2016

MEMÓRIA E CIDADE EM DOIS TEMPOS (1995-2016)

Espaços narrados por Paulo Mendes da Rocha
e Jean-Claude Bernardet

Luis Carlos Baum Ludmer
São Paulo, 2019

1966

Memória e cidade em dois tempos (1995-2016): espaços narrados por Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet

Luis Carlos Baum Ludmer

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

Orientador: Prof. Dr. Luís Antônio Jorge
Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

2016

1995

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ludmer, Luis Carlos Baum

Memória e cidade em dois tempos (1995-2016): espaços narrados por Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet / Luis Carlos Baum Ludmer; orientador Luís Antônio Jorge. - São Paulo, 2019.

184 p .

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

1. Cidades. 2. Espaços Urbanos. 3. Memória. 4. História Oral. I. Jorge, Luís Antônio, orient. II. Título.

LUDMER, Luis Carlos Baum

Memória e cidade em dois tempos (1995-2016): espaços narrados por
Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet

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

Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradeco

a Jean-Claude Bernardet e a Paulo Mendes da Rocha por aceitarem sem ressalvas o convite para a gravação de seus depoimentos, em 2016. Sem suas participações esta pesquisa não existiria.

Ao meu orientador Luís Antônio Jorge, pela presteza e generosidade. “O espaço e a memória: seis depoimentos e algumas paisagens brasileiras” nos unem. Obrigado.

Aos membros da minha banca de qualificação, Agnaldo Farias e Paulo Iumatti pelos comentários e sugestões.

Aos professores das disciplinas cursadas, Ana Castro, Nilce Aravecchia, Guilherme Wisnik, Giselle Beiguelman e Maria Cristina Leme.

A Paulo Ludmer, revisor dos textos, interlocutor, com quem dialogo e aprendo. Nosso horizonte não tem fim.

Aos que gostam de narrar e se deixar escutar; porque todas as histórias de vida importam.

ABSTRACT

This project performs an analysis of narrated spaces of cities and Brazilian culture through the memoirs of Paulo da Mendes da Rocha and Jean-Claude Bernardet recorded in video, in 2016, and then transcribed in text, comparing them with previous narratives of the same intellectuals, recorded with similar objectives, in video, and transcribed in text by Luís Antônio Jorge, in 1995; constituents of an appendix of his doctoral thesis *The Dry Space: imaginary and poetics of modern architecture in America* (1999). As the central quest of this research, we deal with memory and city in two times, 1995 and 2016; always in the attempt to bring up personal stories, life experiences, composed by odors, noises, feelings and emotions reported that, together, aim to enlarge the anthology of polysensorial images of Brazilian cities initiated by Jorge - adding the passage of time and its interventions as another subject to be ascertained. In addition to the memoirs of Bernardet and Mendes da Rocha, doing justice to the four other intellectuals subjects of the collection recorded in 1995 – Bento Prado Jr., João Alexandre Barbosa, Milton Santos and Ulpiano Bezerra de Meneses – we dedicate a specific chapter to the voices of the absentees, placing them in improbable dialogues with the records of 2016. In conclusion, this is a comparative research that transits between textual and audiovisual language, therefore, it results in the dissertation presented here and in a video edited with excerpts from the recorded narratives, available to watch on an internet link printed at the end of the last chapter.

Keywords: city:

urban spaces; memory; cultural history; oral history

RESUMO

Este projeto realiza uma análise dos espaços narrados das cidades e da cultura brasileira por meio de depoimentos gravados em vídeo e depois transcritos em texto, em 2016, das memórias de Paulo da Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet, cotejando-os com depoimentos anteriores dos mesmos intelectuais, gravados com objetivos análogos, em vídeo, e transcritos em texto por Luís Antônio Jorge, em 1995; constituintes de um apêndice de sua tese de doutorado *O Espaço Seco: imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América* (1999). Como questão central dessa pesquisa, tratamos de memória e cidade em dois tempos, 1995 e 2016; sempre no intento de trazer à tona histórias pessoais, experiências de vida, compostas por odores, ruídos, sensações e emoções relatadas que, somadas, almejam ampliar a antologia de imagens polissensoriais das cidades brasileiras iniciada por Jorge - adicionando, aqui, a passagem do tempo e suas interveniências como mais um objeto a ser averiguado. Para além dos depoimentos de Bernardet e Mendes da Rocha, fazendo jus aos quatro outros intelectuais integrantes do acervo gravado em 1995 – Bento Prado Jr., João Alexandre Barbosa, Milton Santos e Ulpiano Bezerra de Meneses –, dedicamos um capítulo específico à voz dos ausentes, colocando-os em improváveis diálogos com os registros de 2016. Por fim, esta é uma pesquisa comparativa, que transita entre a linguagem textual e a audiovisual, portanto, tem como resultados a dissertação aqui apresentada e um vídeo editado com trechos dos depoimentos, cujo link para visualização na internet está disponível ao final do texto.

Palavras-chave:

cidade; espaços urbanos; memória; história cultural; história oral

Proeza

Nas baías e recônditos cotidianos por onde navego
não há porto seguro

Meu barco, um continente de ideias,
não tem no mastro falo suficiente para romper o céu

O rastro de caminhos traçados
nas águas turvas da memória forma novos
e os reinvento para existir

Meu olhar vidrado na proa
não pode saber que a popa guarda segredos
importantes para contar quando chegar ao meu destino

L. C. B. L.

Sumário

14 INTRODUÇÃO

15 Paulo Mendes da Rocha, Jean-Claude Bernardet e a Universidade de São Paulo

17 Arquivos vivos: a leitura de uma tese, seu apêndice e um chamado

20 Histórias de vida, história oral, memória

22 O trânsito entre linguagens: há distância entre o texto e o vídeo

28 PARTE 1. O ESPAÇO NA MEMÓRIA – IMAGENS DE CIDADES BRASILEIRAS.

31 1.1. Paulo Mendes da Rocha – biografia e apresentação do depoimento gravado em 2016

33 1.2. Pequeno inventário de espaços narrados – trechos e notas do depoimento concedido em 2016

50 1.3. Jean-Claude Bernardet – biografia e apresentação do depoimento gravado em 2016

53 1.4. Sinfonia e cacofonia de espaços narrados – trechos e notas do depoimento concedido em 2016

76 PARTE 2. TRECHOS BEM-CASADOS (1995-2016)

Encontros (im)prováveis de Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet
com as vozes dos ausentes: Bento Prado Junior, Ulpiano Bezerra de Menezes,
João Alexandre Barbosa e Milton Santos

106 CONCLUSÃO – A ÁGORA E O AGORA

111 LINK PARA O DOCUMENTÁRIO EM VÍDEO

MEMÓRIA E CIDADE EM DOIS TEMPOS: 1995 E 2016

112 BIBLIOGRAFIA

121 ANEXO I.

Transcrições das entrevistas gravadas com Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet, em 2016

Introdução

Paulo Mendes da Rocha, Jean-Claude Bernardet e a Universidade de São Paulo

Em meados dos anos 1950, um grupo de jovens recém graduados pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie montou seu primeiro escritório, um coletivo, onde cada um tinha sua prancheta e mapoteca e individualmente aceitava trabalhos, chamando os colegas para colaborarem conforme a demanda indicava. Localizado na Rua da Consolação, no centro de São Paulo, no Edifício Vicente Filizola, prestigiado endereço de homens de negócio à época, lá atuavam Pedro Paulo de Melo Saraiva, Djalma de Macedo Soares, João Eduardo de Gennaro e Paulo Archias Mendes da Rocha. Embora faturassem pouco, tinham tino para o trabalho. Paulo Mendes, filho e neto de proeminentes engenheiros, destaca-se logo neste início de carreira, realizando projetos de residências, escolas e construções públicas e particulares em São Paulo, entre os quais, o do ginásio de esportes do Clube Atlético Paulistano, em parceria com João de Gennaro, pelo qual receberam o grande prêmio internacional de arquitetura na Bienal de São Paulo de 1961.

Também em 1961, tem início uma mudança significativa na Escola de Arquitetura da Universidade de São Paulo. Conduzido pelos arquitetos João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, um projeto para sediar a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na nova Cidade Universitária começara a ser delineado, envolvendo, em consequência, acalorados debates sobre a reestruturação curricular da escola. O intuito era que o novo edifício contemplasse uma harmonia contínua entre o programa funcional (formal) do projeto e o novo programa pedagógico a ser implementado – o que não se dava na sede da Vila Penteado. É neste ano que Vilanova Artigas convida Paulo Mendes da Rocha para integrar o corpo docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

Convém contextualizar que, perto dali, na Rua Major Quedinho, na redação do jornal O Estado de São Paulo, uma tradicional empresa da família Mesquita, no início dos anos 1960, coincidentemente trabalhavam jornalistas convictos de um modo particularmente rigoroso de produzir reportagens. Fosse na área da política, da economia, nos assuntos internacionais, ou nas pautas de cultura, importava a devida apuração dos fatos, a busca incessável do “Brasil real”, da “verdade das ruas”. Sob o manto moral conservador dos Mesquita, convém registrar, diversas vertentes profissionais conviviam, pois a pluralidade de pensamento e o franco debate de ideias na arena pública eram valores praticados, não somente empresariais, mas sociais daquela corporação, asseguram hoje Luiz Weis, Nemércio Nogueira e Marco Antonio Rocha, dentre outros amigos com quem convivo, que tiveram responsabilidades de chefia no jornal naquele período.

Aquela redação era efervescente, *o centro do mundo*, ou assim lhes parecia, porque para aqueles jovens, muitos dos que importavam ou tinham alguma relevância no cenário intelectual brasileiro, à direita ou à esquerda, por lá passavam a trabalho, para uma conversa, uma entrevista ou mesmo um café. E, quanto mais o cerco em curso à democracia avançava, mais as palavras “intelectual” e “engajado” se aplicavam a estes jornalistas. É neste início da década de 1960 que, a convite de Paulo Emílio Salles Gomes, um imigrante belga chamado Jean-Claude Bernardet, jovem cineclubista, assíduo frequentador da Cinemateca Brasileira, começou a publicar suas primeiras resenhas de filmes no Suplemento Literário do jornal. O contato se mostrou frutífero, em especial para o jovem cinéfilo, que começou a escrever para a imprensa mais influente e se tornou um dos principais interlocutores da geração de cineastas que aqui fizeram o Cinema Novo.

A convergência do jovem arquiteto já bastante conhecido com o cinéfilo em ascensão ocorrerá quando, passados alguns anos, em 1967, depois de breve e conturbado período em Brasília – onde com Salles Gomes participa do corpo docente que cria a Escola de Cinema da UnB – Bernardet começa a lecionar na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Em 1969, finalmente o novo edifício da FAU fica pronto. Não obstante, o Governo Militar brasileiro pouco antes declarara o AI-5, no final de 1968: Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet, fichados como comunistas (‘intelectuais engajados’), são exonerados de seus cargos como docentes e só voltarão a lecionar na USP após a Lei da Anistia de 1979.

Resgatar as memórias de Bernardet e Mendes da Rocha vividas na Universidade de São Paulo, e fora dela, principalmente por meio de depoimentos gravados com eles em vídeo e depois transcritos, é uma das lajes sobre a qual essa pesquisa se edifica.

Se por um lado este preâmbulo pouco ilumina a gênese de onde vem e como evoluem o cineasta e o arquiteto, singelamente finca um tripé (Rocha-Bernardet-Academia) para situa-los numa espacialidade e temporalidade comuns de onde poderemos adiante observá-los.

Arquivos vivos: a leitura de uma tese, seu apêndice e um chamado

*Jorge sentou praça na cavalaria
Eu estou feliz porque eu também
Sou da sua companhia*
Caetano Veloso

Em 2016, numa conversa informal com o Prof. Dr. Luís Antônio Jorge, deparei-me com um arquivo que ele gravara em 1995, como parte da pesquisa para sua tese de doutorado *O Espaço Seco – imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América* (FAU/USP, 1999). Trata-se de um apêndice da tese, intitulado *O espaço e a memória: seis depoimentos e algumas paisagens brasileiras, uma série de entrevistas* (originais em VHS, depois transcritos) *com seis eminentes pensadores e produtores da cultura brasileira, com a intenção de abordar, de forma multidisciplinar, o imaginário espacial urbano brasileiro, assim como, a própria reflexão ou atuação sobre ele*. Debrucei-me vorazmente na leitura do texto e, depois, nos antigos vídeos digitalizados, que Jorge organizara sob a seguinte arguição:

Eles trazem em comum o fato de não terem nascido em São Paulo, mas, por caminhos e trajetórias diversas, acabaram vivendo nela e passando boa parte deste tempo na Universidade de São Paulo. Os professores Bento Prado Jr., filósofo, João Alexandre Barbosa, literato, Paulo Archias Mendes da Rocha, arquiteto, Jean-Claude Bernardet, cineasta, Ulpiano Bezerra de Meneses, antropólogo, e Milton Santos, geógrafo, nascidos nos anos 30, ou próximo à entrada dos anos 30, foram os escolhidos para compor um painel privilegiado de abordagem da cidade como experiência viva, vivida e pensada. Pelas suas lembranças pudemos encontrar paisagens e valores do espaço urbano, ou testemunhos da sua evolução nas últimas décadas, no Brasil. E se, em determinado momento, o objeto concreto da pesquisa é o diáfano objeto das lembranças, há que se reconhecer as qualidades singulares desses observadores privilegiados, desses intelectuais notáveis, visto que não se trata de enunciar cronologicamente o vivido, mas alargar a percepção que temos do espaço e do tempo, investigando o que de residual, invisível e indefinido, participa da problematização das suas relações no território da arquitetura e do urbanismo. (JORGE, 1999, p.10)

Como documentarista, acostumado a tratar de arquivos e materiais audiovisuais para montagem de filmes, a empatia com o trabalho foi imediata. Oxalá todos os entrevistados estivessem ainda vivos para que se pudesse voltar a eles e refazer as entrevistas. Em sua apresentação, Jorge nos sensibiliza e nos motiva, ao sugerir *que outros pesquisadores façam justiça à qualidade desta docu-*

mentação, recolhendo, certamente, o diamante que não pudemos destacar, posto que foram muito além de nosso objeto de pesquisa. Incumbi-me sem delongas deste apetitoso convite, dormente há vinte anos, que disparou toda a mobilização para a realização deste projeto. Jean-Claude Bernardet e Paulo Mendes da Rocha aceitaram de pronto participar como depoentes, Ulpiano Bezerra de Meneses infelizmente declinou.

Todavia, para não trocar o que é próprio pelo que é alheio, mas, pelo contrário, fazer do alheio uma substância própria, que fique claro: as intenções de Jorge, em 1995, diferem das que agora se presentificam.

Em *O Espaço Seco – imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América*, o autor tem como mote o trânsito entre linguagens, a arquitetura e a literatura, com as quais busca uma compreensão expandida do papel simbólico da arquitetura moderna no Brasil, “destacando o seu papel nos processos de reconhecimento e construção de identidades e memórias espaciais”; tendo como recursos comparativos a arquitetura moderna nos Estados Unidos da América e a rica janela crítica advinda dos seis depoimentos colhidos para a construção de sua narrativa. Suas respostas o levam aos desertos, os sertões, o espaço seco, “um clamor pelos tempos e espaços que estão fora de São Paulo, fora da metrópole, no coração da América”.

Aqui o recorte será outro: devido a fortuita disponibilidade de duas décadas de historicidade e progresso na ciência, nas artes e nas humanidades, será adicionada uma nova camada interpretativa (de tempo) aos seis depoimentos colhidos em 1995 e uma averiguação do que mudou com o passar dos anos nos espaços narrados nas memórias de Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet, novamente gravadas em 2016 (agora em vídeo HD); intelectuais que transitaram do século XX para o século XXI lúcidos e produtivos. O que era apêndice em Jorge, vira questão central da pesquisa: o espaço e a memória, a incorporação do mundo das experiências de vida no espaço das cidades como fonte para compreensão das mesmas; sobretudo São Paulo.

Está mantido o trânsito entre linguagens: a arquitetura, tida como os espaços da cidade; o cinema, numa edição em vídeo a ser entregue junto a este texto, mixando falas dos entrevistados de 1995 e 2016 para não perder a inesgotável força das imagens gravadas e suas peculiaridades; e a literatura, alinhavando análises apresentadas em texto, nos capítulos subsequentes. Sem desconsiderar a advertência do agora Orientador que “as relações entre espaço criado e espaço vivido podem gerar mais literatura do que pesquisa científica. No entanto, já que não podemos abdicar da nossa própria vivência, assumimos o risco de reconhecê-la como uma forma de interpretação do espaço”.

Ao refazer as mesmas perguntas a Bernardet e Mendes da Rocha, vinte anos depois, a pesquisa seguiu pauta substantivamente similar à original: infância, chegada a São Paulo, produção e universo acadêmico, o cotidiano na cidade, lugares em que viveram outrora, fatos marcantes de suas vidas.

Constata-se com material advindo das entrevistas com os dois sujeitos desta pesquisa que, não importa a idade, estamos sempre no meio do caminho de nossas vidas, sob a perspectiva de quem considera o futuro e reflete sobre o passado. Vivemos neste “nem lá, nem cá” que é o presente. Esse sentido banal da existência é seiva e fruto deste trabalho, que transita entre linguagens e memórias de vida.

Preludio, o trabalho aqui apresentado verte em sua primeira parte de trechos selecionados das entrevistas de 2016, inicialmente com análises das falas dos dois re-entrevistados nos pontos em que remetem a espaços vividos da cidade; seguidos na segunda parte de interpretações e cotejos por afinidades com os seus depoimentos de 1995. Ao analisarmos quais conteúdos esses depoimentos trazem entendemos que, para cada entrevistado, *o processo de construção de uma narrativa como sendo um processo no qual o narrador constrói, ou melhor, constitui um sentido para sua história*¹.

Apresentarei nos capítulos vindouros resultados que indicam e priorizam as variações na memória de cada um dos entrevistados – e dos entrevistadores – que têm a contribuir para a compreensão dos espaços urbanos e para a construção de uma possível antologia da imagem polissensorial da cidade brasileira proposta em *O Espaço Seco*, no capítulo *Retratos da cidade: o espaço de memórias*.

Se a uma cidade fosse atribuída uma imagem, suficientemente conhecida, de modo que a partir dela fosse a cidade identificada, provavelmente essa imagem seria a mesma registrada pelos postais, caso a cidade tivesse apelo turístico. Mas, descartando essa situação, a imagem que cada um evoca quando dela se fala, pouco tem de visual: é antes polissensorial. Ela é visualmente pouco definida, e para que assim se faça, é necessário percorre-la na memória, buscando os lugares registrados. Tal percurso, dado os pormenores que cada um recolhe, faz com que esta “imagem da cidade” seja extremamente particular, ou seja, ela, embora sendo “da cidade”, é uma representação de uma história pessoal, de uma experiência de vida, composta por odores, ruídos, temperatura, sensações, emoções, etc. [...] O que precisamos, sim, não é só rever, mas construir nossa tradição [da iconografia que alimenta os estudos urbanísticos, paisagísticos e de história da cidade], visitando o espaço lido, saboreando as imagens que já definiram lugares, aprendendo com a revelação que os olhares aguçados, as vidas, as consciências, as sensibilidades de outrem ainda estão por produzir. Trata-se de construir a antologia da imagem polissensorial da cidade brasileira. Talvez isso explique a constatação fascinante que a imagem evocada, a imagem representada pelo estímulo da memória seja, aparentemente, tão mais significativa, ou tão mais verdadeira. (JORGE, 1999, p. 138-40)

¹ FRANKL, Viktor E. *Em Busca de Sentido*. Rio de Janeiro: Sinodal, Editora Vozes, 2011.

2 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

3 BOSI, Ecléa. *Tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.36-42.

Articulando o imaginário espacial urbano brasileiro, assim como a própria reflexão ou atuação dos sujeitos objetos desta pesquisa sobre ele, com intento de construção dessa antologia da imagem polissensorial da cidade brasileira, envidarei pelos doravante nomeados *espaços narrados da memória em dois tempos*, os anos de 1995 e 2016. Ressaltando-se aqui, o que permeará o texto mais adiante, que mobilizar a memória em dois tempos, mais do que restringi-la, expande as possibilidades interpretativas dos depoimentos coletados. Logo, eles não devem ser compreendidos como retratos instantâneos dessas datas posto que “o tempo da lembrança não é o passado, mas o futuro do passado”². Ao discorrer sobre o passado, nossos entrevistados valem-se, numa abordagem *Bergsoniana*, da totalidade de suas experiências adquiridas em vida durante seus depoimentos³.

Histórias de vida, História oral, memória

*Quando se trata de história recente,
feliz o pesquisador que pode se amparar
em testemunhos vivos e reconstituir
comportamentos e sensibilidades de uma época!*
Ecléa Bosi

4 WORCMAN, Karen e PEREIRA, J. Vasquez (coord.). *História Falada*. São Paulo: Sesc São Paulo, Museu da Pessoa e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

Por sua natureza, e como definição, a história oral é precisamente aquela que cria uma fonte histórica, isto é, o registro de uma narrativa na história oral é a construção de uma fonte histórica única e inédita até aquele momento⁴. Antes mesmo da história escrita, a humanidade já se valia da transmissão oral como forma de conhecimento; vide Homero, para os gregos, ou os trovadores medievais, para a Europa pré-renascentista. No âmbito acadêmico, a sistematização do conhecimento histórico a partir da coleta e organização de depoimentos coletados é relativamente novo, conceituado e legitimado no decorrer do século XX. Surge atrelado, nas ciências humanas, não somente às ciências sociais aplicadas, mas sobremaneira à psicologia social e a historiadores que almejam com o acúmulo desses depoimentos a compreensão da história do indivíduo dentro de um contexto social, um momento histórico específico, uma classe social, ou algum outro recorte temático que possa ser extraído destes acervos - o que denominam memória coletiva. Como este viés não é a força motriz desta pesquisa, tanto o acervo de depoimentos coletados por Jorge, em 1995, quanto a adição de dois novos depoimentos no presente trabalho oferecem aos seus leitores a íntegra transcrita das entrevistas gravadas, como anexo, ao final do texto. Assim, seu uso pode transcender nossos objetivos como pesquisadores.

A história oral não é, necessariamente, um instrumento de mudança; isso depende do espírito em que seja utilizada. Pode ser utilizada para alterar o enfoque da própria história e revelar novos campos de investigação; pode derrubar barreiras que existam entre professores e alunos, entre gerações, entre instituições educacionais e o mundo exterior; e, na produção da história, pode devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras. (THOMPSON, 1992, p. 22)

Para os fins da presente pesquisa, eis algumas proposições que nos fazem crer ser um ato pertinente manter vivo e ampliar o acervo iniciado por Luís Antônio Jorge em 1995, atualizando as entrevistas com Paulo Mendes da Rocha, nascido em 1928, e Jean-Claude Bernardet, nascido em 1936:

Porque a memória se enraíza no concreto, no espaço, gesto, imagem e objeto. A história se liga apenas às continuidades temporais, as evoluções e as relações entre as coisas⁵. Neste sentido, os depoimentos dos dois intelectuais adicionam informações precisas e trazem olhares particulares sobre lugares de cidades em que viveram, ou visitaram, em narrativas únicas – e sob pontos de vista privilegiados, de intelectuais que participaram ativamente, nas últimas seis décadas, de debates que conformaram seus campos de atuação profissional e social. A história de cada um deles contém a história de um tempo, dos grupos a que pertencem e pertenceram; e das pessoas com quem se relacionaram.

Porque vivemos numa sociedade a quem foi roubado o domínio do tempo, marcada pela descontinuidade⁶, este pequeno acervo, iniciado em 1995, agora ampliado, é um conjunto de documentos de diferentes suportes e formatos, audiovisual e textual, destinados à pesquisa, que pode se manter em constante construção. Considerando que, desde o final da segunda guerra mundial até o presente momento, as artes (o cinema e a arquitetura) e o entendimento do que é cultura no campo da teoria crítica passaram por mudanças significativas. Para estudiosos, o senso comum é afirmar que nessas últimas sete décadas passamos em definitivo da “modernidade” ou “era moderna” para a “pós-modernidade”; e a mudança mais perceptível do período é a acelerada dissociação da relação com tempo e espaço que as sociedades urbanas contemporâneas têm enfrentado. Essa mudança implica novas formas de viver. Se antes a nossa relação com o espaço era estanque, hoje é fluida, para não dizer displicente⁷. Por outro lado, as demandas por novos usos do tempo exercem domínio sobre nossa relação com o espaço físico (natural ou construído) em que vivemos. Essa alteração se deu por imposição de avanços científicos e tecnológicos que transformaram os meios de comunicação, criaram espaços e comunidades virtuais, alteraram aceleradamente os meios de produção e de circulação do capital financeiro e cultural, globalmente. Sendo assim, o passado reconstituído por meio dos novos depoimentos colhidos não é refúgio, mas uma fonte, um manancial de razões para a compreensão acurada do presente.

5 NORA, Pierre. *Les lieux de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1984, vol. I, p. 19

6 MELUCCI, Alberto. *Passaggio d'epoca*. Milão: Feltrinelli, 1994.

7 BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, passim.

8 TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século* – 4a. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, Duas Cidades, 2007, p.8-9.

Por fim, mas não por último, pensando no presente das cidades brasileiras, história e memória são conceitos atrelados, indissociáveis neste país que nasceu colonizado e que pouco registrou ou guardou de seus patrimônios materiais e imateriais, visitar São Paulo, Brasília, Vitória (e outros lugares presentes nos depoimentos de 1995 e 2016) sob a ótica de Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet é uma contribuição ao conhecimento do passado, que vai aumentar o patrimônio das lembranças históricas, e permitirá também considerar o presente numa perspectiva correta, que poderá ajudar a projetar melhor – com maior consciência e responsabilidade – o futuro do nosso ambiente urbano. Leonardo Benevolo, arquiteto e historiador da arquitetura italiano (1923-2017), ao prefaciар o livro *Três cidades em um século*⁸, em 1980, escreveu:

9 Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010. p. 113-4: *Walter Benjamin pôde falar de “imagem dialética”, quando tentava, no Livro da passagem, pensar a existência simultânea da modernidade e do mito: tratava-se para ele de refutar tanto a razão “moderna” (a saber, a razão estreita, a razão cínica do capitalismo, que vemos hoje se reatualizar na ideologia do “pós-modernismo”) quanto o irracionalismo “arcaico”, sempre nostálgico das origens míticas (a saber, a poesia estreita dos arquétipos, essa forma de crença cuja utilização pela ideologia nazista Benjamin conhecia bem). Na verdade, a imagem dialética dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e criticar o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória. Para Benjamin “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas; e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas”.*

As cidades brasileira crescem muito rapidamente e, entre elas, São Paulo mais que qualquer outra. A velocidade é tão grande, a ponto de apagar, no espaço de uma vida humana, o ambiente de uma geração anterior: os jovens não conhecem a cidade onde, jovens como eles, viveram os adultos. Assim, as lembranças são mais duradouras que o cenário construído, e não encontraram nele um apoio e um reforço. Os estudos históricos tornam-se, então, duplamente necessários, para que não deixem cair no esquecimento os cenários da vida passada, e para restituir profundidade à experiência do ambiente urbano.

O trânsito entre linguagens: há distância entre o texto e o vídeo

...é sempre preciso escolher mais ou menos entre esta ou aquela realidade.

André Bazin

Uma vez terminadas as gravações das entrevistas com Jean-Claude Bernardet e Paulo Mendes da Rocha, em 2016, já no decorrer dessa pesquisa, foi preciso refletir sobre as qualidades dos materiais⁹: como utilizar os arquivos novos, como ordená-los e compara-los com os de 1995? A simples observação do modo com foram transcritas por Jorge em 1995, uma vez lido *O espaço e a memória: seis depoimentos e algumas paisagens brasileiras*, dava pistas do método empregado para subtrair e adicionar as informações necessárias: as perguntas do entrevistador seriam então suprimidas, bem como os cacoetes da linguagem falada e, nas lacunas necessárias, seriam redigidos no corpo do texto informações que conduzissem o leitor para a compreensão das interferências do entrevistador no raciocínio do entrevistado. Essas regras serviram para o todo, ou seja, apêndice em que apresentamos a íntegra dos arquivos transcritos das entrevistas.

Entretanto, os capítulos a seguir, em que são analisadas em texto as falas dos entrevistados, não poderiam utilizar as mesmas da edição em vídeo. A gramática textual difere da gramática audiovisual, a fluidez de uma não se transfere à outra como réplica. Também, os temas, os momentos que servem a uma, não necessariamente servem a outra. Para Foucault¹⁰, imagem e texto

são irredutíveis uma ao outro; por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.

Logo, o trânsito entre linguagens precisou ser estabelecido de forma clara e eficaz, para que não se perca a plateia assistindo ao vídeo, nem o leitor na jornada da leitura dos trechos selecionados dos depoimentos que constituem espaços narrados das cidades. Vencer a barreira da transposição da imagem em seu suporte audiovisual (linguagem tentadora por estar tão em voga como mídia que se tornou a primeira escolha no ato de comunicar algo no século XXI) para a linguagem escrita tornou-se o desafio. Seria teleológico remontar à história do cinema para explicar o quão apelativo um documentário em vídeo se tornou e o quão perecível como produto primordial desta pesquisa ele se tornaria se a ele fosse atribuído o status de produto primeiro desta pesquisa. Estas comparações não implicam juízo de valor, são comparações de natureza, de métodos nem melhores nem piores, mas meramente diferentes um do outro. Portanto o vídeo editado é apresentado como um conteúdo a ser acessado ao final da leitura desta pesquisa, como um complemento não dispensável aos interessados em compreender sua totalidade.

Sabendo da duração total de cada entrevista e dos tipos de informações contidas, a decisão foi começar pela eleição de dez trechos de cada depoimento de 2016, buscando alguma correlação entre eles (nem sempre tácita, mas por paralelismos que o suporte literário permite) e, com esses, iniciar a confecção do capítulo em que expõem-se as reflexões de Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet. Trechos excertados sob o crivo de constituírem *espaços narrados*, a partir dos quais poderiam ser apreendidos lugares que marcam a memória de cada um dos sujeitos e que de alguma forma denotam alguma relação com a cidade, o espaço urbano ou reflexões sobre estes nos sentidos estrito e amplo. Variam, em narrativas não lineares, da descrição de onde moraram, de um trajeto por São Paulo, Vitória ou Brasília, um lugar que frequentam ou frequentaram, chegando até mesmo a temas como geografia, cultura, cinema arquitetura e política.

Assim como Walter Benjamin não estudou as cidades porque elas fossem um tema em moda, busquei sentido e naturalmente encontrei-os no cenário¹¹. Sendo assim, para cada um dos vinte trechos, o leitor é amparado por tessi-

10 FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.25

11 Cf. *"Benjamin coloca a cidade como uma espécie de imperativo de análise, de unidade imprescindível. [Entretanto] sublinhar que os conflitos teóricos talvez sejam o aspecto mais interessante de um empreendimento crítico é colocar as coisas onde elas podem ser mais produtivas"*. Ver: SARLO, Beatriz. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013, p. 100-102

turas de quem os entrevistou, mas também pesquisou muito sobre suas vidas e obras, com o intuito de conduzi-lo por uma jornada que elucide quem são, como pensam e porque se expressam da forma como o fazem; para além do ato de invocação da memória ao elaborar o depoimento.

No capítulo subsequente, intitulado *Trechos bem-casados*, novos trechos dos depoimentos de Mendes da Rocha e Bernardet são escolhidos e dispostos de forma a dialogar entre si. Um diálogo improvável mas possível, posto que os dois intelectuais são contemporâneos e suas narrativas convergem em pontos comuns, como a Universidade de São Paulo, a cassação de seus direitos profissionais em 1969 pelo AI-5 durante a ditadura civil-militar vigente no Brasil à época, a longevidade, o círculo de intelectuais com os quais conviveram e a cidade onde passaram a maior parte de sua vida: São Paulo. Junto aos dois, também na métrica dos “bem-casados”, é feito um exercício de revisitar os seis depoimentos feitos por Jorge em 1995 e coloca-los em cotejo com os depoimentos de 2016; assim, é montado um jogral de vozes do passado em diálogo com o presente. Tão ricos os conteúdos dos quatro intelectuais que estavam fora de campo – e ainda tão pertinentes de serem abordadas suas falas – que foi irresistível não abandoná-las. Assim, Ulpiano Bezerra de Menezes, Milton Santos, Bento Prado Junior e João Alexandre Barbosa juntam-se a Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet neste *tour de force* da antologia de imagens polissensoriais das cidades brasileiras contribuindo com os espaços narrados de suas memórias.

Ainda em defesa do texto como ponto de partida, argui-se que se ao leitor fosse ofertado o vídeo como primeira tela, seu primeiro contato com a pesquisa seria uma comunicação oral (ainda que audiovisual), que existe quase que exclusivamente no presente do ouvinte, ao passo que um texto escrito ocupa toda a extensão do tempo do leitor. Ouvir é em grande parte uma tarefa passiva; ler é uma tarefa ativa.

Leitores da palavra impressa ouvem dizer com frequência que suas ferramentas são antiquadas, que seus métodos são ultrapassados, que eles precisam aprender as novas tecnologias ou serão deixados para trás pela manada galopante. Talvez. Mas, se somos animais gregários que devem seguir os ditames da sociedade, não deixamos de ser indivíduos que aprendemos sobre o mundo ao reimaginá-lo, ao juntar palavras a ele, ao reencenar nossa experiência por meio dessas palavras. (MANGUEL, 2017, p. 16)

Ao final da leitura, o leitor do texto ganha se tomar a iniciativa de assistir ao vídeo editado. Nele, há um léxico de informações e comentários que não se fazem presentes no texto, que por sua vez não se espelha no vídeo. Aqui nos aproximamos do tempo lento da leitura, tomamos partido com intervenções contribuintes aos *espaços narrados*, lá há outra ordem de subjetividade: imposição da voz de cada sujeito, o enquadramento da câmera, a transição entre as

cenar, a qualidade dos vídeos gravados em fitas VHS (1995) versus as digitais em *Full HD* (2016). Todos estes aspectos dão um valor expressivo, atraente ao vídeo, onde o olhar dá forma ao que olha.

12 GUZMÁN, Patricio.
Filmar o que não se vê.
São Paulo: Edições SESC,
2017.

Segundo o filósofo Gilles Deleuze, o homem fabrica sem cessar um território para sair do caos, e ao criá-lo, pode-se obter a distância. Para se ter mais lucidez sobre um determinado tema, é preciso afastar-se dele para vê-lo com mais perspectiva. Se estamos muito próximos, perdemos o horizonte, principalmente as proporções. Esse conceito, no entanto é bastante contraditório, porque quase sempre filmamos o que amamos, o que nos atrai, o que nos cativa. É natural portanto, que nos aproximemos o máximo possível do tema, até roça-lo, até nos fundirmos a ele. É um paradoxo. Como nos afastarmos de um tema que nos subjuga? Uma solução é usar a distância com diferentes intensidades. A princípio, quando se começa a pensar ou escrever sobre algo, pode ser preciso se levar pela intuição e pisar no acelerador da confiança. [...] A escrita “destrói”, mas também melhora as coisas. Gradativamente, a escrita limpa o horizonte, abre outras relações, outros nexos, e a ideia começa novamente a florescer¹².

O pesquisador, premeditando que o acesso primeiro ao vídeo – no seu ineditismo e na sua integralidade – poderiam embaralhar-lhe a razão; sabendo ter sido ele mesmo o entrevistador de Mendes da Rocha e Bernardet (em 2016), depois editor dos textos transcritos, tratados, mensurados, analisados e elencados para a parte textual-literária da pesquisa, só então, propositalmente invertendo a ordem das linguagens, volta ao vídeo.

No trânsito entre as linguagens, elege-se um método que prioriza decantar as diversas camadas semânticas absorvidas no processo de confecção dos capítulos aqui contidos, que “destrói, mas também melhora as coisas”, para só então permitir-se roteirizar e montar o vídeo, com outras falas dos mesmos sujeitos estudados, com outros critérios de seleção para as imagens em movimento.

Em sua obra *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman rejeita pensamentos binários e reflete sobre obras de arte frisando que “não há que escolher *entre* o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o *entre*”. O mesmo *entre* aplica-se a este projeto, porque parte da gravação em entrevistas em vídeo para sua transcrição e edição em texto e, depois, retorna ao vídeo para elaborá-lo como adição ao que não coube ao texto.

Todavia, assim como nos textos, o vídeo assume igualmente a não-linearidade temporal das narrativas e monta composições de falas por afinidades temáticas. Entretanto, como dito antes, os regramentos da edição de imagens não se alinham aos dos textos desta dissertação, pois diferem na construção do tempo audiovisual: dependem de uma composição de enquadramentos alinhados e impoção da voz, de momentos áureos em que mesmo um silêncio,

13 Cf. A correspondência de T. W. Adorno e W. Benjamin sobre a questão da aura como “*traço do trabalho humano esquecido na coisa*”: BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 200

14 < <http://www.fidocs.cl/fidocs22/> > e < <https://issuu.com/fidocs/docs/catalogo2009> > Acessados em 20 de dezembro de 2018

um *entre*, de poucos segundos pode significar algo para quem assiste. Se todos esses requisitos não estiverem em harmonia, a imagem em movimento não funciona e sua aura deixa de ser interessante para o espectador – lembrando que “sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de nos levantar os olhos. Esta é uma das fontes mesmas da poesia”¹³.

Ainda no que tange os vídeos, na íntegra dos depoimentos coletados, faz-se necessário informar que as gravações de Jorge, em 1995, foram feitas em formato VHS, sem a intenção de exibição. Eram material de pesquisa que, de antemão, sabia-se seriam transcritas para uso em sua tese *O espaço seco*. Isso confere um caráter inusitado, pois, agora editados e deslocados ao centro das atenções, estão alinhavados com um material gravado em 2016 já com intuito de exibição. Esta disparidade na qualidade dos materiais-fonte da pesquisa corrobora na constituição de um todo que visivelmente mistura diferentes tecnologias audiovisuais. Sendo *memória* um dos objetos aqui analisados, pode-se dizer que, fortuitamente, a passagem de vinte anos está estampada nos espaços construídos da cidade, nos rostos de Mendes da Rocha e Bernardet e também na edição 1995-2016 do conjunto de trechos dos vídeos, em sua montagem final. Agrada-me muito as francas observações sobre montagem quando, numa conferência no Chile, em 2009, no 13º Festival Internacional de Documentários de Santiago (FIDOCs), o francês Jacques Comets descreveu sua visão do ofício.

A montagem não é quantificável. Não existem instrumentos que possam medi-la. Existem aparelhos para medir o som e a luz, mas não existe uma máquina que possa medir a montagem. Não há fórmula alguma, não há solução prévia alguma, anterior ao ato de montar, que é a solução. Também não há modelos de montagem. Cada filme inventa seu próprio caminho. Cada montagem é uma aventura singular que não busca ajuda em outras experiências, porque cada filme é uma experiência inédita. Também não há um estilo de montagem. O que há são necessidades, mas não se pode impor um estilo de montagem a um filme. Não há, por outro lado, uma única relação entre montador-diretor-roteirista. Devemos ser humildes, apesar de que quando trabalhamos nos sentimos donos do mundo. Cada filme inventa sua própria travessia¹⁴.

Finalmente, uma última advertência (e provocação) sobre as intenções do trânsito entre linguagens antes de adentrarmos nos universos de nossos sujeitos de pesquisa e seus espaços narrados na memória: Michel Foucault, em *A arqueologia do saber*, de 1969, nos lembra que arquivos não são o acúmulo dos textos conservados por uma cultura, nem os documentos do seu passado ou os testemunhos de sua identidade; não são, tampouco, as instituições que permitem registrar e conservar os discursos que devem ser lembrados e consultados. Para o autor, “arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito; o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”. Esse

arquivo faz com que todas as coisas ditas não se acumulem em uma massa sem forma, nem se inscrevam numa linearidade ininterrupta, nem se apaguem por acidentes externos. Pelo contrário, permite que os enunciados se articulem em figuras diferentes e se combinem em relações múltiplas.

15 FOUCAULT, Michel.
A arqueologia do saber.
Rio de Janeiro: Forense
Universitária, 2008,
p. 147-49.

[O arquivo] é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que os que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas.

O arquivo não seria (como o pequeno acervo desta pesquisa não é), a Biblioteca de Babel, muito menos um lugar reconfortante de esquecimento. Por isso, a análise do arquivo comporta, então, um local especial: próximo de nós, mas diferente do agora, um limiar de um tempo que contorna exatamente o presente em que vivemos. No arquivo – sempre em buliçosa atividade – surgem “as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente”¹⁵.

Parte 1. O espaço na memória – imagens de cidades brasileiras

*Hoje, no entanto, não somos nem utópicos nem nostálgicos.
Me parece que a dominância da dimensão temporal refluíu,
no mundo contemporâneo, em favor de uma
espacialização própria à experiência da globalização.
Espaço indeterminado, no qual nos vemos imersos
e sem recuo suficiente para enxergar o seu contorno
e a nossa própria posição relativa em seu interior.*

Guilherme Wisnik

Em *O espaço seco: imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América*, no capítulo intitulado Retratos da cidade: o espaço de memórias, Luís Antônio Jorge descreve uma trajetória histórica desde a *A imagem da cidade*, pesquisa pioneira de Kenvin Lynch publicada no final dos anos 1950, onde a concepção de imagem decorre unicamente do sentido da visão e, as imagens da cidade sistematizadas, então, *subsidiavam análises ao projeto da arquitetura e do urbanismo enfatizando seus aspectos visuais*. Seguindo, Jorge não desmerece a contribuição de Lynch, mas nota que, nos anos 1990, tal concepção da imagem já havia perdido seu caráter discriminante, porque ao longo das décadas passadas a cidade *continuava sobrepondo funções nos mesmos espaços, promovendo a convivência simultânea de tudo e de todos*, o que comprometia o *discernimento que imagem da cidade podia oferecer*. Havia uma *inflação de imagens e de artifícios de produção de imagens*, além das *facilidades comunicacionais* que já aumentavam exponencialmente àquela época – o que não deixou de acontecer nos últimos vinte anos que separam esta pesquisa da de Jorge.

Em duas décadas muita coisa mudou. É possível que por vivermos hoje no que Jonathan Crary definiu como 24/7¹: *um mundo sem sombras, na miragem capitalista final da pós-história*, no qual o tempo não está mais acoplado a quaisquer tarefas de longo prazo, *inclusive fantasias de progresso*, já não estejamos mais na pós-modernidade, mas num tempo ainda sem nome. Pensar a arquitetura e o urbanismo hoje, assim como as demais manifestações nas artes, como algo que acontece “entre” tempos e não “num só tempo” específico é tentador, assim como é necessário que nos habituemos a viver em diversas temporalidades, incluindo em nossos cotidianos um olhar híbrido que agregue o real e a realidade expandida do universo cibernético.

Voltando agora para os espaços da memória, curiosamente, percebe-se que a polissensorialidade apregoada por Jorge em *Retratos da cidade* como a característica necessária para a compreensão das diferenças, que dão aos lugares suas individualidades, perdura. Fugindo da hegemonia do visual, ela permanece um índice valioso para a compreensão das imagens da cidade e, por isso, aqui há o esforço de renovar as entrevistas de Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet em 2016, sistematizando-as em depoimentos, selecionando trechos que contribuam para o debate.

¹ CRARY, Jonathan. 24/7: *Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

Ao evocar lembranças de vida, as imagens polissensoriais descritas, percorridas na memória, buscando lugares, *são visualmente pouco definidas, impregnadas pela experiência pessoal, dificilmente representáveis numa linguagem comum e objetiva*, não visam *uma comunicação de ordem prática para alguém*. Também, é importante notar que, *quanto mais definidas pela força da narrativa de sujeitos específicos, mais elas se afastam das imagens da cidade de domínio público*. Na mesma toada de *Retratos da cidade*

Com a perspectiva de quem não procura mapear as imagens da cidade, para poder descreve-la, mas antes, apreender, nas reminiscências, a própria exposição do processo de significado dos espaços, observando as associações entre as imagens e as emoções ou sentidos a elas atribuídos, é que passaremos a ouvir nossos convidados. (JORGE, 1999, p. 141)

1.1. Paulo Mendes da Rocha – biografia e apresentação da entrevista gravada em 2016

*“A arquitetura não se dirige a uma estética desvinculada
de uma realidade social. Ela, ao contrário,
só pode existir enquanto vinculada a essa realidade,
e junto com ela vencer uma aventura terrível, que é a do viver.”*

Paulo Mendes da Rocha

Paulo Archias Mendes da Rocha nasceu em Vitória (ES), em 1928. Seu pai, reconhecido engenheiro, foi um respeitado professor de Engenharia Naval e Recursos Hídricos na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Mendes da Rocha formou-se acreditando na capacidade do homem intervir na natureza de forma criteriosa. Em suas próprias palavras, “a primeira e primordial arquitetura é a geografia”. Seguindo a trilha familiar, ele próprio, formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo, em 1954, além de atuar como profissional liberal, a partir dos anos 1960 desenvolveu uma sólida carreira acadêmica. Suas reflexões sociais e humanistas, influenciam gerações de arquitetos e artistas. No entanto, como tantos outros intelectuais brasileiros, em 1969 foi afastado de seu posto pela ditadura civil-militar, sendo reintegrado aos quadros da Universidade de São Paulo somente em 1980, depois da anistia, quando seguiu lecionando com o mesmo entusiasmo de antes, até se aposentar em 1999.

Mendes da Rocha assumiu nas últimas décadas uma posição de destaque na arquitetura contemporânea mundial, sendo agraciado com dezenas de prêmios, sendo os mais relevantes o prêmio Pritzker, em 2006, o Leão de Ouro da 15ª Bienal de Veneza, em 2016, a Royal Gold Medal do Royal Institute of British Architects (RIBA) e o Prêmio Imperial do Japão (categoria arquitetura), em 2017.

As últimas efemérides em torno de sua produção, no Brasil, foram a inauguração da unidade 24 de Maio, do Sesc São Paulo, projeto de sua autoria, em agosto de 2017, e a exposição Ocupação Paulo Mendes da Rocha², organizada pelo Instituto Itaú Cultural, na qual além do projeto 24 de Maio, o arquiteto optou por expor alguns projetos seus não construídos, revisitando intenções passadas. Ao ressaltar o aspecto das águas, esta exposição retomou as origens do arquiteto, assim como projetos antigos para um Brasil e uma América Latina interligados pelos rios, como o da Cidade Porto Fluvial do Tietê (1980) e da Baía de Montevidéu (1998); e, mostrou como a sua obra se articula com um debate sobre democracia e vida em conjunto.

² <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/paulo-mendes-da-rocha/>> Acesso em 18 de dezembro de 2018

3 < <https://www.mcq.org/en/exposition?id=445632> >
Acesso em 18 de dezembro de 2018

4 < <http://www.museudapessoa.net/pt/museu-da-pessoa> > Acesso em 12 de dezembro de 2018

Há vasta fortuna crítica catálogos e publicações sobre os projetos de edificações e urbanísticos assinados pelo arquiteto, notadamente o *Obra completa*, de Daniele Pisani, lançado em 2013 pela Editora Gustavo Gili (São Paulo). Também, nas últimas duas décadas, assistimos crescer a voz de Paulo Mendes como intelectual de projeção nacional e internacional na imprensa, o que fez surgirem muitas publicações de coletâneas de suas entrevistas, dentre elas uma bastante completa foi lançada em 2012, pela Beco do Azougue Editorial (Rio de Janeiro), com organização de Guilherme Wisnik como parte *Coleção Encontros*.

É interessante notar que, como arquiteto e intelectual, não há publicações de textos, artigos ou livros do autor que não memoriais descritivos dos projetos. Não obstante, a obra construída e sua verve de bom prosador têm suprido esta lacuna.

Em março de 2016, para o agendamento da gravação da entrevista em vídeo da qual os trechos no capítulo a seguir foram extraídos, a aproximação com Paulo Mendes se deu fortuitamente. Como integrante da equipe curatorial de uma exposição intitulada Resiliência, que seria montada sobre o Brasil no Museu das Civilizações do Quebec³, pedi-lhe uma tarde de sua agenda em seu escritório, situado no edifício-sede do IAB-SP, para a gravação em vídeo. Havia uma dupla intenção: trechos da entrevista foram editados, em vídeo, no mesmo ano e compuseram a expografia montada no Canadá, entre agosto e dezembro, num nicho nomeado *Brasil urbano*; a íntegra da entrevista sobre suas memórias de vida constituem objeto da pesquisa aqui apresentada.

A equipe foi composta por mim, como primeiro entrevistador, Rosana Miziara, como segunda entrevistadora, representando o Museu da Pessoa⁴ (comissionado para a exposição do Canadá para a confecção do conteúdo a ser enviado), um operador de câmera e técnico de som direto, Rafael Pessotto. Equipe enxuta, fomos bem recebidos.

A conversa durou aproximadamente três horas, com algumas pausas. Vale dizer que o olhar da câmera, ainda que presente, não causou ruído na fluidez do “papo”, portanto não vale problematizá-lo como entrave à pesquisa. Aos 90 anos, para além de acalantar alguma vaidade, a presença de um olhar digital não surpreende mais o eminente arquiteto.

1.2 Pequeno inventário de espaços narrados – trechos e notas do depoimento concedido em 2016

*Depois da arquitectura
deslocou-se para o invulgar:
fundou um poema*
Gonçalo M. Tavares

Em *Mal de arquivo*⁵, Jacques Derrida se propõe a distinguir o arquivo daquilo a que foi reduzido: a experiência da memória e o retorno à origem, o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, resumindo: a busca do tempo perdido. O enigmático título logo fica esclarecido quando lembramos que arquivo é o *locus* da memória, dos registros do passado, da história. Derrida mostra a dupla raiz da palavra arquivo, *archê*, que implica começo e comando (*arconte*, o que comanda). Esses significados linguísticos expõem uma verdade social e histórica – a relação entre o poder e o arquivo. É o poder quem detém o arquivo, é ele quem dispõe das informações, organizando uma história dentro de seus interesses. O que é interessante é que Derrida termina por deixar claro que, na verdade, a psicanálise é que subverte sistematicamente qualquer ideia de arquivo, na medida em que sustenta a presença incontrolável do inconsciente, da repressão e da supressão e seus efeitos organizatórios.

5 DERRIDA, Jacques.
*Mal de archivo: una
impresión freudiana.*
Madri: Trotta, 1997

O *inventário*, ou coleção de trechos transcritos extraídos do depoimento gravado em 2016 com Paulo Mendes da Rocha, propõe-se valorar a experiência viva da memória, em oposição ao *Mal de arquivo*. A seleção se deu pelo crivo da polissensorialidade narrativa e não por juízo de valor. Muito foi deixado de fora, o que pode ser atribuído ao necessário *efeito organizatório*; por isso um pequeno inventário, porque incompleto.

Ao leitor crítico, para que não se sinta desamparado, buscando o que foi suprimido nestes *espaços narrados*, a íntegra do depoimento está disponível ao final deste volume, num anexo, e outros trechos que não estão aqui aparecerão na edição em vídeo, que pode ser assistido ao final dessa leitura. Lá ele poderá fartar-se do todo, aqui é convidado a uma jornada aventureira por nove décadas de vivências de um intelectual, célebre arquiteto, que participou e interveio na história da arquitetura brasileira.

Ao final de cada trecho, uma breve nota o comenta e situa o leitor, amparando-o na peregrinação entre memória, cidade, arquitetura e pensamentos diversos sobre lugares.

I. Em Vitória, caranguejo dos dois lados

*Meus pais se casaram e foram morar na casa da minha avó. Mas meu pai ganhou tanto dinheiro, que já construiu uma casinha na Praia Comprida. Praia Comprida era uma praia belíssima, porém inacessível do ponto de vista da cidade original, porque havia um manguezal enorme entre a praia e a área da cidade, que por sua vez, tinha partes, áreas muito extensas também dragadas e aterradas. Aliás, trabalhos que esse Derenzi (sogro) participou, com muito brilho. Para você chegar nessa praia, fizeram um aterro em cima do mangue, **caranguejos dos dois lados**, onde passava um bondezinho e, com isso, como é fácil imaginar, lotearam de uma forma que tornou-se muito desejada a frente da Praia Comprida toda, que era uma praia muito linda, porque enquanto voltada para o alto mar, a cidade toda de Vitória volta-se por um canal de entrada na área do porto. Essa parte é voltada para o alto mar, porém, numa baiazinha, como pode se imaginar uma praia, como pode se imaginar em arco, como uma micro Copacabana. Uma Copacabana com dois postos só; possui uma ilha lindíssima na frente que a protege dos grandes fenômenos de marés e vagas e etc. Ou seja, a praia é uma verdadeira piscina, é uma delícia. E, ali, naquele loteamento, se fizeram as casinhas, etc. Imediatamente, o meu pai fez uma casinha também. Daí, veio a crise de 1929, como todo mundo conhece a famosa crise de 29, 30. A miséria foi de tal ponto, meu pai perdeu tudo, trouxe já o que seria a família, eu e uma irmãzinha que já tinha nascido, para a casa do pai dele no Rio de Janeiro.*

Paulo Mendes da Rocha, 2016

6 NORA, Pierre. *Les lieux de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1984, vol. I, p. 19

No início de nossa conversa, perguntei a Paulo Mendes sobre sua infância, de onde vinham seus avós, seus pais. Destaco deste primeiro trecho acima, além do bom prosador, a capacidade de Mendes condensar em breve relato um vultuoso número de sensações e características de espaços vividos em sua infância: Vitória, cidade original voltada para o porto; o manguezal aterrado pelo seu sogro para a passagem dos trilhos do bonde até a Praia Comprida; essa praia voltada para o oceano, bela como Copacabana, onde seu pai construiu a casa em que moravam.

Segundo Luís Antônio Jorge, *localizar uma lembrança no espaço é um exercício menos comum do que se supõe. Mais comum é o esforço de localiza-la no tempo, vertente das biografias e da história*. Para Mendes, todavia, a memória sucessivamente invoca e presentifica espaços com uma riqueza de detalhes que certamente o menino de dois anos de idade de então não seria capaz de organiza-los. Com o que que podemos contar senão com as experiências de todos os anos que sucederam e se somaram a tais fatos? A memória parte do presente, de um presente ávido pelo passado, cuja percepção *é a apropriação veemente do que nós sabemos que não nos pertence mais*⁶, por isso opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns.

Algo único a Paulo Mendes reside num pequeno detalhe desse trecho, ao descrever o aterro do manguezal para a passagem dos bondes. Ele fala que ali

existiam caranguejos dos dois lados. Essa declaração advém de um modo peculiar do arquiteto de entender que a natureza se revela ao homem no momento em que este precisa interferir nela para criar seus modos de construir e existir nas cidades. A arquitetura como engenho humano, como artifício para lidar com as intempéries da natureza – e com suas belezas também – é um dos pilares recorrentes na forma com a qual Mendes descreve seu ofício, ou seja, o que o seduz na sua profissão, em 1995 e 2016. Guilherme Wisnik escreveu⁷, no prefácio de uma seleção de entrevistas já publicadas com arquiteto, que ficou sempre claro *para quem trabalha, convive ou acompanha, mesmo que de longe, a obra e o pensamento de Paulo Mendes da Rocha, que a arquitetura para ele não é um campo de especialização profissional, mas sim uma forma peculiar de mobilizar o conhecimento.*

7 WISNIK, Guilherme. *Paulo mendes da Rocha: encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

II. Em Paquetá, onde pôr o covo

*Esse pescador, seu Roberto era um homem de tal dignidade, ele tinha uma canoa belíssima e pescava com covo, como se chama, é um cesto que tem uma espécie de arapuca, uma ratoeira para peixe, grande o cesto, grande o suficiente para você pendurar uma isca lá dentro no vazio daquele cesto e com um lastro, um peso, você mergulha o cesto em profundidades de quatro, cinco, seis metros em locais como esse por exemplo, dos arredores da Ilha de Paquetá, principalmente, nesse lugar da casa do meu avô, que tinha a famosa Pedra da Moreninha em frente, o que faz um certo abrigo. Naquela área, você pescava. **Então, você deixa uma poita, um fio com uma boiazinha em cima para dizer onde está o seu covo que você pôs lá embaixo e você vê, a água era de um cristalino absurdo.** Pois bem, por isso que eu fiz o elogio do seu Roberto, com uma dignidade, deixavam eu sozinho com o seu Roberto, eu ia como uma figura de proa na canoa olhando para o seu Roberto, ele fazia para me ensinar a vida, digamos, para me encantar. Era um homem fantástico. Ele ia remando devagarinho e ele me perguntava como se precisasse: “Aí tem, menino?”, eu olhava e dizia: “Não tem nada” ou dizia: “Aqui tem um grandão”, e ele puxava e trazíamos para casa, mesmo porque quase que se pescava por encomenda, pelo menos para a minha avó, ela dizia: “Amanhã vem não sei quem jantar, seu Roberto, eu quero pelo menos um robalo bem grande”, e isso são também memórias que me fazem ver a vida de uma forma muito interessante, são memórias que até hoje flui o meu trabalho, tudo isso em relação a quê, você vai dizer, não são emoções abstratas, são com a formação que nós temos. São, necessariamente, formas de convocar os valores e as forças e os fenômenos mesmo da natureza de flutuação, navegação, arapuca, engenhosidade, esses covos são belíssimos. E, até um sentido mesmo de organização mais ampla, que tem a ver, porque essa canoa, aparentemente, tudo tão rudimentar e o seu Roberto, ele manobrava aquilo com uma habilidade, que ela girava em torno de si mesmo. Essa canoa tinha pintado “Z 29”, se eu não me engano, ou seja, ele era um homem registrado na Marinha para ser pescador, coisas assim, que também já te leva a compreender que entre a casa do meu avô, que ele morava lá no fundo, atrás das mangueiras, e ele também era um homem que tinha um número no registro de governo, enquanto*

um profissional de uma atividade altamente necessariamente cognitiva, digamos, de marés, ventos, flutuação e biologia. Conhecia aqueles peixes todos, hábitos, onde pôr o covo, tudo isso é muito interessante saber que é possível reconstruir a própria memória. A memória não é algo maciço ou cristalino, cristalino até pode-se dizer, é uma imagem bonita, mas não é algo pétreo. Ela vai se transformando, você cria a sua memória também a partir de uma real memória, de um fato.

Paulo Mendes da Rocha, 2016

Quando questionado sobre brincadeiras que lembrava de sua infância, Paulo Mendes nos surpreende com uma ode a um pescador de Paquetá. Impressiona a memória, *cristalina* como as águas da Baía de Guanabara dos anos 1930, onde o menino enxerga nas ações do homem, no trabalho do pescador, a dignidade humana atrelada ao conhecimento do território que habita: Seu Roberto também *era um homem que tinha um número no registro de governo*, assim como seu avô, que era *um profissional de uma atividade altamente necessariamente cognitiva, digamos, de marés, ventos, flutuação e biologia*.

Para a criança que foi, assim como o velho que é, há mantida uma beleza intrínseca no saber fazer o covo, um artefato rudimentar, novamente um engendro impregnado em sua memória, que demanda conhecimentos de tais ordens que ao final de sua resposta já não se sabe se é real ou reconstruída posto que você *cria a sua memória também a partir de uma real memória, de um fato*. Famosa, certa mesma, era a Pedra da Moreninha, que ficava em frente a casa de seu avô. Sobre esta teremos que perguntar para alguém de Paquetá.

Em suas últimas quatro linhas, não podemos deixar de destacar a definição de memória (que é também objeto desta pesquisa) dada por Paulo Mendes, porque é lastreada por sua experiência de vida, mas perceptivelmente por leitura e conhecimento profundos de muitos historiadores e filósofos da memória – pensa-se rapidamente em Bergson, ao atribuir maleabilidade à memória; e, também, em Foucault, Deleuze, Derrida e Lyotard, ao privilegiar uma análise das formas simbólicas, da linguagem, mais como constituintes da subjetividade do que como constituídas por esta, e pela recusa ao *cogito cartesiano*. Referências teóricas escapadiças, que são externas ao campo da arquitetura, por isso inquietantes.

O hábil trânsito entre o particular e o coletivo, entre suas memórias e a inclusão criteriosa dos outros que participaram dos eventos em sua narrativa, as idas e vindas envolvendo família, casa, praia, mar, canoa, pescador, covo e memória na descrição de um breve momento de sua vida em Paquetá constituem, em sua totalidade, o que poderia ser facilmente publicado como uma crônica literária – e estávamos apenas conversando.

III. Eu já morei na avenida Paulista, porém numa pensão

*Mas lembro de uma coisa muito interessante aqui para São Paulo, particularmente, se você falar com paulista, eu contei essa história toda de uma vida apertada, então o meu pai assim que pode mandou nos chamar e onde nós fomos morar? Na Avenida Paulista, olha que coisa engraçada, por quê? Fugidas da revolução lá de 1936, Franco, aqueles episódios... da Espanha. Duas senhoras espanholas, com certeza com algum dinheirinho na bolsa, vieram para São Paulo sozinhas. As duas irmãs, não casadas, alugaram um casarão na avenida Paulista e, para viver, fizeram daquilo uma pensão. Então, **eu já morei na avenida Paulista, porém numa pensão**, eu, minha irmã, meu pai, minha mãe, num quarto, só com banheiro fora – uma pensão, enfim. Mas era uma pensão, digamos, a melhor possível numa bela casa na Avenida Paulista. Tinha um quintal enorme no fundo, esse casarão.*

Paulo Mendes da Rocha, 2016

Nascido em Vitória, e tendo passado algumas temporadas no Rio de Janeiro (onde tinha familiares), Paulo Mendes chega em São Paulo para morar aos 9 anos de idade, no final da década de 1930. A data é importante para entender o que era a Avenida Paulista na época e seu papel como espaço da cidade.

No final do século XIX, em 1880, São Paulo tinha por volta de trinta mil habitantes, descreve Benedito Lima de Toledo em seu livro *São Paulo: três cidades em um século*⁸.

8 TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século* – 4a. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, Duas Cidades, 2007.

Com os imigrantes vieram novas técnicas de construir e a cidade foi reconstruída integralmente, disso resultando uma nova imagem: a metrópole do café. Por essa época, houve tanto por parte dos cidadãos como dos poderes públicos uma preocupação com estética urbana e qualidade de vida. Até a Segunda Grande Guerra a cidade conservou a sua imagem de metrópole do café.

É no final deste ciclo virtuoso da Avenida Paulista como bairro nobre, de palacetes dos Barões de Café e de ricos imigrantes industriais, que Mendes chega para morar ali, num casarão transformado, também por imigrantes (aqui espanholas), em pensão. Que por sua vez recebia moradores imigrantes.

Essa dinâmica social tipicamente paulistana já nos é informada logo de início: *quando você falar com paulista*. O arquiteto prevendo que outros, de fora, talvez não entendam do que se trata a história deste lugar, a metrópole de raiz popular que ao longo de sucessivas crises não parava de crescer, o acolhe no esplendor de um quarto de pensão. Sua história, bem frisa Toledo, *é um palimpsesto*.

IV. Casas muito interessantes, eu vi desaparecer uma por uma

É interessante essa história da esquina da Rua Augusta com a Avenida Paulista, para primeiro colégio, e o outro, que é o Colégio São Luiz, que tá lá até hoje, todo mundo sabe, fica entre a Haddock Lobo e a Bela Cintra. É que eu ia a pé, enquanto moramos nessa pensão, porque ficamos morando muito tempo, até essa época em que eu comecei a estudar já no Colégio São Luiz, onde não havia curso primário, só ginásio em diante, admissão e ginásio, por isso, os dois colégios. Mas o que eu quero dizer? Eu saía dessa pensão, que ficava praticamente vizinho da esquina da Rua Brigadeiro Luiz Antônio, onde havia um palacete da família Gamba e, depois, essas casas que não eram tão requintadas, onde estavam as espanholas. Eu saía dali até a Rua Haddock Lobo a pé todos os dias, ou seja, um aspecto interessante da história da cidade de São Paulo e a minha presença aqui: eu vi se fazer inteira a avenida Paulista, como se surgisse assim, na minha frente de um momento para o outro. Não havia nenhum prédio, nenhum dos edifícios, eu vi sair, um por um, os casarões. Cada um mais interessante do que o outro, porque com essa história paulista belíssima de ter muita riqueza... O porto de Santos é importante, o desenvolvimento industrial atraiu mais que outros estados, populações do mundo inteiro, nas suas respectivas crises, lá vinha todo mundo para cá. Como diz o Brecht: “Mensageiros das más notícias”. O negócio fica ruim para o lado de lá, a turma aparece. São Paulo é o lugar que tem a maior população descendente de japoneses fora do Japão. Então, aqui, italianos, árabes no Brasil é muito comum. As casas, portanto, da Avenida Paulista, todas de milionários, tinham estilos que, na medida do possível, eles faziam repetir estilos do seu país de origem, árabes, casas de mármore preto e branco combinados, verdadeiras mesquitas; e casas de italianos muito lindas, etc. Uma ou outra está lá ainda, como a Casa das Rosas. Casas muito interessantes. Eu vi desaparecer uma por uma.

Paulo Mendes da Rocha, 2016

Alguns pontos a destacar sobre esta fala. Primeiro a relação íntima, cotidiana, pedestre de Paulo Mendes com a Avenida Paulista, um ícone paulistano que ele teve o privilégio de usufruir desde sua chegada à cidade, ainda estudante. Menino ainda caminhava o trajeto da Avenida inteiro para ir ao colégio. Na sequência, nota-se como ele observa(va) em detalhes a riqueza das construções, citando desde o palacete Gamba até as variações estilísticas da arquitetura das residências de imigrantes, influenciadas por seus países de origem (ainda que os casarões estivessem em processo de demolição e as classes mais abastadas estivessem migrando para outros bairros da cidade). No Brasil, terminava a primeira Era Vargas, o final da Segunda Guerra mundial favorecia a industrialização do país e a verticalização, a construção dos novos prédios, significava progresso. O menino Paulo não contextualiza explicitamente estes fatos em sua narrativa, notamos que o deslumbrava eram os prédios novos surgindo. Há uma dualidade intrínseca que encerra esta primeira parte acima sobre a Paulista: se por um lado admirava os casarões, não há um sentido ruim atribuído ao vê-los desaparecer, não há saudosismo em *eu vi se fazer inteira a*

avenida Paulista, como se surgisse assim, na minha frente de um momento para o outro; mais um alumbramento. E, logo na sequência, ele se volta ao porto de Santos, a explicação para a riqueza paulista. Quem conhece o arquiteto, pessoalmente ou por meio de suas obras construídas e não construídas, sabe de sua conexão profunda com temas marítimos e fluviais. Dá-nos a entender: o porto de Santos e a cidade de São Paulo fazem parte de um mesmo tecido socioeconômico que move o Estado.

Ainda sobre a Avenida Paulista, Mendes da Rocha admira muito o projeto do Conjunto Nacional, projeto de David Libeskind, construído em 1955. *Inquietante do ponto de vista da escala, propõe uma abordagem de uso e ocupação do solo da cidade para afirmar-se como ponto de inflexão no raciocínio do enfrenamento da implantação ou da estratégia de ocupação do lote.* Neste edifício, por breve período, dividiu uma sala de escritório com seu colega de faculdade João de Gennaro. São recorrentes, em entrevistas concedidas por Paulo Mendes, citações ao projeto como exemplo de excelência arquitetônica e urbanística. Basta fazer uma pesquisa em buscadores na internet com as palavras Paulo Mendes e Conjunto Nacional e virão mais de dez mil resultados, numa busca refinada. Não obstante, também ele é autor de um projeto relevante na Avenida, uma requalificação feita em 1998, no Edifício FIESP–CIESP–SESI, projetado por Rino Levi e construído em 1969, que acrescentou um mezanino onde funciona o Centro Cultural FIESP e a Galeria do Sesi-SP. Portanto sua relação íntima com a Paulista não se encerra na infância.

Para além de sua relação com a Avenida Paulista e a ardilosa articulação pensão-casarões-escola-porto-prédios-imigração, este trecho inclui uma erudita citação do verso de um poema de Bertold Brecht, *Mensageiros das más notícias*, para dar maior gravidade à questão da crise, que subjaz dormente em toda esta sua fala que se revela, enfim, trágica.

A Paisagem no Exílio⁹

Mas também eu, no último barco
Vi ainda a alegria da aurora no cordame
E os corpos cinza claro dos golfinhos, emergindo
Do Mar do Japão
E os pequenos carros a cavalo com decoração em ouro
E os véus cor de rosa sobre os braços das matronas
Nas ruelas da condenada Manila
Viu também o fugitivo com prazer.
As torres de petróleo e os jardins sedentos de Los Angeles
E os desfiladeiros da Califórnia ao anoitecer, e os mercados de frutas
Também não deixaram indiferente
O mensageiro do infortúnio.

9 Tradução de Paulo César de Souza. Nota: o verso "*ein Bote des Unglücks*" também já foi traduzido como "um arauto das más notícias". Paulo Mendes o cita como "*Mensageiros das más notícias*"

V. Sobre política: na escola do meu pai eu não quero ir

Sobre política, em casa, falava-se de um modo não apaixonado, assim, como circunstâncias que, então, nós temos que fazer isso ou aquilo, mas não me lembro de política. A política surgiu mais tarde, quando eu já estudava arquitetura, como estudante. Eu estudei e me formei arquiteto na Universidade Mackenzie, por uma razão muito simples, eu assisti no meu tempo de vestibular, como se diz, para ingresso no que seria a Faculdade de Arquitetura, seria, porque eu escolhi arquitetura, a escola da Politécnica. Havia curso de arquitetura na Faculdade de Engenharia, compreende, você no terceiro ano decidia se ia ser engenheiro eletricitista, engenheiro mecânico ou arquiteto. Até que transferiram, ou fizeram a independência, da Escola de Arquitetura dentro da USP. Aquilo foi organizado de uma forma meio confusa, começou com greve, queriam contratar o Niemeyer, nessas circunstâncias que havia o vestibular e, ainda por cima, o meu pai nesse momento era diretor da Escola Politécnica, eu literalmente me disse: “Na escola do meu pai eu não quero ir”, por uma questão de respeito e liberdade, “Não quero ir para a escola que o meu pai dirige”. E um colega me disse: “Eu vou para o Mackenzie”. “Eu vou também”, disse. Então, me formei no Mackenzie, que era dirigido pelo Cristiano Stockler das Neves, que é uma figura muito interessante também, como exemplar. É o homem que construiu a Sorocabana aqui em São Paulo, era uma escola muito boa. Nosso professor, por exemplo, de cadeiras técnicas, diretor Roberto Zuccolo que foi o homem que introduziu a protensão no Brasil. Então, eu fiz um belo curso na época. Mas depois, fui convidado para ser assessor do Vilanova Artigas, ilustríssimo professor, na FAU da Politécnica e me tornei professor na outra escola.

Paulo Mendes da Rocha, 2016

11 SERAPIÃO, Fernando.
Op. cit. 2006, p. 44.

Por um lado, a vida de Paulo Mendes, desde tenra infância sofre indubitável influência de sua relação com o pai, engenheiro de grandes obras públicas que o levava para visitar canteiros de construção de pontes, estradas, portos, obras navais e fluviais. Por outro, aqui, descreve uma vida familiar na qual política não era pauta nevrálgica cotidiana. Sabe-se que Paulo de Menezes Mendes da Rocha se aproximou de colegas do Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT) e desenvolveu, na revolução de 1932, uma autoclave utilizada nas batalhas. *O que resultou em perseguições políticas pela oposição ao governo de Getúlio Vargas. Angelina, sua esposa, foi presa e interrogada no Espírito Santo a fim de revelar o paradeiro do marido*¹⁰. Mas para seu filho a política surgiu mais tarde, quando já estudava arquitetura.

Havia, sobretudo, uma vontade de não estar à sombra do pai, diz ele, *sempre fui um pouco relaxado, era muito atento mas não estudioso, [...] não quis me arriscar fazer besteira na casa do meu pai. Acabei indo estudar no Mackenzie, onde tinha que pagar*¹¹.

Naquela época era novidade o curso de arquitetura no Mackenzie, desvinculado da escola de engenharia. Quando Mendes da Rocha entrou na Instituição, a primeira turma ainda não havia se formado. O curso era dirigido por Stockler das Neves, que lhe dava uma direção acadêmica; e, as questões técnicas,

como a protensão do concreto, atribuída a Roberto Zuccolo, atraíam muito o jovem estudante, filho de engenheiro. Entre os alunos, *já se criava um núcleo de pesquisa paralela em direção à arquitetura moderna. Paulo Mendes da Rocha fazia parte desse grupo de estudantes, com Jorge Wilhelm, Telésforo Cristofani, Roberto Aflalo, Alfredo Paesani, Fábio Penteado e Pedro Paulo de Melo Saraiva*¹².

A vida profissional do recém formado arquiteto não foi fácil. Ele não recusava trabalhos: pintou vitrines de lojas na Rua Augusta e painéis artísticos em sedes de empresas, criou perspectivas para outros arquitetos. Foi nessa época que ele desenvolveu a cadeira Paulistano¹³ (1957) para uma loja de móveis da rua Augusta. Assim como os pioneiros do movimento moderno, ele também se lançou pelo universo do design. Segundo Serapião (2006), nada disso foi documentado.

Política-pai-faculdade, toda a narrativa neste trecho se amarra quando Paulo Mendes lança uma isca, nos quarenta e cinco minutos do segundo tempo, e em sua última frase – *Mas depois, fui convidado para ser assessor do Vilanova Artigas, ilustríssimo professor, na FAU da Politécnica e me tornei professor na outra escola* – retorna à casa paterna, à Universidade de São Paulo, como que para honrá-lo e honrar sua própria história, lembrando-nos da conexão seminal que advém do encontro com João Batista Vilanova Artigas. *Até o momento do convite eles nunca tinham tido contato pessoal e dali em diante passou a ser fundamental a presença de Artigas, que lhe deu a retórica crítica de um modelo ético-profissional marcante em sua trajetória até os dias atuais*¹⁴. Artigas, diz Rocha, foi sua “segunda formação”. Neste sentido, qual terá sido sua “primeira formação”, com seu pai, nas viagens da infância e juventude, ou a faculdade de arquitetura Mackenzie? Como a história de sua vida intelectual e profissional demonstra, ambas tiveram importância fundamental em sua produção projetual – e se somaram.

Ao final, para que não recaíamos numa aporia no que tange a temática central dessa pesquisa, os espaços narrados e as imagens da cidade, há que se fazer um esforço interpretativo adicional, invocando o *extracampo* do presente trecho no que se refere a forma de Paulo Mendes entender o que é política. Aqui fica claro que “política” foi uma conscientização adquirida no decorrer da vida. Mais adiante, no capítulo Trechos bem-casados, o espaço urbano como arena cultural e política ficará mais claro (vale seguir a leitura, portanto). Por ora, para validar esta fala como uma referência de espaço que vá além da academia (Mackenzie e USP), citamos aqui um trecho do discurso proferido pelo arquiteto na cerimônia de entrega do Prêmio Pritzker, em 2006, em Istambul:

A real questão da arquitetura é a de sabermos como absorver e experiência humana continuamente. E quando dizemos “como”, queremos dizer que políticas usar. É realmente uma questão política.[...] É inimaginável que tenhamos tanta história, tanta experiência, tanto conhecimento em nossas mãos, e que, no entanto, a cidade possa ser um desastre e não um abrigo para todos.

12 PENTEADO, Fábio. Entrevista, In: Projeto Design 290, abril de 2004.

13 O desenho da cadeira Paulistano resultou da encomenda de uma loja de decoração da Rua Augusta, envolvida na concorrência para mobiliar a sede do Clube Atlético Paulistano.

14 Relato de Sami Bussab, Revista AU, nº56, outubro/novembro, 1994.

VI. Horizonte, não é estreito, é tão largo como o próprio fenômeno

*Não se usa mais isso hoje, mas as conversas que eu ouvi, ou seja, eu comecei a ver logo, desde cedo, a natureza não como uma simples paisagem, mas como um conjunto de fenômenos, que é o que interessa para a arquitetura: mecânica dos fluidos, mecânica do solo, topografia, terreno estável, terreno instável, etc. O que é muito importante para todos nós, arquitetos, urbanistas, seja o que for. Você imagina a música, como é que você pode engendrar uma orquestra sinfônica se você não sabe como é que se sopra um fagote, o que é um piano, como se escreve música? Não dá bem para você tomar nota. Então, a questão que é tida como coercitiva, como imobilizadora da imaginação, que é a questão da técnica, toma outra dimensão, que é a dimensão nata disso ao contrário, a técnica como a possibilidade de se tornar coisa, aquilo que por enquanto é só imaginação. Por exemplo, eu não tenho uma ideia de cidade. Eu acho que a cidade é um acontecimento permanente, ela nunca estará pronta, mesmo cidades, digamos, idealmente bem feitas em relação, principalmente, a uma como a nossa, São Paulo; que é fácil saber que não é bem feita e porque não é bem feita. Só o que se fez com os rios... Portanto, existe ainda na prática da nossa vida, nossa presença no planeta, uma dimensão de antes que você se preocupe tanto em saber exatamente como fazer, você se preocupar naquilo que é possível saber exatamente que é o que não fazer. Só você sugar as águas do rio Tietê através do rio Pinheiros, que o alimentava logo na origem, com a importância que ele tem para todo território, e jogar no mar para produzir quilowatts. Como você joga água no mar, o quilowatts, não há dinheiro que pague esse quilowatts. A graça é você surpreender a natureza e obrigá-la, conhecendo os seus mistérios, a ascender uma lâmpada e depois, beber a água. Se a água for embora, não há dinheiro que pague. A Light fez isso para por bonde e nortear São Paulo; portanto, esse plano crítico abre um horizonte para correção do andamento errático da arquitetura e do urbanismo. Nós usamos a palavra **horizonte, não é estreito, é tão largo como o próprio fenômeno** chamado de horizonte, é imensa a área em que podemos evitar o desastre antes que se chegue a algum modelo definitivamente ideal. Pode-se imaginar que uma cidade nunca estará pronta, porque essa imagem não é só uma imagem de caráter de materialização da construção, é como quem diz: “Na essência, a cidade somos nós, porque aquele edifício que já existe pode se transformar”. Hoje se vê ocupação e, antes de ocupação, a própria transformação. Afinal de contas, o Louvre era um palácio do rei e suas amantes, transformou-se num museu por uns tempos, depois não deu mais conta, mais uma vez, transformou-se escavando-se aquele espaço imenso de oitenta por trezentos metros chamada “Cour Napoleon”, entre os três corpos do edifício, que está lá com a pirâmide de cristal. Para não falar no que nós chamamos de ocupação, que é um fenômeno maravilhoso.*

Paulo Mendes da Rocha, 2016

Essa mesma narrativa aqui apresentada já foi objeto de discurso de Paulo Mendes em diversos outros depoimentos. Logo, não esperemos de um senhor de noventa anos que não se repita, ou não incorra em repetições e variações sobre o mesmo tema ao evocar memórias. Ecléa Bosi discorreu profundamente sobre este fenômeno da memória em idosos no livro *Memória e sociedade* (pri-

meira edição: 1973), um estudo de psicologia social¹⁵. Isso não invalida o teor do que é dito pelo arquiteto. Partamos então para os comentários vis-à-vis *A natureza é um trambolho*, entrevista com o arquiteto originalmente publicada na revista Caros Amigos¹⁶ (2002), onde também é comentada a obra de inversão do curso do rio Pinheiros para a geração de energia pela Usina Henri Borden, em Cubatão, São Paulo.

Aqui, como na Caros Amigos, Mendes da Rocha aborda a natureza com uma visão fenomênica, e não bucólica. Para ele natureza é fenômeno, assim como a linguagem também é (*as conversas que eu ouvi*). Portanto, mais do que construir o objetos edificados isoladamente, a arquitetura deveria se dedicar, em sua opinião, obras de consolidação do lugar, que contrastam com a natureza, potencializando-a¹⁷.

Já, ao dizer que o *horizonte, não é estreito, é tão largo como o próprio fenômeno*, Rocha dá a dimensão da abrangência de atuação sobre os territórios onde podem intervir os arquitetos. Para ele, descendente de italianos por parte de mãe e baianos por parte de pai, ou seja, *de raça brasileira, algo típico em países colonizados da América, nós americanos temos uma experiência peculiar de inaugurar a questão do habitat humano num território em que estava uma população nativa pequena, destruída pelo colonialismo*. Esta visão crítica é indispensável para compreendermos sua fala: cidade é território, o horizonte é amplo, esses são os espaços sobre o qual atuam os arquitetos; e, *a arquitetura é, em si, uma das formas mais comoventes do discurso humano, porque se refere às instalações humanas no planeta*. Por isso, *na essência, a cidade somos nós, porque aquele edifício que já existe pode se transformar*.

Ao final deste trecho, ao comentar as transformações pela qual passou o Louvre, em Paris, ele traz para as cidades Brasileira a indagação (ode, ou *elegia*) ao sentido de “ocupação”, hoje tão em voga em nossas grandes metrópoles – vide os movimentos sociais em luta por moradia digna que ocupam prédios abandonados nas cidades. É uma analogia desproporcional, a requalificação de uso do Louvre com as autoconstruções e soluções improvisadas de moradia pelas classes baixas; mas importante para entender a qualidade com que, na retórica de Rocha, ela poderia (e deveria) ser feita em *Terra Brasilis*. Porque, para ele *São Paulo é caótica e não tem nada de fenômeno urbano, ela metodicamente se torna horrível pela especulação imobiliária, pela exploração de tudo isso como mercadoria. Tudo isso o quê? As virtudes da natureza*¹⁸. Essa é sua imagem da cidade, por isso a seleção deste trecho da memória que não é saudosista, mas mobilizadora de imaginações futuras, para indagar: que mundo é possível imaginar a partir da revisão da experiência americana? Que outra América é ainda possível no futuro? Essas questões ontológicas, prenhes de provocações, é que emanam na busca dos espaços narrados em sua memória.

15 Nota do autor: Aqui refiro-me especificamente ao capítulo *Halbwachs, ou a reconstrução do passado* – dedicado a comparação epistemológica de Halbwachs e Bergson nas suas definições de memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 53-6.

16 *A natureza é um trambolho*. In: Revista Caros Amigos, nº 61, abril de 2002.

17 WISNIK, Guilherme. *Op. Cit.*

18 *A natureza é um trambolho*. *Op. Cit.*

VII. Onde pode-se rir, conversar e falar, ou seja, o bar

*Eu sempre frequentei muito bar. Havia um Ponto Chique, qualquer coisa assim, na rua Estados Unidos, que eu frequentei muito. Depois, durante muitos anos, frequentei com muitos dos meus amigos, queridos amigos, como Pedro Paulo de Melo Saraiva, por exemplo, o famoso Pandoro, que era uma padaria de italianos, no fim do bonde, no terminal, no retorno do bonde Jardim Europa, lá embaixo, que eu já usava aquele bonde, já tinha usado no tempo que seria proibido eu entrar no bar, para ir ao Clube Pinheiros, que era lá embaixo, sempre foi, que havia regata no rio Pinheiros. O rio Pinheiros passava dentro do clube; retificaram para fazer o tal desastre de sugar as águas do Tietê e jogar no mar, precipitadamente, que talvez essa seja... **Não vamos perder o fio da meada do bar que é muito agradável...** Mas a maior violência que você possa imaginar, evidente que no mundo deve ter muito piores, mas essa de um rio que nasce em cima da serra, a 700 metros do mar e corre por um capricho da natureza para o oeste, o rio Tietê, e deságua no Paraná, que é uma via navegável. Os países todos da Europa têm a riqueza centrada, baseada, fundamentalmente, ancorada, na navegação fluvial. A navegação do Danúbio, a navegação do Ruhr, o sistema Volga-Don, na União Soviética, o Mississippi Valley Foundation, nos Estados Unidos. Eu quero dizer que não é nem uma ciência abstrata, é exemplo fundamental que obriga, inclusive, a paz entre os países. Porque as comportas, a elevação dos navios e lugares que isso é indispensável, deve-se fazer com equipamentos que são úteis a vários países, portanto, o Freyssinet, esses pioneiros que desenharam comportas, são conhecimentos de interesse internacional. Como os rios não obedecem fronteiras, saem de um país e entram noutro, esse sistema de navegação fluvial é que nós devíamos ter feito na América Latina, onde a maior parte da riqueza, que é riquíssimo esse sistema hídrico que está no Brasil, com parceria com os outros países. Ou seja, é uma necessária perspectiva de construir a paz da América Latina. São projetos que deve-se fazer em comum, nunca se fez nada disso.*

Paulo Mendes da Rocha, 2016

19 Ver entrevista:

O botequim é que é o centro cultural. In: Revista Carta Capital, nº 457, agosto de 2007, por Ana Paula Souza.

Neste trecho Paulo Mendes lista espaços afetivos de sua memória em São Paulo, como o Ponto Chique e o bar Pandoro, que frequentava com amigos queridos – o último, fundado em 1953. Mas, logo, Mendes tergiversa para o percurso do bonde, o Clube Pinheiros e temas sempre em voga na íntegra do depoimento: os rios Pinheiros e Tietê, sua história (trágica) ao longo das últimas décadas na cidade, a navegação fluvial, a interligação do sistema hídrico brasileiro e da América Latina – objeto de projetos não construídos de sua autoria – a Cidade Fluvial do Tietê (1980) e a requalificação da Baía de Montevideu (1998). Compara-os, inclusive, com a riqueza europeia, que soube tomar partido da navegação fluvial como força motriz econômica e de desenvolvimento social. São lugares e projetos conhecidos, caros ao intelectual, por isso constituem seus espaços narrados e imagens da(s) cidade(s).

Já o bar, como temática, aparece em diversas entrevistas dadas pelo arquiteto¹⁹, é o bar como centro cultural. Pode-se dizer que, por um modo de ser muito peculiar de Mendes da Rocha, cujo raciocínio demanda o interlocutor, porque se constrói em movimento, em debate com o outro, que os bares, ou

as conversas com amigos nesses locais, tiveram papel fundamental para sua formação intelectual. Numa entrevista de 2007 para revista Carta Capital, perguntado pela jornalista Ana Paula Souza sobre como São Paulo poderia acomodar seu crescimento frente aos vazios dos espaços centrais e as forças do mercado imobiliário, Rocha responde: *Como revitalizar o centro histórico? Transformando botequim em centro cultural? Como? O botequim, ele mesmo, é que é o centro cultural.*

Ocorre, de modo sintomático, que por mais incitado que fosse a falar dos bares, ou dos lugares de lazer marcantes de sua memória, em nosso encontro estes ficaram em segundo plano na narrativa, foram se esvaindo. Mas *não vamos perder o fio da meada do bar que é muito agradável...*

VIII. A vida não é feita de certezas, você precisa ver bem a qualidade dos seus erros

*Você não faz concurso para ganhar, você faz assim: “Eu quero que você veja isso aí”, entende? Se vai ganhar ou não depende do júri, pode ser um júri tolo, por sorte, não era. Fiquei em Osaka trinta dias, mais ou menos. Uma delícia. Não tinha, jamais, estado nos Estados Unidos. Resolvi vir por outra rota, porque eu fui por Los Angeles, Honolulu e Tóquio, um voo assim, mas dentro do mesmo avião. Voltei por outra rota, fui lá ver e tal, troquei a passagem pela rota chamada do polo: você vai a Anchorage, no Alaska, depois vai a Seattle, já nos Estados Unidos, de Seattle para Nova York. Em Nova York eu fiquei uma semana, que eu não conhecia; e, de lá, vim para casa. Mas para vocês terem uma ideia, quando o avião começou a baixar em Seattle, eu fui chamado dentro do avião, tive que me apresentar à tripulação. Porque em Seattle, desceu-se do avião, deu-se uma descansada no aeroporto, teve umas três horas, acho que troca de avião, não sei, mas no mesmo voo. Eu fiquei preso com a tripulação porque já tinha sido cassado, a CIA já sabia de tudo isso. E, quando eu cheguei em Nova York, me perguntaram o que eu ia fazer. Eu disse literalmente o que eu ia fazer, então, fizeram o seguinte, prenderam o meu passaporte para eu, na volta, ter que passar ali, pegar o passaporte, para eles terem certeza que eu não fiquei lá, que eu sai no dia que eu disse que eu ia sair. Para dizer que a tal cassação era para valer. E tudo isso me perturbou muito para voltar a São Paulo, a minha vida, ao meu casamento e tal. E eu terminei me separando, porque mataram o Rubens Paiva, e eu não ia ficar em casa cuidando de cinco filhos sem saber o que estava rolando por aí. E aí, acabei me ligando à Helena, com quem eu vivo até hoje, já há 40 anos que estamos juntos. Tivemos também uma filha. Todos se dão muito bem, Naná e os meus filhos, muito interessante. Mas eu tive que me afastar de casa. Eu não tenho uma racionalidade que é capaz de descrever emoções dia a dia dessa época, eu simplesmente me joguei numa outra vida, sai de casa, como quem quer preservar a casa, não para destruí-la, apesar de ter dado alguns tropeços, mas depois, acabou tudo certo. Aliás, tudo certo... tudo errado de uma maneira plausível. **A vida não é feita de certezas, você precisa ver bem a qualidade dos seus erros**, que vale a pena. Às vezes, uma bola bem chutada na trave desmoraliza mais o inimigo do que um gol. Aí depois, você faz mais três.*

Paulo Mendes da Rocha, 2016

20 *Exposição recupera história de prédio demolido de Paulo Mendes da Rocha.* Matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, impresso em 28 de outubro de 2018.

21 WISNIK, Guilherme. *Op. Cit.* p. 13.

Em 1969, ao mesmo tempo que ganhava o concurso de projeto para o pavilhão do Brasil na Expo'70 – a ser construído no ano seguinte em Osaka, no Japão – Paulo Mendes teve cassados pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5, promulgado pelo governo ditatorial brasileiro em dezembro de 1968) seus direitos de exercer a profissão e foi exonerado da docência na Universidade de São Paulo. Este pavilhão é um marco fundamental na suas carreira, por isso vale a pena detalhá-lo.

A cobertura em domos cristalinos do prédio da FAU – projetado pelo também cassado Vilanova Artigas e inaugurado em fevereiro de 1969 – foi a inspiração do projeto. O próprio Mendes da Rocha diz que levou para Osaka “o teto da nossa FAU-USP”. O resto era um grande espaço aberto. Havia um subsolo para exposições e um anexo semienterrado, para o Itamaraty. Muitos veem o desenho como uma resposta à ditadura: um edifício aberto, sem portas, que convocava à liberdade num momento em que ela não existia. A ata do júri civil, que se deu em concurso público nacional, graças à pressão do Instituto de Arquitetos do Brasil, ao qual o governo pedira indicações de profissionais capazes, ressaltava a “abordagem nitidamente brasileira” e a “poética inconfundível” da ideia campeã. Mas, para Mendes da Rocha, chegando aos noventa anos de idade, quase no cinquentenário do projeto, o que mais vale rememorar é a ligação entre Brasil e Japão. No projeto, ela se traduz na figura de um engenheiro nissei. A aparente singeleza do pavilhão esconde a grande complexidade da estrutura, calculada por Siguer Mitsutani. O engenheiro formado pela Escola Politécnica da USP foi o responsável por fazer com que a cobertura parecesse leve e pudesse descansar somente nas colinas construídas pela modificação do terreno e sobre um único pilar. Após ouvir de Mendes da Rocha, ao telefone, que os engenheiros locais de Osaka tinham achado um problema, Mitsutani pisaria no Japão de seus pais pela primeira vez, para garantir que a estrutura não fosse alterada.

Era previsto que todos os pavilhões fossem demolidos, e o terreno virasse um parque, o que de fato ocorreu. O arquiteto conta, porém, ter sido procurado por uma universidade para que o prédio fosse preservado e usado pela escola de música da instituição. Nada disso, porém, serviu para evitar a destruição da obra, que existiu de 14 de março a 31 de novembro de 1970. Mas, lembra Mendes da Rocha, o Brasil disse que não, que “fazia questão de devolver o terreno limpo”. “Foi a grande cassação que sofri”²⁰, resume.

Paulo Mendes atravessa os chamados “anos de chumbo” da ditadura militar produzindo de modo inconstante, e com uma pequena produção reflexiva. Nos anos 1970, ao mesmo tempo que se constrói muito, a discussão arquitetônica no Brasil se afasta da sociedade, perdendo dimensão pública²¹.

Importante, neste trecho do depoimento, perceber como o arquiteto descreve esse período de inflexão em sua carreira e a reverberação dos fatos em sua vida familiar. Essa é uma intimidade pouco acessada em entrevistas e, mesmo aqui *surge en passant: A vida não é feita de certezas, você precisa ver bem a qualidade dos seus erros.*

É uma fala relevante, pois se aplica à vida tanto quanto à sua atividade profissional, que, notadamente, estão profundamente interligadas. Ou seja, são indissociáveis para Paulo Mendes os espaços narrados da memória de vida das imagens da cidade.

IX. O amparo da imprevisibilidade da vida, eis a FAU

Portanto, as providências que o homem toma para habitar o planeta que por si não é habitável são incríveis, é a razão da arquitetura, é a razão de ser do que nós chamamos arquitetura. Portanto, eu sempre vi também com muito entusiasmo, digamos assim, com muito desejo que de fato fosse assim, que se você pode falar em paisagismo, se pode falar em design, se pode falar em urbanismo, mas arquitetura é tudo isso. Arquitetura é uma forma peculiar de conhecimento, porque se você tem que saber tudo isso sobre os desígnios de transformação do próprio homem, cogitar essa dualidade, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e a Escola Politécnica, se você cogita que o Flavio Motta era um mestre sobre essa questão enquanto professor, o que queremos ser, de uma espécie, de alimentar sempre a utopia e se aproximar dela na medida do possível. Você tem que admitir que é uma invenção a cada momento, não é uma coisa dada. Como se diz muito bem, eu ouvi isso dentro da FAU, não sei dizer quem exatamente falou, é impossível ensinar arquitetura, mas você pode educar um arquiteto. Você pode educar alguém para que raciocine como arquiteto. Sim, então você tem que ser esperto, digamos, em filosofia, em linguística, em geografia, em matemática, em cálculo de estrutura, em técnica? Não é possível! É uma forma peculiar de conhecimento, capaz dessa abrangência, isso que é arquitetura, não uma somatória que seria um delírio, uma esquizofrenia. Arquitetura é uma forma peculiar originária do gênero humano, nós estamos aqui porque somos arquitetos, sabemos transformar uma gruta em museu. Sabemos decidir se agora saímos daqui e vamos para ali. Sabemos decidir se não pode andar, eu ponho você para fora antes e carrego. Coisas muito interessantes para considerar, portanto, essa cogitação toda cria uma forma de conhecimento eminentemente criativo, criativo no sentido “vou fazer algo nunca visto antes”; até isso é possível do ponto de vista formal, exatamente assim. A nossa própria FAU, uma escola sem porta, com aquelas rampas, quer dizer, que prevê como é necessário prever para construir, antes de mais nada, o amparo da imprevisibilidade da vida, eis a FAU.

Paulo Mendes da Rocha, 2016

A arquitetura como amparo da imprevisibilidade da vida é um conceito há muito defendido por Paulo Mendes, não apenas aplicado a FAU/USP, que é projeto de Vilanova Artigas, mas em seus comentários sobre muitos de seus próprios projetos e de outros arquitetos coadunam com este conceito. O pro-

jeto da FAU é um marco relevante na história da arquitetura brasileira e Mendes está intimamente ligado a sua história; foi professor da Faculdade desde a inauguração do edifício (1969) até sua aposentadoria. Como as especificidades do projeto da FAU não são o cerne desta pesquisa, fica em aberto aos leitores mais curiosos o convite a visitá-lo para compreender o impacto que ele tem sobre o indivíduo que o frequenta, seus professores, alunos, funcionários e comunidade acadêmica – a FAU é *alma mater* para muitas gerações de arquitetos. Como espaço narrado, não se estranha que surja no depoimento de Mendes da Rocha.

É solicitado um esforço de abstração na leitura do depoimento do arquiteto, no trânsito entre linguagens, para vislumbrarmos os espaços que suas memórias evocam – neste e em alguns dos demais trechos integrantes deste pequeno inventário. Porque, ao falar da *arquitetura é uma forma peculiar de conhecimento*, somos convocados a perceber a cidade, e suas imagens, como algo não específico de uma única área do conhecimento. Por exemplo, ao dizer que *sabemos*²² *transformar uma gruta em museu*, não sabemos se o narrador visitou a caverna de Chauvet, na França, mas podemos intuir que assistiu ao filme *Caverna dos sonhos esquecidos* (2010), de Werner Herzog, que trata dela, nos dando um retrato muito bem conservado do que foi a vida do homem pré-histórico.

E, quando diz essa cogitação toda cria uma forma de conhecimento eminentemente criativo, criativo no sentido “vou fazer algo nunca visto antes”; até isso é possível do ponto de vista formal, exatamente assim, pensamos na admiração que Mendes da Rocha nutre por Brasília, projeto de cidade modernista de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer que instauraram no sertão, onde nada existia antes que não a natureza intocada, uma nova capital para o país.

Os graus semânticos menos explícitos nessa fala, conduzem a FAU a ser tomada como a essência, o exemplo *formal* suscitado pelo arquiteto para falar ao mesmo tempo de todos esses *outros espaços* que constituem sua memória. E, como é uma Faculdade de ensino da arquitetura, é também metáfora para a educação que Rocha acredita ser a necessária para todo arquiteto, em consonância com Artigas – e Flávio Motta, outro que *era um mestre sobre essa questão enquanto professor, o que queremos ser, de uma espécie, de alimentar sempre a utopia e se aproximar dela na medida do possível*. Donde se conclui que, como imagem, paisagem, ou linguagem, a arquitetura não se dirige a uma estética desvinculada de uma realidade social. Ela, ao contrário, só pode existir enquanto vinculada à essa realidade.

X. Cada andar dá para umas dez casas

*O futuro da cidade de São Paulo, você não pode deixar de cogitar, isso não quer dizer que você sabe, é muito difícil, porque a coisa foi muito longe, o estrago, a desordem, o abandono das áreas centrais, tudo isso. Essa idiotice de segurança, condomínio fechado. A especulação foi longe demais, mas o que pode se pensar são os novos tempos, justamente. É uma coisa que para mim ainda é um aspecto dessas transformações presumíveis, que para mim ainda é estimulante, é a ideia, que já se viu alguns exemplos do que se chama uma operação, então, uma ação, ocupação, você transforma em outra coisa, que é o que tá aí, você não vai demolir isso porque não tem nem onde pôr o entulho. Então, transformar é interessante e até com um certo brilho, você imagina um edifício na Paulista, de escritório, que se transforma em habitação popular, **cada andar dá para umas dez casas**. Se você pode pôr mais um elevador por fora, coisas assim. Há muito recurso da técnica. Até eliminar um andar, tirar as paredes, quer dizer, a estrutura tem que ficar e fazer um jardim, não sei em que cota, porque não sei que lugar. É pensar um novo território a partir daquilo que já está construído. Isso é tão interessante porque o inverso, enquanto trágico, enquanto negativo, também se dá.*

Paulo Mendes da Rocha, 2016

A maleabilidade de funções, que podem mudar e transformar lugares, edifícios, quadras, bairros e cidades por meio da atuação do arquiteto com novos projetos é que instiga Paulo Mendes nos últimos anos – conectando-o com um pensamento global sobre cidades contemporâneas bastante disseminado nas escolas e nos escritórios de arquitetura. Notadamente, nos projetos de requalificação da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1996-8), a nova marquise para a Praça do Patriarca (2002) e a unidade 24 de Maio do Sesc São Paulo (2018), todos na região central da cidade, são exemplos de como ele vem respondendo a essa questão colocada no trecho do depoimento acima.

Chegamos ao final desse pequeno inventário de espaços narrados de imagens da cidade por Paulo Mendes da Rocha com uma reflexão sobre o futuro das cidades. Todavia não é um término que desusa suas memórias, mas as ativa para seguir, sem saudosismo, enfrentando os desafios pessoais da profissão que carrega imbricada desde tenra infância. Em entrevista a Marta Bogéa²³, disse (citando Hanna Arendt) que “a promessa é a memória da vontade”; e, na sequência, “toda invenção é mobilização de memória. A invenção é uma arrumação do que você sabia de um modo peculiar. A cidade, antes de tudo, é um discurso.”

23 *Arquitetura como forma peculiar de mobilizar o conhecimento*. In: WISNIK, Guilherme. *Op. Cit.*, p. 100-11.

1.3. Jean-Claude-Bernardet – biografia e apresentação da entrevista gravada em 2016

*“Não sei se as pessoas me identificam – não ligo muito para isso –
mas o fato de eu me sentir morando num lugar,
que é um lugar de trânsito, de passagem, é fundamental.
Isso, certamente, liga-se a certas características psicológicas.”*

Jean-Claude Bernardet

1 MOURÃO, Maria Dora;
CAETANO, Maria do Rosário;
BACQUEÉ, Laure (Org.).
*Jean-Claude Bernardet: uma
homenagem*. São Paulo:
Imprensa Oficial do Estado
de São Paulo: Cinemateca
Brasileira, 2007. p. 10-11.

Nascido em Charleroi na Bélgica, em 1936, de família francesa, Jean-Claude Georges Rene Bernardet passou a infância recluso com a família (pai, irmão e madrastra) nos arredores de Paris, com temporadas esporádicas na cidade ocupada pelos nazistas, onde residiam seus avós. A reclusão se deu na casa anexa à fábrica metalúrgica de seu pai, não completamente protegidos dos efeitos da Segunda Guerra, onde recebeu educação formal de uma tutora, e aulas de piano de outra. Por decisão de seu pai, que recebera uma oportunidade de trabalho, migrou para o Brasil com sua família aos 13 anos, naturalizando-se brasileiro em 1964.

É diplomado pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (Paris) e doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde lecionou desde os anos 1960 e obteve o título de Professor Emérito, em 2004. Por esses títulos é mais comumente reconhecido como professor e crítico do cinema. De fato, Bernardet interessou-se por cinema, na juventude, a partir do cineclubismo, no Instituto Dom Vital, para em seguida colaborar de modo profissional na Cinemateca Brasileira. Mas, além da crítica, Bernardet construiu imensa folha de serviços prestados ao cinema brasileiro também como roteirista, diretor e ator.

No final dos anos 1950 tornou-se colaborador do *Suplemento Cultural* do jornal *O Estado de São Paulo*, editado por Décio de Almeida Prado e em cuja equipe atuavam Antonio Candido e Paulo Emílio Salles Gomes. A produção crítica de Jean-Claude Bernardet está registrada nos mais diversos veículos da imprensa diária, semanal e mensal brasileira (*O Estado de São Paulo*, *Última hora*, *Opinião*, *Folha de São Paulo*, *Revista de Cinema*). Nos anos 1970, foi o principal crítico do jornal *Movimento*. Vistas em conjunto, suas críticas nos dão a dimensão e amplitude de seus interesses, sedimentados em profundo conhecimento dos cinemas europeu e brasileiro, além de refletir sobre política cinematográfica¹.

No campo acadêmico, Bernardet se fez marcante, fundou com Pompeu de Souza, Paulo Emilio Salles Gomes e Nelson Pereira dos Santos, o curso de Cinema da UnB (Universidade de Brasília, 1965-66). A partir de 1968, tor-

nou-se professor de Cinema na ECA-USP (pela qual se aposentou em 2004). Na contracorrente do que se podia esperar do Professor, sempre com parceiros, pois gosta de trabalhar em equipe, escreveu roteiros para filmes de Joaquim Pedro de Andrade (*Brasília, contradições de uma nova cidade*, 1968), Luís Sérgio Person (*O caso dos irmãos Naves*, 1967), João Batista de Andrade (*Gamal, o delírio do sexo*, 1970, e *Paulicéia fantástica*, 1970), Sérgio Ricardo (*A noite do espantalho*, 1974) e Tata Amaral (*Um céu de estrelas*, 1996). Foi ator de pequenos papéis em longas metragens como *Orgia, ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970), *O profeta da fome* (Maurice Capovilla, 1970), *Ladrões de cinema* (Fernando Campos, 1977), *P.S. Post Scritum* (Romain Lesage, 1981) e *A cor dos pássaros* (Herbert Broedl, 1988); e, em vários filmes de curta metragem, incluindo muitos de autoria de alunos e ex-alunos. Também dirigiu dois filmes, ensaios poéticos de média-metragem: *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* (1994) e *Sobre Anos 60* (1999).

No que concerne à obra ensaística de Bernardet, pode-se afirmar que é dedicada em sua maior parte à crítica de cinema e, nela, percebe-se o constante estabelecimento de analogias entre as estruturas fílmicas e as sociais. Assim, Bernardet analisa momentos importantes do cinema brasileiro, como o Cinema Novo e o Cinema Marginal, procurando compreender e evidenciar os laços entre as formas artísticas e as condições materiais nas quais estão inseridas. *Procura elaborar uma crítica de intervenção, por meio da qual o intelectual se insere, através do debate público, na sociedade em que as obras estão sendo produzidas*². Destacam-se, dentre os livros de sua autoria, *Brasil em tempo de cinema* (1967), que o alçou a grande interlocutor do grupo de cineastas do Cinema Novo, especialmente de Glauber Rocha, que rompeu com ele a partir da publicação. Posteriormente, o autor prossegue com *Historiografia clássica do cinema brasileiro*, *Piranhas no mar de rosas*, *Cinema e a história do Brasil*, *O que é cinema?* e *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979) – este, importante marco, por fazer uma leitura crítica inovadora, não-linear, da história da produção cinematográfica brasileira e sua pendular oscilação ao longo dos ciclos políticos e econômicos aos quais a indústria do cinema esteve submetida no país. E, ainda pertinente listar porque será debatido mais adiante neste capítulo dedicado a Bernardet, seu livro *Cineastas e a imagem do povo* (1985, reeditado com adições pela Companhia das Letras em 2003).

Já sua obra estritamente literária caracteriza-se pelo trânsito entre relato e a ficção, entre memória pessoal e transfiguração estética dos acontecimentos vividos. *No entanto, a dimensão autobiográfica dos romances não limita seu teor crítico sobre a sociedade, uma vez que os nexos entre as trajetórias do indivíduo e da história se fazem presentes*³, sobretudo em seu primeiro romance, *Aquele Rapaz* (1990); e, em *A doença, uma experiência* (1996), onde conta sua experiência como doente de AIDS. Embora tenha se dedicado mais ao cinema, os romances de Bernardet, bem como sua produção crítica sobre outras artes,

2 JEAN-CLAUDE Bernardet.
In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1401/jean-claude-bernardet>>. Acesso em 2 de Jan. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

3 MOURÃO, Maria Dora; CAETANO, Maria do Rosário; BACQUEÉ, Laure (Org.).
Op. Cit.

como o teatro, evidenciam sua luta contra a especialização excessiva, assim como sua procura por uma ampla compreensão dos fenômenos estéticos e culturais.

Traçamos essa incompleta lista de sua produção crítica e artística (incompleta, de tão vasta que é), para demonstrar como sua trajetória é permeada pelas relações entre arte e sociedade, entre estética e política. Foi, a partir de 2008, quando Bernardet atuou em *Filmefobia*, longa metragem dirigido por Kiko Goifman, dado o fato de quase não mais enxergar e ter problemas auditivos, que “reinventou-se” e mergulhou de cabeça na carreira de ator. Cada vez mais assume papéis de destaque como protagonista de filmes de longa metragens, dentre os de maior destaque estão *Fome* (2015), *No Vazio da Noite* (2016) e *Antes do Fim* (2017), todos com direção de Cristiano Burlan. Recentemente aventurou-se como diretor de teatro com *A Procura de Emprego* (2018), do francês Michel Vinaver, dirigida em parceria com o também cineasta Rubens Rewald. Hoje, com mais de oitenta anos de idade, segue produtivo, aceitando papéis, maiores ou menores, em filmes de estudantes de cinema, outros (como os supracitados) em parceria com diretores mais experientes, com os quais mantém estreita relação de amizade; frequenta o circuito de festivais, está antenado com a indústria cinematográfica brasileira, sobre a qual publica análises críticas em seu blog pessoal e em redes sociais.

Em agosto de 2016, a aproximação com o cineasta para a gravação do depoimento do qual foram extraídos os excertos que constituem o capítulo seguinte a este introito foi amistosa. Fomos apresentados por e-mail por uma colega em comum, a Prof. Dra. Silvia Hayashi (ECA-USP), uma ex-aluna sua. Embora este ritual memorialístico não lhe seja prazeroso, ele não recusou o convite. Nosso primeiro encontro se deu já no set de gravação, onde o entrevistei, com a presença de Hayashi (ouvinte) e do operador de som e câmera André Luiz de Luiz (também ex-aluno de Bernardet). De pronto percebi que Bernardet não nos acolhera como Paulo Mendes da Rocha; manteve-se no papel de intelectual e não estava afeito a tratar de intimidades – estas vêm sendo gravadas em conversas com Cristiano Burlan, que só tem autorização para uso do material após a morte de Bernardet. Isso não diminui o valor da entrevista, que seguiu metodologia similar a de Rocha e cujo material resultante nos permitiu averiguar os espaços narrados e imagens da cidade, objetos de estudo que pesquisamos. Notadamente familiarizado com sets de filmagem, Bernardet, ciente da presença da câmera e da equipe, lançou-se a algo que lhe é bastante característico – provocou-nos e debateu, sempre que pôde, sobre a pertinência da situação em que estávamos (da qual ele aceitara participar sem restrições prévias). Disso decorre o fato da temática da memória e do ato de rememorar constituírem parte significativa do depoimento. Lembrando o cineasta Eduardo Coutinho, vivemos um real *Jogo de cena*.

1.4 Sinfonia e cacofonia de espaços narrados – trechos e notas do depoimento concedido em 2016

[...] como num verdadeiro teatro, sem disfarce e sem máscara, o dejetivo, como o cadáver, me indica aquilo que eu afasto permanentemente para viver. Porque a abjeção é, em suma, o outro lado dos códigos religiosos, morais, ideológicos sobre os quais repousam o sono dos indivíduos e a calma das sociedades.

Julia Kristeva

Como metáfora para os trechos selecionados, excertos do depoimento gravado com Jean-Claude Bernardet, emprestamos o título do seu filme de estreia na direção, *São Paulo, sinfonia e cacofonia* (1994). Ato de homenagem e, por consonância com o trânsito entre linguagens, a metonímia do som como cinema e, depois, do cinema como texto exemplificam bem o processo. São sentimentos contraditórios: sinfonia são todos os sons juntos; cacofonia, a junção de vários sons discordantes e desafinados. No caso do filme, com trilha sonora original de Lívio Tragtenberg e montagem Maria Dora Mourão, harmonizavam-se os sons com as imagens – a saber, centenas de trechos de filmes brasileiros dos anos 1950 aos 1980, que têm São Paulo como cenário. Para Bernardet o filme organizara seu *imaginário cinematográfico de São Paulo*. Para nós, na sinfonia (o entrevistado não se absteve de responder às perguntas e comungou conosco da solenidade do set de gravação) e na cacofonia (fui como entrevistador, por vezes, questionado sobre a pertinência ou relevância de querer registrar suas memórias⁴), organizamos nos trechos selecionados seus pensamentos sobre espaços narrados, suas memórias e as imagens da cidade contidos no depoimento concedido por ele em 2016.

Assim como no depoimento de Paulo Mendes da Rocha, para que o leitor crítico não se sinta desamparado, buscando o que foi suprimido nestes espaços narrados, a íntegra do depoimento de Jean-Claude Bernardet está disponível ao final deste volume, num anexo, e outros trechos que não estão aqui aparecerão na edição em vídeo, que pode ser assistido ao final dessa leitura. Lá ele poderá fartar-se do todo, aqui é convidado a uma jornada aventureira por oito décadas de vivências de um intelectual, célebre crítico e cineasta, que participou e interveio na história do cinema brasileiro. Ao final de cada trecho, uma breve nota o comenta e situa o leitor, amparando-o na peregrinação entre vida, memória, cidade, cinema e pensamentos diversos sobre lugares.

4 Nota do autor:

Após a entrevista, nos meses subsequentes, as provocações me fizeram visitar Jean-Claude Bernardet duas vezes em seu apartamento, no 30º andar do Copan, para esclarecer (*off camera*) pontos que julguei necessários. O primeiro tinha a ver com o suposto “fim da narrativa”; o que me levou a ler trechos de: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narrativa em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1994. O segundo tratava dos “*fósseis narrativos*”, teoria que Bernardet diz ter desenvolvido a partir de conversas com o cineasta Eduardo Coutinho e avisa nunca ter publicado; o que me levou a assistir novamente o filme *Jogo de Cena* e a ler trechos de: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Foram encontros tensos, pois senti que, por um lado não validavam nossa relação, que não se estreitava, por outro eram iscas, ou um *filó de Ariadne* que me manteria preso ao intelectual sem poder criar distanciamento para prosseguir com a pesquisa. Benjamin, Gagnebin e Ohata, todavia, foram boas lições.

I. Na Segunda Grande Guerra, um banheiro para a família toda – já que os franceses não multiplicavam os banheiros na época

*De certa forma, eu pertencço a uma família de classe média, bem média. Mas sou filho de um pai que se via num processo de ascensão social, que era uma grande aspiração dele, certamente, embora fosse de esquerda, mas ele tinha essa perspectiva. Então, nós morávamos numa casa imensa. A casa, propriamente dita, ficava numa espécie de primeiro andar, tinha não sei, uma escada fenomenal para subir até lá e aí tinha salão, tinha uma sala de jantar, quartos, etc. **E um banheiro para a família toda, já que os franceses não multiplicavam os banheiros na época,** e acho que continuam não multiplicando os banheiros. Não sei exatamente em que momento, mas em 1939 ou 40, meu pai mandou – eu acho que isso aí é antes da visita dos alemães – construir uma espécie de bunker à prova de balas e, eventualmente, de bombas. Então, assim, passamos uma parte do tempo na casa, uma parte nesse bunker, que eram escritórios da fábrica, só que com uma estrutura de concreto armado reforçado. E uma parte do tempo em Paris, na casa dos meus avós. Então, esses que são os pontos. E a casa tinha uma dependência enorme, porque tínhamos empregados, cozinheira, mordomo, etc., a casa dos empregados, um apartamento para eles. De fato, eu me dei muito mal com meu pai, acho que a vida toda. O que eu guardo dele de muito positivo é o fato dele ter entrado na resistência durante a Segunda Guerra e, na vida clandestina, ele passou quatro anos numa vida clandestina e sobreviveu. Acho que são opções de vida muito radicais que, inclusive, implicam mais ou menos em abandonar a família, porque não pode ficar aparecendo, se você tá clandestino. Eu acho que foi uma decisão.*

Jean-Claude Bernardet, 2016

5 BOSI, Ecléa. *Tempo vivo da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 59-67.

Logo no início de seu depoimento, pedimos a Jean-Claude Bernardet que nos narrasse lembranças de sua infância. De pronto ele descreve a que classe social pertencia, a orientação política de seu pai e a casa onde morava, seus cômodos e seu único banheiro, a fábrica, a construção do bunker para se protegerem de bombardeios e, sorrateiramente, cita a casa dos avós, em Paris, fechando, então, esses que são os pontos. Depois prossegue falando dos empregados da fábrica e da casa e, por fim, de sua relação conflituosa com seu pai. Advém dessa densa narrativa, o que Ecléa Bosi descreve como *memórias de longo termo*, que se misturam entre as *semânticas* e as *episódicas*, as que *a mobilidade espacial tem relação com a afetiva, e que há defasagens entre a ordenação interna do relato e a sequência dos acontecimentos*. Mas, ressalta a autora, *em geral, uma orientação configura a narrativa, orienta seu fluir dinâmico*⁵.

Podemos entender, então, que embora haja uma certa ironia do depoente ao falar do único banheiro da casa que, como mensagem principal, em seu *fluir dinâmico*, o que ele nos passa como mensagem ao descrever esses espaços da infância é que na França a vida era muito diferente do Brasil. Que há diferenças culturais suas, como estrangeiro no Brasil, que não podem ser ignoradas. Eram tempos da Segunda Guerra, seu país estava ocupado pelos nazistas. E, é da *Ocupação* que vem o único fato que lhe traz orgulho do pai, sua adesão à *Resistência*, que o levava a sobreviver numa corajosa vida clandestina.

Bernardet, por sua vez, admite ao longo do depoimento, mais adiante, em trecho não destacado aqui, que nunca deixou (nesses anos todos no Brasil) de se sentir estrangeiro, que sua inserção como imigrante não foi um processo nem curto, nem fácil; e, sua relação com o pai, sempre conflituosa. O que nos faz pensar, vis-à-vis a infância de Paulo Mendes da Rocha, que tampouco sua relação com os lugares que viveu foi tão feliz, pacífica e estimulante. Se para Mendes, como vimos no capítulo anterior, *a política veio mais tarde*, já na vida adulta, para Jean-Claude ela se faz presente desde a infância.

II. O único lugar onde eu me sentia em casa era no apartamento dos meus avós

*Não tinha filme, era Guerra, o quê que é isso de ver filme? A gente ficava dentro da casa, a gente quase não saía, tinham soldados na rua, a França estava ocupada. Paris, na parte norte da França, não integrava a resistência. Mas, como tudo isso é imenso, a fábrica, a casa tinha terraços e tudo isso, para a gente, era um mundo tudo isso. A gente não saía, quer dizer, eu me lembro de sair para ir ao dentista. De vez em quando, eu não sei como eles avaliavam isso, em todo caso, de vez em quando, a gente ia passar uma temporada na casa dos meus avós [em Paris]. E as minhas ligações afetivas na França, naquele momento da infância, são somente com os meus avós, quer dizer, **o único lugar onde eu me sentia em casa era no apartamento dos meus avós.** Na casa dos meus pais, eu estava ali, mas não tinha laços afetivos com o lugar. Então, digamos, a ideia de ninho, né, a casa como ninho, a casa acolhedora, a casa protetora aconteceu só com os meus avós.*

Jean-Claude Bernardet, 2016

Ainda na primeira parte de seu depoimento, quando perguntado sobre passeios e brincadeiras de infância, a impostação da voz de Jean-Claude muda. Faltariam exclamações para a transcrição transmitir o que se sucedeu, mas ele passa a descrever quão ruim pode ser a vida de uma criança durante uma guerra, seu mundo era a fábrica, os grandes espaços da casa colada à fábrica de seu pai, e um pátio interno (aqui não citado). O lugar de segurança, justamente, era na cidade insegura, Paris, onde residiam seus avós. Interessa saber (e não foi gravado) que Bernardet, adulto volta a Paris em busca desse apartamento dos avós e não o encontra, não reconhece da rua quais seriam as janelas nem qual o prédio exato da rua seria. Portanto, este único lugar em que se sentiu em casa durante sua infância, existe só em sua memória e não num lugar concreto, *aconteceu*. E ele não reencontra seus avós depois que se muda para o Brasil.

Aqui, sem necessidade de recorrer a grandes pensadores da psicanálise, da fenomenologia, ou da memória, a questão dos *laços afetivos* perpassa todo o depoimento, ao longo do qual os leitores poderão perceber que os afetos para Bernardet surgem dos conflitos, seja com pessoas, seja com lugares. Para Ber-

6 MOURÃO, Maria Dora;
CAETANO, Maria do Rosário;
BACQUEÉ, Laure (Org.). *Op.
Cit.*, p. 124

7 BERNARDET, Jean-Claude.
*Cinema Brasileiro: propostas
para uma história*. 2a edição.
São Paulo: Companhia das
Letras, 2009. Prefácio de
Arthur Autran, p. 8-16.

nardet, debater na esfera pública, conflitar, colocar em prova seu pensamento, receber críticas e reformatar ideias são marcas constantes que emanam de toda a sua produção intelectual.

Citando um exemplo notório, houve grande reação negativa da crítica à leitura que Bernardet propõe aos filmes do Cinema Novo em seu livro *Brasil em tempo de cinema* (1967) – escrito no calor da hora, sem o confortável recuo da história. Nele, o autor não se limita ao movimento liderado por Glauber Rocha e se empenha em mostrar as conexões entre filmes aparentemente díspares (incluindo os diretores Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins) e o modo como eles se relacionavam com o país em transformação; acusando os próprios cineastas que, pela sua condição de intelectuais de classe média, não tinham distância entre intenção e resultado. O livro tem como *eixo de análise o papel ambíguo e oscilante da classe média brasileira – dividida entre a simpatia pelo proletariado e a subserviência à elite, entre a apatia e o desejo de mudança – mas o faz sem desatenção à forma, na tentativa de identificação dos impasses políticos dos cineastas na própria estrutura narrativa e na configuração estética dos filmes*⁶. Após sua publicação, Glauber rompe publicamente com Bernardet – o que o próprio desmente, dizendo ser um debate público que não afetou a relação afetiva que um tinha para com o outro.

Outra provocação notória de Bernardet, no campo da historiografia do cinema brasileiro, foi a publicação do livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (São Paulo: Paz e Terra, 1979). O texto nasceu de uma encomenda do francês Guy Hennebelle e do boliviano Alfonso Gumucio-Dragon para um vasto volume a ser editado na França que compilaria a história do cinema da América Latina, que resultou no livro *Les Cinémas de l'Amérique Latine* (Paris: Lherminier, 1981). No entanto, o capítulo encomendado a Jean-Claude não foi aceito pelos organizadores, que o acharam pouco didático e discutível do ponto de vista da metodologia, posto que ele não segue ordenação cronológica e não é o desfiar de títulos de filmes e de nomes de cineastas, atores e atrizes amarrados pela cronologia; traço central do livro francês – o que por si só já demonstra a quantas andava o pensamento historiográfico sobre cinema na segunda metade dos anos 1970. Bernardet redigira, não como contraponto, mas certo de que sua metodologia introduzia o pensamento mais avançado para a época, *um longo ensaio discutindo algumas das principais características que marcaram e atravessaram – e que em alguns casos ainda marcam e atravessam – o cinema brasileiro dos pontos de vista artístico, econômico, cultural e ideológico*⁷. Uma vez recusado por Hennebelle, o capítulo sobre o Brasil foi encomendado a outro pesquisador e, em 1979, Bernardet decide publicar seu ensaio sob a forma de livro, pela coleção Cinema (sétimo volume) da editora Paz e Terra. Homem *sem ninho*, o intelectual Jean-Claude Bernardet aninhou-se na esfera pública, nas palavras de Ismail Xavier:

Seu percurso de contribuições fundamentais para a reflexão sobre os caminhos do cinema moderno brasileiro se alia a uma indagação sobre o estatuto e a oportunidade do próprio percurso crítico a serem avaliados em cada conjuntura. No trabalho de Jean-Claude, a intervenção é insistente proposição de debate que, não raro, tenciona as relações para reafirmar o princípio da improdutividade de consensos.⁸

8 XAVIER, Ismail. *O ensaísta e a autoria*. In: PINTO, Ivonete; MARGARIDO, Orlando (org.). *Bernardet 80, impacto e influência no cinema brasileiro*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017, p. 145-54.

III. “Fóssil narrativo”, esse conceito que eu nunca defini, mas eu conversei muito com o Eduardo Coutinho sobre isto

[Sobre esta entrevista] *Tem uma coisa que eu quero dizer do ponto de vista metodológico: eu criei um conceito de “fóssil narrativo”, esse conceito que eu nunca defini, mas eu conversei muito com o Eduardo Coutinho sobre isto. Essas histórias de vida, ou essas histórias de fragmentos de vida, elas são solicitadas assim por inúmeras pessoas, desde os amigos, a família, até instituições, como é o caso agora. Portanto, há um alto nível de repetição e nós acabamos construindo pequenas narrativas que, a cada solicitação, vêm sendo mais ou menos reapresentadas com poucas variantes de um adjetivo, uma coisa aqui, uma coisa ali a mais; de tal forma que, inclusive, para quem emite esses fosseis narrativos passa o momento...[cansaço por repetição], até que se chega o momento em que o fóssil narrativo parece ser o relato da sua vida. No entanto, esse fóssil narrativo já se desligou suficientemente de uma vivência, ou de uma memória, pra ter adquirido uma autonomia narrativa, uma coerência interna. De forma que, quando você me pergunta sobre o meu pai, eu não sei exatamente o que eu estou lhe respondendo. O que eu estou lhe respondendo é certamente o que eu já respondi a inúmeras pessoas, em situações semelhantes, que é o que se apresenta como resposta ao estímulo que você me dá. Não tenho condição, ou não vejo condições de reciclar o fóssil narrativo, ele acaba se impondo.[...]Quando disseram que ele era profundo, alguma coisa assim, um dia, Coutinho respondeu: “Não, eu sou superficial” “Não, que modéstia, não é isso, imagine, etc.”, mas realmente ele era superficial, não é? Significa o que essa conversa? Eu discuti com ele os tais fosseis narrativos, disse: “Se você acha que essas mulheres estão contando uma coisa nova pra você, porque você tá com a sua câmera, você tá totalmente enganado”. Ele disse: “Eu sei muito bem, porque o que elas contam, elas já contaram mil vezes pra elas, no chuveiro, para os amigos, para as amigas, recontaram, etc. e tal, portanto, é uma história que elas já organizavam da vida delas”. Isto está provado em “Jogo de Cena”. Pode adquirir uma autonomia narrativa, quase literária, que independe de quem fala e da vivência de quem fala. Onde o Coutinho é superficial? E onde ele pega alguma coisa? É na emissão de voz. Esse momento em que a voz é proferida nessa narrativa com todos os seus acidentes de voz de pausa, de sorriso, seja lá o que for, que se capta esse momento único; e não pelo conteúdo.*

Jean-Claude Bernardet, 2016

Comentar esse trecho do depoimento de Jean-Claude Bernardet é, talvez, o maior desafio dessa pesquisa. Porque Jean-Claude põe em cheque o que é memória, ou melhor, o que são suas *memórias* versus possíveis *fosseis narrativos*

9 *Revista FAPESP*,
edição 224, outubro de 2014.
<<http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/10/09/jean-claude-bernardet-um-critico-contra-estetica-da-miseria/>>
Acesso em 15 de janeiro de 2019.

10 BERNARDET,
Jean-Claude. *Cineastas e a
imagem do povo*. São Paulo:
Companhia das Letras, 2003,
p. 11-13.

que podem estar contidos no seu depoimento – que não seriam memória em si e, sobre os quais ele não teria domínio. No momento em que essa fala surgiu, foi necessário não perder o foco e manter o diálogo, para evitar que todo o resto da entrevista porvir ficasse contaminada por este ruído. Como não nos foi dado por Bernardet um caminho de pesquisa para a solução desse impasse, tampouco no arcabouço dos teóricos da memória sobre os quais os residem os fundamentos epistemológicos dessa pesquisa (BOSI, BENJAMIN, BERGSON, FRANKL, HALBWACHS, NORA, *et al.*) encontraram-se recursos para sustentar os tais *fósseis*, teceremos alguns comentários sobre o cinema de Eduardo Coutinho e o livro *Cineastas e a imagem do povo* (BERNARDET, 1985). Mais detalhadamente, também, discutiremos o filme *Jogo de Cena* (COUTINHO, 2007) e abordaremos algumas questões contemporâneas sobre a produção de filmes de não-ficção no Brasil; sempre no intuito de não descartar os *fósseis narrativos*, mas incorporá-los, então, como fator adicional ao entendimento dos depoimentos que compõe essa pesquisa.

Começamos pelo notório depoimento de Eduardo Coutinho que, em São Paulo, no *Festival É Tudo Verdade*, de cinema documental, no ano de 2008 (que homenageava o septuagésimo aniversário de Jean-Claude Bernardet), disse publicamente que o filme *Cabra marcado para morrer* (1964-1984) é uma resposta às questões colocadas no livro *Cineastas e a imagem do povo* (1ª edição, 1985). *Ele diz textualmente: “Fiz Cabra para ele”*. *Cineastas e a imagem do povo*, que faz uma análise crítica do cinema brasileiro documental produzido entre os anos 1960 e 1980, ganha uma reedição revista e ampliada em 2003 (pela editora Companhia das Letras), na qual Bernardet alerta os leitores na primeira página que concluiu este ensaio antes de ter visto *Cabra marcado para morrer* e que, *se tivesse escrito depois, a minha perspectiva de trabalho provavelmente teria sido outra*¹⁰.

Para quem desconhece a obras: *Cineastas e a imagem do povo* põe em evidência o que Bernardet chama de “modelo sociológico”, no qual, na representação do universo popular no cinema documental, a voz *off* seria composta por enunciados que reafirmam o saber sobre o outro, reduzindo a nada a dimensão da expressão desse outro. Para Bernardet, esse é o *ponto cego da ética pós-estruturalista que surge nos anos 1960 e domina nosso universo ideológico até hoje* – o sujeito humilde (que se apaga dando “voz” ao outro) é visto positivamente e o livro tem como parâmetro a “evolução” do cinema documentário nessa direção; mas tem intenções de suscitar discussões ideológicas e estéticas que ultrapassam o campo do documentário e do cinema, querendo se aproximar e contribuir para a compreensão dos conflitos vividos por artistas e intelectuais brasileiros no período de 1964 a 1980. E, *Cabra marcado para morrer*, filme seminal de Coutinho, rompe com esse “modelo sociológico” que Bernardet criticara já em 1980, essencialmente, por dar voz *on camera* aos sujeitos do povo, sem comentá-las em *off*, por gravar suas personagens em ação, sem

atribuir-lhes um *humanismo utópico*, nem se dirigindo aos poderes públicos. Além disso, por ter sido produzido em dois momentos, com um intervalo de vinte anos, o documentário rompe com a narrativa cronológica e, em sua montagem, faz uso das imagens dos dois períodos de filmagem sem se ater a amarrações de causa e efeito na sucessão dos fatos narrados pelas personagens. Seu período produtivo pós *Cabra* é bastante conhecido – e seu método de entrevistar as personagens e, depois, como editava os depoimentos, inspirou gerações de cineastas (inclusive o autor dessa pesquisa). Acreditamos ser esse o primeiro ponto de convergência entre Bernardet e Coutinho, a nascente que deságua nos fósseis narrativos de *Jogo de cena*.

Jogo de cena parte de um dispositivo no qual o diretor coloca um anúncio num jornal para selecionar as participantes do documentário. Várias mulheres se mostram interessadas, há uma seleção e em seguida são filmadas as histórias de vida das selecionadas, entrevistadas por Coutinho, no teatro Glauce Rocha, no Rio de Janeiro. Elas contam suas histórias de vida, suas alegrias, suas tristezas, suas experiências. Em seguida, atrizes convidadas pelo cineasta, algumas famosas outras não, interpretaram (reencenam) as histórias contadas pelas entrevistadas. As atrizes depois se questionam e falam sobre suas atuações.

*Mas, se a encenação se reconfigura no cinema moderno, poderíamos dizer que sofre novos desdobramentos na contemporaneidade. Hoje, somos também atravessados por um “saber midiático” que influencia nossa forma de agir e de narrar nossas experiências, e, no caso brasileiro, notadamente permeado por elementos do melodrama televisivo. Diante dessa hipertrofia da vida privada, dois caminhos se abrem aos realizadores contemporâneos: aceitar tais performances e reiterar a lógica do espetáculo ou problematizá-las. Se Coutinho sempre procurou seguir a segunda opção, com Jogo de Cena ele amplifica o debate; faz dessa reflexão o cerne do dispositivo, desconstruindo as regras do seu estilo para abordar um tema que passou a ser chave nos documentários brasileiros regidos pelo ensaísmo: a questão da encenação. Por isso mesmo, desloca os depoimentos das mulheres anônimas do universo doméstico (ambiente personalizado) para o teatro (palco neutro e consagrado ao artifício), propondo, neste movimento, a reencenação de suas performances por atrizes.*¹¹

No entanto, como lembra o próprio Coutinho na faixa comentada disponível nos extras do DVD, o dispositivo de *Jogo de Cena* não termina por anular completamente os sujeitos da experiência em prol de um exercício ensaístico, algo que seria estranho à sua postura ética. “É um filme sobre o discurso, de como a história passa a ser de todos, coletiva, mas obviamente você não mata as pessoas, você está lidando com elas”, diz o veterano diretor.

Portanto, após este desvio pela obra ensaística de Bernardet e fílmica de Coutinho, voltando ao trecho do depoimento de Jean-Claude de 2016, objeto deste estudo, podemos presumir que ele quer, de fato, nos alertar sobre uma possível encenação, uma auto *mise en scène*, que ele estaria performando diante

11 RODRIGUES, Laércio; PADILHA, Luiz; ALVES, Álvaro Renan. *Encenação e espelhamento narrativo – uma análise de Jogo de cena de Eduardo Coutinho*. In: RUA – Revista Universitária do Audiovisual: UFSCAR, novembro de 2014 < <http://www.rua.ufscar.br> > Acesso em 15 de setembro de 2018.

12 Nota do autor:

Importa saber que, em 2016, a entrevista com Jean-Claude Bernardet foi gravada em estúdio, ao passo que Paulo Mendes da Rocha foi entrevistado em seu escritório.

13 HALBWACHS, Maurice.

A memória coletiva.

São Paulo: Vértice: Editora Revista dos Tribunais, 1990, p. 76.

14 BENJAMIN, Walter.

Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio

Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1. p. 222-232: Sobre o conceito da história.

do entrevistador e da câmera. Mas, se não há como combater o *fóssil narrativo*, posto que este *já se desligou suficientemente de uma vivência, ou de uma memória, pra ter adquirido uma autonomia narrativa, uma coerência interna*¹², temos que admitir que, se porventura os depoimentos colhidos para esta pesquisa não tragam ineditismos (isso não altera a qualidade da metodologia de pesquisa) – tanto os de 1995 gravados por Jorge, quanto os de 2016 pelo presente autor, com Rocha e Bernardet – ainda assim nos servem como fonte para interpretação dos espaços narrados e das imagens da cidade, objetos primordiais aqui almejados. Isto porque, em se tratando da busca memórias individuais e de experiências de vida reais (assim são, se lhes parecem) – e não de uma invenção de um passado falacioso ou uma discussão sobre encenação *per se* (há um voto de confiança entre as partes uma vez dado o aceite para a coleta dos depoimentos) – no tempo presente da narrativa gravada (inclusive na rememoração de suas conversas com Eduardo Coutinho), sempre haverá *constantes universais nessa divisão subjetiva do tecido da lembrança, que são os marcos em que os signos sociais se concentram, apoiando a memória individual*¹³.

Por fim, lembramos que somente no vídeo editado dos depoimentos gravados é que os aqui leitores poderão acessar como espectadores a impoção da voz de cada um dos sujeitos dessa pesquisa. E se *é na emissão de voz* que Bernardet e Coutinho apostavam suas fichas, é dessas vozes no vídeo que os espectadores poderão *pegar alguma coisa nova*. Agora, evitando embate direto com Bernardet e assumindo que aprendemos com sua provocação que memória também é *encenação*, encerramos as notas sobre este trecho com a mesma citação a Benjamin (uma crítica ao *historicismo* na literatura, procurando abandonar *sistemas fechados*) que o intelectual encerra o livro *Cineastas e a imagem do povo*; crendo ser possível, com isso, ampliar e contribuir nos estudos dos espaços narrados e das imagens polissensoriais de cidade que deles podem emanar:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o último, o do juízo final¹⁴.

IV. Morar no Socorro era um saco!

Vimos de navio, de transatlântico. Se eu não me engano, eu acho que foram 19 dias. Chegamos ao Rio, do Rio a São Paulo, não sei muito bem como chegamos a São Paulo. Eu sei que na primeira noite em São Paulo, fomos dormir no hotel na Praça das Bandeiras, que se chamava Hotel São Paulo e ficamos num quarto

assim, muito elevado, e aí, depois, meu pai alugou uma casa na Vila Mariana, uma daquelas casas geminadas, que ficava razoavelmente perto do Liceu Pasteur, onde estudaríamos. Só que como os negócios não iam bem, ele não conseguiu sustentar o aluguel dessa casa, então mudamos para bem longe, que é um bairro pra lá de Santo Amaro, que se chama Socorro. E de lá, só alguns bondes iam até Socorro, muitos paravam em Santo Amaro. Então, para ir de casa até o Liceu e do Liceu até a casa, era uma verdadeira viagem com várias baldeações. Ficamos, não sei, alguns anos lá nessa casa, a casa era legal e tudo, mas muito afastada. Quando eu cheguei aqui tinha 13 anos, íamos sozinhos, sempre juntos, meu irmão e eu, para a escola; mas íamos sozinhos. Morar no Socorro era um saco! Levava muito tempo. Não sei te dizer em termos de hora, mas demorava muito tempo. O bonde que nos levava de Socorro, quer dizer, alguns bondes só iam até Santo Amaro, de vez em quando tinha um que ia até Socorro. Então, o bonde que nos levava de Socorro até mais ou menos a Vila Mariana, tem uma estação aí, Ana Rosa, era um bonde fechado que, na época, se chamava se eu não me engano, camarão. Sempre cheio, sempre cheíssimo, sempre apertadíssimo. Daí, mudava e pegava uma jardineira, aquela que tinha estribos de fora, e íamos na direção de Jabaquara e descíamos na Domingos de Moraes, mais ou menos, na altura do Liceu, aí a gente descia para o Liceu a pé. Isso cinco vezes por semana!

Jean-Claude Bernardet, 2016

Após o hiato para discorrer sobre fósseis narrativos, seguindo o depoimento, Jean-Claude Bernardet volta a falar de chegada ao Brasil e sua adolescência em São Paulo. Começamos pelo Hotel São Paulo, onde passou sua primeira noite, para notar como os lugares na cidade mudaram ao longo das mais de seis décadas desde a chegada de Bernardet. Inaugurado em 1946, o hotel alcançou seu auge nos anos 1950 e 1960, quando recebeu o então presidente francês Charles de Gaulle. Na época, era o preferido de políticos e celebridades. Marcou a história da hotelaria na cidade ao ser o primeiro a oferecer banheiro em todos os quartos. No fim da década de 70, as obras do metrô provocaram a queda do movimento de hóspedes e o hotel entrou em decadência. O prédio acabou invadido depois de anos de desocupação. Em 2000, temendo novas investidas do movimento dos sem-teto, os proprietários aceitaram vender o imóvel. Em 2002, com um projeto de recuperação custeado pelo Programa de Arrendamento Residencial, desenvolvido pela Caixa Econômica Federal e pela Prefeitura de São Paulo, os quartos do hotel foram transformados em unidades habitacionais, e parte do imóvel foi destinado ao uso comunitário¹⁵. A história do Hotel São Paulo, aqui, pode ser compreendida como metáfora do urbanismo praticado (ou falta dele, ausência de projeto urbano) no centro da cidade ao longo da segunda metade do século XX.

A vida da família do depoente ainda não teve o glamour da noite da chegada, em 1949. A mudança para um bairro então periférico, o Socorro, mostra que viviam dificuldades financeiras. Como imigrantes franceses, entretanto, mantendo-se atrelados à colônia, Jean-Claude e seu irmão fre-

15 <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,predios-de-sao-paulo-hotel-sao-paulo,9550,0.htm>> Acesso em 20 agosto de 2018.

quentam o Colégio Liceu Pasteur, fundado em 1923, que existe até hoje, na Vila Mariana. *Morar no Socorro era um saco!* Sim, poderia ser. Mais interessante para nossos estudos é a descrição do percurso diário de ida e volta à escola; Santo Amaro; Ana Rosa; Domingos de Moraes; Jabaquara; as paradas (todas ainda hoje existem) e a demora; a distância que a velocidade dos bondes parecia fazer aumentar, os detalhes de cada um deles – o camarão, *cheíssimo*, e a jardineira, *aquela que tinha estribos de fora*, que seguia o percurso menos central da cidade. Para Bernardet, que tinha a casa dos avós em Paris como referência de *ninho*, diferentemente da narrativa de Paulo Mendes da Rocha, os bondes assumem um caráter de meros meios de transporte, ainda que com lembranças peculiares, numa cidade onde tudo era distante e a mobilidade (física e social) era motivo de concernimento. Ao passo que em Vitória, na memória de Mendes, os bondes representam o progresso rompendo os mangues, seus trilhos, obras de engenharia que o alumbravam, porque faziam a cidade crescer até chegar a Prainha, onde seu pai logo compraria um lote e construiria uma casa para família.

V. Eu nunca me adaptei bem em nenhum lugar, nesse sentido São Paulo é muito acolhedor

Eu nunca me adaptei bem em nenhum lugar, então, quanto à pergunta sua se eu achei muito diferente viver no Brasil, suponho que sim, já que não se falava a mesma língua, em Nice tem mar e em São Paulo não tem, claro que é diferente. E eu escrevi muito sobre isso, sobre essa questão de São Paulo, de estrangeiro, então, já dei muitas entrevistas, eu vou repetir, vou repetir... A questão de São Paulo para o estrangeiro é que São Paulo é uma cidade de estrangeiros, os brasileiros, metade deles, talvez um pouquinho menos agora, mas na época eram estrangeiros; na medida em que vinham de outros Estados, do nordeste e outros Estados. São Paulo não era uma cidade de quatrocentões, de pessoas nascidas em São Paulo, e era muito acolhedora de italianos, de turcos e árabes, japoneses, etc. Então, São Paulo é uma cidade que absorve muito o estrangeiro. Diferentemente de outras regiões do Brasil em que você, imediatamente, se destaca como estrangeiro. Nesse sentido, São Paulo é muito acolhedor.

Jean-Claude Bernardet, 2016

16 <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>> Acesso em 5 de janeiro de 2019.

São Paulo é conhecida por ser uma das cidades cuja população mais cresceu o longo do século XX, de pouco menos que cem mil habitantes em 1900 para mais de doze milhões hoje¹⁶, apenas o município (sem considerar a região metropolitana, que envolve mais 39 municipalidades e ultrapassa vinte milhões de habitantes). Jean-Claude Bernardet chega à cidade quando dois importantes ciclos de transformações socioeconômicas se sobrepuseram historicamente: o declínio da cultura cafeeira para exportação (encerrado com a crise econômica mundial de 1929) – por isso *São Paulo não era (mais) uma cidade de quatrocentões, dos Barões do Café* – que trouxera uma grande leva de imigrantes estrangeiros (europeus em sua maioria, mão de obra para as lavouras) para o

interior e para a capital do estado no século anterior; e, a crescente industrialização – também advinda em grande parte de empreendedores imigrantes – que mudara não somente os hábitos sociais mas sobretudo implicara crescimento populacional devido a mão de obra que as indústrias demandavam, a nova classe operária que compunha as camadas sociais de mais baixa renda. Classes sociais compostas por *brasileiros, que vinham de outros Estados, do nordeste e outros Estados*, e por imigrantes impactados pela crise econômica europeia, nos períodos entre Primeira e Segunda Guerra mundiais e pós Segunda Guerra; como o pai de Jean-Claude, que abandonara sua fábrica nos arredores de Paris e viera para São Paulo trabalhar como engenheiro numa fábrica, em busca de uma vida melhor. Paulo Mendes da Rocha descreve bem a vida e origem desses imigrantes, quando fala de sua infância na avenida Paulista, um lugar privilegiado para assistir as transformações pelas quais passava São Paulo. Lembremos “os mensageiros das más notícias” de Brecht, que Mendes da Rocha cita em seu depoimento, ao falar dos moradores da pensão que viveu quando chegou em São Paulo. E, Jean-Claude também cita os mesmo *italianos, de turcos e árabes, japoneses*, que Paulo Mendes; porém no viés de quem veio para cá com estes, na falta e não na bonança. População essa que fincou raízes aqui em conjunto com brasileiros de outros estados, fundando essa cidade mundana, multicultural, popular, *que absorve muito o estrangeiro*.

Na busca das vivências de Bernardet, da sua experiência de vida aqui em São Paulo, mais interessante que a notação sobre as raízes populares da metrópole paulistana é a frase de abertura deste trecho selecionado: *Eu nunca me adaptei bem em nenhum lugar*. Quem conhece Jean-Claude, como amigo, profissionalmente, ou mesmo nos poucos encontros que tivemos, percebe que para ele *o paraíso são os outros*. Mais do que os lugares da memória, o que lhe acende chamas ao longo do depoimento são pessoas, trabalhos, experiências de troca intelectual e vivências culturais, as quais ele diz já ter falado sobre em inúmeras entrevistas e publicações. Mais do que sua produção ensaística, ou os filmes que colaborou, é à relação com as pessoas que ele atribui valor na memória. Tanto que num ponto de nossa conversa, quando solicitado a discorrer sobre *Brasil em tempo de cinema* (1967) e sua relação conflituosa com Glauber Rocha após seu lançamento, ou possíveis mesmo atualizações críticas sobre o que escrevera, o cineasta diz não ter interesse no tema, que *a pesquisa é um problema do pesquisador*, que *a obra está lá escrita, publicada*, o que precisava ser dito está contido nela e não no que ele próprio teria a dizer hoje sobre ela. As atualizações seriam não papel seu, mas de quem tem interesse em lê-las.

Então, para prosseguir na busca desses logradouros que ele frequentou (e o que ele poderia nos dizer sobre isso) – e que não facilmente encontramos na íntegra do depoimento de 2016 – podemos encontrar caminhos interpretativos numa entrevista concedida por Bernardet para a Revista E (Sesc São

17 MOURÃO, Maria Dora; CAETANO, Maria do Rosário; BACQUEÉ, Laure (Org.). *Op. Cit.* p. 14-25.

18 Ver: SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard. 1a ed., 1943. *passim*

19 PINTO, Ivonete. *Os caminhos de Bernardet*. In: PINTO, Ivonete; MARGARIDO, Orlando (org.). *Bernardet 80, impacto e influência no cinema brasileiro*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017, p. 67.

Paulo, 2006) e republicada no livro comemorativo *Jean-Claude Bernardet, uma homenagem*¹⁷ (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cinemateca Brasileira, 2007) por ocasião do seu septuagésimo aniversário, da qual extraímos partes apresentadas em conjunto e comentadas a seguir.

É claro que (São Paulo) é uma cidade em que não dá para viver, mas por outro lado ela é muito rica e diversificada. Comparo São Paulo a uma droga. Ela nos é nociva por muitos pontos de vista, mas não conseguimos nos livrar dela.[...] Não confio muito na individualidade das pessoas, inclusive na minha. Nós somos compostos pelos outros, ou seja, a nossa origem é principalmente e inicialmente nos outros. [...] O crítico é uma pessoa que se alimenta dos outros. Ainda mais no Brasil, que não tem muito o perfil de produtor de teorias de cinema. [...] Nenhum de meus projetos nasce de uma intenção prévia. Sou uma pessoa que vive de acasos, e as coisas resultam conforme reajo a elas e o encaminhamento que dou.

Por meio dessas falas, podemos ter uma ideia mais aprofundada de como Jean-Claude se coloca como indivíduo na cidade. Há nelas uma atitude análoga com a relação *benjaminiana* com Paris. Mas sobressai fortemente dessas falas o pensamento francês existencialista, da liberdade *sartreana*¹⁸, e uma matriz de pensamento pós-estruturalista, fragmentária, desdenhosa de esquemas e fórmulas, como Foucault, *tendo sempre em perspectiva a problematização visando repensar a norma como um procedimento a priori*¹⁹ (vasta literatura sobre a qual Bernardet certamente se debruçou ao longo da vida, posto que evocadas em muitos de seus ensaios críticos sobre cinema, arte e cultura). Pensamentos que, de fato, têm muito em comum com a metrópole paulistana em seu crescimento exponencial, pós-moderna, desestruturada nas ordens e sentidos pelo menos desde meados da década de 1960, quando o jovem francês começa sua produção intelectual. Características da cidade que se acentuaram nas duas décadas que separam este depoimento (2016) do de Jorge (1995). Há, por fim, por parte do depoente, uma certa postura de observador, alguém que vive os lugares em terceira pessoa, como um narrador na literatura; por vezes, contador de uma história a qual assiste, ou que já conhece de antemão, noutras, adentrando inesperadamente a sua narrativa (passando para a primeira pessoa).

Uma última nota sobre sua relação com os espaços da cidade, que ajuda na compreensão do trecho de seu depoimento acima citado: Bernardet preza por seu anonimato como cidadão, desde que deixou a casa dos pais, na juventude, optou por morar na região central de São Paulo, *lugar de todos e de ninguém*. Região que frequentava, mesmo morando no Socorro, desde a juventude com a família, aqui já antecipando um pouco o que será apresentado num trecho a seguir.

VI. Meu contato com a cultura brasileira não ocorria até então, eu nunca tive na vida uma aula de português

*Até o momento em que eu me dei conta que eu não estava vivendo na França, mas também não estava vivendo no Brasil, estava vivendo na colônia francesa e achei que permanecer na colônia francesa era péssimo, porque era como um enclave dentro do Brasil. Já que eu não voltava para a França, que era aquilo que eu queria mesmo, eu tinha que chegar ao Brasil [...]. Passei a trabalhar na editora que é de um amigo do meu pai, que era a Difusão Europeia do Livro e a Livraria Francesa; me tornei vendedor da Livraria Francesa, onde tudo acontecia em francês, a não ser a correspondência comercial, a correspondência comercial era em português, modelos que simplesmente se copiavam, tinham modelos de cartas do tipo: “Não recebemos o seu livro”, ou: “Já recebemos o seu livro”. Todo o resto se passava em francês. Inclusive na loja, as pessoas, uma grande parte de frequentadores da loja eram franceses. E, os brasileiros, eram brasileiros que falavam francês, porque na época pouco se falava inglês e, as pessoas cultas, a elite, falava francês com bastante fluência. De forma que, por um lado, eu trabalhei, comecei a ganhar um certo dinheiro, mínimo, mas enfim, algum dinheiro, mas por outro lado, eu continuava dentro desse âmbito da colônia. **Meu contato com a cultura brasileira não ocorria até então. Eu nunca tive na vida uma aula de português.** No Liceu, nunca tivemos amigos brasileiros, nunca. Nem eu, nem o meu irmão, nunca. E aí há um momento quando eu me dei realmente conta de que eu precisava quebrar tudo isso, então, uma primeira coisa que eu fiz, eu não sei exatamente em que ordem, mas enfim, uma coisa que eu fiz, como eu estava numa editora, e trabalhar numa livraria – e a Livraria Francesa era uma das mais conceituadas da cidade – era extremamente prestigioso, então, percebi que o fato de trabalhar numa editora em si, podia apresentar um futuro interessante, uma carreira.*

Jean-Claude Bernardet, 2016

Bernardet, “preso” no que chama enclave da colônia francesa em São Paulo, só se dá conta de que precisa de alguma maneira se inserir na cidade, na sociedade (à moda francesa: rigoroso, cartesiano e livre), quando inicia sua vida adulta, conseguindo um emprego, por meio de um colega de seu pai, como vendedor da Livraria Francesa. Esta, hoje ainda sobrevivente dentre as livrarias de rua, entre o fervilhar de vendedores ambulantes e desempregados que leem anúncios de vagas, no nº 275 da rua Barão de Itapetininga, no centro de São Paulo. O endereço é sinônimo do livro francês no Brasil. Por essas estantes excursionaram intelectuais, estudantes, professores ou curiosos à procura de novidades vindas direto de Paris. Convém sublinhar que décadas atrás a Barão de Itapetininga era uma via que concentrava livrarias como a Partenon, a Civilização e a Brasiliense, esta com sua famosa caipirinha e clientes cativos que se abasteciam de obras e drinques. A Livraria Francesa fazia parte desse circuito. Neste momento de sua vida, os lugares na memória de Jean-Claude ainda estão conectados à cultura francófona da elite paulistana.

O cinema, o cineclubismo e os artigos que passará a publicar surgirão em

breve em sua carreira. Mas se o português ainda era um entrave (Jean-Claude até hoje fala com forte sotaque francês), seu domínio da língua falada e escrita se tornará notável ao longo dos anos, a ponto de receber elogios de amigos próximos como dos literatos Roberto Schwarz e Carlos Augusto Calil pelo estilo que desenvolverá em suas obras ensaísticas. Conforme Bernardet enveredará pela crítica cinematográfica, o Brasil passará por bruscas transformações culturais: o Cinema Novo, a ditadura civil-militar (1964-85), a valorização da cultura norte-americana hollywoodiana em detrimento do cinema europeu – transformações estas que permearão sua atuação crítica e intelectual.

Neste momento, ainda, pré-inserção no círculo dos cinéfilos, porque na Livraria Francesa tinha o salário necessário que o sustentava, Jean-Claude Decide fazer um curso técnico no SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial) de artes gráficas, onde acaba se obrigando a aprender português. Sem nunca ter obtido o diploma do ensino médio no Liceu Pasteur, são os dois diplomas de cursos no SENAI que permitem *seu ingresso no Brasil*, para além do enclave da colônia francesa.

Foi um corte brutal na minha vida porque ninguém falava francês lá e eu falava português muito mal. Por outro lado, houve um choque social. Eu venho de uma família de classe média relativamente cultivada, do ponto de vista político e cultural. Uma família que ia ao teatro e ao cinema. Meu pai participou da Resistência Francesa durante a guerra. E no Senai estavam pessoas simples, imigrantes de outros estados. Houve também um choque cultural no seguinte sentido: esses cursos tinham uma grande base no desenho. Eu desenhava e continuo desenhando muito mal, mas tenho grande facilidade para composição. Fazíamos, por exemplo, a capa de um livro ou uma página inteira para anunciar geladeira e outros exercícios. O professor, em geral, elogiava meu trabalho porque tenho um certo senso de como equilibrar uma massa de texto com imagens. O essencial do curso era a concepção. Só que os outros alunos desenhavam, mas não tinham a menor ideia de composição, de onde colocar o objeto, os dizeres, sobre o tamanho de letra, coisas assim. Por outro lado, desenhavam com muitos detalhes. Eles não entendiam a razão do meu sucesso no curso. De certa forma, o ingresso no Brasil se deu pelo Senai. Foi um rompimento com o mundo exclusivamente francês, embora eu continuasse trabalhando na livraria e na editora.²⁰

É muito pouco explorada, nas biografias publicadas em livros, artigos e entrevistas com o cineasta essa sua passagem pelo SENAI, mas é importante para a compreensão que ele adquire àquela altura de sua formação política e intelectual prévia (no ambiente familiar) e das suas habilidades em compor imagens – o que pode ter sido o embrião, um primeiro manancial de referências técnicas necessárias para elaboração de seus primeiros ensaios sobre filmes, que passará a publicar muito em breve. Por isso a incluímos aqui. O SENAI é também lugar de memória da cidade, que desaparece assim que o intelectual adentra o universo das artes cinematográficas.

VII. O Cineclube Dom Vital, um ponto de inserção social

*Porque morávamos em Socorro, que é bastante longe. Mas havia vindas ao centro, não sei com que frequência, dependia se havia mais dinheiro ou menos dinheiro. Mas a gente vinha e íamos ao cinema; e íamos ao teatro. De vez em quando, ao ballet; mais raramente ao concerto, mas enfim, tinha isso. O cinema principal que frequentávamos era o Cine Jussara, que fica na rua Dom José de Barros, se eu não me engano, bem no centro. Este cinema é um cinema que programava principalmente filmes franceses, filmes italianos, filmes europeus e foi o primeiro cinema em São Paulo que apresentou Ingmar Bergman. Então, este era o cinema onde, em geral, nós íamos; embora também tivéssemos ido e frequentávamos o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Eu vi bastante espetáculos no TBC, com o Ziembinski, Cacilda Becker, Walmor Chagas, enfim, todo esse elenco da época. Isto fazia parte de um certo ritual da família. [Também, depois] Eu trabalhava na Livraria Francesa e, na Galeria Califórnia, que é ao lado, havia um cineclube, que era o **Cineclube Dom Vital**. Passei a frequentar esse cineclube e, como eu trabalhava até às seis, seis e meia, as atividades, uma vez por semana no cineclube começavam às sete, dava perfeitamente para comer um sanduiche e ir até o cineclube. E esse cineclube funcionava da forma seguinte: ele não projetava filmes, eles escolhiam um filme que estava em cartaz e um dos membros do grupo tinha que fazer uma apresentação desse filme, uma apresentação mais ou menos encorpada, falando não sei quinze ou vinte minutos, ou talvez meia hora; fazer uma pequena exposição sobre o filme, após o que se abria o debate. Eu fui lá uma vez, achei legal, voltei, achei legal, devo ter ido uma terceira vez talvez, não sei. Aí, me disseram: “Esta tendo um filme francês baseado no romance de Zola e, já que é francês, você não quer fazer? Aí, tudo bem, aí eu fiz e isso foi bem aceito. **E isso, digamos, foi um outro ponto de inserção.***

Jean-Claude Bernardet, 2016

Sobre esta descoberta do Cineclube Dom Vital e início de sua participação nele e, logo na sequência, na Cinemateca Brasileira, Jean-Claude Bernardet, quando perguntado sobre sua vocação cinematográfica sempre diz: *a minha vocação cinematográfica foi resolver um problema de imigrante. Isso foi o essencial*. Mas há mais por traz disso. Para Bernardet, as atividades sobre cinema representaram também uma inserção na sociedade brasileira. O SENAI era uma área de conflito por causa da diferença social que aglutinava. Já no Cineclube e na Cinemateca estava mais ou menos no mesmo nível cultural e social de seus pares e, portanto, havia um diálogo fluente que se estabelecia.

Por meio dessas atuações no círculo dos cinéfilos, de início não remuneradas e espontâneas, é que Jean-Claude conhece Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977) – em termos de senioridade, umas duas gerações mais velho que Bernardet –, que o aproxima de um grupo de intelectuais que convidara para escrever artigos em alternância com os dele, em comum acordo com Décio de Almeida Prado, que era o editor do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1960. Esse grupo incluía Rudá de Andrade, Gustavo Dahl

(que também estavam no cineclube Dom Vital e na Cinemateca) e Fernando Seplinski. Essa é a geração de intelectuais à qual Jean-Claude se associa e a partir da qual chegará ao ambiente acadêmico universitário; lugar que ganhará importância progressiva em sua trajetória profissional, tanto que é como intelectual e como professor *uspiano* que Luís Antônio Jorge o entrevista em 1995. Não fosse sua presença atuante na Universidade de São Paulo na década de 1990, talvez ele não constasse no apêndice *O espaço e a memória: seis depoimentos e algumas paisagens brasileiras* da tese de doutoramento, de onde surge a presente pesquisa.

Infelizmente, o que se pode dizer das inúmeras salas de cinema, teatro e atores tão caros a Bernardet citados no trecho do depoimento acima, com exceção da Livraria Francesa, é que nenhum deles existe mais, fecharam, morreram (no passado); vivem como espaços na memória. Para o bem, ou para o mal, São Paulo assumiu a pecha *Oswaldina* da antropofagia; o que não significa que estes lugares narrados nas memórias desses intelectuais não tenham valor para a construção das imagens polissensoriais da cidade. Quem, dentre os leitores, quiser visitar a partir de agora os logradouros citados e tomar conhecimento das mudanças de seus espaços construídos (ou demolidos), poderá compor suas próprias imagens deles, enriquecidas pelas narrativas aqui apresentadas.

VIII. Brasília, fizeram aquela cidade, mas a vida estava toda concentrada na W3.

Na UnB, o corpo docente éramos quatro: Paulo Emilio Salles Gomes, Nelson Pereira dos Santos, Lucila Bernardet, minha mulher, e eu. Éramos quatro, todos nós dávamos aula. O Paulo era o coordenador do curso. Em 1965, havia uma rua chamada W3 que era, pelo Plano Piloto, essa W3 era uma rua de serviços. Só que, durante a construção, essa W3 foi, digamos, acumulando bares, restaurantes, algum comércio mais ou menos barato e passou a ter uma vida... uma existência de rua central; como tem em pequenas cidades, tem a rua central, onde você acha um pouco de tudo, os restaurantes, sei lá, as Lojas Americanas e tudo. Essa W3 tinha uma vitalidade muito grande e nela, também, ficava uma sala de cinema, que acho que agora, não me lembro bem, Escola Park, Park Escola, alguma coisa desse tipo, onde fazíamos palestras e projetávamos filmes para o pessoal da cidade. O resto, a gente tinha que fazer meio que nem explorador, porque não tínhamos carro e para tudo que se ia fazer tinha que pegar ônibus, para ir para a cidade dormitório. Mas ônibus, realmente, o Lucio Costa não se interessou pela questão da circulação e do transporte na cidade. Então, havia essa W3 em que a vida era mais ou menos uma vida de cidade tradicional, de um lado, do lado direito em direção ao centro era a parte das lojas, onde ficava o cinema, bares; e, do outro lado, pequenas residências. Não tinha muita luz e a gente raramente atravessava a W3. E, algumas superquadras, do lado mais iluminado da W3 já começavam a ter alguma vida de bares, etc., então, havia por exemplo, um bar chamado Beirute que existe até hoje, em que se reuniam estudantes, professores,

assim, e comiam o tal do Beirute que era famoso em Brasília. Mas não havia, realmente, uma verdadeira, continuidade, homogeneidade entre, digamos, o eixo monumental, a Praça dos Três Poderes e a W3, entende? E isso várias pessoas perceberam, inclusive, o Paulo Emilio, que achava tudo bem engraçado, porque eles fizeram aquela cidade, aquele plano piloto, tudo, mas a vida estava toda concentrada na W3.

Jean-Claude Bernardet, 2016

Sobre a ida de Bernardet para Brasília, tudo começa quando Paulo Emilio Salles Gomes foi, em 1964, para o Instituto Central de Artes da UnB (ICA), onde fez um longo seminário sobre *Vidas secas*, o livro e o filme, que foi muito bem aceito. Na cabeça de Pompeu de Souza – futuro coordenador do que viria a ser o Instituto de Comunicações –, em 1965 se instituiria um pequeno curso de cinema. Os institutos, na UnB, poderiam se formar a partir de um tripé de três cursos iniciais. Já existia jornalismo, em 1965 teria cinema e em 1966 começaria o de televisão. Era um momento de modernização das universidades, que vinham introduzindo cursos e disciplinas já existentes na Europa havia algum tempo. As universidades não conseguiam contratar professores titulados nessas áreas porque os cursos não existiam. Portanto, chamavam pessoas do meio profissional que tivessem algum reconhecimento. Foi assim que Bernardet entrou como professor na vida acadêmica. Chega em 1964 e sai em 1965. Foi um dos duzentos e vinte e três professores que pediram demissão da UnB depois das invasões e interferências dos militares, um fato relevante na história da instituição. A partir de 1967, começou lecionar na ECA-USP.

21 Revista FAPESP, edição digital 224, outubro de 2014. Op. Cit.

Rudá de Andrade era o chefe do departamento, que na época era Cinema, Televisão e Teatro. Ele pediu que eu fizesse algumas palestras, usando terno e gravata. Fiz e ele esperou a reação. A reitoria não se mexeu, a polícia não reagiu. A partir disso se deu a formalização de um contrato que ocorreu no segundo semestre de 1967.²¹

Mas sua permanência na ECA também dura pouco; Bernardet foi “aposentado” por força do Ato Institucional nº 5 (AI-5), decreto baixado pelo governo militar em dezembro de 1968, e ficou sem poder ensinar em universidades públicas. Por onze anos trabalhou no Instituto Goethe dando cursos sobre cinema. Somente após a Lei da Anistia, aprovada em 1979, voltou à universidade. Sem nunca ter completado o ensino médio nem ter feito graduação, recebeu o título de Doutor por notório saber.

Explicado o início da trajetória acadêmica de Jean-Claude, voltemos a Brasília, objeto principal do trecho aqui destacado do depoimento gravado em 2016. Este, dentre todos os textos excertados do encontro com o cineasta, é dos poucos que contém uma descrição pura de lugares que frequentou, amigos e suas conexões espaciais, afetivas, com uma cidade que era nova para ele e para todos os seus habitantes – um experimento inédito de planejamento urbano

e obras arquitetônicas icônicas do modernismo brasileiro (e mundial), cuja discussão em torno da escala monumental versus a escala humana de quem a habita é tema de infindáveis estudos e debates acadêmicos (e não acadêmicos) que extrapolam os campos da arquitetura e do urbanismo.

Interessa notar que é uma descrição analítica do cineasta sobre uma via importante de Brasília, a W3, que cruza a cidade de Norte a Sul e que, por seus múltiplos usos, mantém-se vivaz até hoje, ou seja, é lugar para se estar e experienciar; não monumento. Já em 1964, era lá que Bernardet entendia *que a vida era mais ou menos uma vida de cidade tradicional*. O bar Beirute, por sinal, é um lugar que, de ponto de encontro da intelectualidade local, com o passar das décadas tornou-se ponto turístico da cidade (com filiais novas, *estilizadas*). Assim como Brasília, hoje, talvez seja mais querida pelo ideal de modernidade da segunda metade do século XX que representa, ali construído, que pelo infindável debate sobre o êxito (ou não) do plano original de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer para a nova Capital Federal.

Brasília é um marco central na carreira de Bernardet, de Paulo Emílio, de Darcy Ribeiro e da grande turma de profissionais convidados para fundar os cursos da UnB. Primeiro, pela possibilidade inédita de implementar o que que essa universidade pretendia ser, o que isso representava para o país nos anos 1960 – uma educação amparada por conceitos mais avançados do mundo acadêmico à época. Depois, marcada pela brusca ruptura que a ditadura civil-militar (1964-85) impôs ao que se pretendeu. Além de Bernardet, muitos dos professores, de diversos Estados da nação, estavam na lista dos duzentos e vinte e três que se demitiram quando perceberam que a intervenção militar chegaria. Dentre eles, João Alexandre Barbosa que, entrevistado por Jorge em 1995, quando incitado a falar de seu período na UnB, logo faz graça (na mesma linha irônica de Salles Gomes sobre a W3) dos apartamentos da Colina, edifícios de residência dos docentes projetados por Niemeyer, onde as paredes de concreto muito finas que separavam os apartamentos permitia que, ele e sua mulher, ouvissem as conversas dos vizinhos; para depois evocar memórias de sua casa do século XIX, com paredes largas, da Recife de sua infância; *essas é que eram boas*.

Por fim, percebe-se que, para quem não é arquiteto ou estudioso de arquitetura e urbanismo, Brasília era um *experimento sociológico*, que todos que aceitaram ir para a UnB desejavam que desse certo; mas foi um experimento que, naquele momento, alçou voo de galinha. Encerrando a breve passagem por Brasília, com sua aprazível W3 e seu transporte público deficitário, a cidade tragicamente passa de “Plano Piloto” para “segundo plano”.

IX. Esse centro de São Paulo onde está o Copan não é o centro da minha adolescência

*Sobre minha relação com São Paulo, o seguinte, a ideia de não-fixação realmente é uma ideia minha que acabou agora com a compra do apartamento do Copan. Eu morei em muitos lugares no centro. Quando eu estava morando na Vieira de Carvalho, o aluguel ficava bastante pesado para um professor universitário. Realmente, eu comecei a pensar que se eu pudesse me livrar do aluguel seria uma boa. Eu tinha essa ideia na cabeça. Um amigo meu, que é o Jorge Schwartz, cuja mãe tinha falecido anos antes, resolveu vender o apartamento e ele queria vender o apartamento para um amigo, porque ele poderia voltar ao apartamento da mãe, sem perder totalmente o contato. [...] O apartamento fica no 30º andar e, portanto, ele tá bem acima do prédio do Bradesco, que é a paisagem de muitos moradores do Copan. Se o apartamento tivesse sido em andar mais baixo, não me desse essa vista, esse horizonte até a Cantareira, eu com certeza não compraria. Mas o fato do Jorge estar disposto a vender para um amigo de décadas e de ter essa vista gigantesca, o apartamento estava em boas condições e tudo, daí eu comprei e virei proprietário.[...] Mas entendam, **esse centro de São Paulo, onde está o Copan, não é o centro da minha adolescência**. Quando vínhamos, então, do Socorro, quando o dinheiro possibilitava, a gente vinha pra onde? Vinha para o centro. Esse centro era a Barão de Itapetininga, a Xavier de Toledo, a Dom José de Barros, um pedaço da Avenida Ipiranga, um pedaço da Avenida São João, Paissandu, era isso o centro e era um centro elegante. A Barão de Itapetininga era uma rua elegante na época, a Xavier de Toledo tinha essa Cafeteria Americana, ou Leitaria Americana, não sei o quê; era muito bem frequentada. Portanto, quando vínhamos nos anos 50, isso eu vou te dizer, até 58, não me lembro, até 57, esse centro era um centro meio mundano assim. Como depois, muitos anos depois, a Paulista se tornaria [esse centro]. E, hoje, isso já foi para outras regiões da cidade. Então, esse centro, digamos, popularmente era o mesmo de onde eu vinha nos anos 50, na primeira metade dos anos 50, porém, é totalmente diferente.*

Jean-Claude Bernardet, 2016

Conforme afirmamos anteriormente, desde a juventude Jean-Claude Bernardet optou por morar na região central de São Paulo; pelo caráter transitório, com muitos transeuntes (poucos moradores) e pelo anonimato propiciado. Fato é que poucas vezes, por curtos períodos de tempo e por impossibilidade de escolha, não morou no Centro. Em 1995, quando entrevistado por Jorge, ele morava na rua Vieira de Carvalho e escolhera alugar aquele apartamento em detrimento de outras opções próximas justamente por ser num andar alto (18º), *com uma uma visão sobre São Paulo absolutamente extraordinária*. Logo, o critério da escolha para a compra do atual apartamento, onde vive desde o final dos anos 1990, não foi o aclamado projeto de Oscar Niemeyer para o Copan (cartão postal da cidade), mas o fortuito acaso de estar num andar bem alto, que lhe propicia uma vista até a Serra da Cantareira, de ser uma oferta generosa de um amigo e ter um preço que coubesse em seu bolso naquele momento de sua vida²².

22 Nota do autor:

Na íntegra, no depoimento anexado ao final desta dissertação, pode-se aprender que foi um montante recebido como indenização paga pela USP que lhe dá fundos para a compra do imóvel. Indenização devida pela Lei da Anistia, referente a sua exoneração da docência entre 1967 e 1979, durante a ditadura.

Ocorre que esse centro de São Paulo, onde está o Copan, *não é o mesmo centro* de sua adolescência. Esse é um comentário importante, ao qual devemos nos ater porque, se aos oitenta anos de idade, em 2016, nas alturas do 30º andar, ele busca habitat tendo como vista o horizonte (o possível fim da cidade, do espaço urbano construído, a Cantareira, a natureza ao longe), no rés do chão, já assistiu sucessivas transformações dos mesmos lugares que frequenta desde sua chegada aqui. Ou seja, morando no Copan, sua memória evocará, sempre no presente, diversos lugares que ele viveu naquele mesmo lugar. Estes eram – e são – *a Barão de Itapetininga, a Xavier de Toledo, a Dom José de Barros, um pedaço da Avenida Ipiranga, um pedaço da Avenida São João, Paissandu*, dos anos 1950 até hoje. Reitera-se a concepção da cidade como um palimpsesto de imagens como *espaços na memória*, objeto deste estudo. Mantém-se os logradouros, mudam-se os usos, os cheiros, as cores, as pessoas; donde resulta a experiência de se estar “no mesmo lugar que não é o mesmo”. Sucedem-se gerações e o tempo na memória adquire outros sentidos, outros sentimentos inclusive; constroem-se novas imagens da cidade para os mesmos lugares. Caso contrário, seria desnecessária a ressalva de Bernardet sobre o *passado elegante, muito bem frequentado, mundano*, que aquele (e este) centro de São Paulo teve. Também, há que se notar na sua narrativa o deslocamento desses atributos, que uma vez foram do centro, mas migraram *para a Avenida Paulista. E, hoje, isso já foi para outras regiões da cidade*. Há plena consciência por parte de Jean-Claude que a cidade cresceu, mudou, deslocou-se. Ele permaneceu, de certa forma mudando-se sem se mudar, morando no centro, que propicia o anonimato nas ruas, a vista das alturas.

É um momento raro deste depoimento onde a idade, o tempo de vida como indicador das memórias de Bernardet sobre a cidade, é determinante para o discurso, por não se tratar de um *fóssil narrativo*. No entanto, resta uma ambiguidade que não se resolve na leitura, nem na releitura deste trecho acima: existe algum saudosismo nessa fala? Porque que o centro, que é lugar da não-fixação, *que acabou agora com a compra do apartamento do Copan*, continuará sendo sempre transitório. É este o lugar que Bernardet habita, que lhe conforta: o *entre*. Num dos encontros que tivemos em seu apartamento, tentando obter uma resposta, *ouvi que este é um problema do pesquisador*. Que responde aqui com um poema²³:

Le don dú poème

um poema começapor onde ele termina:
a margem de dúvida
um súbito inciso de gerânios
comanda seu destino

e, no entanto ele começa
(por onde ele termina) e a cabeça
grisalha(branco topo ou cucúrbita
albina laborando signos) se
curva sob o dom luciferino –

domo de signos: e o poema começa
mansa loucura cancerígena
que exige estas linhas do branco
(por onde ele termina)

X. A regra básica da memória: o passado não existe, você está sempre construindo

O filme “São Paulo, Sinfonia e Cacofonia” estreia no MIS em dezembro de 1994. Em 1995 é o momento em que o filme começa a ser exibido, ele vai para a Europa, estou absolutamente mergulhado dentro desse filme, cuja repercussão, inclusive, nos espanta, a nós, universitários que estávamos fazendo a pesquisa. De repente, vai para a Itália, vai para a França, ficamos bastante surpresos com isso. Então também eu estava exatamente muito ligado à questão das representações, dos logradouros, mais do que eu estou agora. [...]

A memória sempre é o presente. A regra básica da memória: o passado não existe você está sempre construindo. Então, nesse sentido, eu gosto muito do livro XI das Confissões de Santo Agostinho “Quem sou eu meu Deus, que não posso ter acesso ao passado, porque eu só posso ver o passado do presente. Não posso ver o passado, do passado. Quem sou eu meu Deus, que só tenho acesso ao futuro do presente, e que não pode ter acesso ao futuro, do futuro”. Então isto meio que se tornou para mim uma premissa e que é uma das bases do “Hoje”. [...] O que está acontecendo, é recente isso, quer dizer, não sei se o fato de um envelhecimento, alguma coisa desse tipo, tem coisas que me vem em francês e outras em português. Isso quer dizer que eu vou ter que falar francês? Você vai ter que saber francês. E, enquanto eu não morro, preciso achar alguma coisa para viver. [...] Hoje, eu já gosto de trabalhar como ator, eu estou fazendo com o maior prazer. Tem algumas coisas também que eu gosto de fazer, dou bastante assessoria em termos de dramaturgia e em alguns filmes também dou assessoria em montagem. Assim, amigos que me chamam, tudo isso, eu gosto de fazer.

Jean-Claude Bernardet, 2016

Em uma entrevista de 2006²⁴, aos setenta anos, Jean-Claude Bernardet não se demonstra reticente para falar sobre *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia*. Àquele momento ainda lhe parecia necessário discutir a cidade e os sentidos do filme, resultado de um projeto temático apresentado em 1991 à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Tratava-se de pes-

24 MOURÃO, Maria Dora; CAETANO, Maria do Rosário; BACQUEÉ, Laure (Org.). *Op. Cit.* p. 14-25.

25 Nota do autor:

A omissão se deve ao fato deste comentário de Bernardet sobre o filme *Fome* constar do capítulo seguinte desta dissertação, o que nos permitiu tecer (mais adiante) análises mais pertinentes que se o mantivéssemos na sequência desta fala, sem o corte.

quisar filmes sobre São Paulo com o propósito de produzir um média metragem que fosse uma colagem de filmes que falasse da cidade. O produto dessa temática foi o ensaio cinematográfico *São Paulo* (1994). Dizia ele que fez o filme *para expressar sentimentos contraditórios [...] Ouvi que se tratava de uma ode de ódio e amor a cidade. Essa contradição, essa combinação antagônica é o que realmente sinto. Tenho mais de meio século de vida aqui, tenho meus vínculos sociais por aqui.*

Passada uma década, em 2016, quando o trecho acima foi gravado, porque nos era de interesse neste estudo revisitar suas memórias relacionadas ao primeiro filme que assinou como diretor – um filme em torno do imaginário cinematográfico de São Paulo, uma colagem de dezenas de filmes que têm a cidade como cenário –, agora aos oitenta anos, foi: *também eu estava exatamente muito ligado à questão das representações, dos logradouros, mais do que eu estou agora.* Daí em diante, a sua fala deriva para comentários outros, aqui omitidos, sobre o filme *Fome* (2013), longa metragem dirigido por Cristiano Burlan, no qual atua como personagem principal²⁵ – que será apresentado, mais adiante, no capítulo vindouro *Trechos bem-casados*.

A conjugação deste registro sobre *Sinfonia e Cacofonia* com toda a sequência do trecho em que Bernardet passa a conceituar memória, citando Santo Agostinho, para em seguida falar sobre seu próprio envelhecimento, seu apreço por continuar trabalhando ainda ativamente como ator, resulta de uma liberdade metodológica (que rompe com o rigor), posto que são frases anotadas pelo entrevistador, num dos encontros que tivemos em seu apartamento no Copan, após a gravação do depoimento em vídeo – encontros que não foram gravados. Romper com a regra não era esperado e, em nenhum dos outros trechos (dentre os vinte até aqui apresentados) houve edição de falas distantes uma das outras. Os colchetes de separação entre falas dentro do mesmo trecho sempre serviram apenas para suprimir a prolixidade da fala oral, para que textualmente fluísse melhor a leitura. Entretanto, foram nessas conversas não gravadas que conseguimos obter falas que nunca seriam ditas pelo intelectual se houvesse uma câmera entre nós, fato que faz ser pertinente a sua inclusão aqui. O depoente já avisara, desde nosso primeiro contato, que há tempos tem se reunido ocasionalmente com Cristiano Burlan para gravações em vídeo de memórias íntimas, que não quer sejam publicadas antes de sua morte; Burlan não tem direito para fazê-lo. Isso posto, garantindo a idoneidade da fonte e contando com a confiança de quem se debruçou até aqui na leitura dessa dissertação, passamos a explicar como e porque conectar essas duas falas.

Como preparação para a gravação de 2016, além de estudar a entrevista feita por Jorge (1995) e a forma como ele explora o filme com Jean-Claude, assistimos e sabíamos que *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* é um filme que conecta o cinema à cidade e que, portanto, deveria resultar numa boa discussão sobre imagens da cidade – que termina não ocorrendo. No entanto, é intrigante notar que um filme, supostamente importante, que marcou os estudos sobre imagens

da cidade por muitos anos nos espaços acadêmicos (inclusive porque o projeto financiado pela FAPESP envolvia uma parceria com o Laboratório de Estudos da Metrópole da FAU-USP), deixou de ter importância na conjuntura em que nos conhecemos. Uma hipótese aventada é que desde que se aposentou da ECA-USP, em 2004, Bernardet deixou de lado sua produção ensaística e passou a publicar textos somente num blog pessoal (deixado de lado com os avanços e mudanças da cultura da internet). Daí em diante, eventualmente, em comentários em redes sociais (todos menores em profundidade e relevância acadêmica). Também, progressivamente, abraçou a carreira de ator, ao mesmo tempo que seus problemas de visão e audição se agravavam. Portanto, se assumirmos uma leitura *heideggeriana*²⁶, existencialista, sobre a falta de sentido para o diretor em continuar revisitando Sinfonia e Cacofonia, ou mesmo as bases teóricas que Frankl utiliza para conceituar sua logoterapia²⁷, podemos afirmar que Jean-Claude hoje não consegue atribuir mais um sentido ao filme para a sua vida – por isso qualquer reflexão mais profunda não acontece quando incitado a falar sobre o mesmo.

Isso posto, abrindo a brecha metodológica acima explicitada, pareceu-nos imperativo que essa nova reflexão do intelectual sobre memória, tão diferente dos *fósseis narrativos* que ele tanto defendeu quando *on* câmera, fosse incluída na sequência de sua negação em debruçar-se sobre o filme de 1994. Porque ela explica como Jean-Claude Bernardet entende (e opera) suas lembranças passados vinte anos da entrevista concedida a Jorge, na fala *A regra básica da memória: o passado não existe você está sempre construindo*. Essa presentificação do passado no *Hoje* é nova em seu discurso. Ainda mais porque vem atrelada às *Confissões* de Santo Agostinho (um traço de religiosidade suprimida, ou uma leitura agnóstica do texto?), que ele declama, com variações características da oralidade. No livro XI das *Confissões*²⁸, na parte 13, intitulada *Hoje*, encontraremos o seguinte:

Os teus anos não vão nem vêm: os nossos vão e vêm, para que todos venham. Os teus anos existem todos ao mesmo tempo, porque não passam, e os que vão não são excluídos pelos que vêm, porque não passam: enquanto os nossos só existirão todos, quando todos não existirem. Os teus anos são um só dia, e o teu dia não é todos os dias, mas um 'hoje', porque o teu dia de hoje não antecede o de amanhã; pois não sucede ao de ontem. O teu hoje é a eternidade: por isso, geraste co-eterno contigo aquele a quem disseste: Eu hoje te gerei. Tu fizeste todos os tempos e tu és antes de todos os tempos, e não houve tempo algum em que não havia tempo.

Enternecido pelo teor e por acessar algo íntimo, uma certa admissão de sua fragilidade humana, diferente do intelectual que se apresentou pontualmente em nosso primeiro encontro para a gravação de um depoimento protocolar em estúdio, encerraram-se com essas suas percepções da velhice, dos esquecimentos, do prazer hoje de conseguir trabalhos como ator, minhas visitas ao apartamento de Jean-Claude no 30º andar do Copan.

26 Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. São Paulo: Vozes, 2006. *passim*; BARBOSA, Márcio. A noção de ser no mundo em Heidegger. In: Psicologia: Ciência e Profissão, vol. 18, nº 3, Brasília, 1998. Nota do autor: autorizo-me referir Heidegger à corrente de pensamento existencialista, entendendo-a como a que concebe a especulação filosófica como uma análise minuciosa da experiência humana cotidiana em todos os seus aspectos, teóricos, e práticos, individuais e sociais, instintivos e intencionais.

27 FRANKL, Viktor E. *Em Busca de Sentido*. Op. Cit.

28 SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

Parte 2. – Trechos
bem-casados
(1995-2016)
de encontros
(im)prováveis
de Paulo Mendes da
Rocha e Jean-Claude
Bernardet com as
vozes dos ausentes:
Bento Prado Junior,
Ulpiano Bezerra
de Meneses, João
Alexandre Barbosa
e Milton Santos

Para o leitor que adentra essa segunda parte da dissertação advertimos que a seleção dos trechos, aqui nomeados bem-casados, tratará de muitos dos assuntos já abordados nos trechos e notas contidos na primeira parte dessa pesquisa. Em decorrência, evitaremos a tautologia e não retomaremos conceitos e comentários previamente citados – a não ser quando necessários para um viés de compreensão outra do material que não a mesma já explicada.

Bem-casados serão sempre compostos por duas citações de trechos dos depoimentos de um ou mais intelectuais dentre os seis sujeitos dessa pesquisa, independente da fonte de origem datar de 1995, do apêndice *O espaço e a memória: seis depoimentos e algumas paisagens brasileira*¹, ou 2016, os novos depoimentos de Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet gravados especialmente para essa pesquisa. A intensão ao agrupar citações em duplas é iluminar, por afinidade ou dissonância, novas possibilidades de entendimento dos espaços narrados e imagens das cidades brasileiras contidas nestes materiais; e, também, agregar o que pensam os depoentes sobre o ato de rememorar suas histórias de vida. Portanto, além de cotejar os depoimentos de Mendes da Rocha e Bernardet de 2016 com os de 1995, no intuito de averiguar índices de mudanças de suas memórias sobre as cidades que descrevem e analisá-los, estabeleceremos um jogral de vozes do passado (1995) e do presente (2016) do arquiteto e do cineasta com os outros quatro sujeitos entrevistados por Jorge; sendo eles o historiador e arqueólogo Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, ainda vivo (que, por motivos de saúde, não aceitou participar como depoente em 2016), o filósofo e crítico literário Bento Prado Jr. (1937-2007), o ensaísta e crítico literário João Alexandre Barbosa (1937-2006) e o geógrafo Milton Santos (1996-2001); todos eminentes intelectuais nascidos fora de São Paulo, cujas carreiras acadêmicas convergem quando se tornam docentes da Universidade de São Paulo. Ainda sobre os quatro intelectuais que neste capítulo integram o jogral de vozes junto a Paulo Mendes e Jean-Claude Bernardet, apresentamos uma breve biografia de cada um no intuito de amparar o leitor nas futuras relações temporais e espaciais que construiremos.

O filósofo Bento Prado Jr. nasceu em Jaú, interior do Estado de São Paulo, em 1937, e mudou com a família para São Paulo ainda menino, em 1943. Lecionou desde jovem, inicialmente na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) entre 1961 e 1969, quando teve seus direitos caçados pela ditadura militar e foi desligado da universidade. Auto exilou-se na França, retornando ao Brasil somente no final dos anos 1970 para lecionar na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e, depois, a partir de 1977, na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) como professor do Departamento de Filosofia e Metodologia das Ciências. Recebe posteriormente o título de Professor Emérito da Universidade de São Paulo, em 1998. Suas contribuições acadêmicas mais relevantes se deram nas áreas da História da Filosofia, Filosofia da Mente e da Linguagem, Psicanálise

¹ In: JORGE, Luís Antônio. *O Espaço Seco - imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América*.

Tese de Doutorado, FAU/USP, 1999, p. 185-315.

2 < <http://filosofia.fflch.usp.br/docentes/bentoprado>>
Acesso em 21 de fevereiro de 2019

3 < <http://miltonsantos.com.br/site/biografia/>> Acesso em 21 de fevereiro de 2019

e Filosofia de Bergson. Dentre suas principais obras publicadas destacamos: *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson* (Edusp, 1989), *Filosofia da Psicanálise* (Brasiliense, 1991), *Alguns ensaios* (Paz e Terra, 2000) e *Erro, ilusão, loucura* (Editora 34, 2004)².

Milton Santos nasceu em 1926, no interior da Bahia, em Brotas de Macaúbas, mas ainda na infância se muda para Salvador para estudar. Embora tenha se graduado em Direito, destacou-se por seus trabalhos em diversas áreas da geografia, em especial nos estudos de urbanização dos países subdesenvolvidos, apresentando sempre um posicionamento crítico ao sistema capitalista e seus pressupostos teóricos dominantes na geografia de seu tempo. Até 1964, ano em que deixa o Brasil em razão do golpe militar, ele conduz paralelamente uma carreira acadêmica e atividades públicas. Foi jornalista e redator do jornal *A Tarde* (1954-1964), professor de geografia humana na Universidade Católica de Salvador e na Universidade Federal da Bahia (1956-1960), onde criou o Laboratório de Geociências. Foi diretor da Imprensa Oficial da Bahia (1959-1961), presidente da Fundação Comissão de Planejamento Econômico do Estado da Bahia (1962-1964), e representante da Casa Civil do presidente Jânio Quadros na Bahia, em 1961. Em 1964, começa uma carreira internacional imposta pela situação política no Brasil. Primeiro, lecionando na França como professor convidado nas Universidades de Sorbonne (Paris), Toulouse e Bordeaux, depois, com passagens pelos Estados Unidos, Canadá e Venezuela. Em 1977, retorna ao Brasil e à docência, primeiro na Universidade Federal do Rio de Janeiro, de 1979 a 1983, quando se muda para São Paulo e passa a lecionar na Universidade de São Paulo. Segundo sua viúva, Marie-Hélène Tiercelin, “suas pesquisas e publicações tencionam um esforço epistemológico para dotar a geografia latino-americana de categorias de análise apropriadas”³. Dentre seus livros publicados, os que podemos notar essa característica marcante são: *A cidade nos países subdesenvolvidos* (1965), *Por uma geografia nova* (1978), *Ensaio sobre a urbanização latino-americana* (1982) e *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2000).

João Alexandre Costa Barbosa nasceu em Recife, em 1937. A partir de 1955, ano em que entra na Faculdade de Direito do Recife, já ministrava aulas particulares de literatura francesa. Em 1960, tornou-se o editor-chefe do *Suplemento Literário do Jornal do Commercio*. Dedicou-se à criação do curso de teoria literária da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em 1963. No ano seguinte, perseguido pelo regime militar, mudou-se para Brasília, onde trabalhou por um ano como professor de teoria literária na Universidade de Brasília (UnB), que, em 1965, foi invadida pelo exército. Desligado da UnB, veio morar em São Paulo, em 1966, quando iniciou sua carreira docente na FFLCH/USP. Em 1980, assumiu a função de Professor Titular do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, ocupada até então pelo crítico e professor Antonio Candido. Em 1988, assume a diretoria

da Editora da USP (Edusp). Elegeu-se diretor da FFLCH no ano seguinte e ocupou o cargo de Pró-Reitor de Cultura e Extensão, em 1990. Foi o responsável pela criação do Projeto Nascente, para promoção das atividades artísticas entre o público universitário; do Cinusp Paulo Emílio Salles Gomes, espaço dedicado à exibição cinematográfica; e da Comissão de Patrimônio Cultural da Universidade, órgão vinculado à Pró-reitoria de Cultura e Extensão. Autor de importantes estudos sobre a obra de poetas e escritores nacionais, como Murilo Mendes, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto – e também franceses, como Paul Valéry, por quem tinha especial apreço. Aposentou-se da USP em 1993. Entre 1997 e 2002, assinou as colunas *Entre Livros e Biblioteca Imaginária*, ambas na revista Cult⁴.

Ulpiano Bezerra de Meneses, nasceu em Cunha, no interior do Estado de São Paulo, em 1938. É Professor Emérito da FFLCH/USP, titular aposentado de História Antiga, docente do programa de pós-graduação em História Social, licenciado em Letras Clássicas (USP, 1959) e doutorado em Arqueologia Clássica (Sorbonne, 1964). Dirigiu o Museu Paulista/USP (1989-1994), organizou o Museu de Arqueologia e Etnologia/USP (1963-8) e o dirigiu (1968-78). Foi membro do Conselho Superior da FAPESP (1977-79), da Missão arqueológica francesa na Grécia (antigo membro estrangeiro), do CONDEPHAAT (1971-87, 1996-2004, 2006-7), do Conselho do IPHAN (desde 2005). Fez pesquisas e publicou, no Brasil e no exterior, nas áreas de história antiga, história da cultura, pintura helenística, urbanismo antigo, cultura material, cultura visual, patrimônio cultural, museus e museologia. Em 2002, recebeu a Comenda da Ordem Nacional do Mérito Científico⁵.

Uma vez apresentados os sujeitos que passam agora a ter voz nessa pesquisa, voltemo-nos aos trechos bem-casados, improváveis encontros de mortos e vivos por meio de suas falas registradas em vídeo e depois transcritas, de suas histórias de vida narradas, donde extrairemos um leque ampliado de percepções e vivências sobre lugares e imagens das cidades brasileiras e das transformações pelas quais passaram nas últimas duas décadas. São, também, improváveis encontros de Paulo Mendes consigo mesmo (1995-2016) e de Jean-Claude consigo mesmo (1995-2016), narrando suas próprias memórias em momentos diferentes de suas vidas; e, destes entre si e com os demais, ausentes. A improbabilidade, uma vez ocorrida, posto que os trechos “se casam” como citações, adentra o campo da probabilidade. Com isso, a somatória dos campos de atuação e conhecimento de cada um deles, pré-selecionados por Jorge em 1995, bem como a distância ou proximidade temporal dos depoimentos, não constituem uma licença poética ao rigor acadêmico deste trabalho. Isso porque, pautadas por criteriosa seleção temática, não fogem aos seus objetivos, apresentados em sua introdução: cidades e lugares descritos nas memórias dos depoentes, algumas considerações sobre a memória em si, em diferentes temporalidades, em vídeo e, depois, textualmente, onde são analisadas. Con-

4 <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3805/joao-alexandre-barbosa>> Acesso em 21 de fevereiro de 2019.

5 <<http://historia.fflch.usp.br/docentesaposentados/ulpiano>> Acesso em 21 de fevereiro de 2019.

6 Nota do autor:

O livro de Cortázar recebeu em português o título *O jogo da amarelinha*, sua primeira edição data de 1963, pela editora argentina Sudamericana, em Buenos Aires. Há diversas traduções para o português.

7 Os conceitos de Benjamin, Didi-Huberman e Manguel aqui referidos são os mesmos apresentados no texto *O trânsito entre linguagens: há distância entre o texto e o vídeo*, na Introdução desta dissertação.

tudo, admitimos que subjaz nestes Trechos bem-casados um quê do *Rayuela*⁶, de Júlio Cortázar – o mesmo intuito de deslocar o posicionamento do leitor frente à narrativa, tornando-o agente ativo no processo de leitura. E, assim como Cortázar muitas vezes fora julgado como demasiadamente hermético em sua obra, sabemos que ao longo dos últimos anos houve tamanha aproximação do pesquisador com o material coletado, portanto é recomendável um embate pela diluição do hermetismo na conjugação dos *Bem-casados*.

Por tratar-se de uma pesquisa que transita entre linguagens, nos posicionamos tomando como bem vindos os possíveis estranhamentos com o que apresentaremos, tanto em texto como no vídeo – reafirmando nossa fidelidade à “aura” que Benjamin atribuiu aos lugares da cidade, em suas *Passagens* sobre Paris; à nossa “inquietação com o entre”, apregoada por Didi-Huberman em seu *O que vemos, o que nos olha*; e, por fim, à proposição de Manguel da “leitura como tarefa ativa”⁷.

I. A favela é altamente funcional para um certo sistema de apropriação de espaço e as chamadas classes dominantes sabem disso, tanto que consentem

*Nós falamos da cidade como se ela fosse um ente que tem em si a sua própria identidade. É um ato comum, está na linguagem corrente – e na linguagem corrente, não vejo tanto mal. O problema é que, quando esse processo de reificação da cidade se localiza no interior do espaço cognitivo, isto é, quando é assim que ao conhecimento da cidade ela se apresenta, como objeto desse conhecimento, as coisas saem dos trilhos.[...] Não há problema na cidade. Nós devemos falar de problema social, isto é, é a sociedade que constrói seus objetos dessa ou daquela forma. Portanto, a cidade em si não tem, immanentemente, nem benefício ou malefício que sejam caracterizadores desse tipo de assentamento. Então, quando nós falamos que a cidade contemporânea é assim ou assado, nós devíamos estar falando da sociedade que é assim ou assado, e que para ser assim ou assado, mobiliza a cidade. Isto é, faz a cidade assim ou assado porque ela (a sociedade) tem que ser assim ou assado. Senão a gente diria que a favela, por exemplo, seria alguma coisa disfuncional. Nós resolveríamos todo o problema do conflito na sociedade contemporânea dizendo “a favela é disfuncional” e uma série de formas de resolver disfuncionalidades: patologia, cirurgia têm soluções para isso. O desfavelamento seria uma dessas formas. Por que que o desfavelamento é apenas uma canalização de córregos? É porque transfere os lugares do conflito para outros pontos. Só isso. Apenas desfavelizar, resolve problemas tópicos, mas o fenômeno vai continuar a se manifestar de outras formas eventualmente, ou em outros pontos, da mesma forma. Porque o problema não é da favela. **A favela é altamente funcional para um certo sistema de apropriação de espaço.** Em outras palavras, esse sistema necessita da favela, portanto, sem a favela esse sistema teria dificuldades para preencher as suas funções. Então, é*

nessa perspectiva que eu colocaria o problema da memória da cidade. Isto é, o assentamento urbano como entidade imanente, que tem em si seus próprios atributos, não tem nenhuma responsabilidade a ver com memória ou com amnésia. A sociedade, sim.

Ulpiano Bezerra de Meneses, 1996

*São Paulo chegou a um ponto que eu não posso dizer nada sobre isso, porque é quase indescritível, é um desastre de tal porte! O que você pode dizer sobre essa questão é que de fato, mais uma vez se confirma que a cidade somos nós. Porque, diante desse transtorno todo, você imaginar que esses dez milhões de pessoas todo dia acordam, vão trabalhar, voltam do trabalho e providenciam como podem suas moradias, que é uma forma de inteligência brilhantíssima, as favelas, o que revela a favela? A consciência da urbanização e de que eu tenho que viver na cidade. Não há outro lugar para eu viver, nem que seja assim mesmo. **E as chamadas classes dominantes sabem disso, tanto que consentem.** Seria fácil impedir que as favelas crescessem. Ninguém construiria o que para a especulação imobiliária significou uma riqueza da noite para o dia, de uma dimensão de transformação enorme e abertura de horizontes, a verticalização das praias de Copacabana, Ipanema, sem a favela do morro. Porque sem porteiro, babá, cozinheira, faxineira, aquilo não podia existir. É a casa grande e a senzala; senzala consentida: “Por favor, fiquem aí, vem trabalhar a pé”. A favela é consentida e é uma prova de engenhosidade incrível da população.*

Paulo Mendes da Rocha, 2016

A escolha desses trechos, aqui casados, se dá pela temática em torno do qual Ulpiano Bezerra de Meneses e Paulo Mendes da Rocha tecem comentários: a presença das favelas nas cidades brasileiras. Embora não estejam narrando um tipo de vida que experienciaram como habitantes das cidades, não há – para o historiador-arqueólogo e para o arquiteto-urbanista – como se eximirem do conhecimento destas; tampouco se abstém de assumi-las como parte cotidiana de suas vivências de cidadãos: por isso estão contidas em falas de seus depoimentos. O Brasil, como é sabido, é um país com um dos maiores índices de desigualdade social do mundo; realidade que impacta a vivência urbana de qualquer pessoa que habite suas cidades.

A região metropolitana de São Paulo é a área com maior número de pessoas vivendo em favelas do Brasil, segundo dados do censo de 2010 divulgados pelo IBGE⁸ num estudo que mapeia os assentamentos irregulares (conhecidos como favelas, invasões, grotas, baixadas, comunidades, vilas, ressacas, mocambos, palafitas, entre outros no país), São Paulo tem mais de 2 milhões pessoas vivendo nestas áreas. Mas, apesar de ter o maior número absoluto de moradores ocupando favelas, a área metropolitana, com seus mais de vinte milhões de habitantes, registra uma taxa de 11% da população vivendo em aglomerados subnormais; bem abaixo de metrópoles como Belém, que tem mais da metade da população (53,9%) vivendo nessas áreas, Salvador (26,1%), São Luís (24,5%) e Recife (23,2%). É interessante notar que o acelerado pro-

⁸ <<https://biblioteca.ibge.gov.br/pt/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=295987>> Acesso em 7 de janeiro de 2019.

cesso de “favelização” de nossas metrópoles se deu justamente entre o final da década de 1960 até os anos 90 do século XX, período no qual Bezerra de Meneses e Mendes da Rocha consolidavam suas trajetórias profissionais. Todavia, ainda em 2016, dada a não solução do problema habitacional nas cidades, Rocha segue ainda indignado com o fenômeno, especificamente o caso paulistano, que *é um desastre de tal porte, que eu não posso dizer nada sobre isso*.

Em meados dos anos 1990, Ulpiano Bezerra de Meneses já conseguia, com distanciamento crítico, afirmar que *a favela é altamente funcional para um certo sistema de apropriação de espaço*, que é o sistema da especulação imobiliária, regida pelos interesses do capitalismo econômico. Isso em um período em que as discussões em torno da acelerada globalização do capital transnacional, das novas tecnologias da informação e da abertura econômica do Brasil no âmbito do comércio mundial estavam bastante em voga. Onde ele conclui que, sobre a questão dos assentamentos precários, é nessa perspectiva que colocaria o problema da memória da cidade: *o assentamento urbano como entidade imanente, que tem em si seus próprios atributos, não tem nenhuma responsabilidade a ver com memória ou com amnésia. A sociedade, sim*. Em outras palavras, a memória (ou o esquecimento) da cidade é a da sociedade – e não a do espaço geográfico sobre o qual ela se assenta.

Seguindo a mesma linha de pensamento, vinte anos depois, em seu depoimento de 2016, Paulo Mendes da Rocha coaduna-se com o raciocínio anterior de Bezerra de Meneses, ao dizer que mais uma vez *se confirma que a cidade somos nós*; e, que *seria fácil impedir que as favelas crescessem, as chamadas classes dominantes sabem disso, tanto que consentem*. Mais do que simplesmente complementar uma discussão infundável sobre a condição precária de vida das classes mais baixas da população urbana, Mendes da Rocha termina por atribuir-lhes *uma forma de inteligência brilhantíssima*, posto que resolvem suas questões de moradia a despeito da incapacidade do Estado, ou dos interesses das classes econômicas dominantes.

II. Uma dificuldade, enquanto à possibilidade de ser generoso em relação com um amigo, com um colega ou com um vizinho, como se eu estivesse entrando no filme que eu tinha feito há vinte anos

O certo é que o golpe de Estado nos levou a todos (não somente eu – eu e uma boa dúzia das pessoas que participavam da minha equipe) para a prisão. E foi aí que meus colegas franceses, sabendo-me na prisão, deci-

*diram me nomear para cadeira na França, eu fiquei 13 anos fora de Salvador, e quando voltei, naturalmente, eu não reconheci a cidade. Quer dizer, **a cidade que eu levava na minha memória, tanto pelas coisas, quanto pelo conteúdo, quando eu voltei, já não era a mesma. E se eu buscasse me refugiar no passado, eu teria que me limitar a um pedaço da cidade**, então também eu não era capaz de enfrentar o presente porque, por mais que me contassem as grandes mudanças que o Brasil tinha sofrido nesses 13 anos, você não capta. Então, a própria classe média era outra, porque a classe média foi o grande dado da mudança urbana no Brasil; essa classe média que se cria a partir dos anos 60 e que reforma as formas de convivência urbana e, também, as formas materiais que sustentam essa convivência, e que vai se criar, no Brasil, com grande força durante minha ausência. [...] Uma outra coisa que eu acho que é muito importante, mas eu não sei se é na parte de imagem da Bahia – é muito mais na parte de conteúdo – é que a Bahia, se você compara com São Paulo, a distância maior era cultural, não no sentido de que São Paulo fosse mais culto – que isso nunca se deu – mas é que São Paulo, desde o começo do século, adota um modo de vida industrial, mesmo antes de ser uma grande cidade industrial. Os valores do industrialismo presidem as relações interpessoais. Enquanto que na Bahia, onde não havia indústria, onde o comércio comandava tudo, os valores não eram industriais ainda, o industrialismo não tinha força, então, as relações eram muito mais doces, muito mais suaves, a solidariedade era muito mais possível, o exercício dessa solidariedade era frequente. Então, quando eu volto em 1977, Salvador já estava vivendo numa lógica do industrialismo e aí você tem uma mudança, também, na ética das relações – que era para as pessoas normais. No mundo brasileiro, onde todo mundo se tornava assalariado, onde dinheiro era a moeda das relações do cotidiano – e o famoso cheque-ouro, que no estrangeiro, não conseguia entender o que era (o Brasil inovou nessa coisa chamada saldo médio, que todo mundo tinha que ter para poder ter acesso aos bens que queria comprar a crédito) – ele criou, também, **uma dificuldade, enquanto à possibilidade de ser generoso em relação com um amigo, com um colega ou com um vizinho. Então, tudo isso me chocou quanto eu voltei para Bahia.***

Milton Santos, 1996

Eu vou me referir a duas experiências relativas ao filme Fome (2013). Uma como espectador: em 94, na USP, com a Dora e outras pessoas, fizemos um filme chamado São Paulo, sinfonia e cacofonia; que é um filme de fragmentos, feito com fragmentos de filmes filmados em São Paulo. Quando eu comecei a ver o material do Fome, eu pensei, se eu tivesse feito esse filme depois do Fome, com certeza eu teria integrado planos dele no filme. E a segunda: na semana passada ou retrasada, fomos a Niterói, na universidade UFF (Universidade Federal Fluminense), para lançamento do Fome. Nunca tínhamos visto o Fome, nem em Brasília, nem em outro lugar, tão bem projetado. E há um plano muito aberto, em que eu chego na Praça Ramos de Azevedo com o Teatro Municipal, à esquerda, [...] e aí eu tive a impressão seguinte, me pareceu estúpido, eu falei isso para o Cristiano (Burlan), “Pode parecer estúpido, mas eu tive essa impressão que eu estava entrando no filme chamado São Paulo, sinfonia e cacofonia, como se eu estivesse entrando no filme que eu tinha feito há vinte anos”. [...] E outra coisa em relação com a cidade, no primeiro dia de filmagem, saímos do Copan, eu empurrando o carrinho, a equipe atrás de mim, o Cristiano

*fora de quadro, mas mais um pouco na minha frente para me dar as direções onde ele queria que eu caminhasse. Esse caminho, eu já sabia disso, era em direção ao Teatro Municipal, mas eu não sabia qual era o percurso que ele queria que se fizesse. Então, ele vinha me indicando. Estava eu empurrando o carrinho e sentindo a equipe atrás. Na Rua Barão de Itapetininga, quando saímos da Rua Marconi, em direção então à Praça Ramos de Azevedo, eu pensei “bom, esse troço pode ficar aí indefinidamente, eu empurrando o carrinho” [...]. Eu senti que alguma coisa precisava acontecer para que o filme realmente começasse; e, que o personagem começasse. Já perto da Praça Ramos de Azevedo, na Rua Barão de Itapetininga, ainda, **havia uma poça d’água e, aí, eu molhei as mãos na poça d’água, uma água assim, muito suja, barrenta um pouco, e lavei o rosto, duas vezes eu fiz isso.** E aí, eu senti esse contato direto com o chão, com a sujeira que o filme, o personagem e eu realmente estávamos iniciando. Na hora não me veio isto, mas enfim, depois agora, eu digo, é um pouco ridículo, mas enfim, é como se tivesse um batismo que... não, não é um batismo, é horrível essa palavra. Mas digamos, uma transformação da relação minha com a cidade e que a minha representação desse personagem também estava ganhando uma certa autonomia e que **era necessário ter passado por essa situação, de se lavar na sujeira, na água, na sujeira, pra que acontecesse, digamos, a imersão no personagem e a imersão na cidade.***

Jean-Claude Bernardet, 2016

Os trechos excertados dos depoimentos de Milton Santos e Jean-Claude Bernardet não têm uma correlação óbvia. Uma interpretação deles é que pode seguir a mesma linha de raciocínio: o estranhamento e a aproximação com a cidade sobre a qual narram suas experiências. No caso de Santos, Salvador, no de Bernardet, São Paulo. Ambos formulam uma leitura tardia sobre essas cidades, que implicam uma relação prévia com as mesmas, um distanciamento (não necessariamente físico) delas e, depois, uma nova imersão.

Começemos por Milton Santos, que narra sensações de sua volta do exílio de treze anos na França (1964-1977), resultante de contingências da ditadura civil-militar brasileira (1964-85). Ao chegar a Salvador, o geógrafo nota uma alteração *na ética das relações* entre as pessoas, por ele atribuída à industrialização da cidade (comparando-a com a de São Paulo, que ocorrera décadas antes). Para ele, que não mais reconhecia os lugares, *a cidade que levava na memória, tanto pelas coisas, quanto pelo conteúdo, quando eu voltei, já não era a mesma*; crescera, as relações entre as pessoas mudaram. E, *numa lógica do industrialismo*, criara-se também uma dificuldade adicional, um choque para o indivíduo quanto *à possibilidade de ser generoso em relação com um amigo, com um colega ou com um vizinho*.

Poucos anos depois, em 1984, o geógrafo, já mundialmente conhecido e premiado, ingressa na Universidade de São Paulo, onde passa a lecionar. Um traço importante, que permeará toda a sua trajetória acadêmica no Brasil a partir de então, é este conceito de generosidade, conjugado com

a advertência constante sobre o mundo como um conjunto de possibilidades, não apenas um conjunto de realidades, e sua convicção de que outros mundos poderiam ser criados a partir dos mesmos materiais. E sua certeza de que a ideia de generosidade é que deve comandar o humanismo no futuro, porque ela traz consigo a noção de utopia ou de possibilidade de realização das utopias.⁹

Deslocada no tempo e no espaço, da Bahia para São Paulo, de 1995 para 2016, a mesma noção de generosidade e possibilidade de realização das utopias leva Jean-Claude Bernardet, aos oitenta anos de idade, por contingências físicas de deterioração de seus sentidos de visão e audição, a abandonar paulatinamente seus trabalhos como historiador e crítico de cinema e aceitar cada vez mais papéis como ator de filmes brasileiros, onde tem a atuado cada vez mais como protagonista. Este é o caso de *Fome*, dirigido por Cristiano Burlan, experiência narrada em detalhes por Bernardet no trecho acima selecionado.

Sobre sua atuação em *Fome*, o ator destaca, na sua ida em 2016 a Niterói para o lançamento do filme na Universidade Federal Fluminense – o que para si já é um esforço, dadas as limitações impostas pela idade – duas sensações que julga “estúpidas”, mas que disso não têm nada. A primeira, como que numa epifania, ao assistir a projeção, relembra *São Paulo, sinfonia e cacofonia*, filme que dirigira em 1994 (conforme descrito no capítulo anterior, é uma montagem de fragmentos de filmes brasileiros que têm a cidade como cenário) e que *se tivesse feito esse filme depois do Fome, com certeza eu teria integrado planos dele no filme*. E, mais relevante que a própria ideia de inserir trechos de *Fome*, teve a *impressão que estava entrando no filme chamado São Paulo, sinfonia e cacofonia, como se estivesse entrando no filme que tinha feito há vinte anos*.

Não é banal numa investigação sobre memória que, durante um depoimento, o sujeito traga no presente um índice de lembrança do passado ao qual ele mesmo queira se inserir como personagem onde não estivera. O mesmo Jean-Claude que anteriormente desdenhara da capacidade da maleabilidade da memória, proferindo-a como uma sucessão de *fósseis narrativos*¹⁰, neste relato nos leva a transitar entre a realidade e a ficção, entre sua vida e o cinema, entre memória e cidade – ainda que adjetivando *tudo isso possa parecer estúpido*. Ou seja, como se sem perceber, julga este tipo de sensação (vivência, ou memória) como algo de menor importância, por isso as coloca em cheque. Da mesma forma é descrita como ridícula a cena em que decide que *alguma coisa precisava acontecer para que o filme realmente começasse e molha as mãos na poça d’água, uma água assim, muito suja, barrenta um pouco*, e nela lava o rosto *duas vezes*. Bernardet usa a palavra para *batismo* – do personagem (ou dele mesmo?) – *uma transformação da relação minha com a cidade e que a minha representação desse personagem também estava ganhando uma certa autonomia*. Mas (supomos) pelo cunho religioso da palavra, desdenha o batismo, *é horrível essa palavra*. Em suma, é na descrição de sua atuação no filme *Fome*

9 LEITE, Maria Angela F. Pereira. *Milton Santos: encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007, p. 10.

10 Ver: Parte 1.4 – item III: “Fóssil narrativo”, *esse conceito que eu nunca defini, mas eu conversei muito com o Eduardo Coutinho sobre isto*.

que encontramos, talvez, o momento de maior espontaneidade narrativa e transparência na descrição dos sentimentos que Bernardet nutre por São Paulo, *porque a imersão no personagem é claramente a sua imersão na cidade. Basta observar como descreve de cor cada rua, cada travessa, durante sua caminhada empurrando o carrinho de supermercado: Estava eu empurrando o carrinho e sentindo a equipe atrás. Na Rua Barão de Itapetininga, quando saímos da Rua Marconi, em direção então à Praça Ramos de Azevedo...*

III. Eu sonho com a América unida, a construção da paz, ou seja, uma revolução que temos que realizar: construir o planeta como habitat humano e a própria vida humana possível no universo

*Essa é a natureza, então, com a qual nós temos que nos defrontar: a América. **Eu sonho com a América unida.** Acho que os arquitetos, a questão da arquitetura como forma de conhecimento, capaz de ser convincente, quanto à política de tudo isso, é muito mais importante do que nós temos considerado. O discurso da arquitetura como inexorável, sob certos aspectos, de conformação de território. Para mim, a América tem que unir-se quanto a questões como: passar para o Pacífico, fazer acordos (Bolívia, Peru, Chile, Brasil) para termos um porto no Pacífico. Nossa economia depende de contrariar o Tratado de Tordesilhas, deixar tudo isso como um passado amargo, no sentido da ignorância. Não se trata de resmungar contra o passado, mas de vermos o mundo de um outro modo. É a única saída para nós. E não acredito nesse mercado internacional, nessa associação ingênua com o grande capital, a não ser que nós tenhamos para isso um projeto. Acredito piamente nessa solidariedade. Mas se nós exibirmos projetos, eu tenho a impressão que eles ainda não conseguem imaginar com muita clareza. Não vejo outra razão para nós assistirmos o que está acontecendo na Europa, que não consegue o seu mercado comum, com ingenuidade. É uma impossibilidade mesmo, de compreensão sobre o que seja um território no planeta, ainda bastante virgem, que é o nosso. O Brasil é uma região fantástica. O pantanal, os rios, esse famoso projeto de ligação das Bacias Paraná-Uruguai com a Tocantins-Araguaia, a Bacia Amazônica com a Bacia do Prata. O grupo militar de 64 desmontou, no Brasil, a Comissão Interestadual e mesmo Internacional, da Bacia Paraná-Uruguai, que tinha elaborado belíssimos projetos.*

Paulo Mendes da Rocha, 1995

Não são sonhos, mas eu tenho desejos, eu faço votos que nós compreendamos que uma revolução não é isso ou aquilo que deu certo, não deu certo, mas a ideia de revolução são ideias que possam ser mantidas sempre, para que se construam não precisa dar certo da primeira vez, portanto, a ideia de abolir esse mercantilismo absurdo, abolir a exploração do homem pelo

homem, a construção da paz, ou seja, uma revolução que temos que realizar, mesmo a capacidade de medir o sucesso e o insucesso. Você vê o que seria de nós como prestígio, como esperança, sem Cuba, sem a revolução cubana, aquilo seria um cassino há muito tempo, como todo Caribe. É uma experiência, você acaba percebendo que são os povos mais educados do mundo por uma nova situação, não para ficar nem para fazer exatamente o que tiveram para fazer, porque se você faz um bloqueio econômico como foi feito em Cuba, não há como não se fechar. Se você estabelece uma guerra nas estrelas e um antagonismo apertado entre Rússia e Estados Unidos é uma estupidez. E a manutenção desse antagonismo interessa para a indústria da guerra, para o comércio. Portanto, (meu desejo é) construir o planeta como habitat humano e a própria vida humana possível no universo.

Paulo Mendes da Rocha, 2016

Esses dois trechos dos depoimentos de Paulo Mendes, um de 1995 e outro de 2016, não são objetos de experiências de sua vida *per se*. Mas são relevantes porque esquadrinham todo o seu pensamento intelectual das últimas décadas, logo, são índices de como o arquiteto enxerga seu papel na história, seus grandes sonhos e desejos que de certa forma impregnam toda sua obra construída. Não há como compreender o sujeito, sem dar ouvidos a essas falas. Por um lado não fala de lugares e cidades específicos, mas diz dos territórios que habitamos, da leitura que faz desses territórios num sentido mais amplo, desde o Brasil, a América do Sul e o planeta.

Em *Maquetes de papel*¹¹, um livro editado a partir da transcrição de uma aula sobre construção de maquetes dada por Mendes da Rocha em Curitiba, em 2006, logo após ser contemplado com o prêmio Pritzker, a sua frase de abertura é: “A questão fundamental que navega entre nós arquitetos é imaginar as coisas que ainda não existem”. Talento é fazer bem, genialidade é enxergar à frente o que ninguém vê. Por isso, navegar é a palavra-chave para a compreensão dessa frase, pois remete a um imaginário central na trajetória do arquiteto: os mares, os rios, as estruturas que se adéquam às águas, os navios. E como sabemos pelo que já foi previamente apresentado nessa pesquisa, a influência desse ideário marca Mendes da Rocha desde o convívio com seu pai, engenheiro de portos e navegações que o levava na visitação de obras pelo Brasil durante sua infância, e passa, por exemplo, por seu fascínio por Veneza, na Itália (em como o urbanismo dessa cidade lidou com suas necessidades de transformação da natureza). Na obra do arquiteto-urbanista, as águas vão se manifestar de várias formas. No Sesc 24 de Maio, por exemplo, um prédio administrativo (ao lado do principal) foi inspirado em navios de apoio que acompanham grandes embarcações. Em um projeto não realizado, o da piscina na Praça da República, a água é carregada pelo símbolo do espaço público, compartilhado.

São essas mesmas águas, por meio de projetos intervindo no território onde se situam, que possibilitariam a *América unida*, a qual se refere Paulo Mendes em 1995. E que, em última instância, nos conduziriam para a *construção da*

11 ROCHA, Paulo Mendes da.
Maquetes de papel.
São Paulo: Cosac Naify, 2007.

paz, ou seja, uma revolução que temos que realizar, defendida em 2016. Rocha não superestima a importância do ser humano em relação ao universo: somos, diz ele, *frágeis habitantes de um pequeno pedaço de matéria que gira desamparado pelo espaço*¹². Mas o arquiteto também não deixa de reconhecer a nossa extraordinária capacidade de modificar nosso meio, e defende a ideia de que a natureza está aí sobretudo para ser transformada por e para as pessoas.

Mendes da Rocha não dissocia suas histórias de vida, suas experiências vividas, dos sonhos que sempre o acompanharam desde a infância. E, sempre que possível, adiciona um caráter eminentemente político à sua produção projetual e intelectual. Portanto, uma citação à revolução cubana, que poderia ser tomada como controversa, polêmica, aparece com naturalidade em sua fala, porque para ele *uma revolução não é isso ou aquilo que deu certo ou não deu certo. A ideia de revolução são ideias que possam ser mantidas sempre e para que se construam não precisa dar certo da primeira vez*.

Em momentos anteriores dessa pesquisa apresentamos excertos dos depoimentos em que partíamos do microcosmo dos lugares frequentados ao longo de sua vida em busca de suas vivências e imagens que podiam ser constituídas a partir de sua narrativa; aqui, partimos da visão macro de Paulo Mendes na descrição do território que habita, que também entendemos colaborar para a construção de uma imagem que ele tem dos lugares que frequenta – e como os percebe. Algo que pouco mudou com a passagem de duas décadas que separam suas falas, em comparação com a destruição dos cenários físicos que vivenciou.

IV. O que nós fizemos foi o seguinte, foi limpar a praça para os militares – e o Cinema Novo não conseguiu enfrentar a ideologia desenvolvimentista

Em novembro de 1965, o corpo docente da Universidade de Brasília se demite, 219 professores demitem-se, inclusive os professores que foram contra, porque foram totalmente vencidos, entre os quais, o Pompeu de Souza, que era responsável pelo Instituto de Comunicações, e o Paulo Emilio. E, o Paulo Emilio Salles Gomes, percebendo que um movimento semelhante poderia ocorrer na Universidade de São Paulo, vem aqui e diz: “Não façam isso”, porque mais ou menos o que nós fizemos foi o seguinte, foi limpar a praça para os militares, tanto que a tese vencida era: “Se eles nos quiserem fora, eles que nos botem fora, não tem porque limpar”, então foi um erro político que foi cometido. Já na época, Pompeu de Souza percebeu, muitos auxiliares de ensino não concordavam com isso, mas foi tão avassalador... havia onze coordenadores, um liderava o movimento que é o de Física, nove votaram com o de Física, dava dez e o Pompeu de Souza votou contra, então não tinha como.

Jean-Claude Bernardet, 2016

Eu penso que o Cinema Novo não conseguiu enfrentar a ideologia desenvolvimentista, a ideologia da industrialização burguesa que estava sendo proposta pelos ideólogos do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e adjacências, de forma que indo para o sertão, eles podiam tratar de assuntos de uma gravidade discutível – seja a situação do camponês, etc. – sem entrar em terrenos bastante delicados do ponto de vista político e ideológico, que a meu ver poderiam ter prejudicado essa espécie de acordo tácito que existia com o desenvolvimentismo. Quebra essa que vai existir logo depois de 64. Então, se pensarmos que esses primeiros anos dos anos 60, houve uma quantidade de greves monumentais em São Paulo, no Rio – centenas, segundo levantamento feito pelo Weffort – e que o Cinema Novo, tão ocupado com a situação social, nunca abordou esse assunto – absolutamente, nunca (operário não existe) – então, realmente, a paisagem é uma paisagem rural, quanto a isso não há dúvida. O trabalho plástico, o trabalho estético, é feito sobre esta paisagem, no entanto, eu acredito que do ponto de vista ideológico, existe esse vínculo, se você quiser, negativo, esse vínculo com um mundo urbano do qual não se quer falar.

Jean-Claude Bernardet, 1995

Sobre os dois trechos extraídos dos depoimentos de Bernardet de 2016 e 1995, podemos afirmar que conjugam-se de forma complementar, assim, casam-se. Para a temática que pretendemos discorrer, um não faz sentido sem a leitura do outro. Em capítulo anterior, tecemos comentários sobre a experiência de Jean-Claude como docente na UnB, mais especificamente sobre sua relação com a avenida W3. No trecho acima, de 2016, ele conclui a narrativa contando a forma trágica como integrou a lista dos mais de duzentos professores que se demitiram da Universidade acreditando que, com isso, os militares recuariam da ingerência em seus departamentos de ensino; e, lamenta: *o que nós fizemos foi o seguinte, foi limpar a praça para os militares.*

Por mais que tentemos não abordar as agruras sofridas pela ditadura imposta pelo regime militar brasileiro que governou o país de 1964 a 1985, não são indeléveis as marcas impressas nas memórias de todos os sujeitos objetos dessa pesquisa. Logo, não surpreende que venham à tona em apostos e vocativos, maiores ou menores, ao longo das narrativas. Abster-se de utilizá-los seria uma edição indigna diante das fontes gravadas para este estudo (a história oral, tal como descritas nos depoimentos gravados). Isso posto, podemos avançar para a conjugação deste episódio descrito no primeiro trecho, em 2016, com o que Bernardet já descrevera a Jorge, em 1995: sua análise crítica frente à incapacidade dos diretores consagrados do que se convencionou chamar Cinema Novo no Brasil (em alusão a *Nouvelle Vague* francesa), que *não conseguiu enfrentar a ideologia desenvolvimentista, a ideologia da industrialização burguesa que estava sendo proposta pelos ideólogos do ISEB e adjacências.*

Novamente, como no caso de Paulo Mendes e sua visão de *América unida*, estamos tratando de uma narrativa de amplo escopo para entender o sujeito

13 Nota do autor:

"Desenvolvimentismo", no Brasil, à época da ditadura civil-militar, possui uma conotação negativa, porque atrelada a pensadores de direita e às elites financeiras. O que não é o caso de Jean-Claude Bernardet, um assumido intelectual de esquerda - seja lá o que esquerda quer dizer nos dias de hoje. Do início do século XX aos dias de hoje, há diversos ciclos "desenvolvimentistas" na história do Brasil. Podemos aqui citar o da Era Vargas e o Lulista, por exemplo - ambos com conotações distintas entre si e, também, distintas frente a qual se refere Bernardet em sua fala. Seria leviano não alertar o leitor para a questão epistemológica imbricada no texto.

politizado que Jean-Claude sempre foi, desde sua inserção nos círculos intelectuais paulistanos. O que, por sua vez, nos ampara na compreensão da visão indissociável de cinema, sociedade brasileira e cidades como um sistema único, no qual ele se situa como personagem ativo, como cidadão urbano.

Aprofundando este registro, devemos lembrar que, em 1967, Bernardet lançara seu livro *Brasil em tempo de cinema*, uma interpretação crítica dos filmes realizados no Brasil entre 1958 e 1966 - época do surgimento e da consolidação do Cinema Novo - que lhe rendeu louros, mas também atritos duradouros com cineastas, diretores, críticos e acadêmicos. O eixo da análise de Bernardet é o papel ambíguo e oscilante da classe média brasileira, dividida entre a simpatia pelo proletariado e a subserviência à elite, entre a apatia e o desejo de mudança, entre a revolta estéril e o sonho de ascensão social da classe média operária. Ocorre-lhe a concepção de que, ao elegerem o sertão e não o ambiente urbano como cenário para seus filmes, os cineastas do Cinema Novo *podiam tratar de assuntos de uma gravidade discutível, sem entrar em terrenos bastante delicados do ponto de vista político e ideológico*. E que, se assim o fizessem, a seu ver *poderiam ter prejudicado essa espécie de acordo tácito que existia (dos autores) com o desenvolvimentismo*¹³.

Em *Brasil em tempo de cinema*, como no trecho do depoimento gravado por Jorge em 1995, o que devemos atentar é para a questão das transformações urbanas que a industrialização acelerada provocava nas cidades, *se pensarmos que esses primeiros anos dos anos 60, houve uma quantidade de greves monumentais em São Paulo e no Rio* - e que não aparecem nos filmes do Cinema Novo até 1966, *tão ocupado com a situação social, nunca abordou esse assunto (operário não existe)*. O arauto de Bernardet é a implicância com a não representação do que de fato se passava nas metrópoles brasileiras, algo que para ele seria essencial ser feito se os cineastas quisessem realmente dialogar em seus filmes ficcionais com a realidade das cidades, suas imagens e suas personagens. Por isso, como a paisagem deste cinema é *uma paisagem rural, o trabalho plástico, o trabalho estético, é feito sobre esta paisagem*. No entanto, conclui Bernardet, pode-se entender que *do ponto de vista ideológico, existe esse vínculo, se você quiser, negativo, esse vínculo com um mundo urbano do qual não se quer falar*.

Por fim, sem deixar de ressaltar os grandes avanços tecnológicos que permitem hoje a qualquer um de nós ser um profícuo produtor de vídeos e imagens das cidades, sem qualquer intermediador na disseminação das mesmas, bastando-nos um smartphone em mãos, recomendamos, para quem quiser se aprofundar na compreensão das imagens de cidades brasileiras por meio de obras cinematográficas das décadas de 1960 e 1970, de diversos matizes ideológicas, a leitura do livro *Cineastas e a imagem do povo* cuja advertência inicial ao leitor é:

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas

do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem (BERNARDET, 1985).

V. Pareceu-me que a cachoeira era o que mais expressava a imagem cinematográfica que essa sociedade conseguia construir de si própria. As virtudes da natureza só aparecem quando nós intervimos naquilo, é muito interessante

*Eu achei muito estimulante essa colocação do Paulo Emílio, e nos anos 70, eu fiz um levantamento bastante sistemático – o mais que pude – dos temas dos cine-jornais, capítulo por capítulo, e de documentários, de 1900 a 1930-35. E aí eu verifiquei uma coisa: a recorrência à cachoeira era enorme. Nesses documentários, o que aparecia no jornal com mais peso era a descrição: você verá isso, você verá o carnaval, o curso na Paulista, etc. E eles diziam também: ah, tem a Cachoeira do Salto Alto, tem a Cachoeira do Véu da Noiva, tal queda d'água, etc. E às vezes, o próprio tema do documentário era a cachoeira. Bom, eu peguei (esse é um trabalho de pesquisa em jornal, a maior parte desses filmes não existem) tudo o que se dizia a respeito das cachoeiras e apresentei num seminário. Eu percebi que a cachoeira era a pujança de uma natureza virgem e na maneira de se afirmar, contra a indústria. Essa natureza não tinha sido conspurcada pela indústria, portanto, ela preservava esse aspecto do sonho virginal idealizado, esse Éden do pensamento renascentista francês. Por outro lado, inúmeras notícias davam dados quantitativos da cachoeiras (altura, volume de água, etc.) e abria para uma potencialidade, ou seja, quando essa água for trabalhada, ela vai gerar energia. E eu penso que a cachoeira adquiriu, até os anos 30, esse caráter emblemático de, ao mesmo tempo, ser uma afirmação de um determinado estado valorizado positivamente, ou seja, nós temos uma pujante natureza virgem, e por outro lado, algo que destrói essa mesma natureza – potencialmente, a industrialização. De todos os símbolos que eu tentei encontrar (não nos filmes, mas na farta documentação verbal, escrita, que eu tinha), **pareceu-me que a cachoeira era o que mais expressava a imagem cinematográfica que essa sociedade conseguia construir de si própria.** [...] Essa palestra sobre a cachoeira que eu fiz num Seminário que ocorreu no Festival de Brasília, foi no mesmo dia, em que foi apresentado o filme “Tudo Bem”, do Jabor. De repente, o filme dele retomava essa cachoeira num sentido muito próximo – da modernidade – irônica, no caso do Jabor, mas era do satélite, então, o ponto de vista de cima, que vai dar o ponto de vista de Sete Quedas ou Foz do Iguaçu. Então, eu acho sim, que houve, precariamente e na área de não ficção, um trabalho feito no sentido de construir símbolos cinematográficos, que fossem expressivos de certos desejos dessa sociedade e de uma certa representação que ela tinha de si.*

Jean-Claude Bernardet [1995]

*Não são essas as grandes virtudes. Um confronto entre a forma popular de conhecimento, para não chamar cultura, e a erudita, que eu estabeleci como não-confronto, mas como complemento indispensável. Principalmente, do ponto de vista de uma crítica sobre a outra. Não se trata de estudar a arquitetura colonial brasileira. Ou você sabe porque que aquilo foi feito, ou não consegue saber nada. Não adianta ficar medindo proporções de quartos e janelas. A essência, a graça, de tudo isso é mesmo a técnica com que aquilo foi feito. E a técnica é consequência do desejo de edificar certos programas. Daí vem uma crítica mais consistente sobre o colonialismo. O empreendimento colonial, a conquista, a destruição do outro, a falta de compreensão sobre essa natureza que eles diziam que era o Jardim do Éden, e não é, foi uma coisa tola, chula. A natureza não tem graça nenhuma em si mesma. É uma espécie de drama da condição humana. Ela não fará nada por nós. **As virtudes da natureza só aparecem quando nós intervimos naquilo. É muito interessante.***

Paulo Mendes da Rocha [1995]

14 Nota do autor:

Indústria aqui pode ser compreendida num sentido amplo, simbolizando também serviços, comércio, construção civil, mineração e atividades públicas.

Nesta aproximação de trechos dos depoimentos de 1995 gravados por Jorge, temos uma fala de Jean-Claude Bernardet e uma de Paulo Mendes da Rocha que tratam, por analogia, da crítica a imagens da memória social que nós brasileiros temos de nossos territórios, nossos espaços e nossa história – temática sobre a qual se debruçaram com afinco de estudiosos para tecerem comentários ainda hoje relevantes. Os momentos que analisam são distintos, bem como a aproximação de cada um sobre o tema: Jean-Claude, nos anos 1970, pelo viés da representação das imagens cinematográficas de filmes documentários nacionais produzidos nas primeiras quatro décadas do século XX; Mendes da Rocha, pelo viés de não-confrontação entre a cultura – ou conhecimentos, como prefere nomear – erudita e popular, nos estudos sobre as cidades coloniais brasileiras.

Bernardet encontra nas cachoeiras e na exaltação de nosso patrimônio ambiental uma ambivalência: *se as cachoeiras eram o que mais expressava a imagem cinematográfica que essa sociedade conseguia construir de si própria*, não havia, em seus estudos, como saber se o que as enobrecia era o fato dessa natureza não ter sido *conspurada pela indústria*¹⁴ – o que seria o enaltecimento de *um determinado estado* virginal – , ou justamente o contrário, uma representação do potencial uso desses recursos naturais, por meio da industrialização, que trariam futuramente riqueza a nosso país.

Mendes da Rocha, por sua vez, em 1995, conversa com Jorge “de arquiteto para arquiteto”, pressupondo do pesquisador amplo conhecimento de todo o debate transcorrido dos anos 1930 aos anos 1960 sobre a arquitetura moderna brasileira. Cabe-nos aqui, para elucidarmos o debate, referirmo-nos ao conceito da arquitetura neocolonial: um movimento originário no final século XIX que perdurou nas primeiras décadas do século XX, que defendia a pureza das residências construídas no período de colonização, acreditando que representavam a identidade da jovem nação brasileira independente de Portugal. No trecho acima, a crítica de Paulo Mendes é diretamente ligada à sua crença na iniquidade desta discussão das origens de nossa identidade nacional para

seus desdobramentos na arquitetura moderna brasileira, encabeçada a partir dos anos 1930 por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, entre outros; com grande influência da presença de Le Corbusier no país.

Já discutimos em capítulo anterior a concepção de natureza¹⁵ para o arquiteto, que aqui mais uma vez reafirma: *As virtudes da natureza só aparecem quando nós intervimos naquilo. É muito interessante*. Pois, a partir dessa concepção, podemos elucubrar sobre o possível caráter desenvolvimentista das imagens das cachoeiras presentes em inúmeros documentários do início do século XX observadas por Bernardet.

Ainda sobre a intenção de aproximar essas duas falas de 1995, contidas no apêndice *O espaço e a memória: seis depoimentos e algumas paisagens brasileiras*¹⁶, gostaríamos de ressaltar a relevância atual do que ambos estão discutindo no que tange às cidades brasileiras e suas imagens, passados vinte anos: persistem nos ambientes intelectuais e acadêmicos, de forma crescente, estudos em busca de uma narrativa descolonizada da historiografia latino-americana, bem como a incorporação das narrativas dos povos nativos e africanos nesta historiografia. Dezenas de exposições artísticas e manifestações populares – incluindo o circuito de instituições museológicas tradicionais – multiplicam esse ensejo agregador dos conhecimentos populares e eruditos na construção dessa nova narrativa constituinte da nossa identidade nacional. Neste sentido, Jean-Claude Bernardet e Paulo Mendes da Rocha já pautavam, *avant la lettre*, essa não-confrontação e aglutinação de saberes.

VI. As memórias que mais me comovem, depois da perda de vir para São Paulo, são da fazenda. Era aquela existência um pouco de fazenda, dentro da cidade

A casa do meu pai, que eu morei toda minha infância, minha adolescência, era uma casa de, mais ou menos, 1840, de meados do século passado. A imagem da casa para mim é muito viva (desenha com as mãos unidas a cobertura da casa). Era uma casa de frontão triangular, tinha sótão e porão, era distante da rua com um jardim imenso, e um quintal gigantesco, onde criávamos vários bichos, galinhas, porcos... E árvores: mangueiras, pitangueiras, tamarineiros (que eram muito comuns naquele bairro). Era uma casa que marcava uma criança, inclusive pelas suas fantasmagorias, porque era uma casa cheia de morcegos no sótão e ratos no porão; com lugares misteriosos no porão, algumas paredes vazadas, em que a gente via o buraco, mas outras que a gente sabia que tinha o buraco, mas estavam fechadas. Bom, aí evidentemente, a imaginação da criança, do adolescente, juntamente com os empregados – que era uma coisa muito importante no Nordeste, na minha época, para a convivência e o aprendizado – começava a imaginar coisas como mulheres emparedadas, homens que mataram as mulheres que estavam ali dentro, enfim, toda essa imaginação que era

15 Nota do autor:

Talvez a o texto mais emblemático sobre o tema seja a entrevista “A natureza é um trambolho”. In: Revista Caros Amigos, nº 61, abril de 2002.

16 JORGE, Luís Antônio.

Op. Cit.

*importante para a vida de qualquer um de nós, mas mais ainda, para um sujeito que começava a gostar de literatura, de romances, como eu. Então, era uma casa à Edgar Poe, ou seja, tinha tudo para incentivar a imaginação. Portanto, a existência urbana foi muito importante para mim, sobretudo porque, esta rua em que nós morávamos, era uma rua quase de família: tinha morado meu avô, moravam tios... **Era aquela existência um pouco de fazenda, dentro da cidade.** As crianças se sentiam donas de tudo. Eu brigava na rua achando que eu tinha o direito de fazer o que fazia. Era, como os meus amigos diziam, o dono da bola.*

João Alexandre Barbosa, 1995

***As memórias que mais me comovem, depois da perda que foi ir para São Paulo, são da fazenda – o paraíso, o sonho. [...]** Quando criança, certa feita despertei e olhei o teto com ripas de madeira e me perguntei: será que estou sonhando? Será que estou em São Paulo? Me belisquei. Não. Eu estava ali! Aquelas casas típicas de fazenda, a arquitetura rural, sacadas com os pilarzinhos, corredor que atravessava a casa de ponta a ponta, na entrada, um escritorzinho de um lado, uma sala de outro, depois uma sala de jantar e cozinha. De outro, três quartos, no fundo banheiro, junto com a cozinha. A casa era cercada de um enorme terreiro para secar café. O terreiro era cercado de palmeiras, muito bonito. Meu pai não era um bom comerciante, mas um bom cafeicultor e, sobretudo, os critérios estéticos eram muito importantes. Tanto que meu avô, que era um fazendeiro ganhador de dinheiro, quando olhou a fazenda pela primeira vez disse: “Isso aqui está um jardim, mas você nunca vai ganhar dinheiro com isso”. No enorme terreiro jogava-se futebol e a noite deitávamos para ver o céu estrelado. Havia um imenso e muito bem cuidado pomar, com muitas frutas; uma cocheira com belos cavalos, bem tratados; o curral com várias vacas holandesas só para o consumo. Uma cavalhada muito bem tratada, muito bem alimentada. Tanto que no fim da vida, meu pai, levado a posições políticas um pouco mais à esquerda que no passado, lamentava-se de ter oferecido condições materiais aos cavalos, muito superiores a dos empregados. “Que coisa horrível!”, disse. Mas enfim, isso para mim, era o paraíso: as memórias que eu tenho do odor. Bosta de vaca, um perfume formidável. Às vezes, em sonho, revivo o cheiro do suor do cavalo e do arreio de couro impregnado com o cheiro do suor do cavalo.*

Bento Prado Jr., 1995

17 JORGE, Luís Antônio.
Op. Cit., p. 137-51.

Esses trechos bem-casados de João Alexandre Babosa e Bento Prado Jr. são uma homenagem póstuma aos ausentes que, infelizmente, não pudemos conhecer em vida para uma revisitação de suas memórias. O que une suas narrativas de infância é a conexão afetiva que mantiveram ao longo da vida com suas casas paternas, em Recife e Jaú, onde a passagem de suas infâncias determinaram como se relacionariam, já adultos, com os espaços de São Paulo e São Carlos, respectivamente.

Parte desses trechos já foram analisados por Luís Antônio Jorge em *Retratos da cidade: o espaço de memórias*¹⁷, capítulo de sua tese de doutorado. Logo, na ausência de ineditismo, traçaremos alguns paralelos sobre os trechos acima

evitando repetirmos o que já fora descrito anteriormente. Filhos de famílias “abastadas”, Barbosa diz que seu pai *era um homem de posses*, Prado Jr. *que seu sobrenome está fortemente associado a Jaú* (“os Almeida Prado de Jaú”) desde que seu avô, *que era um fazendeiro ganhador de dinheiro*, comprou (com mais sete irmãos) uma extensão de terra que corresponde hoje à área da cidade. Isso possibilitou-lhes infâncias cheias de experiências e estímulos que marcaram suas vidas. Ambos evocam espaços da intimidade burguesa, tal como se dera na década de 1940, em casas interioranas. São imagens vívidas as que guardam desses lugares. João Alexandre, por exemplo, afirma: *Era aquela existência um pouco de fazenda, dentro da cidade*. E, Bento Prado diz ter, da casa da fazenda de seu pai, a dez quilômetros de Jaú, em Itapuú, *as memórias que mais lhe comovem*.

Existem, no sentido dado por Bergson, duas memórias: uma feita principalmente de práticas e que gira em torno da ação, e outra que, implicando em um determinado desinteresse sobre a vida presente, com efeito, levará a pensar que o velho, ao mesmo tempo em que se desvia do aspecto prático dos objetos e seres, e que se sente liberado das dificuldades impostas pela profissão, pela família, e de uma maneira geral pela existência ativa na sociedade, se torna capaz de retornar ao seu passado e de revivê-lo na imaginação...¹⁸

Os quintais, pomares, jardins, as brincadeiras, os empregados, *a casa onde se desenvolve uma criança é povoada de coisas preciosas que não tem preço*, *entretanto, condenados pelo sistema econômico à extrema mobilidade perdemos a crônica da família e da cidade mesma em nosso percurso errante* (BOSI, 2003). E, neste percurso errante, João Alexandre Barbosa se muda para lecionar na UnB, em Brasília, depois para São Paulo, onde passa à docência na USP. Bento Prado Jr., ainda criança, muda-se com a família para São Paulo, onde reside por longo período, chegando a lecionar na USP antes de mudar-se para a Europa (quando fora cassado durante a Ditadura militar, em 1969); na volta, passa a lecionar na Universidade Federal de São Carlos, para onde se muda em 1980.

Por serem grandes literatos, além de bons prosadores, pensamos ser esta a razão primeira, mais do que a idade, para que, dentre todos os depoimentos coletados em 1995, sejam essas duas narrativas descritivas as que mais valorizam em detalhes as casas de suas infâncias: as cores, os cheiros, as dimensões e plantas dos cômodos, a localização da casa em relação à cidade e como se articulavam os percursos entre a casa e outros lugares que frequentavam. Não obstante, Jean-Claude Bernardet e Paulo Mendes da Rocha, como se pôde observar no capítulo anterior, também mantêm vívidas as memórias de suas casas da infância, em 2016. Ao passo que Ulpiano Bezerra de Meneses e Milton Santos, por sua vez, não deixam de nota-las, mas sem a mesma ênfase no cotidiano familiar.

18 HALBWACHS, Maurice. *A memória nos idosos e a nostalgia do passado*. Trad. de Mauro Guilherme Pinheiro Koury. In: *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 7, n. 21, pp. 633-58, dezembro de 2008.

VII. Essas figuras são muito importantes para mim, houve diálogos e não-diálogos, papos de botecos, mas diálogos realmente de obras às obras

*Mas digamos, como trabalho não de jornalista, me limitei a esfera (do cinema) brasileiro, mas não no sentido de que só assim que o diálogo realmente era possível. E acho que deu certo, na medida em que podia dar certo, eu acho que deu certo, porque não só houve a partir do Brasil em tempos de cinema, esse diálogo, que pode ter sido, às vezes, muito áspero; mas houve. E contatos com grandes obras, como Coutinho, como Bressane, como Sganzerla. **E houve diálogos e não-diálogos, papo de botecos, mas diálogos realmente de obras às obras.** Então, esse que era o conceito, ou a dinâmica, conceito não, mas a dinâmica de uma cultura brasileira. Se tivesse ido na Tchecoslováquia, certamente, eu tinha tentado falar do cinema tcheco, húngaro, sei lá. Isso resolvia outro problema pra mim, você entende, que era a integração do imigrante. E tem o Antonio Candido, que fala da questão de um sistema literário no Brasil e que algumas pessoas buscavam sistema cinematográfico também que, no caso, esse sistema, vai ter o crítico também. É mais ou menos nesse sentido, porque eu acho que o trabalho que eu fiz também tem que ser avaliado por outros, agora, não me dou conta. Sobre essa questão do sistema, Antonio Candido era amigo do Paulo Emilio e houve muitos e muitos encontros; e, em conversa ou palestras, não sei se dizer prontamente, mas realmente, eu aprendi muito com o Antonio Candido. Inclusive a questão das críticas de rodapé, o quê que é a manutenção da crítica constante, a ideia da obra média, que uma literatura não se faz com Machado de Assis e Guimarães Rosa, enfim, uma série de coisas que eu aprendi com o Antonio Candido; não na universidade, mas com um certo convívio com ele.*

Jean-Claude Bernardet, 2016

*O professor Flávio Motta, uma das figuras constitutivas do brilho peculiar da FAU no âmbito da arquitetura. Conhecida no mundo inteiro, se deve à junção, digamos, a contrapartida, à discussão fatalmente de modo universitário ao mesmo tempo da técnica vinda da Escola Politécnica – estou falando da nossa faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo – com o pessoal da faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, do departamento de História e Crítica, que a FAU introduziu. Antes, era só departamento de História e a coisa ficava numa visão de história decadente, só no passado, para chegar até os dias de hoje de modo crítico, com o pessoal da Filosofia, cujo exemplo fundamental dentro da FAU era o Flavio Motta, e da Politécnica, cujo exemplo fundamental, além de Figueiredo Ferraz, era o próprio Artigas, que era um arquiteto ainda formado na Politécnica e tinha consciência disso. Portanto, **essas figuras são muito importantes para mim.***

Paulo Mendes da Rocha, 2016

Em *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo* (1940-1968), publicado em 1998, a autora Heloisa Pontes traça a trajetória do grupo de intelectuais paulistas reunidos em torno da revista Clima (anos 40), integrado

por Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emilio Salles Gomes, entre outros, que acabou por ser reconhecido como herdeiro do modernismo. Em sua narrativa demonstra como as afinidades entre eles – origens, leituras, lazer e projeto intelectual – ajudaram a moldar uma contribuição inestimável para o campo intelectual no Brasil. Baseando-nos neste mesmo ensejo, entendemos que, a seu modo, Luís Antônio Jorge, ao selecionar seis intelectuais *uspianos* para a elaboração de *O espaço e a memória: seis depoimentos e algumas paisagens brasileiras*¹⁹, analogamente teceu um panorama do pensamento de uma geração – neste caso, a geração subsequente aos sujeitos estudados por Pontes, substituindo a Revista Clima pela Universidade como eixo aglutinador dos pensadores.

Partindo desta hipótese – e entendendo que *a cidade somos nós*²⁰ –, selecionamos os dois trechos bem-casados dos depoimentos de Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet, gravados em 2016, por encontrarmos neles indícios das relações de troca estabelecidas por estes com outros intelectuais que contribuíram para suas formações de forma substantiva, seja por afinidades pessoais, seja por debates ocorridos na esfera pública, onde suas ideias transitavam.

Bernardet não esconde que sua opção por tratar do cinema nacional em detrimento do internacional se deveu principalmente ao fato disso lhe possibilitar, como estrangeiro radicado no Brasil, um diálogo direto com as obras – e também com os produtores, diretores e críticos de cinema *in loco* – chegando a afirmar que *isso resolvia a integração do imigrante; houve diálogos e não-diálogos, papo de botecos, mas diálogos realmente de obras às obras; essa que era a dinâmica de uma cultura brasileira*. Foi essa sua inserção nessa *dinâmica* que lhe aproximou de Paulo Emilio Salles Gomes, que era amigo de Antonio Candido e, assim, nesse denominador, vamos percebendo como sua geração estava em diálogo permanente com a anterior, a do Grupo Clima, estudada por Heloisa Pontes. Paulo Mendes, de forma não menos sutil, sempre retornando à FAU, sua *alma mater*, reverencia os papéis fundamentais que João Batista Vilanova Artigas e Flávio Motta tiveram em sua formação intelectual.

A USP é apenas uma laje sobre a qual essa pesquisa se edifica para poder extrapolar para as cidades e, sobre a forma como esses intelectuais se relacionam com a cidade. Temos que supor, a partir da citação *dos papos de boteco*, recorrentes na íntegra dos depoimentos dos dois, que há por parte deles um gosto pelo uso dos espaços públicos da cidade. Se lembrarmos que narram fatos de décadas passadas, (anteriores às sucessivas transformações que deterioraram a forma como hoje nos relacionamos com os nossos espaços públicos, sobretudo em São Paulo) e sabendo que ambos vivem no centro da cidade, pelo qual têm especial apreço, conseguimos ainda imaginar fortuitos encontros com Paulo Mendes saindo a pé de seu escritório, no edifício do IAB-SP, na rua General Jardim, ou com Jean-Claude almoçando em algum restaurante próximo ao Copan, depois caminhando até uma banca de jornal na avenida Ipiranga.

19 In: JORGE, Luís Antônio. *O Espaço Seco – imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América*. Op. Cit.

20 Afirmção extraída do trecho do depoimento de Paulo Mendes (2016), citado no item I deste capítulo.

VIII. E você tira casa por casa do loteamento que foi feito para casas e levanta um prédio. Nesses apartamentos de Brasília, você ouvia todas as conversas do apartamento adjunto, o que era desagradável.

*Havia muita diferença entre a minha experiência de espaço no Nordeste e o espaço de Brasília. O Nordeste era o espaço antigo. Eu morava numa casa do século XIX e de repente mudamos para um daqueles apartamentos construídos pelo Niemeyer. Nós habitamos os primeiros apartamentos chamados “Colina”, que eram os apartamentos para professores dentro do Campus. Era uma sensação esquisita, uma surpresa e um choque. Dizia-se que tinha todas as vantagens, mas eu confesso a você, que eu prefiro as paredes enormes da minha casa, onde você não ouvia barulho do outro lado. **Nesses apartamentos de Brasília, você ouvia todas as conversas do apartamento adjunto, o que era desagradável.** Mas eram apartamentos muito finos, com concreto aparente e as instalações elétricas e hidráulicas expostas. Isso tudo eu fui experimentar bem depois nos EUA, na década de 70. Mas o que nós tínhamos em Brasília estava em contraste inteiramente com aquela minha experiência de espaço em Recife. Porque Recife, era uma cidade muito marcada pela tradição, pelo histórico.*

João Alexandre Barbosa, 1995

*Há uma armadilha no plano da cultura erudita mundial, quanto à fixação de valores, que de fato, no meu entender, são instrumentos de dominação, de atraso, que não têm graça nenhuma. Veja aqui no nosso meio, que horror que é esse Itaim, cheio daqueles predinhos, verticalizados da noite para o dia, uma área imensa da cidade, sem nenhuma transformação urbanística. Em cada casinha fez-se um prédio. Para mim, habitação vertical é o Copan – belíssimo, enfeita a cidade. Não se faz bonitinho, um por um – o que é uma coisa idiota. [...] Então, essa ocupação indevida pode se dar devida, louvável ou até degenerativa. Como no caso inaugural do Copan. Incrível. O Copan e o Conjunto Nacional são os dois exemplos clássicos de como se deve reurbanizar para verticalizar. **E você tira casa por casa do loteamento que foi feito para casas e levanta um prédio,** você tá editando o novo com recursos incríveis de espacialidades novas, como já descrevemos na matriz anterior. É uma estupidez, você tem que mudar a matriz, eis o Copan e eis o Conjunto Nacional. É o único quarteirão que você passa serenamente olhando as vitrines, porque a entrada e saída de carros é uma só, na rua secundária, a Padre João Manoel, para quadra inteira, garagem, e não de cada prédio sai um carro urrando numa rampa de vinte por cem metros. Então, você vê que a cidade não se constrói assim, a esmo, ela é necessariamente fruto, para ser interessante e editar um futuro inteligente, ela é necessariamente planejada, transporte público, verticalização, etc. **Não se pode fazer assim, assado. Bem, a conclusão, sem que seja necessário concluir, propriamente, mas é que o arquiteto é um infeliz, é um frustrado.***

Paulo Mendes da Rocha, 2016

Para entendermos como a questão da arquitetura moderna no Brasil é controversa, ou seja, se para nós arquitetos Brasília é um ícone mundial de cidade construída seguindo os preceitos mais avançados de sua época, temos aqui um depoimento de João Alexandre Barbosa como exemplo de um intelectual brasileiro que – com razão – não se deslumbrou com os apartamentos da Colina, onde residiam os docentes da UnB, projetados por Oscar Niemeyer. Para o jovem professor que morara até 1964 em uma casa do século XIX, em Recife, o projeto lhe causava *uma sensação esquisita, uma surpresa e um choque: nesses apartamentos de Brasília, você ouvia todas as conversas do apartamento adjunto, o que era desagradável*.

Como contraponto, aproximamos ao depoimento de Barbosa um trecho da narrativa gravada com Paulo Mendes da Rocha, em 2016, em defesa das qualidades do ideário modernista que, falando sobre São Paulo e as agruras arquitetônicas do adensamento habitacional transcorrido no bairro Itaim Bibi, lembra que o *Copan e o Conjunto Nacional são os dois exemplos clássicos de como se deve reurbanizar para verticalizar a cidade*.

Os projetos dos apartamentos da Colina no campus da UnB (em Brasília), do Copan e do Conjunto Nacional (em São Paulo) são contemporâneos, datam da década de 1950; período áureo do modernismo da arquitetura no Brasil e, também, período de formação profissional de Paulo Mendes. Mas, dentre eles, a Colina é o único projeto que atende à função única de moradia. Todos foram, a seu tempo, inovadores; o que não quer dizer que não possamos criticá-los, como o faz João Alexandre – com conhecimento, ou não, dos ideais e da utopia moderna que tais projetos representam no campo da arquitetura. Sobretudo, porque, ao comparar sua casa de infância do século XIX em Recife com o apartamento que morou na Colina, impera o estranhamento dele entre tradição e modernidade: *Brasília estava em contraste inteiramente com aquela minha experiência de espaço em Recife, porque Recife, era uma cidade muito marcada pela tradição, pelo histórico*. Não obstante, importa saber que os estudos literários aos quais dedicou sua carreira tratam exatamente desse embate entre tradição e modernidade – e entre região e tradição – como fatores determinantes, seja em seus ensaios sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, sobre a prosa de Gilberto Freyre, o teatro de Ariano Suassuna, ou mesmo a pintura de Francisco Brennand.

Por fim, voltando-nos a Paulo Mendes, temos sua conclusão – *sem que seja necessário concluir, propriamente* – de que o arquiteto é um infeliz, um frustrado. Se não é alegre, tampouco é melancólico, aos 90 anos, depois de décadas dedicando-se com afincos a projetos arquitetônicos e urbanísticos, segue acreditando que a cidade não deve ser construída a esmo, *que para ser interessante e editar um futuro inteligente, ela é necessariamente planejada, (inclui) transporte público, verticalização, etc.*

XIX. A casa surge de fatos reais em torno de você, de caráter eminentemente afetivos. E ela morava numa casa na favela que tinha uma porta que ela engendrou um design e tanto, era uma porta Consul vermelha com a coroinha dourada.

*Veja essa casa onde nós estamos. Eu a fiz ainda muito jovem, como arquiteto (tinha 28, 30 anos). A ideia de casa que sempre me encantou... Estou inventando... Não sei se é verdade. Mas a imaginação que eu tenho sobre isso, a ideia que eu tenho é que: primeiro, eu não preciso de casa nenhuma. Sozinho, eu não quero casa. Quem me dera dormir em cada noite num lugar. **A casa já surge de fatos reais em torno de você, de caráter eminentemente afetivos.** A casa envolve a mulher, quem sabe, já os filhos. Essas providências sobre abrigo. Olha, para essa mulher amada, eu não queria nunca comprar uma casa, essa ou aquela, um palacete, uma coisa assim. É muito pouco. É preciso inventar uma casa. E essa casa, inventada, é necessariamente pouco prática para que seja amorosa, como esses abandonados ou desabrigados põem lá um sofá, uma televisão, embaixo do viaduto, para que fosse muito aventureira. Para dizer: eu garanto, pode ficar aqui. Eu vou ficar na porta. Se entrar uma onça, eu mato. Como se fosse um homem primitivo (e não brutal). Com primitivo eu quis dizer aquilo que é essencial sobre o lado amoroso da vida, o lado afetivo, onde as utilidades já banalizadas ficam degeneradas como ideia daquilo que você quer oferecer à mulher amada. E além dessa ideia da paixão e do plano afetivo entre um homem e uma mulher, é também, para que os outros vejam. O que pode exibir o guerreiro de hoje? Técnica. Uma coisa assim, que o terreno não presta, a paisagem é delicada, e eu então, com um pilar só é exagero, mas com quatro eu posso fazer, e estou exibindo, na minha ideia, uma bela inteligência para dizer que, com concentração de cargas assim, eu posso chamar o mais ilustre dos meus colegas de mecânica de solos para fazer; então, não vai trincar parede nenhuma, eu vou fazer o melhor que posso. E cada viguinha dessas tem uma matemática implícita, um momento de inércia, tudo direitinho; o aço é do melhor. Excelências. Como quem toca uma música muito afinada. A ideia era essa... Trata-se de libertarmo-nos das idiosincrasias quanto à intimidade, coisa que já se comentou sobre essa casa, mas sou eu e ela que estamos aqui. E nossos filhos.*

Paulo Mendes da Rocha, 1995

Há uma história lindíssima sobre a favela, aqui havia um aluno, que eu não conhecia, não me chamava a atenção ou esteve aqui uma vez ou outra e, depois de uns dez anos de formado, ele mudou-se para o Rio de Janeiro e foi trabalhar no serviço público. Fez concurso, foi admitido no serviço público de manutenção das favelas. Esse serviço que existe na prefeitura do Rio de Janeiro. Eu fui convidado, como muitas vezes fui, para dar uma aula lá na faculdade não sei o quê que ele ficou sabendo, ele estava me esperando lá. A aula é curta, acabou a aula de manhã, começou às onze horas, eu fui no avião das nove e voltaria no avião de uma hora da tarde. Ao final da aula, ele estava me esperando e se apre-

sentou, eu me lembrei dele, nos abraçamos: “Eu estou aqui porque queria saber o seguinte, o senhor está com a passagem aberta para voltar?”, eu falei: “Sim, eu chegando lá, vou no primeiro voo que tiver”. Ele perguntou: “O senhor tem um tempinho? Porque eu ia lhe mostrar uma coisa aqui nesta favela, aqui dentro da cidade do Rio”. Eu falei: “Com muito prazer. O quê que você quer me mostrar?” E ele me mostrou o seguinte, queria que eu visse, me contou a história toda só quando chegamos lá, e eu vendo a coisa. Uma senhora, como se diz, velhota, que morava sozinha, como acontece na favela, nas saídas que ela fazia num terreno baldio, viu uma geladeira Consul vermelha jogada fora. E a Consul tem como emblema uma coroinha dourada, portanto, a porta da geladeira vermelha de laca com aquela coroa dourada, ela chegou na favela onde há muito mestre de obra, pedreiro solidário e disse que ela queria por aquela porta na casa dela; e eles fizeram. Foram lá, adaptaram a fechadura, tudo direitinho, a porta é pequena, você tinha que fazer como nos submarinos, você passa abaixando de um lado para o outro. **E ela morava numa casa na favela que tinha uma porta que ela engendrou um design e tanto, era uma porta Consul vermelha com a coroinha dourada.** E ele sabia que era uma maravilha, fez questão que eu visse. Quer dizer, de toda essa minha viagem, eu nem lembro da aula, da universidade, o melhor episódio foi esse como lição. Portanto, as providências que o homem toma para habitar o planeta que por si não é habitável são incríveis, é a razão da arquitetura, é a razão de ser do que nós chamamos arquitetura. Portanto, eu sempre vi também com muito entusiasmo, digamos assim, com muito desejo que de fato fosse assim, que se você pode falar em paisagismo, se pode falar em design, se pode falar em urbanismo, mas arquitetura é tudo isso.

Paulo Mendes da Rocha, 2016

Numa conversa proposta de Paulo Mendes consigo mesmo, em dois tempos distintos, 1995 e 2016, temos aqui dois trechos bem-casados que tratam de duas casas diferentes: a casa de autor, ou seja, a que o arquiteto projetou para si mesmo e sua família morarem, e a uma casa de favela (ou comunidade, termo mais em voga atualmente) em que ele encontra características que lhe encantam.

É na conhecida Casa do Butantã, projetada em 1964 por Mendes da Rocha, que concede seu depoimento para Jorge, em 1995. Por isso começa a descrevê-la dizendo *veja essa casa onde nós estamos*, para na sequência discorrer sobre como e porque a concebera. Trata-se de um projeto muito estudado por estudantes e profissionais de arquitetura, consta de algumas publicações que tratam de projetos residenciais brasileiros e foi objeto de um livro dedicado inteiramente a ela²¹. Embora por muito tempo o autor preferia destacar suas obras públicas em detrimento das obras privadas, é interessante notar a conotação afetiva que permeia o relato, começando com uma certa timidez, afirmando que sozinho não queria uma casa. Quem lhe dera dormir em cada noite num lugar. Mas, casado e com filhos, num terreno presenteado por seu pai, passa a imaginar que para a mulher amada é preciso *é preciso inventar uma casa. E essa casa, inventada, é necessariamente pouco prática para que seja amorosa*. Portanto, como vimos em trechos anteriores, nos quais advoga em

21 OTONDO, Catherine (Org.). *Casa Butantã: Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Ubu, 2016.

prol do planejamento e verticalização das cidades, em que se criem lugares interessantes de se viver, aqui o arquiteto vai contra suas convicções e cria uma narrativa baseada no amor, que nada tem de prático, para justificar ter se rendido à ideia de morar num bairro residencial e, ele mesmo, projetar uma residência que (como conceito) se impõe no sentido contrário da razão de ser de sua profissão, tal como a concebe.

Passados vinte anos do depoimento sobre sua casa, quando o encontramos, ele já não mais morava no Butantã, mas num apartamento na Avenida Higienópolis, com sua atual esposa Helene Afanasieff. Seus filhos cresceram, a família mudou, as demandas cotidianas mudaram; prefere agora viver próximo ao Centro e o escritório da Vila Buarque. Esses são possíveis indícios para que Paulo Mendes não tenha nem mesmo citado a Casa Butantã, dentre a dezena de projetos seus sobre os quais discorreu em nossa gravação de 2016. Pelo contrário, tratamos pouco de assuntos familiares atuais e conversamos muito sobre suas experiências recentes com a cidade. Um dos relatos que nos surpreendeu, foi o da casa da favela que visitou com um ex-aluno no Rio de Janeiro (sem citar a data – é possível que não seja um fato tão recente).

Essa narrativa admirada com capacidade dos cidadãos brasileiros resolverem suas moradias a despeito de qualquer planejamento ou auxílio do Estado é nova no discurso do arquiteto, por isso entendemos ser importante registrá-la nessa pesquisa. Mendes da Rocha passou, nos últimos anos, a descrever as favelas como uma forma de inteligência brilhantíssima – temos essa fala gravada neste depoimento. Para ele, que já afirmara em trecho anterior que, como profissional que deveria suprir por meio de seus projetos essas demandas estruturais das metrópoles para seus cidadãos, o arquiteto é um frustrado. Por outro lado, passa a advogar que as favelas representam a consciência da população da necessidade da urbanização, posto que de que tem que viver na cidade. Para estes, não há outro lugar para se viver, nem que seja assim mesmo.

Ao aproximarmos os dois trechos, casando-os, podemos observar que poética do afeto, do amor, da família – e não a da razão – que o levaram a criar sua casa no Butantã segue a mesma lógica da senhora na favela, que encontrou uma porta de geladeira Consul vermelha jogada fora e afeiçãoou-se dela; com a ajuda de um pedreiro solidário, adaptaram a fechadura, *tudo direitinho*, transformando-a na porta de sua casa, com laca, com emblema e tudo – a porta é pequena, você tinha que fazer como nos submarinos, você passa abaixando de um lado para o outro – *engendrou um design e tanto*.

X. Nós, meninos, ficávamos passeando de barco nas ruas que usávamos para jogar futebol. O próprio fato de eu estar agora inserido na cidade fez com que a cidade passasse a ser sensorialmente percebida a cada instante da minha atividade

*São essas imagens da tradição que são fortes demais. Tem coisa mais forte que uma cheia? Hoje já devem estar canalizando, mas como eu cheguei a ver e como, certamente, o Bandeira e o Cabral viram, é uma coisa impressionante a cheia do Rio Capibaribe, pegando a cidade inteira, ruas, casas ... De repente, por causa da força do rio, **nós, meninos, ficávamos passeando de barco nas ruas que usávamos para jogar futebol.** Essas imagens são fortes e são regionais. Isso só para falar das coisas urbanas. Imagine as coisas do interior, e que o João Cabral registrou. A sua experiência é intensa; o seu pai era dono de engenho. Ele conviveu. “Morte e Vida Severina” (ou “Auto de Natal Pernambucano” / 1954-1955) conta de enterros que se faziam e que eu assisti também. O morto ia na rede, ia dentro de uma rede sendo carregado. Veja que história incrível. Só que a rede ia pesando. O sujeito morto ali dentro e o pessoal ia levando, ficando cansado, bebendo e aí, de vez em quando – e eu acompanhei muito enterro assim, lá em Carpina, para olhar – eles botavam o morto no chão, enrolavam-no direitinho na rede e, com o pau, davam em cima do morto. E eu ficava espantado com aquilo. Depois, eu descobri: é para água sair e o morto ficar mais leve. São imagens marcantes. Pelo menos para mim, marcou muito, quando criança.*

João Alexandre Barbosa, 1995

*Então foi, não só um espaço de observação, mas **o próprio fato de eu estar agora inserido na cidade, fez com que a cidade passasse a ser sensorialmente percebida a cada instante da minha atividade.** Por exemplo, eu estudava no São Bento e um ano, eu estudei na escola da Praça da República, que eram áreas vizinhas (São Bento, um pouquinho mais adiante) e naquele tempo era possível, sem qualquer dificuldade, ir a pé pela Av. São João e depois, até o Largo de São Bento. E para ir à Praça da República, ainda era mais perto. Então, a cidade começou a ser conhecida por mim, pela prática do espaço, que é a forma mais completa de conhecer uma cidade. É pela planta dos pés que se conhece uma cidade. Eu raramente tomava condução. Então, ela significa um tipo de experiência de espaço urbano que eu não tive em São Carlos, porque também não tive condições, pela própria idade, pela própria situação de estilo ou tipo de vida. Então, eu passei a descobrir uma coisa nova. E passei a descobri-la, antes de mais nada, sensorialmente e pela prática desse espaço. Aí efetivamente é um dado novo, extremamente importante, que surge. A cidade como estrutura passou a contar na minha vida e, ao contrário do que ocorre hoje, em que seus espaços não são mais espaços para a prática espacial, mas são espaços para serem superados, articulando dois extremos – que é a concepção da via pública, não*

mais como via de uma ação de que ela é suporte, mas de articulação de pontos externos, o que está sendo uma forma de eliminação do espaço. Isto é, comunicação hoje é eliminação do espaço.

Ulpiano Bezerra de Meneses, 1996

Conforme relatamos antes, a relação de João Alexandre Barbosa com as experiências que viveu na sua infância em Recife são determinantes para os estudos sobre os quais enveredará em sua carreira como professor e crítico literário na Universidade de São Paulo. No trecho em destaque, ele narra a experiência que tinha quando ocorriam as cheias do Rio Capibaribe, que inundavam a cidade e permitia que, com seus amigos, passeassem de barco nas ruas que usavam para jogar futebol. Isso lhe foi tão marcante que, ao se debruçar sobre as obras de João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, também autores pernambucanos, sente-se próximo destes, por perceber que ambos relatam em textos literários coisas similares ao que assistiu acontecer quando criança. Essa urbanização incompleta de Recife da primeira metade do século XX, bem como as tradições interioranas (como o enterro descrito em *Morte e Vida Severina*) que hoje nos parece distante, é constante cenário da literatura regionalista (mas de caráter universal) de Cabral e Bandeira, objeto de estudos de Barbosa. São imagens de lugares de sua memória que ele encontra nessa literatura e, por isso, com empatia, crê interpreta-las de maneira mais íntima: *são essas imagens da tradição que são fortes demais*. Como nossos estudos versam sobre o trânsito entre linguagens, aqui identificamos um belo cruzamento entre espaços narrados da memória de Barbosa e a literatura moderna criada por autores pernambucanos, determinantes para a compreensão da história da literatura moderna do Brasil.

Em adição à tradição regional tão cara a João Alexandre, apresentamos na sequência um trecho do depoimento de Ulpiano Bezerra de Meneses que também descreve um momento de sua infância no qual a cidade de São Paulo começara a ser conhecida por ele, como bem diz, *pela prática do espaço, que é a forma mais completa de conhecer uma cidade. É pela planta dos pés que se conhece uma cidade*. Se Barbosa passeava de barco pelas ruas de Recife durante as cheias do rio que cruza a cidade, Bezerra de Meneses quando criança raramente tomava condução, caminhava *pela Av. São João e depois até o Largo de São Bento. E para ir à Praça da República, onde estudava, ainda era mais perto do apartamento em que morava com os pais*. Assim, nessa prática pedestre, a cidade como estrutura passou a contar em sua vida.

Meneses lamenta, entretanto, que o que ocorria em 1995 – e que hoje ainda perdura de forma agudizada – que os espaços da cidade não são mais espaços para a prática espacial, mas espaços para serem superados, articulando dois extremos – que a via pública não é mais utilizada como suporte de uma ação, *mas de articulação de pontos externos, o que está sendo uma forma de elimi-*

nação do espaço. Isto é, comunicação hoje é eliminação do espaço. Há, em sua análise, algo de saudosista mas também premonitório das transformação que os espaços públicos urbanos passariam. Nos vinte anos transcorridos entre seu depoimento, as novas tecnologias da informação alteraram muito mais que somente a relação dos cidadãos com os lugares públicos – impactaram sobretudo a forma como nos relacionamos entre nós e a economia, não só das cidades, mas toda a estrutura do capitalismo que rege os assentamentos urbanos no mundo. Poucos anos depois do encontro de Meneses com Jorge, em 1999, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1925-2017) descreveria com clareza este espírito do tempo: *O que foi separado não pode ser colado novamente. Abandonai toda esperança de totalidade, tanto futura como passada, vós que entraís no mundo da modernidade fluida*²².

Frente a isso, é difícil imaginar como João Alexandre Barbosa (não apenas um regionalista, mas um literato antenado com questões regionais da tradição, tanto quanto com as modernas e universais da literatura) e Ulpiano Bezerra de Meneses (preocupado em como as sociedades – o indivíduo e a coletividade – mobilizam as cidades em que vivem) reagiriam à proposição de Bauman. No que tange aos espaços narrados e às imagens das cidades descritas pelos dois intelectuais, temos belos “retratos” polissensoriais de Recife e São Paulo de meados do século XX – vê-se quantos espaços não existem senão em palavras. E, acreditando que a sociedade que entrou no século XXI não é menos “moderna” que a que entrou no século XX, é apenas moderna de um modo diferente, tudo o que descrevemos acima nos é de grande serventia.

22 BAUMAN, Zygmunt.
Modernidade líquida.
Rio de Janeiro: Jorge Zahar
Editor, 2001, p. 29.

Conclusão

A Ágora e o agora

Terminado o percurso desse texto, onde foram inicialmente apresentados trechos selecionados dos depoimentos de Paulo Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet gravados em 2016 e, depois, uma seleção intitulada *Trechos bem-casados*, onde as vozes dos ausentes – Bento Prado Jr., João Alexandre Barbosa, Milton Santos e Ulpiano Bezerra de Meneses – despontam em diálogos atemporais com os dois intelectuais re-entrevistados para essa pesquisa, acreditamos ter cumprido a missão de ampliar a almejada antologia de imagens polissensoriais das cidades brasileiras iniciada por Jorge em *O Espaço Seco – imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América*, por meio de uma edição criteriosamente comentada de lugares e espaços narrados por esses seis eminentes intelectuais, ao discorrerem suas histórias de vida. Sempre atentos às suas memórias coletadas como objeto primordial dessa pesquisa, pontuando as diferentes temporalidades das fontes de origem – citações dos depoimentos de 1995 e 2016 – vimos emergir uma ampla variedade de sensações e reflexões sobre as cidades de nosso país que, para além das imagens particulares que suscitam a cada leitor, contam também momentos da história do Brasil sob a ótica privilegiada e personalíssima dos sujeitos que as descreveram.

Para quem esteve debruçado por anos na preparação dos textos e do vídeo antes de aqui apresenta-los, tecer considerações sobre cada trecho citado, no intuito de amparar a leitura com informações que lhe estimulassem o aprofundamento em camadas semânticas nem sempre óbvias contidas nos depoimentos, definir, a partir da íntegra de tudo o que foi gravado e transcrito, o que caberia à gramática textual e o que configuraria a edição audiovisual, foi tarefa árdua.

A inesgotável gama de possibilidades se constituiu em recortes mais precisos conforme a trama ganhava corpo e, assim, foi sendo lapidada. Por se tratar de uma dissertação com grandes índices eletivos e comparativos, que transita entre linguagens, espera-se do leitor crítico – e do espectador, por assim dizer – que reconheça e elabore suas contradições, não necessariamente aplainando as diferenças, mas que vislumbre uma perspectiva que acomode as divergências sobre o que lhe foi apresentado; que encontre, enfim, sentidos que justifiquem para si a experiência da leitura proposta neste trabalho. Isso porque há notadamente uma permanente tensão entre o empenho dos entrevistados em narrar suas histórias e a obra produzida por cada um deles – os projetos arquitetônicos e urbanísticos de Paulo Mendes da Rocha, os livros e filmes de Jean-Claude Bernardet, e assim por diante com Bento Prado Jr. na filosofia, João Alexandre Barbosa na crítica literária, Milton Santos na geografia, Ulpiano Bezerra de Meneses na historiografia e na arqueologia. Para quem quiser estudá-los, essas tensões entre narrativa e obra devem ser exploradas, são chaves para novos trabalhos de pesquisa.

1 FOUCAULT, Michel.
Op. Cit., p. 25.

2 Nota do autor:

Descobri recentemente no livro *Um beijo por mês*, de Vilma Arêas (São Paulo: Lunaparque, 2018) dois sentidos para a palavra **recorte** pertinentes para epistemologia desta pesquisa: 1. "ato em que o toureiro se encontra com o touro, no momento em que este baixa a cabeça para mamar" (*Lello Universal*). Estão, pois, no "terreno da verdade", ou seja, na arena, o lugar do combate. 2. **recorte**, **recortar**, derivados de **recordar**, "tener recuerdo de algo" (Joan Corominas, *Breve diccionario de la Lengua Castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987).

Sabemos que *imagem e texto são irredutíveis uma ao outro*¹, assim como o arquiteto diz o mundo pelos projetos construídos e o cineasta pelos seus filmes. Seus repertórios, crenças, ideologias, valores, costumes e comportamentos não os destacam mais do que suas realizações; e, é dessa somatória que advém sua importância, implícita na abordagem que nos guiou na seleção e exposição de como narram suas décadas vividas, de como capturaram as histórias dentro das quais vêm vivendo imersos. Isso posto, os vinte trechos extraídos dos depoimentos transcritos das gravações de 2016, que compõem a Parte 1 deste trabalho, somados aos vinte trechos bem-casados, que compõe a Parte 2, são nosso recorte². Se levarmos em consideração que recordar deriva da palavra recortar, podemos afirmar que o recorte é também nossa recordação, o registro de todo o processo da pesquisa.

Uma leitura panorâmica deste recorte, ou recordação, composto pelas quarenta citações que compõem os espaços narrados pelos seis sujeitos objetos da pesquisa, nos permite observar que não somente a cidade de São Paulo e a Universidade de São Paulo os unem. As casas e cidades onde passaram suas infâncias também têm relevância na construção de suas memórias. O período da ditadura civil-militar (1964-85) no qual foram forçosamente afastados da docência – alguns, inclusive exilados do país – imprimiu-lhes traumas de diferentes graus. A crença no engajamento político em prol de uma sociedade mais igualitária (e justa) perpassa a formação e atuação intelectual de todos eles no ambiente acadêmico e na esfera pública; são denominadores comuns que os aproximam. Todos, nascidos entre os meados da década de 1920 e o final da década de 1930, assistiram e participaram de momentos históricos decisivos na constituição de nossa identidade nacional moderna no século XX. Mais que isso, são personagens dessa história.

Se nos ativermos aos ainda vivos, a experiência de gravação dos depoimentos com Jean-Claude Bernardet e Paulo Mendes da Rocha, em 2016, perceberemos que são intelectuais cujos pensamentos se formulam essencialmente a partir do diálogo. Ao narrar suas memórias, ambos têm a necessidade de expor suas ideias colocando-as em debate, ou mesmo em embate com o interlocutor para, então, revisa-las e mantê-las em permanente aprimoramento; numa matriz socrática de convivência cada vez menos comum em nossas sociedades contemporâneas.

Passadas duas décadas entre a coleta e análise dos depoimentos por Jorge e as novas gravações feitas especificamente para este trabalho de pesquisa, do efeito tempo sobre os espaços narrados por Bernardet e Mendes da Rocha, percebemos que não há ineditismos emblemáticos na maneira que discorrem sobre suas experiências de vida. Para quem se dedica a seguir com afincado o que ambos vêm proferindo em entrevistas, conferências e palestras nos últimos anos, muito do que foi gravado em 2016 reitera, com pequenas variações, pensamentos já expostos publicamente e, ainda que este público seja composto

por especialistas e eruditos, suas ideias seguem reverberando socialmente. Também, nos deparamos com as contingências do envelhecimento físico de Bernardet que, por estar quase cego e com a audição bastante comprometida, deslocou sua carreira da crítica cinematográfica para a atuação em filmes nacionais, “para seguir vivendo”. Assistimos ao exponencial reconhecimento internacional por meio de importantes premiações à obra de Paulo Mendes que, sobremaneira, reconhece que “a catástrofe urbanística característica de nossas cidades é tamanha que o arquiteto, na incapacidade de transforma-las, é um frustrado”, mas segue incansavelmente trabalhando para “a construção da paz, uma revolução que temos que realizar”.

Do efeito tempo sobre os espaços narrados, se pouco mudou na forma de narrar dos depoentes, o mesmo não podemos dizer de nossa relação com os espaços, as cidades, cenários de nossos estudos que, hoje, não são as mesmas de 1995 – e muito menos se assemelham com a de suas infâncias e juventudes. Se tomarmos São Paulo, onde residem ainda Paulo Mendes e Jean-Claude Bernardet, observamos que ao mesmo tempo em que se consolidaram as novas tecnologias de produção e comunicação na era digital, possibilitadas pela internet e o espaço cibernético, os problemas urbanos descritos pelos nossos depoentes se agudizaram, as desigualdades sociais e a precarização dos territórios onde residem grande parte de nossa população aumentaram. A isso creditamos o tom de cansaço, ou certo exaurimento, que por vezes perpassa o ato de seguirem narrando pautas tão onipresentes em suas vidas sem quererem cair no senso comum, vide a impoção de suas vozes no vídeo editado³. São Paulo como *ágora*⁴, que lhes possibilitava tão ricos debates intelectuais nas décadas de 1950 e 1960, momentos de vida que descrevem com especial apreço e efervescência de sentidos, foi se diluindo no agora, um presente efêmero onde a profundidade das experiências de vida não encontram mais um porto seguro para se atracar. Vivemos hoje no que Jonathan Crary definiu como 24/7⁵: um “mundo sem sombras”, “na miragem capitalista final da pós-história”, no qual o tempo não está mais acoplado a quaisquer tarefas de longo prazo, “inclusive fantasias de progresso”; estamos “num tempo ainda sem nome”.

Entretanto, se nossos entrevistados nos ofertaram depoimentos formatados numa matriz de pensamento hoje anacrônico, é necessário reafirmarmos a importância dessa forma de ver, viver, estar no mundo, ou no espaço da cidades, que eles nos permitem entender, para assim vislumbrarmos novos caminhos a seguir. Porque suas memórias, como aqui as apresentamos, são os tais “arquivos em buliçosa atividade” advertidos em nossa introdução, de onde surgem “as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente”⁶.

Creditando tal potencial aos espaços narrados presentes nas memórias dos seis intelectuais que apresentamos ao longo deste trabalho, um último lam-

3 Link para visualização disponível ao final desse texto.

4 Nota do autor: Enquanto elemento de constituição do espaço urbano, a *ágora* manifesta-se como a expressão máxima da esfera pública na urbanística grega antiga, sendo o espaço público por excelência, da cultura e a política da vida social dos cidadãos.

5 CRARY, Jonathan. 24/7: *Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016, *passim*.

pejo para o uso do conteúdo que registramos: sob uma competente curadoria, os dez trechos destacados do depoimento de Paulo Mendes da Rocha, mais os dez trechos destacados de Jean-Claude Bernardet e os vinte trechos bem-casados em dez pares, poderiam ser expostos com valor. Se impressos em grandes cartazes, num espaço museológico, ou gravados em pequenas placas de metal a serem penduradas nas entradas dos logradouros que descrevem, ou ainda, grafitados em letras garrafais sobre empenas cegas de edifícios pelas cidades de nosso país, as falas de Jean-Claude Bernardet, Paulo Mendes, Bento Prado Jr., João Alexandre Barbosa, Milton Santos e Ulpiano Bezerra de Meneses alçariam voos imprevistos quando lidas por cidadãos desavisados. A antologia polisensorial de imagens das cidades brasileiras passaria ela mesma a imergir nos espaços que a originaram.

Pensando justamente em novas possibilidades de imersão nos espaços narrados das cidades que, como parte integrante dessa pesquisa, produzimos o vídeo-documentário *Memória e cidade em dois tempos: 1995 e 2016*, transportando os mesmos sujeitos dessa pesquisa para o ambiente virtual da internet, onde outra gramática rege as relações possíveis entre espectador e personagens – e entre o que é dito por eles e o que se pode refletir a partir da montagem não-linear de suas falas.

Este trabalho, como anunciado na introdução, não se encerra com a leitura deste texto, mas somente com a visualização do documentário, que se encontra disponível no website www.memoriaecidade.com.br. Assim como os trechos das falas em texto que destacamos dos depoimentos adquirirão outro caráter polissensorial se porventura utilizados para além dessa pesquisa, que o vídeo também possa circular por outros espaços. Seja em mostras de cinema, em salas de aula, sendo remixado por outros editores e, agigantados, projetados em exibições de *video mappings* que intercalem imagens e textos, avivando novos e infindáveis significados para as memórias aqui apreciadas.

Link para o documentário em vídeo *Memória e cidade em dois tempos: 1995 e 2016*

www.memoriaecidade.com.br

Basta digitar o endereço virtual em seu navegador de internet que, na primeira tela do website, aparecerá o vídeo e o botão play para iniciar a visualização do documentário.

Bibliografia

Livros, artigos, teses e ensaios impressos:

ARANTES, Carolina; et al. *A natureza é um trambolho*. In: Revista Caros Amigos, nº 61, abril de 2002.

BARBOSA, João Alexandre. *“A lição de João Cabral”*. In: Cadernos de Literatura Brasileira, Nº1. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARBOSA, Márcio. *“A noção de ser no mundo em Heidegger”*. In: Psicologia: Ciência e Profissão, vol. 18, nº 3, Brasília, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BAZIN, André. *Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. *O realismo impossível*. Seleção, tradução, introdução e notas Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter; **SCHOLEM**, Gershom. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2013. Organização e apresentação de Márcio Seligmann-Silva.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude . *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. *Aqui no Centro*. In: São Paulo Centro XXI: entre história e projeto. São Paulo: Associação Viva o Centro / FAU/USP / FUPAM / Fundação Banco de Boston, 1994.

- BERNARDET**, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.
- BERNARDET**, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET**, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNARDET**, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BOSI**, Ecléa. *Memória e sociedade – lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI**, Ecléa. *Tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BUSSAB**, Sami. “Relato”. In: Revista AU, nº56, outubro/novembro, 1994.
- CAMPOS**, Haroldo (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- CAMPOS**, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CANDIDO**, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CRARY**, Jonathan. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DERRIDA**, Jacques. *Mal de arquivo: una impresión freudiana*. Madri: Trotta, 1997.
- DIDI-HUBERMAN**, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- FOUCAULT**, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT**, Michel. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FRANKL**, Viktor E. *Em Busca de Sentido*. Rio de Janeiro: Sinodal, Editora Vozes, 2011.
- GAGNEBIN**, Jeanne Marie. *História e Narrativa em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1994.
- GOMES**, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetórias do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- GUZMÁN**, Patricio. *Filmar o que não se vê*. São Paulo: Edições SESC, 2017.
- HALBWACHS**, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. São Paulo: Vozes, 2006.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JORGE, Luís Antônio. *O Espaço Seco – imaginário e poéticas da arquitetura moderna na América*. Tese de Doutorado, FAU/USP, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2a edição, 2011.

LEITE, Maria Angela F. Pereira. *Milton Santos: encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

LÉVIS-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Cia. das Letras, 1996.

LIERNUR, Jorge Francisco. “Un nuevo mundo para el espíritu nuevo: los descubrimientos de América Latina por la cultura arquitetónica del siglo XX”. In: *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitetónica de la modernidad en América Latina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008.

LYNCH, K. *De qué tiempo es este lugar?* Barcelona: G. Gili, 1972.

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

MELUCCI, Alberto. *Passagio d'epoca*. Milão: Feltrinelli, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MOTA, Carlos Guilherme; **LOPEZ**, Adriana. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora 34, 2015.

MOURÃO, Maria Dora; **CAETANO**, Maria do Rosário; **BACQUEÉ**, Laure (Org.). *Jean-Claude Bernardet: uma homenagem*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2007.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NORA, Pierre. *Les lieux de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1984, vol. I.

OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PENTEADO, Fábio. Entrevista. In: Projeto Design 290, abril de 2004.

PERRONE-MOISES, Leyla. “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina”. In: *Estudos avançados*. [online]. 1997, vol.11, n.30, pp. 245-259.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINTO, Ivonete; **MARGARIDO**, Orlando (org.). *Bernardet 80, impacto e influência no cinema brasileiro*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

PISANI, Daniele. *Paulo Mendes da Rocha: obra completa*. São Paulo: Gustavo Gili BR, 2013.

ROCHA, Paulo Mendes da. *Maquetes de papel*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001.

SARAIVA, Leandro. *Posfácio*. In: XAVIER, Ismail. *Sertão-mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 199-205.

SARLO, Beatriz. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. *L'être e le néant*. Paris: Gallimard. 1a ed., 1943.

SERAPIÃO, Fernando. “O recado de Paulo Mendes da Rocha Pritzker 2006”. In: Projeto/design, São Paulo: Arcoeditorial, Nº 16, junho de 2006.

SILVA, F. LEOPOLDO. “Bergson, Proust: tensões do tempo”. In: Tempo e História, vários autores. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Cia. das Letras, 1992.

SOLOT, Denise Chini. *Paulo Mendes da Rocha – Estrutura: o êxito da forma*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2004.

SOUZA, Ana Paula. *O botequim é que é o centro cultural*. In: Revista Carta Capital, nº 457, agosto de 2007.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª Edição, 1998.

THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado*. 2ª ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século* – 4ª. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify/Duas Cidades, 2007.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WISNIK, Guilherme. “Dentro do nevoeiro: o futuro em suspensão”. In **NOVAES**, Adauto (org.). *Mutações: o futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013, pp. 247-268.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WISNIK, Guilherme. *Paulo mendes da Rocha: encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012.

WORCMAN, Karen; **GARDE-HANSEN**, Joanne. *Social Memory Technology: theory, practice, action*. Nova York: Routledge, 2016.

WORCMAN, Karen; **PEREIRA**, J. Vasquez (coord.). *História Falada*. São Paulo: Sesc São Paulo, Museu da Pessoa e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

YATES, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.

Artigos científicos, periódicos, entrevistas e portais digitais (da internet):

Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) <<http://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/jean-claude-bernardet>> Acesso em 15 de fevereiro de 2018

Festival Internacional de Documentários do Chile (FIDOCs) <<http://www.fidocs.cl/fidocs22/>> Acesso em 20 de dezembro de 2018

FIDOCs < <https://issuu.com/fidocs/docs/catalogo2009> > Acessado em 20 de dezembro de 2018

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)
<<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>> Acesso em 5 de janeiro de 2019.

Instituto Itaú Cultural <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/paulo-mendes-da-rocha/>> Acesso em 18 de dezembro de 2018

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019.
Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1401/jean-claude-bernardet>> Acesso em 2 de Janeiro de 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Jornal O Estado de São Paulo < <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,predios-de-sao-paulo-hotel-sao-paulo,9550,0.htm>> Acesso em 20 agosto de 2018.

Museu da Pessoa < <http://www.museudapessoa.net/pt/museu-da-pessoa> > Acesso em 12 de dezembro de 2018

Museu das Civilizações do Quebec < <https://www.mcq.org/en/exposition?id=445632> > Acesso em 18 de dezembro de 2018

Revista FAPESP, edição 224, outubro de 2014. <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/10/09/jean-claude-bernardet-um-critico-contra-estetica-da-miseria/>> Acesso em 15 de janeiro de 2019.

RODRIGUES, Laércio; PADILHA, Luiz; ALVES, Álvaro Renan. *Encenação e espelhamento narrativo – uma análise de Jogo de cena de Eduardo Coutinho*. In: RUA - Revista Universitária do Audiovisual: UFSCAR, novembro de 2014 < <http://www.rua.ufscar.br> > Acesso em 15 de setembro de 2018.

Filmes:

29' com Paulo Mendes da Rocha

29 min, Brasil, cor, 2010. Brasil.

Direção e roteiro: Carolina Gimenez, Catherine Otondo, João Sodré, José Paulo Gouvêa, Juliana Braga.

A Destruição de Bernardet

72 min, 4K, cor, 2016. Brasil.

Direção: Pedro Marques, Claudia Priscilla.

Roteiro: Kiko Goifman, Claudia Priscilla.

Cinemacidade

30 min, 35mm, cor, 1994. Brasil.

Codireção: Regina Meyer e Marta Dora Grostein.

Produção Executiva: Jean-Claude Bernardet.

Edição: Aloysio Raulino.

São Paulo: Sinfonia & Cacofonia

40 min, 35mm, cor, 1994. Brasil.

Direção, roteiro e produção: Jean Claude Bernardet.

Fotografia: Aloysio Raulino, João Sócrates de Oliveira. Trilha Sonora: Lívio Tragtenberg, Wilson Sukorski. Som Direto: Eduardo Santos Mendes, José Luiz Sasso. Edição: Maria Dora Mourão.

Tudo é Projeto

74 min, cor, 2017. Brasil.

Codireção e roteiro: Joana Mendes da Rocha e Patricia Rubano.

Depoimentos gravados em vídeo especificamente para a pesquisa em 2016:

Jean-Claude Bernardet

Paulo Archias Mendes da Rocha

Depoimentos gravados em vídeo em 1995 e 1996, por Luís Antônio Jorge, como parte integrante de sua tese de doutoramento:

Bento Prado Jr.

Jean-Claude Bernardet

João Alexandre Barbosa

Milton Santos

Paulo Archias Mendes da Rocha

Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes

Anexo I.
Transcrições das
entrevistas gravadas
em 2016 com Paulo
Mendes da Rocha e
Jean-Claude Bernardet

Apresentamos neste anexo a íntegra dos depoimentos realizados em 2016 para o presente trabalho. Esperando não ter cometido nenhum equívoco ou falha de interpretação, a publicação deste anexo oferece-lhes a defesa contra as nossas impropriedades. Paulo Archias Mendes da Rocha e Jean-Claude Bernardet colaboraram conosco mais uma vez, generosamente, para prosseguirmos com este trabalho iniciado por Luís Antônio Jorge em 1995. Dispuseram-se, pacientemente, a atender um pesquisador em formação, com a mesma dedicação característica daqueles que respeitam a profissão de professor.

Como se tratam de atualizações de dois dos seis depoimentos coletados em 1995, esperamos dispor de subsídios a outros pesquisadores, sensibilizados e instigados por este material, para futuras pesquisas e usos diversos das intenções inerentes a esta. Assim como ocorrera a Jorge, o que coletamos foi muito além do nosso objeto de pesquisa, tanto no que tange à riqueza e à variedade, quanto à profundidade das questões abordadas.

Com essas duas novas adições de 2016, acreditamos haver contribuído (ainda que de forma singela) para o aprofundamento do painel privilegiado de abordagem da cidade como experiência viva, vivida e pensada pelos dois intelectuais; além das revisitações aos depoimentos dos quatro ausentes. Suas narrativas oferecem contundentes demonstrações do valor dos espaços urbanos contidos em suas memórias como fonte para construção de retratos da evolução urbana brasileira.

Paulo Archias Mendes da Rocha

depoimento gravado em São Paulo, em 15 de março de 2016

*A água, o vento, a claridade
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples*

João Cabral de Melo Neto

Meu nome completo é Paulo Archias Mendes da Rocha. Eu nasci em Vitória, no porto de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo, em 25 de outubro de 1928. A família da minha mãe é de Vitória, na seguinte circunstância, são italianos, ela já nascida aqui. Mas é uma família de italianos que desceram diretamente do navio que os trouxe da Europa, lá já em Vitória. Eram grupos de imigrantes como nós sabemos dessa época, 1880, por aí, 80 e tantos. Ele já casado com dois filhos, italianos.

O meu avô, Serafim Derenzi e ela, Marieta Sgrignoli Derenzi, fixaram-se lá. Ele, podia-se dizer que todo italiano era um construtor, não sei se engenheiro, mas exímio construtor, dedicou-se a isso, havia muita obra lá, drenagem e aterros, e tinha tropa de carrocinha, como se fossem hoje tratores, enfim, como se diz dos imigrantes de um modo geral, deu-se muito bem na vida. Fixou-se lá, teve uma casa muito bonita, onde eu nasci inclusive, e a família foi ao ponto de oito filhas, uma delas minha mãe, e dois filhos nascidos aqui, ainda, portanto, uma família enorme.

O meu pai, por outro lado, a família do meu pai, Paulo de Menezes Mendes da Rocha, esses Mendes da Rocha são portugueses que se estabeleceram na Bahia. Esse meu avô, Francisco Mendes da Rocha, menino, ainda, como se diz, foi posto num navio para descer no Rio de Janeiro e ser recebido, sozinho, por um padrinho que o enfiou – que era o que tinha que se fazer, era o programa – no colégio militar, da onde saiu militar, proclamou a República muito jovem, como com certeza, ajudante de obra de um daqueles, e se tornou um homem interessante na vida brasileira, digamos assim, e acabou estabelecendo-se no Rio de Janeiro. Eu digo “acabou estabelecendo-se” porque depois de formado militar no Rio de Janeiro e proclamado a República, imediatamente ele foi nomeado, não havia eleições, mas havia o mesmo sistema republicano que usamos hoje em princípio, ou seja, todo Estado tinha seus deputados, seus representantes que eram nomeados. Imagine você que ele foi nomeado deputado pela Amazônia, depois, entre outros cargos, esse Francisco Mendes da Rocha, que vem depois ser o meu avô, foi diretor do serviço de navegações do rio São Francisco, olha que maravilha. E, mais tarde, talvez já morando no Rio de Janeiro, já estabelecido no Rio de Janeiro, diretor da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Um homem muito interessante, casou-se com uma portuguesa também, ou melhor, ele baiano mas ela acho que era recém-chegada portuguesa, Ana, minha avó paterna, do Espírito Santo, Menezes.

Meu pai, aliás, se assina Paulo de Menezes Mendes da Rocha. Bem, aconteceu que esse Paulo, meu pai, formou-se engenheiro no Rio de Janeiro, foi um estudante brilhante, os colegas conheciam ele como figura notável desde estudante, montou uma pequena firma e ganhou uma concorrência para construir uma ponte já de concreto armado, imagina você, naquela época, 1920, por aí, 19, 20, lá no Espírito Santo, no interior, na serra. Foi para lá e contratou, para fazer a cabeça das pontes, os aterros, um empreiteiro italiano que existia lá, com cuja filha, ele se casou, que é o tal Serafim Derenzi. Ele gostou tanto da aventura, o meu pai, que ficou por lá, ganhou dinheiro, estava no auge do brilho, digamos, do mercado do café. E Vitória é um porto de exportação e de produção, inclusive, um território que produz um café muito bom. Tanto que, na época, havia o Instituto do Café. Na época em que eu já tinha nascido, digamos, meu pai estava lá e tal, que ganhou dinheiro com a construção da ponte. Resolveu ficar por lá, casou-se com a Angelina e aplicou o dinheiro nesse café que era o sucesso da época, o mercado do café em Vitória, um grande porto de exportação.

Meus pais se casaram e foram morar na casa da minha avó. Mas meu pai ganhou tanto dinheiro, que já construiu uma casinha na praia Comprida. Praia Comprida era uma praia belíssima, porém inacessível do ponto de vista da cidade original, porque havia um manguezal enorme entre a praia e a área da cidade, que por sua vez, tinha partes, áreas muito extensas também dragadas e aterradas. Aliás, trabalhos que esse Derenzi participou, com muito brilho. Para você chegar nessa praia, fizeram um aterro em cima do mangue, caranguejos dos dois lados, onde passava um bondezinho e, com isso, como é fácil imaginar, lotearam de uma forma que tornou-se muito desejada a frente da Praia Comprida toda, que era uma praia muito linda, porque enquanto voltada para o alto mar, a cidade toda de Vitória volta-se por um canal de entrada na área do porto. Essa parte é voltada para o alto mar, porém, numa baiazinha, como pode se imaginar uma praia, como pode se imaginar em arco, como uma micro Copacabana. Uma Copacabana com dois postos só; possui uma ilha lindíssima na frente que a protege dos grandes fenômenos de marés e vagas e etc. Ou seja, a praia é uma verdadeira piscina, é uma delícia. E, ali, naquele loteamento, se fizeram as casinhas, etc. Imediatamente, o meu pai fez uma casinha também. Daí, veio a crise de 1929, como todo mundo conhece a famosa crise de 29, 30. A miséria foi de tal ponto, meu pai perdeu tudo, trouxe já o que seria a família, eu e um irmãzinha que já tinha nascido, para a casa do pai dele no Rio de Janeiro.

Eu tinha dois anos. Eu nasci em 28, fui morar na casa desse meu avô, Francisco Mendes da Rocha, cuja brevíssima história eu já contei. Mas a graça que falta contar é onde era essa casa no Rio de Janeiro, na Ilha de Paquetá. Quando o meu pai estudou engenharia, como eu contei, no Rio de Janeiro, e a escola de Engenharia era no Largo São Francisco, no coração da cidade, ele já morava nessa casa, chamada Chácara das Rosas. Era uma maravilha, só jaqueiras, mangueiras, pescadores que moravam dentro da chácara, seu Roberto e outros que eu

conheci. Eu me lembro vagamente de uma imagem ou outra, porque aí, vivemos dois anos, qualquer coisa assim até eu ter os quatro anos.

A criança lembra-se de emoções fortes, principalmente, não é claro? Uma que eu lembro que está ligado, enquanto emoção forte, é medo, infelizmente. Eu estava na praia já, sozinho, sem pajem, sem tia, portanto, eu devia ter no mínimo uns três anos, quatro, e a praia tinha em relação à rua, e do outro lado, já a casa do meu avô, uma pequena muralha como é comum, de pedra e depois areia. Mas essa muralha tinha uma dimensão que os meninos em pé conseguiam ficar na altura do nariz, digamos, você via o chão e havia, como se usa, uma canoa virada de cabeça pra baixo, para não juntar água entre duas forquilhas, ao longo dessa muralha na linha da rua. E nesse dia em que nós estávamos brincando na praia com os moleques com quem me deixavam, filhos de pescadores, apareceu um grupo de escoteiros, as barcas existiam, já, aquelas barcas que fazem a travessia. Meu pai estudava todo dia, indo e voltando com a barca.

A coisa era tão tranquila – um pequeno intervalo – que os jovens que estudavam, havia dois ou três assim como o meu pai, no Rio; o próprio irmão do meu pai, meu tio, que eu não conheci porque morreu na febre amarela do Rio, estudava Medicina e viajava nessa barca. Eles jogavam xadrez e continuavam de tarde, porque iam na primeira barca da madrugada, o jogo de xadrez, porque ninguém mexia no tabuleiro deles. Isso é uma história que me contaram, mas é para acreditar. Você imagina um quadro do Brasil às épocas em que vivemos; você deixa um tabuleiro de xadrez na barca Paquetá-Rio de Janeiro, que ninguém toca. Muito bem, para não perder o fio da meada, o susto, o medo. Apareceu por causa das barcas. Portanto isso era possível, um grupo de escoteiros fazendo as suas molecagens, os seus malabarismos ali na frente da rua, na frente da casa do meu avô, uns dez meninos e o seu chefe, andando pra cá, andando pra lá, tocando o apito e nós corremos para baixo daquela canoa, ficamos olhando pela fresta aquele movimento, e um dos meninos, pelo jeito mais velho, como acontece sempre, falou assim: “Ei, fica quieto, porque eles pegam meninos, tá vendo? Aqueles todos, eles já pegaram”; e contou uma história assim, que aquilo era um horror. Além do medo que isso provocou, o drama, digamos como memória de infância acentuou-se porque eu ouvi que a minha mãe, ou uma das tias, começou a me chamar e ele dizia: “Fica quieto, não responde nada, olha o homem”. E o cara apitava e andava pra lá e pra cá, os escoteiros. Eu não esqueço dessa imagem, jamais (risos), jamais. Inclusive, como todos sabem, eu fui cassado pelo AI-5, aqui no Golpe Militar, em 1974, eu me lembrei desse episódio: “Cuidado que eles te pegam”.

É muito interessante, mas há memórias, por outro lado, de uma felicidade imensa. Esse pescador, seu Roberto era um homem de tal dignidade, ele tinha uma canoa belíssima e pescava com covo, como se chama, é um cesto que tem uma espécie de arapuca, uma ratoeira para peixe, grande o cesto, grande o suficiente para você pendurar uma isca lá dentro no vazio daquele cesto e com um lastro, um peso, você mergulha o cesto em profundidades de quatro, cinco, seis metros em

locais como esse por exemplo, dos arredores da Ilha de Paquetá, principalmente, nesse lugar da casa do meu avô, que tinha a famosa pedra da Moreninha em frente, o que faz um certo abrigo. Naquela área, você pescava. Então, você deixa uma poita, um fio com uma boiazinha em cima para dizer onde está o seu covo que você pôs lá embaixo e você vê, a água era de um cristalino absurdo. Pois bem, por isso que eu fiz o elogio do seu Roberto, com uma dignidade, deixavam eu sozinho com o seu Roberto, eu ia como uma figura de proa na canoa olhando para o seu Roberto, ele fazia para me ensinar a vida, digamos, para me encantar. Era um homem fantástico. Ele ia remando devagarinho e ele me perguntava como se precisasse: “Aí tem, menino?”, eu olhava e dizia: “Não tem nada” ou dizia: “Aqui tem um grandão”, e ele puxava e trazíamos para casa, mesmo porque quase que se pescava por encomenda, pelo menos para a minha avó, ela dizia: “Amanhã vem não sei quem jantar, seu Roberto, eu quero pelo menos um robalo bem grande”, e isso são também memórias que me fazem ver a vida de uma forma muito interessante, são memórias que até hoje fluem no meu trabalho, tudo isso em relação a quê, você vai dizer, não são emoções abstratas, são com a formação que nós temos. São, necessariamente, formas de convocar os valores e as forças e os fenômenos mesmo da natureza de flutuação, navegação, arapuca, engenhosidade, esses covos são belíssimos. E, até um sentido mesmo de organização mais ampla, que tem a ver, porque essa canoa, aparentemente, tudo tão rudimentar e o seu Roberto, ele manobrava aquilo com uma habilidade, que ela girava em torno de si mesmo. Essa canoa tinha pintado “Z 29”, se eu não me engano, ou seja, ele era um homem registrado na Marinha para ser pescador, coisas assim, que também já te leva a compreender que entre a casa do meu avô, que ele morava lá no fundo, atrás das mangueiras, e ele também era um homem que tinha um número no registro de governo, enquanto um profissional de uma atividade altamente necessariamente cognitiva, digamos, de marés, ventos, flutuação e biologia. Conhecia aqueles peixes todos, hábitos, onde pôr o covo, tudo isso é muito interessante saber que é possível reconstruir a própria memória. A memória não é algo maciço ou cristalino, cristalino até pode-se dizer, é uma imagem bonita, mas não é algo pétreo. Ela vai se transformando, você cria a sua memória também a partir de uma real memória, de um fato.

Aí, nós ficamos em Paquetá por volta de dois anos. Porém, a coisa se tornou, eu tenho a impressão que, difícil, mas isso é muito particular da minha vida, não vale a pena contar, não tem a ver com essas histórias, principalmente, se você considerar italianos e portugueses e agora, eu sou um brasileiro, já meu pai brasileiro. Essa é a formação do povo brasileiro, inclusive, mais ainda a minha tia, irmã do meu pai, uma delas particularmente lindíssima, para mim, é mulata. Então, aí por trás também tem coisas... Uma vez que são baianos, só o meu avô veio pra cá, mas a história do meu pai, as coisas ficaram difíceis num outro nível, agora, de convivência mesmo da minha mãe com dois filhos e a família do meu pai. Ela viu que não ia mudar a situação tão cedo, isso eu imagino, mas pelas histórias voltou

lá para Vitória, para ficar então com os filhos na casa dos pais dela e ele saiu para fazer a vida, como se diz, pelo mundo. Acabou, em 1932, preso.

Voltamos para Vitória. Mais de dois, eu acho, é, mais de dois anos, tanto que a minha irmã era muito novinha, tinha seis meses, portanto, eu tinha dois anos quando nós fomos para Paquetá. O meu pai saiu por aí, ninguém sabia onde ele estava, houve a revolução do Getúlio, que tomou conta do Rio de Janeiro, aquilo tudo; e, a minha mãe foi presa em Vitória, para dizer onde o meu pai estava, porque aqui em São Paulo, ele já estava aqui, se enfiou na revolução e nós só viemos para cá em 36. Porque Getúlio tomou posse, destituiu todos os governos eleitos e nomeou interventores. E, em Vitória, foi um capitão do exército que se tornou interventor, que nessa situação minha mãe... não presa de tortura e cadeia, foi chamada para dizer “Seu marido, fulano é procurado. Onde ele tá?”, ela disse: “Não sei” e bastou. Aí, desse episódio eu fiquei sabendo. Até que o meu pai mandou me chamar, porque ele estava em São Paulo, tinha conseguido se organizar, como ganhar um dinheirinho, algum emprego, etc. De fato, ele teve muito sucesso, um engenheiro brilhante, tornou-se professor e também foi diretor da Politécnica da Faculdade de São Paulo, a coisa foi longe, tudo bem. Eu me formei aqui em São Paulo, mas eu voltava sempre para Vitória, para passar as férias, porque aquelas oito irmãs da minha mãe ficaram lá, mais os tios e etc. Todos tinham casa aqui, ali, fazenda de cacau no Vale do Rio Doce, casa na praia, no mar; eu me divertia...

Eu devia ter seis anos quando meu pai me trouxe para São Paulo. Lembro muito. Você quer ver uma outra emoção interessante? Por isso que eu lembrei da minha irmãzinha. Ela então, digamos, quando eles se separaram, tinha pouca memória do meu pai, ou muito menos memória do que eu, nessa idade, um ano e pouco de diferença de idade faz muita diferença. E eu me lembro, então, dessa cena. O trem da Central do Brasil. Não havia outro meio de... só navio ou trem. Entrando muito lentamente, como se entra, como um trem entra numa estação aqui em São Paulo, nós já vestidos porque era um noturno, tínhamos dormido no trem, na janela, minha mãe nos pôs os três na janela para olhar o trem entrando devagarinho e lá pelas tantas, ela disse para minha irmã: “Olha lá seu pai”, que ela não sabia quem era. E veio um homem de chapéu que era o meu pai (risos) e nos reencontramos.

Não lembro muito de nada a partir desse momento da estação, como saímos da estação, não lembro. Mas lembro de uma coisa muito interessante aqui para São Paulo, particularmente, se você falar com paulista, eu contei essa história toda de uma vida apertada, então o meu pai assim que pode mandou nos chamar e onde nós fomos morar? Na avenida Paulista, olha que coisa engraçada, por quê? Fugidas da revolução lá de 1936, Franco, aqueles episódios... da Espanha, duas senhoras espanholas, com certeza com algum dinheirinho na bolsa, vieram para São Paulo sozinhas. As duas irmãs, não casadas, alugaram um casarão na avenida Paulista e, para viver, fizeram daquilo uma pensão. Então, eu já morei na avenida Paulista, porém numa pensão, eu, minha irmã, meu pai, minha mãe

num quarto só com banheiro fora... uma pensão, enfim, mas era uma pensão, digamos, a melhor possível numa bela casa na avenida Paulista. Tinha um quintal enorme no fundo, esse casarão.

Passei a estudar na esquina onde hoje está o Banco Safra, lá da Augusta com a Paulista, num ginásio chamado Ginásio Paes Leme, na época do Getúlio, governo Getúlio, porque os colégios eram obrigados a ter batalhão uniformizado e desfilavam em sete de setembro, uma coisa incrível, que pouca gente lembra disso em São Paulo. Tão incrível, a ponto dos colégios, digamos, de ricos, onde havia muitos estudantes que tinham cavalos na hípica, tinham na frente desse seu batalhão, cavalos, todos fardados a cavalo, como se fosse um exercito mesmo. Eu estudei logo depois, minha mãe, como tinha um irmão que se formou com os Jesuítas, tinha muita certeza que era um colégio bom para um menino ser educado, me tirou desse... não tirou como quem transfere, troca de colégio simplesmente, me pôs num colégio de padres Jesuítas, que é o Colégio São Luiz na própria avenida Paulista.

É interessante essa história da esquina da Augusta com Paulista, para primeiro colégio, e o outro, que é o Colégio São Luiz, que tá lá até hoje, todo mundo sabe, fica entre a Haddock Lobo e a Bela Cintra. É que eu ia a pé, enquanto moramos nessa pensão, porque ficamos morando muito tempo, até essa época em que eu comecei a estudar já no Colégio São Luiz, onde não havia curso primário, só ginásio em diante, admissão e ginásio, por isso, os dois colégios.

Mas o que eu quero dizer? Eu saía dessa pensão, que ficava praticamente vizinho da esquina da rua Brigadeiro Luiz Antônio, onde havia um palacete da família Gamba e, depois, essas casas que não eram tão requintadas, onde estavam as espanholas. Eu saía dali até a Haddock Lobo a pé todos os dias, ou seja, um aspecto interessante da historiada cidade de São Paulo e a minha presença aqui: eu vi se fazerem inteira a avenida Paulista, como se surgisse assim, na minha frente de um momento para o outro. Não havia nenhum prédio, nenhum dos edifícios, eu vi sair, um por um, os casarões. Cada um mais interessante do que o outro, porque com essa história paulista belíssima de ter muita... (riqueza). O porto de Santos é importante, o desenvolvimento industrial atraiu mais que outros estados, populações do mundo inteiro, nas suas respectivas crises, lá vinha todo mundo para cá. Como diz o Brecht: "Mensageiros das más notícias". O negócio fica ruim para o lado de lá, a turma aparece. São Paulo é o lugar que tem a maior população descendente de japoneses fora do Japão. Então, aqui, italianos, árabes, etc. No Brasil é muito comum. Então, as casas, portanto, da avenida Paulista, todas de milionários, tinham estilos que, na medida do possível, eles faziam repetir estilos do seu país de origem, árabes, casas de mármore preto e branco combinados, verdadeiras mesquitas; e casas de italianos muito lindas, etc. Uma ou outra está lá ainda, como a Casa das Rosas. Casas muito interessantes. Eu vi desaparecer uma por uma.

O que acontece é que depois, nós saímos da Paulista, meu pai melhorou de vida e alugou uma casa muito interessante, já no que se chama Jardim paulista,

lá embaixo, na rua José Maria Lisboa. Nós usávamos o bonde, porque ficava na José Maria Lisboa no último quarteirão, antes da rua Pamplona, portanto, meio quarteirão, eu estava na Pamplona, tomava o bonde e descia no largo São Francisco, por exemplo. Morando já nessa rua José Maria Lisboa, quando passei a estudar no Colégio São Bento. De passagem, logo, pela história dos Jesuítas e bom ensino, eu estudei no Colégio São Bento, onde eu descia no largo São Francisco e andava a rua São Bento inteira até o Colégio São Bento, às sete horas da manhã, que era a hora que começava a aula. Todo dia, imagine você, para dizer como eu conhecia a cidade pelo seguinte, eu estudei também no Colégio Carlos Gomes, na avenida Paulista, estudei também no Colégio Bandeirantes, estudei no Colégio São Bento, quer dizer que eu era mandado embora de tudo quanto colégio...

Meu pai me matriculou, no tempo que ele fazia isso, não me deu liberdade, eu não tinha idade para isso, no Colégio São Bento, porque o reitor do colégio, um padre Beneditino, como eles são, tinha sido, imagina você, tornou-se padre mais tarde, tinha sido colega do meu pai na Faculdade de Engenharia. Então, ele foi lá recomendar que tomasse conta de mim, porque eu não era figura que prestasse para nada, ele me pôs naquele colégio lá.

Eu tenho a impressão que eu estudava pouco, mas nunca me sai muito mal, tanto que me formei arquiteto. Mas não era disciplinado, nem muito estudioso, era um pouco... Numa ocasião, eu tinha 16 anos, eu resolvi largar tudo, falei com o meu pai, ele achou muito bom, já que eu era assim, porque tomei uma decisão, eu disse que queria entrar na Escola Naval e fui para o Rio de Janeiro. E voltei a morar na casa do meu avô, esse Francisco, só que ele não morava mais em Paquetá, morava no Alto da Tijuca. Eu passei dois anos estudando lá, mas não entrei (na escola naval), não cheguei a entrar. Fiz um curso preparatório. É um curso muito curioso, porque a sede era na rua da Carioca, no Rio de Janeiro. Havia uma loja, que está lá até hoje, de instrumentos musicais no chão; e, aquela famosa portinha com uma escada para o sobrado, o curso era nesse sobrado, na rua da Carioca. Então, vejam vocês, eu conheço o Rio de Janeiro, São Paulo, as cidades, assim, de andar a pé, todo dia para ir para a escola na avenida Paulista; e de andar a pé pelo Rio de Janeiro e tomar bonde, ônibus para sair da Tijuca, para assistir aula na rua da Carioca. Ah bom, e depois, de ir visitar primos que tinham já vindo de Vitória e moravam na praia. Não queriam deixar eu junto deles, porque ninguém estudaria, mas eu ia sempre pra casa deles, na Lagoa Rodrigo de Freitas, em Copacabana, etc. Passei dois anos nessa, perdi (anos letivos), tanto que eu sou formado com uma idade dois anos ou três mais adiantada do que a minha turma toda.

Eu fui muito bem educado, pelo o que eu entendo, tenho impressão, só para vocês terem uma ideia, um belo dia, eu fui expulso do Colégio São Luiz, por exemplo, isso eu me lembro, já morávamos a essa altura nessa casa da José Maria Lisboa e eu trouxe para casa minha caderneta, onde estava escrito que no ano seguinte eu não devia, fui expulso assim, não de forma dramática: “O ano que vem não pode...”, eles escreviam na caderneta para os pais que tinham que assinar a caderneta...

Não tenho mais essas cadernetas. Minha mãe tinha guardado essas coisas. Então, eu sabia e cheguei antes do meu pai. Ele chegava do trabalho às sete da noite, coisa assim, sete e meia. Eu me tranquei no quarto, mostrei pra minha mãe, me tranquei no quarto apavorado, porque falei: “Quando o meu pai chegar...”, e fiquei lá. Dali a pouco, eu vi que ele chegou, era um sobrado, eu vi que ele subiu a escada, eu sentei na beira da cama, ele entrou, não disse uma palavra, sentou à beira da cama no meu lado, pôs a mão no meu ombro e disse o seguinte: “Meu filho, isso não é nada, isso acontece todo dia, o ano que vem é pretexto para você estudar mais ainda em outro colégio, nós vamos arranjar...”. Assim que era o meu pai. Ou seja, educava com rigor, mas muita doçura, isso que eu quis resumir nessa história. Mas era um engenheiro muito bom, influência dele, no sentido da palavra, engenheiro especialista em portos, navegação, rios e canais, imagina você, a cadeira do meu pai, belíssima. E nessa condição, inclusive conhecido como um engenheiro brilhante nessa área, ele era chamado sempre para várias obras de ponta do Governo: tubulão pneumático, fundações difíceis para o porto de São Sebastião, problemas não sei do que, ele sempre me levava, fazia questão de me levar, menino, para ver uma draga, uma cabria funcionando em alto mar, lanchas, navios, etc.

Sobre política, em casa, falava-se de um modo não apaixonado, assim, como circunstâncias que, então, nós temos que fazer isso ou aquilo, mas não me lembro de política. A política surgiu mais tarde, quando eu já estudava arquitetura, como estudante. Eu estudei e me formei arquiteto na Universidade Mackenzie, por uma razão muito simples, eu assisti no meu tempo de vestibular, como se diz, para ingresso no que seria a Faculdade de Arquitetura, seria, porque eu escolhi arquitetura, a escola da Politécnica. Havia curso de arquitetura na Faculdade de Engenharia, compreende, você no terceiro ano decidia se ia ser engenheiro eletricista, engenheiro mecânico ou arquiteto. Até que transferiram, ou fizeram a independência, da Escola de Arquitetura dentro da USP. Aquilo foi organizado de uma forma meio confusa, começou com greve, queriam contratar o Niemeyer, nessas circunstâncias que havia o vestibular e, ainda por cima, o meu pai nesse momento era diretor da escola Politécnica, eu literalmente me disse: “Na escola do meu pai eu não quero ir”, por uma questão de respeito e liberdade, “Não quero ir para a escola que o meu pai dirige”. E um colega me disse: “Eu vou para o Mackenzie”. “Eu vou também”, disse. Então, me formei no Mackenzie, que era dirigido pelo Cristiano Stocker das Neves, que é uma figura muito interessante também, como exemplar. É o homem que construiu a Sorocabana aqui em São Paulo, era uma escola muito boa. Nosso professor, por exemplo, de cadeiras técnicas, diretor Roberto Zuccolo que foi o homem que introduziu a protensão no Brasil. Então, eu fiz um belo curso na época. Mas depois, fui convidado para ser assessor do Vilanova Artigas, ilustríssimo professor, na FAU da Politécnica e me tornei professor na outra escola.

Mas esse não foi meu primeiro emprego. Eu comecei trabalhando como podia, arranjando pequenas coisas para fazer. Eu tinha colegas muito brilhantes, como Pedro Paulo de Melo Saraiva, Djalma de Macedo Soares, gente assim. O que nós fizemos foi uma coisa inteligente, cada um com os níqueis que podia ter com os trabalhinhos que arranjava, fizemos uma espécie de república para escritório, cinco ou seis, não pouco, alugamos... João Eduardo De Gennaro, com quem eu trabalhei depois, associado em muitos trabalhos, alugamos juntos uma sala num escritório belíssimo, onde havia inclusive outro brilhante arquiteto, já estabelecido, grandes escritórios de advocacia, no famoso Edifício Filizola, construído pela indústria Filizola. Alugamos essa sala belíssima rateada, sem dizer isso e sem dividir nada, você entrava, parecia um grande escritório de oito pranchetas de oito arquitetos. Eu mesmo desenhei uma mapoteca. Todos encomendaram iguais, então havia oito mapotecas. Você entrava, parecia um grande escritório; e, cada um rachando suas quinquilharias para ganhar dinheiro, fazíamos qualquer coisa. Mas apareceram concursos públicos, ganhamos alguns concursos. Ganhamos, quer dizer, um ganhou, o outro ganhou e, para fazer um concurso, você se associava, juntava dois ou três daqueles. Havia um brilhantíssimo calculista com quem eu fiz grandes projetos depois, no mesmo prédio, por coincidência, de origem nipônica, mas formado na nossa Politécnica, Siguer Mitsutani. Foi ele quem calculou para mim o pavilhão de Osaka, mais tarde, e outros endereços já instalados. Eu quero dizer que a vida começou bem, até certo ponto, por tino nosso também de fazer assim, em vez de alugar uma porcaria em algum lugar, alugamos o melhor escritório dividido por oito e assim foi.

Provavelmente outros grupos existiriam assim, tanto que, com certeza, como tudo que se faz, todo menino faz, nós estávamos copiando. A única virtude nossa, em particular, que pode-se dizer em tese desde já sobre tudo isso, é que tínhamos o tino, então, de escolher o melhor, porque também haviam mal exemplos. Mau até do ponto de vista filosófico, se você quiser, idealista. Mau como quem teve muito sucesso, mas montou logo uma empresa de construção. Então, pegava qualquer reforma, etc., que desvia um pouco a sua atenção, ou a nitidez da sua atenção, quanto à questão da arquitetura quanto uma forma de conhecimento que diz, não simplesmente faz também, fala do futuro, fala de como você acha que devia ser, uma visão dialética muito interessante, amarga se você quiser, mas interessante, porque é inevitável, de conciliação com a pragmática de poder ter resultados e remuneração. Ou seja, você simula que está cumprindo o programa que te pedem, mas, a rigor, você está fazendo alguma coisa que diz então, por outro lado: “Que tal se fosse assim?”, você tá contrariando com sutileza, como se faz em qualquer manifestação de caráter comunicativo artístico. Pode ser na arquitetura, pode ser... quanto escritor na época do seu aparecimento foi repudiado, foi rechaçado, foi desprezado? Ou na melhor das hipóteses, nem tão bem visto e, mais tarde, se viu que ele estava visando, como quem diz, aquilo que de fato somos. E nem sabemos tanto.

Bem, nós comentamos aqui rapidamente a educação que eu tive com o meu pai que foi me mostrar o quê que ele queria dizer ou, pelo menos, se isso não decepciona muito ele, o quê que eu entendi? Ele estava me mostrando, antes de mais nada, a ideia de êxito da técnica, ou seja, se você não sabe como faz, dificilmente você pode engendrar na coisa. Como é que você, sem conhecer o alfabeto, e mais que isso ainda, sem conhecer a sintaxe de uma língua, pode fazer um poema? Não se entende nada. Você tem que dominar uma fabricação, se diz mesmo, alguém já disse que para um literato, para um poeta, as palavras estão como as pedras de uma catedral. Você tem que arrumá-las, senão, o poema, não há. É um exemplo muito interessante, eu estou dizendo isso como se fosse para falar com a criança, que uma coisa que hoje deve preocupar todos nós, a mim preocupa muito, é a fantástica inexorável, a muito forte revolução de transformação que tem que se fazer no ensino desde as crianças. É uma estupidez você, em vez de explicar o que é a força da gravidade com uma pedra pendurada no barbante, ficar ensinando criança cortar coração no isopor, pintar de vermelho, para dar para o dia das mães. Isso é uma coisa ridícula, como aula de artes. Nós estamos muito atrasados em relação a uma educação que é feita na base da exploração do homem pelo homem, portanto, é capaz de aguar os ânimos: “Cala boca e aprende isso, que depois eu vou fazer você fabricar botão para mim”. Imaginar um ensino realmente liberto, que liberta do ponto de vista das técnicas de fazer, poder fazer portanto, algo que é o discurso que você pretende.

Eu também não encontrava isso na arquitetura. Eu achei que era isso que se tinha que fazer e, aí sim, tendo essa notícia, digamos, esse estímulo, ou esse desejo inexplicável, chama-se angústia, um certo desconforto, que não é simplesmente para repetir, aquilo é que entra o estímulo, então, para ir em frente. Mas nós estávamos falando dessa visitação às obras, principalmente essas delicadíssimas, de grande porte, inexoravelmente visível; e, visivelmente de modo inexorável, a fenomenologia da natureza, mecânica dos fluídos, construção de um mar, da engenhosidade das máquinas, mesmo alguma conversa, sem dúvida, havia, não com o modo enfadonho de quem quer dar aula, mas comentários. Eu assistia conversas do meu pai com outros engenheiros, interessantíssimo, o que é um tubulão pneumático, quando se faz uma fundação no mar, quais são os problemas hoje. Eles estavam estudando, inclusive, o modo de usar essa fundação clássica chamada tubulão pneumático em terra, para fundação de edifícios onde há lençol freático alto. Não se usa mais isso hoje, mas as conversas que eu ouvi, ou seja, eu comecei a ver logo, desde cedo, a natureza não como uma simples paisagem, mas como um conjunto de fenômenos, que é o que interessa para a arquitetura: mecânica dos fluídos, mecânica do solo, topografia, terreno estável, terreno instável, etc. O que é muito importante para todos nós, arquitetos, urbanistas, seja o que for.

Você imagina a música, como é que você pode engendrar uma orquestra sinfônica se você não sabe como é que se sopra um fagote, o que é um piano, como se escreve música? Não dá bem para você tomar nota. Então, a questão que é tida

como coercitiva, como imobilizadora da imaginação, que é a questão da técnica, toma outra dimensão, que é a dimensão nata disso ao contrário, a técnica como a possibilidade de se tornar coisa, aquilo que por enquanto é só imaginação.

Por exemplo, eu não tenho uma ideia de cidade. Eu acho que a cidade é um acontecimento permanente, ela nunca estará pronta, mesmo cidades, digamos, idealmente bem feitas em relação, principalmente, a uma como a nossa, São Paulo; que é fácil saber que não é bem feita e porque não é bem feita. Só o que se fez com os rios... Portanto, existe ainda na prática da nossa vida, nossa presença no planeta, uma dimensão de antes que você se preocupe tanto em saber exatamente como fazer, você se preocupar naquilo que é possível saber exatamente que é o que não fazer. Só você sugar as águas do rio Tietê através do rio Pinheiros, que o alimentava logo na origem, com a importância que ele tem para todo território, e jogar no mar para produzir quilowatts. Como você joga água no mar, o quilowatts, não há dinheiro que pague esse quilowatts. A graça é você surpreender a natureza e obrigá-la, conhecendo os seus mistérios, a ascender uma lâmpada e depois, beber a água. Se a água for embora, não há dinheiro que pague. A Light fez isso para por bonde e nortear São Paulo; portanto, esse plano crítico abre um horizonte para correção do andamento errático da arquitetura e do urbanismo, que é... Nós usamos a palavra horizonte, não é estreito, é tão largo como o próprio fenômeno chamado de horizonte, é imensa a área em que podemos evitar o desastre antes que se chegue a algum modelo definitivamente ideal. Pode-se imaginar que uma cidade nunca estará pronta, porque essa imagem não é só uma imagem de caráter de materialização da construção, é como quem diz: “Na essência, a cidade somos nós, porque aquele edifício que já existe pode se transformar”. Hoje se vê ocupação e, antes de ocupação, a própria transformação. Afinal de contas, o Louvre era um palácio do rei e suas amantes, transformou-se num museu por uns tempos, depois não deu mais conta, mais uma vez, transformou-se escavando-se aquele espaço imenso de 80 por 300 metros chamada “Cour Napoleon”, entre os três corpos do edifício, que está lá com a pirâmide de cristal. Para não falar no que nós chamamos de ocupação, que é um fenômeno maravilhoso, não é? Você transforma um prédio em outra coisa, um prédio de escritório pode ser, por razões objetivas da sociedade, da espacialidade da cidade...

[Pausa]

Quando reiniciamos a gravação, Paulo Mendes seguiu o depoimento em continuidade com o que conversávamos na pausa. Dentre seus lugares de lazer na cidade, *onde pode-se rir, conversar e falar, ou seja, o bar. Eu sempre frequentei muito bar. Havia um Ponto Chique, qualquer coisa assim, na rua Estados Unidos, que eu frequentei muito. Depois, durante muitos anos, frequentei com muitos dos meus amigos, queridos amigos, como Pedro Paulo de Melo Saraiva, por exemplo, o famoso Pandoro, que era uma padaria de italianos, no fim do*

bonde, no terminal, no retorno do bonde Jardim Europa, lá embaixo, que eu já usava aquele bonde, já tinha usado no tempo que seria proibido eu entrar no bar, para ir ao Clube Pinheiros, que era lá embaixo, sempre foi, que havia regata no rio Pinheiros. O rio Pinheiros passava dentro do clube; retificaram para fazer o tal desastre de sugar as águas do Tietê e jogar no mar, precipitadamente, que talvez essa seja... não vamos perder o fio da meada do bar que é muito agradável, hein? Mas a maior violência que você possa imaginar, evidente que no mundo deve ter muito piores, mas essa de um rio que nasce em cima da serra, a 700 metros do mar e corre por um capricho da natureza para o oeste, o rio Tietê, e deságua no Paraná, que é uma via navegável. Os países todos da Europa têm a riqueza centrada, baseada, fundamentalmente, ancorada, na navegação fluvial. A navegação do Danúbio, a navegação do Ruhr, o sistema Volga-Don, na União Soviética, o Mississippi Valley Foundation, nos Estados Unidos. Eu quero dizer que não é nem uma ciência abstrata, é exemplo fundamental que obriga, inclusive, a paz entre os países. Porque as comportas, a elevação dos navios e lugares que isso é indispensável, deve-se fazer com equipamentos que são úteis a vários países, portanto, o Freyssinet, esses pioneiros que desenharam comportas, são conhecimentos de interesse internacional. Como os rios não obedecem fronteiras, saem de um país e entram noutro, esse sistema de navegação fluvial é que nós devíamos ter feito na América Latina, onde a maior parte da riqueza, que é riquíssimo esse sistema hídrico que está no Brasil, com parceria com os outros países. Ou seja, é uma necessária perspectiva de construir a paz da América Latina. São projetos que deve-se fazer em comum, nunca se fez nada disso.

Então, para conversar de tudo isso, nada melhor do que bar. Nós íamos nesse Pandoro que era, então, no retorno do bonde Jardim Europa, onde, por isso mesmo, é um ponto. Na frente, dessa padaria dos italianos, o Pandoro, porque tinha se feito um bairro Jardim Europa, Jardim América, se fez o que hoje tem a melhor feijoada de São Paulo, o Bolinha; já existiam os dois. E nós íamos ao Pandoro, onde bebia-se muito bem, aprendemos a beber... Bom, o dinheiro com muito prazer, inclusive, não posso negar, mas foi mais o dinheiro que me fez beber muita cachaça, porque não havia verba. Eu, já casado, morando no Butantã, tinha que ir a FAU, não tinha condição de sair, mesmo que saísse cedo. Nós saíamos muito tarde, porque eu sempre dei aula no quinto ano, podia ficar quanto quisesse, saía quase de noite. Mas muitas vezes saía mais cedo; eu não tinha condição de ir para casa, mas eu não podia, nessa época, não tinha dinheiro, então, eu descobri um bar, antes que você atravessasse para o lado de lá da Rebouças, ali, um bar que era frequentado pelos cavaleiros do Jockey Clube. Só tinha cachaça, gaiola de passarinho nas paredes, uns sabiás, umas coisas assim e um papo com... tanto que uma vez, eu fui ao Rio de Janeiro para uma reunião mais ou menos pernóstica com o pessoal da Petrobras, depois eu fui para o aeroporto com outro colega também de São Paulo, aqui personalidade, para tomar a ponte aérea de volta. Estava lá um desses cavaleiros, que veio me abraçar porque tinha ido para

o Rio de Janeiro, que ele tinha uma corrida lá, e eles ficaram olhando pra mim porque o cara puxou um papo de book maker, “Você é bem relacionado, hein!”, e eu apresentei o cara e o cara se apresentou. “Sou cavaleiro do Jockey Clube de São Paulo”, ele disse. “O Paulo tem amizades fantásticas”, então a vida é feita de muita graça, às vezes. Mas então, aí meu filho, era cerveja e uma cachaça, cerveja porque não rende a cerveja, para distrair a cuca é cachaça.

Perguntado o sobre o período de sua vida em que se casara, Paulo Mendes responde que *a palavra período é muito boa, que foi demorada essa história. Namorei muito tempo, fui muito apaixonado, nos casamos, tivemos cinco filhos. Mas, depois, veio muita complicação na minha vida, no sentido de me perturbar um tanto a mente. O quê que eu ia fazer? A cassação pelo AI-5, a proibição de trabalhar, inclusive, no Brasil. Eu venci o concurso para fazer o pavilhão do Brasil no Japão. Fui ao Japão e a cassação saiu no mesmo dia. Eles não se entendiam, não sabiam que o Ministério das Relações Exteriores estava organizando esse concurso para fazer o pavilhão do Brasil, o outro Ministério simplesmente baixou um AI-5 e disse que eu estaria proibido de trabalhar. Então, eu não poderia fazer, eu não poderia ser contratado pelo Governo. Mas o governo japonês criou um problema com o governo brasileiro e me mandaram de qualquer modo para lá para fazer o pavilhão e eu fui. Porque implicava em ir ao Japão, não fazer no sentido de construir, mas tinha que desenvolver o projeto, que ganhou o concurso com uma simples ideia preliminar, lá no Japão, com tecnologia japonesa. Trabalhei numa empresa chamada Fujita Home Construction por trinta dias, junto com hidráulica, elétrica, concreto armado, para detalhar, como se diz, um projeto, para pôr em execução uma outra concorrente.*

É um tanto dramático tudo isso, nós estávamos falando que eu passei mal uma temporada, por que chegou a me perturbar? A violência é muito grande, quando se fala no Golpe Militar e violência, pensa-se em tortura, mas há muitas formas de torturas. Veja você o seguinte, o Japão, como sempre, planejou muito bem o tal recinto da exposição internacional. Cada país teria o seu pavilhão, portanto era uma espécie de loteamento em escala. Os Estados Unidos tinha uma área muito maior, o Brasil tinha uma área padrão de Holanda. Inglaterra mesmo tinha uma área maior que o Brasil. E a ideia deles era que, nesse lugar, que era entre Osaka e Tóquio, ficasse uma cidade depois, definitivamente feita. Ou seja, hidráulica, que tinha que haver instalações de hidráulica, águas pluviais, arruamento era definitivo. Aquilo e o trem, que passava lá expresso, para trazer pessoas que depois, iriam visitar. Tudo isso era planejado de um modo que lá ficariam, menos os pavilhões, que seria uma coisa desastrosa. Então, fazia parte do contrato, e foi assim que foi assinado o contrato com o Governo do Brasil; que ele tinha que construir e depois, entregar o terreno limpo, demolir e limpar o terreno. E o que aconteceu comigo? O projeto suscitou tanto interesse dos arquitetos que tinham que ver antes, aprovarem e discutirem, que havia naquele lugar, em Osaka, na redondeza, uma

universidade de música muito extraordinária, muito bem feita, como tudo que é feito no Japão, e fizeram – só para você saber como eu tomei conhecimento – um banquete para mim. Um jantar com o reitor dessa universidade, também no ritual que já tem a ver com todo processo mental japonês, de primeiro falar comigo como autor do projeto, se eu estaria de acordo, claro que a questão era muito mais para adiante, em que aquele pavilhão não fosse demolido e ficasse um posto avançado da escola de música, porque era muito próprio, olha que beleza.

Naturalmente, que eu enchi o caneco de saquê e disse para o cara que eu adoraria isso, com interprete e tudo, que era assim que se fazia, um banquetezinho muito interessante, poucas pessoas. Muito bem. O quê que o Brasil fez em cumprimento dessa maldade de me caçar? Exigiu que o Japão, agora, cumprisse o contrato e deixasse demolir, porque o projeto era meu. Agora, você imagina eu ter até hoje um pequeno pavilhão que é uma belezinha, não é, eu mesmo acho, porque eu inventei uma coisa que é inédita, não posso fazer nada semelhante àquilo, era para representar o Brasil. Então, eu fiz como se fosse um território qualquer, no próprio chão, eu fiz um pavilhão com o teto da FAU, de cristal. O mesmo desenho da FAU, pus a FAU lá, a FAU, nossa Faculdade de Arquitetura, que já havia o projeto do Artigas, de tal sorte que essa cobertura se apoia em duas vigas principais, a 50 metros uma da outra, depois 30 metros; é 50 por 30 metros o pavilhão. Essa viga tem um balanço, um vão central, um balanço, a outra também. Mas, sendo boas cada uma delas, para receber essa carga, não precisam ser idênticas. Então, os vãos não são iguais, esse balanço é maior que aquele, o que já dá uma graça. E o apoio não existe como pilar, são ondulações do próprio território. Três, um deles não, são dois arcos cruzados, que é uma certa contradição, que a carga tá justamente no meio, mas é compensada com o desenho, porque o balanço aqui é maior, como se a viga fosse levantar. Para isso, os dois pilares, com os dois arcos cruzados, é ótimo. Tudo articulado de uma maneira muito evidente, que é uma articulação vigorosa, porque no Japão há terremotos incríveis. Só para ter uma ideia, na região de Osaka, eu tive que ver tudo isso para fazer o cálculo que foi feito no Brasil, foi desenvolvido lá, foi o tal Siguer Mitsutani, que eu continuei trabalhando com ele o resto da vida, que era um homem brilhantíssimo, que fez para mim os cálculos. E, então, como existe isso publicado, faz parte de tabelas de cálculo, inclusive, ele tinha uma alemã que falava disso, naquele lugar a média de terremotos é de sete por dia, que você não nota, mas a construção nota, portanto, é muito exuberante o outro lugar que você está, na mesma natureza, e o símbolo da cidade como um artefato mais elaborado chamado Praça do Café, era... eu acho aquilo uma delícia de projeto, que eu não esperava ganhar o concurso. Você não faz concurso para ganhar, você faz assim: “Eu quero que você veja isso aí”, entende? Se vai ganhar ou não depende do júri, pode ser um júri tolo, por sorte, não era.

Fiquei em Osaka trinta dias, mais ou menos. Uma delícia. Não tinha, jamais, estado nos Estados Unidos. Resolvi vir por outra rota, porque eu fui por Los Ange-

les, Honolulu e Tóquio, um voo assim, mas dentro do mesmo avião. Voltei por outra rota, fui lá ver e tal, troquei a passagem pela rota chamada do polo: você vai a Anchorage, no Alaska, depois vai a Seattle, já nos Estados Unidos, de Seattle para Nova York. Em Nova York eu fiquei uma semana, que eu não conhecia; e, de lá, vim para casa. Mas para vocês terem uma ideia, quando o avião começou a baixar em Seattle, eu fui chamado dentro do avião, tive que me apresentar à tripulação. Porque em Seattle, desceu-se do avião, deu-se uma descansada no aeroporto, teve umas três horas, acho que troca de avião, não sei, mas no mesmo voo. Eu fiquei preso com a tripulação porque já tinha sido cassado, a CIA já sabia de tudo isso. E, quando eu cheguei em Nova York, me perguntaram o que eu ia fazer. Eu disse literalmente o que eu ia fazer, então, fizeram o seguinte, prenderam o meu passaporte para eu, na volta, ter que passar ali, pegar o passaporte, para eles terem certeza que eu não fiquei lá, que eu sai no dia que eu disse que eu ia sair. Para dizer que a tal cassação era para valer. E tudo isso me perturbou muito para voltar a São Paulo, a minha vida, ao meu casamento e tal. E eu terminei me separando, porque mataram o Rubens Paiva, e eu não ia ficar em casa cuidando de cinco filhos sem saber o que estava rolando por aí.

E aí, acabei me ligando à Helena, com quem eu vivo até hoje, já há 40 anos que estamos juntos. Tivemos também uma filha. Todos se dão muito bem, Naná e os meus filhos, muito interessante. Mas eu tive que me afastar de casa. Eu não tenho uma racionalidade que é capaz de descrever emoções dia a dia dessa época, eu simplesmente me joguei numa outra vida, sai de casa, como quem quer preservar a casa, não para destruí-la, apesar de ter dado alguns tropeços, mas depois, acabou tudo certo. Aliás, tudo certo... tudo errado de uma maneira plausível. A vida não é feita de certezas, você precisa ver bem a qualidade dos seus erros, que vale a pena. Às vezes, uma bola bem chutada na trave desmoraliza mais o inimigo do que um gol. Aí depois, você faz mais três.

Fiquei amigo da Helene Afanasieff, que é uma russa, muito extraordinária, que foi educada até os cinco anos na Rússia, fala fluentemente o russo, sabe de coisas que é outra educação. Para mim, foi altamente construtivo na minha vida essa aproximação que não foi procurada, namoro como se diz, não é? E ficamos juntos até hoje, o que quer dizer tudo. Estamos juntos há 40 anos. Helene é uma brilhante arquiteta formada na FAU, não tem nada que ver com o tempo que eu era professor, essa união é posterior a formatura da Helena; não foi uma questão de professor e aluno a aproximação. Trabalhamos juntos, inclusive, a Helene já participou do grupo que montou o que tinha que montar, complicado, para o pavilhão do Brasil em 1969, portanto, 70, desde essa época, passamos a viver juntos de um modo aproximativo, até que tornou-se definitivo.

Helene é muito interessante como companheira, no caso da profissão, porque sendo arquiteta, entretanto, nunca projetou nada, nunca houve participação nossa, ela sempre foi teórica, digamos, trabalhou para o governo depois durante muitos anos, no CDHU, é uma figura brilhante. Estou contando isso para vocês

terem uma ideia da capacidade da Helene. Tudo isso também colaborou para a minha, digamos, formação de consciência da dimensão política das decisões sobre urbanismo. Estou convencido que a questão fundamental da arquitetura navega, reside, no ambiente da política, do ponto de vista intelectual. É uma política que decide se você suga o Tietê ou não. Se você se entrega à especulação imobiliária, ou entrega uma cidade como São Paulo aos interesses da pura especulação, ou se você planeja o território. Sempre centrado nessa consciência, que é difícil discutir se você não tem razão, porque a natureza para nós, particularmente americanos, com a questão da descoberta da América e tudo isso, que é muito recente, não é uma nova paisagem, é uma nova dimensão fenomenológica da natureza sobre a qual tem que se editar a totalidade do conhecimento. Você não pode estabelecer que esse lugar é atrasado e o que eu sei, ali não, ali eu estabeleço um Tratado de Tordesilhas; como quem corta um presunto no meio, fica o rio que sai daqui e vai para lá, isso é espanhol, isso é... E, todos os desastres advindos do que se chama política colonial, que até hoje gere os interesses do empresariado de uma forma grosseira, infelizmente.

A visão de cidade para mim, eu tenho a impressão, você sempre pode estar enganado sobre si mesmo, mas é inaugural desde o meu tempo de estudante, eu vi isso. Porque o edifício como fato isolado pode ter algum interesse especulativo do ponto de vista de alguma forma estrutural, mas ele sempre visa a questão fundamental, que é a execução do ponto de vista ideal, utópico daquilo que é de fato a casa do homem, que é a cidade. Ou seja, se você imaginar a condição humana no universo, a nossa presença no universo, você tem que admitir que a natureza, para nós é um transtorno. Terremoto, vulcão, inundação, ou seja, a natureza por si não é habitável, o habitat humano passa a ser necessariamente construído, desde as origens, Stonehenge não é outra coisa, senão isso. Por falar em museu, lugar de memória por excelência, que nós conhecemos, entre outros, é claro, mas esses, Altamira e Lascaux, grutas que o homem habitou e registrou essa sua visão de habitabilidade do planeta naquelas pinturas que estão ali. Que são verdadeiras notícias, aulas sobre a caça, sobre a anatomia dos bichos, uma coisa maravilhosa. Portanto, os autores, influência, comigo, sempre foram principalmente, os linguistas, antropólogos, sociólogos, geógrafos, filósofos que cogitaram dessa questão, da condição humana, e da formação da consciência e da linguagem de modo concomitante. Essa é a história do homem, a saga do homem. Eu gosto muito de uma figura, que inclusive tem o seu lado assim, para contar numa entrevista como essa, extraordinária, que é um grande linguista, antropólogo, que escreveu muito na Sorbonne, professor da Sorbonne, muito citado por Derrida, por Foucault, até hoje, morreu há pouco tempo, que se chama Tran Duc Thao. Porque ele é vietnamita, veio estudar na França e tornou-se um dos maiores professores e escritores sobre antropologia linguística do século XX. Esse camarada é fantástico, ele tem histórias, escreveu coisas, que nós temos dificuldades de ler no âmbito da linguística. Tem muita equação matemática, coisas incríveis na formação, mas ele escreveu muito

com a consciência de que era para qualquer um ler. Então, escreveu alguns ensaios muito lindos. Um deles é um tratado muito interessante, breve, chamado “A tragédia biológica da mulher”. É tão lindo. Ele deu esse nome de propósito. Ele diz o seguinte, que a horda é uma das manifestações da maior inteligência do gênero humano. Um grupo que decide ter que sair dali por razões técnicas, comidas que não há mais no lugar, organiza a marcha: “Temos que ir embora todos juntos”. E organizam essas marchas, sabem para onde ir do modo que era possível saber, coisas de milhares de anos atrás, muitos milhares de anos atrás. E ele diz o seguinte, que nessas andanças do grupo todo, a mulher, por razões da gestação, da sua condição de gestante, lá pelas tantas, nos últimos tempos, nos últimos meses não conseguiu acompanhar a horda; e tinha que acompanhar. Portanto, nós temos nove meses de gestação por decisão da mulher. Elas abortavam para poder carregar suas crias nos braços e acompanhar a horda, senão, elas tinham que parar. Ou atrasava a horda ou ela era comida pelos bichos. Portanto, nós fomos expulsos por decisão aos nove meses. Porque, assim como outros pequenos mamíferos, uma cabritinha, um filhote de zebra, que seja, já sai, fica em pé e sai mamando e acompanha. E nós não conseguíamos, então, nós fomos expulsos para sermos carregados. Se você largar um recém nascido, ele não tem condição, ele morre. A isso ele chamou “A tragédia biológica da mulher”. Na formação da consciência e da linguagem, há um capítulo também que ele conta uma história linda, que o homem não falava, produzia grunhidos, sinais.

Eu estou apresentando Tran Duc Thao para te falar de leituras que eu gosto. Bem, esse gosto também é uma questão muito interessante do ponto de vista da educação, da formação. Você me perguntaria: “Quem te apresentou essa figura extraordinária do senhor Tran Duc Thao? O professor Flávio Motta, que foi professor de vocês, uma das figuras constitutivas do brilho peculiar da FAU no âmbito da arquitetura, conhecida no mundo inteiro, se deve à junção, digamos, a contrapartida, à discussão fatalmente de modo universitário, ao mesmo tempo da técnica vinda da Escola Politécnica, estou falando da nossa Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, com o pessoal da faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, do Departamento de História e Crítica, que a FAU introduziu. Antes era só Departamento de História, e a coisa ficava numa visão de história decadente, só no passado. Para chegar até os dias de hoje, de modo crítico, com o pessoal da Filosofia, cujo exemplo fundamental dentro da FAU era o Flávio Motta. E a Politécnica, cujo exemplo fundamental, além de Figueiredo Ferrari, era o próprio Artigas, que era um arquiteto ainda formado na Politécnica e tinha consciência disso.

Portanto, essa figura é muito importante para mim, o Tran Duc Thao. E a outra história dele é linda, veja você, porque não só a origem da formação da linguagem como um exemplo, comovente, como também, a ideia do aparecimento do artesão ou do artista, digamos, do que hoje chama-se design do objeto. Naquele momento, ainda vivendo na caverna, agora, saiam para caçar. E iam caçar, por

decisão, os mais fortes, os mais ágeis, os jovens. E ficavam em casa as mulheres, os velhos e as crianças. E chegaram a conclusão que, por inexperiência, inexoravelmente inexperientes, os jovens morriam muito, não tinham experiência, morriam todos, morriam mais do que o desejado para manter a população. E decidiram, essas coisas são muito interessantes, porque quando você diz “decidiram”, você tá fundando, digamos, que forma de governo você pode decidir, o melhor que nós conhecemos hoje em dia é a república democrática, feita com fóruns de representantes, deputados, senadores. Decidiram que iam inverter a coisa, quem ia caçar eram os velhos, porque mais experientes, não iam morrer, e quem ficava em casa eram os jovens. E esses jovens tornaram-se amantes das próprias mães e amigos. Se já na fogueira, queima-se muito as mãos, ele faz um instrumento com um cabo maior e tornaram-se artesão e artistas. É uma maravilha essa história. Ah, sim! Mas a formação da linguagem, essa é da consciência e da linguagem. Quando eles iam caçar, houve o seguinte episódio, isso Tran Duc Thao faz como o cientista, faz como hipóteses, que constitui uma experiência. Quer dizer, o fato deu-se muitas vezes, a experiência foi qual? Perseguindo muito meticulosamente, em silêncio, devagar, como eles tinham que fazer, porque os instrumentos de caça eram muito primitivos, muito precários, você tinha que chegar muito perto da caça para matar, não havia tiro. E, houve o seguinte episódio, que ele constrói: uma pedra, mais ou menos do tamanho dessa sala, no meio do campo, no lugar em que eles estavam perseguindo uma corsa, faz com que essa pequena corsa vá para trás da pedra, e se esconda atrás da pedra em relação ao grupo de cinco ou seis. Só um deles, que está mais adiantado, está vendo a caça. Os outros não. E ele tem que avisar os outros que fiquem em silêncio, senão, a caça tá logo ali e ele dá um grunhido. Não deu certo a primeira vez, até que lá pelas tantas, sempre que o cara fazia não sei o quê, eles sabiam... muito bem, deu certo. E voltavam para a caverna, não havia fala e, junto ao fogo, conversando com a turma toda, ou estando ali comendo, um deles se lembrou, olhou para os outros e fez o tal sinal sem que houvesse razão, como quem lembra daquilo. E aqueles, e só aqueles, riram muito e com certeza ele desenhrou qualquer coisa; e foi criado o significado. E, pela primeira vez, o homem experimentou falar de algo que não estava se vendo, não era a imaginação de falar do abstrato. É uma maravilha esse raco, formação da consciência e da linguagem. E sem falar em todos eles, (Sergei) Rudenko, filósofos, geógrafos, essas são as leituras que os arquitetos deviam contemplar, mais do que revista de arquitetura e modelos para copiar.

[Pausa]

A partir deste momento do depoimento, Paulo Mendes começará descrever serialmente projetos de obras públicas de sua autoria e algumas reflexões sobre a profissão do arquiteto e a relação dele com a cidade. *Para ele a questão da obra pública não é tanto uma questão de iniciativa do arquiteto. Entre nós, o*

governo, sabiamente, muitas vezes estruturou-se de modo a favorecer e mesmo chamar, convocar, o universo dos arquitetos que estão aí conhecidos de algum modo para obras planejadas com inteligência. Isso existe há muito tempo, a convocação de arquitetos para o serviço público, para obras, como nós mencionamos o próprio Cristiano Stockler das Neves fez a Sorocabana. Mas o Governo Carvalho Pinto é que criou um sistema de consulta, um grupo de consultores do governo. Havia cientistas, engenheiros, geógrafos, filósofos, políticos que se reuniam. E o meu pai fez parte desse grupo, inclusive. E esse grupo que determinou o que se faria em relação à Escola, construiu-se muitas escolas, essa própria CECAP (Caixa Estadual de Casas para o Povo), coisas assim, onde nós fizemos o conjunto habitacional de Guarulhos. Alguns arquitetos, através desse planejamento, então, um dos momentos interessantes do planejamento de São Paulo, fez-se obras notáveis; e a arquitetura foi muito convocada naquilo que havia como capacidade, possibilidade do governo dizer “Esse sim (tem) currículo, experiência configurada”, você se inscrevia nesses órgãos para fazer escolas, fóruns, obra pública de um modo geral, plano de ação. Chamava-se plano de ação do governo Carvalho Pinto.

Outro Governo brilhante nesse âmbito foi, sem dúvida, o governo Lucas Nogueira Garcez, que era engenheiro da Politécnica, na cadeira de Hidráulica. Foi ele que fez o plano e construiu a maior parte da sucessão de barragens no rio Tietê, que faz com que o rio Tietê inteiro, agora, no sentido da palavra agora, com barcas modernas, não canoas, fosse navegável daqui até as barrancas do rio Paraná. Porque ele fez todas as barragens com eclusas que levam as embarcações de um nível a outro desses sucessíveis reservatórios de água horizontais, foi o que nos levou, inclusive, a fazer aquele ensaio “A Cidade do Tietê”.

Já (o que posso dizer) sobre a Pinacoteca do Estado, nós sempre vimos que isso é o caso, quando você faz uma intervenção como aquela, o edifício ficaria morto, porque não tinha condição de continuar em relação às técnicas atuais. Você não traz uma exposição do exterior se não tiver um ambiente climatizado, de acordo com as regras do seguro internacional. Portanto, aquilo de Pinacoteca não tinha nada, inclusive, tinha sido transformada numa escolinha de arquitetura, era um desastre o que aconteceu no prédio. A restauração daquilo como edifício tombado que ia ficar, então, para sempre, como já era tombado, era uma visão de atualização daquilo tudo. Estava com o pretexto de pôr os olhos ali com a ideia de tratar primeiro da Pinacoteca, ou seja, ver nitidamente o edifício da Pinacoteca como fato isolado em si mesmo, para cumprir os desideratos do que é um museu hoje de dimensão internacional. E o que é o lugar onde ele está, Estação da Luz, Sorocabana, mas nada disso vai para diante. Nós fizemos a Pinacoteca e a própria Pinacoteca se desenvolve mal, não é? Quanto ao que fazer da Pinacoteca é simplesmente uma questão eminentemente técnica, mas não para um técnico simplesmente, para um arquiteto. Porque como transformar aquilo sem que entretanto se transforme do ponto de vista de reconhecer como monumento que se diz que era, ou sempre foi, histórico na história... Sendo que a sua opinião nem sempre

you can leave explicit, you conserve, then... what I want to say with this small detail, "it can't always become explicit", is that I can say that in 1900, or in 1890, making that building already is a proof of our delay, because if you go far away, you will see that copying a neoclassical, this is a vision of a colonized person who thinks that for him to be that he also has to make a municipal theater equal to the Opera of Paris, or in other words, his Ramos de Azevedo, in fact, was a beautiful anachronism. He was an erudite anachronism, he knew how to make beautiful citations, but, inappropriate in time.

In the Pinacoteca, this is the question that I told you about you making contrarily, subtly, because from now, the roof is the roof of FAU, made of steel. Second, it is an idea of creating immediately an expansion, both in size of area as in quality of space. Incredible in a building with the two coverings, now, let's forget the rotunda, the octagon, the two courtyards that are identical of fifty by twelve meters, three floors that, summing, were hundred windows. How is it that you can say every day to close the windows and open the windows of the museum, hundred windows? If you cover the roof, that becomes a space for sculptures. And, if you contrarily, already that you think that it was, but independent of this, you go to visit and via the stairs, for example, passing through those courtyards, it is as if you said: "If I could frequent like the stairs these courtyards? Insert bridges that cross them?" Because, with this, also you do what seems an absurd, you turn the building in the sense that the entrance of the building was that staircase and now becomes to be these balconies, creating what the French calls very well, what is in the edito for example, the word "accueil" – the welcoming of a museum, where you arrive. Then, if you have buses, children and they can go all to the balcony, from there they will enter the museum. And there is another balcony, this one is the new entrance of the museum, the bridges are there, and you close the other entrance that was constrained, that the avenue was widened. Finally, you have the capacity of doing incredible things by turning a building by frequency, by the position of the frequenters, not that you, in fact, turn.

Incited to talk about the planning of São Paulo, Paulo Mendes also comments on the situation of Rio de Janeiro and the Brazilian cities, where the favelas are "consented". For the architect São Paulo *reached a point that I cannot say anything about this, because it is almost indescribable, it is a disaster of that magnitude! What you can say about this question is that in fact, once more it is confirmed that the city is us. Because, in front of this trouble, you imagine that these ten millions of people every day wake up, go to work, return from work and provide as they can, favelate, that is a form of intelligence brilliantest, the favelas, what reveals the favela? The awareness of urbanization and of what I have to live in the city. There is no other place for me to live, not that it is like this. And the so-called dominant classes know this, so much that they consent. It would be easy to prevent the favelas.*

Ninguém construiria o que para a especulação imobiliária significou uma riqueza da noite para o dia, de uma dimensão de transformação enorme e abertura de horizontes, a verticalização das praias de Copacabana, Ipanema, sem a favela do morro. Porque sem porteiro, babá, cozinheira, faxineira, aquilo não podia existir. É a casa grande e a senzala; senzala consentida: “Por favor, fiquem aí, vem trabalhar a pé”. A favela é consentida e é uma prova de engenhosidade incrível da população.

Há uma história lindíssima sobre a favela, aqui havia um aluno, que eu não conhecia, não conhecia, não me chamou a atenção ou esteve aqui uma vez ou outra e, depois de uns dez anos de formado, ele mudou-se para o Rio de Janeiro e foi trabalhar no serviço público. Fez concurso, foi admitido no serviço público de manutenção das favelas. Esse serviço que existe na prefeitura do Rio de Janeiro. Eu fui convidado, como muitas vezes fui, para dar uma aula lá na faculdade não sei o quê que ele ficou sabendo, ele estava me esperando lá. A aula é curta, acabou a aula de manhã, começou às onze horas, eu fui no avião das nove e voltaria no avião de uma hora da tarde. Ao final da aula, ele estava me esperando e se apresentou, eu me lembrei dele, nos abraçamos: “Eu estou aqui porque queria saber o seguinte, o senhor está com a passagem aberta para voltar?”, eu falei: “Sim, eu chegando lá, vou no primeiro voo que tiver”. Ele perguntou: “O senhor tem um tempinho? Porque eu ia lhe mostrar uma coisa aqui nesta favela, aqui dentro da cidade do Rio”. Eu falei: “Com muito prazer. O quê que você quer me mostrar?” E ele me mostrou o seguinte, queria que eu visse, me contou a história toda só quando chegamos lá, e eu vendo a coisa. Uma senhora, como se diz, velhota, que morava sozinha, como acontece na favela, nas saídas que ela fazia num terreno baldio, viu uma geladeira Consul vermelha jogada fora. E a Consul tem como emblema uma coroinha dourada, portanto, a porta da geladeira vermelha de laca com aquela coroa dourada, ela chegou na favela onde há muito mestre de obra, pedreiro solidário e disse que ela queria por aquela porta na casa dela; e eles fizeram. Foram lá, adaptaram a fechadura, tudo direitinho, a porta é pequena, você tinha que fazer como nos submarinos, você passa abaixando de um lado para o outro. E ela morava numa casa na favela que tinha uma porta que ela engendrou um design e tanto, era uma porta Consul vermelha com a coroinha dourada. E ele sabia que era uma maravilha, fez questão que eu visse. Quer dizer, de toda essa minha viagem, eu nem lembro da aula, da universidade, o melhor episódio foi esse como lição. Portanto, as providências que o homem toma para habitar o planeta que por si não é habitável são incríveis, é a razão da arquitetura, é a razão de ser do que nós chamamos arquitetura. Portanto, eu sempre vi também com muito entusiasmo, digamos assim, com muito desejo que de fato fosse assim, que se você pode falar em paisagismo, se pode falar em design, se pode falar em urbanismo, mas arquitetura é tudo isso. Arquitetura é uma forma peculiar de conhecimento, porque se você tem que saber tudo isso sobre os desígnios de transformação do próprio homem, cogitar essa dualidade, faculdade de Filosofia, Ciências e Letras

e a Escola Politécnica, se você cogita que o Flavio Motta era um mestre sobre essa questão enquanto professor, o que queremos ser, de uma espécie, de alimentar sempre a utopia e se aproximar dela na medida do possível. Você tem que admitir que é uma invenção a cada momento, não é uma coisa dada. Como se diz muito bem, eu ouvi isso dentro da FAU, não sei dizer quem exatamente falou, é impossível ensinar arquitetura, mas você pode educar um arquiteto. Você pode educar alguém para que raciocine como arquiteto. Sim, então você tem que ser esperto, digamos, em filosofia, em linguística, em geografia, em matemática, em cálculo de estrutura, em técnica? Não é possível! É uma forma peculiar de conhecimento, capaz dessa abrangência, isso que é arquitetura, não uma somatória que seria um delírio, uma esquizofrenia. Arquitetura é uma forma peculiar originária do gênero humano, nós estamos aqui porque somos arquitetos, sabemos transformar uma gruta em museu. Sabemos decidir se agora saímos daqui e vamos para ali. Sabemos decidir se não pode andar, eu ponho você para fora antes e carrego. Coisas muito interessantes para considerar, portanto, essa cogitação toda cria uma forma de conhecimento eminentemente criativo, criativo no sentido “vou fazer algo nunca visto antes”; até isso é possível do ponto de vista formal, exatamente assim. A nossa própria FAU, uma escola sem porta, com aquelas rampas, quer dizer, que prevê como é necessário prever para construir, antes de mais nada, o amparo da imprevisibilidade da vida, eis a FAU.

Sobre o Museu Nacional dos Coches, Paulo Mendes descreve em detalhes esse Museu que está construído em Lisboa, é fácil imaginar, sem que eu diga nada, que para mim foi uma experiência incrível. E como que isso acontece? Convidado pelo governo de Portugal? Eu acho que a parte que se quer eventualmente comentar como é que acontece, aconteceu lá sem que eu soubesse e nunca perguntei muito e não sei muito, a não ser um episódio mais ou menos anedótico ou outro. Por que cargas d'água acabaram me chamando? Que eu fui chamado pelo governo por intermediários e tudo, sem pompa, como tudo que se faz nessa área, fui sondado, mas fui chamado. É que eu acho que nenhum deles queria, exatamente, fazer aquilo, seria fácil (chamar, se quisessem) um arquiteto português. Eu tenho impressão que é um projeto muito difícil de se imaginar, ou mesmo eles discutiriam talvez se valia a pena fazer ou não. De qualquer maneira, o governo decidiu que iria fazer. Porque a coleção dessas carruagens em Portugal, que está lá é a mais notável do mundo, a mais rica do mundo – e é um museu, inclusive, em Lisboa o museu mais visitado. E os países outros que têm coleções, trocam muitas exposições, carruagens, eles têm algumas notáveis lá, ou seja, o acervo tem uma importância muito grande, principalmente, o que foi muito difícil fazer render lá qualquer coisa, mas tá lá no museu que eu fiz é “a história do automóvel”. Grandes viagens internacionais foram ainda feitas com carruagens. E até hoje se chama unidade de força de um motor, cavalo mecânico. Você compra um carro que chama cavalo mecânico, então essa história toda, eu via que aquele tesouro que é

uma espécie de argumento para ancorar um museu atual, atualizado, era de fato, o museu do automóvel, da locomoção urbana, que chegou até a fazer esses carros-correio, etc. Eles têm tudo isso, exemplos, nessa coleção. Eu comecei a achar interessante, mas acho que não tinha lá muito apelo, porque o museu já existe como o mais visitado de Lisboa, mal esta lá, porque está no antigo picadeiro real, ou seja, o único espaço onde cabe os carros é o picadeiro real, que é uma coisa de cinquenta por trinta metros, qualquer coisa assim, é minúsculo, está tudo empilhado lá de qualquer jeito. E o próprio picadeiro já tem goteiras. Enfim, ia se perder a coleção. Eu achei que guardar para o resto da vida, uma vez que museu fica climatizado, o programa era muito bom, então eu fui sondado e disse: “Eu não posso aceitar sem mais nem menos, eu vou aí examinar a questão”. Fui e vi tudo isso, a beleza dos carros que estavam mal instalados, o terreno que havia é um terreno belíssimo, porque é na frente do Tejo, não diretamente na água, ainda tem a linha de trem, depois um outro espaço e a água, com um porto fluvial de turismo no lugar. É vizinho dos Gerónimos, vizinho do famoso centro cultural, um lugar belíssimo, na praça das Índias Ocidentais, junto a ladeira D’Ajuda, da rua da Junqueira. E o terreno é muito estranho, muito curioso, porque ele possui, nessa rua da Junqueira, uma área tombada, de casas antigas, e um clave aqui que pertence a esse terreno que dá na frente do Tejo com essa ladeira. Eu resolvi, na hora, fazer um pavilhão que guardasse o tesouro para o resto da vida e, necessariamente blindado, com uma porta de entrada só. Como todo museu, se vai ser climatizado, portanto seria um tijolo enorme, porque a área eram oito mil metros quadrados. Se você fizesse no chão, você tampava. Eu resolvi fazê-lo levantado do chão, já sabendo que as oficinas tinham que ser no térreo, porque recebem, consertam, levam lá para cima, portanto, devia ter um elevador capaz de levar um Coche inteiro. E, para o Coche entrar aqui embaixo, esse levantado do chão tinha que ter no mínimo, quatro metros, que eu conhecia, mandaram todos os Coches, um por um, com as dimensões, com quatro metros passa, mais altura estrutural, esse negócio tinha que ter cinco, seis metros de altura do primeiro chão. E o governo pediu também que eu fizesse anexos independentes para o público em geral, sem entrar no museu, uma passagem de pedestres que atravessasse a linha férrea e fosse até o porto, como já existe uma pequeninha aqui, feia. O que eu fiz? Resolvi por esse pavilhão de exposições levantado do chão primeiro, um nítido modo de transportes de passageiros com elevador, máquina, vai ser a história do automóvel. O elevador também é o que permite a cidade contemporânea, verticalização. Então eu pus dois elevadores de setenta e cinco pessoas cada um, ou seja, cento e cinquenta pessoas de cada vez. Porque o elevador assume outra dimensão que a especulação faz ver o elevador simplesmente como uma forma de você multiplicar a área para vender. É uma máquina que, disparando só duas vezes, além de levar as pessoas, permite que eu abra a porta, o elevador está vazio para quem entra, fecho a porta, chegando lá em cima, ele sai por aqui, quem está esperando para descer, só quando fecha aqui, abre aqui, tá sempre vazio. Os dois elevadores já controlam esse museu!

Como qualquer museu não admite uma população maior do que não sei quantas pessoas ao mesmo tempo lá dentro, senão perturba, o elevador é um controle maravilhoso. Começo a admitir que tem que ter uma espera, eu vou fazer essa área toda enorme lá embaixo livre, menos a pequena oficina que não tem a mesma área, e um pavilhão de cristal, onde tem esses dois elevadores. Só a partir daí, eu na minha cabeça, que é como se projeta, quer dizer, tomo nota dessas coisas, rabisco, mas você não projeta fazendo croquis, o croqui tá na cabeça. Esse belíssimo pavilhão para você botar administração, tesouraria, reuniões de não sei o que, restaurante – queriam que tivesse um restaurante de luxo independente de cafeteria lá dentro – como é que você transforma esses belos espaços de repente num corredor com salinhas? Eu resolvi fazer tudo isso num anexo, ligar com uma ponte alta o museu, a administração, porque eu fiz o arranque da rampa dentro desse anexo, porque você tem que subir, para passar no trem a sete metros. Vi que ia dar certo, por isso que eu falei nos quatro metros, com que a cota onde você passa nessas pontes lá fora fosse a mesma cota do piso do pavilhão e o museu, que é todo cego, só tem uma janela, como um olho de esquimó, nessa parte que você vai ver o outro lá fora sem saber como diabo você tá aí e eu estou aqui dentro do museu; e ficar em partes do museu é muito interessante. E a administração alta, como o museu, lá dentro, tem dez metros de altura, acho que tem que ter uma bela altura, senão, aqueles cortes ficam ridículos. Eu pus dez metros de altura, quer dizer o seguinte, nesse anexo, eu pus a administração que tem que ter dois metros e cinquenta de altura. É um escritório lá em cima, de forma que quando você atravessa a ponte, que atravessa o museu inteiro, você visita e volta para a administração. Se você receber alguém do Louvre para discutir um empréstimo, ele entra de automóvel e, com essa ponte, eu criei uma piazzetta interna, você toma o elevador, discute com a diretoria: “Seu museu onde é?” Pela ponte, ela mostra onde é, passeia pelo museu e volta. Coisas assim, que você fica imaginando o comportamento. E nessa ponte por sua vez, que tem dez metros de distância, eu fiz larga suficiente, com a mesma largura do corredor das salas que tem lá o pavilhão da administração. E o restaurante eu fiz no outro pavilhão, separado. Dentro desse fiz um edifício esdrúxulo lá, que não existe nada igual, porque tem uns vazios. Eu fiz a ponte, tem oito metros de largura, ou seja, tem passagem de dois metros para a administração e uma saleta fechada de cristal com todo o serviço de monitoramento do próprio museu fechado com cristal. Você vê e faz o seguinte, também, como é que você vai abrir o museu? Isso eu vi que tinha que ser assim logo, porque lá na praça que a turma chega, multidões, vários ônibus, tá abrigado. Como é que um funcionário vai entrar, vai sair, vai abrir por fora? Eles vão todos lá, examinam aqui, ligam todos os sistemas e dá o ok para abrir o museu. Os funcionários entram, descem nos seus lugares e você que está lá esperando aquele troço vazio, vê chegar um cara que abre a porta e diz: “Vamos entrar”. É perfeito, uma maravilha. Naturalmente, essa oficina tem umas belas vitrines blindadas, você vê a turma trabalhando, é lindo. Muito bonito. Fácil de cons-

truir, porque com esses dez metros, eu fiz da parede a estrutura, uma viga de dez metros de altura, é viga de ponte, que a carga não é essa, a carga é quinhentos quilos por metro quadrado, para museu, mas não é para caminhão. Então, dá para fazer. São cento e cinquenta metros por vinte, dois salões e um, no meio, de doze metros, onde estão as oficinas, que fazem a manutenção diária e liga com a oficina de baixo. E você cruza aqui e cruza de novo lá, e no meio também tem uma passagem. Ah, com essas vigas de dez metros lá em cima, é fácil você fazer estrutura metálica, cento e cinquenta metros, vinte e cinco de balanço, cinquenta de vão, (mais) cinquenta de vão (novamente), (mais) vinte e cinco de balanço; três pilares. A outra viga também. Então aquilo fica no ar, não é uma fantasia. Você não consegue, chegando perto, ver um pilar a cinquenta metros do outro, você é obrigado a não ver pilar nenhum; é muito interessante. Mas se você não vir tudo isso na mente, pouco a pouco, não acontece isso, não liga, e depois, uma coisa não liga na outra. Você tem que ver tudo, não nos detalhes propriamente, mas o projeto é feito todo na mente. Ele existe antes que se faça para você. Aí, você chama calculista para ver tudo isso, como é que é o melhor jeito de fazer.

Lisboa, todos nós sabemos, também tem exigências sismográficas para as construções, então também lá tem esses pilares, além de serem poucos, são monumentais, porque são feitos com concreto armado e vão, encima, para uma junta que recebe essa estrutura metálica. Tudo isso faz com que o edifício seja tão peculiar para os dias de hoje como foram as carruagens foram para a sua época. E, para amparar esse futuro, que imaginava então o museu do automóvel, o que eu fiz nessas paredes que são altíssimas, é que elas são brancas. E faz parte da museologia engenhos que se podem transformar com o tempo, sem perder a condição. De projeção nas paredes, não como se fossem slides, coisas extraordinárias, às vezes, de 30 metros de tamanho, tanto para explicar como se constrói isso e aquilo, como história, como exemplos extraordinários de qualquer coisa que interesse ao museu. Como, sendo a Rainha da Inglaterra, essa que tá aí, num daqueles coches, andando em Lisboa, que fizeram isso nos anos 1990, ela esteve numa visita a Lisboa e a hospedaram num palácio, arrumaram tudo e havia no protocolo uma visita dela a outro palácio, onde seria recebida pelo presidente da república, coisas assim, e fizeram ela se transportar num desses coches, o mais famoso, imagina você! E o jornalismo... existe um vídeo que você vê a Rainha Elisabeth naquele coche, fazendo cinema, jamais existe, mesmo nesses memoriais, cavalos – que não precisa dizer que é impossível por lá dentro. Mas o pior, é que podem por empalhados, que é uma coisa ridícula. Com a anca ruída de traça, é uma coisa horrorosa! Cavalo parado, a graça do cavalo é...

Novamente, sem nossa intromissão, a conversa envereda sobre projetos de sua autoria. Eles são descritos com paixão, as memórias de vida se confundem com a memória de cada obra que idealizou e construiu. No caso, Paulo Mendes descreve como idealizou o Museu brasileiro de escultura. Para ele *a grande*

questão do MUBE pode-se resumir, como quem diz, o resto daí pra diante podia ter outro desenho, mas o básico é que eu vi que a parte de exposições ao ar livre para um museu destinado a esculturas é importantíssimo. Porque há esculturas que só foram feitas para o ar livre. Aquela área é enorme, e o museu já tinha verba prevista; imaginava que, por isso, não conseguiria fazer milagre. Portanto, só se podia construir não sei quantos mil metros quadrados. Mais uma razão para a parte de exposição ao ar livre, que você podia dispor do terreno inteiro. É a mais importante, talvez, ou tão importante quanto ao que tá lá dentro, que são os desenhos, peças menores, etc. Para qualquer museu, antes de qualquer forma, como é que você faz a parte de exposição ao ar livre? Em tudo que se sabe de Arquitetura? Ou você põe, como as casas que estão lá ao redor, qualquer construção no meio do terreno e sobra quintal, jardim, recuo lateral, recuo lateral, é uma porcaria. Ou você faz o que é interessante, o teto, o jardim. Mas eu tenho medo, porque eu conheço a nossa turma – e ninguém se conforma que você faça – porque eu fiz inclusive para um concurso que não ganhei para Buenos Aires, uma hipótese muito linda, não tem nada lá, é só uma laje e o céu. Então, fica muito lindo para uma área de exposição ao ar livre de esculturas, porque você pode imaginar que as esculturas estão expostas num recinto onde só há a abóboda celeste, como sempre houve um milhão de anos atrás, há 500 mil anos atrás, é muito linda a imagem, não tem nenhum conflito; depois, você sai e vai embora.

Ninguém se conforma com isso. Se você fizer para qualquer sociedade aí um teto jardim para esculturas, eles vão querer um pequeno pavilhão para o café, não sei o que, que o elevador chegue até lá. O que a gente faz, para ser belíssimo, não pode nem ter elevador que chega lá. No MUBE, o elevador chega no andar de baixo e, como é ao ar livre, você já sai ao ar livre; e o último lance de escada, último porque lá dentro mesmo, você pode subir até bater a cabeça no teto. Você sai e a escada já é por fora. Então, é tudo um jardim, ninguém aceita isso. “Eu vou querer um cafezinho...”, e não acaba mais, entende? Então, eu também exclui a hipótese do teto jardim. Se eu fizer subterrâneo, bom, vou lá, ainda por cima, o terreno, se você andar na avenida Europa, descer a rua Alemanha, cai quatro metros, sugere o quê? Subterrâneo. E a área de exposição ao ar livre é o terreno todo. Feito isso, entra a área que vai ser teto do que tá lá embaixo como pavimento desse jardim e o fato de não existir nada e marcar o lugar, são as duas prebendas que aparecem. Então, eu comecei a engendrar tudo sem pilar. Você entra por aqui, lá dentro, ainda desce um pouquinho e tem três salões construídos assim, o resto é consequência.

Bom, posto isso, acontece o seguinte: como desastre, digamos, não existe museu. É um buraco para você entrar, precisa fazer uma marca qualquer em cima e daí que surge aquela laje, que não tem nada que ver com vão, como eu não tinha pilar lá embaixo, só faltava eu encher, porque a laje tem a graça seguinte, eu vou usar, provavelmente, esta laje para também alguma exposição que está ao ar livre, mas nem tanto, mas eu posso usa-la como instrumento de medida. Se eu ponho uma

escultura aqui e se eu tenho essa laje aqui, se eu estou lá, eu vejo ela cortada, só quando eu chego aqui que eu vejo ela inteira. Aquela horizontal perfeita funciona como instrumento de medida para as esculturas. E funciona também como uma ideia de implantação em relação à avenida Europa. Portanto eu vou fazer perpendicular a avenida Europa e, para ficar mais virtuoso esse efeito, eu vou fazer o pé direito de uma casa mínima, que a lei permite, dois metros e trinta centímetros, bem escandaloso. Mais também; vou fazer um teatro ao ar livre, que é bom, que o pavilhão do meio eu fiz descendente, até porque é útil uma área menor, pé direito lá embaixo para sanitários, oficina, e eu faço com que isso sirva de pódio para um teatro improvisado e, assim, foi surgindo tudo. É um certo elogio aos urbanistas, perpendicular a avenida Europa, você percebeu? E essa altura, para fazer esse efeito. Falta dizer onde. Mas há uma rua que morre aqui, rua Lisboa, bom, na rua Lisboa, eu amarro tudo. E mais, como esses muros são a estrutura lá de baixo, do pavilhão que tá lá embaixo, ele não gosta, não aceita essa sobrecarga que dá recalque diferencial, vai estourar tudo lá embaixo. Portanto, tem uma distância, o que dá margem àquele lago que tem lá, que foi feito o seguinte, como alguém vai ter que trabalhar, eletricitista, eles não vão trabalhar no subterrâneo, só eles terão janelas para aquele laguinho que eu fiz para que ninguém passe encostado na janela, tem que passar um pouco longe e ao mesmo tempo, ele é a drenagem do lençol freático que foi cortado lá atrás que cai naquele laguinho, que eu ligo com aquela pontezinha, que só ela é curvilínea assim, uma homenagem a avenida. Tudo tem sua razão. Porque é chato você passar e bater na janela, o cara tá trabalhando, você passa do outro lado do lago, tem aquela rampa, você liga o jardim, divertindo-se com aquele laguinho e isola... que o pessoal fez o quê? Botou a turma para trabalhar no escuro e inaugurou uma sala especial de exposição que chamaram de sala Burle Marx, para calar a minha boca. Fizeram isso, tiraram os funcionários dali, uma estupidez, puseram grade, eu não vou lá.

Sobre esse enfrentamento com o resultado dos projetos para lugares públicos, Paulo Mendes relembra que a *Praça do Patriarca* sim é uma encrenca, porque aquela passagem é inaugural do projeto. Havia placa como tem placa de rua, *Praça Patriarca* e a outra placa *Descida para o Vale Anhangabaú*. Aquilo faz parte do urbanismo de São Paulo. O vale foi destruído com um projeto infame que fizeram lá, acabaram com o vale, mas de qualquer maneira, aquela descida ainda existe. Também usaram mal, não era para transformar num espaço privado e fazer filial do museu, essas bobagens que andaram fazendo. Era para ser a passagem lá para o vale embaixo. Portanto, aquela passagem é muito importante e faz parte do projeto original. De um modo muito particular, ainda por cima no meu caso, porque o autor daquilo, que ganhou um concurso *Viaduto do Chá* e a *Praça Patriarca* com aquela passagem, que faz parte do projeto do viaduto, é do Elisário Bahiana, que foi meu professor no Mackenzie, um arquiteto notável, carioca, mas que se erradicou depois em São Paulo, mudou-se para São Paulo.

Portanto, eu fui chamado para fazer também o projeto, como uma prebenda, fiz “n” hipóteses e me danei, até que atinei com aquilo, porque estudando cada vez mais, eu vi entre outras coisas que as fundações, fosse o que você fosse fazer, lá eram problemáticas, porque ali tem redes de tudo. Se fosse uma coisa leve, eu podia fazer radier, que é uma fundação superficial que me ocorreu – e, também a obra, interditar aquilo tudo (seria um problema). A (estrutura) metálica vem toda pronta, você monta de um dia para o outro. Resolvi fazer estrutura metálica e aí me entusiasmei. A estrutura é só um recurso técnico.

Nesse caso, eu fiquei pensando, o que está se fazendo hoje com essas plataformas de petróleo em alto mar, de tecnologia de estrutura de metal que não se usa, eu vou fazer algo metálico e pensar em ir para uma questão quase escultórica. Quase escultórica, eu vou te dizer uma coisa que eu não sei se eu já disse, acho que nunca disse para ninguém, mas como aquilo é assim, eu vi logo que tinha que ser uma asa. Depois, fui com o calculista ver as dimensões feitas com nervuras, como se faz mesmo a asa de avião, é mais alta aqui, é alta lá, uma, duas, três, quatro, cinco, aí eu vi que podia fazer com 20 metros de tamanho para cobrir bem, resolvi fazer de cinco em cinco, que dá para fazer a chapa metálica. Então, se eu fizer cinco, cinco, cinco, cinco (metros) nessa e nessa, eu posso fazer uma barbatana para cima e pendurar numa viga e já falei com o calculista, avaliei, ele falou “oitenta toneladas, são quarenta toneladas em cada pata dessas, dá para fazer radier”. Sabe o que é radier? Não precisa furar, posso por onde eu quiser e tem que ficar em cima do vazio, só que pendurado num ponto.

Eu imaginei o seguinte, eu vou fazer equilibradíssima, porque ela balança com o vento. Não que fica balançando propriamente, mas se der uma rajada de vento e, como não pode ficar assim, não convém. Eu ia trazer aqueles quatro pontos que tem lá, um, dois, três, quatro com um macaco de automóvel, macacão hidráulico só para não haver mudança repentina e você ia ouvir mexer, a minha ideia era essa. Mas o calculista me convenceu que esses amortecedores hidráulicos, como amortecedores de automóveis, estando lá no tempo, sem manutenção, de repente, um emperra e faz assim, causa transtorno na estrutura. Ninguém pôde garantir que aquilo funcionasse. Não é um equipamento industrial dentro de um armazém, está lá no tempo. Me convenceram que eu tinha que fazer rígido, eu fiz rígido. Mas enfim, é uma montagem delicada, tirei a escultura que é do (Alfredo) Ceschiatti, que ninguém prestava atenção, do meio da praça, que é um lugar vazio. Você põe um obelisco, que todo mundo vê, fazer uma escultura? É para ver de perto. E pus lá na calçada da São Bento e no eixo do vazio, que é dez metros, entre a cobertura que marca a rua Direita, que a igreja foi feita, por isso tem aquele porte, na rua Direita que vinha até aqui, demoliram tudo para fazer a Praça Patriarca, quando fizeram o viaduto. Então, você marca o gabarito da rua Direita pondo a escultura no eixo dela aqui e para quem passa, vê a escultura, porque senão ninguém ia ver. O Ceschiatti, que eu gosto muito da escultura, e lê o que tá escrito lá, inclusive, que é doação da colônia libanesa, que é a história

de São Paulo. Tá escrito que é o Patriarca da Independência, doação da colônia libanesa a cidade de São Paulo. Agora, todo mundo pode ler, não vale a pena? E, por fim, restaurei o piso todo, que tem um desenho muito bonito. Fizemos gabaritos em régua para efeito de metro por metro, botamos lá, fotografamos para poder reproduzir nas áreas que estavam estragadas, que aquilo era uma praça de parada de ônibus, uma porcária.

Tecendo comentários sobre os sentidos atuais da residência unifamiliar, em bairros residenciais na cidade e sobre seu projeto para sua própria casa no Butantã, em São Paulo, Mendes da Rocha afirma que *casa é outra prebenda. Você vê que comigo, a vida é dura, porque a rigor, há muito tempo, já nós concluimos, não fui eu, que é um absurdo você fazer uma casa isolada. Casa, na cidade como São Paulo, tem que ser prédio de apartamento. Portanto uma casa isolada é só um divertimento e tal, mas é penoso, não se deve fazer. Eu não pensei tanto assim, com tanto rigor, tanto que fiz uma casa até para mim, mesmo. Mas por outro lado, eu tinha ganhado um dinheirinho que fiz um projeto aí e já possuía aquele terreno. Aquele terreno meu pai que me deu, imagina você, que privilegio! Esse mesmo pai que me levou para morar numa pensão na avenida Paulista, você vê que ele sabia que ele via à frente. E eu resolvi construir uma casa lá como experiência. Foi muito interessante, que a casa é para as crianças se divertirem, entende?*

Essa minha casa, no Butantã, tem uma ou outra característica interessante sobre a ideia de implantação, que é uma estrutura rigorosa. Sendo o tamanho que ela tem que ter, duzentos e poucos metros quadrados, é possível fazer com duas vigas de uma sucessão de nervuras. Duas vigas principais e cada uma dessas vigas, por sua vez, tem mais uma vez o famoso balanço, um vão central, um balanço, ou seja, a casa tem quatro pilares. Tanto que eu sei porquê fundação, cálculo, quanto cada pilar resiste. As fundações são para cem toneladas, ou seja, a casa que eu fiz pesa quatrocentas toneladas. Isso é interessante, mas qualquer prédio sabe-se quanto pesa. Mas ali é interessante que são quatro pilares, quatro iguais, mas quanto à implantação, aquela rua foi aberta cortando um pequeno outeiro e do lado de lá, ali onde tem a famosa Casa dos Bandeirantes. E do lado de cá, cortaram a rua um tanto, fica um outro outeiro. Eu resolvi manter esse caráter e pôr a casa na cota que tá a Casa dos Bandeirantes, que é um pouquinho acima do outeiro. E cortei, por baixo, para fazer um recinto do tamanho da casa que, tirando o fuste dos pilares, praticamente sai de graça. Porque com crianças, que eu já tinha quatro filhos, é interessante a tal imprevisibilidade da vida; ali pode ter bicicleta, eles já tiveram fábrica de pranchas de surf, faziam ali, mesa de pingue-pongue, festas, automóvel, guardaram um carro ou outro. Essa é a parte imprevisível de uma casa. É interessante. Eu mesmo recebi amigos lá embaixo para fazer uma comida, um almoço, um churrasquinho, coisa assim. E me diverti muito.

Morei nela por dez anos, não muito. Eu mudei para lá nos anos 1960 e saí nos anos 70, dez anos. Quando fiz o pavilhão do Brasil em Osaka, ganhei o con-

curso, a maquete foi feita nesse lugar da imprevisibilidade. Quem fez a maquete foi o Marcello Nitsche. Eu trabalhei com o Marcello e com a Carmela Gross. Ele que fez a maquete para mim, inclusive uma maquete que foi toda desmontada, embalada e levada para o Japão, para eles lá ajudarem a fazer o projeto muito lindo. Marcello fez aquele relevo em fibra de vidro, com uma habilidade incrível, e parte do projeto foi feito lá embaixo, para ver que o espaço tem a sua maldita serventia, é interessante.

Perguntado sobre sua relação com a cidade de São Paulo hoje, Paulo Mendes diz: *A minha ligação afetiva com a cidade é de uma totalidade, eu gosto da cidade toda, ando por aí tudo. O meu trabalho mesmo, eu fiz trabalhos ligados só a sistema de transporte. Gosto muito da cidade, não saberia morar em outra cidade. Se eu pudesse escolher, eu ficava aqui mesmo. Mas, a rigor, poderia morar em qualquer cidade, sendo cidade, qualquer uma é boa, mas se eu puder escolher, eu moro aqui, na cidade que é minha. Eu acho que são valores incomensuráveis, você estar no seu lugar. Há quem não gosta, gosta de ser andarilho. Mas, inclusive para o nosso trabalho, não é possível. Fora que, pelo trabalho, eu já viajei o mundo inteiro. Porque construí na Espanha, uma coisinha só, mas de qualquer maneira, trabalhei no Vigo. Já fiz projeto para Paris, para olimpíada, lembra que eu participei? O Governo me convidou também, convidou vários arquitetos de fora, eu, inclusive. Fui concorrer (com projeto) às olimpíadas de 2008, aquela que foi na China. A França não ganhou, mas eu participei da montagem daquilo que se ia mostrar para o comitê internacional, como transformar isso e aquilo na cidade, muito interessante, junto ao ramal da navegação fluvial para área urbana de Paris.*

Sobre meu gosto por bares, bom, caiu muito; não se usa mais bar. São Paulo virou uma cidade... o mundo tornou-se de um comércio infantilizado, na minha opinião, muito infantilizado, inclusive para ampliar o mercado. Agora, são os jovens que se divertem bebendo no gargalo e com isso fecharam muito bar. O meu Pandoro mesmo fechou. E uma série de bares, na cidade, você só consegue um bar, bar de hotel, assim mesmo estão sempre vazios. A vida caiu muito. De qualquer maneira eu também não tenho mais idade para tanto bar, mas eu vou a alguns bares, aqui mesmo. Eu acho que eu atraio, porque meus amigos...

Chegando ao final do depoimento, perguntamos a Mendes sobre possibilidades que vislumbra para o futuro das cidades. Ele crê que *o futuro da cidade de São Paulo, você não pode deixar de cogitar, isso não quer dizer que você sabe, é muito difícil, porque a coisa foi muito longe, o estrago, a desordem, o abandono das áreas centrais, tudo isso. Essa idiotice de segurança, condomínio fechado. A especulação foi longe demais, mas o que pode se pensar são os novos tempos, justamente. E uma coisa que para mim ainda é um aspecto dessas transformações presumíveis, que para mim ainda é estimulante, é a ideia, que já se viu alguns exemplos do que se chama uma operação, então, uma ação, ocupação, você trans-*

forma em outra coisa, que é o que tá aí, você não vai demolir isso porque não tem nem onde pôr o entulho. Então, transformar é interessante e até com um certo brilho, você imagina um edifício na Paulista, de escritório, que se transforma em habitação popular, cada andar dá para umas dez casas. Se você pode pôr mais um elevador por fora, coisas assim. Há muito recurso da técnica. Até eliminar um andar, tirar as paredes, quer dizer, a estrutura tem que ficar e fazer um jardim, não sei em que cota, porque não sei que lugar. É pensar um novo território a partir daquilo que já está construído. Isso é tão interessante porque o inverso, enquanto trágico, enquanto negativo, também se dá.

Uma vez, um amigo meu dessa turma do primeiro escritório que eu montei, que eu ficara sem ver durante cinco anos, mas uma figura muito extraordinária, o Djalma de Macedo Soares. Era daquele grupo do Edifício Filizola, inaugural da minha vida profissional. Uma figura e tanto. Imagina você que ele me telefona intempestivamente. Acho que fazia quatro, cinco anos que não nos falávamos e dizia: “Olha, eu me lembrei que nós podemos nos ver porque você tem escritório aí”. Aqui onde eu estou, no prédio do IAB, “e vai haver um coquetel de um congresso internacional que eu estive envolvido no hotel Hilton, hoje, às cinco da tarde”. Ele sabia que eu estava do lado do Hilton e que eu o frequentava à bombar. Durante uns tempos, eu passei a frequentar muito o bar do hotel Hilton, até porque eu morei no Copan com a Helene, na mesma cota do bar, e o balcão do bar fica numa posição que você fica de costas para o Copan – e era justamente a minha casa. Então, o barman estava servindo o meu whisky, um, mais outro, de repente, ele dizia: “Olha lá, tá chamando, tá pronto”, que a cozinheira piscava a luz e eles me avisavam. Uma vez, eu fiz isso com um amigo do Rio de Janeiro, ilustre engenheiro, diretor da Vale do Rio Doce, ele me avisou que vinha aqui, que estaria livre a partir de tal hora, e eu marquei lá no Hilton. Mas, também, marquei com a cozinheira, que era muito boa cozinheira, marquei uma comidinha, porque ele é capixaba também, uma moqueca e levei ele para esse bar para bebermos um whisky. Lá pelas tantas, o garçom veio e disse: “Olha, tá chamando que já tá na hora (do almoço)”. Ele ficou escandalizado, porque a dimensão da minha moradia, não podia imaginar não só espacialmente como de qualidade, o barman do Hilton chegar para você e dizer: “Tá chamando”, muito legal. A cidade, você desfrutar, ter consciência, morando no Copan, quantas vezes eu pus uma capa de chuva encima do pijama e saí para comprar jornal. Você usar a cidade, ter consciência, não abandona-la justamente para ir para um condomínio fechado e fazer o quê? Ainda mais quem tem filho adolescente, é uma burrada!

Mas, voltando a história do Copan e da transformação; ela se data ali, do ponto de vista negativo daquilo que vai se inaugurar, por isso eu vou contar essa história que eu acho extraordinária. Então, o meu amigo me chamou para o tal coquetel, porque ele falou literalmente como nós éramos ainda boca livre: “Então, vamos beber um whisky e nos ver”. Mas o congresso que ele se meteu, porque inte-

ressava a ele, era de engenheiros especialistas em estruturas em qualquer formato, imagina você. E eu fui ao coquetel, porque ele deixou na portaria um aviso que eu era arquiteto. Enfim, subi e fui lá. Eu estou no coquetel e vejo um grupo de quatro ou cinco ingleses dizendo o seguinte, apontando para o Copan, que ficava bem ali: “E veja a estupidez desse arquiteto...”, falando mal do Niemeyer, tinham visto as estruturas de Brasília, estavam metendo o pau, “...que tem esses quebra-sóis e aí, há dois andares...”, hoje sei que está coberto (para reformas) e não se vê, mas há dois andares em duas posições estratégicas onde não há brise soleil. Eles estavam comentando que é puramente decorativo aquilo tudo. Então, você veja que é o que se vê. Eles têm razão, é o que você vê, mas sabe por quê? Aqueles dois andares, onde não há quebra-sol, eram vazios, eram dois jardins com uma coisinha ou outra, pavilhões pequenos de cristal fechado, um para, por exemplo, lavanderia, o outro para escolas de crianças, no outro andar, para os idosos jogar xadrez, eram dois espaços de recreação, já que o térreo é adenso à cidade, restaurantes, bares, lojas, a recreação era feita em dois andares, em vez de um teto jardim. Uma vez que lá em cima era necessariamente muita casa de máquina, eram dois andares jardins, e por isso não tinha quebra-sol. Ou seja, a especulação de tal ordem infame, que já quem construiu aquilo, mesmo concedendo aquele projeto extraordinário para o Niemeyer, vendo que os elevadores, naturalmente, as prumadas de água e serviços tinham que passar nesse andar vazio, em blocos fechados, portanto decidiram que era só repetir as plantas que eles vendiam mais não sei quantos apartamentos. Fizeram assim e desmoralizaram o projeto do Niemeyer. O interessante é que os engenheiros leram isso, o público é que não sabe ler. Aí, eu não resisti, a minha história, que eu sabia da história, interpelei, expliquei tudo e ficamos amigos, bebemos mais uma porção de whisky e ele percebeu, inclusive, a história para você ler em São Paulo, com a infâmia que tá feito aí.

Então, essa ocupação indevida pode se dar devida, louvável ou até degenerativa. Como no caso inaugural do Copan. Incrível. O Copan e o Conjunto Nacional são os dois exemplos clássicos de como se deve reurbanizar para verticalizar. E você tira casa por casa do loteamento que foi feito para casas e levanta um prédio, você tá editando o novo com recursos incriveis de espacialidades novas, como já descrevemos na matriz anterior. É uma estupidez, você tem que mudar a matriz, eis o Copan e eis o Conjunto Nacional. É o único quarteirão que você passa serenamente olhando as vitrines, porque a entrada e saída de carros é uma só, na rua secundária, a Padre João Manoel, para quadra inteira, garagem, e não de cada prédio sai um carro urrando numa rampa de vinte por cem metros. Então, você vê que a cidade não se constrói assim, a esmo, ela é necessariamente fruto, para ser interessante e editar um futuro inteligente, ela é necessariamente planejada, transporte público, verticalização, etc. Não se pode fazer assim, assado. Bem, a conclusão, sem que seja necessário concluir, propriamente, mas é que o arquiteto é um infeliz, é um frustrado.

Digamos que não é o arquiteto, a arquitetura é um conhecimento que sofre, mas a ciência também. Se você vai para a literatura que fala de tudo isso e exa-

mina teatro, por exemplo. Existe uma peça do Dürrenmatt, que é um teatrólogo suíço, chamada “Os Físicos”, que é fantástica. Dürrenmatt lembra nessa peça o seguinte, esse salão dos manicômios, onde os loucos manos, digamos, ficam jogando xadrez, conversando, vendo televisão. A peça inteira se passa nessa sala e os loucos são Einstein, Eisenberg, nomeados pelo próprio nome “Os Físicos”; que ficaram loucos porque não foi para isso que eles descobriram ou revelaram os mistérios da mecânica celeste, não chegaram aos neutrinos para fazer a bomba atômica. Quando eles viram a bomba, a guerra, tornaram-se loucos e a conversa deles pela mão do teatrólogo é uma maravilha. Portanto, quem sabe não sabe, ou melhor, o que tá feito é uma questão eminentemente política do que fazer com o que sabemos, que não é o que está aí. Tem que ser discutido no âmbito político, é o que se chama governo; e, por isso que há representação popular e também, como estamos vendo agora entre nós, essa entrevista é preciso que seja dito que está sendo feita em 2016, no dia quinze de março de 2016.

Você vê grande parte dos intelectuais, os homens mais respeitáveis que o Brasil têm, aderiu a essa força, com a dignidade do que seria popular, o PT, para degenerado modo, para negociatas absurdas. Portanto, nós temos que ser lutadores sempre, porque o mundo é feito por nós. Mas agora tem uma outra experiência, eu falei da ocupação que é bem terra-terra, mas há um outro horizonte também para a arquitetura muito interessante, porque hoje pode-se dizer, uma fantasia tola, a ideia da expansão da vida humana e portanto, suas instalações no universo. Está aí o Curiosity, está aí a Estação MIR, gente que já ficou um ano fora da gravidade. O homem... essa história de água em Marte e a ciência que não cessa de desvendar os mistérios da natureza, da mecânica celeste. Esse neutrino, uma coisa que ora tem massa, ora não tem... Porque a graça é imaginar que nós somos feitos disso, nosso corpo e feito da mesma matéria que é feita a luz das estrelas, não existe outro, a não ser prótons, elétrons, neutrinos, não existe, se transformam em tudo isso.

Eu não tenho sonho, não. Eu não sonho com nada. Não são sonhos, mas eu tenho desejos. Eu faço votos que nós compreendamos que uma revolução não é isso ou aquilo que deu certo, não deu certo, mas a ideia de revolução são ideias que possam ser mantidas sempre – para que se construam não precisa dar certo da primeira vez. Portanto, a ideia de abolir esse mercantilismo absurdo, abolir a exploração do homem pelo homem, a construção da paz, ou seja, uma revolução que temos que realizar, mesmo a capacidade de medir o sucesso e o insucesso. Você vê o que seria de nós como prestígio, como esperança sem Cuba, sem a revolução cubana, aquilo seria um cassino há muito tempo como todo Caribe. É uma experiência; você acaba percebendo que são os povos mais educados do mundo, por uma nova situação, não para ficar nem para fazer exatamente o que tiveram que fazer, porque se você faz um bloqueio econômico como foi feito em Cuba, não há como não se fechar. Se você estabelece uma guerra nas estrelas e um antagonismo apertado entre Rússia e Estados Unidos é uma estupidez e a manutenção desse antagonismo interessa para a indústria da guerra, para o comércio, tudo. Portanto, construir o planeta como

habitat humano, e a própria vida humana possível no universo, põe a ideia de arquitetura, de coisa feita. Eu nunca ouvi falar em arquiteto, quem desenhou a MIR? Quem foi o arquiteto que fez aquilo, coisas tão lindas? Por que nós não estamos nessa? Eu tenho impressão que as exigências técnicas são de tal ordem que não sobra nada para o desenho. O que as últimas imagens fazem ver que não é verdade, o homem desenha, ou imagina ou inventa onde ele vai. Esse camarada que chegou agora, que esteve um ano lá fora, há umas imagens dele chegando, da operação. Foi essa semana. Mas eles fizeram também, o que eu acho de modo especial para ser mostrado lá antes de sair, algumas imagens, acho que é para divulgar como era lá. Uma das coisas que eles fizeram, para dizer que dá para imaginar, é que como as coisinhas, como raquetes que arranjaram, jogaram pingue-pongue com uma bola de água. Você põe um pouco de água, ela fica, por mecânica dos fluidos, fica uma esfera perfeita e, pelo princípio que existe em qualquer lugar do universo, da conservação da energia, se você bate, ela vai embora para sempre. O outro do outro lado escora e bate, eles jogaram pingue-pongue com uma gota d'água, mas é mais que uma gota, porque por tensão superficial um líquido fica esférico.

Agora, para falar de educação, que eu dei o exemplo do coração no isopor, como decaiu. Não é só um idealismo de uma coisa que nunca foi feita, como se fossem utopias em cima de utopias. Na escola que eu estudei no ginásio, naquele Colégio São Luiz, havia um laboratório de física, eu tinha oito anos de idade, em que o professor fazia o que se chama bola de sabão, mas eu acho que era uma glicerina, era um pouco mais poderosa, que havia no laboratório. O professor fazia um de nós num canudinho assoprar e produzir uma bolha do tamanho mais ou menos de uma bola de futebol. Depois, ele pegava um fio quase imperceptível de nylon, tirava não sei da onde e amarrava como um laço e pegava esse fio, vinha trazendo assim de uma forma esdrúxula informal e encostava uma pontinha na superfície do balão e soltava o fio inteiro que colava no balão e, imediatamente, ficava circular perfeito para mostrar a tensão superficial. Ou seja, o círculo é indeformável quando submetido a tensão superficial, para meninos de oito anos, demonstração. Além da máquina que produzia eletricidade com dínamo e, depois, mandava um segurar e passava a mão, particularmente, no meu cabelo que é muito fino para ficar com o cabelo todo em pé. Aos oito anos de idade, no laboratório de física elementar, os primeiros fenômenos, o ensino já foi assim – e era assim porque era obrigatório, porque havia Ministério de Educação e Saúde. A grande revolução, foi feita no Brasil, uma das grandes foi no ensino.

Portanto, estamos diante de altos ideais, talvez exagerados, até simplesmente, corrigindo erros como esse do ensino, como a interpretação do Copan e tantos outros. Temos muita coisa para fazer, portanto não há razão para viver sem esperança. Essa revolução, temos que realizar, porque também é preciso saber que nós temos consciência. Não sou só eu que estou dizendo essas coisas, eu mal estou gaguejando o que todo mundo sabe. Daí, a indignação com tanta estupidez.

Jean-Claude Bernardet

depoimento gravado em São Paulo, em 30 de agosto de 2016

*Pois o vício, a roer minha nata nobreza,
Tal como a ti marcou-me de esterilidade,
Mas enquanto teu seio de pedra é cidade.*

*De um coração que crime algum fere com presas,
Pálido, fujo, nulo, envolto em meu sudário,
Com medo de morrer pois durmo solitário*
Stéphane Mallarmé

O meu nome completo é Jean-Claude Georges René Bernardet, abreviado Jean-Claude Bernardet, nasci na Bélgica na cidade de Charleroi, dois de agosto de 19336. Meu pai, André Maurice Pierre Bernardet. Era engenheiro e ele estava em estágio numa fábrica na Bélgica, quando eu nasci. Ele trabalhava com metalurgia, alguma coisa por aí, aparelhos de precisão. Ele tinha uma fábrica na França antes da Guerra. Meu pai e minha mãe não me contaram muito sobre suas infâncias. Evidentemente, estamos aqui numa situação e também num tempo muito narrativo, mas nem todas as épocas são assim, não é? Então, eles não eram de contar. De forma que eu sei muito pouca coisa e coisas que eu teria gostado de saber, continuo sem saber, porque ele não respondia, então...

De fato, eu me dei muito mal com ele acho que a vida toda. O que eu guardo dele de muito positivo é o fato dele ter entrado na resistência durante a 2a Guerra e, na vida clandestina, ele passou quatro anos numa vida clandestina e sobreviveu. Acho que são opções de vida muito radicais que, inclusive, implicam mais ou menos em abandonar a família, porque não pode ficar aparecendo, se você tá clandestino. Eu acho que foi uma decisão. Essa decisão, aparentemente, teria sido tomada da forma seguinte...

Tem uma coisa que eu quero dizer do ponto de vista metodológico. Eu criei um conceito de “fóssil narrativo”, esse conceito que eu nunca defini, mas eu conversei muito com o Eduardo Coutinho sobre isto. Essas histórias de vida, ou essas histórias de fragmentos de vida, elas são solicitadas assim por inúmeras pessoas, desde os amigos, a família, etc., até instituições, como é o caso agora. Portanto, há um alto nível de repetição e nós acabamos construindo pequenas narrativas que, a cada solicitação, vêm sendo mais ou menos reapresentadas com poucas variantes de um adjetivo, uma coisa aqui, uma coisa ali a mais; de tal forma que, inclusive, para quem emite esses fosseis narrativos passa o momento... até que se chega o momento em que o fóssil narrativo parece ser o relato da sua vida. No entanto, esse fóssil narrativo já se desligou suficientemente de uma vivência, ou de uma memória, pra ter adquirido uma autonomia narrativa, uma coerência interna. De forma que, quando você me pergunta sobre o meu pai, eu não sei exatamente o que eu estou lhe respondendo. O que eu estou lhe respondendo é certamente o que eu já

respondi a inúmeras pessoas, em situações semelhantes, que é o que se apresenta como resposta ao estímulo que você me dá. Não tenho condição, ou não vejo condições de reciclar o fóssil narrativo, ele acaba se impondo. Então eu posso te dizer, como que o meu pai... como que eu acho que ele entrou (para a clandestinidade), só que eu não sei exatamente o que eu estou te dizendo, se eu estou te relatando uma situação vivenciada, de fato, ou se eu estou te passando uma nova versão, uma nova edição de uma narrativa já praticamente sedimentada. Em todo caso, o meu pai tinha uma fábrica nos arredores de Paris, um pouco afastada de Paris, de material de precisão, que eu não sei muito bem o que é, mas em todo caso, havia manômetros; fabricava manômetros para pressão de turbinas, coisas desse tipo. Em 1940, ele recebeu a visita de oficiais alemães que lhe pediram para passar a produção dele para os alemães. E, para o meu pai, isso, evidentemente, era impossível, Mas por outro lado, era impossível também dizer não naquela situação, porque se ele se recusasse, imediatamente, ele podia ser morto na hora. Portanto, ele negociou cinco dias e conseguiu que a resposta fosse dada dali a cinco dias. Nesses cinco dias, o meu pai desapareceu e entrou na clandestinidade. E no momento, a fábrica foi passada para o capataz e para a mulher dele, a minha mãe. No quarto dia, ou mesmo talvez no quinto dia, não me lembro exatamente, a fábrica foi bombardeada, mas eles não bombardearam a fábrica, eles bombardearam em volta da fábrica. Tínhamos uma casa e a casa e a fábrica estavam assim, acopladas, de forma que as vidraças se estilhaçaram, foi na hora do almoço, estávamos com amigos, sem o meu pai, obviamente, e as vidraças da sala de jantar se estilhaçaram e minha mãe gritou.

Meu irmão era muito pequeno, tinha dois anos naquele momento, estava deitado; a minha mãe gritou o nome dele "Jean-Pierre". A mim me levaram, as outras pessoas para uma adega que havia, essas adegas para vinho, batata, etc., e houve por algum motivo, alguma dificuldade em abrir a porta, sei lá, a chave sei lá o que, então, houve uma aglomeração de gente diante da porta da adega. E aí, eu me lembro que um dos convidados, que era muito amigo do meu pai, um homem altíssimo, ele tinha conseguido pegar o meu irmão no quarto e o rosto dele, lembro disso, não sei se é verdade ou se não é verdade, em todo caso, lembro que o rosto desse cara que segurava o meu irmão estava totalmente ensanguentado. E finalmente, a porta se abriu, descemos e aí descemos. Era uma casa que ficava acoplada à fábrica, geminada, e que tinha a possibilidade, da casa, de descer para a fábrica, apesar das entradas ficarem para fora.

De certa forma, eu pertencio a uma família de classe média média, bem média. Mas sou filho de um pai que se via num processo de ascensão social, que era uma grande aspiração dele, certamente, embora fosse de esquerda etc., mas ele tinha essa perspectiva. Então, nós morávamos numa casa imensa. A casa, propriamente dita, ficava numa espécie de primeiro andar, tinha não sei, uma escada fenomenal para subir até lá e aí tinha salão, tinha uma sala de jantar, quartos, etc. E um banheiro para a família toda, não é, já que os franceses não multiplicavam os banheiros na época, e acho que continuam não multiplicando os banheiros.

Aconteceu que, não sei exatamente em que momento, mas em 1939 ou 40, meu pai mandou – eu acho que isso aí é antes da visita dos alemães – construir uma espécie de bunker à prova de balas e, eventualmente, de bombas. Então, assim, passamos uma parte do tempo na casa, uma parte nesse bunker, que eram escritórios da fábrica, só que com uma estrutura de concreto armado reforçado. E uma parte do tempo em Paris, na casa dos meus avós. Então, esses que são os pontos. E a casa tinha uma dependência enorme, porque tínhamos empregados, cozinheira, mordomo, etc., a casa dos empregados, um apartamento para eles.

A minha avó, eu não sei o que ela fazia. Em todo caso, o meu avô era funcionário público em Paris. Ele é do sul da França, mas em algum momento ele fez parte da Guerra de 1914. Meu irmão fez algumas pesquisas sobre ele e parece que ele, assim, se destacou, tinha muitas condecorações como soldado, era capitão, se eu não me engano. E ele trabalhava na prefeitura, o que aqui em São Paulo seria uma subprefeitura de um bairro, o 13º arrondissement. E, depois da guerra, ele foi convidado a reintegrar o cargo dele, pelo o que eu sei, ainda em 1945, os comunistas ainda eram muito fortes e eles achavam que tinha uma presença comunista nessa subprefeitura muito presente, e que ele não aceitou. A direita volta, realmente, em 1948, na França como na Itália, etc.

O meu pai era assim, fortemente de esquerda. A minha mãe não tinha a menor ideia, depois ele casou uma segunda vez, a segunda esposa dele, eu acho que não se importava muito, mas o meu pai tinha posições políticas fortes, inclusive em 1964, aí no Golpe de Estado no Brasil, teve uma atuação significativa contra os militares e contra o golpe. Nunca teve uma vida partidária, nem gostava muito, sei lá se as palavras socialista, comunista, dissessem muita coisa pra ele, ou se lhe interessavam. Mas nitidamente, na prática, tinha uma posição nitidamente de esquerda.

Ficamos na Europa até 1949. Frequentei a escola primeiro em Paris, quer dizer, durante a Guerra, até acho que 45, talvez 46, nós tínhamos uma professora em casa, fui alfabetizado em casa. Aí depois, quando voltamos para Paris, ficamos estabelecidos mesmo em Paris. Era 1945, mais ou menos, aí comecei a frequentar a escola. Mas só comecei a frequentar a escola com nove, dez anos. Aí, começamos o Secundário em Paris, depois, meu pai veio ao Brasil e meu irmão e eu ficamos. Ele já tinha um segundo casamento e ficamos com a minha madrastra; fomos para o sul da França para a cidade de Nice, onde houve o atentado do caminhão, recentemente. E ficamos lá durante um tempo que eu não lembro. Meu irmão e eu discordávamos sobre o tempo que tínhamos ficado lá, então, eu continuei o Secundário em Nice e, quando chegamos aqui em 49, em São Paulo, havia o Liceu Pasteur que é uma escola francesa, é um ensino em francês, então, fizemos essa escola.

Em Paris, eu só frequentei uma escola que era naquele miolo lá, perto da Sorbonne, Praça da Sorbonne. Tudo que veio antes foi feito em casa, escrever, contar, tudo foi feito em casa. Quando eu entrei na escola, eu já tinha aula de latim, eu

não tive uma pré-escola. Era uma professora só, quer dizer, eu tinha duas professoras, tinha uma para alfabetização e tinha uma professora de piano, também. Meu pai era pianista entre outras coisas e, então, tinha um piano de cauda em casa e ele tocava principalmente Chopin, Beethoven, enfim, esses românticos; e, eu acho que eu não gostava de tocar. Escrevi sobre isso, um pequeno conto, totalmente direcionado, eu não sei onde ele está, esse conto, mas em todo caso, nesse conto. Porque meus pais tinham um quarto imenso, então, uma parte era o lugar do piano e, de vez em quando, acontecia que a gente ia ouvir o meu pai tocar. E, quando eu escrevi esse conto, a situação que eu relatei era uma situação de opressão. A professora de piano, na minha lembrança, era um absoluto horror, de uma rigidez fenomenal, então não havia, não tinha isto de tocar no teclado, de você começar a se acostumar com o teclado como atualmente, como um jovem pode começar a se familiarizar com o instrumento. Imediatamente, você tinha que ter o ouvido, dava ditado, apertava, ficava de costas para dizer qual era a nota, se você errasse, você levava uma varinha, uma reguada na barriga da perna. Isso, realmente, acredito, me afastou muito da música. No canto, eu desafino, não tenho memória musical, então eu acho que para mim, essas histórias das aulas de piano foram meio traumáticas.

Não tinha filme, era Guerra, o quê que é isso de filme? A gente ficava dentro da casa, a gente quase não saía, tinham soldados na rua, a França estava ocupada. Paris, na parte norte da França, não integrava a resistência. Mas, como tudo isso é imenso, a fábrica, a casa tinha terraços e tudo isso, para a gente, era um mundo tudo isso. A gente não saía, quer dizer, eu me lembro de sair para ir ao dentista. De vez em quando, eu não sei como eles avaliavam isso, em todo caso, de vez em quando, a gente ia passar uma temporada na casa dos meus avós. E as minhas ligações afetivas na França, naquele momento da infância, são somente com os meus avós, quer dizer, o único lugar onde eu me sentia em casa era no apartamento dos meus avós. Na casa dos meus pais, eu estava ali, mas não tinha laços afetivos com o lugar. Então, digamos, a ideia de ninho, a casa como ninho, a casa acolhedora, a casa protetora aconteceu só com os meus avós.

Meu irmão Jean-Pierre era dois anos mais novo que eu. Inclusive, nos confundiam frequentemente. O meu envolvimento com o meu irmão era bom, até eu me separar da minha família, quando eu me separei da minha família aqui no Brasil, meu irmão ficou com eles e eu cai fora. Depois, houve um afastamento bastante grande entre o meu irmão e eu, porque ele fez um casamento e digamos, mais politicamente para a direita. Mesmo quando eu casei, a minha mulher e a minha cunhada não conseguiam conversar sobre nada, educação dos filhos, religião, absolutamente nada. Então, houve um afastamento bastante grande e nos reaproximamos na aposentadoria. Então, tivemos aí nesse século, uma reaproximação afetiva muito grande, até a morte dele, faz quatro anos.

Sobre nossa vinda para o Brasil, a única resposta que eu posso te dar é a que eu acho que o meu pai me deu, da forma como eu organizei a narrativa. Eu

acho que a intensão deles foi Argentina, Buenos Aires. Só que em Paris, meu pai encontrou um sujeito francês que tinha, assim disse, uma fábrica aqui no Brasil, em São Paulo, e que ele precisava de engenheiros. Então, ele convidou o meu pai para ocupar esse cargo. Meu pai aceitou. A família se dividiu, o meu pai veio pro Brasil e nós ficamos na França. E, assim que ele se assentasse aqui no Brasil, mandaria dinheiro pra gente vir para o Brasil. Acontece que esse sujeito que ele encontrou que tinha uma fábrica devia ser um grande vigarista e não tinha nada. Quando ele chegou, não tinha nada. De forma que ele teve que se virar, mais ou menos, sozinho, aí eu não sei os detalhes. Ficamos muitos meses à espera, digamos, da chamada e essa viagem que, acredito, seria inicialmente para a Argentina, parou em São Paulo, por causa das circunstâncias. Mas eu tenho a impressão que não foi o alvo.

Viemos de navio, de transatlântico. Se eu não me engano, eu acho que foram 19 dias. Chegamos ao Rio, do Rio a São Paulo, não sei muito bem como chegamos a São Paulo, não sei se viemos de avião, isso eu não lembro. Em todo caso, eu sei que na primeira noite em São Paulo, fomos dormir no hotel na Praça das Bandeiras, que se chamava Hotel São Paulo e ficamos num quarto assim, muito elevado, e aí, depois, meu pai alugou uma casa na Vila Mariana, uma daquelas casas geminadas, que ficava razoavelmente perto do Liceu Pasteur, onde estudávamos. Só que como os negócios não iam bem, ele não conseguiu sustentar o aluguel dessa casa, então mudamos para bem longe, que é um bairro pra lá de Santo Amaro, que se chama Socorro. E de lá, só alguns bondes iam até Socorro, muitos paravam em Santo Amaro. Então, para ir de casa até o Liceu e do Liceu até a casa, era uma verdadeira viagem com várias baldeações. Ficamos, não sei, alguns anos lá nessa casa, a casa era legal e tudo, mas muito afastada. Quando eu cheguei aqui tinha 13 anos, íamos sozinhos, sempre juntos, meu irmão e eu, para a escola; mas íamos sozinhos.

Morar no Socorro era um saco! Levava muito tempo. Não sei te dizer em termos de hora, mas demorava muito tempo. O bonde que nos levava de Socorro, quer dizer, alguns bondes só iam até Santo Amaro, de vez em quando, tinha um que ia até Socorro. Então, o bonde que nos levava de Socorro até mais ou menos a Vila Mariana, tem uma estação aí, Ana Rosa, era um bonde fechado que, na época, se chamava se eu não me engano, camarão, sempre cheio, sempre cheíssimo, sempre apertadíssimo. Daí, mudava e pegava uma jardineira, aquela que tinha estribos de fora, e íamos na direção de Jabaquara e descíamos na Domingos de Moraes, mais ou menos, na altura do Liceu, aí a gente descia para o Liceu a pé. Isso cinco vezes por semana.

Eu nunca me adaptei bem em nenhum lugar, então, quanto a pergunta sua se eu achei muito diferente viver no Brasil, suponho que sim, já que não se falava a mesma língua, em Nice tem mar e em São Paulo não tem, claro que é diferente. E eu escrevi muito sobre isso, sobre essa questão de São Paulo, de estrangeiro, então, já dei muitas entrevistas, eu vou repetir, eu vou repetir... A questão de São Paulo para o estrangeiro é que São Paulo é uma cidade de estrangeiros, os brasileiros,

metade deles, talvez um pouquinho menos agora, mas na época eram estrangeiros; na medida em que vinham de outros Estados, do nordeste e outros Estados. São Paulo não era uma cidade de “quatrocentões”, de pessoas nascidas em São Paulo, e era muito acolhedora de italianos, de turcos e árabes, japoneses, etc. Então, São Paulo é uma cidade que absorve muito o estrangeiro. Diferentemente de outras regiões do Brasil em que você, imediatamente, se destaca como estrangeiro. Nesse sentido, São Paulo é muito acolhedor.

Depois de uns anos aqui, eu não suportava a minha família. O que me faz sair de casa. Durante muito tempo, praticamente, toda a adolescência no Brasil, o que eu queria era voltar para Paris. Meu pai dizia “Sim, você vai voltar”, coisas sempre vagas, que nunca se realizavam. Por outro lado, os meus avós, tendo ficado, com certa idade, sozinhos em Paris, deixaram, venderam o apartamento em Paris e foram para o sul. Depois, evidentemente, eles acabaram morrendo. De forma que eu não tinha mais o apoio, nem em Paris, nem na França. Então, ficava cada vez mais nebulosa essa possibilidade de voltar a Paris, quanto mais que o meu pai nunca tinha dinheiro. Por outro lado, eu ia para o Liceu Francês, onde os estudos eram feitos em francês, tinha namoradas francesas, os amigos do meu pai eram franceses. Tinha um médico lá em Socorro, que era brasileiro, a gente falava em português com ele, mas senão, tudo se dava em francês. Até o momento em que eu me dei conta que eu não estava vivendo na França, mas também não estava vivendo no Brasil, estava vivendo na colônia francesa e achei que permanecer na colônia francesa era péssimo, porque era como um enclave dentro do Brasil. Já que eu não voltava para a França, que era aquilo que eu queria mesmo, eu tinha que chegar ao Brasil.

Eu fugi de casa, uma primeira fuga, fugi com uma namorada. Meus pais conseguiram me pegar e, aí fiz um pacto com o meu pai que: primeiro, eu interrompia o curso secundário, que eu ia muito mal de exames, tudo isso, não conseguia passar nas provas, ia bem como aluno, mas as provas era um momento de terror pra mim, eu queria parar, que eu queria trabalhar; depois, que eu ficaria com ele até os 21 anos por lei e que caso, eu fugisse de novo, antes dos 21 anos, ele botaria a polícia atrás de mim. Então, esse foi o pacto que fizemos. Passei a trabalhar na editora que é de um amigo do meu pai, que era a Difusão Europeia do Livro e a Livraria Francesa; me tornei vendedor da livraria francesa, onde tudo acontecia em francês, a não ser a correspondência comercial, a correspondência comercial era em português, modelos que simplesmente se copiavam, tinham modelos de cartas do tipo: “Não recebemos o seu livro” ou: “Já recebemos o seu livro”. Todo o resto se passava em francês. Inclusive na loja, as pessoas, uma grande parte de frequentadores da loja eram franceses; e, os brasileiros, eram brasileiros que falavam francês, porque na época pouco se falava inglês e, as pessoas cultas, a elite, falava francês com bastante fluência. De forma que, por um lado, eu trabalhei, comecei a ganhar um certo dinheiro, mínimo, mas enfim, algum dinheiro, mas por outro lado, eu continuava dentro desse âmbito da colônia.

Meu contato com a cultura brasileira não ocorria até então. Eu nunca tive na vida uma aula de português. No Liceu, havia um aluno que se chamava Mesquita, que vinha porque ele queria aprender francês, ele pertencia a família Mesquita, então se aperfeiçoava em francês no Liceu, nunca tivemos amigos brasileiros, nunca. Nem eu, nem o meu irmão, nunca. E aí, há um momento, quando eu me dei realmente conta de que eu precisava quebrar tudo isso, então, uma primeira coisa que eu fiz, eu não sei exatamente em que ordem, mas enfim, uma coisa que eu fiz, como eu estava numa editora, e trabalhar numa livraria – e a Livraria Francesa era uma das mais conceituadas da cidade – era extremamente prestigioso, então, percebi que o fato de trabalhar numa editora em si, podia apresentar um futuro interessante, uma carreira, ainda mais que eu pertencia a uma família que lia assim, compulsivamente, todo mundo, todo dia lia alguma coisa, todo mundo. Líamos jornal, livro, revista, tinham diversas leituras. Quando, em casa, eles estavam cansados, eles liam romances policiais, mas seria Sartre, Simone de Beauvoir, Camille, Marceline, mais a literatura do que propriamente a filosofia ou ensaística, para te dar uma ideia.

Existia uma censura feroz na minha casa, porque eu pertencio a uma sociedade extremamente autoritária, então, as crianças são hipercontroladas. O presente que eu recebi aos dezoito anos foi autorização de ler Sartre, Simone de Beauvoir e Camille; que, até então, eram absolutamente proibidos. E não sei como eles faziam; é claro que eu tinha lido antes, mas eles sempre descobriam os livros, onde quer que você escondesse, eles sempre achavam os livros. Aí era um escândalo. Ainda mais que eu tinha uma namorada que era mais jovem do que eu, russa, que estudava no Liceu, cuja mãe era escritora. E os pais dela não exerciam nenhum controle sobre as leituras dela. O pai dela, ele tinha uma enorme biblioteca na casa, uma vez ele me disse: “Os livros que eu acho melhor ela não ler agora, eu deixo lá em cima, mas se ela pegar a escada e pegar o livro, tudo bem, não tem problema”. Então, ela tinha lido muito mais do que eu, entende, e eu tinha que esconder esses livros. Um dia, foi descoberto um livro que ela tinha me emprestado, acho que eram poemas de Prévert, que também devia ser um maldito da época, e foi uma discussão: “Mas o pai dela não só deixa ela ler como deu esse livro para ela e ela me emprestou”. Então, o presente de aniversário, autorização de ler, para dar uma ideia assim, do nível cultural por um lado e do outro lado, do nível de autoridade; sendo que o que se chamava bande dessinée, que são histórias em quadrinhos, isso era rigorosamente proibido. Para meu pai isso era cultura baixa, isso não era cultura, então tinha uma série de coisas, Jazz não pode, cultura... jazz não podia, música era clássica, romântica, enfim, aquele repertório, Bach, Mozart, etc. Mas, já que eu estava trabalhando numa livraria e numa editora, resolvi fazer um curso de gráfica e fui para o SENAI, onde eu fiz dois cursos. Fiz “Desenho para Reprodução”, se eu não me engano, que era praticamente desenho publicitário e aí foi a grande mudança, no sentido de que no SENAI, numa turma de não sei quantos, mas talvez uns 30 alunos, que obviamente não falavam francês, mergulhei num outro mundo.

Conflitos começavam a aparecer com os alunos, mas eu não os entendia bem, depois que eu vim a entender melhor, enfim, não muito depois, mas também eles não entendiam bem. Porque era mais ou menos o seguinte, os trabalhos eram trabalhos práticos, não tinham aulas teóricas. Para desenhar uma capa de livro, fazer um anúncio de geladeira, enfim, coisas desse tipo, o professor fornecia as informações que precisavam constar, os dizeres, um desenho que precisava ter e fazíamos o trabalho. Numa aula seguinte, apresentávamos e discutíamos. Eu colhi o seguinte, que um dos professores, que era o professor de projetos, sistematicamente achava que o melhor trabalho de todos era o meu. O que os outros não entendiam, pelo seguinte, que eu não desenhava, enquanto que a maioria dos outros desenhavam e muito bem; faziam sombras, faziam penteados, perfis, enfim, coisa que eu sou absolutamente incapaz de fazer. Mas o que eles não faziam, que eu fazia, era compor. Isso foi um grande choque, porque se você botar um bloco escuro na parte inferior à esquerda, toda a composição vira; você tem que equilibrar, etc. Isto eu tenho, bom senso de composição, bom senso de equilíbrio, então, eu dava massas: “Aqui vai a geladeira branca, aqui os dizeres, aqui dizeres mais, em letras mais espessas, mais negritos, mais isso, mais aquilo”. E o que o professor tentava explicar para eles é que essa aula que ele dava era uma aula de composição, não uma aula de arte. Na época se chamava arte o que é a finalização; quer dizer, você bola, seja capa de livro, ou a página de jornal, anúncio, seja lá o que for, não é. E uma vez que o conceito, não se usava essa palavra, mas enfim, que a ideia está graficamente expressa, onde vai tal, tal e tal dizeres e desenhos, isso vai para uma finalização. Então, ficava muito claro que eles não entendiam como que ele podia valorizar tanto o que eu produzia, sendo que eu não sabia desenhar. O que eles diziam claramente e eu concordava com eles, eles tinham razão, eu não sabia desenhar e continuo não sabendo. Certamente me achavam protegido do professor, alguma coisa desse tipo. Bom, isso foi uma das rupturas essenciais.

O único diploma que eu tive durante muito tempo, mas depois de um tempo, eu tive um outro diploma, foi esse diploma do SENAI, já que eu não tenho diploma secundário, que eu não completei. E outra coisa que eu comecei a fazer é que, não tendo completado o secundário, eu não podia ingressar na universidade. Então, eu não entrei.

Entre vinte, vinte e dois, talvez com vinte e um anos, não sei exatamente, não tenho uma boa memória cronológica, havia muitos cursinhos gratuitos de preparação de vestibular, então fiquei circulando assim, pelos cursinhos, aí eu fiz para psicologia, fiz para história do Brasil, fiz literatura, fiz não sei o quê. Comecei a aprender português mais para valer. Porque o francês não era de uso e aí, um dia, as turmas eram gigantescas, um professor de literatura, que era cego, pediu que fizéssemos um trabalho com um romance e deu três opções, aí peguei os títulos, fui numa livraria: “Eu quero um desses três, mas eu quero o que tem menos páginas”, porque eu tinha muita dificuldade em ler. E era um Machado de Assis, Memórias póstumas de Braz Cubas. Li aquilo, fiquei assim, absolutamente fascinado. Isso é

uma leitura que me marcou e marcou a minha vida um pouco. E aí eu li, eu li, eu li e acabei fazendo um trabalho escrito em português, mas enfim, um português péssimo, que foi entregue a esse professor. E esse professor era cego, então, alguém deve ter lido para ele os trabalhos dos estudantes, gostou muito do que eu tinha escrito. Ele me pediu pra ir nas várias turmas e pra eu fazer a leitura em português do que eu tinha escrito. Quer dizer, na turma da manhã foi lido, na turma da tarde e na turma da noite. E aí, ele me pediu para me tornar leitor dele, estava fazendo um doutorado, não sei, mestrado, doutorado sobre Modernismo, Graça Aranha, sei lá o que, aí eu disse pra ele: “Olha, eu acho que não é uma boa ideia porque eu tenho um sotaque pavoroso, então, não acho bom que o senhor tenha um leitor com esse sotaque”. Ele me disse: “O problema não é o sotaque, eu preciso de leitor que ame a literatura, então, realmente eu quero”. Aí, eu me tornei leitor desse professor e foi uma maneira de eu aprender o português e de começar a ler Graça Aranha, Mário de Andrade, foi através disso.

O que me marca na Memórias Póstumas? É que não é, eu não me lembro exatamente qual é a data agora de publicação, mas não é um romance realista, tudo que (era), basicamente, toda a literatura que se lia, o que se estudava, Balzac, Zola, Flaubert, tudo era com variações mais realistas, mais naturalistas, etc. Não é, mas é dentro de um estudo de literatura de verossimilhança, de reprodução da vida, enquanto que o Machado de Assis, nesse livro, nos outros foi diferente, mas nesse livro não se pautava por uma questão de verossimilhança e de reprodução da vida como ela é, ou como se imagina como que ela é. Posteriormente, isso em discussões bem posteriores vai ter um certo reflexo, porque os paulistas, principalmente a USP, considera que o Modernismo é Oswald de Andrade, Mário de Andrade, etc. Isto, aparentemente, é uma invenção da USP. O Modernismo exatamente se deu no Rio de Janeiro, com seus Andrades e Machado de Assis. E isto, inclusive os cariocas defendem isso, mas é impossível você conseguir afirmar isso em São Paulo, sem briga.

Mais do que polêmica, porque cada um defende o seu feudo. Quando eu fui convidado há alguns anos atrás, não sei exatamente quando, para participar de uma exposição em Valença sobre o Modernismo, que eu fui convidado para fazer uma parte de cinema, não tem Modernismo no cinema brasileiro, não tem, inclusive Limite não é um filme modernista, ele pertence a uma outra fileira simbolista, etc. Não é um filme Modernista. Em Valença, havia várias pessoas, o José Miguel Wisnik, o Jorge Schwartz, o (Carlos Augusto) Calil, para defender essa ideia. Essa ideia é insustentável, porque se você pegar o que foi escrito em Recife, Minas Gerais, etc. é insustentável fazer isso. Além do mais, a exposição dessa pintora, na época, da Anita Malfatti, que foi assim, bombardeada, ela é bem anterior. E eu tinha também uma referência bastante firme que é o Décio Pignatari, que o Décio Pignatari não comungava com essa ideia. E em 1917, ele tinha descoberto um romance escrito por um autor brasileiro, autor paulista que se chama, se eu não me engano, Madame Pomeroy [nesta pesquisa não foi possível localizar este

título], de um romance que não se apegou a Oswald de Andrade, entende, para quebrar as normas dessa narrativa realista, de forma que essa exposição, depois deu uma briga. Foi chamado “Do Modernismo a Brasília”, porque não tinha como sustentar que o Modernismo era Oswald de Andrade e Mário de Andrade, historicamente, isso não se sustenta. Inclusive, tem quadros de 1906, no Rio de Janeiro, que não são quadros nada extraordinários, mas que já são quadros geométricos, que usam as formas geométricas de esfera, que têm temas banais como a virgem, o menino, mas todos feitos dentro de uma malha geométrica, de formas geométricas. Então, por isso que eu te disse que essa descoberta de Braz Cubas para mim teve assim, muita repercussão durante muito tempo, marcante, não é?

Bom, eu trabalhava na Livraria Francesa e na Galeria Califórnia, que é ao lado. Havia um cineclube, que era o Cineclube Dom Vital, então passei a frequentar esse cineclube e, como eu trabalhava até às seis, seis e meia, as atividades, uma vez por semana no cineclube começavam às sete, dava perfeitamente para comer um sanduiche e ir até o cineclube. E esse cineclube funcionava da forma seguinte: ele não projetava filmes, eles escolhiam um filme que estava em cartaz e um dos membros do grupo tinha que fazer uma apresentação desse filme, uma apresentação mais ou menos encorpada, falando não sei se por quinze ou vinte minutos, ou talvez meia hora; fazer uma pequena exposição sobre o filme, após o que se abria o debate. Eu fui lá uma vez, achei legal, voltei, achei legal, devo ter ido uma terceira vez talvez, não sei. Aí, me disseram: “Esta tendo um filme francês baseado no romance de Zola e, já que é francês, você não quer fazer? Aí, tudo bem, aí eu fiz essa; e isso foi bem aceito. Estavam lá muitas pessoas, um ficou mais meu amigo, Gustavo Dahl, outros morreram. E isso, digamos, foi um outro ponto de inserção, diferente da inserção do SENAI.

Depois das discussões dos filmes, também fizemos algumas palestras sobre linguagem cinematográfica, algumas coisas sobre escolas, expressionismo, etc. Alguém da Cinemateca Brasileira, que era o Rudá de Andrade, vinha frequentemente. Nós descíamos, descíamos e íamos tomar um chope ou alguma coisa desse tipo. Portanto, eu comecei a ter um contato com a Cinemateca através do Rudá de Andrade. Isso foi em 1958. E a Cinemateca tinha, naquela época, um curso para dirigentes de cineclubes, e insistiram para eu fazer o curso. Já estávamos na metade do ano, mas eu peguei a metade do ano, disse “Eu perdi a metade do ano”, daí falaram “Não importa, faça o semestre até o fim do ano”; e fiz. Foi lá que eu conheci o Paulo Emilio e, no final, eles pediam um trabalho por escrito e fiz um trabalho, na época em francês, sobre Cidadão Kane. Esse trabalho recebeu o primeiro prêmio da turma lá, dos alunos da Cinemateca. Então, foi um contato já com a Cinemateca; a partir desse momento eu começo a me conectar com a Cinemateca. Gustavo Dahl, que era bibliotecário da Cinemateca, resolve ir para a Itália, foi estudar, então ficou vago o cargo dele. O Rudá de Andrade resolve substituí-lo, mas ele quer substituí-lo por duas pessoas, porque ele achava que a função deveria ser dividida, então ele convida o Maurice Capovilla e eu

para assumirmos a parte de biblioteca e difusão de palestras e produção de textos da Cinemateca.

Fazia sentido, porque eu ia bastante ao cinema; razoavelmente. Porque morávamos em Socorro, que é bastante longe. Mas havia vindas ao centro, não sei com que frequência, dependia se havia mais dinheiro ou menos dinheiro. Mas a gente vinha e íamos ao cinema; e íamos ao teatro. De vez em quando, ao ballet; mais raramente ao concerto, mas enfim, tinha isso. O cinema principal que frequentávamos era o Cine Jussara, que fica na Dom José de Barros, se eu não me engano, bem no centro. Este cinema é um cinema que programava principalmente filmes franceses, filmes italianos, filmes europeus e foi o primeiro cinema em São Paulo que apresentou Ingmar Bergman. Então, este era o cinema onde, em geral, nós íamos; embora também tivéssemos ido e frequentávamos o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Eu vi bastante espetáculos no TBC, com o Ziembinski, Cacilda Becker, Walmor Chagas, enfim, todo esse elenco da época. Isto fazia parte de um certo ritual da família.

Voltando um pouco, o que aconteceu com o Cineclube foi que, por ele, eu faço esse contato com a Cinemateca, que eu acho o ambiente extremamente interessante, que encontro o Paulo Emílio (Salles Gomes), que as pessoas também me acham interessante. Portanto, eu vou – isso num clima político bastante agitado, finzinho dos anos 50. Esse curso na Cinemateca é 1958, então num clima politicamente bastante agitado, eu vejo a possibilidade de me inserir de forma mais enraizada na sociedade brasileira. O problema meu não era absolutamente o cinema, mas por eu gostar de cinema, e gostar igualmente de teatro e de outras coisas, de literatura, principalmente, foi esta maneira de me inserir na sociedade brasileira. Podia ter sido até uma outra editora, onde não se falasse francês, mas as circunstâncias fizeram. Para isso, eu fui mordendo as iscas que se apresentavam. Já me perguntaram sobre a minha vocação cinematográfica: a minha vocação cinematográfica foi resolver um problema de imigrante. Isso foi o essencial.

Já escrever sobre cinema faz parte do seguinte, que no secundário eu fiz Letras, e essa questão de analisar livros, analisar poemas, analisar peças de teatro, se prática assim, durante seis anos, praticamente, todos os dias. Então, eu tinha um poder analítico que pessoas aqui no Brasil, da minha idade, não tinham. Razão pela qual eu, que mal lia português, fiz um trabalho sobre esse romance do Machado de Assis, que tanto surpreendeu, interessou esse professor, porque realmente eu sei o que é uma vírgula, eu sei o que é um ponto e vírgula, eu sei o que é uma pausa, enfim, um adjetivo, se ele vem antes ou depois de um substantivo, sempre tem um motivo pra isso, tem consequências, então somos muito, muito treinados nisto, de forma que a questão da análise, passando para o cinema, eu tinha um treino, entende?

Mas, diferente de um livro, quando se diz analisar um filme, precisa saber o que se analisa num filme. Porque a maior parte do tempo eu tentei, na medida do possível, me destacar um pouco nesse fim. A maior parte do tempo se traba-

lha sobre o enredo, não se trabalha sobre a tonalidade de luz, não se vê uma crítica de jornal, a não ser algumas referências no final de uma crítica, ou de um comentário, mas a crítica cinematográfica era muito seletiva. E continua sendo, aliás. Isto aliás, quando eu escrevi “Brasil em tempo de cinema”, o último capítulo, ele também reflete isso, quer dizer, a insuficiência de uma crítica que seja mais abrangente. Eu digo isso ou no livro ou depois, não lembro exatamente, enfim, que muita coisa que eu dizia nesse Brasil, eu poderia ter dito a respeito de romance, entende, porque tinham situações dramáticas de personagem, sei lá o que, de forma que houve uma transferência, digamos, uma certa competência analítica da literatura para o cinema.

Perguntado sobre seu livro *Brasil em tempos de cinema* (1967), principalmente no que tange às imagens rurais, nos embates com Glauber Rocha e uma crítica ao Cinema Novo, em oposição à urbanidade e críticas sociais vigentes nos anos 1960, Jean-Claude afirma: *Sobre o Cinema Novo, a luz estourada, não a cultura, porque eu sempre disse que a luz do cinema novo não era a luz do Rio Grande do Sul, etc. Quando se dizia que essa era a luz brasileira, eu, em geral, não era muito de acordo com isso. Essa luz estourada do Vidas secas, do Deus e o diabo (na terra do sol) inclusive, era muito claro que era uma opção estética, porque o Glauber tinha nuvens; e tem algumas nuvens ainda no Deus e o diabo; e havia problemas com o laboratório, porque ele queria estourar aquelas nuvens, era o contrário que o laboratório queria assim, entre as nuvens, aparecessem todas matizadas, não é? Então, houve essa discussão.*

Bom, voltando um pouco, nos anos 50, havia sim filmes brasileiros. Evidentemente, como a minha família era contra o jazz, contra as edições em quadrinhos, então, não víamos comédias, chanchadas, etc. Isso não, mas no cinema, me lembro de ter visto Canto do mar; e de ter visto Rio, 40 graus, no Cine Art-Palácio, isso com a família. Ia-se ver filmes brasileiros, mas não podia ser assim, chanchadas, não, tinha que ser um bom nível cultural. A questão como eu venho a me colocar, a questão do cinema brasileiro, de uma cultura brasileira, se você quiser, mas em outro sentido, convidado pelo Paulo Emilio, comecei a escrever no (jornal) O Estado de São Paulo, no Suplemento Literário, os artigos iam bem, até que eu escrevi sobre A doce vida. Esse artigo, eu escrevi dois, o primeiro artigo teve uma imensa repercussão, não só em São Paulo, mas teve na Bahia, teve uma imensa repercussão, tal repercussão, que o Décio de Almeida Prado me pediu um segundo sobre o mesmo tema. O segundo é muito ruim, talvez, o primeiro também, aliás, mas eu comecei a ser convidado, fui convidado por um instituto de cultura italiana para falar da A doce vida.

Fui convidado não sei onde para falar do método crítico; então eu percebi aí que alguma coisa estava acontecendo e ficou claro para mim, evidentemente, eu queria que houvessem vários leitores, mas eu queria um leitor e esse leitor nunca leria esse texto, que é o Fellini. Aí me dei conta que a minha concepção de que a

crítica não era obviamente avaliar: “Esse filme tá bom, menos bom”, sei lá, mas era um diálogo com a produção, com a criação; e que eu poderia escrever como fiz, aliás, sobre Louis Malle, ou Ingmar Bergman, não sei se escrevi sobre Ingmar Bergman, mas podia escrever, só que eu nunca entraria em contato, em diálogo com a produção. E aí, eu comecei a conceber o crítico como um interveniente no seu meio cultural, no caso, cinematográfico. Isso, que para mim foi uma decisão muito clara, eu percebi isso, a partir desse momento. Nunca mais escrevi para a revista Cinema Brasileiro um texto sobre Jean Rouch e A crônica de um domingo, uma ou outra coisa assim, muito, muito pontual, a não ser evidentemente, na Última Hora, em que eu tinha uma coluna diária e tínhamos que pegar os filmes que estavam em cartaz. Mas digamos, como trabalho não de jornalista, me limitei a esfera (do cinema) brasileiro, mas não no sentido de que só assim que o diálogo realmente era possível. E acho que deu certo, na medida em que podia dar certo, eu acho que deu certo, porque não só houve a partir do Brasil em tempos de cinema, esse diálogo, que pode ter sido, às vezes, muito áspero; mas houve. E contatos com grandes obras, como Coutinho, como Bressane, como Sganzerla.

E houve diálogos e não-diálogos, papo de botecos, mas diálogos realmente de obras às obras. Então, esse que era o conceito, ou a dinâmica, conceito não, mas a dinâmica de uma cultura brasileira. Se tivesse ido na Tchecoslováquia, certamente, eu tinha tentado falar do cinema tcheco, húngaro, sei lá. Isso resolvia outro problema pra mim, você entende, que era a integração do imigrante. E tem o Antonio Candido, que fala da questão de um sistema literário no Brasil e que algumas pessoas buscavam sistema cinematográfico também que, no caso, esse sistema, vai ter o crítico também. É mais ou menos nesse sentido, porque eu acho que o trabalho que eu fiz também tem que ser avaliado por outros, agora, não me dou conta. Agora, essa questão do sistema, Antonio Candido era amigo do Paulo Emilio e houve muitos e muitos encontros; e, em conversa ou palestras, não sei se dizer agora, mas realmente, eu aprendi muito com o Antonio Candido. Inclusive a questão das críticas de rodapé, o quê que é a manutenção da crítica constante, a ideia da obra média, que uma literatura não se faz com Machado de Assis e Guimarães Rosa, enfim, uma série de coisas que eu aprendi com o Antonio Candido; não na universidade, mas com um certo convívio com ele.

Eu preciso ver as datas, não lembro para dizer, eu trabalhava na editora e na livraria, que eu vou deixando, quando eu entro para a biblioteca da Cinemateca. Acho que no momento um pouco antes do Golpe de 1964, eu tenho dois empregos, que é o Jornal e a Cinemateca, e, vivo com isto. Não muito bem, um momento vivo com Capovilla, que alugamos uma dependência de empregados, depois com outra pessoa, não era assim, um dinheiro que possibilitava dizer “Estou bem”, mas dava para segurar.

*No dia do Golpe, estava na redação do Última Hora. Estávamos todos lá, todos os jornalistas estávamos lá, os diretores e, numa determinada hora, não posso acertar, mas tipo meia-noite, meia-noite e tanto, haviam dois que eram portu-
gue-*

ses e disseram: “O golpe foi dado. Então, vamos sair e nunca mais voltamos aqui”. Então, saímos de madrugada e nunca mais voltei, não tinha condições de voltar. Aí, naquela madrugada, como os meus contatos com jornalistas não eram tão grandes assim, eu tinha mais contato com o Teatro de Arena, a gente se dirigiu, muita gente, para o Teatro de Arena. Resolvemos não entrar e começamos a ficar na rua da Consolação, Praça da República, enfim, nessa área por ali; e, também, nunca mais pus os pés na Cinemateca do Ibirapuera, porque eles acharam que era melhor eu não voltar lá. No dia seguinte, no dia primeiro de abril, no fim da tarde, aí isso são reconstituições, a Clarice Herzog se lembra disso, ela disse isso numa entrevista, eu só sei isso muito vagamente, em todo o caso, a polícia me procura na redação do Última Hora e uma pessoa, um funcionário do jornal, a quem é perguntado se eu sou homem ou mulher, responde que eu sou mulher. De lá, parece que eles vão, ou para a Maria Antônia, ou para o Teatro de Arena; (acredito que) eles vão para o teatro de arena com certeza, me procuram. Nesse momento, como eu tinha tomado banho já tinha bastante tempo, eu resolvo não ir tomar banho em casa, mas tomar banho na casa do meu pai que ficava no Ibirapuera e, quando eu chego lá no Ibirapuera, a mulher do Guarnieri, a Cecília tinha telefonado para o meu pai dizendo: “Olha, ele não tá em condições de voltar para o centro, ele tá sendo procurado, precisa desaparecer”. Aí, me afastei.

A polícia voltou, pelo que eu sei, para o Última Hora e prendeu a pessoa que disse que eu era mulher. Porque, enquanto isso, eles tinham descoberto que eu era homem. Isso é uma coisa que me ficou sempre, a historinha. Porque eu não sei – parece que isso aconteceu no departamento pessoal, contabilidade – se a pessoa disse isto porque não sabia, porque Jean, em inglês se pronuncia Jin”, e é um nome feminino, ou se a pessoa disse isso para me proteger. E eu não sei quem é essa pessoa, nem a Clarice sabe, não sei se foi assim; mas parece que isso realmente aconteceu.

Então, no dia dois de abril, eu vou para o interior, ficar uns meses fora. Uma coisa muito interessante que ocorre é que no dia primeiro de abril, já à noite, quando eu chego para tomar banho, que a Cecília ligou, recebo praticamente uma bronca do meu pai, que somos moleques, etc. Isso, por quê? Porque para ele, tendo feito a resistência, tendo vivido a clandestinidade na época da Gestapo, nós éramos, assim, absolutamente amadores. E aí, foi ele que me escondeu, que me levou para o lugar, me deu todo um protocolo do que eu poderia fazer, não poderia fazer e, por outro lado, eu dei uma série de nomes para ele. O Guarnieri já tinha ido para a Bolívia, nesse momento, então uma série de nomes, Ceci Capovilla e outros, para ver se ele podia ajudar. Depois que me levou para o interior e voltou para São Paulo, se ele pudesse ajudar alguém que precisasse, enfim. Desse momento, até 1968, meu pai foi assim, muito prestativo, deu muita ajuda mesmo.

Não fiquei muito tempo no interior, devo ter ficado, não me lembro exatamente, abril, maio, junho, por aí, uns três meses eu fiquei no sítio. Tinha uma funcionária da Cinemateca que chamava Lucila, com quem eu casaria logo depois; meu pai deu o endereço do sítio para o Rudá, e o Rudá foi lá e aí, não ficava

muito claro se a polícia continuava interessada em mim ou não. Era uma coisa muito confusa e o Rudá resolveu fazer um evento comigo para ver qual seria a reação, em São Paulo. Então, foi feita no prédio dos Diários Associados, na rua Sete de Abril, uma palestra sobre o que eu não me lembro, mas eu acredito sim que era sobre Einstein, uma tal provocação. Em todo caso, era uma palestra, e o Rudá, que tinha contatos com jornais, pediu que houvesse cobertura naquelas páginas mundanas, fotografias, etc. O público subiu e, quando se julgou que a sala estava cheia – eu estava num carro na Sete de Abril – quando se julgou que o público já tinha chegado, eles desligaram todos elevadores menos um, e eu subi com esse elevador, que depois foi desligado; e todos os elevadores ficaram desligados. Aí, eu fiz essa palestra que eu não me lembro absolutamente sobre o que e nem nada. Deve ter sido mais ou menos curto, depois da projeção de um filme. Quando começou a projeção, eu saí da sala, mas pelo outro lado do auditório e desci, voltei para o carro e ligaram os elevadores novamente. Eu voltei lá para o sitio e se esperou o fim de semana, que as fotografias saíssem, enfim, as informações nas colunas mundanas, nas colunas sociais. Saiu alguma coisa, não houve nenhuma repercussão, absolutamente nada, de forma que eu voltei para São Paulo. Só que eles acharam melhor eu não pôr os pés na Cinemateca ainda; então, eu estava sem jornal, sem Cinemateca, ou seja, sem dinheiro nenhum. Aí, eu voltei pra editora, onde eu estava antes – que eu tinha largado para entrar na Cinemateca. E, como o diretor da editora era também de esquerda, achou que tudo bem, eu voltaria, não teria problema nenhum. Voltei para a editora, fiquei um tempo lá, até o Paulo Emilio ir para Brasília e, então, eles resolveram, lá na Universidade de Brasília, fundar o curso de cinema e me chamaram, a mim e a Lucila (já estava casado com a Lucila nesse momento) para incorporar o corpo docente do curso de Cinema da UnB. O meu contato com a USP, na realidade, ele começaria depois. Minha vida universitária começou em Brasília.

Essa questão do Rudá e do Paulo Emilio com a ditadura no Brasil, ela vai se colocar, realmente, na época do AI-5. Quer dizer, o problema era só eu, Jean-Claude. Do Rudá e do Paulo Emilio, eu acho que em 64 não se colocou esse problema. Não é que eu era politicamente ativo, eu nunca fui de partido, mas era muito próximo ao Partido Comunista, com dissensões monumentais, a tal ponto que o Paulo José e eu, praticamente, fomos julgados pelo Mário Schenberg e o Artigas; tivemos conflitos com os stalinistas. Não sei, eu trabalhava no jornal Última Hora, que sim era de esquerda, mas também não era de extrema esquerda. Na Cinemateca, como nós nos organizávamos? O Rudá tinha um conceito de biblioteca que não era só uma coleção de livros que podem ser consultados por consulentes. O Rudá entendia esse departamento, esse serviço da Cinemateca, como divulgação escrita e oral. Isso significava o seguinte, que a Cinemateca precisava oferecer, então, uma biblioteca, os livros suficientemente classificados para poderem ser identificados e uma biblioteca atualizada. Mas significava, também que, os responsáveis por esse setor da divulgação, tinham que ir para fora – e isto foi

absolutamente fundamental para Capovilla e para mim. Ir para fora significava o seguinte, fazer propostas de programação dentro das possibilidades do acervo da Cinemateca aos cineclubes, produzir material impresso. A Cinemateca imprimia materiais sobre filmes, ou, eventualmente, íamos às escolas de cinema que pudessem ajudar os cineclubistas a fomentar debates. A gente fazia fichas para os filmes com os temas que podiam ser abordados. E, entre essas atividades para fora, obviamente, havia o sindicato, a gente estava bastante ligado com o Sindicato da Construção Civil e havia, menos forte em São Paulo do que no Rio ou no Recife, o Centro de Cultura Popular, do qual fazíamos parte eu, Capovilla, Caio Graco, da Brasiliense. No momento, ouviu-se, eu não sei de quem, que eu poderia ser um elo entre o Partido Comunista Francês e o Partido Comunista Brasileiro, uma total fantasia. Isso apareceu, alguém fez essa suposição, mas não sei dizer nem quem, nem quando. Mas eu não tinha nenhum contato com a França nesse momento.

Então, deve-se dizer também que a Cinemateca, nos anos anteriores ao Golpe, fez vários festivais com enorme repercussão. Começou com o cinema francês, houve um festival italiano, mas houve também um festival russo e soviético. Enfim, presenças importantes e festivais que foram muito bem sucedidos com público, com catálogos. Fizemos um festival tcheco, também muito bem sucedido. Então, tudo isso marcou a gente. Agora, porque eu fui mais marcado do que outro não sei exatamente dizer.

Agora, sobre a mudança para dar aulas na UnB: a vida em Brasília era assim, muito intensa. Nós todos fomos a Brasília em 1965, portanto, depois do golpe. Já alguns professores de Brasília tinham apanhado, um tinha sido demitido, já tinha havido algumas prisões, mas existia ainda esse espírito de que estávamos construindo uma cidade nova, de que estamos construindo uma universidade nova, que os alunos, o corpo discente era diferente do corpo discente de outras universidades, embora eu não tivesse essa experiência. Mas pela multiplicidade, diversidade de origem dos estudantes, os métodos, que eram novos, então, era uma mentalidade, assim, muito entusiasta e também de resistência à reitoria, de resistência à polícia – que nos visitava com alguma frequência. E a gente fazia, quer dizer, dava aula e tudo; e também, saía à noite para ver os palácios, iluminar os palácios, ou saíamos Paulo Emilio eu, me lembro, Paulo Emilio, Lucila e eu saíamos pelo cerrado para ver as plantas, as árvores e a secura do chão, tudo isso. Havia um... se eu disser desbravador... mas nós tínhamos realmente a sensação de que estávamos num processo, que construíamos alguma coisa nova, que ao final não se verificou.

Em 1965, havia uma rua chamada W3 que era, pelo Plano Piloto, essa W3 era uma rua de serviços. Só que, durante a construção, essa W3 foi, digamos, acumulando bares, restaurantes, algum comércio mais ou menos barato e passou a ter uma vida, uma existência de rua central. Como tem em pequenas cidades, tem a rua central, onde você acha um pouco de tudo, os restaurantes, sei lá, as Lojas Americanas e tudo mais. Essa W3 tinha uma vitalidade muito grande e,

nela, também ficava uma sala de cinema, que acho que agora, não me lembro bem, Escola Park, Park Escola, alguma coisa desse tipo, onde fazíamos palestras e projetávamos filmes para o pessoal da cidade. O resto, a gente tinha que fazer meio que nem explorador, porque não tínhamos carro e para tudo que se ia fazer tinha que pegar ônibus, até para ir para a cidade dormitório. Mas ônibus, realmente, o Lucio Costa não se interessou pela questão da circulação e do transporte na cidade. Então havia essa W3, em que a vida era mais ou menos uma vida de cidade tradicional, de um lado, do lado direito em direção ao centro era a parte das lojas, onde ficava o cinema, bares, e do outro lado, pequenas residências. Não tinha muita luz e a gente raramente atravessava a W3. E algumas superquadras do lado mais iluminado da W3 já começavam a ter alguma vida de bares, etc. Então, havia por exemplo, um bar chamado Beirute, que existe até hoje, em que se reuniam estudantes, professores, assim, e comiam o tal do Beirute que era famoso em Brasília. Mas não havia, realmente, uma verdadeira, continuidade, homogeneidade entre, digamos, o eixo monumental, a Praça dos Três Poderes e a W3, entende? E isso várias pessoas perceberam, inclusive, o Paulo Emilio, que achava tudo bem engraçado, porque eles fizeram aquela cidade, aquele plano piloto, tudo, mas a vida estava toda concentrada na W3.

Na UnB, o corpo docente éramos quatro: Paulo Emilio Salles Gomes, Nelson Pereira dos Santos, Lucila, minha mulher, e eu. Éramos quatro, todos nós dávamos aula. O Paulo era o coordenador do curso. Bom, o primeiro ano era o início, mas havia por parte do Paulo Emilio uma ideia, não sei se teria se mantido essa ideia, mas em todo caso, uma ideia de que não seria bom fracionar, não só por causa da composição do corpo docente, não havia vinte pessoas, éramos quatro. Mas a ideia dele é que preferia disciplinas compactas, dentro das quais podiam acontecer coisas muito diversificadas. Ele preferia isso a dividir, como o que, por exemplo, depois viria a aparecer na ECA. Não tínhamos História do Cinema, História do Cinema Brasileiro, essas coisas. Então, tínhamos apenas duas disciplinas, uma que era mais do Paulo Emilio, Lucila e eu, que se chamava História do Cinema e das Ideias Cinematográficas e, depois, uma outra que eu não lembro, exatamente, se era Projeto, que era a disciplina do Nelson pereira dos Santos. E dentro disso, por exemplo, as aulas que a Lucila dava eram diferentes das que eu dava. O Paulo Emilio preferia que houvesse essa maleabilidade e era bastante contra o engessamento. Então, havia apenas duas disciplinas, por um lado, devido ao fato de que o curso era incipiente, que havia poucos professores, não teria como fazer uma disciplina de fotografia específica, como fazer uma de montagem. Mas havia isso na cabeça do Paulo Emilio, que fragmentar muito não é bom.

Nós chegamos para o primeiro semestre em 65, portanto, imagino que tenhamos chegado em fevereiro ou março, uma coisa assim. E a crise, eu não lembro se a crise é em novembro, ou outubro. Então, esse é o tempo, de março até outubro, novembro, que fico na universidade. Em novembro, o corpo docente da Universidade de Brasília se demite, duzentos e dezenove professores demitem-se [na

realidade foram duzentos e vinte e três que se demitiram], inclusive os professores que foram contra, porque foram totalmente vencidos, entre os quais o Pompeu de Souza, que era responsável pelo Instituto de Comunicações, e o Paulo Emilio. E, com o Paulo Emilio percebendo que um movimento semelhante poderia ocorrer na Universidade de São Paulo, vem aqui para São Paulo dizer “Não façam isso”. Porque, mais ou menos, o que nós fizemos foi o seguinte, foi limpar a praça para os militares, tanto que a tese vencida era “Se eles nos quiserem fora, ele que nos botem fora, não tem porque limpar”. Foi um erro político que foi cometido. Já na época, Pompeu de Souza percebeu; muitos auxiliares de ensino não concordavam com isso, mas foi tão avassalador isso que não houve (reflexão). Havia onze coordenadores; um liderava o movimento, que é o de Física, nove votaram com o de Física, dava dez. E um, que é o Pompeu de Souza, votou contra, então não tinha como.

O que aconteceu depois, quer dizer, nos dias imediatos após a demissão, é que não sabíamos muito bem como a situação política ia evoluir. Reinava, por parte dos idealistas, a ideia de que a UNESCO se manifestaria e obrigaria o Governo Militar a nos reintegrar. Nesse sentido, a Lucila fica em Brasília para eventualidades. Mas eu, que não tinha mais nenhum emprego, já tinha perdido alguns, o Jornal, a Cinemateca, a Universidade de Brasília, vou para o Rio porque existia o projeto da Editora Civilização Brasileira de fazer uma revista de cinema que seria coordenada pelo Alex Viany (Almiro Viviani Fialho). Então, vou para o Rio de Janeiro, porque se esse projeto vingasse eu teria pleiteado o cargo de secretário da revista, alguma coisa desse, tipo junto ao Alex Viany; com quem eu me dava bem. E, realmente o projeto existia, ele consistia em extrair da Revista Civilização Brasileira a parte de cinema, que vinha aumentando cada vez mais, que seria o núcleo, o ponto de partida de uma revista específica de cinema. Só que esse projeto não vingou, porque a censura atacava furiosamente a editora e a editora se viu debilitada, inclusive financeiramente, porque editava livros que imediatamente eram proibidos. Esse projeto não vingou. Depois, finalmente a partir de não sei quanto tempo, então, nesse não vai dar, não vai dar, não vai dar, voltamos para São Paulo.

Evidentemente que, voltando a São Paulo, eu reencontro o Rudá de Andrade, como você vê o Rudá de Andrade está muito ligado à minha vida, em momentos essenciais da minha vida. Chego a São Paulo, a Lucila e eu tínhamos um apartamento alugado e tínhamos deixado o apartamento com algumas pessoas, dizendo: “Olha...” – porque a gente nunca sabia nessa situação política – “...se a gente voltar, vocês devolvem o apartamento, mas enquanto não voltarmos, vocês pagam”. Voltamos, então, a este pequeno apartamento de quarto e sala e, aí, eu não tinha muito o que fazer. O Rudá, sem eu poder entrar na Cinemateca, porque isso foi um norma – “Jean-Claude não pode botar os pés na Cinemateca” – bolou o seguinte: o governador de São Paulo naquela época era o Ademar de Barros, se eu não me engano, o Rudá bolou um troço que se chamava “Festival de Cinema de Arte”, alguma coisa desse tipo, que se realizaria em várias cidades do interior de São Paulo. Então, eu viajei muito pelo interior por conta desse projeto, apresen-

tando filmes, fazendo palestras, coisas desse tipo, em várias e várias cidades. Isso dava algum dinheiro. Uma outra coisa que apareceu foi o seguinte, que dentre os tais duzentos e dezenove professores que se demitiram, haviam certos grupos aos quais eu estava bastante ligado, não sei muito bem porque, mas enfim, eu estava bastante ligado a arquitetos. Os arquitetos se mudam para uma universidade privada, em São José dos Campos, enfim, nessa região, não lembro exatamente que cidade, e são contratados – acredito que é Taubaté, mas não garanto. E eles me chamam pra ser chefe de Departamento e eu pergunto “Como vou ser chefe de Departamento, de um Departamento de Arquitetura ou de Projetos? Não entendo nada”. Mas chego a conclusão que eu sou o nome mais, naquela época, já mais forte, mais sólido para assumir uma chefia e acabo fazendo isto. Devo ter dado algumas aulas além disso, mas passo a chefiar esse departamento, cujo corpo docente precisava ser estruturado em função das disciplinas. Evidentemente, eu não entendia das disciplinas de arquitetura, de projeto, disso, daquilo, mas o pessoal que vinha de Brasília me orientou para fazer isso, aquilo, etc.

Nessa época eu tinha mais ou menos trinta anos. E aí, nessa faculdade aconteceu o seguinte, a gente recebeu currículos e eu, evidentemente incapaz de avaliar currículos em arquitetura, passava os currículos para as pessoas e houve um professor, um candidato, que foi muito bem visto por todos os professores que estavam lá e que vinham de Brasília. Então, um dia, eu fiz uma reunião para que se decidisse a respeito dele e houve uma discussão, pedi a cada professor para falar sobre o currículo dessa pessoa e estava presente o Secretário de Departamento e ele se manifestou, não me lembro, exatamente, o que ele disse. Respondi para ele que as únicas pessoas que podiam se manifestar sobre o currículo eram os professores, que ele estava presente apenas por causa da ata. Uma vez feita uma rodada de avaliações do currículo com todos os professores se manifestando de forma favorável a esse currículo, o secretário, eu não me lembro exatamente o que ele disse, mas ele levantou e disse: “Eu espero que o senhor esteja sabendo o que tá fazendo”, e aí foi se afastando e ele dizia “Eu não concordo com o que o senhor está fazendo, e fique sabendo, nem o delegado de polícia”. Aí, elegemos esse professor e os professores acharam melhor que eu não voltasse. Não sabia que delegado de polícia era esse. Obviamente, esse secretário era um espião, não muito bom, aliás, porque ele se manifestou de forma um pouco exagerada. Evidentemente que, depois disso, eu abandonei o cargo de chefe de departamento de projetos de arquitetura.

Voltando para São Paulo – e sempre com ajuda do Rudá – o curso de Cinema estava se organizando – na época ECC, Escola de Comunicações Culturais, e isso não me lembro exatamente a data, acho que é 67. Isso foi importante, porque a memória não é pessoal, minha memória não é pessoal, minha memória é muito social, quer dizer, pessoas que trazem referências, então, eu vejo que as coisas se organizam de uma forma diferente cronologicamente do que pode aparecer na minha memória. E aí, o Rudá me testa no seguinte sentido: “Você vai dar algumas palestras para ver se tem alguma reação” – ele me pede assim, para ser bem

tranquilo, de terno, gravata, não falar nenhum palavrão (risos). Enfim, eu faço isso e nenhuma reação negativa por parte das autoridades, da Escola, da Igreja, não tem reação negativa. Então, se inicia um processo de contratação, passo a dar aulas mesmo antes do contrato ter sido assinado. Depois, passo a dar aulas regularmente – o contrato foi assinado não sei exatamente quando, mais para o final de 1967.

Só vinte anos depois, nos anos 80, tendo já abandonado, tendo sido afastado do Departamento de Cinema da USP, o senhor [Eduardo] Penhoela, que ficou durante dezessete anos Chefe de Departamento; o Penhoela tinha conseguido colocar uma cláusula no regimento do Departamento que só Professores Titulares poderiam ser Chefes de Departamento. Como ele era o único Titular e não se abriu nenhum concurso para titulares, naturalmente ele era o chefe nato. Mas, no momento, já no período de abertura, se quebra essa cláusula e os Professores Doutores podem se apresentar. Então, a Maria Dora Genis Mourão se apresenta e é eleita como Chefe de Departamento, já nos anos 80. Com a Dora na chefia, ela percebe que a reitoria está praticando um certo enxugamento do corpo docente, eliminando algumas categorias de professores e me diz: “Olha, depois eles vão tocar os professores convidados, então o melhor seria você fazer doutorado e se efetivar, para segurar o cargo”. Bom, doutorado não é comigo, então eu fiz o seguinte, pedi o Notório Saber. Fiz um memorial gigantesco da minha vida intelectual, do que eu tinha feito, docências e tudo isso. Assim, fui aceito pela Congregação da ECA, depois, a Congregação da Reitoria da USP me deu o Notório Saber. O título possibilitava apresentar uma tese de doutorado diretamente à banca, sem passar por nenhum intermediário. Evidentemente que não estava nem um pouco disposto a escrever uma tese, eu nunca pensei em escrever uma tese, a não ser em Brasília, onde escrevi o Brasil em tempo de cinema. Hoje o vejo como uma tese. Mas depois eu escrevi livros, escrevi várias coisas, escrevi o Cineastas e imagens do povo, escrevi Propostas para uma história; mas nunca me passou pela ideia que eu precisava de uma tese, que eu precisava ter um diploma por causa disso. Eram simplesmente pesquisas que se fazia e que interferiam muito na Universidade, porque eu dava aulas a partir disso. Mas eu nunca pensei em termos de algum título. Então, eu peguei no computador o que eu já tinha mais ou menos pronto, textos, arrumei alguma coisa assim, que eu apresentei diretamente à banca na USP; assim obtive o título de Doutor.

Eu não sinto que sou universitário, eu não sou acadêmico, nunca pertenci a essa mentalidade. Quando abriram o concurso que eu já era Doutor, então, podia abrir o concurso, porque eu não me vi como uma pessoa que pudesse ficar num cargo só por motivos burocráticos. Então, quando eu percebi que isso poderia me acontecer eu achei péssimo e eu sabia o que eu arriscava; eu arriscava que o contrato de três em três anos, o contrato de professor convidado não fosse renovado, eu sabia desse risco, mas a minha relação era exclusivamente uma relação com os alunos, o trabalho de aula, docência, etc. Não era a pela academia, era uma relação com a pesquisa, escrever livros e pesquisas etc. Nunca me concebi a mim como...(acadêmico?) nunca!

Sobre minha relação com São Paulo, o seguinte, a ideia de não-fixação realmente é uma ideia minha que acabou agora com a compra do apartamento do Copan. Eu morei em muitos lugares no centro. Quando eu estava morando na Vieira de Carvalho, o aluguel ficava bastante pesado para um professor universitário. Realmente, eu comecei a pensar que se eu pudesse me livrar do aluguel seria uma boa. Eu tinha essa ideia na cabeça. Um amigo meu, que é o Jorge Schwartz, cuja mãe tinha falecido anos antes, resolveu vender o apartamento e ele queria vender o apartamento para um amigo, porque ele poderia voltar ao apartamento da mãe, sem perder totalmente os contatos. Só que eu disse: “Jorge, eu não tenho dinheiro nenhum, nem em parcela, nem em absolutamente nada, não tem nada que eu possa fazer”. Então, ele botou o apartamento numa imobiliária. Nesse interim, o Nelson Pereira mandou uma carta para os professores universitários dizendo que ele ia mudar a aposentadoria, que ia ser bem melhor do que nunca foi. Isso provocou uma onda de aposentadorias de professores que já tinham trinta anos de casa, na USP. Bom, um desses professores sou eu. Quando eu peço, isso, no final dos anos 90, a contagem de tempo para fim de aposentadoria, a reitoria me responde que eu só tenho não sei quantos anos de casa e que, portanto, eu não tenho condições de me aposentar pela USP. Aí se começa uma pequena discussão entre o departamento de pessoal e eu para dizer que não, que eu não tenho dezenove anos de casa, já que eu entrei em 67. Só que não tem nenhuma documentação comprovando que eu entrei em 67. A única coisa que eles têm (documentado) é a partir da Lei da Anistia. Bom, aí eu vou procurar lá o advogado da USP que me diz: “Você pode processar a USP, você pode ganhar muito dinheiro, só que vai ser um processo assim, de dez, doze anos, se você puder fazer um acordo seria bem melhor”. Eu tentei esse acordo de uma forma bastante espetacular, que foi o seguinte: eu tinha pedido, também, para o pessoal do departamento achar uma pasta sobre os aposentados do AI-5. Essa pasta tem três folhinhas, são vinte e cinco professores que foram aposentados, mas tem três folhinhas, acho que tem um trocinho sobre o (José Arthur) Gianotti, não tem nada sobre Fernando Henrique Cardoso, não tem nada sobre mim, não tem nada sobre o Vilanova Artigas. Não tinha nada nessa pasta; portanto, aquilo que eles achavam não me ajudava. Então, resolvi fazer o seguinte, fazer um escândalo na sala do departamento de pessoal. Fui lá procurar a Dona, não sei se era a Dona Ivone na época, e comecei na frente da mesa dela a falar muito alto. Ela pediu que eu sentasse, eu disse que não ia sentar. Pediu que eu falasse mais baixo, eu disse que eu não ia falar mais baixo. E aí eu falava tão alto que as pessoas chegavam de outras salas para ver o quê que estava acontecendo. E a minha ideia era a seguinte: que ela, chefe do serviço pessoal, ela deveria ter conhecimento da Lei da Anistia, coisa essa que ela estava me dizendo que ela não tinha. Então, isso era uma incompetência dela, porque ela deveria estar a par das leis que regem o corpo docente de que ela cuida e, no meu caso, eu era regido pela Lei da Anistia, era um problema dela e não um problema meu que os professores regidos pela Lei da Anistia não podiam pedir

salários retroativos, ou indenizações, sei lá o que, porém, a Lei da Anistia assegura o tempo. O tempo passava e, nisso, já estava cheio de gente em volta e eu dizia que eu sabia de um professor que tinha se aposentado pela lei, aposentado da USP, aplicado a Lei da Anistia e que todos os direitos desse professor eram direitos que eu também tinha, porque eu fazia parte da lista dos vinte e cinco. E aí ela me dizia “Sim, sim, claro”. E eu dizia “A senhora sabe o nome desse professor? É Fernando Henrique Cardoso. Todos os direitos do professor Fernando Henrique Cardoso são direitos que eu também tenho”. Logo, o meu contrato de 67 foi achado em três dias. Aí, o quê que acontece? Injetaram o contrato de 67 no computador, o computador meio que enlouqueceu, porque todos os quinquênios, tudo isso precisa ser recalculado. E, um belo dia, vou lá não me lembro que banco era, ainda não era o Santander, onde recebíamos, aí eu vejo que eu estava com uma fortuna, vou falar com a gerente, digo: “Tem um erro na minha conta, porque eu não tenho esse dinheiro”. A gerente me disse: “Não, a USP depositou isso aí”. Vou ao departamento pessoal: “De fato, foi depositado”. “Mas por que foi depositado?”. “Não sabemos, esse dinheiro é seu”. Só tempos depois que eu receberia uma cartinha justificando, assim, o depósito que eu tinha recebido. Daí eu telefono para o meu amigo Jorge Schwartz, eu digo: “E o apartamento? Já tá vendido?”, ele diz que não, então eu digo “eu compro”, aí ele me diz “Você não vai comprar porque você não tem dinheiro”. Digo, “Jorge, eu compro o apartamento e pago à vista”. Então foi assim a aquisição do meu apartamento no Copan.

É bem interessante, porque se os funcionários da USP tivessem sido mais competentes na aplicação da Lei, o pagamento teria sido ao decorrer dos anos. E, de repente, foi uma poupança que aconteceu, porque tudo isso foi sobre danos morais, sobre juros, atualizações em relação à inflação, sei lá o que mais. E isto foi a possibilidade que me deu um dinheiro que eu nunca tinha tido na vida, e continuo não tendo, de comprar esse apartamento. Então, isso eu segurei, eu segurei, também, pelo seguinte, o apartamento fica no 30º andar e, portanto, ele tá bem acima do prédio do Bradesco, que é a paisagem de muitos moradores do Copan. Se o apartamento tivesse sido em andar mais baixo, não me desse essa vista, esse horizonte até a Cantareira, eu com certeza, não compraria. Mas o fato do Jorge estar disposto a vender para um amigo, eu conheço o Jorge Schwartz desde os anos 70, amigo de décadas, e de ter essa vista gigantesca, o apartamento estava em boas condições e tudo, aí eu comprei e virei proprietário.

Mas entendam, esse centro de São Paulo, onde está o Copan, não é o centro da minha adolescência. Quando vínhamos, então, do Socorro, quando o dinheiro possibilitava, a gente vinha pra onde? Vinha para o centro. Esse centro era a Barão de Itapetininga, a Xavier de Toledo, a Dom José de Barros, um pedaço da Avenida Ipiranga, um pedaço da Avenida São João, Paissandu, era isso o centro e era um centro elegante. A Barão de Itapetininga é uma rua elegante na época, a Xavier de Toledo tinha essa Cafeteria Americana, ou Leitaria Americana, não sei o que quê; era muito bem frequentada, tudo mais. Portanto, quando vínhamos

nos anos 50, isso eu vou te dizer, até 58, não me lembro, até 57, né, esse centro era um centro meio mundano assim. Como depois, muitos anos depois, a Paulista se tornaria [esse centro]. E, hoje, isso já foi para outras regiões da cidade. Então, esse centro, digamos, popularmente era o mesmo de onde eu vinha nos anos 50, na primeira metade dos anos 50, porém, é totalmente diferente.

Quando perguntado sobre sua relação com de São Paulo hoje, tendo agora vivências importantes como ator em papéis principais que têm a cidade como cenário, Bernardet responde: *Eu vou me referir a duas experiências relativas ao filme Fome. Uma como espectador: em 94, na USP, com a Dora e outras pessoas, fizemos um filme chamado São Paulo, sinfonia e cacofonia, que é um filme de fragmentos, feito com fragmentos de filmes filmados em São Paulo. Quando eu comecei a ver o material do Fome, eu pensei, se eu tivesse feito esse filme depois do Fome, com certeza eu teria integrado planos dele no filme. E a segunda: na semana passada ou retrasada, fomos a Niterói, na universidade [Universidade Federal Fluminense], para lançamento do Fome. E a universidade tem uma sala de cinema absolutamente extraordinária, com uma qualidade de imagem, assim, fenomenal. Nunca tínhamos visto o Fome, nem em Brasília, nem em outro lugar, tão bem projetado. Eles se orgulham muito, inclusive, da qualidade da projeção deles. E há um plano muito aberto, em que eu chego na Praça Ramos de Azevedo com o Teatro Municipal, à esquerda, e o espaço do fotógrafo, do Helder Filipi Martins, é um espaço assim, ele conseguiu um espaço muito amplo, muito arejado na noite e aí eu tive a impressão seguinte, me pareceu estúpido, eu falei isso para o Cristiano Burlan, “Pode parecer estúpido, mas eu tive essa impressão que eu estava entrando no filme chamado São Paulo, sinfonia e cacofonia, como se eu estivesse entrando no filme que eu tinha feito há 20 anos”. Foi uma sensação assim, muito intensa, muito forte. Claro que de curta duração, mas me achei, dessa forma, um pouco já fazendo parte da representação da cidade. Eu não me senti, eu Jean-Claude, mas também o personagem, entrando como se eu já fazia parte da representação da cidade. Foi só em Niterói que me deu essa impressão, eu nem queria entrar, já vi o filme várias vezes, disse “Mais uma vez não, vou entrar só para o debate”. Eles pediram: “Mas a gente queria que você visse a projeção”. Aí foi aquele momento de deslumbramento diante da fotografia.*

E outra coisa em relação com a cidade, se eu disser o seguinte, que no primeiro dia de filmagem, saímos do Copan, eu empurrando o carrinho, a equipe atrás de mim, o Cristiano fora de quadro, mas mais um pouco na minha frente para me dar as direções onde ele queria que eu caminhasse. Esse caminho, eu já sabia disso, era em direção ao Teatro Municipal, mas eu não sabia qual era o percurso que ele queria que se fizesse. Então, ele vinha me indicando. Estava eu empurrando o carrinho e sentindo a equipe atrás. Na Rua Barão de Itapetininga, quando saímos da Rua Marconi, em direção então à Praça Ramos de Azevedo, eu pensei “bom, esse troço pode ficar aí indefinidamente, eu empurrando o carrinho, a câmera

atrás, empurrado o carrinho, não tem porque parar a cena”. Eu senti que alguma coisa precisava acontecer para que o filme realmente começasse; e, que o personagem começasse. Já perto da Praça Ramos de Azevedo, na Rua Barão de Itapetininga, ainda, havia uma poça d’água e, aí, eu molhei as mãos na poça d’água, uma água assim, muito suja, barrenta um pouco, e lavei o rosto, duas vezes eu fiz isso. E aí, eu senti esse contato direto com o chão, com a sujeira que o filme, o personagem e eu realmente estávamos iniciando. Na hora não me veio isto, mas enfim, depois agora, eu digo, é um pouco ridículo, mas enfim, é como se tivesse um batismo que... não, não é um batismo, é horrível essa palavra. Mas digamos, uma transformação da relação minha com a cidade e que a minha representação desse personagem também estava ganhando uma certa autonomia e que era necessário ter passado por essa situação, de se lavar na sujeira, na água, na sujeira, pra que acontecesse, digamos, a imersão no personagem e a imersão na cidade.

Eu já tinha uma certa aproximação com o Cristiano, eu já tinha participado, acho que é o quarto filme que eu participava, mas com pequenos papéis, pequenas intervenções. O papel maior, como protagonista, esse foi o primeiro. É um pouco difícil pra nós, ele e eu sabermos como se deu isso, quer dizer, ele se deu dentro de um quadro de colaboração entre nós, mas não é que o Cristiano tenha pensado “Eu vou fazer um filme com morador de rua e vou convidar um ator, o qual é Jean-Claude”. Sem dúvida, ele estava interessado num personagem desse tipo, mas igualmente interessado em me filmar, em ter um personagem para mim. Então, não estamos numa situação em que há um enredo, tem personagens e se convidam atores, ou se contratam atores para interpretar os personagens. Já situação de rua, sim, a situação da cidade que o Cristiano é fascinado por essa cidade, em todos os filmes dele tem uma presença muito grande da cidade, sim, a ideia de andar, tem outros filmes de deambulação. Sinfonia de um Homem só, por exemplo, tem um longuíssimo plano do Henrique caminhando. A deambulação é um dos temas do Cristiano e, também, a vontade de filmar, como ele diz, filmar o meu corpo de oitenta anos, o meu corpo envelhecido. Eu acho que seria uma questão assim, tentar elucidar isso, talvez fosse interessante, mas não tem nada a ver com uma situação pronta, ou semi-pronta, prevista, organizada para qual se convida um ator.

Por outro lado, eu nunca soube que eles tinham filmado esses três moradores de rua, que são aparentemente autênticos. Num debate, o Cristiano disse: “Mas por que vocês dizem que são moradores de rua? Podem ser atores, também, não é?”. Eu não sabia que isso tinha sido filmado e, em geral, ele trabalha assim: ele me pede para fazer alguma coisa, ou estar em determinado lugar, assim, ter um início de ação e aí diz “Olha, vai acontecer isso”; “Não, você vai ver, depois você vai ver”. Então, nessa situação de entrevista com a aluna no Fome, enfim, que tá fazendo doutorado ou mestrado, alguma coisa desse tipo, eu sabia que ela ia aparecer, mas eu não sabia o quê que ela ia falar, o quê que ela ia dizer, qual ia ser a atuação dela. Bom, então isso faz parte do trabalho de improviso do Cristiano e da maneira como ele dirige os atores e se relaciona com os atores. O quê que acon-

tece pelo menos comigo? Considerando que os planos são planos de longa duração, que é o estilo de filmagem dele, você está numa situação de improviso, não tem marcação, não tem diálogo, não tem ponto de desenlace da cena, passa-se a um momento em que os atores são donos da dramaturgia daquela tomada. E o esforço que eu faço, em geral, é de não aceitar, quer dizer, de tomar conhecimento, mas não aceitar a proposta que vem sendo feita para criar um movimento dramático dentro da cena, dentro do plano.

Então, quando a Carol chega com o papel de entrevistadora, eu achei que se a gente continuasse nisso íamos ficar numa situação bastante repetitiva. Pensei, “Temos que cortar isso e criar outra coisa”. Aí, perguntei: “E cantar? Você canta?” Isso não tinha sido absolutamente previsto, então a cena acabou sendo em torno do canto e depois foi guardado o personagem, dada a canção, que passa a integrar a tese da moça.

No Hamlet, outro longa metragem dirigido por Burlan, eu tinha outra cena com ela em que ela lê uma carta, ela interpreta a namorada do Hamlet, a Ofélia. A Ofélia escreve uma carta a Hamlet e lê essa carta ao fantasma. Isso eu sabia, que ela ia me ler alguma coisa, mas o Cristiano me deixou em aberto. Então, houve uma longa introdução até chegar a carta, que já me pareceu um pouco longa, vem a carta, aí eu comento a carta e pensei que ela e eu poderíamos ficar indefinidamente nesse papo, quer dizer, tem uma questão de ritmo que você precisa encontrar. No improviso, às vezes, você se torna bastante repetitivo, porque você não tem muita certeza se isso ou aquilo já pegou, já foi dito, já foi entendido. Então, no momento, depois da leitura da carta e do meu comentário, que é o comentário do fantasma, eu vi que essa cena não tinha mais futuro. O fantasma beija a Ofélia e aí a Ofélia entende que esse é o desenlace, ela se levanta e vai embora. Nesses trabalhos, com bastante improviso, você parte de alguns dados, um pouco rarefeitos, e depois você tem que desenvolver para a tua imaginação, sejam gestos, palavras, etc.

Até agora estávamos falando de filmes de ficção. Já sobre os de não-ficção, a primeira questão é o seguinte, a questão do documentário brasileiro e do aparecimento da injustiça social, da miséria no documentário brasileiro. Durante a ditadura, os filmes que apresentavam a miséria, eram filmes extremamente agressivos para o governo, que não aceitava essa imagem da sociedade. Depois da redemocratização, você pode mostrar o que você quiser que não tem mais nenhum problema. A miséria, a favela, a violência policial na favela, se tornou um discurso que evita abordar outras questões estruturais como a política do Brasil, a classe dominante, etc. Portanto, esse discurso ficou sendo um discurso de um cinema conservador e se apresenta como sendo ao contrário, um cinema de esquerda, mas ele não é. Eu já tive vários problemas, inclusive, com o Banco da Amazônia, lá em Natal, por causa disto. A citação que eu vou fazer é a seguinte, num artigo da revista Carta Capital, um jornalista citou, um sociólogo da USP, que escreve o seguinte: “Se você for catador de rua, você está sendo entrevistado, ou você já foi entrevistado,

ou você será entrevistado, porque o sociólogo gosta de miséria que se apela”, isso é um cinema de fuga. Exatamente, no Fome eu não sei como foi tratado, está no filme, essa é uma questão do Cristiano, do diretor. Mas esse problema da fuga, da entrevista com pessoas miseráveis, é um problema social. A outra questão é a seguinte; costuma-se dizer, nas academias, que a narração acabou. Isso se segue ao Benjamim dizendo “As narrações acabaram, acabou, infelizmente, estamos na cadência, não tem mais narrativa”. E, uma pensadora argentina, que é a Beatriz Sarlo diz: “Não, não acabou não, continua tudo, só que em uma forma de entrevista”. Então, aquilo que o Benjamim dizia que tinha acabado, referindo-se principalmente aos relatos que provinham da Primeira Guerra, de 1914, não ocorreu. Na realidade continuamos relatando, narrando, eu estou aqui fazendo isso. O que eu estou fazendo aqui eu já fiz duas vezes com o CPDOC [Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil], da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro. Não gosto do que eu fiz, eu li outros trabalhos, outros depoimentos que cineastas fizeram pelo CPDOC do Rio, eu acho ruim o trabalho.

História oral eu nunca estudei evidentemente, mas eu me pergunto “Qual seria uma metodologia mais adequada para fazer isso?” Por exemplo, eu me pergunto se o mais adequado seria vocês me fazerem perguntas mais típicas sobre isso naquele momento, ou sei lá, na França, no Brasil, quando você ia ao centro – pautando, de certa forma, não é? No fundo, quem tá escrevendo essa história são vocês, a partir dos motes, a partir da pauta, em que eu fico como reagente aos estímulos que vocês me mandam.”Seria uma possibilidade de deixar falar o entrevistado, entende, meio que a esmo, vendo o que ele mobiliza, quais são as informações que ele mobiliza?” Quer dizer, uma pergunta que eu me faço, agora aqui, e sobretudo aquilo que eu fiz com o CPDOC. Porque isso é uma questão básica. Essa forma, por exemplo, de colocar construção de Brasília, o golpe, etc., tudo isso são informações que são, relativamente, fáceis de obter com pouca pesquisa. Não sei se é isso o mais interessante que o entrevistado pode fornecer; que eu estive no curso de 65, lá em Brasília, isso é amplamente sabido, com o Nelson. Bom, se uma informação maior do entrevistado que evitasse perguntar sobre esses pontos mais ou menos estabelecidos, não possibilitaria ao entrevistado seguir pistas mais inesperadas. Porque esse troço que eu contei para vocês, de que eu fui para Brasília, depois eu fui para o Rio, depois voltei para São Paulo, depois fui para a USP, tudo isso, isso tá no CPDOC, isso tá em vários lugares. Por que não sei se vocês estão percebendo, mas não estou dando essa entrevista com muito animo. Agora não, porque a minha garganta tá ficando rouca. Porque acabamos sendo colocados, por diversas instituições, numa situação repetida. Como as perguntas são repetidas, são as mesmas, entende? Você fica um momento se perguntando: “Por que ele não pega a fita do CPDOC? Tá tudo lá, não é? Vocês estão entendendo? Eu não estou contra vocês, estou só fazendo um questionamento.

Oferecemos uma contra argumentação a Bernardet, lembrando-lhe que a entrevista que eu tive acesso de 20 anos atrás, feita por Luís Antônio Jorge, em 1995, a partir da qual foi elaborada a pauta para nosso encontro, transmitia um certo fascínio dele por uma vida instável, que no momento não parece ser mais uma questão na relação dele com a cidade. Então, nota-se uma mudança contextual, conjectural. Perguntamos a ele se o ato de entrevista-lo, passadas duas décadas de vida, mudado o contexto da cidade, não poderia nos oferecer índices da mudança da sua relação com a cidade, ou mudanças na própria rememoração dos fatos. Jean-Claude, de pronto intervém: *Aí te respondendo duas coisas. Primeiro, essa questão de viver à beira do abismo, eu acredito que continuo, psiquicamente eu continuo, não é que ter um apartamento me dá uma assentada, não. Evita pagar o aluguel, posso te dizer até mais, quanto às melhorias da minha vida de 95 pra cá, como eu estou com AIDS, não pago Imposto de Renda, isso também dá uma boa melhorada Mas no entanto, permaneço nessa mesma instabilidade à dança, à beira do abismo. Mas eu concordo com o que você tá dizendo. Uma outra coisa é que você disse que em 95, eu devo ter dito, pelo o que você disse, que era bom ficar pulando daqui pra lá, não é? Mas tem também que contar com as racionalizações. Porque isso tem vários níveis, pagar aluguel e ter uma grande parte do que eu recebia absorvido pelo aluguel, para te dizer a verdade, eu nunca gostei muito disto. Mas na hora de construir uma narrativa, você pode usar isso de uma outra forma que não necessariamente determina o estado da vida na sua totalidade.*

O estado da vida de uma pessoa sendo entrevistada, naquele momento, pelo o que ela diz, isto foi muito discutido por Coutinho e por mim em conversas assim, pessoais, porque o Coutinho foi considerado como o entrevistador, documentarista, que chegava muito próximo das pessoas e conseguia que elas se abrissem para ele. Quando disseram que ele era profundo, alguma coisa assim, um dia, Coutinho respondeu: “Não, eu sou superficial”. Todos pensaram, “Não, que modéstia, não é isso, imagine, etc.”, mas realmente ele era superficial. Significa o que essa conversa? Eu discuti com ele os tais fosseis narrativos, disse: “Se você acha que essas mulheres estão te contando uma coisa nova pra você, porque você tá com a sua câmera, você tá totalmente enganado”. Ele disse: “Eu sei muito bem, porque o que elas contam, elas já contaram mil vezes pra elas, no chuveiro, para os amigos, para as amigas, recontaram, etc. e tal, portanto, é uma história que elas já organizavam da vida delas”. Isto está provado em Jogo de cena. Pode adquirir uma autonomia narrativa, quase literária, que independe de quem fala e da vivência de quem fala. Onde o Coutinho é superficial? E onde ele pega alguma coisa? É na emissão de voz. Esse momento em que a voz é proferida nessa narrativa, com todos os seus acidentes de voz, de pausa, de sorriso, seja lá o que for, que se capta esse momento único; e não pelo conteúdo. Então, quando você me diz que eu falava ou dava a impressão de instabilidade, não sei se você pode deduzir disso uma prática, ou um comportamento meu de vida; e, se você pode ir muito além dessa emissão de

voz naquele momento da entrevista, diante de uma gravadora, de uma câmera. Tá entendendo? É interessante? Pra mim, me parece uma repetição que eu estou repetindo.

Seguindo o debate proposto pelo depoente, lembramos Bernardet que, por mais que no começo da entrevista possivelmente tenha trazido fósseis narrativos, neste final ele parece estar se colocando de uma maneira muito mais franca, espontânea, fato que lhe agradecemos. Como resposta, Jean-Claude diz: *Bom, isso eu não sei, nunca fiquei muito convencido disto. Em todo caso, quando eu falei aqui do Hotel São Paulo, o que aconteceu neste presente aqui foi o seguinte, depois de dizer que nos hospedamos nessa primeira noite no Hotel São Paulo vem a madrastra diante da janela, eu resolvi suprimir, não pense que eu não pensei, pensei, sim: mas eu já contei isso tantas vezes, tá até em livro, mais uma vez não. Então, houve todo esse movimento dentro de mim para de certa forma condensar o episódio do Hotel São Paulo, você entende? Para não repetir aquilo que tantas vezes eu já tinha dito. Agora, isso por exemplo, você pode interpretar que eu narrei o episódio do Hotel São Paulo e esqueci, digamos assim, que eu esqueci a reação da madrastra diante da janela no andar elevado, não é? Porém, eu não esqueci, eu simplesmente omiti – e omiti porque eu achei que eu estava excessivamente dentro do fóssil, você entende e eu achei melhor cortar. O quê que você acha disto?*

Mais isso por exemplo: da colônia francesa, você certamente vai encontrar em várias entrevistas, porque não vem de agora isso, não, não é? E eu não me lembro se falei em 95, para quem dei essa entrevista. Mas, por outro lado, você pode até pensar que a questão dos embates com o pai e tudo isso fosse mais presente porque acabava de publicar um livro que chama Aquele rapaz, que gira em torno disso, e que tinha tido uma certa repercussão. Mas se você pegar a entrevista, acho que para a revista Margem Esquerda, que eu dei uma longa entrevista para eles, assim, de um dia inteiro, eu acho que isso deve aparecer. Não é uma novidade isso para mim, não.

Já São Paulo, sinfonia e cacofonia, estreia no MIS [Museu da Imagem e do Som] em dezembro de 94. Em 95 é o momento em que o filme começa a ser exibido, ele vai para a Europa, estou absolutamente mergulhado dentro desse filme, cuja repercussão, inclusive, nos espanta, a nós, universitários que estávamos fazendo a pesquisa. De repente, vai para a Itália, vai para a França, ficamos bastante surpresos com isso. Então também eu estava exatamente muito ligado à questão das representações, dos logradouros, mais do que eu estou agora.

Por fim, não é boa uma situação em que eu não vejo, deixando de lado que eu estou meio cego, não é, mas que eu tenho uma luz na cara que deixa vocês absolutamente na sombra e dele, eu vejo o braço; do Luis, eu não vejo nada. É bom isto? Não é uma relação de conversa horizontal, mas vocês não podem excluir a possibilidade que eu poderia reagir a eventual reação facial de vocês, não é?

Concluindo, entendendo como pertinentes as colocações de Bernardet, perguntado se poderíamos voltar a fazer outra entrevista com ele em um ano (pensando no tempo da pesquisa e na possibilidade de aprofundarmos alguns temas que surgiram neste final da conversa), Jean-Claude ri e fala: *Não, daqui a 20 anos, em 2035! Não, não foi ruim a sua entrevista. Faço críticas, mas não foi ruim. Sinto muitas vezes que eu estou chovendo no molhado, você tá entendendo? Bom, tem várias coisas, primeiro que o papo nunca fica próximo da vida privada. É um problema isso, porque evidentemente, já que esses arquivos são públicos, então eu tenho um outro trabalho feito, que eu venho fazendo com o Cristiano Burlan, que são entrevistas proibidas. Então, ele tem já uma quantidade muito grande de horas que ele não está autorizado a usar. Porquê exatamente fazemos isso eu não sei. Mas em todo caso, fazemos gravações em que são abordados assuntos que evidentemente não abordaria aqui. Numa situação também de entrevista, também com o Cristiano, mas não era em situação mais particular, tinha muita gente, ele fez uma pergunta que eu achei assim, meio íntima e eu disse: “Olha, diante dessas pessoas, eu não respondo”. Então, fica, digamos, a pessoa mais pública que aparece, mais profissional. E por outro lado, eu acho que as perguntas são sempre as mesmas e que eu gostaria de perguntas que me surpreendessem, mesmo que eu não conseguisse responde-las. Mas que me mostrassem ou sugerissem um lado de alguma situação ou de um evento, de um comportamento, um sentimento que eu teria deixado de lado, você entende? E que, às vezes, a pessoa pergunta e motiva alguma coisa.*

FIM.