melancolia considerando que “*Do sofrimento do nosso povo, posso dizer que participei profundamente. Alguém terá olhos para um dia ler nas formas que projetei, todo esse sofrimento. Se verá uma poética traduzida. Enfim, os arquitetos não dormiram, eles velaram.*”³⁵⁰

Na tensão entre a tradução deste “sofrimento” em formas e a alegria de ser arquiteto —expressa no Concurso, quando afirma que “...ser arquiteto (...) é

³⁴⁴ THOMAZ (2005). Op. cit., p.370.

³⁴⁵ Banca Examinadora: José Arthur Giannotti (Filósofo), Carlos Guilherme Motta (Historiador), Flávio Motta (amigo, Crítico e artista plástico), Milton Vargas (Engenheiro) e Eduardo Kneese de Mello (amigo e Arquiteto).

³⁴⁶ Artigas falece em 12 de janeiro de 1985, três dias antes portanto da eleição indireta de Trancredo Neves no Colégio Eleitoral.

³⁴⁷ THOMAZ (2005). Op. cit., p.340 e 348.

³⁴⁸ GUERRA. Op. cit., p.15. A citação é repetida para enfatizar esta questão.

³⁴⁹ Rosa Artigas in *Vilanova Artigas-catálogo da exposição*. p.256.

³⁵⁰ Vilanova Artigas in *AU* n.º.01 (jan/1985) p.28.

um privilégio que a sociedade nos dá e que eu desempenho como se fosse um segredo, no cantinho do meu escritório, fechado com meus desenhos.”³⁵¹— Artigas terá uma demanda crescente de projetos escolares (1974-1977) devido ao convite do Governo do Estado de São Paulo. Através de sua Companhia de Construções Escolares, o arquiteto consegue edificar doze escolas, argumentando que “*Dei continuidade ao meu trabalho, neste escritório humilde. Inegavelmente, aproveitei um pouco do milagre econômico e durante este período fiz algumas escolas e escrevi alguns artigos.*”³⁵² Neste contexto de produção de arquitetura de espaços de ensino, se inscrevem também as Escala Técnica de Santos e unidade do Escala Técnica SENAI da Vila Alpina (1968), sendo que suas relações com a instância estadual já estavam configuradas no projeto do Conjunto Habitacional *Zezinho Magalhães Prado* (1967).³⁵³

No entanto, suas relações com os governantes durante o Regime Militar se tornam mais instigantes quando se consideram os projetos do Quartel da Guarda Territorial do Amapá (1971) e as colônias de férias do Sindicato dos Condutores de Veículos (1973) e a colônia do Sindicato dos Têxteis (1969), além das sedes para outros sindicatos. Em que pese as questões técnicas e espaciais, o que se destaca é a habilidade do arquiteto comunista em trabalhar para clientes tão diversificados, contribuindo patrioticamente com o seu ofício, com sua arquitetura. Destaca-se então, um rol de projetos que atestam sua contribuição com a arquitetura de diversos equipamentos de infra-estrutura urbana na cidade de Jaú, tais como a Estação Rodoviária (1973), o Balneário (1975), a Praça Barão do Rio Branco (1974), o Conjunto Habitacional CECAP (1976), o Centro Social Urbano (1975), o Parque municipal (1977) dentre outros trabalhos. Deste modo, Jaú se consolida como uma das principais cidades de atuação de Vilanova Artigas, junto de São Paulo, Londrina e Curitiba.³⁵⁴

Tão importante quanto a resolução de um programa de imensas especificidades técnicas em que seu partido estrutural consegue se manter, como o Laboratório Nacional de Referência Animal (1975) em São Leopoldo, será o interesse de Artigas no programa habitacional. O arquiteto que sempre demonstrou atenção com a problematização e solução dos espaços domésticos —sendo destacado pela reportagem de Lina Bo Bardi já na primeira edição da revista *Habitat*³⁵⁵— permaneceu projetando casas para amigos e companheiros de militância política como Manoel Antonio Mendes André (1966) e Elza Berquó (1967). Ao manter a casa como um campo experimental latente, ele valoriza suas potencialidades como articuladora do convívio, organizadora das relações pessoais e das práticas domésticas mais cotidianas, estendendo sua dinâmica para além de seus limites, desdobrando seus valores, de fato, na cidade. Na casa Berquó, tão significativo quanto a ironia *pop* do uso dos troncos é a rara revelação de rastros da memória do arquiteto, quando a afetividade transcende a técnica: “*O desenho dos beirais são lambrequins de concreto, referência às casas de madeira do Paraná.*”³⁵⁶ Trata-se mais de uma espécie de concessão sensível às marcações horizontais das fôrmas do concreto, do que a vocação de enfatizar propostas “*voltadas à*

³⁵¹ ARTIGAS (2004). Op. cit., p.225. 4ª argüição do concurso.

³⁵² ARTIGAS in XAVIER. Op. cit., p.223.

³⁵³ Projetos desenvolvidos com a participação de Paulo Mendes da Rocha e Fabio Pentead, dentre outros colaboradores.

³⁵⁴ THOMAZ (2005). Op. cit., p.355

³⁵⁵ Revista *Habitat* n°. 1, 1951.

³⁵⁶ ARTIGAS in PUNTONI. Op. Cit., p.139.

*tradição*³⁵⁷ tão negada por ele, em detrimento do raciocínio técnico e construtivo, quiçá pela aproximação com as questões de Lucio Costa —que é um dos alvos preferenciais de sua retórica no Concurso, apontando nele os riscos da “...reprodução do colonial brasileiro tal como Lucio Costa já havia feito...”³⁵⁸

Durante toda esta trajetória de Artigas mantém um outro indício de sua personalidade que é o hábito de andar como parte de seu próprio ato reflexivo. Rosa Artigas comenta que ele “...andava, quase sempre com a cabeça baixa, as mãos entravam nos bolsos da calça. E andava centenas de metros em volta da sala alternando as mãos entre os bolsos e os cabelos (...) Parava, lidava com alguma coisa, olhando sem ver no que estava mexendo e continuava a infinita caminhada com as idéias.”³⁵⁹ Tal hábito aparentemente tão prosaico não altera a importância das rampas da FAU, mas revigora, em muito, o caráter pessoal delas, pois na medida em que Artigas proporciona percursos entre os jogos de nível e as correlações dentro/fora da FAU ou das casas, ele compartilha da experiência reflexiva de seus percursos —no âmbito coletivo de seus espaços— em que “...as idéias, ruminadas nas andanças, se transformavam nas casas dos homens.”³⁶⁰ Casas essas que para Lina Bo Bardi eram “...espaços abrigados contra as intempéries, o vento e a chuva, mas não contra o homem...”³⁶¹

Lina Bo Bardi: *outsider, ma non troppo*

“Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo o Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas...”

Lina Bo Bardi

“Eu fui lançada no coração do meu tempo.”
Sarah³⁶²

Enquanto Brasília se firma como o lugar e campo de problematização oficial da arquitetura brasileira, Lina Bo Bardi se volta para a consolidação de outra centralidade vanguardista em Salvador, trabalhando intensamente para implantação dos museus, contribuindo com a transformação da dinâmica cultural de Salvador. Enquanto todo o campo da arquitetura se volta para o Planalto Central, Lina muda-se para a Bahia, embrenhando-se também no sertão nordestino com o ímpeto de explorar suas riquezas culturais. Assim, se mantém em trânsito entre Salvador e São Paulo, desde 1959 até “os acontecimentos de 1964”, quando retorna às pressas para sua Casa de Vidro.

³⁵⁷ THOMAZ (2005). Op. cit., p.231

³⁵⁸ Antes, porém, em 1977, Artigas reconheceu Lucio Costa como a gênese da arquitetura moderna brasileira em seu artigo “Semana de 22 e a arquitetura” na revista *Módulo*.

³⁵⁹ ARTIGAS, Rosa. *Os cabelos do velho mestre*. s/p, texto não publicado.

³⁶⁰ Idem.

³⁶¹ BARDI in XAVIER. Op. cit., p.349.

³⁶² Personagem de Glauce Rocha no filme “*Terra em transe*”

Depois de um convite do arquiteto Diógenes Rebouças, para ministrar um curso na Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia no final de 1958, as atividades profissionais de Lina Bo Bardi em Salvador são vigorosamente retomadas a partir do convite do Governador Juracy Magalhães e de sua esposa, Lavínia Magalhães, para que a arquiteta cuidasse da implantação do Museu de Arte Moderna da Bahia —o MAMB. A partir deste projeto, Lina Bo Bardi estabelece suas articulações com as outras frentes de movimentação cultural na cidade em que participavam a Escola de Música, a Escola de Dança e a Escola de Teatro, coordenadas por expoentes vanguardistas mormente estrangeiros —Smetak, Koellroutter, Yanka Rudzka— que o Reitor convidara para revigorar a inserção sócio-cultural de sua Universidade.³⁶³ Mas não foi com os estrangeiros com quem Lina Bo Bardi —já naturalizada brasileira desde 1951— mais interagiu. Seu círculo de amizades e parcerias profissionais em Salvador se desdobrava a partir do diretor da Escola de Teatro, Martim Gonçalves, com quem colaborava desenhando espaços cenográficos e que lhe levou ao abandonado Solar do Unhão. Além dele e do ambiente universitário, as relações de Lina incluíam o escultor Mario Cravo, que junto com Diógenes Rebouças, participa de seu projeto de uma Escola de Desenho Industrial e Artesanato desenvolvida por ela.³⁶⁴ Some-se ainda sua amizade com o etnógrafo e fotógrafo Pierre Verger, iniciada neste momento, além de seu contato com o expoente da “*geração MAPA*”, o cineasta Glauber Rocha,³⁶⁵ com quem Lina compartilhou das filmagens de “*Deus e o Diabo na terra do sol*”. Esta rede de contatos na capital soteropolitana eventualmente proporcionava também relações sociais com o casal Jorge Amado e Zélia Gattai, e com os artistas Carybé, Sante Scaldaferrri.³⁶⁶

No entanto, a escala de vivência e interesse de Lina Bo Bardi se espraia para muito além dos limites de Salvador, possuindo uma escala territorial, a escala do Nordeste. Enquanto as exposições do MAMB se voltam para a dinâmica urbana, Lina amplia seu raio de ação implantando o Museu de Arte Popular —o MAP— no Solar do Unhão e condiciona o futuro funcionamento da Escola de Desenho Industrial e Artesanato às atividades de um centro de pesquisa para inventariar a produção do artesanato e da manufatura popular de todo o Nordeste, deslocando uma questão de sua formação italiana aprimorada com Gió Ponti como um problema de desenho industrial nacional, brasileiro. Para tanto, Lina Bo Bardi se articula com o artista plástico Francisco Brennand, em Recife e com o diretor do Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC) Lívio Xavier, em Fortaleza, desenhando uma perspectiva de ação que se coaduna com as expectativas da SUDENE de Celso Furtado, cuja parceria a arquiteta considerava fundamental para implantar seus projetos culturais.³⁶⁷ Lina Bo Bardi inicia uma série de incursões pelo sertão, deslocando-se pela região do Cariri, para conhecer os artesãos, seus produtos, seus domínios técnicos, mas também recolher objetos, materiais e peças para formar o acervo desse centro de documentação, para as exposições que ela

³⁶³ Para esta a dinâmica cultural baiana vide RISÉRIO. *Avant-garde na Bahia*.

³⁶⁴ Para a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* vide ROSSETTI, capítulo 03.

³⁶⁵ Para o contexto de Glauber Rocha e desta geração: GOMES. *Glauber Rocha, esse vulcão*.

³⁶⁶ Sobre esta rede social e os deslocamentos de Lina Bo Bardi entre Salvador, São Paulo, o sertão e o mundo vide RUBINO. *Op. cit.*

³⁶⁷ Um dos prováveis contatos de Lina com a SUDENE se dá através do economista Rômulo de Almeida, que representava o governo baiano. FURTADO. *A fantasia desfeita*. p.58

organiza. Todo o trabalho destas expedições é transformado em anotações, cotejando as técnicas, os materiais, os lugares e os objetos, a fim de equacionar um mapeamento de uma produção artesanal heterogênea e descontínua, aproximando a arquiteta dos interesses de uma rede de estudiosos de folclore já consolidada em escala nacional.³⁶⁸

Assim, em que pese sua visita ao canteiro de obras de Brasília —na ocasião, desencontrando-se de Niemeyer— a dinâmica pessoal e profissional da trajetória de Lina, fazem dela um vetor aparentemente muito afastado do campo arquitetônico, como Marcelo Ferraz corrobora “*Ela era muito isolada, num certo sentido, do campo arquitetônico.*”³⁶⁹ Embora permanecesse projetando e atuando dentro das amplas perspectivas de um arquiteto moderno, Lina Bo Bardi também permanecia como uma *outsider*. Ou seja, aquele agente de um campo epistemológico que percorre rumos periféricos, marginais aos meios consolidados de uma trama social, histórica e cultural, posicionando-se à margem de uma situação estabilizada.³⁷⁰ No entanto, Lina Bo Bardi circula diagonalmente por entre estas tramas, deslocando-se pelo campo cultural brasileiro, sendo ao mesmo tempo *signora* Bardi, dona Lina e Liba Bo, armando um “*jogo de identidades*”.³⁷¹ A estratégia destas três *personas* podem ser aferidas através da transformação do visual, pois os vestuários da arquiteta indicam também traços de suas transformações comportamentais e assinalam os deslocamentos de Lina, seus lugares no campo arquitetônico brasileiro.³⁷²

O período pós-64 é um momento de grande vazio e frustrações com a interrupção dos projetos para Salvador, para o Nordeste, para os museus, do ciclo de exposições que ela montara com Verger, como foi o caso da exposição *Nordeste*, que depois de ter inaugurado o Solar do Unhão em 1963 foi despachada para ser montada na Embaixada brasileira em Roma, mas acabou sendo vetada pelo próprio Itamaraty. Nesta fase, Lina Bo Bardi dedicou seu tempo laborioso e sua energia produtiva em cenografias, como uma estratégia para tratar de questões estéticas e espaciais num momento de restrições —o que explica a grande quantidade de desenhos e croquis para solucionar figurinos e cenários que seriam, no máximo, desmontados e guardados. Ao mesmo tempo em que Lina Bo Bardi faz destes trabalhos uma tática de sobrevivência, frente ao cerceamento imposto pela Ditadura, estas atividades mantêm a arquiteta vinculada ao campo cultural geral e lhe permite manter sua circulação por entre artistas, atores, diretores, músicos, e pessoas como Flavio Império, José Celso Martines Corrêa, Edmar de Almeida, Rubens Gershman. Assim, mais do que apenas desempenhar sua atividade profissional, Lina reconhece as conseqüências delas como ações políticas, ao que afirma em 1967: “*A instabilidade arquitetônica na América do Sul é o reflexo de sua instabilidade econômica, política e social, de suas dúvidas culturais.*”³⁷³

³⁶⁸ Sobre este Movimento Folclórico vide VILHENA. *Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-64)*.

³⁶⁹ Marcelo Ferraz cf. entrevista.

³⁷⁰ RUBINO. Op. cit., p.48. A autora define a trajetória de Lina como a de um *outsider*, contextualizando-a também através do conceito sociológico de *maverick*.

³⁷¹ Idem. p.13 e 107.

³⁷² Ibidem. p.94

³⁷³ BARDI in FERRAZ. Op, cit..., p.190.

Seu engajamento transcende a mera escolha dos autores cujas peças teatrais seriam por ela ambientadas³⁷⁴ pois Lina Bo Bardi colaborou indiretamente com diversas atividades políticas ligadas a grupos de combate à Ditadura, participando de acordo com a estratégia de um considerável contingente de intelectuais apontados por Ridenti.³⁷⁵ Ainda em 1968, atendendo a um pedido de Sergio Ferro, Lina viabiliza uma reunião —nada prosaica— na sua Casa de Vidro entre Carlos Mariguella, Câmara Ferreira e Diógenes José de Carvalho. Ou seja, entre os principais membros da ALN e da VPR, cuja pauta era a possível unificação destes dois grupos guerrilheiros. Lina não participou da reunião “...permanecendo na biblioteca —que, vale observar, fica contígua à sala.”³⁷⁶ Em função dessas participações políticas da arquiteta, um Inquérito Policial Militar (IPM) é instaurado contra ela, acarretando em numa noite na prisão, forçando-a a viajar providencialmente para rever a família na Itália, desvencilhando-a também da eminente prisão, com um auto-exílio do qual retorna sob condicional, em 1972, com a interferência de Pietro Maria Bardi, seu marido.³⁷⁷

As correlações entre a atuação de Lina e Pietro Maria Bardi no Brasil, se inscrevem na venturosa criação do Museu de Arte de São Paulo, o MASP, através de suas articulações com o magnata da comunicação Assis Chateaubriand. Lina esteve presente na criação do museu desde os primeiros contatos entre Chateaubriand e Pietro para sua implantação, em 1946, por ocasião de uma exposição organizada no Ministério da Educação, onde Pietro e Chateaubriand se conhecem. Depois de decidir que seria no dia seguinte a visita ao edifício onde seria instalado o museu, afirmando a Pietro que mandaria seu motorista apanhá-lo no hotel e levá-lo ao aeroporto, de onde seguiriam em seu jato para São Paulo, Chateaubriand ainda diria: “*Acho bom o senhor levar sua mulher junto, porque, já que ela é arquiteta, ficará responsável pelo projeto...*”³⁷⁸ Assim, entre a recepção no IAB —com Lucio Costa, Niemeyer, Reidy, irmãos Roberto— e o convite-intimação de Chateaubriand se iniciara a carreira de Lina Bo Bardi no Brasil. Trata-se de uma empreitada projetual que atingirá seu ápice em 1968 com a inauguração da nova sede do Museu na Avenida Paulista, demarcando sua inserção inequívoca no campo arquitetônico,³⁷⁹ em que pese as tensões do campo político e cultural do país. Prova disso, é a inauguração do MASP com a Rainha da Inglaterra, Elizabeth II, que para além do exotismo de sua presença, demonstra a habilidade de Lina Bo Bardi se deslocar no campo social, quando se contrapõe a isto o conteúdo de sua primeira exposição no museu: “*A mão do povo brasileiro*”, quando retoma as questões da exposição embargada outrora pelo Itamaraty, que também receberia a Rainha em sua nova sede em Brasília.

O projeto arquitetônico do MASP (1959-68) permanece como a atividade projetual mais significativa de Lina durante este período em que transita entre

³⁷⁴ Cenografia para “*Pena ela ser o que é*” (1964-65), “*A Compadecida*” (1968); “*Na selva das cidades*” (1969); cenografia para o filme “*Prata Palomares*” e “*O jardim da Cerejeiras*” (1970); “*Gracias Señor*” (1971).

³⁷⁵ RIDENTI (2000). Op. cit., cap.03

³⁷⁶ RUBINO. Op. cit., p.102-103

³⁷⁷ A averiguação das datas, dos inquéritos e dos deslocamentos, das entradas e saídas de Lina entre 1968 e 1972 precisariam ser checadas com passaportes, anotações e seus diários, excedendo este recorte.

³⁷⁸ MORAIS. Op. cit., p.476 et seq.

³⁷⁹ RUBINO. Op. cit., p.137.

Salvador e São Paulo, não somente pela importância indelével que alcançou, mas também porque segue em processo junto com as andanças de Lina, sendo desenvolvido em ambas as cidades. Neste sentido vale destacar que antes de ser um prisma transparente suspenso, aproximando-se da solução resultante dos estudos de Lina para o Museu à beira do oceano (1951), o MASP foi uma caixa opaca, igualmente suspensa, mas repleta de embrechamentos e plantas impregnadas sobre suas superfícies, como na Casa Valéria Cirell (1958). Assim, entre um projeto e outro para o mesmo MASP, entre uma cidade e outra, a arquiteta define seu ponto de inflexão, afirmando que “*Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi em todo o Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza, da proporção, dessas coisas...*”³⁸⁰ No entanto, a preponderância do MASP como evidência das transformações projetuais de Lina se fortalece na medida em que ele convive com um rol de arquitetura projetadas, vislumbradas, mas não construídas, dentre as quais estão o Museu do Mármore (1962), o Museu para o Instituto Butantã (1965), o Pavilhão do Parque Lage (1965), o Conjunto Itamambuca (1965) e dez anos depois, os estudo para a comunidade cooperativa Cumurupim (1975) e a Fábrica da Rastro (1977), a despeito do Milagre Econômico.

Superada esta fase de contratempos e permanecendo longe da efervescência do mercado imobiliário, Lina Bo Bardi desenvolve um projeto para uma igreja vinculada aos franciscanos em Uberlândia, através de mutirão e de materiais doados pela comunidade, engajando-se numa experiência de simplificação condizente com seu discurso pós-Nordeste. A Igreja do Espírito Santo do Cerrado (1976) possuía o caráter coletivo e comunitário, envolvendo a arquiteta em seu projeto, além de assegurar o contato com os franciscanos para quem projetaria logo em seguida a capela de Santa Maria dos Anjos (1978). Estes espaços de uso sagrado serão desenvolvidos concomitantemente ao SESC-Pompéia (1977-82/86). O projeto para o SESC-Pompéia vem assinalar um “*...momento feliz na vida dela.*”³⁸¹, desenvolvendo-se ao longo de cerca de dez anos, consolidando-se não somente como um momento de transição em sua trajetória, mas também como um trabalho definitivo e definidor de sua vida entre as duas etapas de muitos trabalhos em Salvador. O SESC é o projeto “*entre Bahias*”: entre a Bahia dos anos 60 e sua retomada de projetos na cidade nos anos 80.

A intensa dedicação de Lina Bo Bardi ao projeto do SESC traduz a vontade de projetar acalentada há tempos. Os desafios do SESC fazem com que a arquiteta viesse mesmo a “*renascer*”, com uma força tal, que nunca mais viajaria para a Itália.³⁸² Para tanto a participação de Pietro foi bastante importante, pois ele quem intermediou as articulações para trazer o trabalho para Lina.³⁸³ Além de sua colaboração, Lina Bo Bardi passaria então a contar com alguns estudantes que se firmariam como seus colaboradores e regulares, assinando alguns projetos como co-autores, fato que assinala uma diferença

³⁸⁰ Idem. p.153.

³⁸¹ Marcelo Ferraz cf. entrevista

³⁸² Marcelo Ferraz cf. entrevista assinala que a partir do projeto do SESC, Lina não vai mais para a Itália, marcando um corte definitivo, depois de ter tido que reatar circunstancialmente com seu passado e com sua família. No entanto Lina faz outras viagens, indo duas vezes ao Japão, país pelo qual possuía imensa admiração.

³⁸³ Marcelo Ferraz cf. entrevista

sua com Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas, que ao menos oficialmente mantinham o sentido de autoria mais inviolável. A colaboração sistemática de André Vainer e Marcelho Carvalho Ferraz transforma o modo projetivo de Lina, que passa a delegar autonomia projetual a eles crescentemente, legitimando sua co-autoria do projeto, assegurando a Lina desenvolver suas questões projetuais com maior autonomia e propriedade, reencontrando o prazer em projetar.

Além desta transformação, entre 1980 e 1981, a arquiteta inicia a organização de um livro sobre seu trabalho de investigação e pesquisa de cultura popular empreendido nos anos 60 em Salvador e no Nordeste.³⁸⁴ Em que pese a sua própria interrupção, vale destacar a transformação dos conceitos de “*artesanato*” e “*floklore*” operados por Lina em seu discurso. Lina Bo Bardi habilmente transforma o sentido e o conteúdo de seu interesse pela cultura popular brasileira, de modo a tomá-la sempre pelo que ela pode conter de transformadora. Assim, sua argumentação inicial valoriza a “*cultura popular*” expressa na materialidade das manufaturas encontradas no Nordeste e desconsidera a produção imaterial das tradições orais inerentes ao folclore. Contudo, na medida em que ela detecta a apropriação e banalização da figuratividade do artesanato, esvaziando seu sentido inventivo, Lina Bo Bardi passa a valorizar os fatores imateriais da cultura popular, em detrimento de valores plásticos.³⁸⁵ Esta transformação de suas categorias reflexivas se rebateriam em sua ação projetual nas intervenções na pré-existência, uma constante em sua carreira, fato que a aproxima do universo de Lucio Costa, um dos interlocutores ocultos da arquiteta.³⁸⁶

Arquitetar o novo a partir da pré-existência é algo cada vez mais forte na trajetória de Lina Bo Bardi, depois das obras do SESC-Pompéia, a partir de quando suas intervenções serão mais freqüentes como problema de projeto. Ainda no final dos trabalhos do SESC, Lina inicia a intervenção nas ruínas do teatro Oficina, propondo uma arquibancada-andaime que é desmontável, regulável e propõe uma acomodação vertical da platéia, além de ser uma saída tecnológica ágil, uma intervenção precisa e preciosa, de baixo custo e alta eficiência. Trata-se de uma estratégia flexível para pensar um espaço altamente simbólico para a cultura teatral e para a cidade, em que o patrimônio do teatro é sua própria atividade. Ou seja, no limite, o patrimônio é o que o próprio Zé Celso inventa. Este espaço cultural é mais um dentre os muitos espaços de convivência e caráter cultural por ela desenvolvido após a experiência do SESC. Mais do que as estratégias correlatas de intervenção estas novas obras apresentariam um forte caráter gregário também, como o Centro LBA, o Centro de convivência Vera Cruz, a Estação Guanabara, o Centro Cultural Belém e o Pavilhão brasileiro de Sevilha.

A partir do SESC a arquitetura de Lina Bo Bardi valorizará o convívio social, como o fator cultural brasileiro fundamental, em quais que condições espaciais. Este sentido de estar no mundo se desloca dos espaços coletivos e populares desses projetos e retornam ao abrigo da casinha-estúdio em que a

³⁸⁴ Este livro foi organizado posteriormente por Marcelo Suzuki que também colaborou com a arquiteta, com o título de “*Tempos de grossura: o design no impasse*”.

³⁸⁵ Para maiores especificações sobre esta transformação no discurso de Lina Bo Bardi vide ROSSETTI. Op. cit.; cap.01/parte 4: “*Artesanato versus folklore*”.

³⁸⁶ RUBINO. Op. cit., p.200. A autora aponta Lucio Costa e Oscar Niemeyer como os dois grandes interlocutores ocultos de Lina

arquiteta e sua equipe passariam a habitar para desenvolver os novos projetos para Salvador, através de projetos que envolvem múltiplas atividades e se inserem no contexto urbano para dele participar, como o complexo da Barroquinha (teatro, cinema, centro comunitário e praça), o complexo do Benin (casa, Museu e restaurante). Assim, Lina Bo Bardi ratifica seu trânsito entre a cultura popular, sua formação e herança italiana e a postura sócio-espacial do arquiteto moderno que resolveu viver no Brasil: *Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso. Eu não nasci aqui, escolhi esse lugar para viver. Por isso o Brasil é o meu país duas vezes (...) e eu me sinto cidadão de todas as cidades desde o Cariri, ao Triângulo Mineiro, às cidades do interior e as da Fronteira.*” (sic)³⁸⁷ Uma imagem sintética está na simultaneidade dos objetos populares que jazem no tampo secular de marchetaria de mármore, que flutua sobre o piso de vidrotil azul ao lado da *Bardi’s bowl* em sua Casa de Vidro, como um indício de sua condição excepcional onde sempre esteve no campo arquitetônico brasileiro, ao que Paulo Mendes da Rocha assinala: *“É uma obra essencialmente feminina (...) porque compreende a essência da questão (...) [de tal modo que] só uma mulher poderia ter feito aquilo, como quem diz, um homem não teria coragem.”*³⁸⁸

afinidades eletivas

Os traços biográficos emergentes das trajetórias dos quatro arquitetos revelam rastros de questões afins e mais do que pontos em comum, os quatro arquitetos possuem afinidades e aproximações que, se pessoalmente não foram estabelecidas, consolidaram-se indiretamente através de seus discursos e de sua prática arquitetônica. Nesta dinâmica assimétrica entre Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi a constante presença de existência de um cliente de caráter institucional é um fator de articulação entre os quatro arquitetos. Assim, apesar do fortalecimento de um mercado imobiliário, o Governo Federal, o Governo Estadual, as instituições — sindicatos, associações, SESC— se mostram os clientes mais oportunos para, não somente produzir espaços cívicos e representativos, mas também alcançar uma escala coletiva de uso em que a institucionalidade da arquitetura valoriza o sentido de ser público.

Assim, mais do que um usuário idealizado, o objetivo de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi em trabalhar para um cliente institucional representa a oportunidade de fortalecer o sujeito coletivo —ora relativizado pelo sujeito diluído na massa de consumidores, sem consciência crítica. Trata-se de uma postura a fim de qualificar sua inserção profissional como agentes de um grupo social vinculados às transformações da sociedade, cidade, do território e do país, em que podem contribuir com seu ofício considerando a arquitetura como a própria infra-estrutura. Enquanto as correlações entre Estado, instituições e arquitetos modernos remontam à

³⁸⁷ BARDI in FERRAZ. Op. Cit., p.12.

³⁸⁸ Paulo Mendes da Rocha in Revista CARAMELO nº 4, s/p

gênese da Arquitetura Moderna brasileira através do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública, Abraão Sanovicz assinala que os anos 60 e sobretudo os anos 70 “Foi uma época maravilhosa. Os arquitetos (...) tiveram que se preparar para (...) a construção de escolas, fóruns, etc (...) O Estado mostra-se o grande cliente e o trabalho fica mais ágil...”³⁸⁹ Neste sentido, Zein aponta que o brutalismo foi “largamente empregado” em edifícios de uso governamental ou oficial neste período, considerando sua potencialidade monumental, sendo posteriormente alvo da crítica e considerados fracassados.³⁹⁰

Enquanto o cliente institucional tem interesse preferencial, outros perfis sociais conformam a clientela dos quatro arquitetos. Assim, os projetos residenciais para casas também dinamizam as atividades das pranchetas. Lucio Costa trabalhou para o Ministério das Relações Exteriores, mas projeta casas para as filhas e para alguns amigos. Oscar Niemeyer, que já projetara um casa para o Barão de Saavedra, recebe uma encomenda do Barão Edmond de Rothschild, de Adolpho Bloch, dos empresários Giorgio e Nara Mondadori. Além disso, ele também atende o Governador Leonel Brizola (RJ), os Militares em Brasília, o Governador José Aparecido (DF), fora as mais diversas instâncias governamentais de quem recebeu encomendas mundo a fora. Vilanova Artigas projeta para o Governo Estado de São Paulo, para o Exército e para sindicatos trabalhistas, além de projetar muitas casas mormente para comunistas e intelectuais de esquerda. Lina Bo Bardi trabalha em duas circunstâncias para o Governo do Estado da Bahia, para o SESC, além de atender às demandas de projeto dos franciscanos e da prefeitura de Salvador. Contudo, a arquiteta se mantém distante dos projetos residenciais, afirmando que “Tenho certas inibições arquitetônicas, é uma doença, não é pose: sou incapaz de projetar um Banco, uma Mansão Particular, um Hotel. Teria amado ser chamada para projetar talvez um Hospital, Escolas, Casas ‘Populares’...”³⁹¹ uma vez que ela tem certa aversão “... em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas...”³⁹²

Assim, se Lina Bo Bardi também se mostra distante de Oscar Niemeyer, é preciso destacar o fato de que ambos os arquitetos sempre pertenceram ao grupo dos arquitetos modernos. Neste sentido Rubino afirma que “Não há na trajetória de Lina ou em sua memória narrada um momento de ruptura, de mudança de partido intelectual, de conversão, semelhante àquele experimentado por outros arquitetos, como por exemplo no Brasil, Lucio Costa.”³⁹³ ...que assim como Vilanova Artigas atravessou uma transição, uma “conversão” de um universo estético-ideológico-espacial para outro, suplantando suas fases neo-colonial e a fase wrightiana, respectivamente. Lucio Costa e Vilanova Artigas revolucionam suas posturas projetuais e em momentos marcantes de suas trajetórias, convertendo-se ao *moderno*. Tal fato define aproximações duplas: Lucio e Artigas de um lado e Lina e Oscar, de outro. No entanto a busca pelo sentido de ser brasileiro que é tão marcante em Lucio Costa em sua busca pelos valores do patrimônio arquitetônico brasileiro se coaduna com os interesses antropológicos pela cultura nacional de Lina Bo Bardi, que se torna por vontade própria, brasileira.

³⁸⁹ Abraão Sanovicz in *AU* 17 (maio/1988) p.56.

³⁹⁰ Vide ZEIN in “*Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)*” in Vitruvius/2007. www.vitruvius.com.br/arquitetxos/arq084/arq084_00.asp

³⁹¹ BARDI in FERRAZ. Op. Cit., p.316.

³⁹² Idem. p.117

³⁹³ RUBINO. Op. cit., p.47.

Lina Bo Bardi e Lucio Costa travam um embate arquitetônico indireto, apresentando interesses convergentes para as questões da memória, do patrimônio e da cultura nacional e sinalizam estratégias comuns na transformação deste repertório plástico de feição vernacular numa linguagem arquitetônica moderna, para engendrar espaços modernos. Enquanto Lucio Costa valoriza os aspectos plásticos e físicos, decodificados a partir de uma matriz portuguesa da cultura construtiva colonial, Lina Bo Bardi valoriza os valores imateriais oriundo das múltiplas matrizes da cultura popular. As estratégias distintas possuem pontos de contato, contudo revelam que os valores da memória e da pré-existência não são estanques e nem tampouco estão disponíveis para serem prontamente agenciados, pois constituem-se como fator de construção do próprio discurso do arquiteto, com diferentes graus de intensidade e potência na multiplicidade de sua expressão.

Enquanto a “ponte aérea” entre Lucio e Lina estabelece indiretamente pautando-se por tais questões, ambos os arquitetos vivem um momento de poucas obras, com inserções restritas. Ao passo que Artigas e Niemeyer mantêm seus contatos pautados por questões ideológicas entre IAB, o PCB e os bares da Lapa carioca, atuando como protagonistas do campo mediante suas muitas obras produzidas. Ocorre que entre 1984 e 1985, na virada das condições políticas, instaura-se um momento simbólico de retomada também de problematização e observação do próprio campo arquitetônico vetorizado publicamente por novas questões em pauta e pelas revistas especializadas. Sintomaticamente, a partir das reportagens publicadas no primeiro número da revista AU —justamente de janeiro de 1985, o mês da eleição indireta de Tancredo Neves— detecta-se que a “*plataforma arquitetônica*” fica balizada por Lucio Costa e Vilanova Artigas, que juntos com o Oscar Niemeyer, se reafirmavam como os três vetores absolutos do campo arquitetônico nacional. Embora figurasse indiretamente na revista, Niemeyer articula-se com ambos, revigorando sua própria atemporalidade. As afirmações de Lucio e Artigas em suas respectivas entrevistas atestam o estado dos ânimos de ambos perante as realidades da produção nacional e mundial. Lucio Costa afirma que “*Foi ele [Le Corbusier] que iniciou o pós-modernismo com a capela de Ronchamp...*”³⁹⁴ Enquanto que Artigas reiterava “*...não abro mão de minhas utopias.*”³⁹⁵, embora tivesse declarado sobre a situação da arquitetura atual —em 1984— que “*Temos que retomar o Brasil de antes de 64.*”³⁹⁶

Menos do que uma resposta ao que fazer, ou uma orientação de onde se posicionar, em qual canto, prancheta, trincheira ou balcão se firmar perante um país completamente transformado naqueles vinte anos, a vinculação pública entre Artigas e Lucio numa publicação especializada, concomitantemente e com destaques equivalentes parece precipitar, paradoxalmente, a marcação de uma outra etapa, de um outro momento. A revista AU entra em circulação no mesmo mês em que Artigas faleceria e assim, entre a homenagem ao mestre paulista e a maestria vivaz do mestre carioca, instaura-se uma nova circunstância, uma condição pós-85, em que Brasília aparece direta e indiretamente. O reconhecimento da tríade Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas se confirma também para além das fronteiras nacionais também numa circunstância internacional, pois na ocasião

³⁹⁴ Lucio Costa in AU nº 01 (jan/1985) p.19.

³⁹⁵ Vilanova Artigas in AU nº 01 (jan/1985) p.27.

³⁹⁶ ARTIGAS (2004). Op. cit., p.180.

da entrega do Prêmio Auguste Perret para Eduardo Kneese de Mello —que representava Artigas— houve homenagens e demonstrações de apreço aos colegas Lucio Costa e Oscar Niemeyer.³⁹⁷ Enquanto isso, quer seja no âmbito interno, quer seja no âmbito externo, Lina Bo Bardi revigora seu caráter *outsider*, corroborando a observação de Marcelo Ferraz: “A Lina é mal compreendida, porque é difícil de entender, é difícil de encaixar...”³⁹⁸ e ainda que a sua reputação interna fosse considerável, seu reconhecimento seria tardio.

As afinidades eletivas entre Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi se articulam inicialmente a partir de suas posturas modernas de projetar e ver o mundo, e se re-articularam através das tensões segundo cada um pode, almejou e conseguiu ou pretendeu conduzir sua vida e sua trajetória profissional, assumindo e transformando as responsabilidades projetuais de quem esteve simultaneamente em seus cantos, pranchetas, trincheiras e balcões na condição pós-Brasília, a partir de onde todos os quatro arquitetos resistiram e arquitetaram.

³⁹⁷ THOMAZ (2005). Op. cit., p.395.

³⁹⁸ Marcelo Ferraz cf. entrevista

capítulo **04**

Por uma arquitetura mais que perfeita

*“É sempre no passado aquele orgasmo,
é sempre no presente aquele duplo,
é sempre no futuro aquele pânico.”*
Carlos Drummond de Andrade

*A arquitetura morre, outra nasce!
Será preciso encará-la de agora em diante!*
Le Corbusier [1942]

As transformações do campo arquitetônico da condição pós-Brasília são muitas vezes consideradas através dos “*rumos*”, “*caminhos*” e “*tendências*”, que mais do que termos, se constituem como algumas das estratégias de organizar e estabelecer a consolidação da pluralidade do campo arquitetônico e a sua autonomia de ação frente a presença de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi —seus quatro vetores— em meio a muitos outros arquitetos. Tais rumos, caminhos e tendências podem representar a formulação de perspectivas duplas —entre o passado e o futuro— através de um caráter duplo, em que se revelam mais generosas com as diferenças. Este alargamento nas perspectivas ocorre até mesmo quando se procura estabelecer continuidades inexoráveis para esta produção, sob o risco temerário de eventual perda de suas relações com o lastro já legitimado da produção arquitetônica —em que por vezes o presente subordina-se ao passado, sem o qual não haveria futuro. Assim, justamente para suplantar esta duplicidade irresoluta do presente e vislumbrar um futuro em que o “*pânico*” anunciado por Drummond se dissipe pelo próprio enfrentamento, tornam-se recorrentes as abordagens através de temas, a partir da qual se localizam novos nomes, especula-se a pertinência de novos programas, bem como se considera a inserção simbólica dos arquitetos em seu momento histórico.³⁹⁹

No entanto, distante de uma coesão lastreada e decantada sobre a produção arquitetônica brasileira, o sentido de transformação inerente à produção arquitetônica da condição pós-Brasília se revela como um momento excepcionalmente propício para empreender outras operações historiográficas que se configurem a partir das propriedades do caráter fragmentário desta produção, de acordo com as perspectivas definidas por Manfredo Tafuri.⁴⁰⁰ O transe da condição pós-Brasília representa menos do que a mera ruptura, sinaliza mais do que a mera continuidade e significa tanto quanto uma complexa transformação do campo arquitetônico. Trata-se de uma produção arquitetônica que precisa ser novamente tomada como questão, uma vez que as mutações radicais inerentes aos seus processos correspondem a um processo histórico a ser revelado pelos historiadores de arquitetura para ser contraposto com as unidades históricas já estabelecidas.⁴⁰¹

A partir dessas operações historiográficas que explorem tais momentos de transformação, torna-se possível detectar que realmente, os fatos

³⁹⁹ Neste sentido a abordagem de Ruth Verde Zein no artigo “*O futuro do passado, ou as tendências atuais*” é preciosa, pois ela aponta cinco recortes temáticos para tomar a heterogênea produção dos anos 70 e 80: “*reciclagem*”, “*arquitetura dos negócios*”, “*a cidade e a especulação*”, “*arquitetura como ofício e técnica*”, “*regionalismos*”. Vide *Revista Projeto* 104, out/1987, p.88-114.

⁴⁰⁰ TAFURI. Op. cit., p.21-22.

⁴⁰¹ Idem. p.249.

significativos relacionados com a arquitetura brasileira pós-Brasília não se apresentam concatenados num processo lógico de sentido evolutivo.⁴⁰² Deste modo, tais fatos se constituem apenas como uma sucessão desconexa de episódios contraditórios, justapostos e por vezes simultâneos, que não somente demandam, mas também comportam múltiplas estratégias de abordagem. No âmbito da autonomia reflexiva do campo arquitetônico, como uma instância já legitimada, é que se busca definir as pertinências críticas dos nexos arquitetônicos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi. Mais do que fatores de correlação com instâncias externas, os nexos apontam para as propriedades inerentes às problematizações de um campo próprio. Os nexos que correspondem à formulação das estratégias dos quatro arquitetos possibilitam definir um trânsito de abordagens em duplo sentido — passado/presente— sem dirigir-se para o futuro, estabelecendo conexões críticas com nossa vanguarda moderna. Para além dos rumos, caminhos e tendências, os nexos da condição de transe pós-Brasília em que os vetores Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi atuam e permanecem emitindo discursos. Deste modo, os quatro arquitetos extrapolam os limites da modernidade arquitetônica brasileira e contribuem para pautar uma reflexão sobre a produção da arquitetura no transe da condição pós-Brasília que seja mais que perfeita, ou simplesmente desconsiderada.

Uma vez que os nexos se referem aos problemas do próprio campo arquitetônico, eles também podem pautar a problematização dos significados da produção atual, bem como referenciar a produção contida em outros recortes. A partir dos nexos que *Riposatevi*, Palácio do Itamaraty, FAU e SESC-Pompéia contêm, ficam estabelecidas outras possibilidades críticas de abordar o Centro Administrativo da Bahia, de Lelé (1974-75), a sede da CHESF, de Francisco de Assis Reis (1977-82), ou o Centro de Proteção Ambiental, de Balbina, de Severiano Porto (1983-88), o Centro Cultural São Paulo (1975-82), tanto como enfrentar o Pavilhão brasileiro em Osaka (1970) e o MuBE (1996) de Paulo Mendes da Rocha. Através dos três nexos: Varanda, Materialidade e Edifício-Cidade-Lugar também é possível assegurar a legitimidade dos sentidos de contemporaneidade, sem precisar recorrer utilitariamente às categorias reflexivas em voga discutidas em outros campos arquitetônicos para ajustar os graus de nossas próprias tensões. Além disso, tais nexos podem se constituir, justamente, como uma categoria reflexiva que articule estes âmbitos internos e externos de discussão.

Deste modo, os três nexos poderiam ser articulados com as problematizações instigadas pelo debate atual em curso, que também se vê enredado em estratégias que tomam certos temas para contrapor suas valências. Assim, os nexos de Varanda, os nexos de Materialidade e os nexos de Edifício-Cidade-Lugar podem se contrapor, podem se justapor e podem se antepor à categorias como “*envelope*”, “*globalização*”, “*eletrônica*”, “*detalhe*”, “*público/privado*”, “*política+materia*”, “*forma+influência*” a fim de refletir sobre as propriedades espaciais, urbanas, territoriais, sociais, simbólicas, culturais, técnicas e construtivas das arquiteturas brasileiras.⁴⁰³ Neste processo de hibridação entre valores emergentes e valores já lastreados, outros nexos

⁴⁰² COSTA. Op. cit., p.160

⁴⁰³ Estes temas e pares temáticos pautam o debate promovido na Universidade de Columbia/NY em 2003, organizado por Bernard Tschumi e Irene Cheng. Vide CHENG & TSCHUMI. Op. cit..

podem ser definidos, ampliando não somente as chaves de acesso à produção interna ou à produção atual, mas também estabelecendo referências para a exploração da produção externa. Assim, tanto os desdobramentos internos ou externos da produção de muitas outras arquiteturas contidas na condição pós-Brasília podem ser revigorados.

A partir das articulações entre *Riposatevi*, Palácio do Itamaraty, FAU, SESC-Pompéia e os traços biográficos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi, torna-se possível e oportuno estabelecer algumas correlações entre arquitetura, política e Ditadura Militar nesta condição pós-Brasília. Outra implicação decorrente é a possibilidade de pautar a discussão sobre as tensões entre continuidade e ruptura com os valores da vanguarda arquitetônica moderna, para afinal demarcar correspondências outras sobre os sentidos genéricos e genuínos de ser, da arquitetura brasileira.

___ Arquitetura, política e Ditadura Militar

A força discursiva da arquitetura é recobrada por Charles Jencks quando define as relações inter-dependentes entre arquitetura e política, afirmando que “*Arquitetura é uma arte e uma forma de discurso social (...) Somente um inculto reduziria a arquitetura à política, assim como, somente um esteta negaria o fundamento político da arquitetura.*”⁴⁰⁴ Assim, entre um extremo e outro, define-se um gradiente em que os arquitetos atuantes no campo, desdobraram os sentidos políticos do projeto arquitetônico para além de seus riscos. Assim, não faz sentido considerar que as transformações do campo arquitetônico são exclusivas e somente subordinadas às questões relativas às transformações políticas, mas também não procede ignorar a preponderância da dinâmica política sobre a atuação profissional dos arquitetos, quer sejam Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi, quer sejam os demais. De acordo com os extremos apontados por Jencks, creditar todos os males do campo arquitetônico brasileiro à Ditadura Militar seria tão equivocado quanto suplantá-la sua dinâmica coercitiva sobre as dinâmicas dos contextos sociais e culturais onde projetavam e produziam suas arquiteturas. Neste sentido, a Ditadura Militar altera o funcionamento do campo cultural e artístico, trazendo reflexos para o campo arquitetônico também.

Ao mesmo tempo em que a o funcionamento político do país dentro de uma Ditadura Militar transforma a vida cotidiana, ela altera também a rotina profissional, em diferentes graus, direta ou indiretamente. Durante os vinte anos da Ditadura a experiência de testar os limites do que se pode dizer, do que se pode publicar, do que se pode exhibir, torna-se parte do exercício cultural diário, incorporado ao cotidiano. Conquanto a Ditadura é um fator direto menos relevante para o processo projetual de cada um, suas dinâmicas comprometem o andamento dos processos no canteiro, atrasa obras e interrompe o ritmo de seu desenvolvimento. Ou seja, a Ditadura Militar não muda o projeto, mas altera as condições em que se projeta. As condições políticas, sociais, pessoais e profissionais terminam —no limite— por inviabilizar novos trabalhos,

⁴⁰⁴ JENCKS. *Arquitectura Internacional*. p.14.

na medida em que o direito de ir e vir se restringe, transformando a vida do arquiteto em suas instâncias públicas e sociais.

Tais restrições são paulatinamente implantadas conforme o agravamento das estratégias repressivas adotadas pela Ditadura ao longo de sua vigência, não sendo constantes. Ainda que não tenham a mesma intensidade, tais restrições incidem sobre as trajetórias de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi. Neste sentido, recobra-se que Lucio Costa perdeu a oportunidade de projetar o Memorial Kennedy ou de ao menos discutir sua proposta com Mies van der Rohe, devido às questões familiares que teve de solucionar em consequência do golpe militar. Oscar Niemeyer, mesmo protegido por sua notoriedade, foi submetido aos procedimentos interrogatórios de praxe e deixou de projetar o Aeroporto de Brasília. Lina Bo Bardi, além de sair às pressas de Salvador para não ser presa, viu seu projeto de museu, sua Escola de Desenho Industrial e Artesanato serem completamente interrompidos em sua implantação. Já Vilanova Artigas, foi o mais prejudicado, pois além dos inquéritos, das prisões, sua aposentadoria compulsória o alienou de sua função protagonista em sua própria FAU.

Na literatura, no jornalismo, na música, no teatro, no cinema, nas artes visuais as reformulações das linguagens, as transgressões dos conteúdos e das expressões tornaram-se uma condição tática para continuar trabalhando, produzindo, enfim, divulgando idéias, valores e ideologias. Para tanto, foi preciso subverter os limites impostos como reação de uma potente exercitação criativa.⁴⁰⁵ Neste sentido, Ridenti afirma que “*Seria possível escrever várias teses só sobre a relação de cada uma das artes com a oposição ao regime militar.*”, fato que legitima até a existência de uma lacuna para uma investigação com recorte exclusivo para a arquitetura.⁴⁰⁶ No entanto ocorre que os subterfúgios utilizados para passar os mais diversos conteúdos pela censura não encontram parâmetros correspondentes no campo da arquitetura. As demandas construtivas, as encomendas, os clientes, o tempo da obra e as condições econômicas são alguns dos fatores que diferenciam em muito o fazer arquitetônico, das demais dinâmicas do fazer artístico. Embora as estratégias de resiliência dos arquitetos sejam operadas sobretudo, a partir das instâncias pessoais de cada um através de seu lugar no campo, ainda há o diálogo perene entre a obra arquitetônica a os usuários. Menos do que agentes subversivos, os usuários individuais e coletivos dos espaços projetados tornam-se os interlocutores de um diálogo com o arquiteto através de sua arquitetura. Neste sentido, é sintomática a afirmação de Artigas, quando avalia que “*Do sofrimento do nosso povo, posso dizer que participei profundamente. Alguém terá olhos para um dia ler nas formas que projetei, todo esse sofrimento. Se verá uma poética traduzida.*”⁴⁰⁷

Em 1984, ao ser interpelado acerca de qual é o “*papel*” do Golpe de 1964 e a decorrente Ditadura na arquitetura brasileira, Artigas responde colocando-se distante, como um personagem de um processo: “*...Artigas e Niemeyer não tinham culpa de que a arquitetura moderna não tenha feito a revolução no Brasil.*”⁴⁰⁸ No entanto, na mesma ocasião, sua observação mais serena

⁴⁰⁵ HOLLANDA. Op. cit., p.58.

⁴⁰⁶ RIDENTI (1993) p.75.

⁴⁰⁷ Vilanova Artigas in AU nº.01 (jan/1985) p.28.

⁴⁰⁸ ARTIGAS (2004) Op. cit., p.167.

pondera que “O que o Golpe de 64 fez, com a censura, foi nos dispersar. Perdemos a nossa unidade.”⁴⁰⁹ Assim, ele acentua o enfoque na desarticulação do campo arquitetônico como fator mais preponderante da Ditadura Militar, frente às questões ideológicas que cada arquiteto poderia ter ou não. Ainda que posteriormente, Artigas ponderasse que a categoria não se alienou, nem se resignou, afirmando que “...os arquitetos não dormiram, eles velaram...”⁴¹⁰ vale destacar que sua vocação para catalizador e organizador do campo —desde a fundação e fortalecimento do IAB— permanece acima das questões ideológicas pessoais que ele não abandonou. O próprio arquiteto reconhece as restrições de atuação do campo para aqueles que não se alistaram diretamente nas trincheiras, não integraram grupos guerrilheiros e não vivenciaram os “aparelhos”, considerando que “Foi na música popular brasileira, em todos os aspectos das artes plásticas, no teatro, que a cultura encontrou canais para dizer que era contra o bestialógico que havia se difundido naquela época.”⁴¹¹ ...não foi a arquitetura.

Ao isolamento dos arquitetos, soma-se a falta de circulação regular dos periódicos de arquitetura, que poderiam fomentar o debate público, mas que no entanto, se torna restrito às rodas sociais que transgridem o cerco às liberdades de ir e vir, implodindo também as abordagens críticas da produção em curso. Neste contexto de arquitetos socialmente confinados, as restrições à liberdade de expressão são traduzidas na ausência de observações críticas, que do contrário poderiam exprimir —sob pena de sectarismo— os alinhamentos ideológicos automáticos que reforçam as visões esquemáticas e simplificadoras desta produção. No campo arquitetônico, este conjunto de fatores se torna relevante, consubstanciando-se por vezes como outras forças repressivas, corroborando a afirmação de Gaspari, em que “A essência das ditaduras não está naquilo que elas fazem para se perpetuar, mas naquilo que a partir de certo momento já não precisam fazer.”⁴¹² Talvez assim, nesta perspectiva, a Ditadura Militar tenha vetado a produção arquitetônica.

Se a Ditadura Militar isolou os arquitetos, subverteu a dinâmica de funcionamento de seu campo simbólico e social de atuação, comprometeu a trajetória pessoal de muitos deles, não é razoável considerá-la como um fator exótico, o que corrobora a lacuna apontada por Ridenti. Por outro lado, as relações entre os arquitetos e o Estado são ambivalentes, pois conforme Segawa, é provável que nunca se tenha projetado, planejado e construído tanto em tão curto espaço de tempo, em que pese mais a quantidade do que a qualidade, em virtude do *Milagre Econômico*.⁴¹³ Este sentido de ambivalência também é destacado por Martins, que ao abordar tais relações desde a obra do Ministério da Educação e Saúde Pública, assinala:

“As relações entre Arquitetura Moderna, racionalismo e Estado no Brasil, evidentemente sofreram inevitáveis alterações decorrentes das transformações na orientação política, econômica e cultural, implicando em modificações a nível da formulação do ideário arquitetônico que, ora enfatiza o aspecto propriamente modernizador, ora apresenta-se como desenvolvimentista, mas sempre referindo-se a uma genérica, porém constante perspectiva nacionalista. Sempre, como se verifica

⁴⁰⁹ Idem. p.167.

⁴¹⁰ Vilanova Artigas in AU n.º.01 (jan/1985) p.28

⁴¹¹ ARTIGAS (2004). Op. cit., p.167.

⁴¹² GASPARI. *A Ditadura escancarada*. p.232.

⁴¹³ SEGAWA. Op. Cit., p.191

*facilmente no discurso da categoria, mesmo após o golpe militar de 1964, insistindo num quadro básico de postulação do 'papal do arquiteto no processo de desenvolvimento social' que o Estado ora alimentará e utilizará, ora ignorará, mas que não será rompido pela categoria...*⁴¹⁴ (sic)

No entanto, esta perspectiva ambivalente não é exclusiva do campo brasileiro, ao que Frampton alerta afirmando que: “...nenhum estudo sobre os avanços recentes da arquitetura pode deixar de mencionar o papel ambivalente que a profissão vem desempenhando desde meados dos anos 1960 —ambivalente não só no sentido de que enquanto afirma ter sua atuação voltada para o interesse público, tem às vezes concorrido (...) para reforçar o domínio da tecnologia otimizada...”⁴¹⁵

Assim, na dinâmica do *Milagre Econômico* não somente o campo da construção civil, mas também os arquitetos se beneficiaram. Entretanto, a questão mais reveladora decorrente desta transformação do mercado da construção civil não diz respeito nem aos metros quadrados projetados, nem aos metros cúbicos de concreto empregados por uns ou pelos outros. Trata-se da efetiva relativização e a conseqüente perda do protagonismo dos arquitetos, em face da presença crescente dos engenheiros atuantes no período dos generais militares. Neste momento pós-Brasília o arquiteto passa a integrar os quadros das empresas e das construtoras colaborando com a produção dos novos programas: rodoviárias, estações de metrô, hidrelétricas, aeroportos, indústrias.⁴¹⁶ Em que pese as grandes obras de infra-estrutura que foram oportuna e necessariamente desenvolvidas, o deslocamento social e simbólico do arquiteto para a periferia dos processos desenvolvimentistas é patente e acarretou em perda do *status* social, bem como na perda da inserção pública de outrora, quando devidamente legitimados por Oscar Niemeyer ao lado do Presidente Juscelino Kubitschek, os arquitetos estavam no poder.

Neste momento, a inserção plena dos arquitetos também como agentes do campo cultural se articula com as manifestações da Arte Concreta e da Bossa Nova, exponencializando-se em Brasília. Tão sintomático desta ambição em demarcar seus domínios vanguardistas é o exercício da participação dos arquitetos na televisão —o meio de comunicação de massa e o vetor por excelência da consolidação de uma sociedade de consumo. A fim de consolidar a sua própria inserção coletiva, popular e ampliar o alcance de seu próprio campo, os arquitetos demonstram o seu grau de importância dentro da sociedade civil. Prova disto é que, mesmo embalada pelo tom otimista que a feitura da nova Capital ensejava, causa surpresa o fato de a revista *Módulo* informar a existência de um programa: “*Arquitetos na TV*”. Trata-se de um programa semanal, cujo objetivo era a “...utilização da TV por uma classe como a dos arquitetos para entrar em contato com o grande público...” que deveria informar ao heterogêneo universo dos espectadores o que se passava “no mundo da arquitetura” e assim, a sua maneira agenciavam a cultura erudita, a cultura popular e a cultura de massas. O programa, que havia iniciado sua transmissão em abril de 1961, estava sob a chancela do IAB, e mais precisamente, sob o comando de Eduardo Kneese de Mello e Fabio Penteado. A nota da revista informa que além de arquitetos como Henrique Mindlin e Marcelo Roberto, já

⁴¹⁴ MARTINS. Op. cit., p.80. Grifos adicionais.

⁴¹⁵ FRAMPTON. Op. cit., p.341.

⁴¹⁶ SEGAWA. Op. cit., capítulo 08.

havia participado deste programa personalidades como o Ministro Lauro Escorel.⁴¹⁷

O fato de os arquitetos almejarem conduzir um debate sobre questões de arquitetura para um público absolutamente diverso, organizado pelos próprios arquitetos, ainda hoje parece algo extraordinário. Além de capitanear as relações entre arquitetura e o meio de comunicação de modo profícuo, os arquitetos envolvidos procuravam qualificar os termos e os valores da divulgação e popularização da arquitetura, mediante o acontecimento de Brasília. Para além de sua contemporaneidade, trata-se de um espaço de divulgação privilegiado para os arquitetos consolidarem seu discurso. Deste modo, através da nova mídia, os arquitetos passam a equacionar as relações entre a vanguarda e o grande público, também “usuário/consumidor” da arquitetura moderna brasileira. Assim, no limite de popularizar a vanguarda moderna e cumprir o arco de sua promessa transformadora, os arquitetos estavam no comando dos processos de seu próprio campo e além. Demarcase deste modo, um quadro oposto às constatações pessimistas de Artigas sobre as perspectivas em transe no contexto pós-64, para ele, Lucio Costa, Lina Bo Bardi e mesmo para Oscar Niemeyer.

____ continuidade, ruptura e transformação

Ao afirmar que “*Expulsa do desenvolvimento, a ideologia volta-se contra o próprio desenvolvimento: isto é, tenta, sob a forma de contestação, a sua recuperação derradeira. Não podendo já colocar-se como utopia, a ideologia cai em contemplação nostálgica dos seus papéis superados, ou em auto-contestação.*”⁴¹⁸ Tafuri questiona a manutenção dos fundamentos e pressupostos sociais do modernismo, do Movimento Moderno e da modernidade. Tafuri recobra a dimensão política do fazer arquitetônico, concentrando-se na relativização de sua contribuição como vetor transformador social e autônomo, em que a arquitetura e os arquitetos inter-dependem das condicionantes político-econômicas para atuarem. Assim, ele não somente indaga pelos limites em questão no debate e arquitetônico, como também sugere a necessidade e de ampliar tais limites, mediante a condensação de valores e práticas que se manifestam. Neste sentido, Jameson pondera que “...*decidir-se se o que se mostra diante de nós é uma ruptura ou uma continuidade (...) não é algo que possa ser justificado empiricamente, ou defendido em termos filosóficos, uma vez que essa decisão é, em si mesma, um ato narrativo inaugural que embasa a percepção e a interpretação dos fatos a serem narrados.*”⁴¹⁹

Deste modo, a tarefa de resolver as fronteiras entre a continuidade, ruptura e a transformação dos procedimentos, das práticas e valores da arquitetura brasileira na condição de transe pós-Brasília, se revela como uma solução circunstancial. Contudo, esta mesma solução se fortalece por ser

⁴¹⁷ Trata-se de uma nota presente na edição nº.28, da revista *Módulo*. Nela informa-se a existência de um programa semanal de TV: “*Arquitetos na TV*” exibido em São Paulo pelo então *Canal 9* que entrava no ar às 20:00h e que merecerá futuras pesquisas.

⁴¹⁸ TAFURI (1985). Op. cit., p.111.

⁴¹⁹ JAMESON. Op. cit., p.16.

também providencial, uma vez que o pode viabilizar as conexões desta produção com contexto em que esta arquitetura emerge —e que corresponde ao o âmbito de complexidade e contradição da pós-modernidade. Mais do que um neologismo, o termo —tomado na acepção de Jameson— traduz a existência de uma nova categoria apropriada para englobar tudo o que fosse asfixiante, insatisfatório, monótono no modernismo.⁴²⁰ A tarefa ideológica do termo é coordenar novas práticas, novas ações, novos hábitos sociais e mentais, a fim de produzir pessoas pós-modernas, cujas estruturas, demandas e percepções são respondidas apenas pelo pós-modernismo. Neste sentido, Piñón afirma que “O *organicismo*, o *realismo*, o *brutalismo*, o *historicismo*, a *tendenza*, o *inclusivismo*, o *sintaticismo*, o *pós-modernismo*, o *regionalismo crítico*, a *desconstrução* (...) o *minimalismo*, são doutrinas...” que se apresentam como meros “*fetiches intelectuais*” que pretenderiam detectar as menores oscilações do espírito do tempo.⁴²¹

Assim, na busca pelas qualificações do campo arquitetônico brasileiro, é preciso tratar dos graus variados, assimétricos ou mesmo nulos com que tal universo de questões pós-modernistas poderia encontrar correlações com a produção arquitetônica de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi, seja como fetiche, dogma ou mito. Mais do que isso, é preciso questionar o sentido de pretender pautar o debate interno por tais correlações, uma vez que esta estratégia revelaria mais dependência do que a autonomia que estes mesmos arquitetos sempre almejavam para si e para o campo. Assim, as reflexões sobre estes limites de continuidade, ruptura e transformação de valores devem ser engendradas com a autonomia dos nexos arquitetônicos para não subordinar as lógicas internas aos nossos processos de debate e produção arquitetônica, às lógicas externas. Resguarda-se assim, a possibilidade de absorver criticamente a invenção alheia, conforme recomenda Lucio Costa, tal como uma ação antropofágica legítima.⁴²² Neste sentido, aponta a observação irônica de Manuel Bandeira ao considerar que “*Uma coisa cacete nas nossas tentativas de assuntos nacionais é que os tratamos como se fossemos estrangeiros: não são exóticos para nós e nós os exotizamos. Falamos de certas coisas brasileiras como se as estivéssemos vendo pela primeira vez...*”⁴²³ (sic)

Para tanto, também são válidas para as estratégias de enfrentamento do campo arquitetônico tomar as categorias elaboradas por Canclini, para quem os valores arcaicos, os valores residuais e os valores emergentes interagem, mais do que se contrapõem, para analisar as dinâmicas dos processos de transformação das diferentes instâncias de seu campo cultural, dentre elas a arquitetura.⁴²⁴ Assim, a configuração de uma instância em que a produção arquitetônica pode revelar suas inter-relações com a cultura popular, cultura erudita e cultura de massa como uma lógica transformadora e própria, pode revelar também seus limites entre a continuidade, a ruptura e a transformação dos valores do campo arquitetônico na condição pós-Brasília. Trata-se de uma dinâmica que se poderia denominar de “*continuidade orgânica*”, posto que ela

⁴²⁰ Idem. p.17-18.

⁴²¹ PIÑÓN. Op. cit., p.170. para aferir tal pluralidade destacam-se os gráficos de Jencks a fim de organizar a heterogeneidade da produção pós-60; vide JENCKS. *Arquitectura Internacional*.

⁴²² COSTA. Op. cit., p.382.

⁴²³ BANDEIRA. *Crônicas da Província*. p.137.

⁴²⁴ CANCLINI. Op. cit., p.198.

se efetua por dentro do campo, instaurando-se paulatinamente a partir do momento em que os valores arcaicos, os valores residuais e os valores emergentes se manifestam articuladamente com intensidades diversas nos projetos arquitetônicos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi.⁴²⁵

Tais inter-relações se estabelecem de uma maneira tal, que de “moderno”, o campo arquitetônico brasileiro não se torna “pós-moderno”, mas nem tampouco passa a ser “não-moderno”. A formulação desta “chave orgânica” deve pautar a transição entre a arquitetura moderna brasileira para uma situação outra —de transe arquitetônico— que é intrínseca à condição pós-Brasília, mas que também avança nos domínios temporais da pós-modernidade, sem conseguir sê-la. Em graus diversos, as arquiteturas de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi promovem continuidade, ruptura e transformação dos limites do campo arquitetônico, operando com intensidades e comprometimento singulares dentro destas perspectivas de multiplicidade transformada. Nesta dinâmica de simultaneidade em que há ruptura, há continuidade e há transformação dos valores projetuais das arquiteturas, os valores residuais do Movimento Moderno —tais como sujeito, verdade dos materiais, uso da indústria— continuam valendo tanto como novos valores —imagem, tecnologia informacional, mídias, novas tecnologias construtivas— que valem tanto como os valores arcaicos, ditos vernaculares —varanda, treliça, madeira, tijolo. Assim, de modo consciente e conseqüente, ao arquitetarem agenciando multiplamente tais valores Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi contribuem para o alargamento do campo arquitetônico brasileiro. Além disso, os quatro arquitetos comprovam que não havia estagnação nas circunstâncias da condição de transe arquitetônico pós-Brasília. Assim, os quatro arquitetos também não representam “*Movimento Moderno sem discurso*”⁴²⁶ que reduziria as pulsantes questões de uma heterogênea produção apenas a uma linguagem e um vocabulário formal.

Contudo, o sentido de manutenção de certas posturas é bastante forte e pode inclusive advir da constatação das transformações em curso —como um ato de resistência— pois sabendo-se protagonistas de uma geração no campo arquitetônico, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi reconhecem as conseqüências de suas escolhas, em que o equacionamento de seus projetos é uma referência para as novas gerações. Neste sentido os quatro arquitetos conseguem interagir com as novas gerações, embora os debates, as trocas, e as interações estivessem comprometidos pelas condições políticas vigentes —considere-se para tanto as relações diretas de Artigas com Paulo Mendes da Rocha, as relações de Lina com Rodrigo Lefèvre, Sergio Ferro e Marcelo Ferraz e as relações de Niemeyer com Lelé. Longe da unanimidade, tal fato não implica em irrestrita aclamação. Ao contrário, pois todos os quatro sofrem com as restrições que operaram em esquemas meta-narrativos, estendendo-se obrigatoriamente desde o Ministério da Educação até Brasília, e que deixam de considerar as fundamentais das contribuições dos quatro arquitetos.

⁴²⁵ O termo “orgânico” é tomado na acepção gramsciana. Vide GRAMSCI. *Cadernos do cárcere*. Volume 2. p.15.

⁴²⁶ Trata-se do argumento que perpassa a problematização de SPADONI. Op. cit..

Ao se concentrarem em seus próprios universos projetuais, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi transformam e acentuam as marcas de sua própria arquitetura, situando-se muito distantes de configurarem um estilo para defenderem uma causa. Seria pouco, pois mais do que isso, cada um destes arquitetos ativa as estratégias e táticas de projeto, oportunamente, diante das possibilidades que as circunstâncias do exercício de projetar. As particularidades de cada um deles reforçaram o suposto afastamento, como se estivessem somente atentos ao seu próprio processo de maturação das questões arquitetônicas quando permaneceram fazendo com que a arquitetura brasileira ainda fosse “...o campo que conseguiu materializar essa transformação em espaços e objetos. Isso quer dizer que a arquitetura colocou-se como campo intelectual, por vezes político, mas, sobretudo, civilizador (...) participando da construção de um novo olhar...” sobre o próprio país, sua sociedade e sua própria cultura, como aponta Silvana Rubino.⁴²⁷

A importância da condição de transe da arquitetura pós-Brasília protagonizada por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi no âmbito do campo brasileiro equivale —metaforicamente— ao impasse histórico apontado por Wölfflin acerca da continuidade, ruptura e manutenção de valores na transição entre o Renascimento e o Barroco no contexto italiano. Wölfflin afirma que “*Já desde a morte de Rafael, o entusiasmo começa a diminuir. Não que tivesse havido menos interesse pelos resquícios do passado. Pelo contrário. Porém, não é mais uma admiração infantil que une a veneração a um temor quase sagrado, sem que se possa falar propriamente de imitação, mas uma atitude fria que procura tirar ensinamento de toda contemplação.*”⁴²⁸ Ao substituir “Rafael” por “Vilanova Artigas”, este transe histórico entre o conjunto de valores do Renascimento e o conjunto de valores do Barroco se transforma, revelando-se tão potente, tão contundente e tão fundamental para vislumbrar novas perspectivas para uma outra produção arquitetônica. Tanto como a “*chave orgânica*” aqui estabelecida para o campo brasileiro engendrada por de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi e por suas arquiteturas.

___ genérica ou genuína, mas brasileira

“...o Brasil é muito brasileiro, é o único país brasileiro do mundo, e só quem nos conheça bem será capaz de entender isso...”

Paulo Mendes Campos

A arquitetura brasileira do século XX logrou um êxito considerável por seu caráter genuíno, se tornando um fenômeno bem sucedido, por ser tão paradoxalmente moderna, internacional, quanto local, regional e nacional. No debate atual, o desafio às mudanças de parâmetro se impõem na busca da ampliação das questões para estabelecer um sentido de contemporaneidade em meio às mudanças tecnológicas e suas implicações sociais e culturais que

⁴²⁷ RUBINO. Op. cit., p.32.

⁴²⁸ WÖLFFLIN. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. p.35.

demandam transformações nas escalas espaciais em que se habita.⁴²⁹ Para alcançar um sentido de contemporaneidade que seja tão vigoroso, atualizado e tão próprio quanto antes —no período heróico— deve concorrer o desafio da mudança no enfrentamento dos valores que emergem, mas também dos valores residuais e arcaicos, para tomá-los com propriedade. Trata-se de um desdobramento que suplanta o suposto “*esgotamento*” que residiria no descompasso entre “*ser*” e “*estar*” de fato na pós-modernidade.⁴³⁰

Conquanto o desafio da mudança vem sendo enfrentado pelo campo brasileiro da arquitetura desde a condição pós-Brasília, cabe indagar também pelas mudanças de desafios a serem enfrentados. Otília Arantes alertava para os riscos da perda dos nexos com a história da arquitetura, afirmando que “...os modernos tinham o sentido da história, nós o perdemos.”⁴³¹ Contudo, as ações arquitetônicas de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi apontam o contrário, enfatizando que não deve ser imperioso ficar mais preocupado com o que supostamente se perde, do que com o aquilo que efetivamente se transforma, num campo de conhecimento. Ao mesmo tempo, os quatro arquitetos também anunciam que o lugar da arquitetura deve corresponder —antes de mais nada— ao lugar dos arquitetos no campo social em que projetam e em que se movimentam, instaurando seu discurso. Para além dos rumos, caminhos e nexos do campo arquitetônico na condição do transe pós-Brasília, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi, arcam com as responsabilidades de problematizar, construir e transformar um campo do conhecimento em que, mais do que atuarem, existem, consolidando o domínio deste campo sob a condição inexorável de propor os valores de contemporaneidade com autonomia.

Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi não somente mantiveram o sentido de história, como também buscaram uma expressão construtiva que se formulasse como resposta aos problemas e às possibilidades técnicas e culturais, correspondendo assim, às suas funções sociais. Ao permanecerem atentos aos seus deveres sociais e estéticos, conseqüentemente construíram um sentido de contemporaneidade que não fosse vazio, que não fosse imagético, nem tampouco nostálgico, logrando legitimamente, um lugar digno no campo arquitetônico. Os quatro arquitetos efetivamente mostram um Brasil que na condição pós-Brasília era pulsante, moderno, longe de ser tomado pelo ranço do atraso, nem pelo fatalismo da decadência. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi fazem de sua ação arquitetônica um gesto oportuno de significação mais profícua, alertando que o desafio da mudança advém, da emergência de novas questões tomadas como questões para a ação crítica em face às realidades de ação do arquiteto.

Enquanto Tafuri provoca a formulação de novas estratégias considerando que “*Os novos temas que se propagam à cultura arquitetônica estão, paradoxalmente, aquém e além da arquitetura.*”⁴³², vale assinalar que a articulação entre a obra construída e obra escrita de um arquiteto são fundamentais para fomentação de uma “*cultura arquitetônica*” das novas gerações, contribuindo com numa perspectiva crítica voltada para o próprio campo do conhecimento

⁴²⁹ O tema do 10º Congresso do DOCOMOMO em 2008 é “*The challenge of change*”.

⁴³⁰ ARANTES. Op. Cit., p.38.

⁴³¹ Idem. p.54.

⁴³² TAFURI (1985). Op. cit., p.10

em que “A prática arquitetônica tornou-se tão completamente globalizada quanto a educação arquitetônica.”⁴³³ Será somente através da retomada crítica dos nexos de nossas experiências arquitetônicas, suas estratégias e procedimentos que aquele sentido de autonomia e possibilidade será mantido. Neste sentido, Artigas afirma que “A descolonização da arquitetura não se faz pela proibição da importação de modelos de soluções de problemas construtivos. Mas principalmente pela descolonização da consciência dos arquitetos dentro da cultura em que trabalham.”⁴³⁴

Ao recomendar que cabe à inteligência retomar o comando, Lucio Costa também recobra que os arquitetos não podem se alienar de suas responsabilidades no campo em que atuam.⁴³⁵ Os nexos da arquitetura brasileira na trama da condição pós-Brasília potencializados nas arquiteturas de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi, atestam a cabal pluralidade das tensões e a propriedade com que se consubstanciam. Através das reflexões dos quatro arquitetos, seus nexos arquitetônicos desvelam um sentido de contemporaneidade mais profícuo e autêntico, que para além da mera qualidade de genérico ou genuíno, seja brasileiro. Assim, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi não sucumbem ao transe da condição pós-Brasília, nem são enredados pelas transformações do campo cultural e arquitetônico. Os nexos arquitetônicos de suas obras pontuam a trama do campo onde atuam, onde formulam e emitem seus discursos, recontando suas próprias vidas.

⁴³³ Joan Ockman in CHENG & TSCHUMI. Op. cit., p.79.

⁴³⁴ Vilanova Artigas apud SEGAWA. Op. cit., p.145.

⁴³⁵ COSTA. Op. cit., p.382.

Referências Bibliográficas

ÁBALOS, Iñaki. **A boa vida: visita guiada às casas da modernidade**. Barcelona: GG, 2001.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte Brasileira. 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel, 1987.

Anistia na FAUUSP: a reintegração dos professores cassados pelo AI-5. São Paulo: FAUUSP, 1998.

ARANTES, Otília. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: EDUSP/Studio Nobel, 1993.

_____. **Urbanismo em fim de linha**. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. (Org.). **Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: EDUSP, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. **Projeto e destino**. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

ARTIGAS, J. B. Villanova. **Cadernos dos riscos originais: projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária**. São Paulo: FAUUSP, 1998.

_____. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

_____. **Função Social do Arquiteto**. São Paulo: Nobel, 1989.

ARTIGAS, Rosa. **Os cabelos do velho mestre**. 2004. Texto não publicado.

AUGUSTO, Sérgio; & JAGUAR. **O melhor do Pasquim**. Rio de Janeiro: Ed. Desiderata, 2006.

ÁVILA., Affonso. **Barroco: teoria e análise**. Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineiração, 1997.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da Província**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BANHAM, Reyner. *The new Brutalism: ethic or aesthetic?* Londres: Architectural Press. 1966.

BARDI, Lina Bo. **Caipiras, capiaus: pau-a-pique**. São Paulo: SESC, 1984. Catálogo da exposição.

BASTOS, Mara Alice J.. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso, pensamento e prática**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2003.

BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália: a revolution in Brazilian culture**. São Paulo: Cosac Naify, 2005

BENEVOLO. **História da arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2001. 3ª Ed.

BOJUNGA, Cláudio. **JK o artista do impossível**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRAGA, Andrea da Costa & FALCÃO, Fernando A.R.. **Guia de Urbanismo, Arquitetura e Artes de Brasília**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.

- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Paulo Mendes. **Brasil brasileiro: crônicas do país, das cidades e do povo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 1998.
- Revista **Casabella** nº 290, agosto, 1964.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Rede-de-dormir**. Rio de Janeiro: Global, 2003.
- CHENG, Irene; TSCHUMI, Bernard (Org.). **The state of architecture in the beginning of the 21st century**. Nova York: Monacelli Press/Columbia Books of Architecture, 2003.
- Cidadela da liberdade**. São Paulo: SESC/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999. Catálogo da exposição.
- Concreto aparente impõe-se em prazo curto**. Revista *O dirigente construtor* nº11, setembro/1965 p.41-60.
- COSTA, Caio Túlio. **Cale-se**. São Paulo: Girafa, 2003.
- COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. Rio de Janeiro: Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Maria Elisa. **Com a palavra, Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- COUTO, Ronaldo Costa. **Brasília Kubistchek de Oliveira**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2001.
- COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964-1985**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.
- DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria a barca**. São Paulo: Ed. SENAC, 2003.
- DROSTE. **Bauhaus**. Berlim: Taschen, 1994.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- FAVARETTO, Celso F.. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.
- FERRAZ, Marcelo (Org). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.
- _____. **Casa de Vidro**. Lisboa: Editorial Blau/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.
- _____. **Igreja Espírito Santo do Cerrado**. Lisboa: Editorial Blau/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.
- _____. **Museu de Arte de São Paulo**. Lisboa: Editorial Blau/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997.
- _____. **Teatro Oficina**. Lisboa: Editorial Blau/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999.
- FERRAZ, Marcelo & TREGUEIROS, Luiz. **Sesc- Fábrica da Pompéia. Lina Bo Bardi 1977-1986**. Lisboa: Editorial Blau/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.
- FERRO, Sergio. **O canteiro e o desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1997.

- _____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture**. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FURTADO, Celso. **A fantasia desfeita**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **A ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; e VENTURA, Zuenir. **70|80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- Glauber Rocha: um leão ao meio-dia**. CCB, Rio de Janeiro, 1994. Catálogo da exposição.
- GOODWIN, Philip. **Brazil Builds: architecture new and old. 1652-1942**. Nova York: MoMA - Museum of Modern Art, 1943.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas— a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ed. Ática, 1987.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. Vol. 02
- GULLAR, José Ribamar Ferreira. **Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem. CPC, vanguarda e desbunde. 1960/1970**. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- _____. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1995.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- _____. (Org.). **Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JENCKS, Charles. **The language of Post Modern architecture**. Nova York: Rizzoli, 1984.

- JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- KAMITA, João Masao. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- KONDER, Leandro. **A questão da ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KOOLHAAS, Rem & MAU, Bruce. **Bigness**. In **S, M, L, XL**. Rotterdam: 010 Publishers, 1995.
- KOPP, A.. **Quando o Moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: StudioNobel, 1991.
- LACERDA, Luiz Cláudio & RANDOLPH, Rogério. **Oscar Niemeyer 360º**. Rio de Janeiro: TREZENTOSESENTA GRAUS, 2006.
- LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1998. 5ª ed.
- _____. **Urbanismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LEMOS, Carlos. **História da Casa Brasileira**. São Paulo: Contexto, 1989
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- Les années pop: 1956-1968**. Paris: Centre Pompidou, 2001. Catálogo da exposição.
- LIGTELIJN, Vincent. **Aldo van Eyck works**. Basel: Birkhauser Publishers, 1999.
- LIMA, Marisa Alvez. **Marginália – arte e cultura “na idade da pedrada”**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- Revista Manchete**. Edição especial sobre Brasília. Rio de Janeiro, 21/04/1960
- MAURÍCIO, Jayme. **O “Tempo Livre” brasileiro na Trienal**. Revista Módulo nº 38, dezembro 1964. p. 38-44
- MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MINDLIN, Henrique E.. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- The Modern movement in architecture. Selections from the DOCOMOMO Registers**. Organizadores: Dennis Sharp & Catherine Cooke. Roterdã: 010 publishers, 2000.
- Revista **Módulo** nº 38, dezembro, 1964.
- MONTEZUMA, Roberto. **Arquitetura Brasil 500 anos**. Recife: UFPE, 2002.
- MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira. 1933-1974**. São Paulo: Ática, 1994.
- MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo – Memórias**. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 2000.
- NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura: 1937-2004**. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 2004.
- NIEMEYER, Oscar. **Quase memória: viagens, tempos de entusiasmo e revolta – 1961-66**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

- NOBRE, Ana Luiza *et alii* (Orgs.). **Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- Oscar Niemeyer – cadernos do arquiteto**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997.
- Oscar Niemeyer – 90 anos**. Catálogo da exposição. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997.
- PAPADAKI, Stamo. **The work of Oscar Niemeyer**. Nova York: Reinhold, 1950.
- PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer: work in progress**. Nova York: Reinhold, 1956.
- Patrimônio construído: as 100 mais belas edificações do Brasil**. São Paulo: Capivara, 2002.
- PENTEADO, Helio. **Oscar Niemeyer**. São Paulo: Ed. Almed, 1985.
- PÊSSOA, José (Org.). **Lucio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.
- PETIT, Jean. **Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura**. Lugano: Fidia edizioni d'arte, 1998.
- PIÑÓN, Helio. **Teoria e Projeto**. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006.
- PUNTONI, Álvaro. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1987.
- REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru/SP: Edusc, 2004.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- _____. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: FAPESP/UNESP, 1993.
- ROGERS, Ernesto N.. **La triennale uscita del coma**. Casabella 290, agosto/1964. p.01.
- ROSSI, Aldo. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. **Autobiografia Científica**. Barcelona: GG, 1981.
- SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil 1900-1999**. São Paulo: Edusp, 1998
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Volume 4.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política 1964-1968**. In *O pai de família*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Burle Marx**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da Arquitectura**. Lisboa: Editorial Presença, 1988. 2ª ed.
- _____. **Projecto e Utopia**. Lisboa: Editorial Presença, 1985. 1ª Ed.
- TELLES, Sophia da Silva. **Documento: Paulo Mendes da Rocha**. In Revista *AU* nº.60, junho/julho, 1995, p.69-81.
- _____. **Forma & Imagem**. Revista *AU* nº 55 ago/1994; p.91-95

_____. **Lucio Costa: monumentalidade e intimismo.** In Revista *Novos Estudos*, nº.25, São Paulo, CEBRAP, out/1989. p.75-94.

Teoria da arquitetura: do Renascimento aos nossos dias. Itália: Taschen, 2003.

TINEM, Nelci. **O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na historiografia da arquitetura moderna.** João Pessoa: Manufatura, 2002.

TENTORI, Francesco. **P.M. Bardi.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Imprensa Oficial do Estado, 2000.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. **1968, o ano que não terminou.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1988.

VENTURI, Robert. **Aprendendo com Las Vegas.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003

_____. **Complexidade e contradição em arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Vilanova Artigas – catálogo da exposição. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

VILHENA. **Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro (1947-64).** Rio de Janeiro: FUNARTE/FGV, 1997

WISNIK, Guilherme (Org). **O Risco, Lucio Costa e a utopia moderna.** Rio de Janeiro: Bang Produções, 2003.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália.** São Paulo: Perspectiva, 2005

XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Alberto (Org.). **Lucio Costa: Sobre arquitetura.** Porto Alegre: UniRitter, 2007.

ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura.** Porto Alegre: Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 2001

Teses e Dissertações

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. **Os Restauros de Lina Bo Bardi e as nterpretações da História.** Salvador, PPG-AU/ FAUFBA, Dissertação de Mestrado, 2001. 127 p.

BUZZAR, Miguel Antônio. **João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho de arquitetura brasileira, 1938-1967.** São Paulo, FAU-USP, 1996.

GUERRA, Abilio. **Lucio Costa: modernidade e tradição: montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira.** Campinas: Departamento de História – UNICAMP, Tese de Doutorado, fev. 2002.

LUZ, Vera Santana. **Ordem e origem em Lina Bo Bardi.** São Paulo, FAU-USP, Tese de Doutorado, 2004.

MARTINS, Carlos A. Ferreira. **Arquitetura e Estado no Brasil – elementos par auma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lucio Costa (1929-1952).** São Paulo: FFLCH-USP, Dissertação de Mestrado, 1987.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura.** Salvador, PPGAU-FAUFBA, Dissertação de Mestrado, 2002.

RUBINO, Silvana Barbosa. ***Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968***. Campinas: UNICAMP- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002.

SPADONI, Francisco. ***Quase contemporâneo: questões dos anos 60 aos anos 80: a forma a figura e a técnica***. São Paulo: dissertação de Mestrado, FAU-USP, 1997.

_____. ***A transição do moderno. A arquitetura brasileira nos anos 70***. São Paulo: Tese de Doutorado. FAU-USP, 2003.

TELLES, Sophia da Silva. ***Arquitetura Moderna no Brasil: o desenho da superfície***. São Paulo: FFLCH-USP, Dissertação de Mestrado, 1988.

THOMAZ, Dalva Elias. ***Artigas: a liberdade na inversão do olhar; modernidade e arquitetura brasileira***. São Paulo: Tese de Doutorado. FAU-USP, 2005.

_____. ***Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira***. São Paulo: Dissertação de Mestrado. FAU-USP, 1997.

VALLE, Marco Antonio Alves do. ***Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)***. São Paulo/FAU-USP, Tese de Doutorado, 2000.

ZEIN, Ruth Verde. ***Arquitetura da escola paulista brutalista (1953-1973)***. Porto Alegre: UFRGS-PROPAR, Tese de Doutorado, 2005.

Revistas de Arquitetura

Acrópole

São Paulo, 1938-1970 [nº. 01 (1938/39) ao nº. 391 (1971)]

Brasília

Brasília/DF; NOVACAP – Urbanizadora da Nova Capital do Brasil; 1957-1962

Habitat

São Paulo, 1950–1965; [nº.01 (dez/1950) ao nº.84 (set-dez/1965)]

Módulo

Rio de Janeiro, 1955-1965 e 1975-1989 [nº. 01 (1955) ao nº. 100 (1989)]

AU – Arquitetura e Urbanismo

São Paulo – Instituto de Arquitetos do Brasil, 1985 – [nº. 01/1985]

Projeto

“Revista brasileira de arquitetura, planejamento, desenho industrial, construção”
São Paulo, 1977 – [nº. 01/1977]

Filmes

O Risco, Lucio Costa e a utopia moderna. Dir.: Geraldo Motta Filho. Rio de Janeiro, 2003.

Oscar Niemeyer: a vida é um sopro. Dir.: Fabiano Maciel. Rio de Janeiro, 2006.

Lina Bo Bardi. Dir.: Iza Grinspum Ferraz. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. São Paulo, 1994.

Vilanova Artigas. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo, 2003.

cronologia Lucio Costa

- 1957_** vence o Concurso para o **Plano Piloto de Brasília**
- 1957-60_** desenvolvimento e implantação do Plano Piloto de Brasília
- 1960_ Rodoviária de Brasília**
recebe o título de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade de Harvard
- 1961_** apresenta a Tese “*O Novo Humanismo Científico e Tecnológico —teoria das resultantes convergentes*”, por solicitação do MIT
- 1962_** livro “*Sôbre arquitetura*” organizado por Alberto Xavier é lançado, sendo o primeiro livro sobre o arquiteto
- 1963_ Cobertura da Delfim Moreira 1212** (para Maria Elisa Costa), Rio de Janeiro
- 1964_ Ríposatevi** – Projeto para o Pavilhão brasileiro na 13ª Trienal de Milão, Itália
Convite de Jackeline Kennedy para fazer o memorial de John Kennedy
- 1965_ Restauração da Igreja da Glória e rampas de acesso ao Outeiro Torre de TV de Brasília** (1965-67)
- 1967_** Projeto de urbanização para Florença, Itália. Nesta ocasião conhece Alison e Peter Smithson e Bakema;
- 1968_** escreve o roteiro e o texto para o curta-metragem sobre Aleijadinho dirigido por Joaquim Pedro de Andrade
- 1969_ Plano de Urbanização para Barra da Tijuca**, Rio de Janeiro
- 1970_** Projeto do Museu de Ciência e Tecnologia ()
- 1972_** aposenta-se como Diretor do Divisão de Estudos e Tombamentos do IPHAN
- 1974_** proposta de intervenção na Quinta do Tanque, Salvador
- 1975_** apóia a demolição do *Palácio Monroe*, antiga sede do Senado,
- 1976_** Projeto urbano da nova Capital da Nigéria
- 1978_ Casa Thiago de Mello**, Barreirinhas (AM)
- 1979_** projeto urbano para São Luiz/Maranhão
- 1981_** Projeto de urbanização para Casablanca, Marrocos
- 1982_ Residência Helena Costa**, Rio de Janeiro
- 1985_ Quadras Econômicas**, Brasília

cronologia Oscar Niemeyer

- 1957_ Palácio da Alvorada**, Brasília
Interbau - IBA, Alemanha; arquitetos participantes: Alvar Aalto, Le Corbusier, Walter Gropius, dentre outros.
- 1958_ Congresso Nacional**, (Legislativo) Brasília
Palácio do Planalto, (Executivo) Brasília
Supremo Tribunal Federal, (Judiciário) Brasília
Ministérios-tipo de Brasília (11 unidades)
Catedral de Brasília (até 1970)
Capela de N.S. de Fátima, Brasília
Brasília Palace Hotel, Brasília
Teatro Nacional, Brasília
Museu da fundação de Brasília, Brasília
- 1959_ SQS 108**, Brasília
Cine Brasília, (SQS 106)
- 1960_ Residência do Arquiteto**, Brasília
ICC - Instituto Central de Ciências (UNB), Brasília (parceria c/ Lelé)
Ceplan - UNB, Brasília
Praça Maior do ICC, Brasília
- 1961_ Pombal da Pça. dos Três Poderes**, Brasília
início da fase de viagens para o exterior, cujos contatos gerarão projetos
- 1962_ Ministério da Justiça**, Brasília
Ministério das Relações Exteriores – Palácio do Itamaraty, Brasília
Projeto de habitação pré-fabricada
Atuação como diretor da FAU-UnB
- 1964_ Universidade de Haifa**, Haifa/Israel
Plano urbano para Negev/Israel
Conjunto Panorama, Tel Aviv/Israel
Residência Federmann, Hertzlia/Israel
- 1965_ Anexo II da Câmara dos Deputados**
Partido Comunista Francês – PCF, Paris, França
Casa de chá da Praça dos Três Poderes, Brasília
Aeroporto de Brasília
Casa Rothschild, Cesaréia/Israel
Exposição “*Oscar Niemeyer*”; Museu das Artes Decorativas do Louvre-Paris
Conjunto urbano na ZUP-Grasse, Paris/França
Projeto de urbanização no Algarve
Palácio Administrativo para Minas Gerais (gestão Israel Pinheiro)
Residência Adolpho Bloch, Teresópolis, RJ
Escola A. Bloch, Teresópolis, RJ
- 1966_ Edifício-sede da Manchete**, Rio de Janeiro
- 1967_ Convento dos Dominicanos**, Saint-Baume/França
Ponte do Lago Sul, (atual Ponte Costa e Silva) Brasília
inauguração do Palácio do Itamaraty
Projeto urbano para Grasse/França
Estacionamento para 10.000 carros em Paris
Centro Espiritual dos Dominicanos em Saint Baume/França
- 1968_ Editora Mondadori**, Milão/Itália
Hotel Nacional, Rio de Janeiro
Universidade de Ciências Humanas, Argel, Argélia
Quartel General do Exército (Setor Militar Urbano), Brasília
Residência Nara Mondadori, Cap-Ferrat, Cote d’Azur, França
Centro Musical (projeto) Rio de Janeiro

- Centro Comercial de Argel, Argélia
 Mesquita de Argel, Argélia
 Centro Cívico de Argel, Argélia
- 1969_ Centro da Barra**, Rio de Janeiro
Universidade de Constantine, Argel, Argélia (1º etapa)
- 1970_ inauguração da Catedral de Brasília**
 Estádio Nacional, projeto, Brasília
 IAB-Brasília
- 1971_ Anexo III da Câmara dos Deputados**, Brasília
Anexo I do Supremo Tribunal Federal – STF, Brasília
- 1972_ Bolsa do Trabalho de Bobigny**, Bobigny, França
Centro Cultural do Havre, Le Havre, França
Ed. DENASA, Brasília
- 1973_ Residência do Vice-Presidente (Palácio do Jaburu)**, Brasília
Terminal Rodo-ferroviário, Brasília
 Torre em La Défense, Paris, França
- 1974_ Anexo II do Itamaraty**; Brasília
 Banco Safra (projeto) São Paulo
 World Trade Center (projeto) Milão; Itália
- 1975_ Residência Josefina Jordan**, Rio de Janeiro
- 1976_ Colégio Militar**; Brasília
Túmulo de JK, Brasília
- 1978_ Projeto de urbanização de Vicenza**, Itália
Anexo IV da Câmara dos Deputados, Brasília
Anexo dos Ministérios-tipo, Brasília
- 1980_ Memorial JK**, Brasília
- 1982_ Museu dos Povos Indígenas**, Brasília
SESC-Copacabana, Rio de Janeiro
- 1983_ Passarela do Samba (Sambódromo)**; Rio de Janeiro
- 1984_ Centros Integrados de Educação Pública – CIEP's**; Rio de Janeiro
- 1985_ Panteão da Liberdade e de Democracia**, Pça.dos Três Poderes, Brasília

cronologia Vilanova Artigas

- 1957_ **Concurso do Plano Piloto de Brasília**, equipe: Carlos Cascaldi, Mario Wagner Vieira da Cunha e Paulo de Camargo Almeida;
Participação da reformulação do ensino da FAU-USP
- 1958_ **Casa dos Triângulos (Rubem de Mendonça)**, São Paulo
- 1959_ Sede Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias de Fiação e Tecelagem
Casa Mário Taques Bitencourt, São Paulo
Ginásio de Itanhaém, São Paulo
- 1960_ **Ginásio de Guarulhos**
- 1961_ **Garagem de Barcos Santa Paula late Clube**, São Paulo
Vestiários do São Paulo Futebol Clube; São Paulo
Anhambí Tênis Clube; São Paulo
Garagem de Barcos do Santa Paula late Clube; São Paulo
FAU; início do projeto; obras entre 1967-68, inaugurada em janeiro de 1969
participação no Fórum de 62 da FAU para discutir a reformulação do ensino
- 1962_ **Ginásio de Utinga**, Santo André
Colégio 12 de outubro, São Paulo
Casa Ivo Viterito, São Paulo
- 1963_ elaboração de diversos projetos para sindicatos e entidades trabalhistas: sedes e colônias de férias. São projetos que seriam finalizados nos anos seguintes quando estava exilado ou na clandestinidade;
Colônia de férias/Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, Praia Grande
Colônia de Férias do Sindicato dos Gráficos de São Paulo, Praia Grande
Sede do Sindicato dos Rodoviários de São Paulo, São Paulo
Sede do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, São Paulo
- 1964_ **afastamento da FAU**; Artigas é afastado de suas atividades da FAU, permanecendo 11 dias na prisão onde responde a um Inquérito Policial Militar (IPM) que lhe é desfavorável, brigando-o a exilar-se no Uruguai
- 1965_ regresso do exílio, mantendo-se clandestino; publica "*Uma falsa crise*" na revista Acrópole em que discute os limites do racionalismo arquitetônico;
- 1966_ **Casa Mendes André**, São Paulo
- 1967_ **Casa Berquó**, São Paulo
Conjunto Habitacional CECAP "Zezinho Magalhães Prado", São Paulo (equipe: Fabio Penteadó, Paulo Mendes da Rocha, Ruy Gama, Arnaldo Martinho, Geraldo Vespaziano Puntoni, Renato Nunes)
- 1968_ **Casa Álvaro de Freitas**, São Paulo
Residência Telmo Porto, São Paulo
Escola Técnica de Santos (Fábio Penteadó e Paulo Mendes da Rocha), Santos
Participação no Fórum de 68 para discutir o Currículo da FAU
Escola Técnica do SENAI (Vila Alpina), São Paulo
Escola Técnica do SENAI, Santos
Casa Telmo Porto, São Paulo
- 1969_ **Casa Martirani**, São Paulo
FAU é inaugurada
Colônia de férias dos têxteis, Praia Grande/SP
Casa Martirani, São Paulo
Afastamento de suas atividades na FAU; aposentadoria compulsória, 25/abril publica "*Arquitetura e construção*"
- 1970_ **Silos CEAGESP - Cia. Estadual de Armazéns Gerais do Estado de São Paulo**
Escola pré-primária da Vila Alpina, Santo André/SP
relator brasileiro do Encontro de Especialistas sobre Formação do Arquiteto; realização UNESCO, Zurique/Suíça
publica artigo "*Sobre Escolas...*"

- 1971_ **Quartel da Guarda Territorial do Amapá**, Macapá
- 1972_ **Conjunto Habitacional CECAP Americana**, Americana/SP(c/ Fabio Pentead) Recebe o prêmio da UIA pela contribuição ao ensino de Arquitetura
- 1973_ **Rodoviária de Jaú**, Jaú
Passarelas Urbanas, São Paulo
Colônia de Férias do Sindicato dos Condutores de Veículos, Praia Grande
Jardim CECAP Jundiá, Jundiá/SP
Sala Especial na I Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo
Exposição no MAM-Rio sobre sua obra com edição de catálogo
Indicação pela UIA para compor o júri do concurso da Biblioteca de Damasco
- 1974_ **Casa Domschke**, São Paulo
- 1975_ **Balneário de Jaú**, Jaú
Laboratório Nacional de Referência Animal - LANARA; São Leopoldo/MG
- 1976_ **Escola Estadual de Primeiro Grau Conceiçãozinha**, Guarujá
- 1978_ **Casa Nieclewicz**, Curitiba
Artigas recebe o título de membro honorário do *American Institut of Architects* e publica "*Semana de 22 na arquitetura*"
- 1979_ **Homenagem da FAU**; no final do ano, após a Anistia, ele, Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean são homenageados com um ato público pelo retorno a FAU, quando também é realizada uma exposição dos estudos (*os riscos*) de seu projeto;
- 1980_ reintegração às atividades didáticas de FAU na condição de "*professor auxiliar*" na cadeira de Estudos de Problemas Brasileiros, não em Projeto
- 1981_ **Casa Mario Taques Bittencourt (3)**, São Paulo
publicação de "Caminho das Arquitetura"
Artigas ministra palestras em vários Estados brasileiros nos núcleos do IAB
- 1984_ **Sede da CSN**, Barueri (projeto)
Concurso p/ Professor Titular da FAU; junho; Banca Examinadora: José Arthur Giannotti (Filósofo), Carlos Guilherme Motta (Historiador), Flávio Motta (Crítico e artista plástico), Milton Vargas (Engenheiro) e Eduardo Kneese de Mello (Arquiteto).
Artigas ganha o prêmio August Perret conferido pela UIA
- 1985_ Artigas falece no dia 12 de janeiro

cronologia Lina Bo Bardi

- 1958-68_ **MASP** (Av. Paulista) São Paulo
- 1959-64_ **MAMB – foyer do TCA**, Salvador
- 1961-64_ **MAP – Solar do Unhão**, Salvador
- 1963_ exposição **Nordeste**, Solar do Unhão, Salvador
- 1965_ Pavilhão do Parque Lage, Rio de Janeiro
cancelamento da “*Exposição Nordeste*” em Roma
conjunto habitacional Itamambuca, Ubatuba
- 1967_ cadeira de beira de estrada
artigo “*Cinco anos entre os ‘brancos*” revista *Mirante das Artes*
- 1968_ projeto do “*vagão MAC-USP*”
- 1969_ exposição **A mão do povo brasileiro**, MASP
cenografia do filme “*Auto da Compadecida*”
cenografia teatral: “*Na selva das cidades*”
- 1970_ cenografia para o filme “*Prata Palomares*”
provável participação no concurso para a Ópera de Belgrado
- 1970_ estudos para renovação do centro de Santiago, Chile
- 1975_ **Cumurupim**, comunidade cooperativa em Propriá, SE
- 1976_ artigo “*‘Desenho’ no impasse*” in *Revista Malasartes* nº 02, Rio
- 1976-82_ **Igreja do Espírito Santo do Cerrado**, Uberlândia, MG
- 1977-83/86_ **SESC-Pompéia**, São Paulo
- 1977_ artigo “*A mão do povo brasileiro*” in *Revista Arte Vogue* nº02
- 1978_ Capela de Santa Maria dos Anjos, Ibiúna
- 1981_ Anhangabaú-tobogã, São Paulo (projeto do concurso)
- 1982_ exposição **Design no Brasil: história e realidade**, SESC-Pompéia
Museu de Arte Moderna de São Paulo (sob a marquise do Ibirapuera)
exposição “*Mil brinquedos para a criança brasileira*” (SESC)
exposição “*O ‘belo’ e o direito ao feio*” (SESC)
- 1983_ exposição “*Pinocchio*” (SESC)
- 1984_ **Teatro Oficina**, São Paulo
exposição “*Caipiras capiaus: pau-a-pique*” (SESC)
- 1985_ exposição “*Entreato para crianças*” (SESC)
participação num seminário de revitalização urbana em Santos
- 1986_ **Casinha-estúdio**, São Paulo
- 1986_ projeto de renovação urbana do Centro Histórico de Salvador
Belvedere da Sé, Salvador
- 1986_ **Complexo da Barroquinha**, Salvador
- 1987_ **Casa do Benin**, Salvador
- 1988_ **Casa do Olodum**, Salvador
- 1990_ Palácio das Indústrias (sede da Prefeitura Municipal de São Paulo)
- 1991_ Projeto do Pavilhão brasileiro na Feira de Sevilha