

OCULUM

revista de arquitetura, arte e cultura

nº 1 ano II

Cr\$ 9.000

entrevista: Eolo Maia, Silvio de Podestá
e Maria J. Vasconcelos

ensino: do projeto enquanto catarse

projeto: Roberto Scatena

cotidiano: São Paulo na música de Adoniran Barbosa

metrópole moderna: Walter Benjamin por Willie Bolle

Ōculum, Ōculus, Ōculo – em latim, olho. Usado para designar as aberturas circulares ou ovais, principalmente em igrejas e catedrais, nomeia também instrumentos de olhar (p. ex., a luneta). As rosáceas e mandalas gótico-renascentistas são igualmente denominadas óculos, contudo o termo é mais próprio às **pequenas aberturas**, onde o jogo de vitrais é menor ou mesmo ausente (luz branca).

Oculum torquere – Contornar, fazer girar um olho, traçar os contornos.

Comparando as grandes mandalas aos óculos, poderia se afirmar que o óculo corresponde mais ao paradigma da janela: é bem marcado – contornado – em relação à parede, freqüentemente ocupa as paredes laterais, e não tem tantos vitrais que se anteponham na relação dentro/fora. As mandalas, sem entrar nos méritos de sua específica carga simbólica, comportam-se diferenciadamente: funcionam refratando – modificando – a luz em várias cores, e o desenho de seu ‘quadro’ se integra a Fachada. Mas o óculo não é uma janela ‘normal’; sua altura não permite que o olhar a atravesse e atinja o depois do quadro. Este ‘depois’ é todo luz: uma janela de luz, que dissolve o quadro em seus reflexos e projeta tão somente um fecho no seu interior envolto no jogo de luz dos vitrais, onde marca um foco. É só aí que ele funciona, neste jogo de claros/escuros, neste exercício de **Velar e Revelar**.

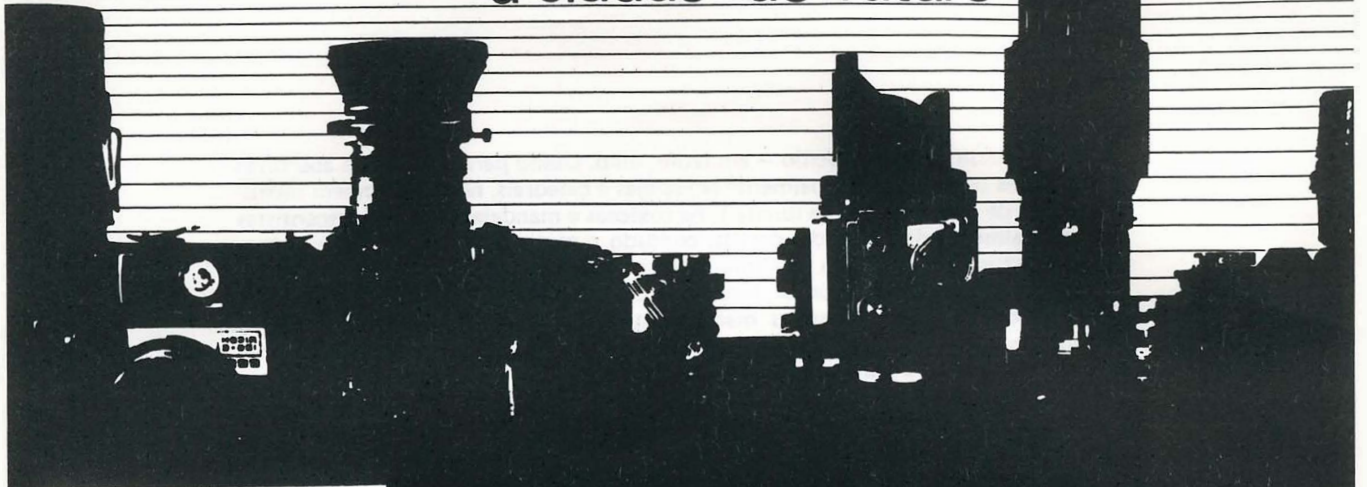
O óculo aparece na moeda de vinte cruzeiros, risco de Aleijadinho que se materializou (na construção) em medalhão. Mas a moeda de cinquenta cruzeiros tem, por sua vez, o Plano Diretor de Brasília... Tudo é uma questão de valor, de moeda corrente no cotidiano: vivemos em grandes catedrais do pensamento. Citando novamente Cícero: **in oculis habitare** – não se pode deixar de fazer ver.

- . Precisam as testemunhas oculares de instrumentos de visão, sejam caleidoscópios ou lanternas iluministas ?
- . “O invisível não é obscuro nem misterioso, é transparente” (Duchamp).

A revista Oculum acredita na existência de um espaço editorial a ser ocupado. A perda dos sólidos parâmetros nestes tempos pós-tudo institui quase um território de ninguém, o que exige – nisso acreditamos – um aprofundamento das análises e o contato com abordagens desenvolvidas por outras áreas que não a arquitetura. Vemos também com interesse uma maior proximidade com as escolas de arquitetura, cientes que muitas das novas questões tem que necessariamente passar por ali. (A.C.)



Mostre como se projeta
a cidade do futuro



2

Carvalho e Silva
programação visual
av. João Mendes Jr. 104
tel: 513483 campinas

Nós estamos prontos para ajudá-lo, criando o seu portfólio de arquitetura, gráfico e fotográfico.

Com talento e eficiência, nos propomos a projetar a imagem do seu projeto, produzindo fotografias, painéis para exposições, perspectivas,...

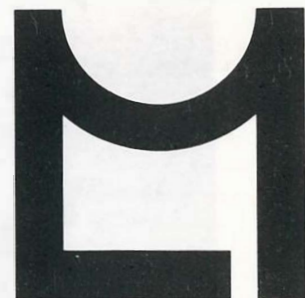
Mostre hoje como se projeta a cidade de amanhã.

APOIO

PUCCAMP

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS

PATROCÍNIO



METAL LEVE

ÓCULUM
 REVISTA DE ARQUITETURA
 Nº 1 AGOSTO 1985
 RUA JULIO FRANK, 204
 CENTRO CAMPINAS CEP 13100
 FONE: 2-6973

CONSELHO EDITORIAL
 ABÍLIO GUERRA NETO
 ÁLVARO CUNHA
 FRANCISCO SPADONI
 LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA
 PAULO ROBERTO GAIA
 RENATO SOBRAL ANELLI
 TÁCITO CARVALHO

COLABORADORES
 CARLOS MAGNO CAMPOS
 SHIRLEY SILVA
 MARIA BERNADETE CASONATO
 GISELDA TORQUATO FERREIRA
 DENISE ORTIZ
 SÉRGIO COELHO
 ROBERTO NOVELLI FIALHO
 ANGELA MARIA REAL

COLABORAÇÃO ESPECIAL
 PUCCAMP – PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
 MARIA DO CARMO BICUDO
 RICARDO MARQUES
 ANTONIO JOSÉ DE PINHO

CORRESPONDENTE
 JÚLIO CESAR CORBUCCI (Paris)

JORNALISTA RESPONSÁVEL
 GILSON RIBEIRO

REVISOR
 CARLOS LEITE

PUBLICIDADE
 MÁRCIO ROQUE

ESTAGIÁRIO
 PEDRO RAMOS NETO

ARTE FINAL
 ABÍLIO GUERRA NETO
 ÁLVARO CUNHA
 LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA
 PAULO ROBERTO GAIA
 FRANCISCO SPADONI

SUPERVISÃO GRÁFICA E FOTOGRAFIA
 TÁCITO CARVALHO

CAPA
 ARTE FINAL DE ÁLVARO E TÁCITO
 SOBRE TRABALHO DE LYGIA PAPE

LOGOTIPO
 SOLANGE SALVA

FOTOLITO
 BBS - FOTOLITOGRAFIA & ARTES

COMPOSIÇÃO: PUCCAMP

IMPRESSÃO E ACABAMENTO
 GRAFICA TECNOCOPIAS

CONSELHO FUNDADOR
 ABÍLIO GUERRA NETO
 ÁLVARO CUNHA
 FRANCISCO SPADONI
 JOÃO PAULO PINHEIRO
 LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA
 OMAR ISMAIL BATARCE
 PAULO ROBERTO GAIA
 REGINALDO BIANCO
 RENATO SOBRAL ANELLI
 TÁCITO CARVALHO

**PERMITIDA A REPRODUÇÃO DESDE
 QUE CITADA A FONTE**

Ocolum é uma publicação da associação cultural Ócolum registrada no 1º Cartório de Registros e Protestos da Comarca de Campinas sob protocolo 022805.

INDICE

Editorial	1
Entrevista com Eolo Maia, Sylvio de Podestá e Maria Josefina de Vasconcelos	4
Casa de Bonecas Marcos Emídio Fonseca	12
Coluna TGI Paulo Sérgio Dias Ferreira	14
Vórtice Marco do Valle	17
Projeto Danceteria Fábrica de Areia Alunos FAU-PUCCAMP	21
Arquitetura de Roberto Scatena	24
Madona de Kotdzko Ricardo Marques	29
Do Projeto Enquanto Catarse Marco Antônio Tabet	34
Walter Benjamin: Fisionomista da Metrópole Moderna Willi Bolle	40
As Muralhas Invisíveis da Metrópole Moderna Nicolau Sevcenko	44
Luzes da cidade Alcyr Lenharo	50

Neste número, três artigos tematizam a metrópole moderna, privilégio consciente de nossa parte. O primeiro é do professor Willi Bolle (Letras – USP) que apresenta um texto síntese de sua tese a publicar, que versa sobre os escritos de Walter Benjamim sobre Paris, Berlim e Moscou. Passamos depois pelo Rio de Janeiro do começo do século, nas palavras do professor Nicolau Svencko (História – USP), chegando, por fim, em São Paulo, mais exatamente no Bexiga de Adoniram Barbosa, com o professor Alcyr Lenharo (História – UNICAMP).

Sobre ensino de arquitetura, um artigo provocador do professor Marco Tabet (História da arquitetura – FAU-PUCC e FAU Belas Artes), discutindo o ensino de projeto. Uma leitura do quadro Madona de Kotdzko, pelo professor Ricardo Marques (História da arquitetura – FAU-PUCC), e os objetos de Marco do Valle (Artes – UNICAMP), dos quais de nada adianta falar, compõem o segmento sobre artes plásticas.

Na área de projeto, sem discriminarmos modalidades expressivas e desprezando os critérios de 'melhor' ou 'mais importante', apresentamos um T.G.I. (Trabalho de Graduação Interdisciplinar) de Paulo Sérgio Ferreira, de 82, e exemplo da discussão, que ocorre na FAU-PUCC, da correlação história-projeto; um espaço aberto, sem condições prévias, para alunos apresentarem seu projeto de danceteria, o que fizeram, sem dúvida, de forma descontraída; na escala do objeto, uma casa de bonecas/guarda-roupa, projeto de Marcos Emídio; e, por fim, uma obra a ser descoberta: os trabalhos de Roberto Scatena.

E, matéria de abertura, a descontraída entrevista com um trio de arquitetos mineiros falando de tudo e de todos.

3

INDICE / SUMÁRIO

ENTREVISTA COM EOLO MAIA, SILVIO PODESTA

E MARIA JOSEFINA DE VASCONCELOS

Entrevista da Revista *Óculum* realizada por João Paulo Pinheiro, Paulo Roberto Gaia, Francisco Spadoni, Luiz Fernando de Almeida e Renato Anelli com os Arq. Éolo Maia, Sylvio de Podestá e Maria J. de Vasconcelos, em Belo Horizonte.

Óculum — A gente está se propondo, com a revista, a fazer uma discussão teórica e de projetos, pois não temos uma produção marcante que seja nossa.

Éolo — Em termos de discussão vai ser legal, porque a arquitetura está passando uma fase muito controversa, de transição, e, no Brasil, o pessoal está meio com medo de discutir o que está acontecendo, principalmente em São Paulo, pois lá se tem uma linha muito definida, Artigas, Ruy Ohtake, etc., que tem um trabalho muito bom, mas as coisas estão se modificando um pouco e estão meio confusos, e eles não gostam muito de modificações ou brincadeiras, mas isso é muito saudável, pois nós estamos muito atrasados com relação a outras atividades culturais. A música, o teatro e o cinema evoluíram muito, a arquitetura ficou meio paradinha, talvez por causa da política de opressão que nós tivemos e pela falta de reconhecimento da colocação do arquiteto. A coisa está acontecendo agora e está ficando boa. É, a divulgação... porque a gente não tem crítica, é difícil fazer crítica no Brasil se não se conhece a produção, é uma coisa trágica. Por exemplo, eu não sei o que um cara faz em Salvador ou no Nordeste, mesmo aqui, em Minas Gerais, que é um estado grande, se tem mais contato com o pessoal da capital, no interior, não se sabe o que está se fazendo. É difícil, os arquitetos tem um certo receio de publicar trabalhos, com medo de críticas, gozações, é difícil conseguir de um colega um trabalho para se publicar, e essa é a única forma que você tem de criar uma abertura de diálogo, de idéias, que a gente não tem há quase vinte anos, é difícil, estamos quase sem orientação.

Óculum — Há uma certa mudança no trabalho de vocês a partir de um momento, em uma determinada época. Como começa essa mudança, o Bar do Ricardão influi muito...?

Éolo — Eu acho que começou com a revista. Eu sou mais velho que o Sylvio e a JÓ, formei em 1967, peguei então o milagre brasileiro, aquela loucura de mil concretos, aquela produção imensa até 74/75.

Nós trabalhamos muito, mas ao mesmo tempo tínhamos um questionamento para com a arquitetura do Niemeyer... não que a gente seja contra o trabalho dele, mas é um trabalho muito individualista, muito próprio do gênio, com as características próprias, e nós estávamos sem saber o que fazer, pois haviam dois lados, ou aquela arquitetura fantástica de malabarismo escultural, ou então aquele negócio de Libelú, oba, oba. Vamos fazer casa para o povo e ninguém fazia nada. Nessa época se produzia muito sem se ques-

tionar nada. É uma época própria, histórica no país. Foi quando nós começamos a trabalhar com a PAMPULHA, havia uma publicação antes, que se chamava *Vão Livre* e era um encarte numa revista de preços, de jogo, de prego. Nós fizemos alguns números e a revista começou a crescer. Foi na época que começou a democracia no Brasil, você já podia falar, não tinha mais censura, foi um oba oba incrível, e começamos a ter contato com certas modificações de Arquitetura que estavam ocorrendo e não se sabe porque, pensava-se que a questão era formal e não o próprio questionamento da arquitetura moderna. A revista quando começamos a fazer nos deu um certo momento de reflexão, onde começamos a analisar trabalhos de colegas, questionamos uma série de coisas e partindo naturalmente para outro tipo de trabalho que estamos começando e não é uma coisa que tenha definição.

Sylvio — Aconteceu um negócio muito interessante que foi quando a CARPE abriu um concurso. A CARPE é um órgão estadual que cuida da construção de escolas. Definindo para o estado três tipos de região: sul, triângulo e norte, escolas de periferias, escolas industrializadas que a Açominas estava teoricamente começando a produzir e escolas de grande porte, dentro de cidades, com crescimento vertical. Nós conseguimos entrar em 16 concursos de uma só vez e experimentamos tudo quanto é tipo de coisa que apareceu na frente, platibanda, Hi-tec, foi uma tragédia!

Éolo — Fizemos uma platibanda... Falei... Nossa, matei Oscar Niemeyer. Não tínhamos coragem de fazer uma platibanda porque nossa formação era moderna. Assim, é um negócio interessante, teórico, porque a arquitetura moderna não foi aceita no Brasil, se se pensar no grande público.

Sylvio — Vocês notam em Brasília claramente, o pessoal mora na Carta de Athenas, trabalha na Carta de Athenas, mas quer morar no Coloniozo. Temos o pessoal da fase heróica, foi incrível, mas aquilo esgotou, foi o pessoal que cansou. Você com trabalho, de um modo geral... Claro, você... O pessoal vai querer me matar em S. Paulo, mas tudo bem. Por exemplo: As lições de Artigas foram muito mal interpretadas, com aquele negócio de quatro pilares, aquelas placas que protegiam uma casa num lote urbano, definindo um quadrado. Então começou a só se fazer isso em São Paulo. Você não sabe se é uma casa, uma garagem, um banco, né, quatro, três pilares, aí vem o Zanettini fazendo mil folhas por aí, é lógico tem caras incríveis, Paulo Mendes da Rocha, uma série de arquitetos jovens. Mas a coisa esgotou um vocabulário, sua própria postura. Acho que esta colocação não é bem um estilo, de se buscar coisas no passado, é sim uma postura diferente de você trabalhar com o projeto, mais solta, menos rígida, sem a ortodoxia da arquitetura moderna.

Óculum — Como vocês vêem a escola nesse processo de formação?

Éolo — Eu considero escola o que eu aprendi com os colegas. A minha geração está dando aula hoje, mas acho que é a mesma coisa de quando eu era estudante. Não existe uma discussão crítica, há um medo incrível do desenho, muito papo de pesquisa, muito blá-blá-blá. Agora, a própria postura do arquiteto, de projetar, de resolver o problema, não é muito questionada, é quando muito vista de uma forma muito antiga, da década de 60, de 70 talvez, 70 já começou muita coisa a rolar, e a própria estrutura da universidade dançou. Acho que está todo mundo sem saber o que fazer, os professores, os alunos, no Brasil inteiro, a maior confusão.

Óculum — Vocês pegaram um período de formação. Eu não sei como se deu aqui em Minas, mas em São Paulo isto ocorreu. Foi o

Sylvio de Podestá, Maria Josefina de Vasconcelos e Éolo Maia



período da arquitetura se acreditar como social. Como você vê isso em vocês?

Éolo — A minha geração foi muito influenciada pela Acrópole, porque era uma revista que na época mostrava muita produção brasileira. Havia a *Módulo*, mas a Acrópole era mais incrível. Nós tivemos muita influência dos trabalhos do pessoal de São Paulo, **Paulo Mendes da Rocha**, o **Joaquim Guedes** já era uma influência que nos dava susto, porque era mais forte, eu acho que talvez ele tenha sido o primeiro arquiteto pós moderno no Brasil, ele questionou uma série de coisas da escola paulista tradicional e era muito pixado na época, pelos colegas, porque fazia umas coisas muito extravagantes, estranhas. Ele tinha muito do *Aalto* e de alguns portugueses. É essa arquitetura social que a gente nunca viu nada construído e nem vai ver porque é um problema político. Agora, a geração antes da minha foi muito influenciada por Brasília, tinha acabado de terminar. A minha geração escapou um pouco disso por causa da Acrópole e de outros serviços.

Óculum — Como é este contato que vocês tiveram com essa arquitetura que se rotula pós-moderna?

Éolo — Minas Gerais tem uma mistura muito forte. É um estado que não é norte nem sul. Culturalmente nós recebemos influência de uma série de regiões e somos um estado tradicionalista, principalmente no interior. Eu sou de Ouro Preto, e isto me marcou numa série de coisas, conscientemente, só depois de algum tempo que comecei a buscar algumas lembranças inconscientes.

Quando nós trabalhamos em Brasília, o primeiro projeto que fizemos foi um colégio, em 1971/1972, nós já tínhamos a preocupação de não fazer aqueles grandes espaços de Brasília, aqueles blocos separados que dá um certo vazio, problema de escala que nós sentíamos, tentamos jogar os blocos do colégio como ruínas medievais, criando parques nas ruas estreitas, uma coisa inconsciente de urbanística. E já havia muita influência do **Louis Kahn**, porque ele para mim virou muito a mesa, é uma postura diferente, você vai juntando as coisas tipo um samba do crioulo doido. A gente discute uma obra e diz que essa arquitetura é muito influenciada, umas realmente são, por exemplo, a arquitetura colonial de Minas veio de São Paulo, trazida pelos bandeirantes, cujos projetos mais simples são os melhores exemplos. Agora, isso é uma cultura que veio de Portugal para cá e nós adaptamos, dá-se uma interpretação regional para aquilo. Por exemplo, **Congonhas**, se você for ver, existe em Portugal uma Igreja que tem um espaço parecidíssimo com a nossa. O **Aleijadinho** deve ter visto aquilo em gravuras e interpretou, o que é muito bom, interpretou de uma forma patropi, meio disforme, estranha, essa assimilação é natural, desde o período colonial nós temos isso. Vem coisa de fora e coisa daqui, e a gente faz o samba do crioulo doido. Acho que a nossa cultura é assim, está começando, é uma cultura jovem. Essa antropofagia é antropofágica mesmo.

Óculum — É muito interessante pensar no trabalho de vocês, uma coisa que coloca o texto do Felipe na introdução do livro *Três arquitetos*, que vocês trabalham de fato cada projeto, cada caso como uma obra acabada. Isso é uma postura radicalmente oposta a postura do Movimento Moderno, que está sempre procurando o tipo generalizado.

Éolo — O Movimento Moderno procurou muita tipologia. O corbusier criou muitos ti-

pos, pilotis, essa coisa toda. Não existe um trabalho que seja uma solução, então em cada trabalho é interessante procurar esgotar o tema. A influência de **Louis Kahn**, não só formalmente, mas na postura de trabalho e cada trabalho é uma situação financeira, econômica e de local. Mesmo o estado de espírito, às vezes você está chateado, você faz uma puta porcaria, você está satisfeito, faz uma coisa mais de bom humor.

Sylvio — Com a revista gerou-se também esse tipo de trabalho acabado, veja, 70% dos nossos projetos não foram construídos. De modo que você já trabalhava aqui pensando na publicação.

Éolo — É diferente porque nós somos mais interior do que São Paulo e lá o pessoal é mais profissional, tem que se ter uma produção, um faturamento, tem de funcionar. Aqui nós somos mais devagar, talvez essa coisa seja negativa de um lado e positiva do outro, porque você tem condições de fazer mais prospecção, pensa mais. Talvez seja por isso que a arquitetura daqui seja mais trabalhada, porque o que se está fazendo é mais elaborado até em excesso.

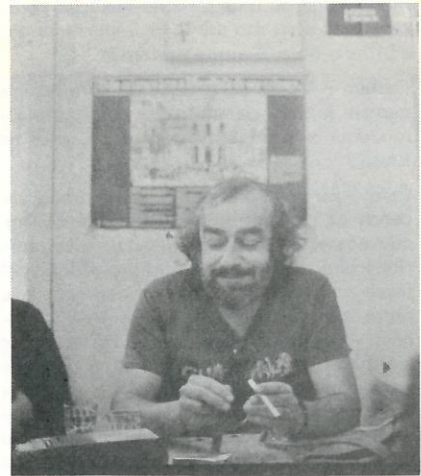
Óculum — Aproveitando sua fala, o que você falou sobre o desenho e vendo seu trabalho na "3 arquitetos" já dá para ter uma noção da relação de vocês com o desenho. Hoje em dia, na escola, é constante a crítica a nível de desenvolver o projeto em prancheta, de se usar o desenho como instrumento de elaboração do projeto.

Éolo — O **Roca**, um arquiteto argentino que esteve aqui, fez uma palestra e estava justamente dizendo isso, eles tem um trabalho em **Buenos Aires** e **Córdoba** muito interessante, pegam um tema e levam ao extremo, agora o cara precisa saber desenhar. Uma isométrica p. exemplo você constrói só com régua e esquadro, tem gente que só projeta com isométrica. Vejam o **James Stirling**, depois que o **Rob Krier** começou a desenhar para ele, o seu trabalho mudou completamente, ficou mais atrevido, um trabalho fantástico e só trabalhando com isométricas. O pessoal está trabalhando muito com isométricas, você pode trabalhar com MAQUETE, mas é uma solução CARA e às vezes você está sem dinheiro para fazê-la, mesmo que trabalhem só com modelo, então uma isométrica pode resolver, pois não precisa nem se conhecer desenho.

Dá para estudar o trabalho incrivelmente, agora aqui em Minas há uma corrente muito grande contra esse tipo de coisa, de um modo geral a turma que desenha aqui está meio complicada, por que não é desenho para apresentação, e sim metodologia de trabalho. Usa-se o desenho como meio.

Sylvio — É preciso ver o problema da cor. Nesse concurso que participamos, no Edital ficava patente que não podia ser trabalhado, a não ser representação numa cópia heliográfica azul. Vejam vocês, a cor é desconsiderada na arquitetura, logo aqui que é cheio de araras, flores, **Joãozinho Trinta**, mangueira, e você não pode usar cor no trabalho, inclusive o pessoal da América Latina acha nosso trabalho muito cafona. Essas cores meio jecas que a gente usa espantam um pouquinho, principalmente os argentinos, mas a gente é colorido.

Éolo — O Brasil é um país cheio de cor, e por que então essa arquitetura tão cinza e tão horrível. Essa cidade já é poluída, muito cinza, triste, e sua arquitetura é tumular. Vocês vêm, esses prédios novos que estão



Éolo Maia

fazendo aqui, granito e vidro fumê, igualzinho cemitério de milionário. Não existe surpresa na coisa, aquele tchan.

Óculum — Teve um arquiteto paulista, que em uma palestra fez uma apologia de alguns minutos, justificando os tons pastéis da arquitetura colonial, para explicar por que era uma cor brasileira.

Éolo — Tem uma igreja em Diamantina que é verde, azul e amarelo, as cores da bandeira nacional. Lá é tudo colorido, é uma arquitetura feminina, mais alegre, um negócio, assim fantástico. Verdes, azuis. O Brasil é o país que possui mais cores de carros. Os verde-abacates vão para o Nordeste, a baianada gosta, os cinzas ficam mais no sul, os cariocas mais azul, vermelho e branco. É um país colorido. E a gente com esse preconceito. A cor é o cinza, o cinza é a cor, o preto é a cor.

Sylvio — Tudo é cinza, concreto, cimento, fumê. E o concreto de uma hora para outra é um péssimo material, por causa de nosso clima.

Estão pensando em fazer uma arquitetura assim, tipo para durar anos, então vamos ficar com ruínas eternas. Acho que somos um País jovem e dinâmico, podemos até dizer a Filosofia do **Archigram**, um negócio desmontável. Usou e acabou, não se pensa numa posteridade. Os arquitetos modernos, a filosofia da arquitetura moderna, era essa coisa, a posteridade. Então o arquiteto era mais importante que a obra. A arquitetura

Sylvio Podestá



moderna gerou uma série de medidas heróicas, onde o sujeito era mais importante que a própria obra. É muita pretensão !!!

Óculum — Você acham que dá para fazer a mesma leitura crítica sobre a arquitetura moderna que foi feita na Europa, aqui no Brasil?

Éolo — Eu acho o seguinte, eu não sei..., depende de cada arquiteto e da situação. Porque nós estamos projetando numa situação financeira muito difícil, é muito difícil você fazer hoje uma estrutura de concreto aparente, um negócio de aço, não tem condições. Agora a arquitetura mais barata hoje é a arquitetura mais convencional, é tijolo furado e massa, aí você pinta. Isso não quer dizer que ela é pobre. Você pode criar algumas simbologias, dependendo do seu estado de espírito, da região, do proprietário ou da sua própria cultura, isso tudo dá um certo humor na Arquitetura e o brasileiro é um sujeito muito bem humorado. Agora essa postura combina com a postura Pós-Moderna, tem uma série de correntes, tem o regionalismo, triunfal, Hi-tec, e vai aí uma folia, qualquer coisa é pós-moderna, ninguém gosta de ser chamado de pós-moderno, porque ninguém sabe o que é. É um acriticismo incrível que tá ocorrendo. Agora, há posturas interessantes, que se ela vem de acordo com o seu modo de trabalhar, acho que você deve assimilar e adaptar às suas condições. Agora todo mundo pensa que Arquitetura Pós-moderna é botar coluna grega, pórticos... não é isso, pode até ser... mas não é só isso, é uma coisa muito mais ampla, ninguém sabe direito o que é, essa discussão é até mundial. Agora está todo mundo apavorado com a coisa, deixa a coisa acontecer. Essa folia toda está acontecendo, vamos ver o que vai dar.

Óculum — Pelo que parece vocês realmente seguiram o caminho de fazer desenhos e experimentar a todas estas nossas posturas, estou certo?

Éolo — Eu acho que a atitude corajosa é que a gente já tinha um trabalho e que poderíamos muito bem continuar neste tipo de linha. Agora era um negócio que não dava muita perspectiva de pesquisa e melhorar a coisa estava difícil, ela já estava esgotada, então a gente está tentando quebrar. Não é que você está mandando a Arquitetura Moderna a merda, ela tem coisas incríveis, maravilhosas, mas não trabalha naquela ortodoxia da arquitetura moderna.

Sylvio — A escala começou a fugir um pouco.

Éolo — Tentamos resgatar uma série de atitudes, até um crítico fala assim, "a arquitetura moderna acabou com todas as arquiteturas porque que agora não se pode acabar com ela, vamos botar ela no seu devido lugar". Agora, criou-se um mito e a turma mais velha de arquitetos no Brasil fica puta com isso, porque depois de trinta quarenta anos de trabalho, a turma nova tá visando o mesa, é um atrevimento... Inclusive quando o Sylvio mostrou para o Niemeyer uma charge que saiu na Pampulha, onde ele, Niemeyer, está atirando setas num prédio do Philip Johnson, ele ficou uma fera, ele não aceita esse tipo de provocação e não era provocação, era uma brincadeira. E aí escreveu aquele artigo na Folha de São Paulo falando que arquitetura pós-moderna é arquitetura de pendurcalhos, "aquele negócio pendurado", não é isso só.

Sylvio — Nós brincamos com ele falando que não era tão fácil fazer pindurcalho, pois quando ele foi fazer aquele cenário para aquela escola de samba lá do Rio, ele dançou. Nós falamos pra ele que era muito mais fácil fazer arquibancada pra ver o desfile dos pindurcalhos, do que fazer estes pindurcalhos. Você fazer uma arquibancada é fácil, mas fazer uns pindurcalhos lá sambando não é fácil não...

Jô — Essa arquitetura é um movimento de negação, de transformação. E nessa transformação você fica mesmo confuso, realmente dá pindurcalho, tem muita coisa, tem que limpar, não é! Mas esse é o processo até você chegar numa linguagem aprimorada.

Éolo — Isso é um reflexo do momento histórico que estamos passando, em todos os sentidos... politicamente, culturalmente, fim de século. A necessidade está mudando... a informática, essas coisas todas... Acho que é preciso ter consciência que esse negócio não vai durar tanto. Então eu acho natural ela não ser uma arquitetura superdefinida. Agora, é uma arquitetura que o nego sente muito mais, ele vive a coisa muito mais, ele pinta faz o que quisé.

Óculum — Mas essa é uma questão de identidade das pessoas com a arquitetura, e aí parece que ela se resolve a partir de cada obra, vocês não estão em busca de uma coisa que já houve, da tal identidade nacional. Agora, essa discussão não deixa de ser a discussão que hoje parece invadir a arquitetura por todos os poros, que é a relação da arquitetura com o mercado. Nesse sentido a gente vê

que em seus postulados a arquitetura moderna tinha uma postura quase que ética de se rejeitar a fazer uma arquitetura de mercado, no entanto foi a arquitetura que mais se construiu na avenida Paulista e em todos os lugares. Agora parece que vocês enfrentam essa questão do mercado através dessa identidade. Seria correto pensar por aí?

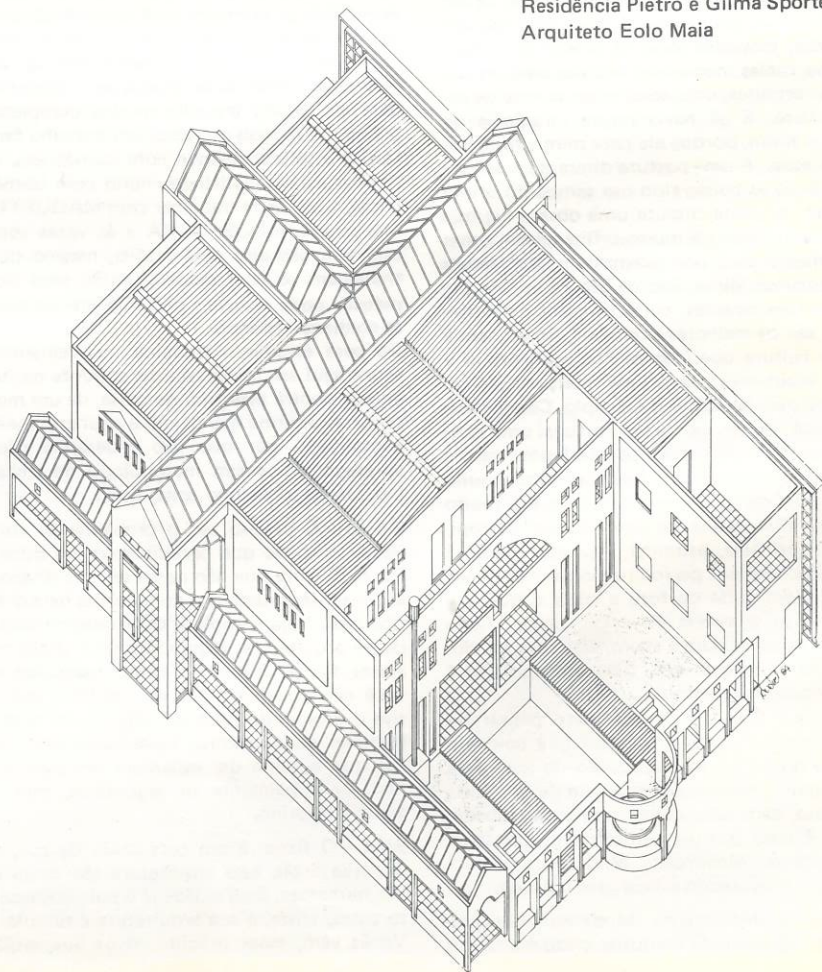
Éolo — É, agora... esse tipo de arquitetura que a gente faz é mesmo a que a gente fazia a um tempo atrás, ela nunca foi muito comercializada, porque existem hoje protótipos de baixo nível de arquitetura moderna que são usados pela especulação. Então a especulação ou os construtores não estão preocupados com questões de arquitetura, moderna ou pós-moderna, eles querem é vender. Então eles deixam de chamar arquitetos mais atuantes, se vê que a maioria dos arquitetos brasileiros de todas as gerações sempre ficaram marginalizados da maioria das construções, a não ser o Niemeyer que é um caso especial.

Jô — Isso porque também essa arquitetura moderna, dita moderna, que faz esses caixotes de vidro não precisa do arquiteto, só para decorar o hall, escolher a cor do vidro...

Sylvio — É e se vier mesmo essa chamada geração pindurcalho vai ser uma folia uma parafernália toda vai ser uma loucura...

Éolo — Antes o pessoal não discutia arquitetura, era só seguir o modelo, então está se tornando perigoso porque vai ter muito arquiteto novo que vai pegar essas leituras mais fáceis sem uma maior discussão e vai começar a fazer...

Residência Pietro e Gilma Sportelli
Arquiteto Eolo Maia



Sylvio – Vai fazer colonioso...

Éolo – Pós-modernoso...

Sylvio – Pega a leitura mais fácil, a janela, o telhado...

Éolo – Então o troço é complicado, por exemplo, os italianos tipo Aldo Rossi tem uma linguagem histórica de projeto muito forte e nós não temos essa história. Vai ser uma loucura.

ôculum – Mas é aí talvez onde fica a nova arquitetura norte-americana onde eles deram um chute no balde.

Sylvio – Mas os americanos... quais realmente se tornaram pós-modernos de proposta, foi mais uma retomada do mercado porque os prédios lá tavam sendo feitos por qualquer pessoa, então eles resolveram desenhar os prédios para poder ser chamados.

Éolo – E tem também que o americano, de um modo geral, tem muito dinheiro e pouca cultura e pagam esses milk-sheiks deles essa coisa toda que aparece, eles conseguem construir muito. Coisa que a arquitetura européia constrói muito menos, mas tem muito mais base, é muito mais séria.

Jô – Mas eu acho legal esse delírio todo americano, sabe!

Éolo – É Nova York, Las Vegas...

ôculum – Vocês não acham que aqui a gente tem muito haver com esse delírio de mercado, de construir, fazer várias imagens. Que tem tanto haver como com nossa arquitetura colonial barroca, digo, essas formas que são tão importantes para nós quanto a forma da Coca-Cola, da USTOP em Out-Doors, tão presentes para nós quanto as formas históricas?

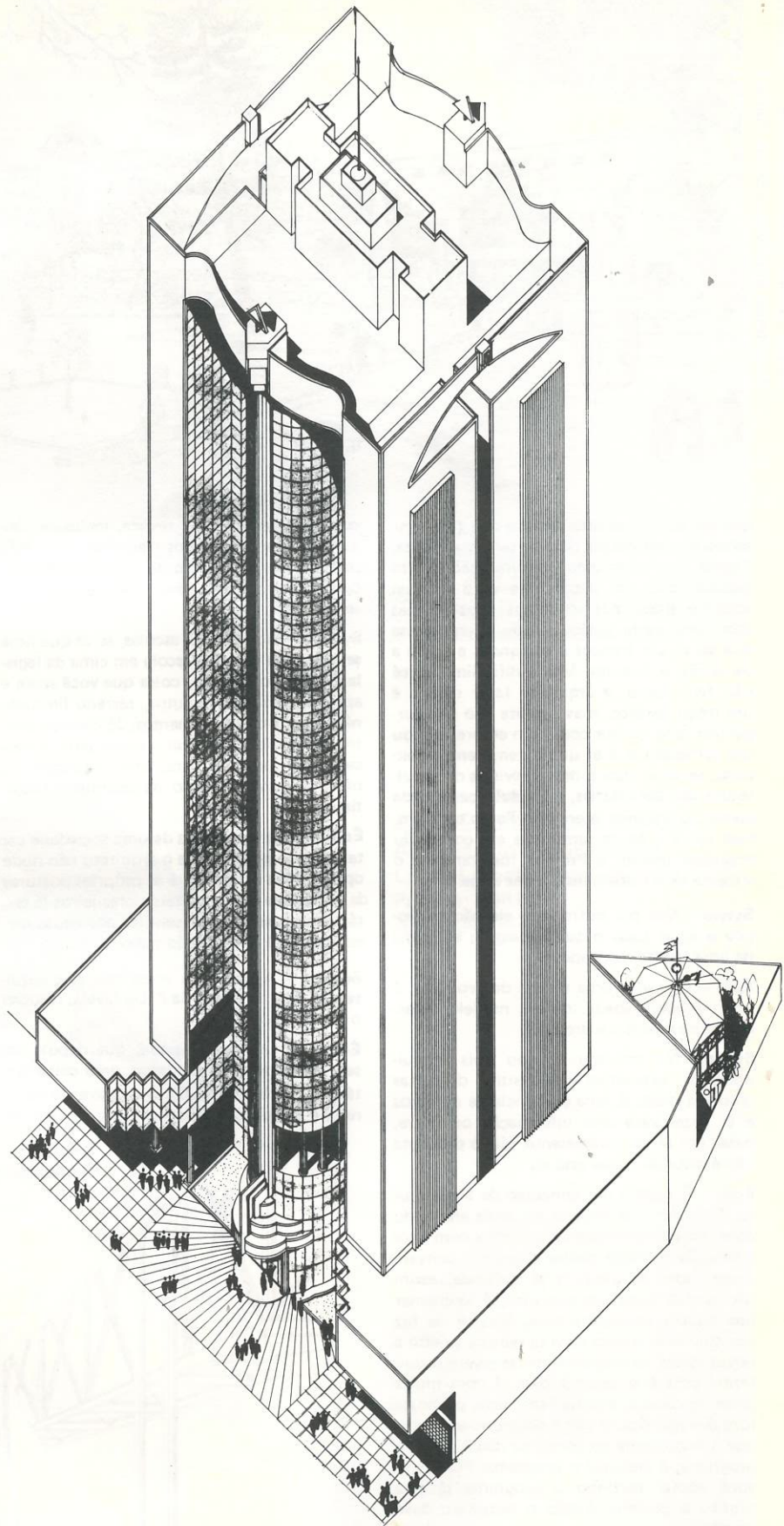
Éolo – Vamos pegar pela casa que fica mais fácil. A classe média é extremamente conservadora, e é uma classe sofredora, porque não é nem rica nem pobre, então é desesperada porque está ficando cada vez mais pobre e que tem que manter um certo status. Então a casa é um negócio fantástico... porque o sujeito vai se endividar no BNH o resto da vida, então o sujeito não vai arriscar a fazer uma casa com outros padrões visuais atuais, de um modo geral, porque ele não sabe da coisa, então ele é mais tradicionalista, ele prefere a casa do tio, do avô, que é numa fazenda, aquele telhadão fantástico, e enfia aquilo num lotezinho, é aquele pau velho, tijolinho, então fica aquela imagem bucólica.

Jô – Está acontecendo uma defasagem, por exemplo, a gente tem um cliente que nós fizemos um projeto prá ele, é todo assim numa nova linguagem, aí ele pediu prá nós assim ó “põem um concretoão pôe. Ele estava achando que o concretoão era avançadíssimo. A classe média é muito defasada.

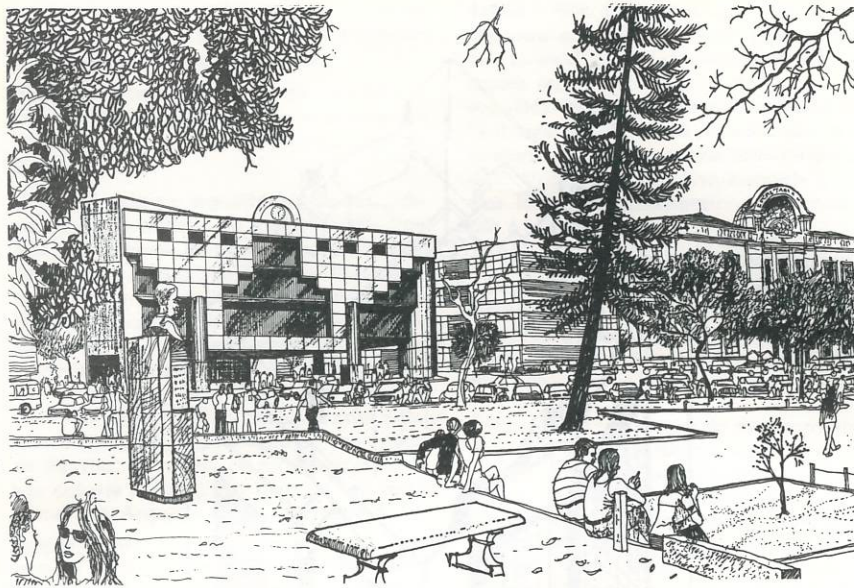
Éolo – Mas eu acho que o grande público não tem obrigação de ter esse tipo de informação porque não sai nada em jornal a não ser em termos de altas teorias de Arquitetura. O público ele não sabe direito o que acontece, o que se faz hoje. A gente é um cara de elite, isso é terrível no país.

ôculum – Mesmo prá nós essas informações não chegam com facilidade, não é?

Éolo – É mesmo, a discussão entre nós é meio complicada porque a gente não está acostumado a ter esse tipo de diálogo ainda. Justamente por falta de revistas, o que eu acho importantíssimo vocês fazerem, por-



Anteprojeto para o Concurso do Edifício Sede do IPLEMG
Arquitetos: Eolo Maia e Sylvio Podestá



que eu acho que toda cidade que tem uma escola de arquitetura deveria ter uma revista. Temos que criar uma comunicação muito grande, criar um debate. Se vê é incrível aqui no Brasil nós só temos duas revistas com uma certa periodicidade e essa nossa que sai aí aos trancos e barrancos e agora a de vocês, a *óculum*. Mas é difícil, você não tem apoio, e arquiteto fazer revista é um troço heróico, mas a gente não sabe organizar uma revista como um empresário ou um jornalista e é aí que a gente entra pelo cano, se vê aí que todas as revistas de arquitetura são deficitárias, a *Módulo* passa cada aperto, o Vicente lá em São Paulo também, mas agora a gente sente que ele conseguiu organizar melhor o *Projeto*, mas também o Vicente vem trabalhando a dez anos.

Sylvio — Mas por outro lado ele não se propõe a jogar tudo o que conseguiu em cima de uma revista de proposta.

Éolo — É, não é uma revista de proposta, é uma revista acabada, de um modelo de arquitetura e para o mercado.

Sylvio — No máximo um ou dois artigos. É expositiva e expositivo de certas coisas já ditas. É uma seqüência de números e às vezes vaza uma informação ou outra, passa um artigo interessante. Mas a proposta não é divulgar o que está aí.

Éolo — É igual a um concurso de arquitetura. Eu acho que deveria ser mais analisado com mais intensidade os projetos com proposta. Geralmente ganha o projeto convencional com arquitetura já definida, assim não precisa fazer um concurso, é só chamar uns quatro arquitetos bons. Mas se, se faz um concurso aberto você tá sempre sujeito a novas idéias, principalmente de jovens arquitetos, pois é o pessoal que tá com muita coisa na cabeça, e pode fazer uma proposta fora dos padrões. O júri é despreparado, porque o importante no concurso não é seguir o programa, é elaborar o programa. Porque se você copiar certinho o programa já está pronto o projeto. Então o arquiteto deve interferir no programa. Agora, se você fizer isso num concurso de nível nacional, padrões do IAB, você perde o concurso, porque é um negócio acadêmico. Você acaba sendo um mero projetista do seu empresário, que no caso é o IAB ou outra entidade que realiza o concurso. Então essa coisa de

concurso tem que ser revista, inclusive, deixar a apresentação dos trabalhos livre. Não pode limitar o número de pranchas, deixa a casa apresentar em slides, pintar as pranchas, sei lá...

Sylvio — Isso vem das escolas, se vê que hoje se ensina os caras na escola em cima de legislação de uso do solo, coisa que você senta e aprende em dois minutos, terreno limitado não sei prá onde, caimentos. Já começa dentro da escola a preparar a figura para o mercado que existe lá fora. Está preparando a nível de uma profissão de desenhista, projetista...

Éolo — Ser projetista de uma sociedade capitalista que quer isso, e o arquiteto não pode opinar. Mas as escolas e as próprias posturas da sociedade dos arquitetos brasileiros já está ultrapassada nesse sentido por causa disso, porque é um negócio meio nazista.

óculum — Agora, aqui vocês tem essa arquitetura dita de esquerda? De favela, resolver o caso do povo?

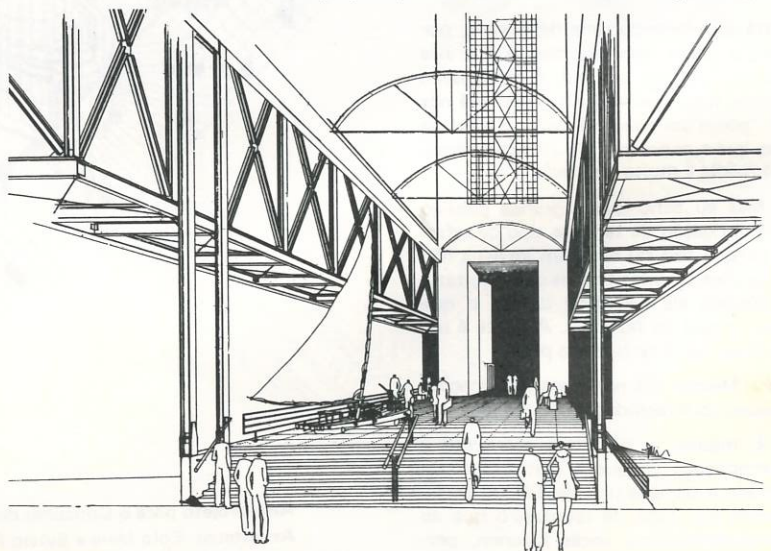
Éolo — É tem esse pessoal que depois das seis da tarde é de esquerda, uma coisa fantástica, você ganha salário do governo de direita e depois das seis horas, acabando o ex-

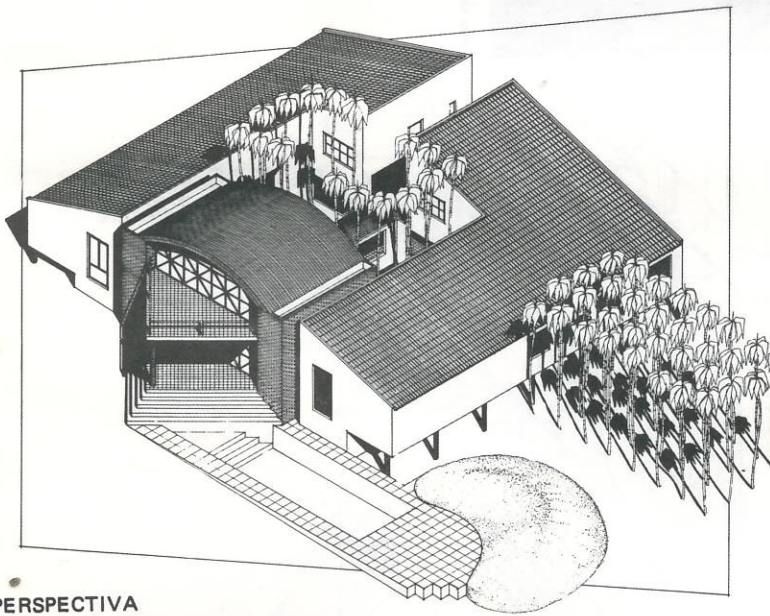
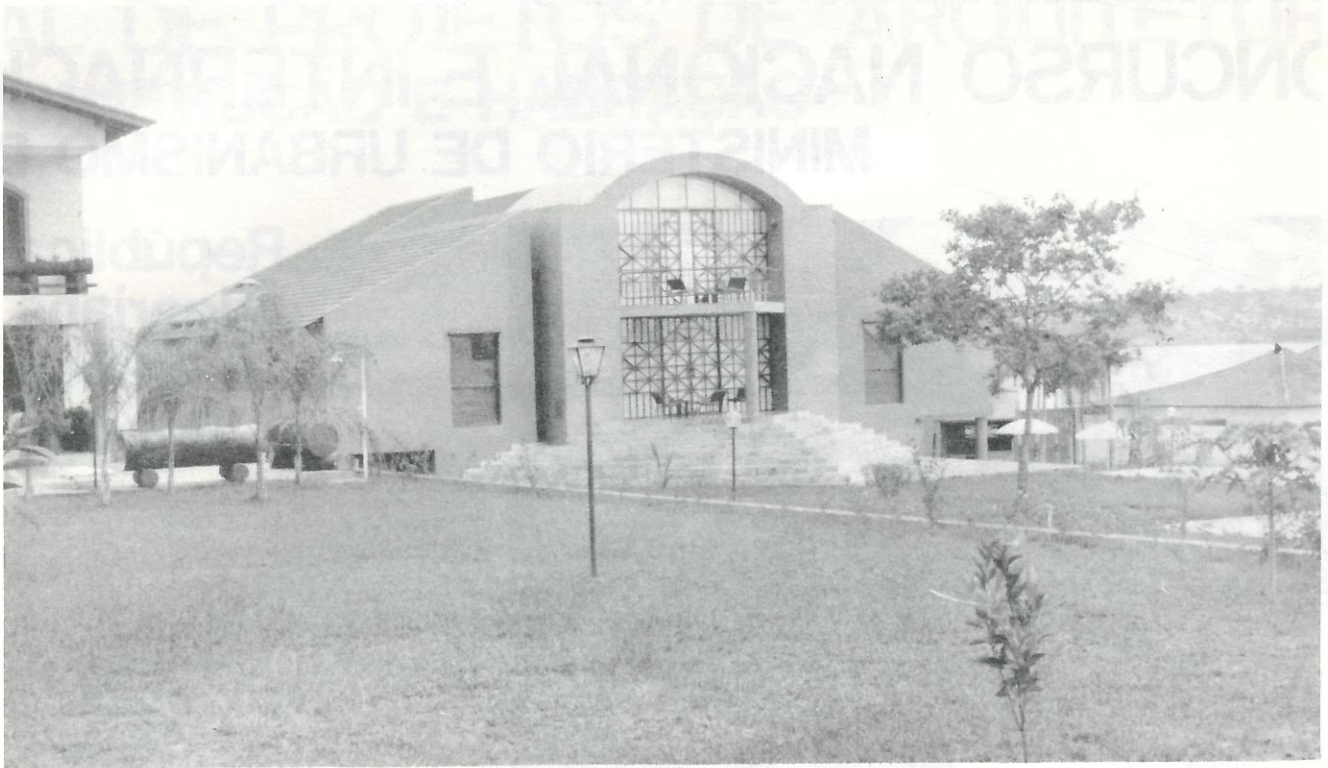
pediente, você toma uma cerveja e é de esquerda. Aí você tem soluções fantásticas que ninguém vê, que tá tudo arquivado. Agora, o problema é que nós não temos o poder de decisão, a não ser que a gente seja político, como é o caso do Jaime Lerner, que conseguiu fazer um trabalho em Curitiba porque tinha o poder nas mãos e uma equipe muito incrível. Agora nós somos simplesmente mandados a fazer, e se você não faz, o outro faz, pois tem quinhentos caras desempregados, tudo passando fome. Então não exige uma postura social, então é muito mais valente do que querer resolver casa popular, como fica essa turma de esquerda imediatista. Tudo bem ser um cara de esquerda, mas imediatismo é demagogia, porque o favelado, o sujeito que não tem casa, se você der condições, de material, ele faz a casa muito melhor do que projetada por qualquer arquiteto. Eles vivem de outra maneira, eles resolvem muito melhor, aí, certo o arquiteto pode planejar, tipo consultor de planejamento, de acatamento das casas, uma série de coisas técnicas. Mas a casa em si eu não sei o que os arquitetos têm que querem resolver o problema de casa popular. É uma coisa de uma pretensão fantástica.

Sylvio — Então se vê essa turma que fez plano diretor, que fez periferia, misturada com a outra turma que fez a grande arquitetura bancária brasileira, que é casa, que é hospital, que é colégio, não quer perder essa situação. E quando, de uma hora para outra, aparece um miolo que consegue fazer alguma coisa, que tem respostas interessantes, mesmo em pequena escala, aí se começa a questionar comercialmente, eles não estão mesmo preocupados se esse projeto é mais ou menos bordado, eles não estão querendo discutir exatamente essa postura arquitetônica no Brasil, não estão é querendo perder mercado prá esse novo tipo de postura. Realmente é o que acontece aí.

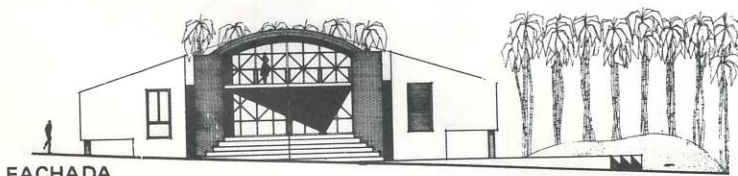
Éolo — É uma atitude reacionária dos arquitetos que tem o poder hoje de uma arquitetura oficial brasileira. Eles estão talvez tendo os mesmos *chiliques* que o governo brasileiro, porque a coisa está mudando e isso é inevitável. O pessoal mais jovem está cansado desse tipo de arquitetura e está procurando novos caminhos, agora não existe nenhum caminho, então você pode fazer alguma coisa muito mais interessante, muito mais livre.

Anteprojeto para o Concurso do BNB — Ag. Belo Horizonte

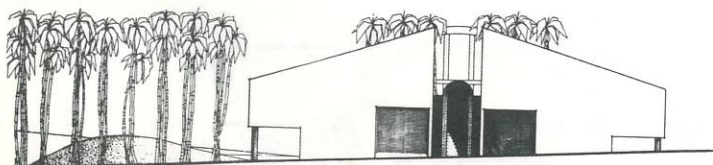




PERSPECTIVA



FACHADA



FACHADA

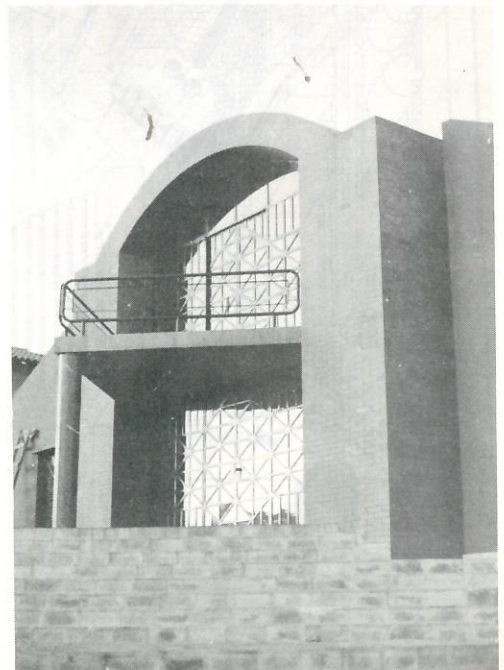
RESIDÊNCIA SYDNEI/KARLA

Arquiteto: Sylvio de Podestá

Local: Lagoa Paranoá - Brasília - D.F.

Projeto: L981

Área: 340 m²



CONCURSO NACIONAL E INTERNACIONAL MINISTÉRIO DE URBANISMO DA

República
Algeriana
Democrática
e Popular

10

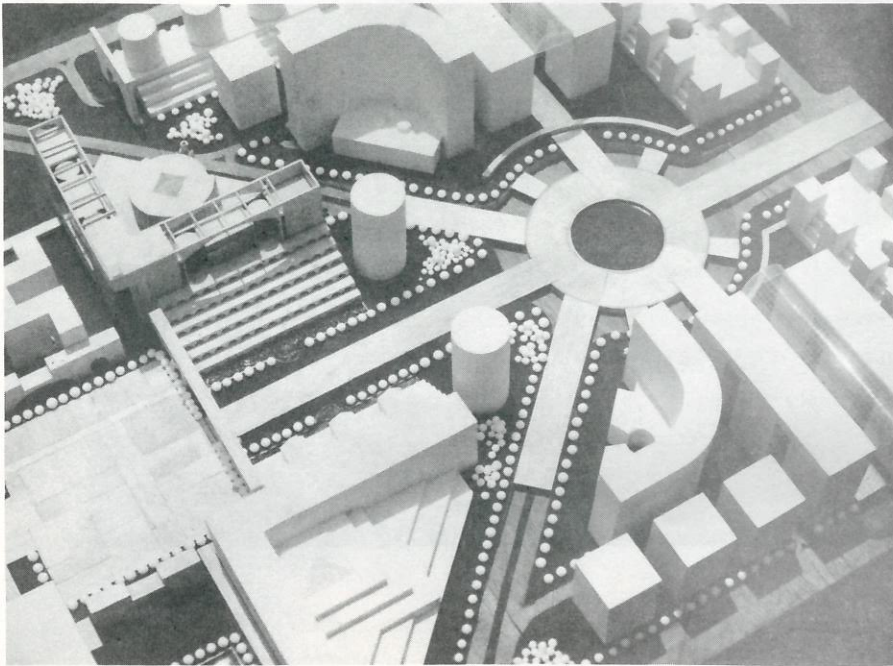
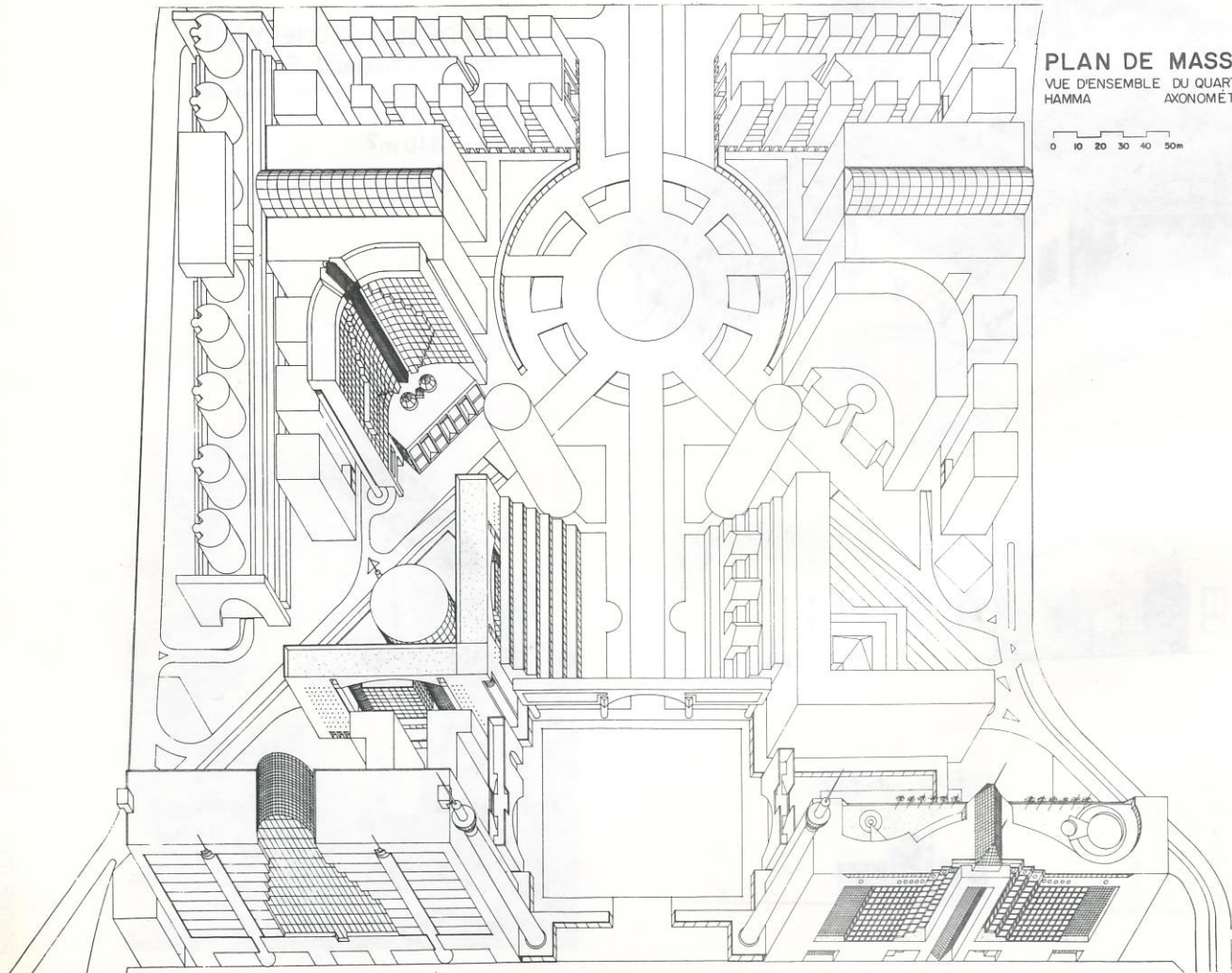


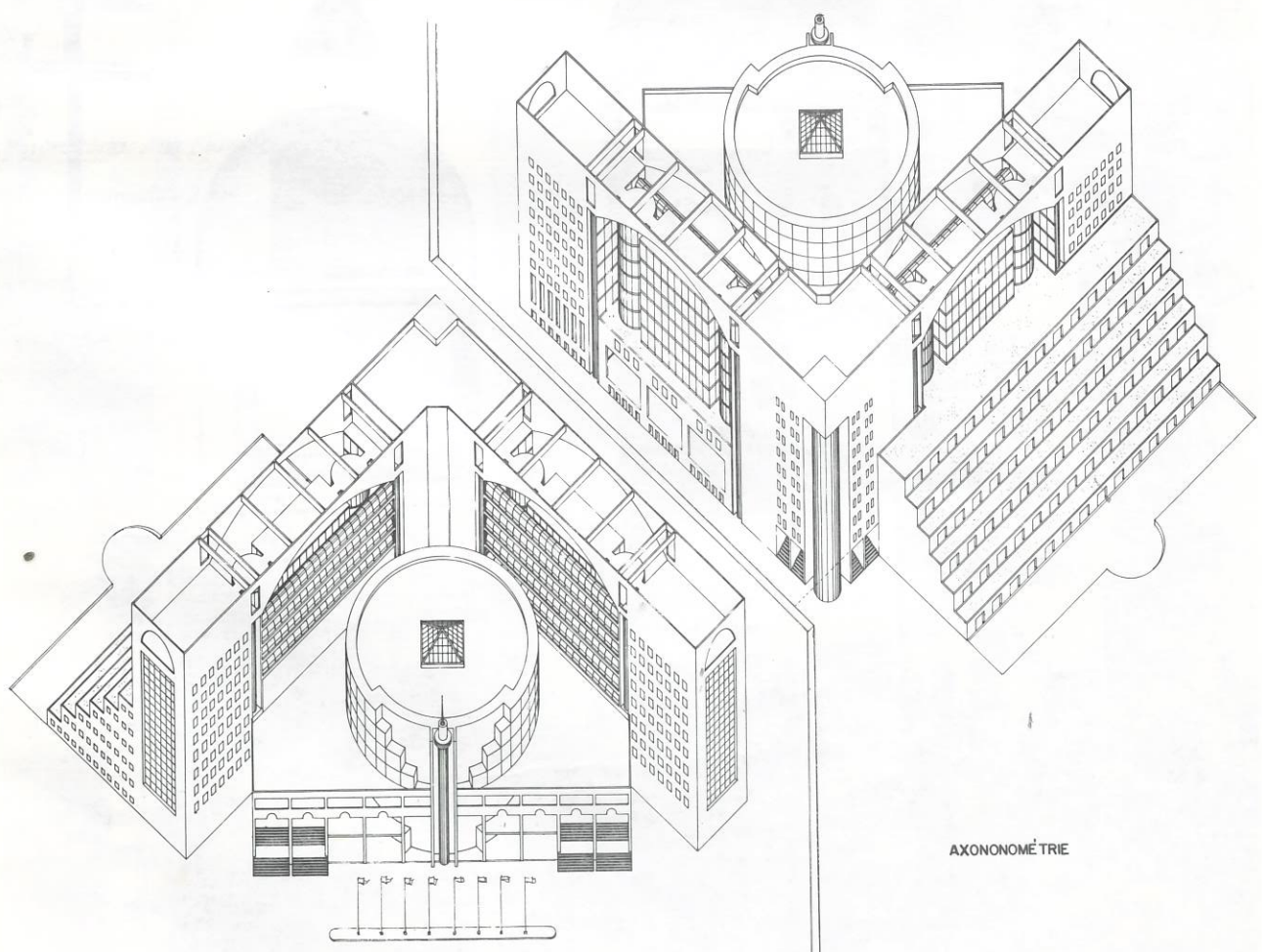
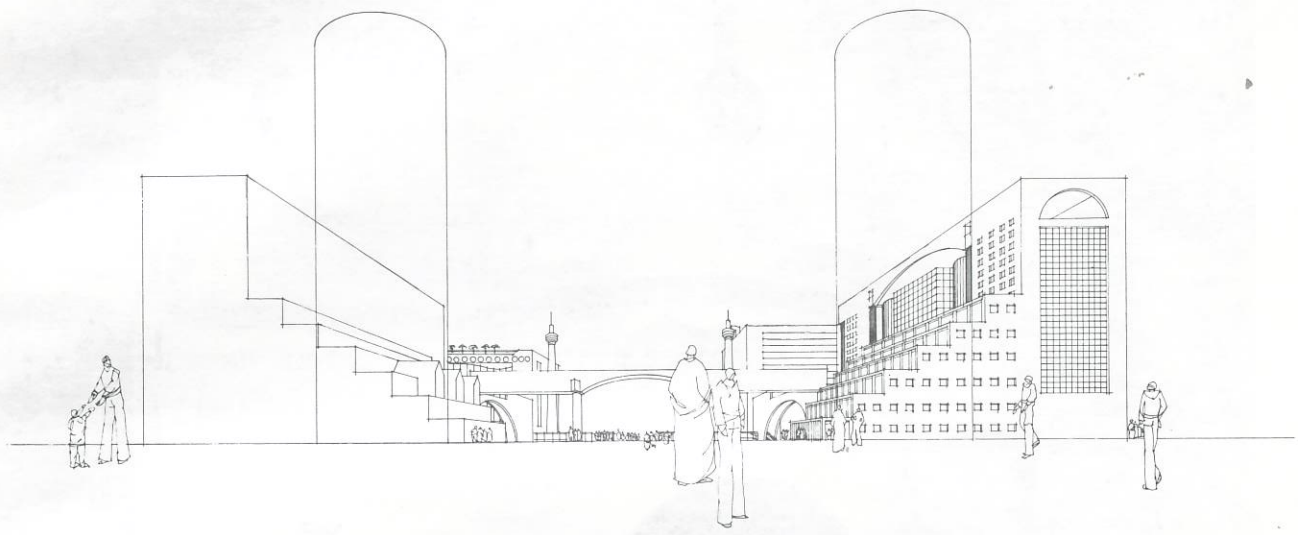
foto da maquete



PLAN DE MASSE
VUE D'ENSEMBLE DU QUARTIER
HAMMA
AXONOMETRIE

0 10 20 30 40 50m

ANAL DE PROJETOS DE ARQUITETURA CONSTRUÇÃO E HABITAÇÃO



AXONOMETRIE

ASSEMBLEE POPULAIRE NATIONALE
0 5 10 15 20 25 ECHELLE 1/500

CASA DE BONECAS



ESTE PROJETO SURTIU COMO OPORTUNIDADE
DE ELABORAR UM PEQUENO MUNDO.
UM MUNDO INFANTIL, DE SONHO
E FANTASIA, DENTRO DE UM APARTAMENTO.
LIBERTAR A CRIANÇA DA REALIDADE.

VIVER. BRINCAR.

SUBIR. PULAR.

CIRANDA. CIRANDAR

CASTELO DE AREIA.

OURO PRETO. CONGONHAS.

PAOLO PORTOGHESI.

SONHOS?

GUARDAR OS BRINQUEDOS, LIVROS, BONECAS, ETC.

SUBIR ESCADAS, ABRIR PORTAS, CORTINAS, ENTRAR, SENTAR.

ESTE ARMÁRIO É UMA CASA:

COM ESCADAS, PORTAS, T.V., SOM ILUMINAÇÃO, BANDEIRAS
E NUVENS.

QUASE REAL.

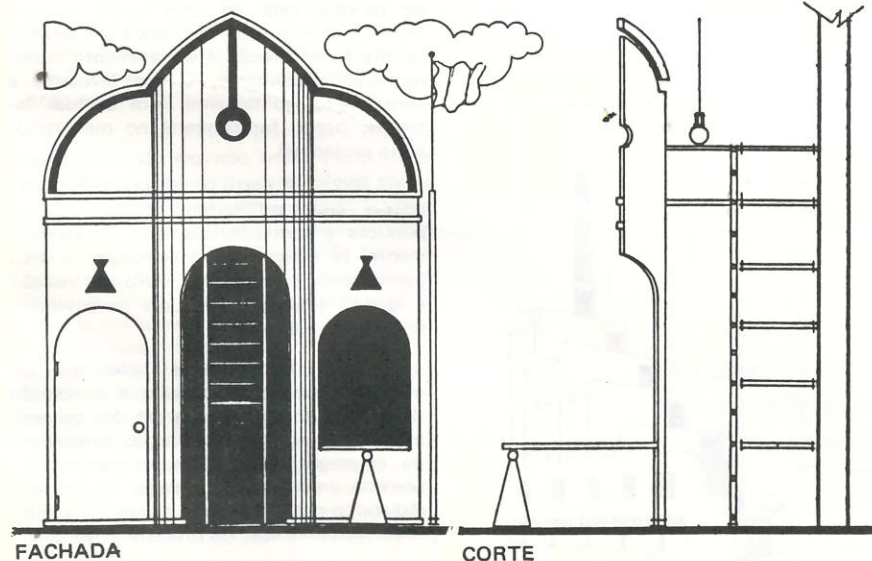
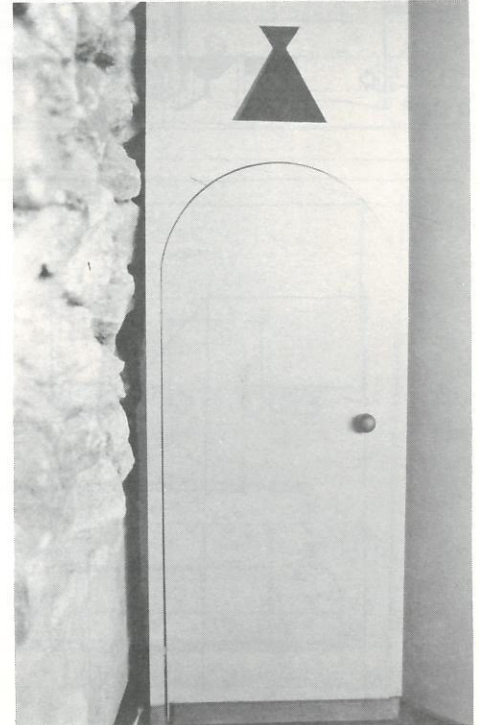
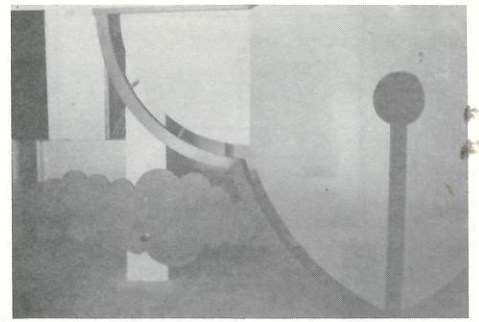
Proprietário: Ana Florence (6 anos)

Área construída: - 2 m²

Local: Serra, B.H.

Data: Junho de 84

Arquiteto: Marcos Fonseca Emídio



FACHADA

CORTE

Coluna TGI

Óculum reservará sempre um espaço aos trabalhos de graduação interdisciplinar (TGIs) desenvolvidos pelos alunos de Arquitetura e Urbanismo. O critério de escolha será tão somente a qualidade, sendo publicados apenas os trabalhos que, segundo nosso entender, ao ultrapassarem o mero objetivo de trabalho escolar, apontem para uma reflexão da arte de projetar.

Inaugurando a coluna, apresentamos o TGI de Paulo Sérgio Dias Ferreira, de 1982. É uma amostra de como a tardia discussão da pós-modernidade no Brasil trouxe ao menos uma vontade renovada de pensar novas saídas, de procurar outros rumos que não os ditados por nossa "tradição moderna".

O que publicamos é parte do 3º capítulo, destinado ao "Exercício de Projeto". Os outros dois capítulos discutem "a Forma no Movimento Moderno" e "a Forma na Arquitetura Brasileira", constituindo-se numa espécie de 'acerto de contas' com a produção arquitetônica brasileira mais recente, passo necessário para a execução do projeto final.

O arquiteto Paulo Sérgio Dias Ferreira reside atualmente em Ribeirão Preto, Estado de São Paulo, onde exerce a profissão. Deixemos que fale por si mesmo:

A QUESTÃO DA FORMA NA ARQUITETURA A PARTIR DO MOVIMENTO MODERNO – TGI DE PAULO SÉRGIO D. FERREIRA – 1982 – PUC

INTENÇÕES

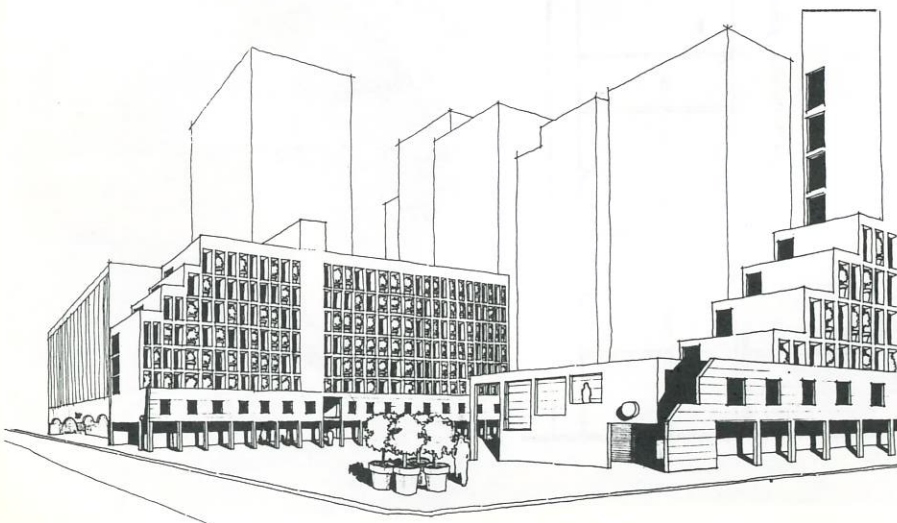
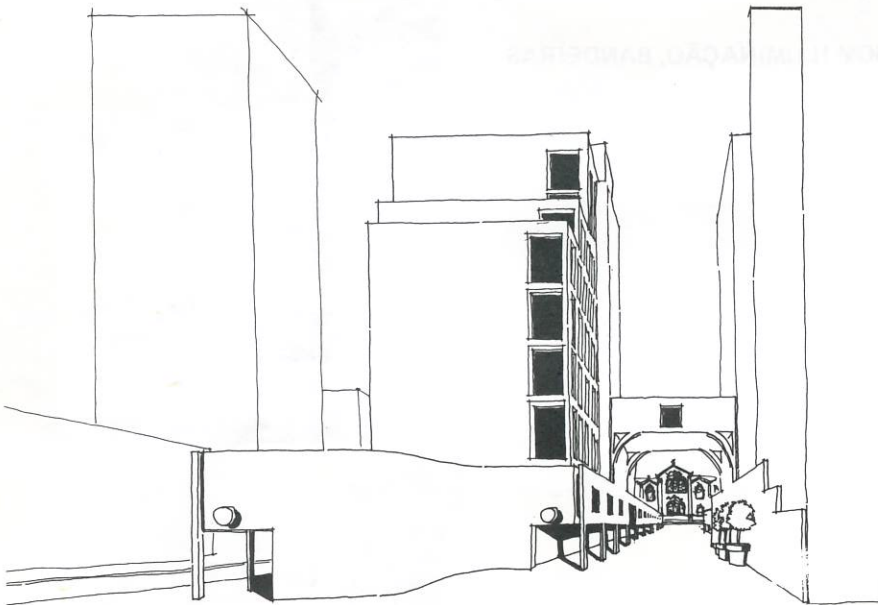
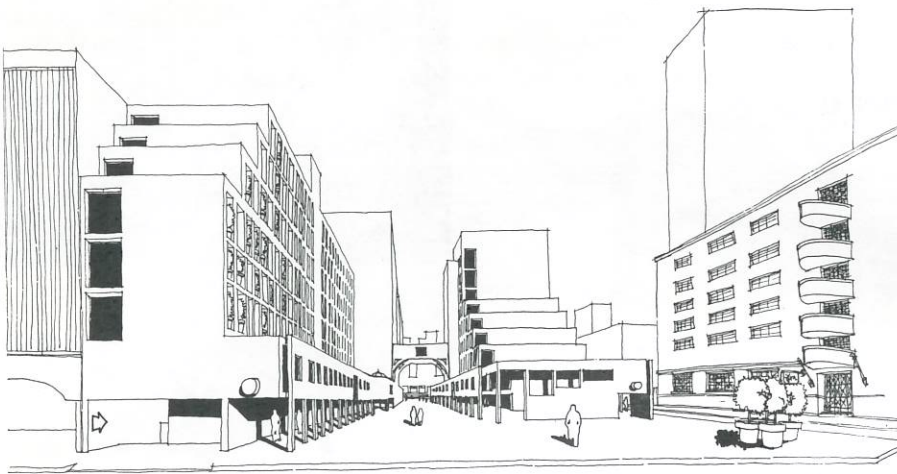
Escolhi para desenvolver um trabalho reflexivo de projeto a área da Igreja do Carmo, no centro de Campinas. A igreja – de grande significação histórico-cultural para a cidade – abre-se para uma praça fronteiriça: praça Bento Quirino. Entretanto, a pouca largura das ruas circundantes (Barão de Jaguara, Barreto Leme, Sacramento) impede uma visão de conjunto da igreja.

Uma observação mais atenta colocou-me diante outro problema: o grande paredão cego de uma lateral do edifício Cruz Alta, que faz face a um terreno baldio. Este paredão é um elemento muito agressivo visualmente, o que levou-me a considerá-lo, juntamente com as ruas estreitas, ponto fundamental no meu raciocínio projectual.

A partir de tais condicionantes resolvi criar no terreno baldio espaços públicos e semi-públicos que, simultaneamente, se integrassem à estrutura da área (ampliando o campo de visão em relação à igreja) e permitissem uma nova visualidade do paredão.

Formalmente optei por um conjunto que rompesse com a concepção de projeto como pura clareza dos procedimentos técnicos e explicitação exacerbada do emprego de materiais, concepção que acarreta uma despersonalização do edifício, reduzindo-o a uma única mensagem significada: racionalização do procedimento.

Esse conjunto deveria articular elementos significativos cujos códigos visuais



caracterizem usos e funções, criando assim maiores referências com o vocabulário tradicional arquitetônico da cidade de Campinas e brasileiro.

PARTIDO

A fim de satisfazer as intenções descritas, adotei, após alguns estudos, o partido de implantar dois edifícios dispostos de tal maneira que resultassem uma rua interna de circulação onde abriam-se lojas situadas ao nível da rua. Esta pequena via interna proporcionaria a visualização da igreja desde a avenida Francisco Glicério, paralela à Barão de Jaguará.

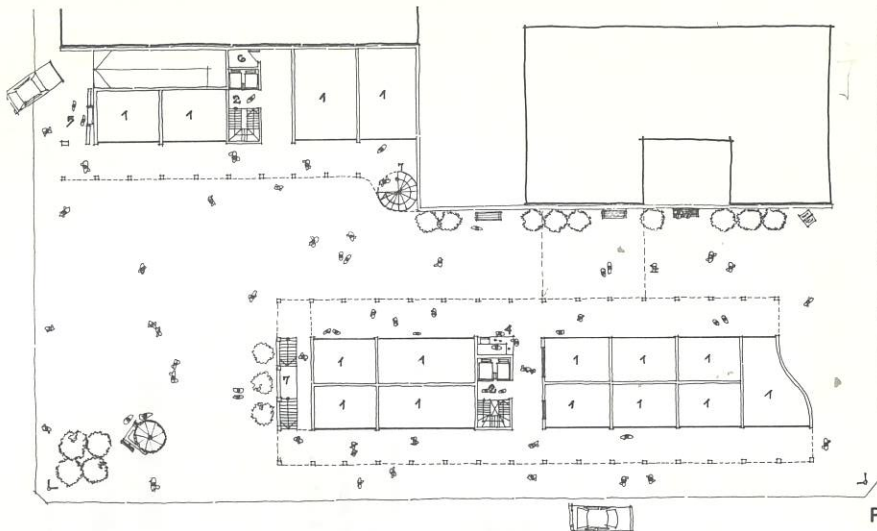
O afastamento de um dos edifícios abriria espaço suficiente para uma pequena praça que se constituiria numa espécie de "sala de visita" para os frequentadores do templo e da agência INPS (cuja entrada principal abre-se para a praça projetada). Além de ampliar física e visualmente o espaço público, a praça serviria de uma espécie de "agente articulador" entre os diversos elementos em questão (igreja, 2 blocos projetados, rua interna, ruas estreitas), dando ao conjunto a unidade desejada. O outro edifício se encostaria ao paredão do Edifício Cruz Alta, "mascarando-o".

O andar térreo dos edifícios destinaria-se ao comércio mais rápido (farmácia, papelaria, roupa, etc.) e relacionariam-se diretamente com as ruas interna e externas através de espaços semi-públicos em forma de "arcadas", marcada por uma sucessão ritmada de colunas. Este elemento tem significação histórica e culturalmente estabelecida como espaço semi-público de circulação e transição entre o público e o privado.

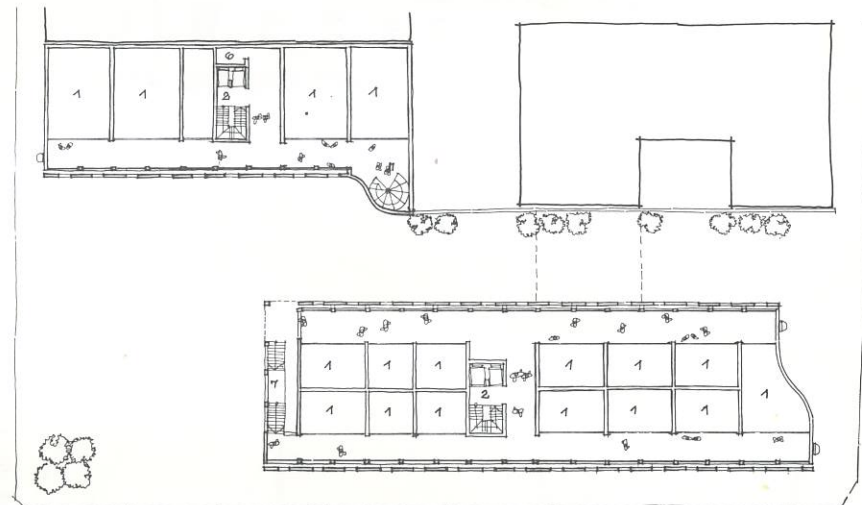
O segundo andar contaria com serviços e comércio mais demorados (joalherias, lanchonetes, barbearias, etc.), ficando mais afastados fisicamente das ruas com as quais se relacionaria visualmente de forma mais indireta através de aberturas (que lembram janelas) na fachada ligeiramente afastada do edifício.

A sucessão de colunas, cujo ritmo contrasta com o andar superior (mais fechado, com pequenas janelas) constituem uma fachada que, apesar de afastada do corpo do edifício, não chega a ser uma fachada falsa pois tem função estrutural. Tem, porém, a função de também comunicar uma mensagem em códigos visuais histórica e culturalmente estabelecidos na tradição arquitetônica brasileira.

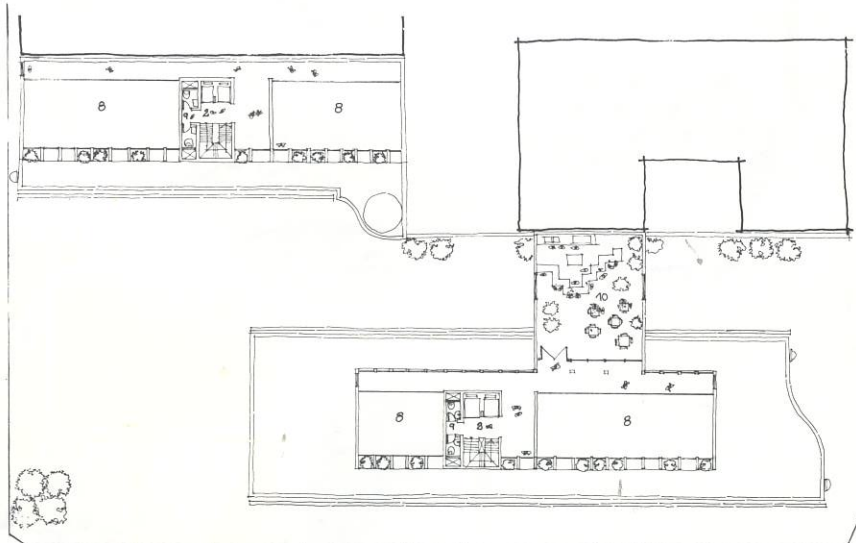
As formas dentadas e irregulares a partir do segundo andar (destinados a escritórios) buscam uma analogia com o perfil da cidade, quebrando a simetria visual dos edifícios. Em um edifício de escritórios, assim como em outros de função burocrática, o contato com um elemento natural tem um bom efeito psicológico. Ali a maioria das secretárias mantém um pequeno vaso em suas mesas, assim como os escritórios possuem vasos e flores, mesmo que desidratados. Esse costume faz parte do repertório das pessoas que trabalham em ambientes fechados e é interpretado no projeto de forma expressiva, através de vasos cerâmicos, enormes, colocados na fachada dos edifícios (no peitoril das aberturas envidraçadas da fachada), utilizando a natureza de forma controlada, numa linguagem urbana.



PISO 1

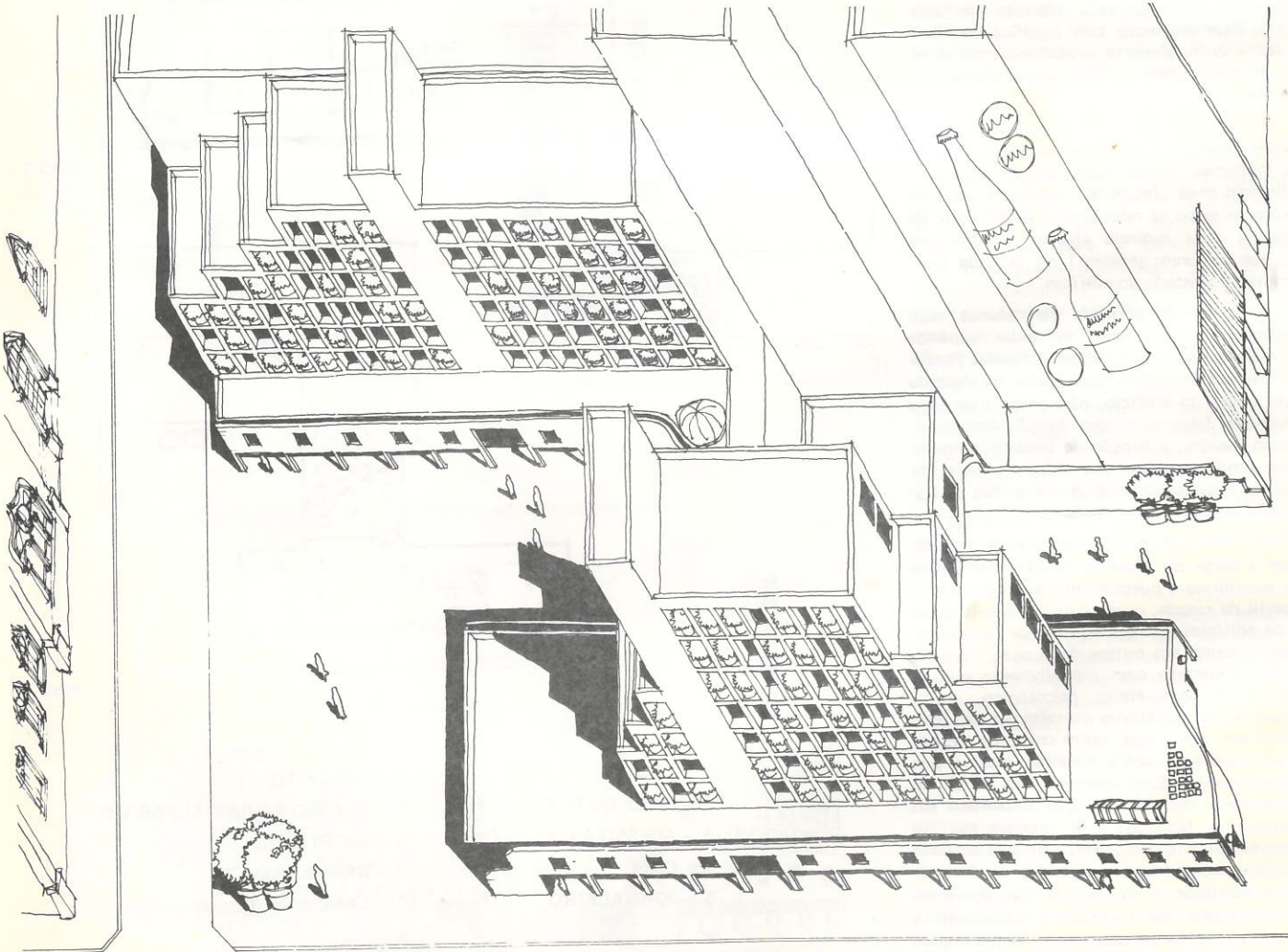


PISO 2



PISO 3

- | | |
|----------------------|-----------------------------|
| 1 – LOJAS | 6 – DEPÓSITO |
| 2 – HALL DO ELEVADOR | 7 – ACESSO AO PAV. SUPERIOR |
| 3 – ACESSO A GARAGEM | 8 – ESCRITÓRIO |
| 4 – CAFÉ | 9 – BANHEIROS |
| 5 – JORNALEIRO | 10 – LANCHONETE |



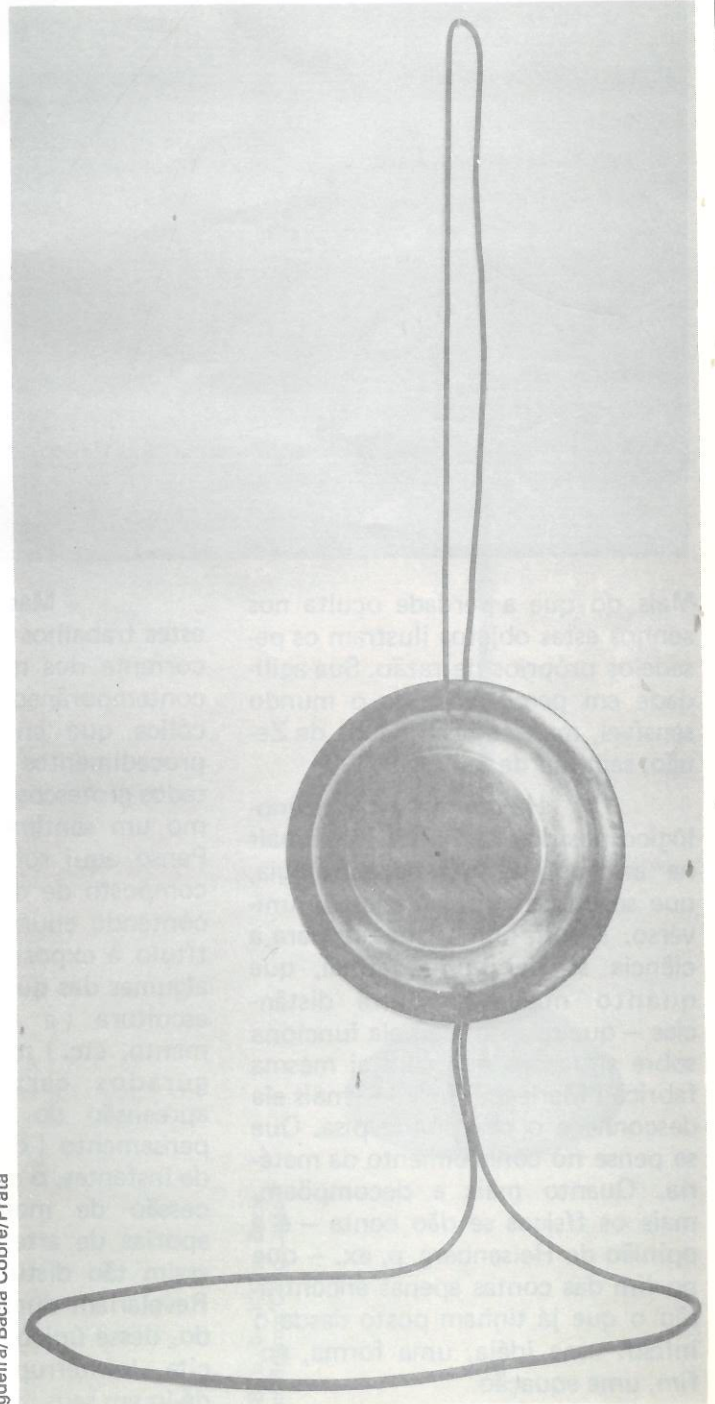
Vórtice

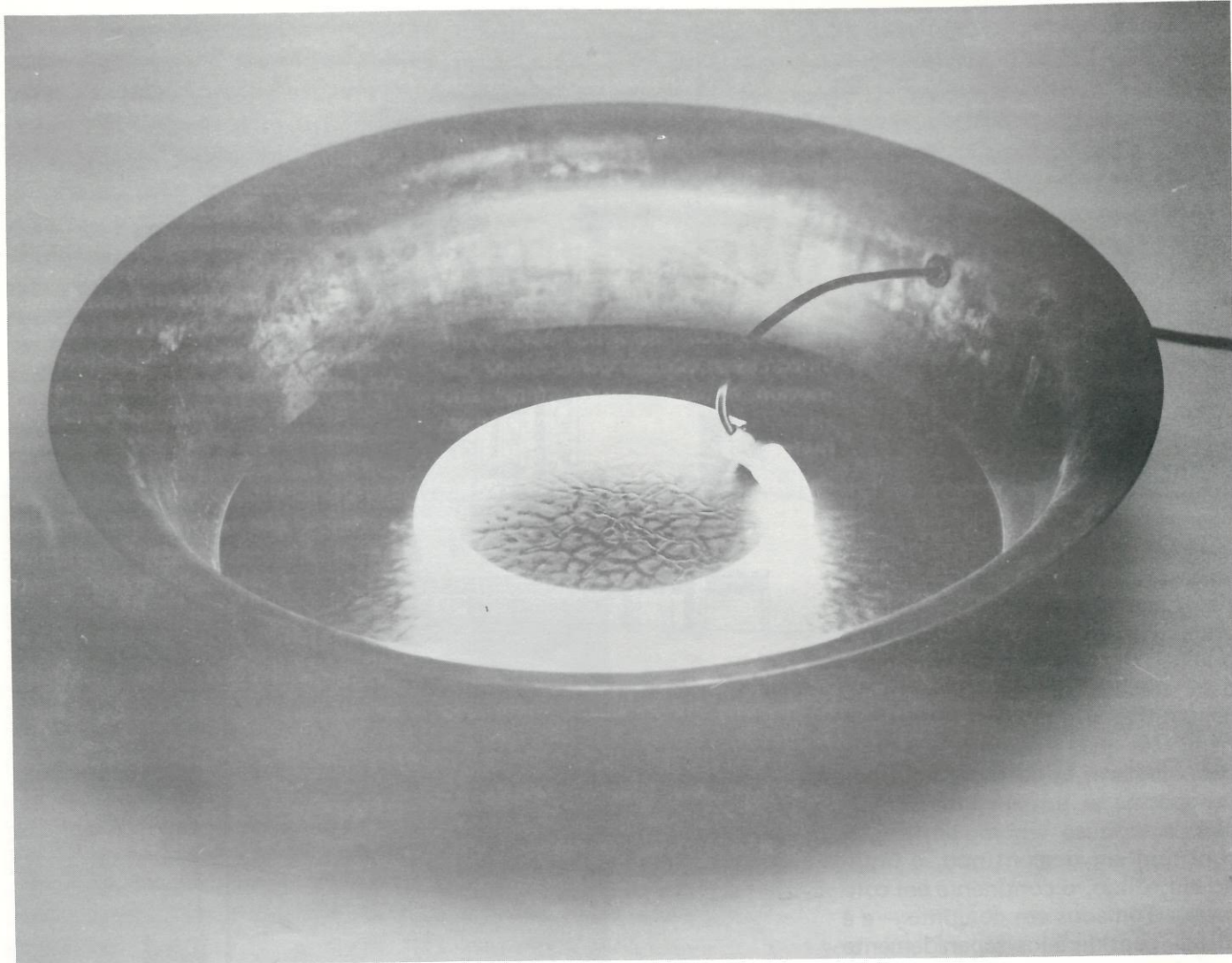
PESADELOS DA RAZÃO

Os objetos de Marco do Valle dão a impressão que funcionariam, mas não se sabe bem como e onde. Negam a função familiar e original de suas partes, mas guardam trechos de um pensamento construtivo e operativo. Funcionariam. Mas onde e como? São situações similares às do pesadelo, onde os opostos se tornam intercambiáveis: o repouso em movimento, o contínuo em descontínuo, o líquido em sólido, o continente em conteúdo. Tomados em conjunto — e é difícil considerá-los separadamente — todos estes objetos seriam como que fragmentos de um mundo e de uma física da ordem do sonho, contrária à disposição e à percepção familiar dos corpos.

Mas não apenas isto, pois estes trabalhos não buscam nenhuma verdade surreal. A verdade é uma questão que abordam apenas lateralmente. Não há, na maioria deles, nada de estético, de adequado às fulgurações de um mundo que surgiria em meio às aparências da vigília ou do sonho. Seus trabalhos são antes uma paródia, mais melancólica do irônica, do mundo dos utensílios e dos instrumentos, e sobretudo do pensamento operativo da ciência — praticamente eficaz, mas teoricamente restrito a seus "dogmas" — quando debruçado sobre a matéria e seus enigmas. Pois o que faz a física, aliada à matemática, se não pensar o movimento como uma coleção de momentos, o tempo sob a ótica do instante, e o contínuo a partir do descontínuo?

4.80 x ϕ 0.80m Man-
gueira/Bacia Cobre/Prata





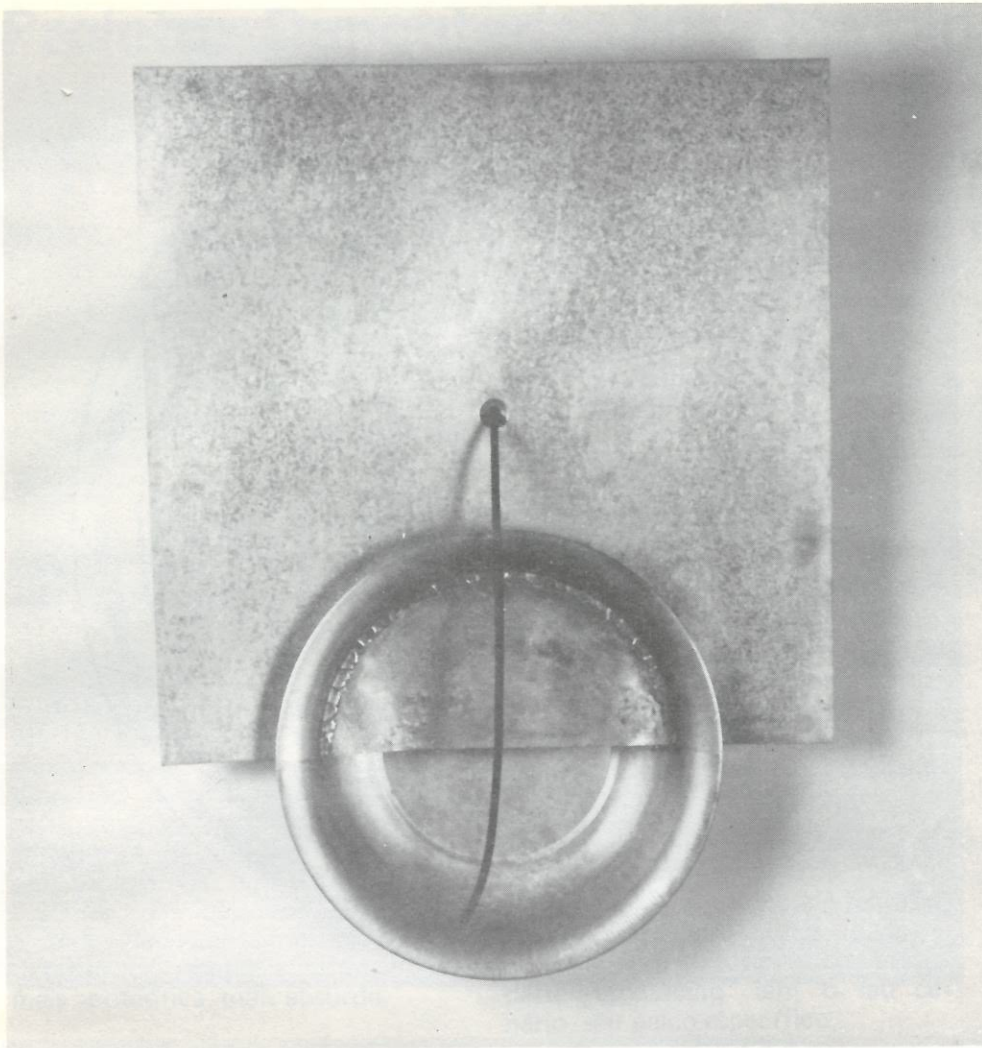
Mais do que a verdade oculta nos sonhos estes objetos ilustram os pesadelos próprios da razão. Sua agilidade em percorrer todo o mundo sensível, mas, como a flecha de Zenão, sem sair de seu lugar.

Há um mal-estar cosmológico nos dias de hoje. Não é mais na astronomia, mas na astrologia, que se buscam os segredos do universo. E seria um triste fim para a ciência se dar conta, afinal, que quanto mais ela cobre distâncias — que quanto mais ela funciona sobre situações que para si mesma fabrica (Merleau-Ponty) — mais ela desconhece o chão onde pisa. Que se pense no conhecimento da matéria. Quanto mais a decompõem, mais os físicos se dão conta — é a opinião de Heisenberg, p. ex. — que no fim das contas apenas encontrarão o que já tinham posto desde o início: uma idéia, uma forma, enfim, uma equação.

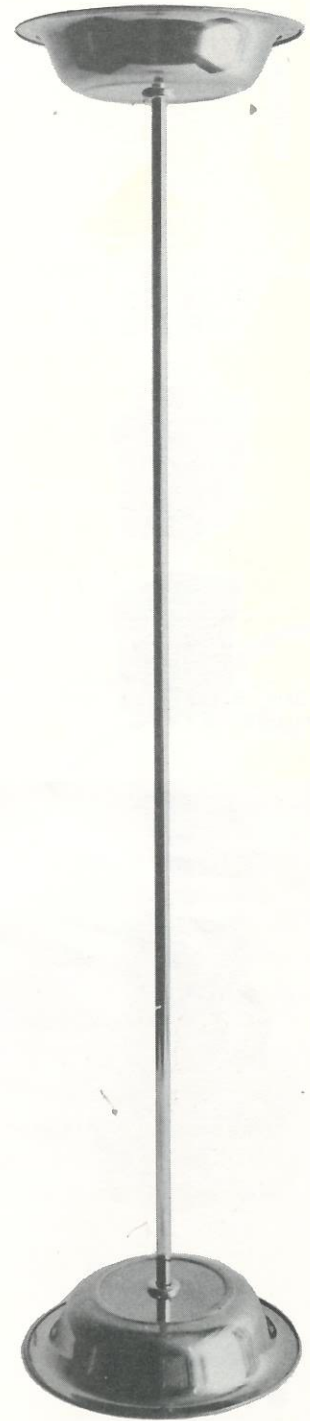
Mas seria injusto avaliar estes trabalhos como engrossando a corrente dos misticismos de massa contemporâneos. A paródia melancólica que encenam — mistura de procedimentos rigorosos com resultados grotescos — guarda assim mesmo um sentimento de descoberta. Penso aqui sobretudo no trabalho composto de duas pequenas bacias contendo chumbo e cujo nome dá título à exposição. Aí estão postas algumas das questões da história da escultura (a apreensão do movimento, etc.) mas também estão figurados certos problemas da apreensão do mundo físico pelo pensamento (o tempo como soma de instantes, o movimento como sucessão de momentos, etc.). As aporias da arte, afinal, não seriam assim tão distintas das da ciência. Revelariam duas das faces do mundo, desse único mundo, que nos incita, ininterruptamente, a desvendá-lo em seus mistérios.

Alberto Tassinari

Ø 0.80 Bacia Cobre/Prata/Lâmpada/Cera/Fio Reator

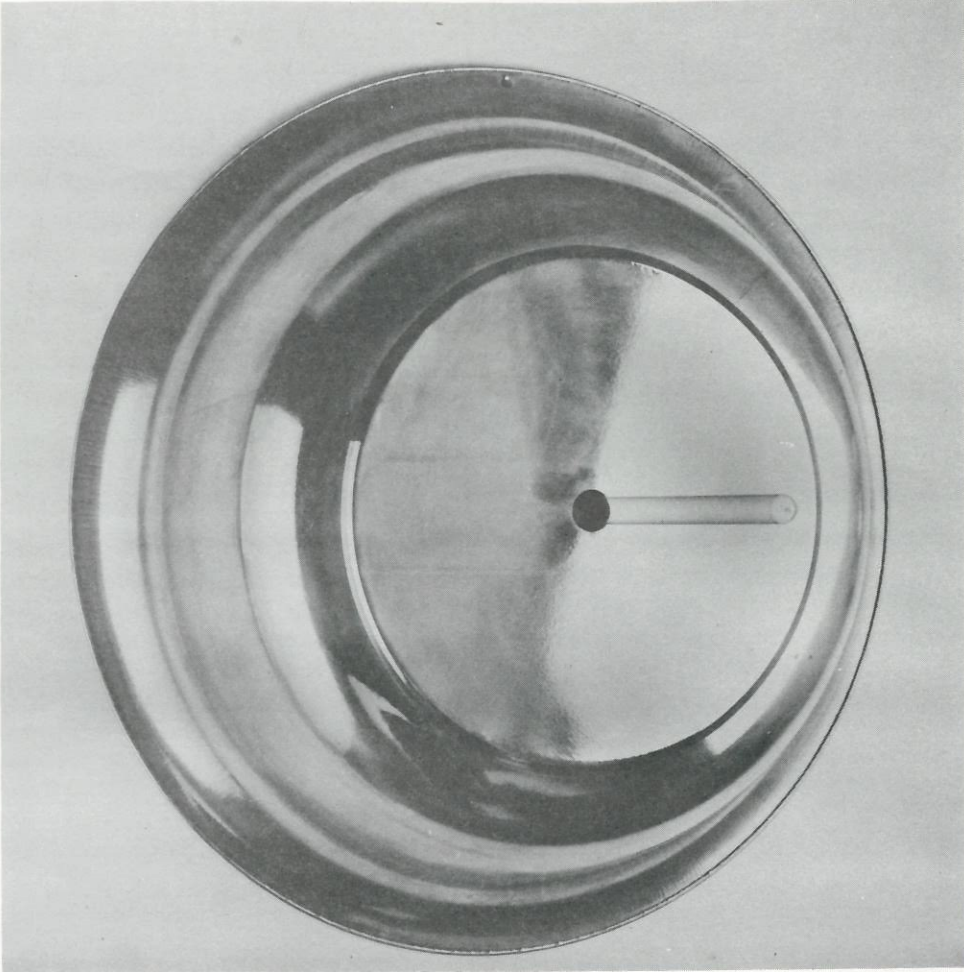


1.32 x 1.00m Chapa/Bacia
Zincada/Mangueira

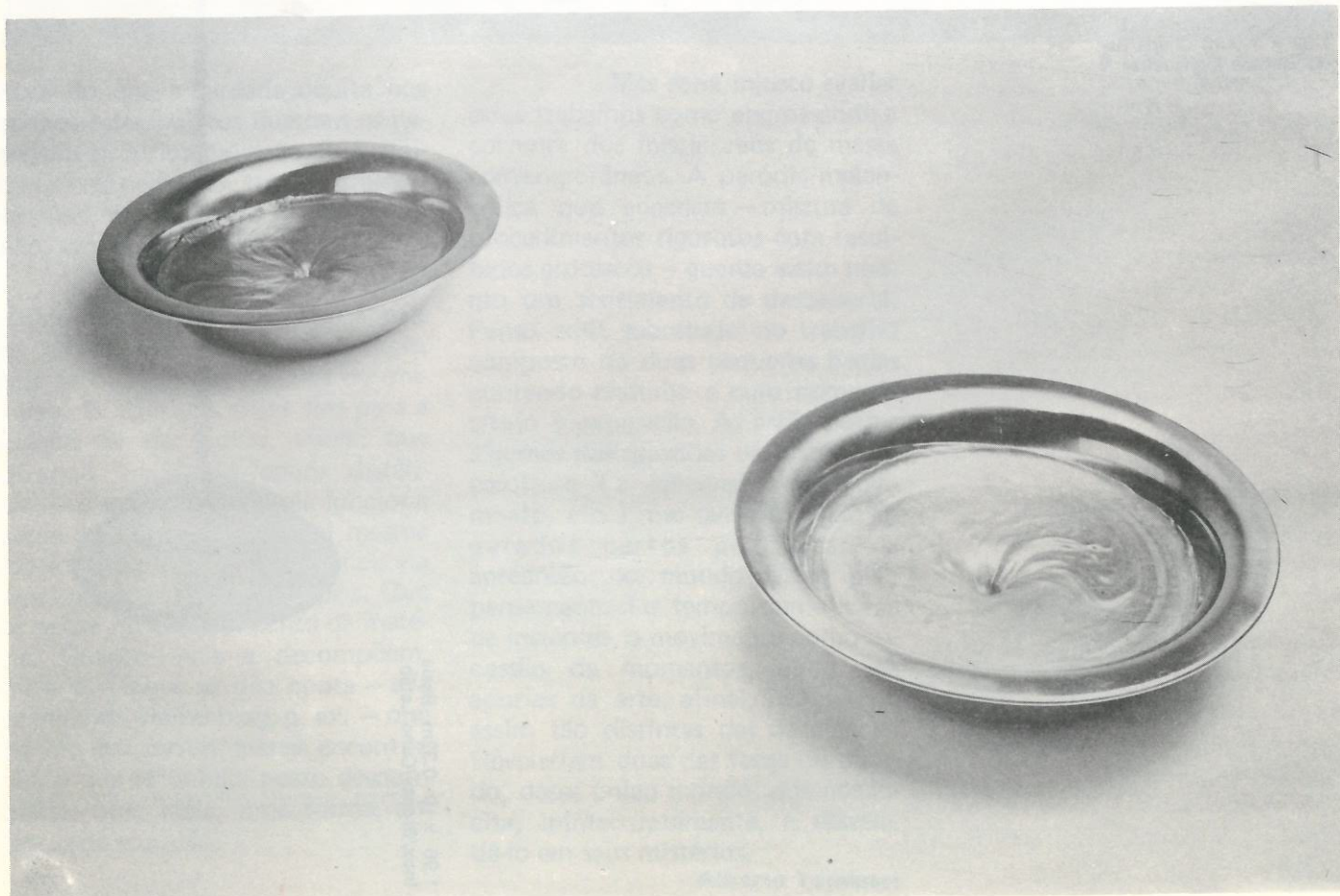


1.98 x ϕ 0.32m Bacia
Inox/Bronze/Cano Latão

0.58 x ϕ 0.80m Bacia
Niquelada/Borracha/Espu-
ma/Água



ϕ 0.32m Bacia Inox
Chumbo/Vértice 1 e 2



Projeto: Danceteria em Campinas

ANA LETICIA RAVAGNANI
HOMERO CIRINEU EVANGELISTA
JANA LUISA CARDOSO
JORGE AUGUSTO RANGEL
MAURICIO ACACIO TÖGNETTI

21 ALUNOS-FAUPOCC

Reforma de uma antiga fábrica situada à Rua 7 de setembro nº 225, Vila Industrial.

Edificada por volta de 50 anos agoú sob o poderio do conde Matarazzo, constituía-se numa fábrica de produção de seda dentro de um vasto complexo industrial. Diversas adaptações de uso ocorreram em seu espaço de aproximadamente 2.000m². De depósito de móveis à sede da guarda-mirim. Mas o destino lhe reservara outra sorte, mais apoteótica, mais absurda.

E eis, que então, no dia predeterminado pronuncia-se:
— Aqui será construída a maior danceteria do país.

Tanto dito como feito. E nada mais se pode fazer.

O programa apresentado seguia a linha clássica das danceterias:

- cabelereiro niueive
- tatuador
- quiromante
- frutaria
- galeria de exposições
- bar e restaurante
- salão de jogos
- arquibancada
- pista de dança
- palco/camarim
- serviços: sanitários e cozinha
- espaço para projeção
- fliperama

E ainda no pátio descoberto um boulevard com sorvete, pipocas modernas, cachorros-quentes, out-doors.

O delírio e o devaneio induziram à uma caixa de surpresas, uma fábrica de ilusões, o circo do século XXI.

Aqui tudo é de plástico, de fantasia, Tatuadores, quiromantes, dançarinos, bar-men e todos mais, atores deste espetáculo têm o seu cenário, seu palco específico.

A luz é a estrela mor, modelo acende-que-tudo-acontece. É ela quem dinamiza e separa esses eventos.

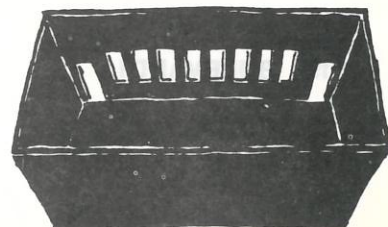
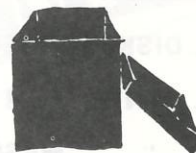
Mas não se deixe enganar, é puro ilusionismo: o espaço é único, contínuo e linear. Os objetos que constituem as cenas são criados e produzidos através de maquetes. O projeto é realizado "in loco", escala 1:1.

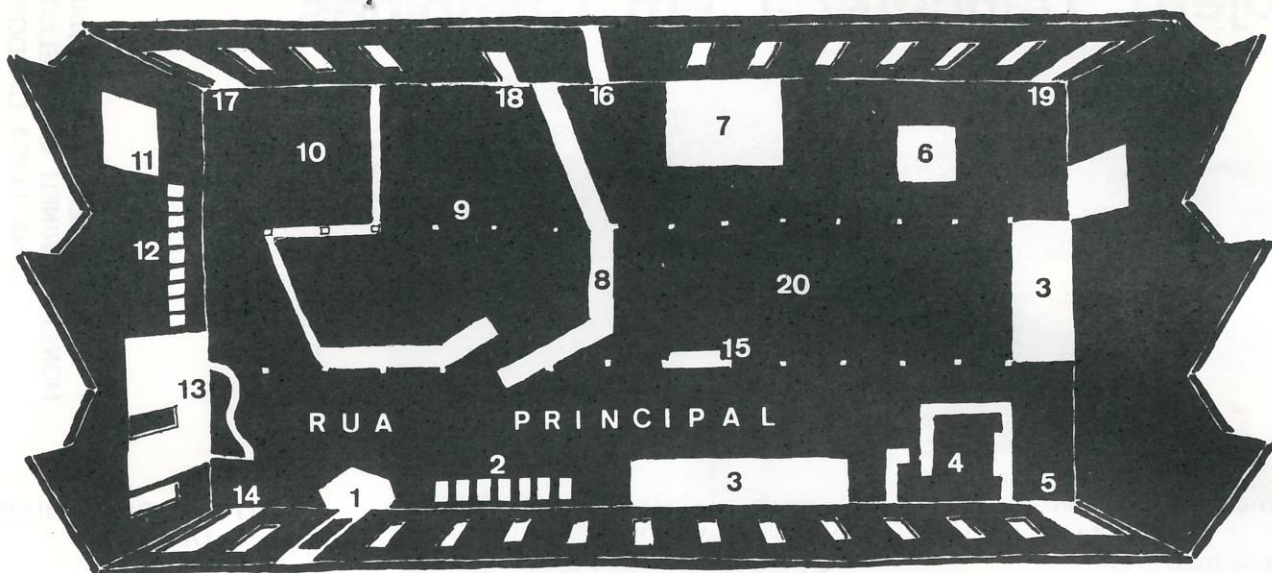
O giz delimita as áreas, a colocação dos cenários, os momentos onde a tinta muda de cor na parede. Barbante e durex são os heróis do volume.

Nós somos os heróis di tudo.

I tchaumuitobrigádu

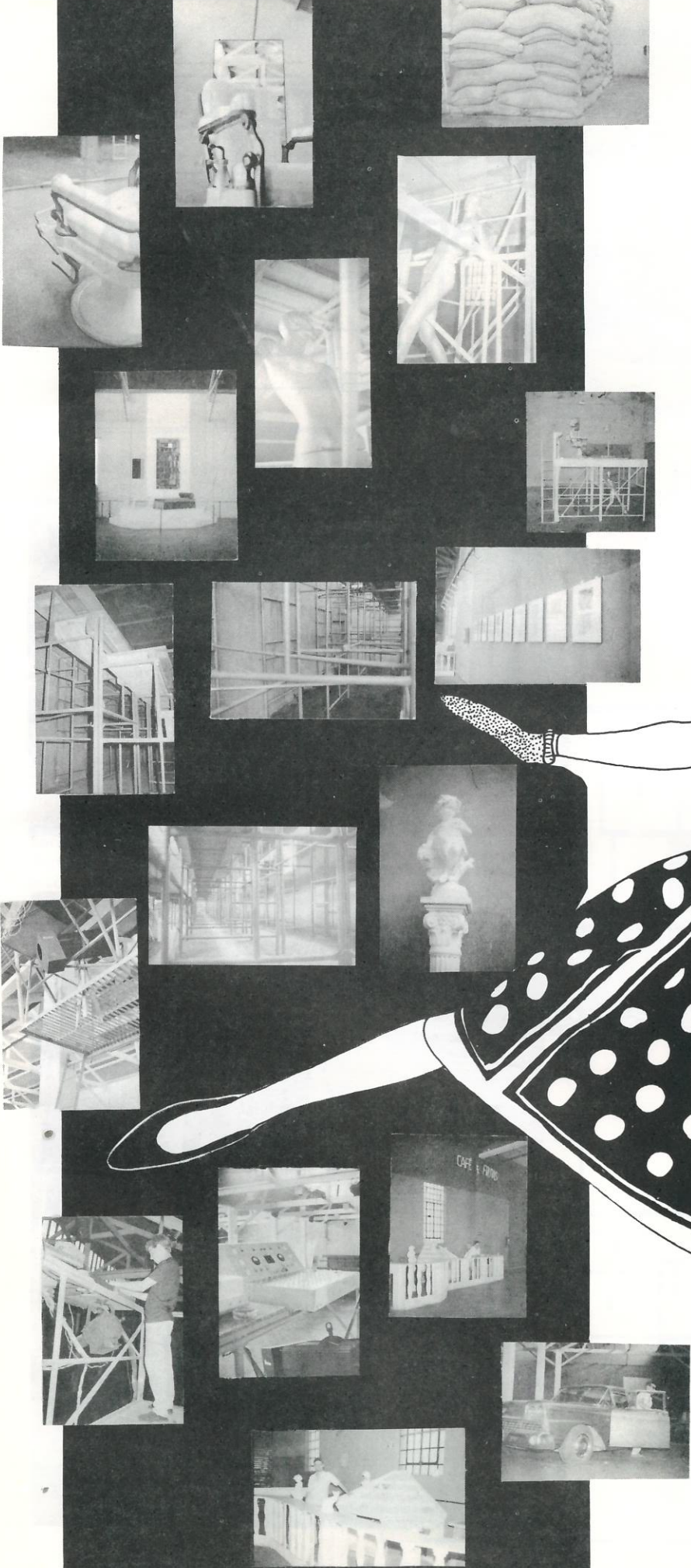
VINTE E SEIS DIAS DE AÇÃO E DELÍRIO



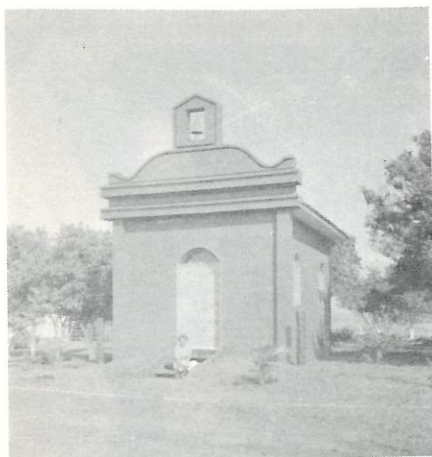


1. TATUADOR - QUIROMANTE - janela espelhada : reflete o dentro obumbra o fora
2. DIVERSÕES · ELETRONICAS · DIVERSÕES · ELETRONICAS · DIVERSÕES
3. ARQUIBANCADAS
4. CHAPELARIA - BILHETERIA
5. ENTRADA
6. CABELEIREIRO ponto alto da danceteria : 2m de altura
7. PALCO
8. BAR - 40m de balcão!
9. RESTAURANTE - 100 mesas , 400 cadeiras
10. SALA DE JOGOS - sinuca, pebolim
11. PROJEÇÕES
12. EXPOSIÇÕES
13. FRUTARIA - frutas de plástico, jardim do eden, balaustres recortados, imagens de gesso
14. SAIDA
15. DISK JOQUEI
16. SANIT. FEM.
17. " MASC.
18. COZINHA
19. BULEVARDI
20. PISTA





ARQUITETURA DE ROBERTO SCATENA



Capela - Projeto - Roberto Scatena

Residência Heloisa Scatena

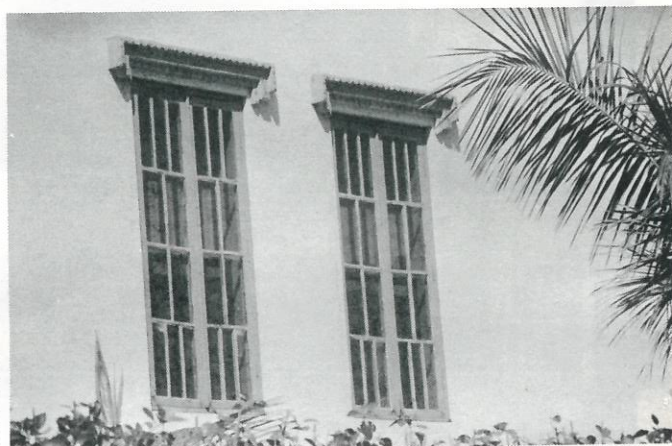


foto Cabelinho

Residência Heloisa Scatena



foto Cabelinho

24 Arquitetura é um sublime ato da imaginação poética.

É de se ficar perplexo perante as publicações sobre arquitetura que omitiram as palavras: Beleza, Inspiração, Mágica, Afeto e também os conceitos de serenidade, silêncio, intimidade e perplexidade. Todos são presentes em minha alma e espero fazer deles completa justiça no decorrer de minha obra.

Religião e Mito.

É impossível o entendimento da arte e a glória de sua história a espiritualidade religiosa e as raízes místicas que nos leva ao fundo do fenômeno artístico. Sem nenhum deles, não haveria as pirâmides do Egito nem as pirâmides das Américas.

Não haveria nem templos gregos nem catedrais góticas, nem o esplendor que nos deixou o Renascimento e o Barroco.

Arquitetura é mais que a necessidade prática e econômica. Ela se preocupa com valores existenciais, com imagens. Imagens derivadas da existência humana.

Arquitetura interpreta estas imagens na organização do espaço.

Roberto Scatena
81

Roberto Scatena se formou em Mogi das Cruzes, FAUUMCC, em 1977. Mudou-se para Los Angeles, fazendo mestrado na UCLA (78-81), onde manteve contato, entre outros, com Charles Moore. Durante sua estada em L. A. desenvolveu um projeto de documentação e restauração da residência de Rudolf M. Schindler e tida como a primeira residência moderna dos EUA. Retornando ao Brasil, fixou residência em Ribeirão Preto-SP, dedicando-se ao ensino de arquitetura nas escolas locais e desenvolvendo projetos para a região. Roberto Scatena morreu em maio de 1985 com 31 anos.

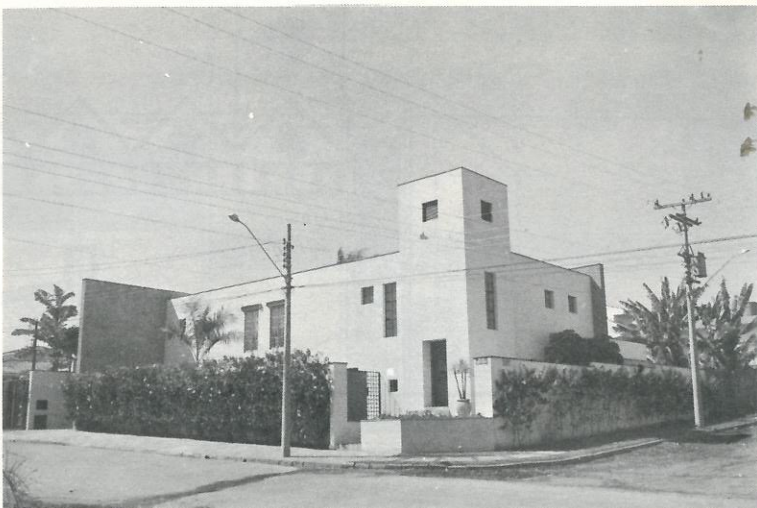
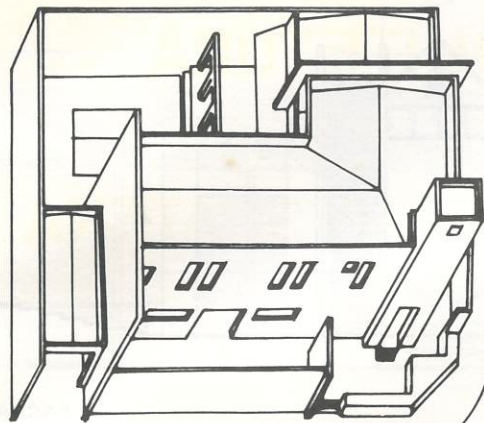


foto Cabelinho

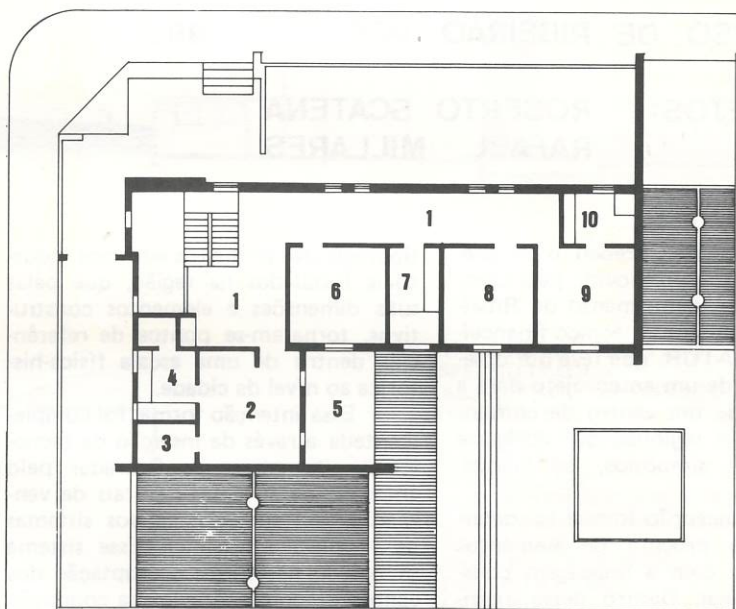
RESIDÊNCIA HELOISA SCATENA 25

A arquitetura de Roberto Scatena é um tablado cultural de insinuações cênicas em graus completos, eretos, elegantes. Renovador por essência, ele trouxe de fora mais que um aprendizado acadêmico. Volta ao Brasil de uma viagem mística, repleto de inquietações, do toque de múltiplas cores, como o fascínio por lápis de cor. E de cada jogo colorido surgem flutuantes manifestações de luzes e formas. O ritual cênico decomposto pelo inconformismo, recuperado pela harmonia do interior místico.

Arma-se de um pós-modernismo ávido e sôfrego como suas indagações diante do comum quotidiano. E como um mago pagão, na vida real, pertuma os bastidores com ângulos retos, calmos, dóceis, amenos.

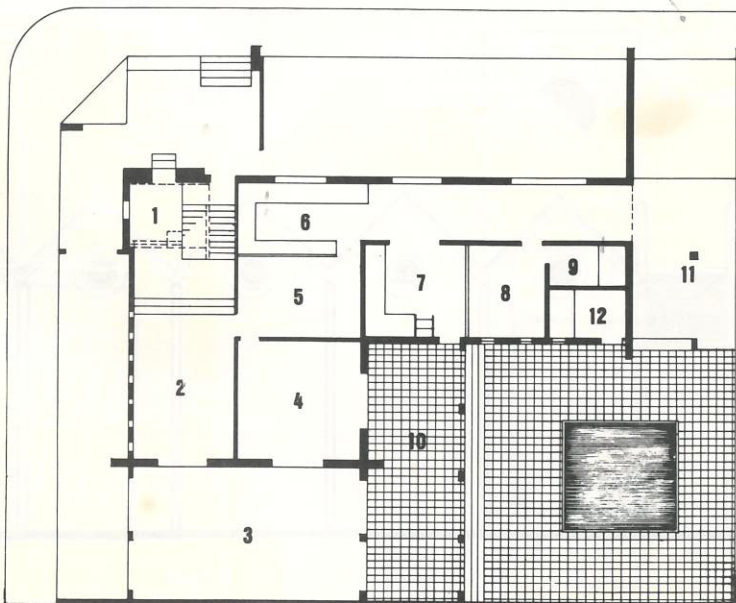
Roberto trouxe mais do seu tempo. Trouxe o sabor agridoce do caos hermético, contido entre paredes, domado. Sua arquitetura eclode como plataforma apontando astros e cometas sentinelas. Lançando uma visão sobre o já visto, alçando um novo vôo sobre o des-caso, o des-dito, o des-tino. E o que seriam para ele os passos pós-modernos? Talvez a metáfora, o improvisado detalhadamente calculado, a recusa de colunas gregas como forma de apoio. A projeção neurótica do movimento humano, tecendo a trama do universo como fiam tecelãs milenares suas rendas. Um avanço centrífugo. Mas, antes de sua obra, ele aparece atento, embebe-se do delírio do século e projeta o presente como quem vem do futuro.

William José Fagiolo
Lúcia Helena Fagiolo
Adriana Canova Simionato



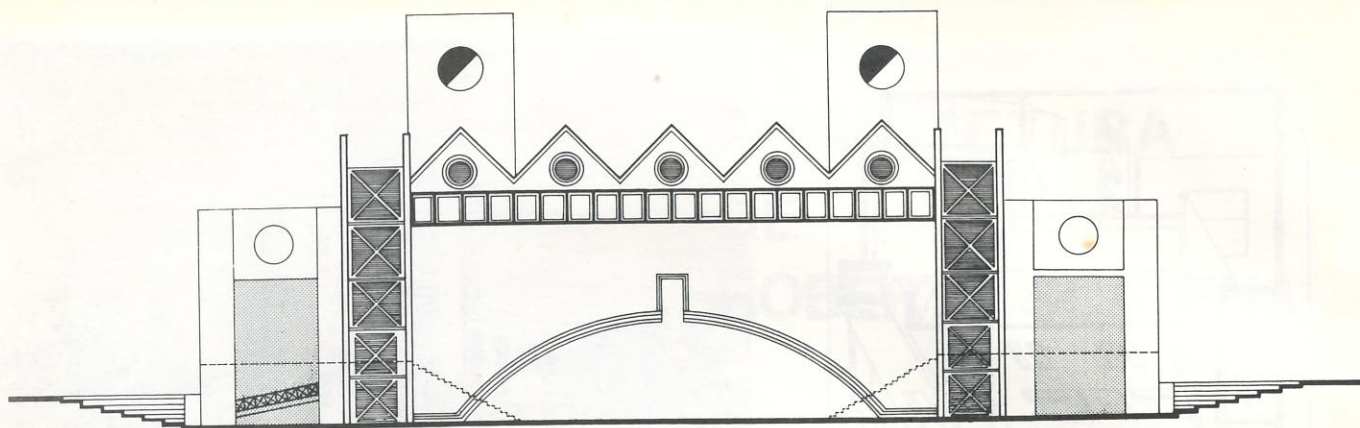
PISO 2

- 1. HALL
- 2. DORMITÓRIO
- 3. CLOSET
- 4. BANHO
- 5. VARANDA
- 6. DORMITÓRIO
- 7. BANHO
- 8. DORMITÓRIO
- 9. DORMITÓRIO
- 10. BANHO



PISO 1

- 1. HAL
- 2. GALERIA
- 3. ESTAR
- 4. JANTAR
- 5. COPA
- 6. COZINHA
- 7. LAVANDERIA
- 8. DORMITÓRIO
- 9. BANHO
- 10. PATEO
- 11. ABRIGO
- 12. VESTIÁRIO



FACHADA

PROJETO CENTRO DE CONVENÇÕES

CONCURSO DE RIBEIRÃO PRETO — 1983

ARQUITETOS: **ROBERTO SCATENA**
RAFAEL MILLARES

Este projeto recebeu o 2º prêmio do concurso promovido pela Companhia de Desenvolvimento de Ribeirão Preto, com apoio técnico financeiro da EMBRATUR, que teve por objeto a escolha de um anteprojeto para a construção de um centro de convenções, de nível regional, que abrigasse congressos, simpósios, seminários, shows, etc.

Sua concepção formal foi determinada pela procura de elementos identificáveis com a linguagem construtiva regional. Dentro dessa intenção, o projeto tentou recuperar a

tipologia dos primeiros edifícios industriais instalados na região, que pelas suas dimensões e elementos construtivos, tornaram-se pontos de referências dentro de uma escala física-histórica ao nível da cidade.

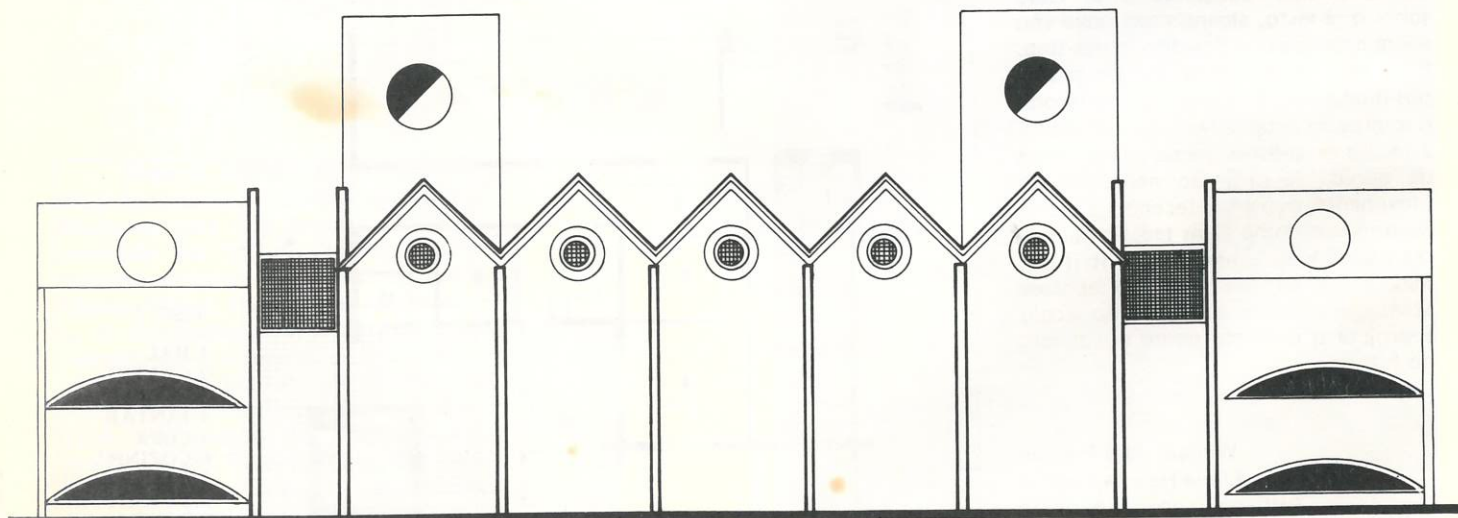
Essa intenção formal foi complementada através da inserção de tecnologias alternativas configuradas pelo emprego de sistemas naturais de ventilação, em substituição aos sistemas de ventilação mecânica. Esse sistema se baseou nas torres de captação dos ventos predominantes e sua condução através de grandes dutos instalados

no teto do edifício.

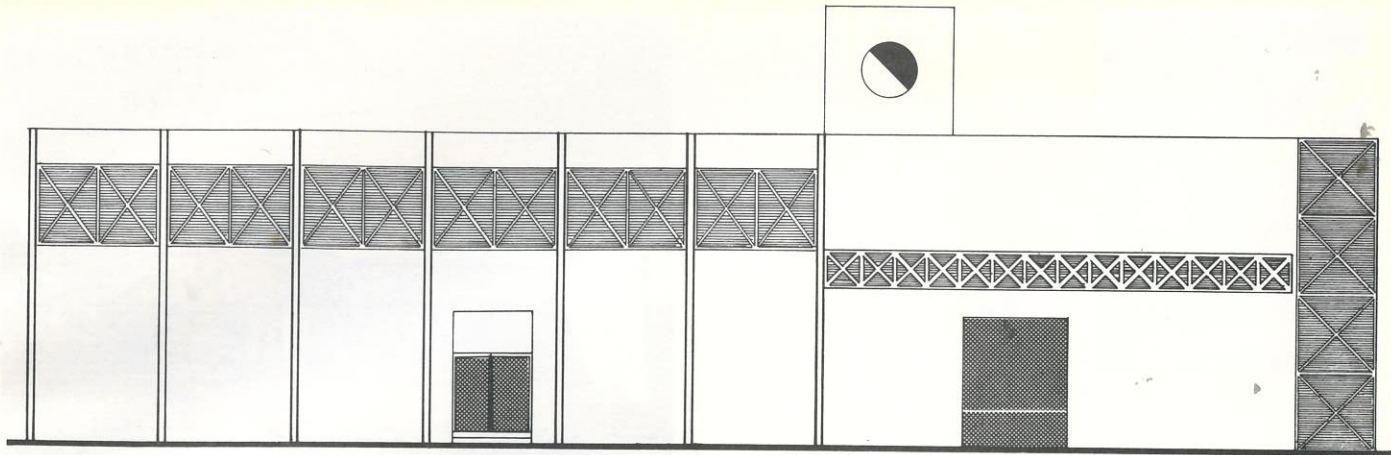
O programa definido pelo edital do concurso tinha as seguintes características:

1. Auditório com capacidade para 800/1.000 pessoas.
2. Duas salas de reuniões para trinta e cinquenta pessoas, respectivamente.
3. Sala de administração.
4. Sala de imprensa.
5. Palco e camarins com sanitários.
6. Sanitários públicos.
7. Sala de controle de som e projeção.
8. Copa.
9. Lanchonete e bar.
10. Estacionamento para automóveis na área externa.

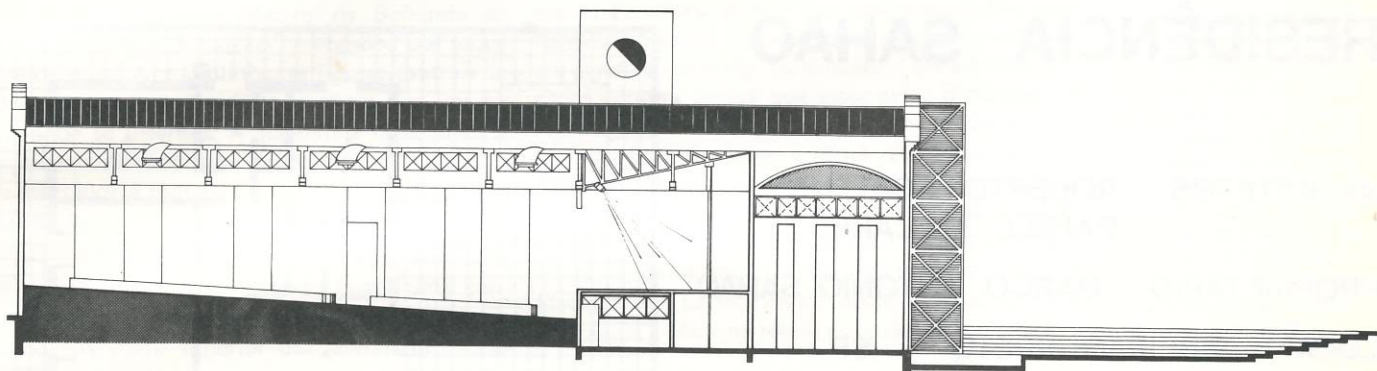
Rafael Millares



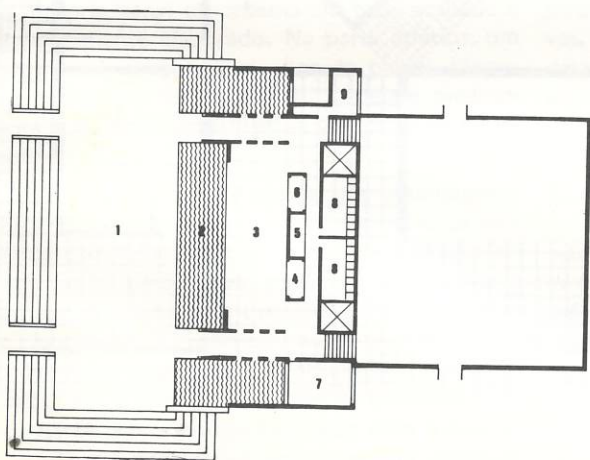
FACHADA



ELEVAÇÃO LATERAL

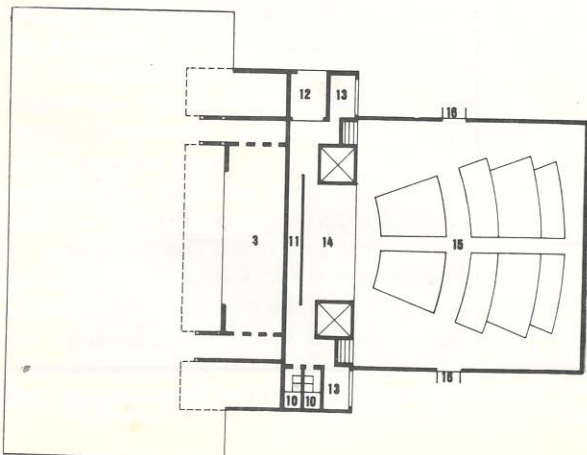


CORTE

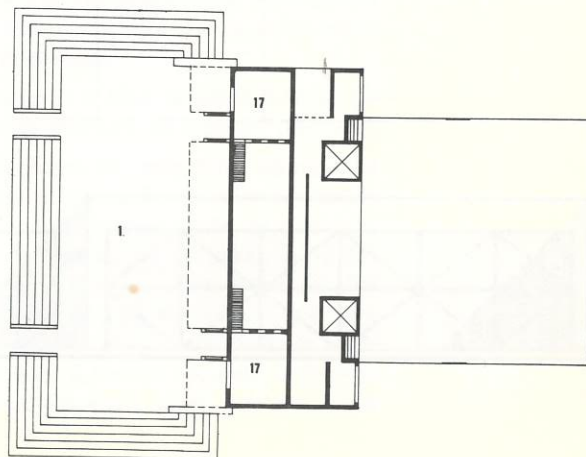


PISO 1

1. PRAÇA DE MÚLTIPLO USO
2. ESPELHO D'ÁGUA
3. HAL, ESPAÇO DESTINADO A EXPOSIÇÕES, FOYER
4. BAR, BOMBONIÈRE
5. BILHETERIA
6. INFORMAÇÕES
7. SALA DE IMPRENSA E, EVENTUALMENTE, LANCHONETE NA AMPLIAÇÃO-2ª FASE.
8. SANITÁRIOS PÚBLICOS
9. ADMINISTRAÇÃO
10. SANITÁRIOS
11. COXIA
12. RAMPA DE SERVIÇO
13. CAMARINS
14. PALCO
15. AUDITÓRIO
16. SAÍDAS DE EMERGENCIA
17. SALAS DE REUNIÃO-2ª FASE



PISO 2



PISO 3

28 RESIDÊNCIA SAHAO

ARQUITETOS: ROBERTO SCATENA
RAFAEL MILLARES

PROPRIETÁRIO: MARCO ANTONIO SAHAO

LOCAL: RIBEIRÃO PRETO - SP

foto Cabelinho

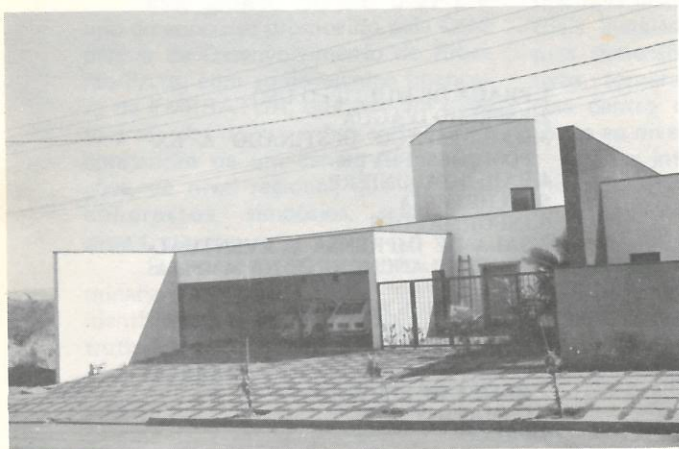
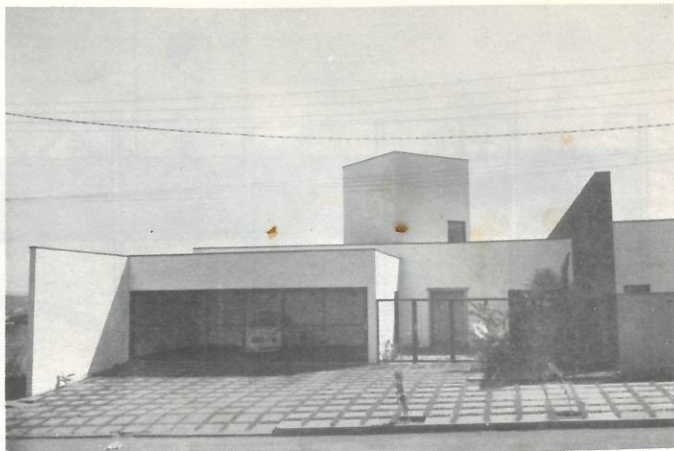
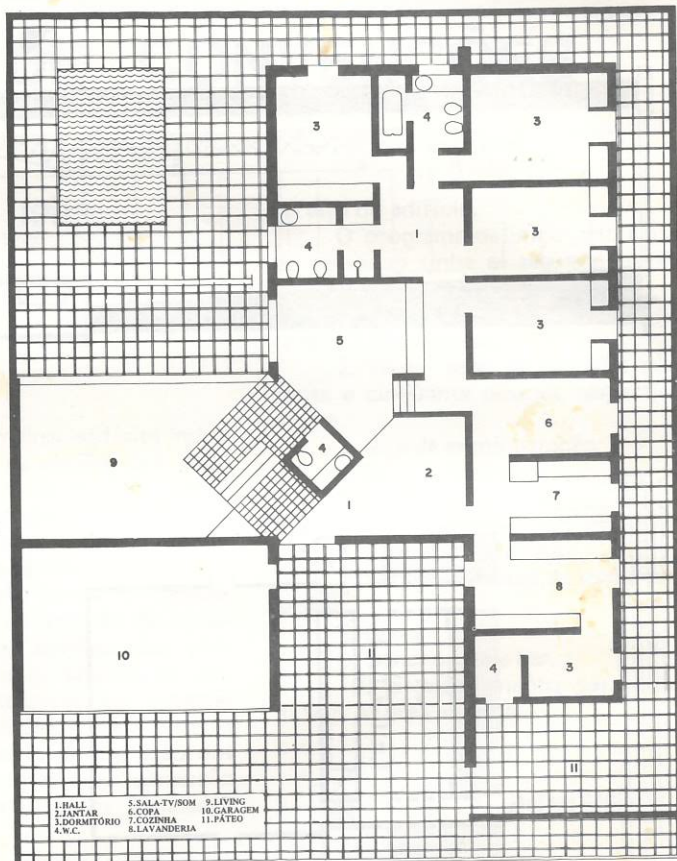
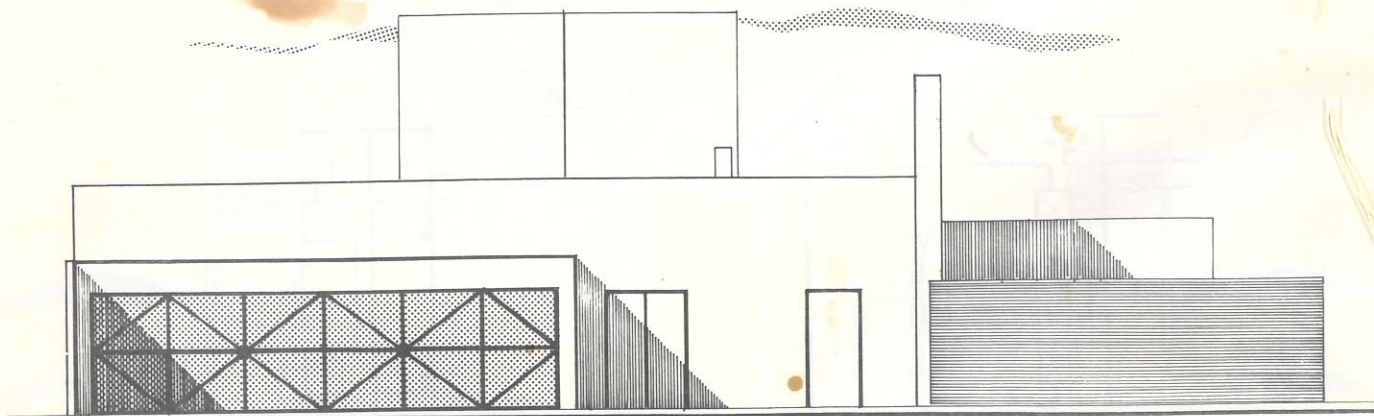


foto Cabelinho



PLANTA



FACHADA

Madona de Kotdzko

O chamado Mestre da Bohemia ao pintar a Madona de Kotdzko¹ pretendeu por todos os meios ressaltar e sublinhar as figuras centrais da Madona com o menino criando como que um cenário onde se inserem. A superfície do quadro é completamente recoberta e preenchida e a atenção do espectador é induzida a convergir para as figuras centrais.

O trono onde a Virgem está assentada com seu filho ao colo é tratado como uma concavidade que os alberga. Ao fundo, dois anjos apoiados na parte superior das laterais do trono seguram um tecido, como que um cortinado arrematando a composição. A cena não é situada em qualquer lugar preciso, ambiente ou paisagem, e não há nenhuma sugestão que não as encerradas pela própria cena, ela mesma um todo acabado e minuciosamente elaborado. Na parte inferior, um bispo, provavelmente o doador do painel, hierarquicamente em escala diminuta, depõe piedosamente sua mitra, suas luvas e seu cetro ao pé da Madonã.

O quadro é quase que inteiramente simétrico. As laterais do trono, bem como os dois abrigos com leões mais ao fundo são tratados segundo uma 'perspectiva' bastante aproximada à chamada axionométrica (projeção cilíndrica) mas cada lado supõe o observador numa posição: à lateral direita corresponde um observador sito à esquerda, sito à direita. Essas laterais encerram o espaço da cena e orientam a atenção para o centro. O 'equivoco' perspectivo concorre para enfatizar as figuras da Madona e do menino. No entanto, para 'concordar' as duas perspectivas incoerentes entre si, os elementos que entre elas medeiam, ou seja, o espaldar e o pequeno baldaquino ogival sobre o trono são tratados segundo uma 'perspectiva' assemelhada àquela chamada de linear (projeção cônica). Entretanto, nessa 'perspectiva', as ortogonais ao suposto plano do quadro ao invés de convergirem para um único ponto de fuga (fuga principal), a cada pormenor corresponde um particular 'ponto de fuga'. Todos esses pontos estão situados sobre o eixo central de simetria da composição de modo similar ao 'eixo de fuga', a chamada 'espinha de peixe', porém sem o mesmo critério de proporcionalidade encontrável em outras composições, especialmente as do período helenístico e ro-

mano. Panofsky afirma que essa perspectiva com fugas em espinha de peixe que podemos encontrar em algumas obras do 'quatrocento' era característica na pintura antiga que associava a dimensão da representação ao ângulo visual, de acordo com o teorema 8 de Euclides, e não à relação proporcional entre o comprimento e a distância, conforme o teorema de Tales.² No painel em questão o baldaquino teria sua fuga no rosto do anjo que encima o trono, a parte superior do espaldar no rosto da Madona e a parte inferior deste na cruz sobre a esfera que a Madona retém em suas mãos.

Essas tentativas de perspectivização não apenas eram incoerentes entre si — se tomarmos por referência os princípios de perspectiva que seriam ulteriormente formulados — como também empíricas e, se assim podemos denominar, intuitivas. Quero chamar a atenção para 4 significativos detalhes que causam estranheza aos condicionados segundo a noção 'moderna' de perspectiva:

Detalhe 1: as janelas abertas nas laterais do trono através das quais anjos balançam turbuloso.

Como as folhas das janelas aparentam estar completamente abertas (em 180°), segundo os procedimentos da chamada perspectiva axionométrica as arestas das folhas deveriam aparecer paralelas ao enquadramento da janela, e a sugestão de espessura seria dada pela visibilidade do bordo superior de folha e por um discreto deslocamento da linha. Tal como foi representada a folha da janela nos parece esconsa — a nós afeitos à perspectiva 'renascentista' e à fotografia — relativamente a seu enquadramento e mesmo mais estreita que ele. Ainda que a intenção do pintor fosse mostrar-nos uma janela tão completamente aberta, ainda assim nos causa estranhamento.

Detalhe 2: o friso na parte inferior do rebordo interno da moldura do espaldar do trono.

Estranhamente, esse friso acompanha aproximadamente a inclinação do friso similar na parte superior do espaldar ao invés de convergir para um ponto de fuga ao menos próximo ao dos cantos inferiores do espaldar. Esse é um detalhe bastante interessante pois parece indicar que mesmo em quadros cuja perspectiva assemelha-se à 'cônica' cada pormenor é tratado segundo uma perspectiva cilíndrica. Podemos dizer que em obras



1. A análise feita do quadro "Madona de Kotdzko" do Mestre da Bohemia, atualmente na Galeria Dahlem em Berlim baseou-se em reprodução existente na página 63 do livro "European Art in the 14th. Century", de Karel Stejskal, Octopus Books, Londres, 1978.

2. Conforme PANOFSKY, Erwin "La Perspectiva como Forma Simbólica", traduzido por V. Carreaga, Tusquets Ed., Barcelona, 1980.



Madona de Kotdzko, Mestre da Bohemia, 1350.



Nossa Senhora no Trono com o Menino e Seis Anjos, Duccio, 1285.



Nossa Senhora no Trono com o Menino e Seis Anjos, Duccio, 1290.

pré-renascentistas em muitos de seus pormenores que parecem perspectivados conicamente isso resulta da justaposição e concordância de partes perspectivadas cilíndricamente.

Detalhe 3: as pequenas mísulas do plano de chão do trono.

Elas estão representadas segundo uma projeção 'axiométrica' mas invertida, segundo a posição suposta do observador, em relação às laterais do trono. Uma hipótese que parece explicar esse 'deslize' é a de que o Mestre da Bohemia pretendeu por meio desse artifício acentuar a ênfase dada às figuras centrais sugerindo para a parte inferior do trono uma 'curvatura' inversa à da parte superior. Panofsky dá o exemplo de um manuscrito datado de 1235 onde concavidade e convexidade são insinuadas conforme a curvatura do desenho esteja voltada para baixo ou para cima. Apesar das diferenças entre os dois contextos é semelhante a maneira 'intuitiva' de resolver uma questão de perspectiva.³

Detalhe 4: a armação com degraus de acesso ao trono na parte inferior do painel.

Embora colocada no centro do quadro é tratada como elemento isolado e 'perspectivado' axionometricamente o que a faz parecer 'meia de lado'. Apesar de parecer esconsa em relação à composição sua inclinação é concordante com a das mísulas à direita — mas talvez isso não seja relevante pois com a inclinação simétrica concordaria com as mísulas do outro lado — e colabora para o enquadramento do único elemento que rompe ostensivamente com o esquema simétrico: o bispo, de mãos postas, no canto inferior direito do quadro. Contudo, parece-me que a sugestão mais decisiva para essa opção 'perspectiva' tenha sido a de que as figuras centrais do painel também estão, embora discretamente, 'de lado' devido à assimetria imante de uma figura de mulher com uma criança ao colo.

Ainda que a análise não tenha sido tão exaustiva e minuciosa como comportaria a obra, todos os elementos apontados evidenciam a despreocupação com uma 'visão unitária', característica a partir do 'Alto Renascimento', quando a pintura é tomada como um fragmento da realidade empiricamente visível, como em uma 'janela'.⁴ No

quadro em questão cada pormenor é colocado e resolvido particularmente e a unidade da cena está na composição da cena condicionada para a maior valorização das figuras centrais, o tema, aos quais estavam subsumidos os elementos secundários. A preocupação com o realce, não apenas visual mas também simbólico, das imagens da Madona e do Menino é manifestada pela minuciosidade e pelo requinte luxuoso com que são tratados todos os elementos para sugerirem opulência, imponência e grandeza. Nesse sentido importa menos o apuro com a visibilidade do que o esmero de uma composição na qual a hegemonia, a superioridade hierárquica, esteja enfatizada por todos os recursos. Nesse contexto, o quadro todo, exceto nos rostos e nas mãos onde há algum sombreamento que malgrado simplificado tenta simular um certo modelado, era pensado sobretudo linearmente e segundo motivos ornamentais planos e chapados. Mesmo os planejamentos, onde há brilhos e sombras, são bastante esquemáticos insinuando muito 'imperfeitamente' a anatomia dos corpos que recobrem.

O tema da Madona com o Menino ao trono era então bastante soez: o poder espiritual representado segundo as formas e símbolos do poder temporal: a opulência do trono, da coroa, dos paramentos etc.

Duccio pintou esse tema várias vezes. Exemplificarei tomando três dessas composições: "Nossa Senhora ao Trono com o Menino e 6 Anjos", pintada em 1285 (Uffizzi, Florença); "Nossa Senhora ao Trono com o Menino e 6 Anjos", pintada em 1290 (Kunstmuseum, Berna); e "Nossa Senhora ao Trono com o Menino", datada entre 1308 e 1311, (Museu da Catedral, Siena)⁵.

Se observarmos as três composições ordenadas cronologicamente perceberemos uma 'evolução' no que se refere à 'perspectivação' encaminhando-se para aquilo que viria a ser a 'perspectiva renascentista': método para a representação da realidade empiricamente visível que se pretende 'exato' e científico, ou seja, unívoco em dado quadro para posições fixas do observador e do objeto.

Nas duas primeiras composições referidas, embora estritamente simétricas, com as figuras principais rigorosamente centradas e com as figuras laterais vistas frontalmente, o trono está representado segundo uma 'perspectiva' aproximativa-

3. PANOFSKY, Erwin — "Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental", trad. de F. Neves, Ed. Presença, Lisboa, 1981. Especialmente o cap. III — "I Primi Lumi: A Pintura do Trecento Italiano e seu Impacto no Resto da Europa". As figuras referidas estão reproduzidas nas ilustrações 95 e 96 desse livro.

4. PANOFSKY, E. — "La Perspectiva como Forma Simbólica", op. cit., págs. 7 e 8.

5. As 3 composições referidas encontram-se reproduzidas em "Duccio", Abril Cultural, São Paulo, 1968, "Gênios da Pintura", nº 34.



Maestà: Nossa Senhora no Trono
Duccio, 1308-1311.

te axiométrica, mas em ambas e ao contrário da Madona de Kotdzko as duas laterais do trono aparecem como 'coerentes' entre si, ou seja, para ambas o observador é pressuposto como situado mais ou menos no mesmo lugar, ou ao menos no mesmo lado. Afora algumas 'imprecisões', sobretudo na concordância do trono com o piso e com a pequena armação de degraus, fica patente o zelo de Duccio com os problemas de perspectiva: as Madonas mesmo situadas no centro da composição estão sentadas 'meio de lado' atenuando, desse modo, a 'incoerência' da figura frontal com o trono representado lateralmente.

Em muitas características essas duas Madonas mais de meio século anteriores à de Kotdzko a ela se assemelham: os mesmos 6 anjos, o mesmo pano ao fundo definindo o limite superior da composição, a mesma armação de acesso ao trono, a mesma cena composta e encerrada nela mesma, a mesma incidência de símbolos de poder e opulência, o mesmo fundo em ouro etc.

A terceira composição referida de Duccio, a mais conhecida e afamada, é também rigorosamente simétrica: a Madona está no centro do quadro e a cada figura de um lado corresponde uma correlata no outro. O trono, axial, é representado através de uma perspectiva tipo 'espinha de peixe', na qual não há um único ponto de fuga para as ortogonais ao plano do quadro mas vários e todos situados no mesmo eixo central. Contudo o esquema de 'espinha de peixe' não é usado de modo rigoroso e sistemático pois há ortogonais próximas representadas paralelamente, como na projeção cilíndrica, e não foi observada uma necessária proporcionalidade que relaciona a posição dos vários pontos de fuga com a posição da reta representada ou, dito de outra forma, o esquema 'espinha de peixe' de acordo com o teorema 8 de Euclides relaciona a dimensão a ser representada com o ângulo visual equivalente o que implica em que quanto mais abaixo estiver o segmento a ser representado mais abaixo proporcionalmente estará o ponto de fuga que lhe corresponde, ora, no quadro de Duccio encontramos linhas de fuga que se cruzam.

Entretanto, ressalvadas as objeções feitas, o cuidado com a coerência é patente e o 'avanço' dessa composição, segundo o que viria a ser consagrado modernamente como perspectiva, em

relação às anteriores do mesmo autor é evidente. Mas não apenas no que tange à perspectiva as mudanças são perceptíveis: há nessa composição, malgrado o esquema simétrico ortodoxo e o fundo em ouro chapado, uma preocupação com a representação da tridimensionalidade dos corpos manifesta nos planejamentos que procuram ressaltar volumes, nos detalhes anatômicos bem como nas expressões faciais e corporais. É interessante notar por exemplo que os panos que cobrem o Menino são transparentes e, através deles, insinuam-se as formas de seu corpo.

A 'visão renascentista' da qual Duccio é um precursor e o Mestre da Bohemia de modo e intensidade diferentes também não colocava a perspectiva apenas como uma técnica geométrica de representação para dar a 'ilusão de ótica' de apresentar num plano bidimensional corpos tridimensionais. Para que a 'ilusão de ótica' fosse convincente era necessário ir além do procedimento geométrico. Devia-se provocar sobretudo a 'visão unitária' que implicava além da perspectiva na correção anatômica, na inserção da cena numa paisagem ou ambiente — que posteriormente reivindicarão sua autonomia — na luz unitária — que irá da coerência do sombreado a ulteriores jogos expressivos de claro-escuro — na proporcionalidade real, sob o aspecto ótico, entre os elementos em cena, na observância criteriosa das texturas etc. O objetivo era dar ao expectador a 'ilusão' de apreender a sensação física e material da cena representada com todas as implicações que lhe são imanentes: nenhum aspecto deveria ser omitido ou mesmo negligenciado. Nesse sentido, posteriormente, à perspectiva linear (cônica) viria acrescer o efeito denominado 'perspectiva aérea' que leva em conta a interferência da camada atmosférica entreposta entre o observador e a cena e que a modifica abrandando-lhe a coloração, o brilho e a nitidez de modo proporcional à espessura e às condições particulares da referida camada. O quadro pretenderá fazer as vezes de uma janela, ou seja, aquilo que é visualizado em um quadro seria como aquilo que seria visto através de uma janela, para uma dada cena e, importante ressaltar, para um observador de visão pontual e imóvel em uma dada posição, em geral axial ao quadro.

De fato, para que uma realidade' tridi-



Diego Velázquez: The Maids of Honour, 1656.



A Sibilla Líbica, Michelangelo.

mensional fosse representada numa superfície, que não será necessariamente plana como no caso das abóbadas, é necessário não apenas que a representação observe escrupulosamente as exigências da 'visão unitária' mas é também indispensável fixar um lugar determinado para o espectador. Essa condição, que sequer entraria nas cogitações dos pintores anteriores ao Renascimento, dará vezo a que pintores posteriores lancem mão dela em outras retóricas: Michelangelo pintará algumas figuras convexas nos pendentes côncavos da Capela Sistina⁶; no Baroco serão pintadas abóbodas tomando-se o espectador como situado no chão e para ele aparecerão estranhas perspectivas com acentuados escorsos sugerindo colunatas que se estendem, nuvens, anjos voando, corpos debruçados, homens a cair etc.⁷; Foucault faz a análise da famosa "As Meninas" de Velasquez, na qual um espelho situado ao fundo do ambiente representado refletiria os personagens que estariam sendo retratados pelo pintor situado no canto do quadro de paleta na mão junto a uma tela da qual vê-se o verso e os montantes de seu caixilho, olhando atentamente para seus retratados; as figuras nebulosamente refletidas (possivelmente os reis de Espanha) seriam os personagens que estariam sendo pintados e para os quais o pintor dirige seu olhar, no entanto, quem observar o quadro estará no 'lugar' para onde o pintor dirige sua mirada e é o próprio espectador que, surpreendentemente, 'entra' transfigurado no quadro que se projeta para fora de sua superfície através do artifício do espelho⁸.

Esses sumários exemplos aventados ilustram a condição⁶ que essa forma de representação fixa para o espectador que depois de ser condicionado pela perspectiva acaba por assimilar e introjetar esse procedimento e 'inconscientemente' 'corrige' sua percepção conforme sua situação excêntrica ao lugar para ele pré-estabelecido. Mais tarde os artistas se valerão desse condicionamento para colocar o observador em posições insólitas ou mesmo impossíveis ou para provocar certa perplexidade, como faz Velasquez.

Com o Renascimento inicia-se um novo 'modo de ver' que compondo a visão no quadro estabelecia 'a priori' a posição do espectador e que, em termos gerais, só viria a ser resolutamente questionado com Cézanne, que contestará a 'visão uni-

tária'. O desenvolvimento da pintura no sentido de formular essa visão unitária teve seu maior impulso e explicitação por volta do século XIV na Toscana, especialmente em Siena e Florença. No entanto, ao mesmo tempo em outros lugares, como o atesta o exemplo da Madona de Kottzko, implementavam-se, ainda que mais timidamente, experiências, tentativas e inquietações nesse sentido. O cuidado do Mestre da Bohemia com as questões relativas à representação e o esmero com que procura resolvê-las mostra como os recursos simplificadores e hierárquicos dos ícones já não respondiam adequadamente às necessidades representativas que as emergentes condições históricas demandavam.

Esse novo 'modo de ver' moderno é um dos aspectos da 'construção' de um novo homem: 'racional', metódico, calculador, universalizado. Seu escopo é dominar a Natureza e representá-la já é de algum modo reproduzi-la, dominá-la. Heidegger aponta entre os fenômenos essenciais da Idade Moderna o seguinte: "colocar a arte no campo visual da estética. Isto significa: a obra de arte passa a ser objeto de vivência e, conseqüentemente, a arte se considera expressão da vida do homem."⁹

Não é meu objetivo aqui desenvolver essa questão, contudo, a referência a uma imagem do mundo, ou ao mundo como imagem, é fundamental para situar a questão aqui desenvolvida. Cabe, finalizando, uma citação mais extensa de Heidegger em "A Época da Imagem do Mundo": "Diferentemente do perceber grego, é totalmente distinto o significado do representar moderno, cuja acepção se expressa melhor que nada com a palavra REPRESENTATIO. Re-presentar significa nesse caso. Levar ante si o existente como oposto, referir-se-lo — ao que se faz a representação — e fazê-lo voltar a entrar nessa relação consigo como domínio decisivo. Quando isso sucede, o homem põe-se em imagem sobre o existente. Mas ao por-se desta sorte em imagem, põe-se a si mesmo em cena no que a seguir o existente deve re-representar-se, apresentar-se, ou seja, ser imagem."¹⁰

6. Dois casos muito característicos da particularidade referida são o Profeta Jonas e a Sibila Libica.

7. Veja-se por exemplo Andrea Pozzo — "Triunfo de Santo Inácio" e, no Brasil, de Manuel da Costa Ataíde "Glorificação da Virgem" na Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. São interessantes também os diversos tetos pintados por Tiepolo onde se encontram temas pagãos e alegorias como, por exemplo, o teto do Salão de Dança na Casa Pisani em Strá.

8. FOUCAULT, Michel — "As Palavras e as Coisas", trad. de A. R. Rosa, Martins Fontes Ed., São Paulo, s.d., cap. I "Las Meninas".

9. HEIDEGGER, Martin — "La Época de la Imagen del Mundo" in "Siendas Perdidas" (Holzwege), trad. de José Rovira Armengol, Editorial Losada, Buenos Aires, 3ª ed., 1979. Os outros fenômenos essenciais da Idade Moderna são, para Heidegger: a ciência, a técnica maquinista, conceber e realizar o obrar humano como cultura e, finalmente, a desdivinização, ou seja, o estado de indecisão sobre Deus e os deuses.

10. HEIDEGGER, M. — "La época de la Imagen del Mundo", op. cit., pág. 81.



Do Projeto enquanto Catarse

I. BREVES:

Toda e qualquer discussão sobre o ensino de arquitetura versa invariavelmente sobre o tema "a necessidade de integração das disciplinas". Coincidentemente, não por mero acaso, esta discussão faz com que emerjam as duas grandes vertentes do pensamento arquitetônico dos últimos 20 anos que se exprimem sob as propostas de "ateliê integrado" e "unidades interdepartamentais". Impossibilitado o consenso, as soluções voltam-se para a necessidade de uma mudança de horário que permita aproximar disciplinas de conteúdos próximos, facilitando o relacionamento horizontal entre as mesmas. Não tenho notícia alguma de que esta discussão tenha tido outro desfecho em situações semelhantes.

Penso que estes seminários que ocorrem na FAU/PUCCAMP não devem ter por objetivo a adoção de uma proposição de ordem prática mas devem visar a abertura de uma discussão que nos permita, num prazo difícil de prever, uma redefinição conceitual dos objetivos gerais da faculdade bem como dos meios que nos permitam colocá-los em prática. Ao invés de integrar "pacotinhos disciplinares" no quadro de horários, esperamos relevar algumas questões que se reportam ao pensar e ao fazer arquitetônico; a instrumentalização ficará para um segundo momento.

Entendo que as fissuras existentes no relacionamento entre as disciplinas se deve ao fato de que cada uma delas, como um átomo, correspondente a uma imagem do todo, isto é, cada professor considera que a sua disciplina é parte indispensável para a composição da imagem de totalidade que ele consegue construir. Entretanto, o todo, ou o real não pode ser obtido por meio da somatória de experiências individuais ou de imagens à priori construídas individualmente. A condição para que haja um todo é a existência de um ponto de vista geral que o explique, que seja aceito universalmente, permitindo assim que a experiência individual seja, inversamente, um momento de sua reafirmação. Em arquitetura a crise do racionalismo, crise do projeto como consciência da razão, inviabilizou qualquer pensamento do tipo universal, sistemático, legitimado. Em crise, este pensamento não pode ser substituído por um novo projeto mas eventualmente, por projetos.

A reunião de diversos projetos de arquitetura contemporânea sob o rótulo de Pós-modernismo é uma tentativa de coesionar átomos de naturezas diversas no sentido de lhes conferir — admitindo-se sua diversidade — uma unidade, uma espécie de "frente antifuncionalista". Esta frente tem sido vista como o novo projeto, a unidade possível" dos arquitetos contra o "dragão". Independentemente da posição individual dos arquitetos ou dos professores de Arquitetura fervejam de curiosidade diante do Pós-modernismo como saída para a crise do racionalismo. O marasmo e o ceticismo dos anos 70 vão sendo substituídos pelo vivo interesse na retomada da discussão. O pós-modernismo, por sua aparente simetria com o racionalismo, penetrou nas escolas de arquitetura e sua influência já é visível. Pouco discutido, visto ainda como "curiosidade", criou uma situação estimulante tanto para a discussão das tendências contemporâneas — a nível internacional — como para a rediscussão do racionalismo não somente de sua matriz européia mas, sobretudo, de seus desdobramentos no Brasil.

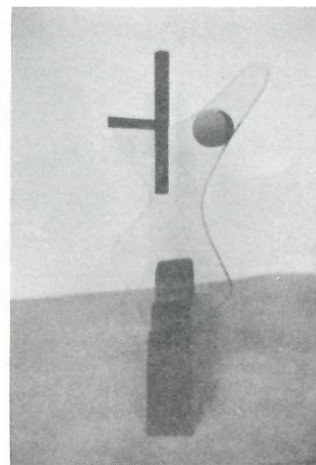
Considero pouco produtiva a tomada de posição diante deste ou daquele projeto, do moderno ou do Pós-moderno. Cada vez mais se torna evidente que ao discutirmos o "pós" nos vemos obrigados a rediscutir o racionalismo. Num primeiro instante fica instaurada uma simetria nos termos; que se observa que um e outro termo também se diversificam, se subdividem e se multiplicam em "variáveis", em projetos outros, nos damos conta da pro didade da crise do pensamento arquitetônico. Torna-se evidente que a historiografia da arquitetura moderna "filtrou" os conflitos internos às vanguardas dos anos 20 – 30 ao conferir-lhes unidade e que o fenômeno tende à repetição com a historiografia pós-moderna. Considero produtivo admitir a crise, a instabilidade das tomadas de posições, a relevância das diferenças (dentro e fora do Brasil, no interior moderno e do pós-moderno) entre os projetos que ao longo dos anos se tornaram referência para o ensino e a prática de arquitetura.

O Projeto "Paulista" não é igual o Projeto "Brasileiro" que por sua vez não é igual o Projeto "Corbusier" nem o Europeu. Este encadeamento de desigualdades – cada uma delas em crise de modo particularizado e conflitantes entre si – constitui o conhecimento a ser "transmitido" aos estudantes, passando antes pelo crivo individual dos professores que retiram do todo em crise a parte que consideram ainda aproveitável. É a crise do pensar e do fazer arquitetônico que está implantada em cada faculdade de arquitetura. Por isso pensamos pouco, produzimos pouco, projetamos pouco. Há quem afirme que tudo isto se deve à crise econômica; não creio: nos anos 70, em pleno "boom" imobiliário, a crise estava instalada em todas as escolas de arquitetura. A diferença é que oficialmente, poucos a admitiam pois estavam a se locupletar e havia pouco tempo para pensar. Hoje, raros são os arquitetos que ainda não admitem a crise do pensamento arquitetônico como algo que se estende para além da crise econômica.

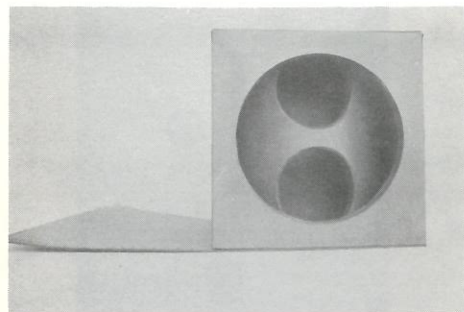
Muitos pensam ainda que se um pensamento ou um projeto se encontra em crise o melhor é adotar um novo ou dos novos. Parece ser fácil. Seria como trocar uma roupa velha por uma nova mas de outro número. Diante da dificuldade de discutir este momento é muito provável que a saída da roupa nova seja a saída que prevaleça por ser a mais fácil. Seria também como uma mudança de estilo: a aparência seria nova mas o procedimento seria exatamente o mesmo de antes; seria, finalmente, o modo mais fácil de não mudar nada, ou muito pouco. Breve teríamos uma disciplina de Arquitetura moda e a inércia do sistema se recomporia com mais esta parte a magnificar o todo.

Uma outra possibilidade seria iniciar esta discussão pela crítica do projeto vigente, este mesmo que serviu de base para a implantação de nossas escolas que eu denominaria, de modo significativo, o "Projeto Brasileiro e sua vertente paulista". Começando pelo exame de como ele se propõe como práxis e como se propagou enquanto metodologia nas escolas de arquitetura. Esta outra possibilidade parece-me mais fértil.

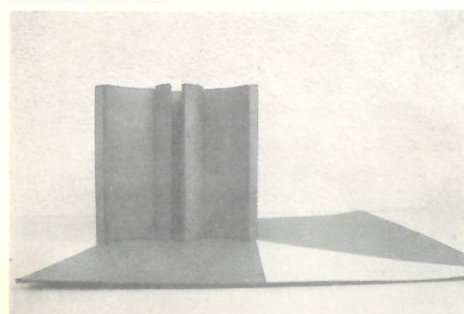
Penso que é mais importante discutir como se ensina Projeto do que como se ensina história da arquitetura ou da arte. Em uma escola de arquitetura Projeto é fundamental. É em função de um ou mais Projetos, claramente apresentados que um corpo disciplinar de teoria ou história poderia ser definido curricularmente de um modo preciso. O corpo de professores ligados à atividade



Referência: Niemeyer



Referência: Khan



Referência: Khan

reflexiva ("teórica") teria uma contribuição a dar na construção de um Projeto (ou a mais de um). Quando Projeto se transforma em "projeto de edificações" ou em composição arquitetônica, o nome é o de **menos**, a atividade de reflexão deixa de ser importante e se transforma em "ilustração". Acho que estamos muito próximos desta situação: crise da Academia, crise do academicismo.

II. O "PROJETO" COMO CATARSE :

1. Um curso de projeto se define por meio de uma problemática ou um tema, ou um conteúdo, ou uma seqüência evolutiva (Projeto I: estudo preliminar; Projeto II: ante-projeto, etc.). A rigor, pensando que Projeto é algo que dificilmente se ensina, ainda que possa ser vivenciado e, neste caso, seria melhor falar em composição, não faz muita falta saber qual é a diferença entre "problemática" ou "tema".

Mas, por experiência, sabemos que cada uma delas corresponde a um determinado Projeto de arquitetura. Na FAU/USP, no início dos anos 70, tínhamos uma seqüência evolutiva que aumentava a "complexidade" da disciplina a cada semestre: o primeiro era o "estudo preliminar" e o último era o "executivo". Posteriormente admitiu-se que o nível de profundidade do produto a ser avaliado não dependia daquela classificação. Passou-se a definir os cursos em função de "problemáticas". Se deixarmos de lado o sentido acadêmico e conservador de que se reveste a palavra "tema" chega-se a conclusão de que as duas coisas são uma só: um conteúdo, um motivo ou pretexto para um exercício projetivo. Ex. "A periferia de São Paulo e suas Formas de Habitação" (problemática) é igual a um curso que tem como tema a "Habilitação Popular" e ambos possuem um conteúdo comum: mostrar aos estudantes como o povo da periferia mora e como um jovem arquiteto pode **propor soluções**. Este é o Projeto: propor soluções: É aí que se origina o sentido de inacabado do projeto de Gropius; este é o sentido da forma para Le Corbusier: "Em princípio, Le Corbusier é um clássico, como Picasso: tudo se resolve na clareza da forma, e esta tudo resolve porque a forma exata e, por um lado a forma da realidade e da consciência, por outra a da natureza e da história". (Argan, "El Arte Moderno", p. 328).

Propor soluções é, efetivamente, o núcleo da formação dos arquitetos no Brasil. Em toda arquitetura brasileira existe este fundamento propositivo. Entre o arquitetos, por isso mesmo, a discussão nunca está voltada para o que está na frente — a arquitetura — mas para seu fundamento propositivo, testemunho de sua racionalidade, de sua clareza espacial, formal e funcional. Este discurso estruturado existe como que para encobrir exatamente aquilo que está a um palmo de nossos olhos e que, inversamente ao que parece, coloca-se diante de nós como um enigma, alvo de nossa admiração, objeto a que aspiro mas não posso alcançar. Esse objeto concreto, essa coisa que chamamos arquitetura, que está a minha frente, nunca é posta em discussão. Tudo se passa como se entre eu e a arquitetura houvesse um véu ou um discurso. A discussão de arquitetura, nas últimas décadas, não passa pela obra de arquitetura mas por aquilo que a antecede e, finalmente, justifica-se. É proibido retirar o véu. Neste instante, não há como torná-la mensurável, tangível, passível de um entendimento que permita sua compreensão. Pensem no que representa o Palácio da Alvorada, a Catedral de Brasília, Pampulha ou o edifício da FAU para um jovem estudante de arquitetura; pensem também como estas obras são estudadas e explicadas. Não de concordar: são edifícios inatingíveis, por isso tornam-se expressão do infinito, daquilo que está muito além do simples saber. Diante da genialidade o melhor e colocar-se à sombra do monumento. É exatamente em função disto que tais objetos transformam-se em modelos, aos quais não se pode referir senão timidamente, sem revelar a todos que o vejo diante de mim exatamente no momento de projetar. Como não posso revelar minha postura submissa, crio algo de novo e finjo nada conhecer no momento em que inicio um projeto. Surge diante de mim um abismo cujas dimensões tornam impossível transpô-lo. É assim que se ensina projeto: fazendo com que no momento de projetar o aluno esqueça tudo que viu e que aprendeu. Tudo, absolutamente tudo que se aprende na história da arquitetura enquanto educação do olhar, construção da visão, cultura arquitetônica, tudo isso só pode ser entendido como mera ilustração quando no ato de fazer devo esquecer tudo que sei para iniciar minha obra. A cada projeto reinventa-se a roda novamente. Projetar torna-se um pouco a purzação do desejo.

2. Observamos no item anterior que o "tema" ou a "problemática" trazem no seu interior um Projeto implícito. Sua viabilidade depende, entretanto, da sua capacidade de colocar os alunos em movimento, gerando uma produção. Isto é, todo Projeto exige meios para viabilizar-se. Em nosso caso, esse meio chama-se programa. A síntese do programa com a técnica utilizada chama-se partido. O partido é o projeto propriamente dito. Lúcio Costa afirma: quando se estuda qualquer obra de arquitetura, importa ter primeiro em vista além as imposições do meio físico e social, consideradas em seu sentido mais amplo, o "programa", isto é, quais as finalidades dela e as necessidades de natureza funcional a satisfazer; em seguida a "técnica" quer, dizer, os materiais e o sistema de construção adotados; depois o "partido", ou seja, de que maneira, com a utilização dessa técnica, foram traduzidos, em termos de arquitetura, as determinações daquele programa; "(A Arquitetura Jesuítica no Brasil, pg. 17, MEC-IPHAN-FAU); Todo esforço no ato de projetar concentra-se portanto na definição do "partido". O partido é o momento mágico, a solução do problema, a forma, o Projeto etc., ou é assim parece ser. É nele que se situa o momento da criação, da invenção de um novo projeto, o meu projeto. Não seria exagero definir um curso de projeto como instância de criação. Aqui seria necessário que nos detivéssemos para clarear o que significa criação. Se penso na idéia de que Deus criou o mundo e todas as coisas, e se atribuo a Deus um poder sobrenatural, posso acreditar que somente ele tem o poder de criar a partir do nada. Se, em contra partida, o artista avoca para si a criação de uma coisa significa que quer colocar-se na posição de um semideus. Argan afirma: "A invenção é a criação. A criação é propor algo totalmente novo, é colocar-se em uma posição similar àquela da Divindade que cria do nada, é a mimesis, a imitação humana do ato divino, assim como a arte que temos chamado de "contemplação" ou de "mimesis" — arte que admite o princípio de autoridade — coloca-se como arte de imitação do gesto criativo divino. Querer inventar ou criar significa afirmar a própria autoridade; (...) A arte de invenção é a arte típica do sistema (...)" (Argan, "El Concepto del Espacio Arquitectónico, pg. 23). No interior mesmo deste raciocínio ainda poderíamos ampliá-lo um pouco mais distinguindo a "invenção artística" da "imaginação fantástica": "Se imagino um animal fantástico não realizo uma "invenção" mas um ato arbitrário; em contra partida, a invenção está sempre dentro do limite do possível" (idem, pg. 25).

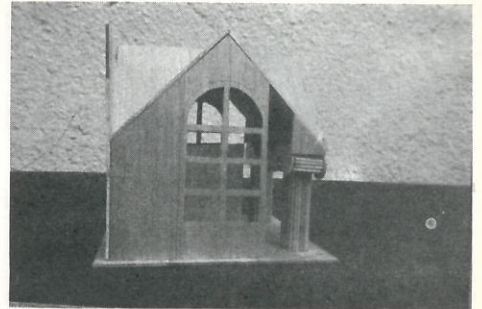
Deste modo, os cursos de projeto estruturam-se a partir de duas variáveis que são determinantes para a assimilação prática de um Projeto concreto, variáveis estas que permanecem implícitas do começo ao final do curso: a proposição e a criação. Observa-se que aqui a liberdade de crítica pode ser total pois o sistema é que permanece inatingível. Trata-se de um sistema democrático e civilizado de dominação porque a liberdade de criação é inclusive seu pressuposto.

Seria simplista negar que o Projeto Moderno Brasileiro não tenha sofrido ou que não sofra críticas. Mas a crítica que tem sido feita pretende simplesmente negar sua importância e mesmo sua existência. Ao fazer isso reafirma inadvertidamente aquilo que pretendia eliminar. É de se notar que entre o Projeto "brasileiro" o "paulista" ou mesmo a terceira via, o "alternativo ou popular" existe em comum um sentido propositivo, correspondem cada um deles a uma visão particularizada do Brasil, entendem a necessidade de transformação progressista desta realidade, propõem uma forma que alegoricamente corresponda a este projeto ou a esta proposta de transformação social. Por situar-se a diferença no âmbito da forma/solução posso concluir que:

- a) mantém-se o sentido clássico da proposição Corbusiana de que a forma correspondente a uma exigência social objetiva;
- b) mantém-se o sentido de um romantismo engajado típico da vanguarda no início do século;
- c) mantém-se a figura do arquiteto demiurgo, que está acima dos problemas de seu tempo porque é possuidor de uma saída formal;
- d) mantém-se a figura do liberal, do artista livre criador, que concebe o novo a cada novo projeto, pois cada edifício corresponde a um novo problema a ser enfrentado.

Oscar Niemeyer é quem manifestou essa tendência de modo mais claro, admitindo inclusive a contradição inerente a este pensamento. Em "Forma e Função na Arquitetura" (Arte em Revista nº 4, pg. 58, o texto é de 1959) ao defender seu critério de "liberdade plástica" contra os "tímidos", que "defendem intransigentemente o funcionalismo", Niemeyer afirma sobre eles ("os tímidos"):

Apelam ainda para razões sociais que julgam exigir obras simples e econômicas, como se esse argumento já não estivesse superado, pelo menos para aqueles que se



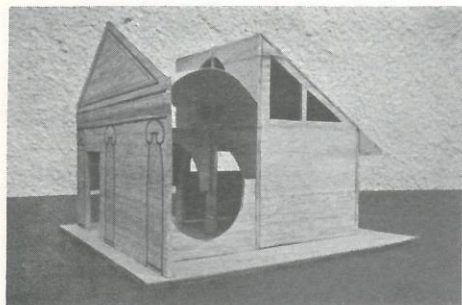
Referência: Venturi

interessam realmente pela questão social e sabem que sua solução fogem às atribuições do arquiteto ou da arquitetura, reclamando, fora da profissão, uma atitude coerente, de apoio aos movimentos progressistas". Aqui fica claro um sentido mais próximo do bel-artista, mas afeito a defesa da autonomia da arte do que de uma "arte engajada", de natureza "programática" como estruturou-se em São Paulo. Em que pese as diferentes atitudes, os diferentes procedimentos até, ambas convergem para um projeto moderno, não são amiúde antitéticas, são antes variantes de enfrentamento. O projeto alternativo, mais recente, diverge politicamente dos dois anteriores no que diz respeito à "transformação" social. Considera "efitista" a posição do arquiteto, revê a posição dos arquitetos diante do Estado, desloca a questão para a organização popular autônoma, dissolve o momento de pensar ou de projetar na vontade do povo; "eliminando" assim a relação sujeito/objeto que diferencia o projeto erudito do processo popular. É a arquitetura "possível" onde a forma se identifica com a ordem, essa é racional ou corresponde a um ordenamento mais racional ou mais econômico dos espaços, etc. Quanto mais entramos no interior das diferenciações mais o vínculo entre elas se afasta da forma, mais se torna metodológica a discussão e, ainda assim percebe-se que a convergência é o sentido "propositivo" da arquitetura.

O edifício permanece sendo simétrico ao real, é o seu lado positivo, é o projeto racionalista por fim que se repõe, mais uma vez.

3. As questões já levantadas têm em si uma natureza polêmica e não podem ser esgotadas neste seminário, muito menos neste texto que é muito mais um roteiro de discussão do que um fechamento de questão. Mas o que fica revelado é que se as escolas pretendem discutir suas questões é necessário evidenciar que até o presente momento nos mantemos difusamente mergulhados em um pensamento que permanece implícito e cujas críticas se desenvolvem muito mais como variantes do que críticas propriamente ditas. A questão hoje seria explicitar posições, eliminar as velaturas que se situam tanto na ausência de polêmica quanto no processo de projetar já rotineiro nos cursos de projeto. Mas, como acredito que a discussão é algo muito lento, de difícil conclusão, etc. O melhor seria iniciar nosso processo evidenciando as fontes desse pensamento que nós, professores, de modo difuso confessamos. Começaria revendo as idéias de "novo", original, criação, tudo aquilo que desse a impressão de que estamos de fato sendo rigorosamente críticos, pois não acredito que estejamos. Poucos seriam rigorosos como Schoenberg: "Também aprendi muito com Schoenberg, como com Mahler, Strauss e Reger. Nunca me senti diminuído por ninguém e posso dizer de mim mesmo: minha originalidade vem do fato de que eu sempre imitei, tão logo quanto pude, todo o "bem" que tenha percebido. (...) Além disso, nunca estacionei no que vi: eu o conquistei a fim de, possuí-lo e isto me levou a fazer o "novo". Eu sei que algum dia alguém reconhecerá nesta novidade o quanto ela se encontra intimamente ligada com o que de melhor nos foi legado como exemplo. Meu mérito foi ter escrito uma música verdadeiramente nova que, assim como foi construída a partir de uma tradição, está destinada a se tornar uma tradição". (in "Schoenberg", René Leibowitz, Perspectiva, pf. 42/45). A citação é longa mas extremamente esclarecedora do sentido de apropriação de uma tradição e, mais do que privilegiar o novo prefere relevar aquilo que chamaria de **pertinência**. Assim, descobrir a qual "tradição" nos reportamos seria mais importante do que fingir que estamos "inovando" abstratamente, a partir do nada, num verdadeiro culto à ignorância. Em nossas escolas estudante algum pode se dar ao luxo de ignorar aspectos da sociedade brasileira ou da luta de classes no Brasil; mas pelo modo como são induzidos a projetar são levados a ignorar a cultura arquitetônica de seu tempo, moderna ou anterior ao modernismo. Não quero aqui fazer a apologia da História da arquitetura mas explicar que um estudante que não sabe desenhar um croquis, rápido que seja, das obras de arquitetura que aprecia, não tem como fazer projeto de arquitetura. É impossível fazer música sem conhecer música; é impossível fazer pintura sem conhecer pintura. Mas nas escolas de arquitetura se difundiu a idéia de que possuindo um conhecimento da realidade é possível fazer arquitetura.

Quer dizer: além de termos perdido um plano conceitual perdemos de vista até mesmo um plano instrumental. Entre a concepção e a realização não há mediações. Repetimos a separação renascentista do pensar e do fazer. Hoje, muitas vezes temos um conceito de que o desenho corresponde a imagem do social, é sua representação como o é o edifício. Poucos admitem o desenho como raciocínio, o exercício inteligente que ordena a matéria em projeto. Poucos admitem que a apropriação conceitual de um projeto tem que se estender ao nível dos procedimentos também, caso contrário o fazer se desloca do conceito.



Referência: Venturi

Chega-se a negação da arquitetura, não no sentido crítico mas no sentido de ignorá-la: a imagem construída mentalmente não corresponde ao que se faz; o que se faz é negação do que se pensa ou do que se quer fazer ! Não é um absurdo ?

III. UMA EXPERIÊNCIA EM ANDAMENTO:

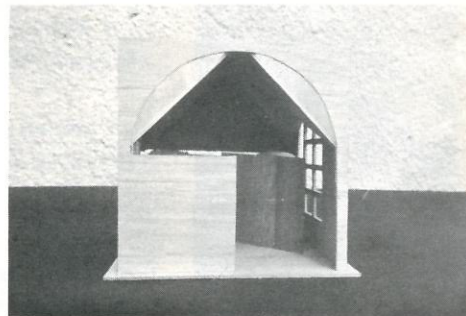
Admitindo que trabalhamos mergulhados em tal nível de confusão resolvi estruturar as disciplinas de História, sob minha responsabilidade, com o objetivo de detectar estas questões. Primeiramente os cursos foram organizados com o objetivo de analisar obras de diversos arquitetos admitindo suas relações de pertinência. A que linha de projeto se filiam, que relações guardam com obras que os precederam, como as absorveram (desenvolvendo-as ou negando-as), que contribuições trouxeram. O estudo dos desenhos, quando possível (e parece-me uma questão cada vez mais importante) tem se tornado algo vital no sentido de evidenciação dos procedimentos projetivos, isto é, que raciocínio a obra percorre enquanto Projeto. Desta forma, os cursos tendem a ocupar-se menos com um período e mais com obras e autores, significativos dentro desse período. No limite teríamos cursos, cada um deles, abordando no máximo três autores, eliminando-se assim os cursos panorâmicos. Os meus ainda não chegaram lá mas deverão chegar.

Nestes cursos, os trabalhos dos estudantes são essenciais e sua mostra neste seminário é simplesmente fundamental pois se as disciplinas que ministro ainda não são de "conhecimento vertical" mas panorâmicas, os trabalhos são essencialmente "verticais" isto é, não se estuda o "movimento moderno", mas um arquiteto moderno, mais especificamente sua obra. O trabalho privilegia a obra projetada deixando para um plano secundário a reflexão teórica à priori; admito que um bom arquiteto não seja capaz de exprimir-se teoricamente em trabalhos monográficos. Acho inadmissível que um arquiteto não saiba desenhar e muito menos o arquiteto que não consegue pensar desenhando, ou através do desenho. O desenho, por seu turno, não cresce sem a observação analítica de obras e sem elas não possui historicidade digna de se comentar. São coisas soltas, coisas sem pertinência, coisas que, como diria Eliot, não possuem significado completo.

Nestes trabalhos todos os estudantes pesquisam e todos, em maior ou menor grau lêem... Todos desenharam as obras que gostam ou que acham mais importante do arquiteto que estão estudando. A pesquisa não é apresentada na forma de um relatório mas de um desenho que corresponde a um Desenho, que não é dele. O produto final é apresentado na forma de um objeto que por sua natureza continua sendo desenho (o desenho do Desenho). Apenas que, por insuficiência de vivência com o desenho um objeto tridimensional traz para um nível mais próximo as dimensões de espaço que a arquitetura requer.

As imagens contidas nestes slides são extremamente reveladoras pois enquanto desenho que são não separam a atividade de pensar e do fazer. São uma coisa só.

"DO PROJETO ENQUANTO CATARSE" é um primeiro texto sobre ensino de arquitetura, abordando de forma sucinta uma série de questões que ainda são tabu entre nós. Pensado como um roteiro para discussão, seu sentido polêmico justifica sua publicação.



Referência: Venturi



Walter Benjamin: Fisionomista da Metr6pole Moderna

"Eu queria me espatifar contra a palavra como se fosse contra um paralelepípedo ou uma atadura"

"Tropeçando em cima de versos ou de ruas há muito tempo sonhados"

Esses são dois versos dos "Tableaux Parisiens", de Baudelaire, que traduzi para o português via Walter Benjamin, que por sua vez traduziu Baudelaire para o alemão nos anos 20. Trata-se do "eu" na cidade e eu queria que vocês me acompanhassem um pouco na trajetória desse escritor alemão dos anos 20 e 30 por algumas cidades: Berlim, Moscou, Paris. Como é o procedimento desse crítico, escritor, filósofo e, sobretudo cidadão ?

Acho que para localizá-lo poderíamos recorrer à literatura fisionômica moderna. Ela não é uma prerrogativa burguesa; já existe entre os aristocratas franceses. Sua vertente burguesa começa com Lavater, fisionomista suíço que influencia bastante a Goethe e aos jovens escritores alemães contemporâneos, em 1770, interessados no fenômeno de como as cidades já crescentes do final do século XVIII interferiam na percepção.

Lavater constrói uma fisionomia no sentido de identificar a pessoa na rua, e fazer deduções através de uma leitura do rosto e do corpo do indivíduo. Não é nada científico, mas, corresponde a um impulso de conhecimento de tempo, uma coisa pré e para-científica. Goethe absorve esses elementos e crítica-os. Contrapõe a essa leitura fisiológica uma leitura mais refinada da segunda pele, quase Macluhaniana, ao dizer que deve-se observar também o vestuário e a moradia para fazer algum tipo de dedução.

Esses impulsos da fisionomia passam para o século XIX, onde temos pela primeira vez uma literatura fisionômica de massa. Os fisionomistas parisienses publicaram as chamadas "physiologies"¹. Deveríamos imaginá-los como os ancestrais dos nossos suplementos de cultura e revistas sobre assuntos gerais que são expostos nas mil e uma bancas da cidade.

Os fisiologistas trataram um pouco de tudo. Pegaram os tipos humanos, os costumes, as instituições, a arquitetura, as profissões, depois os bichos, enfim, assuntos numa quantia enciclopédica. Neste ambiente o jovem Baudelaire faz a sua escola de percepção e sua escola de escritor. Esta literatura fisiológica, ou fisionômica, surge com a metrópole industrializada.

As linhas de aprendizagem de Walter Benjamin passam então por Baudelaire, Karl Marx, Nietzsche, Freud e outros. Por sua vez, Benjamin tem seguidores na atual ensaística alemã, onde ressurgiu a tentativa de se ler o "eu" na cidade. Se for o caso de citar um nome, lembraria o de Gert Mattenklott. Ele fez uma tese benjaminiana sobre a "Melancolia no Teatro do Movimento Tempestade e Ímpeto" e, mais recentemente, publicou um livro chamado "O Corpo Supra-Sensual", sobre a metafísica do corpo, onde analisa as categorias do "olhar", do "ler", do escrever e do "viajar" (imaginária e realmente).

Benjamin foi um "Zóon Politikón" (bicho político), ou melhor, um bicho da cidade, no sentido forte da palavra. Ele é o fisionomista da metrópole moderna. Sua referência não é a grande cidade de qualquer tempo ou qualquer lugar, mas a metrópole dos anos 20, fruto da Revolução Industrial e de transformações subseqüentes: surgimento do setor terciário, de uma cultura classe média (que derruba a velha cultura de elite) e dos modernos meios de comunicação. Depois da derrota dos ideais democráticos, em 1933, fala de uma geração de escritores alemães militares (entre eles, Brechet, Thomas Mann, Benjamin) que se viu obrigada ao exílio. As possibilidades de atuação imediata estavam cortadas.

(1) v. Baudelaire
O Flaneur"

Antonio Candido fala da presença da linhagem fisiológica na lit. bras. do séc. XIX, v. "Dialética da Malandragem", Revista do Instituto de Estudos Brasileiros nº 8 (1970), p. 73

George Grosz: La Ville, 1916-17. Lugano, Collection Thyssen - Bornemisza.



Qual a perspectiva e a razão de ser dessa literatura alemã separada da própria terra, da própria língua, do próprio público? Não se podia pensar mais em termos de atuação imediata. Avaliando a situação pelo prisma da obra benjaminiana, estavam em jogo a qualidade da percepção e das emoções, coisas não diretamente políticas, mas essenciais para a cultura urbana.

Eu queria, antes de mais nada focalizar a capital da República de Weimar, Berlim. Essa cidade começou a existir — dentro da literatura de exílio — enquanto escrita. A cidade como escrita é uma das primeiras preocupações de Benjamin que, entre 1923 e 1926, havia escrito o livro "Contramão" (ou "Via de Mão Única"). É uma montagem de produtos gráficos pelos quais passamos cotidianamente quando andamos pelas ruas da cidade: placas, animais, avisos públicos, cartazes de propaganda política, folhetos, enfim, um material de leitura distraída, involuntária, superficial, mas inconscientemente profunda.

Esses elementos são constituintes do primeiro livro de Benjamin escritor, que vem completar sua obra de crítico militante e acadêmico. A leitura benjaminiana da cidade é epidérmica. A escrita das ruas é de alguma forma a pele da cidade, a parte mais exposta do seu corpo.

A partir dessa leitura propositadamente superficial, Benjamin reporta-se às formas de leitura mais antigas. Elas nascem com a Astrologia. O homem antigo contempla o céu estrelado e o "lê" ou "interpreta" em constelações — ato mimético que se expressa em danças rituais. Com relação a essa capacidade mimética, a escrita surge como uma forma de expressão posterior — já enfraquecida. Benjamin — que investigou as **VARIÁVEIS HISTÓRICAS DA PERCEPÇÃO** — constata uma decadência do poder mimético, o que implica um enfraquecimento do aparelho sensorial humano.

Atualmente este é bobardeado com informações, haja vista qualquer andança pelo centro de uma metrópole ou a permanência diante das mensagens televisivas. É uma chuva incessante de imagens e palavras. Nossos olhos são vorazes diante da televisão para compensar de alguma maneira o frio com o qual olhamos profissionalmente. O médico que exerce decentemente a profissão olha friamente o paciente. Assim é o olhar de todos nós, o do motorista que olha para o passageiro, o do professor que olha para seus alunos. Esse olhar frio é estritamente técnico e represa uma parte emotiva que se solta quando chegarmos em casa à noite e sentamos diante do aparelho de TV. Aí, de repente, o olhar frio se transforma em olhar voraz, devorador de imagens. Esse é um exemplo de observações da ensaística fisionômica de nossos dias.

Com que categorias captar o obra fisionômica de Benjamin? Não pretendo passar em revista os cinco sentidos do corpo nem estabelecer sua topografia. Quero dar prioridade a leitura das "emoções" subjacentes à obra. Seu ponto de partida, no livro "Contramão", é a paixão de decifrar. Por aí se estabelece o vínculo de Benjamin com os humanistas do renascimento, os alegoristas barrocos, os poetas românticos como Novalis que fala de uma "escrita cifrada" ou "escrita mágica", ou com um contemporâneo seu, Thomas Mann, cujo "DOKTOR FAUSTUS" contempla a "escrita enigmática" da natureza.

Há o risco de entrarmos no terreno do obscurantismo, afastando-nos das seguras margens da ciência. Pessoalmente acredito que a leitura como "ensaio" ou "experimento", como encontro entre sujeito e objeto — não pode ser nem rigorosamente científica e muito menos obscurantista, mas que ela tem um vínculo com a "magia". A partir do "fazer mágico", artístico (que pela sua natureza de trabalho é essencialmente realista), pode-se entender a utilização da escrita, desde o momento de sua invenção — que coincide com o surgimento das primeiras cidades, na Mesopotâmia — até o "processo literário" de um contemporâneo como Kafka.

Como nasce a escrita e com que função? Ela cumpre a função de registradora de bens vendáveis, excedentes de produção acumulados na cidade (entre esses bens, o próprio ser humano que enquanto mercadoria, foi vendido em todos os tempos). Desde o início da história, a grande aglomeração populacional precisava ser de alguma forma controlável.

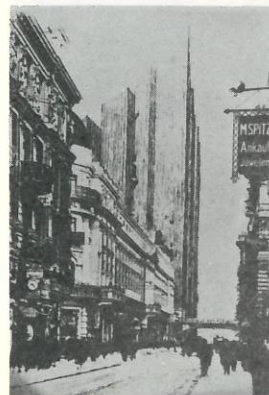


Incêndio do Reichstag, 27 de Fevereiro de 1933

Fritz Larg, M., o vampiro de Dusseldorf, 1931.



Ludwig Mies van der Rohe: arranha-céu para a Friedrichstrasse, Berlim, projeto, 1921.





Asja Lacis

A partir daí, a escrita tem sido sistematicamente desenvolvida e aperfeiçoada para cumprir funções de controle. Numa cidade como a nossa, por exemplo, as instâncias burocráticas do Estado e a livre iniciativa da publicidade são onipresentes como "Escrita". Os versos de Baudelaire citados no início são uma maneira de resistência, uma luta do poeta contra a alienação da palavra.

Outro aspecto da obra do fisionomista Walter Benjamin é o "Diário de Moscou". Ao contrário do que se poderia imaginar, esse simpatizante do comunismo, para captar a fisionomia da capital soviética nos anos 1926-27, não se aproxima dos padrões do realismo socialista (cuja doutrina foi estabelecida oficialmente em 1932, mas que vinha germinando nos anos anteriores).

Em princípio, o "Diário de Moscou" seria o relato de uma viagem de informações de dois meses, o encontro com intelectuais e artistas soviéticos: homens da administração cultural, escritores e pessoal de teatro. No interesse de Benjamin pelo teatro havia uma superposição de dois estímulos: por um lado, as salas de espetáculos lotadas todas as noites refletiam a atmosfera febril da luta cultural da "intelligentsia" russa, cujo pano de fundo era a luta entre Trótsky e Stálin; por outro lado, Benjamin tinha feito a viagem para reencontrar uma diretora de teatro, pela qual se apaixonara: Asja Lacis.

Segundo a vontade do autor, o "Diário de Moscou" não deveria ser publicado. Ele o concebera como um conjunto de anotações para uso pessoal, numa situação emocional e politicamente confusa. Gershon Sholem, em 1980, trinta anos depois da morte de Benjamin, resolveu publicar o texto. De fato, pela sua qualidade literária, o "Diário de Moscou" transcende a esfera pessoal íntima, transformando-se em fato literário autônomo.

Ao contrário dos artigos sobre Moscou publicados por Benjamin em jornais da época, a historiografia deste livro "para uso pessoal" não é censurada. Moscou: estado de delírio, êxtase em que se encontravam intelectuais, artistas, políticos. O delírio das incessantes reuniões, sessões, debates, votações — a luta pelo poder, que Benjamin compara a vida dos garimpeiros, em Klondyke, no Alaska.

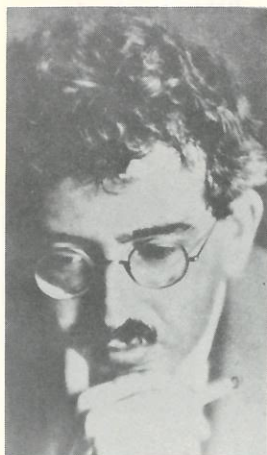
Diante desta politização intensa a vida particular praticamente não contava. Porém é justamente este lado subjetivo, exorcizado pela política total, que Benjamin recupera. As informações, entrevistas e anotações são levadas por uma contra-corrente emotiva: Sob a ótica do amante, Moscou torna-se uma cidade de cores sulinas, com flores vendidas nas ruas enrigeladas pelos vinte e cinco graus abaixo de zero (flores artificiais), uma cidade sobre a qual parece brilhar o céu de Capri, ilha onde Benjamin conheceu Asja Lacis, em 1924. Moscou Surrealista: só apaixonados, alucinados conseguem ver uma cidade assim.

Quando Benjamin volta de Moscou para Berlim, as cidades se sobrepõem, e ele afirma: "Berlim, cidade morta". Claro, só podia ser: a pessoa que motivara o "Diário..." tinha ficado lá. Benjamin escreverá sobre Berlim de uma outra maneira, a partir de uma situação de despedida, de exílio. É um momento de perigo: a nomeação de Hitler como chanceler alemão a 30 de Janeiro de 1933. Com isso se dá a transformação da cidade de Weimar (já abalada nos anos anteriores por uma série de medidas de exceção) numa ditadura, e mais: num Estado totalitário.

Benjamin registra a experiência em dois livros: "Infância Berlimense por volta de 1900" e "Crônica Berlimense". A "Infância...", publicada em 1950, é um livro bem elaborado de flagrantes da cidade da perspectiva de uma criança. O outro livro, a "Crônica...", é um registro incompleto em estado bruto, uma seqüência de rabiscos preparatórios. Este livro, publicado em 1970, me parece de alguma forma mais interessante porque Benjamin focaliza as condições de se recriar uma cidade através da memória escrita.

Os modelos existem: "La Recherche du Temps Perdu", de Marcel Proust e aquilo que Benjamin chama de "segunda forma parisiense" (Proust seria a primeira). Acho que a segunda só pode ser a obra "Tableaux Parisiens", de Baudelaire. Tomando-a como referência, Benjamin cria com seus dois livros uma espécie de "Tableaux Berlinoises" (quadros berlinenses).

Walter Benjamin



Para Benjamin, a reconstrução de sua cidade natal era impossível. Não se pode reaver uma cidade da qual se teve que sair (onde se viveu a infância, a primeira amizade, o primeiro amor). A lucidez não admite que isso seja possível. São coisas perdidas e Benjamin não está embarcando numa onda nostálgica.

A memória para Benjamin é uma instância onde se cruzam e se sobrepõem as três dimensões temporais: passado, presente, futuro. Na obra de Proust — com quem Benjamin compartilha a convicção de que o passado é construção do presente (trabalho conjunto de memória voluntária e involuntária) — existe, no entanto, um risco mortal: “Quem começou a abrir o leque da memória, sempre encontrará novos elementos, novas grades, e nenhuma imagem será satisfatória...”² Foi o que aconteceu com o autor de “La Recherche du Temps Perdú” que se retirou da vida social para viver na literatura.

Esse, no entanto, não foi o caminho pelo qual optou Benjamin. Embora lance mão também da relação passado/presente, privilegia a leitura do presente enquanto matriz do futuro . As imagens que estão diante de seus olhos — Berlim em dois instantes — se recobrem e na leitura da diferença e da continuidade históricas surgem anseios, medos e outras forças do inconsciente individual e social que são o germe do futuro, não porém, de forma determinista. “Rememorando pelo prisma da Berlim nazista de 1933, a Berlim imperial de 1900, Benjamin verifica... latentes energias de destruição e auto-destruição dentro da sociedade alemã, que iam ser estimuladas ...pelo Estado totalitário”.³

Por fim, uma breve menção sobre as “Passagens Parisienses”, projeto inacabado no qual Benjamin trabalhou desde 1927 até 1940, ano da sua morte, e que foi publicado na íntegra em 1982. Na maior parte, trata-se de uma coletânea de fragmentos.

A cidade aparece como a casa dos sonhos fabricados sinteticamente pela propaganda. Sonhos que todos nós sonhamos e que são de maneira mais ou menos sutil (e às vezes, engenhosamente) apresentados nos cartazes, out-doors, nas mil e uma possibilidades da publicidade — contrafação dos “Parasos Artificiais” de Baudelaire, que mostra o mundo das alucinações ao mesmo tempo em que o demonstra.

Benjamin trabalha sobre os sonhos do coletivo, cujo lugar “de residência” são as “passagens” (ancestrais das nossas galerias de compras e dos shopping-centers), esses mundos maravilhosos inteiramente fabricados. Mas se por um lado, ele se põe a analisar esses sonhos, por outro lado, eles o fascinam e, à interpretação e desmontagem crítica, prefere vive-los.

Aqui, vocês teriam uma amostra do que significa o trabalho do escritor fisionomista no seu ambiente, a metrópole moderna. Metodologicamente falando, não se pode esperar muito mais que isso. Os dados agudos da percepção são (sem querer mistificar) coisas ariscas, assim como as emoções, e “pegá-los” é uma coisa muito difícil. Ainda remeteria-me à Proust, que, em sua “busca do tempo perdido”, verificou a existência de uma barreira praticamente intransponível para a memória voluntária. Você pode contar com documentos e fontes históricas de todos os tipos (vestígios arquitetônicos, mobílias, roupas, utensílios, entrevistas com pessoas), você pode ter tudo isso à disposição e no entanto escapa-lhe a vida.

(2) citação de Walter Benjamin, in “Crônica Berlinese”

(3) citação de Willi Bolle, in “Tableaux Berlinoises (Walter Benjamin e a Cultura da República de Weimar)”, tese de Livre Docência USP 1984, pp. 173-174.

Passagem parisiense





As Muralhas Invisíveis da Babilônia Moderna

Esta exposição é inspirada em meu trabalho de pesquisa que tratou da questão da história Urbana cruzada com a literatura.

Do ponto de vista de nós, historiadores, a metrópole moderna é um fenômeno facilmente datável: de final do século XVIII e basicamente do século XIX e XX. Ela é filha direta da revolução industrial, e a sua característica, é uma feição tumultuada engendrada pelo próprio processo de crescimento da civilização industrial. Este caráter tumultuado deu início a um gigantismo do crescimento urbano, imprevisto e imprevisível pela experiência humana, que colocou logo de início os homens, que viveram esta experiência numa situação bastante incômoda, na condição de participarem criticamente de um fenômeno sobre o qual não tinham um saber elaborado.

Este saber elaborado se organiza sobretudo num segundo momento da mesma experiência industrial, em torno daquilo que foi chamado de Segunda Revolução Industrial, nos meados do séc. XIX. Quando então, se procura contornar, controlar o crescimento, das metrópoles, a partir da elaboração de um conhecimento científico, que seria anteriormente denominado planejamento, planejamento urbano ou simplesmente urbanismo. Essa introdução de uma visão científica no trato da questão da cidade é simultânea à introdução do saber científico na própria prática da produção industrial, com o desenvolvimento da química, da física moderna, da metalurgia moderna. Enfim de todas as ciências ligadas ao estilo industrial que nasce, a partir de 1870, ligado aos grandes complexos de economia em escala.

A grande questão que me ponho para compreender o fenômeno da metrópole moderna, é uma questão estranha à própria metrópole moderna que é a questão da muralha. A metrópole moderna tem esta característica, ela difere das cidades anteriores justamente por que não tem muralhas. O que me parece no entanto, é que as muralhas não desapareceram, o que houve é que elas perderam a sua visibilidade. Portanto eu gostaria de falar nesta exposição sobre as muralhas invisíveis desta metrópole moderna.

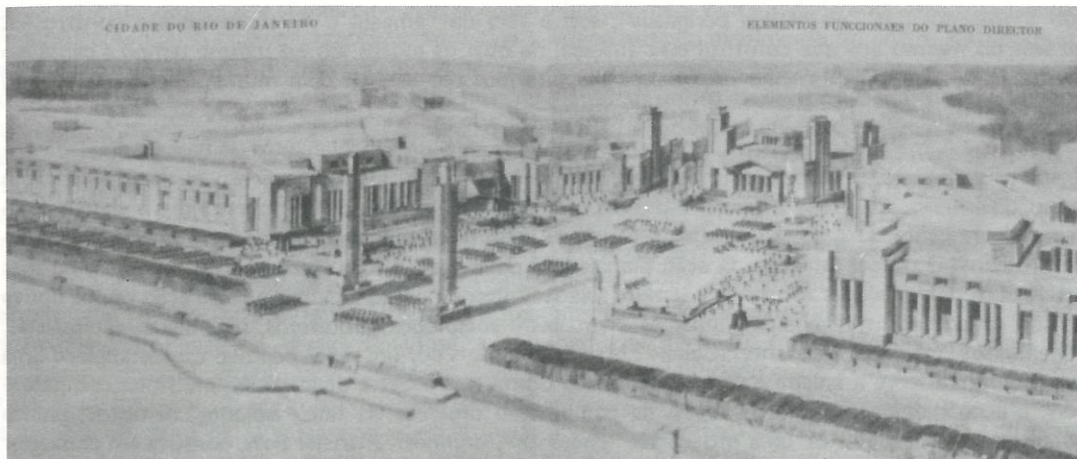
A muralha é uma presença fundamental na cidade antiga, desde que a experiência urbanística na nossa civilização começou. Ela não só simboliza a cidade, como ela é anterior a própria cidade. A cidade só existe se houver a muralha dentro da qual ela se torna possível. A cidade é o fenômeno de uma civilização que se sedentariza, ela é a própria marca da sedentarização. E portanto esta civilização já assinala, por isso mesmo, um contraste com as civilizações nômades ou pastoris. Neste sentido a sua sedentarização só pode se fazer ao custo do isolamento de um terreno, que não pode ser mais alvo dos ataques dos diversos povos nômades, ela então tem que tornar-se uma cidade defensiva. Nesse caso, os muros é que dão a possibilidade de existência da cidade, ela aparece em função das muralhas, tanto assim que normalmente ela é o aspecto mais notável da cidade.

Lembremos o caso de Babilônia, a referência urbana por excelência do mundo oriental, assim como Roma o é do ocidente. Babilônia era conhecida por ser a cidade das 7 muralhas. O que nos lembra, pelo fato do número ser 7, que se trata não só de uma questão de segurança militar, mas também de uma segurança mítica ou mística. O número 7 é um número místico. E a idéia de formar-se uma cidade com 7 muralhas destinava-se a que ela fosse também uma defesa em relação aos demônios externos e aos deuses de outras comunidades, outras civilizações.

Neste sentido, a muralha define um espaço privilegiado, um espaço de eleição, um espaço muito especial. Babilônia considerava-se a si mesma o umbigo do mundo. O umbigo que ligava o céu e a terra. Portanto ele é o próprio princípio de toda a civilização na face da terra. O mesmo sentido nós encontramos em Jerusalém, modelada a partir da própria Babilônia, também contando com 7 muralhas. Em Jerusalém o 7º portão é o dos venenos. O nº 7, é um número místico como já disse, mas também é um número aziago. Somente em circunstâncias muito especiais, aquele portão podia ser usado. O que reforça a questão simbólica da muralha, dentro de uma civilização que colocamos na nossa própria raiz civilizacional, a civilização judaico-cristã.

R.J. — Foto de 1916
Praias do Russel e Flamengo.





Ilustrações retiradas do livro "Cidade do Rio de Janeiro — Remodelação, Extensão e Embelezamento. 1926-30. Prefeitura do Distrito Federal. Direção Geral: Alfred Agache". (Arquivo Unicamp)

No caso da China, temos algo mais fascinante, não só uma cidade que nasceu de uma muralha, mas um império inteiro, que quiz se ocultar por trás de uma muralha. Não uma muralha que protege uma cidade, mas uma muralha que protege um império.

Dentre os casos mais significativos, de circunstância histórica relacionadas à cidade e às muralhas, temos no ocidente o caso de Atenas no período da guerra do Peloponeso em que as populações, durante o ataque de Esparta, acorreram à cidade. A cidade mal comportava a todos e por causa disto mesmo, vão ocorrer uma série de pestilências que matariam boa parte da população da cidade e minariam a resistência dos atenienses frente aos espartanos.

Isso nos leva a outro dado significativo. A questão de que os integrantes da cidade se identificavam com ela e identificavam sua própria existência com a cidade e as muralhas. A civilização só existiria se as muralhas fossem capazes de defendê-la. Uma vez que esta civilização é colocada em xeque por outros povos ela só sobrevive se as muralhas forem suficientes para que todos, ali dentro, possam resistir. A resistência é feita ombro à ombro, de igual à igual. Todo cidadão se nivela na necessidade de defesa. Portanto a cidade e a muralha criam a própria idéia da identidade comunitária.

Para se ter uma idéia de como as muralhas estão indissociavelmente vinculadas à imagem da cidade, seria curioso evocarmos a fisionomia das cidades imaginárias. São cidades espirituais que se encontram num espaço encantado, livres de todo mal, de toda dor e de qualquer inimigo. Nada portanto as ameaça, nenhuma força estranha e hostil pode sequer chegar até elas. E no entanto, lá estão as muralhas, quer pensemos na Xanadú dos contos orientais ou na Jerusalém Celeste dos apocalipses cristãos. O que comprova o caráter simbólico daquelas paredes, seu sentido mítico, destinado a distinguir simultaneamente uma identidade e uma alteridade.

Nas utopias modernas esse fenômeno se mantém e se acentua, assumindo um sentido cada vez mais introvertido. Lembremo-nos dos Falanstérios, as comunidades ideais, utilitárias e felizes de Fourier, que vicejam e se reproduzem rigorosamente emparedadas. Ou das cidades de Thomas Owen, organizadas como gigantescas cooperativas industriais, cuja arquitetura é toda inspirada nos galpões, nas paredes, muros e cercas que constroem uma blindagem premeditadamente isoladora do mundo do trabalho nas fábricas. Fábricas essas que são os sucedâneos dos mosteiros e os moldes das escolas, e em que o isolamento visado é tanto no sentido externo quanto no interno. Numa versão completamente intelectualizada, esse é o mesmo substrato da Castália de Herman Hesse que reproduz a imagem elitista e segregacionista que palpita sob a concepção da Universidade.

Ebezener Howard deu um passo adiante no processo de dissolução material das muralhas, ao conceber as suas Cidades-Jardins. A idéia do cinturão-verde sem dúvida suaviza a rigidez e a frieza das pedras com o encanto das flores. Mas o sentido original permanece intacto. O objetivo desses muros-vivos é tanto o de limitar e impedir o crescimento das comunidades, impondo a primazia dos controles, quanto impedir o acesso e a assimilação do "estranhos" ao espaço reservado. O passo final seria dado por Frank Lloyd Wright, que foi quem percebeu mais agudamente o sentido difuso do urbanismo moderno. Sua Cidade dos Acres Amplos é toda baseada numa demarcação espacial precisa, rigorosamente quantificada. Nesse caso, as fronteiras físicas desaparecem por completo ao se traduzirem num limite matemático, numérico. As muralhas tendem a uma abstração total, mas absolutamente não somem: são introjetadas pela razão planejadora, medida de todas as coisas na civilização técnico-científica.

A sobrevivência conceitual e material das muralhas no planejamento moderno portanto, mantém o mesmo sentido original, reformulado num novo código que diferencia o espaço caótico do espaço planejado. Mas da mesma forma elas se erguem para garantir privilégios, preservar regalias, direitos e liberdades a alguns, enquanto, ao mesmo tempo, excluem os preteridos, os indesejáveis, os não-eleitos, os destituídos e os oprimidos. Por essa razão mesmo, esses últimos aparecem travestidos

sob a máscara dos “elementos perigosos”, sob o selo da “ameaça”. As muralhas são construídas através do mesmo ato que constitui essa ameaça, da qual os muros são ao mesmo tempo a causa e o efeito. Essa talvez seja a melhor razão para suspeitarmos das utopias com muros, quer sejam visíveis ou invisíveis.

A metrópole moderna portanto, filha do caos e do planejamento, já nasce assinalada por uma fissura indelével de onde brotarão as muralhas invisíveis. O planejamento se desenvolvendo a partir do interior do próprio caos, irá definir um centro em estado de desdobramento e alargamento espacial crescente. O caos definirá as fimbrias, os espaços opacos, periféricos e potencialmente descontrolados. O desdobramento da ação planejadora pode operar num espaço contínuo ou em bolsões articulados. De qualquer forma ela é sempre seletiva, discricionária, localizada. Essa ação nunca deriva de um único utopista, mas de múltiplos cientistas — sociólogos, arquitetos, higienistas, sanitaristas, engenheiros, médicos, assistentes sociais. Ela se orienta pois por um saber positivo que estabelece uma relação objetiva com a cidade e os seus cidadãos. Como esse saber é dividido em múltiplas competências, a ação planejadora é o resultado da composição orgânica de fatos isolados, distintos, porém congruentes e passíveis de uma ordenação “coerente”, unilinear. Planejar pois, consiste em converter o caos na identidade.

Existe portanto um saber sobre a cidade que orienta a ação planejadora, mas ele não está ao alcance do cidadão comum. Tal como seu próprio corpo, por sinal, em que os médicos diagnosticam problemas localizados e tratam segundo um saber inacessível ao paciente. A cidade está pois fora do controle do cidadão, tal como o corpo está fora do controle do paciente. Pior do que isso, assim como o paciente, por não conhecer a natureza e a extensão do seu mal, precisa ser controlado para não prejudicar a si mesmo — daí os tratamentos e as internações — assim também o cidadão. Não há uma instrução sobre a cidade, assim como só o há precariamente sobre o corpo. O cidadão comum não sabe como se estendem e organizam as redes de água, eletricidade, comunicações, etc. As intervenções da ação planejadora são difusas, arbitrarias e nunca suficientemente esclarecidas.

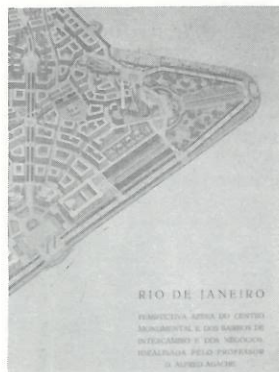
A cidade e seus habitantes aparecem para os técnicos planejadores antes de mais nada como um problema, assim como tudo que tende a escapar do controle e da previsibilidade, como os jovens, os desempregados, os desajustados de todo tipo. Mas nada, nem esse descontrole potencial pode furtar-se ao olhar planejador que tudo vê. O que nos remete a Kafka, o primeiro a indicar que a muralha é apenas uma preparação para o advento decisivo da torre: a muralha cerca e a torre organiza e vigia. Como a Babilônia mítica e a Torre de Babel. Ou como as múltiplas civilizações que conjugavam as muralhas e as pirâmides.

No interior desse quadro, a expressão cidade-jardim ganha um novo sentido: cidade-jardim-da-infância. A infantilização dos habitantes privados das informações decisivas e afastados dos mecanismos de tomada de decisões, os colocam como seres problemáticos e incapazes de cuidarem de si mesmos. A cidade aparece assim como um campo de observação, intervenção e ordenação por parte da elite técnica tutelar. Essa concepção tende a parecer legítima para a ótica elitista que a pressupõe pois, tal como foram constituídas, as metrópoles modernas são um grande problema e são potencialmente explosivas no interior da ordem que as engendrou e pretende mantê-las tal qual.

Tomando como exemplo a pesquisa que eu fiz sobre o Rio de Janeiro no período de 1900 a 1920, essas explorações teóricas podem ficar mais nítidas. Esse momento, diretamente assinalado pelo advento do regime republicano e pelo processo de consolidação das novas instituições, marcou a etapa decisiva de constituição da metrópole carioca na sua feição contemporânea. O conjunto de processos econômicos que estiveram por trás da transformação social e política do Brasil nesse período, pode ser percebido nas transações altamente especulativas do Encilhamento, da política emissionista, da regulamentação das sociedades anônimas e da intensa capitalização do mercado brasileiro com recursos externos maciços. Nos primeiros vinte e cinco anos do novo regime, os empréstimos públicos junto aos bancos ingleses cresceram cerca de 200% e assistiu-se à introdução de cerca de 2.000.000 de imigrantes no país. Os conceitos mais adequados para exprimir as transformações em curso na sociedade brasileira seriam certamente os de capitalização, aburguesamento e cosmopolitização.

O polo mais fremente de todo esse processo de intensificação das relações capitalistas era justamente a cidade do Rio de Janeiro. E isso em vista particularmente da posição estratégica do seu porto, por onde fluía quase toda produção cafeeira do Vale do Paraíba e do Oeste Paulista e por onde entrava o grosso das importações, redistribuídas por todo o país pelas redes ferroviária e de navegação articuladas com o porto do Rio de Janeiro. Ele se torna o terceiro porto em movimento no continente americano. Havia porém um limite inelutável para o otimismo que poderia derivar daí. O porto era antigo, estreito e muito raso, não permitindo a abordagem dos grandes transatlânticos, o que impunha um lento, complicado e oneroso sistema de transbordo das mercadorias para embarcações menores. Feito o que, não havia nem armazéns, nem espaço suficiente para estocagens ao longo do porto.

Isso obrigou o novo regime desde seus primeiros atos, a propor a reforma e modernização das instalações portuárias. Mas de nada adiantava aperfeiçoar o terminal marítimo, se após o desembarque as mercadorias teriam que ser distribuídas através do interior da cidade, por meio de



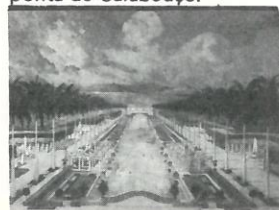
R.J. — Perspectiva aérea do centro monumental e dos bairros de intercâmbio e dos negócios.

46



R.J. — Esplanada do Castelo e ponta do Calabouço

R.J. — Espelho d'água nos Jardins projetadas na ponta do Calabouço.



ruelas estreitas, sinuosas e cheias de carroças e carrinhos de mão, numa cidade cuja estrutura básica era ainda colonial. A cidade tradicional bloqueava a intensidade do movimento do porto. Mais do que isso. Essa cidade abarrotada de gente humilde, que se concentrava no centro e nas proximidades do porto, era também muito perigosa: a qualquer momento um grito de motim fechava as rualas de barricadas e colocava tanto o porto quanto a sede do governo em **xeque**. Além do mais, a acumulação dessa gente destituída, precariamente amontoada nos velhos casarões do centro da cidade transformados em hospedarias baratas, era um foco permanente de reprodução das endemias que infestavam a cidade, assustando os estrangeiros, capitalistas, mercadores e trabalhadores, que preferiam então os cenários mais seguros e sadios do Canadá, Argentina e Estados Unidos.

Ávida dos recursos estrangeiros de que dependia diretamente a cafeicultura e a consolidação do regime, a nova elite se esforça por criar uma cidade-vitrine, cartão de visitas enganador mas capaz de atrair o capital e o trabalhador europeu, representando um ideal de civilização burguesa, estabilidade, segurança, saúde, solidez e identidade cosmopolita. Com esse fim, às obras de melhoria do porto seguem-se as de reurbanização da cidade, com a demolição dos casarões velhos e a abertura de largas avenidas — particularmente a Avenida Central — cercadas de edifícios com fachadas de mármore e cristal, no melhor estilo Art-Nouveau. O Prefeito Passos, ex-discípulo do Barão Hausman recebe carta branca, as demolições se iniciam e a multidão de moradores humildes do centro é toda expulsa, não lhes restando alternativa senão ir morar nos morros, em casebres improvisados de caixas de bacalhau e tetos de latas de querosene desdobradas. Outros irão para as áreas pantanosas ou para as periferias mais distantes.

No centro reurbanizado, “regenerado”, surge uma nova cidade, cheia de parques, praças, carros e lojas sofisticadas. Os palácios serviam como um espaço de ostentação da burguesia e as avenidas serviam como espaço de desfile, dessa mesma burguesia. As finalidades eram a de proporcionar aos membros da burguesia emergente, os pontos de encontro e contato, onde eles pudessem entabular os seus negócios.

Esta questão é bastante interessante. A partir do legado da urbe antiga, montou-se uma cidade burguesa por um planejamento na parte central, às custas da expulsão da população humilde. E ofereceu-se este espaço à burguesia, para que o ocupasse, pois era preciso oferecer do país uma imagem burguesa, uma imagem branca, uma imagem europeizada. Ocorre que essa gente que ascendeu à condição de burguesia, através das sucessivas negociatas econômicas, que marcaram o advento do regime republicano, particularmente, o Encilhamento, era uma gente rude e tosca, que mal sabia o que significava ser burguês. Era preciso portanto além de fazer uma cidade burguesa, ensinar a população, à qual ela era destinada, a ser burguesa.

Daí o desenvolvimento da crônica social nos jornais e das revistas mundanas, das revistas elegantes, que vão educar esta gente a ser burguesa. Ensinariam aos homens e às mulheres como se vestir, como se comportar em público, não se deve mascar fumo, não se deve cuspir no chão, não se deve sujar as botas. Assim por diante. Cria-se toda uma série de cerimônias novas. Como os cursos de carros, os **footings** na avenida, os **five-o-clock teas**, o **joquei club**, o **canil club**.

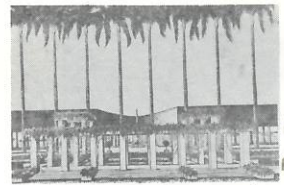
Aliás o **five-o-clock tea** tem outra função curiosa, era onde as moças eram educadas, era difícil educá-las no detalhe, na crônica social, porque o vestuário do período, vestuário **Art-Nouveau**, implicava uma série de detalhes bastante íntimos, que não podiam ser expostos pela imprensa. A rigor, também as moças não sabiam como usá-los. Quem sabia disto eram as prostitutas européias, francesas em particular. Então o **five-o-clock-tea** era o encontro social da alta burguesia carioca com as prostitutas francesas, que ensinavam as moças como usar as anquinhas, os porta-seios, as ... enfim! todos os apetrechos singulares do período.

Da mesma forma os homens, eram ensinados através de figurinos das revistas, o estilo (**smart**) e as mulheres o estilo das “melindrosas”. E cria-se então a imagem de uma burguesia. Uma burguesia em que as moças devem tocar piano e devem falar francês. Os homens devem usar monóculo e ser doutores. Os hábitos são acrescentados pela introdução da luz a gás e da luz elétrica, que permitem uma vida noturna bastante agitada, e uma sofisticação desta vivência burguesa. Cria-se portanto uma cidade nova, um cenário novo e coloca-se personagens novos dentro deste cenário, com um **script** novo também.

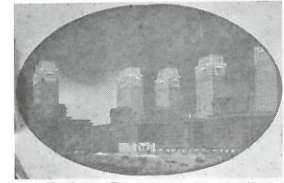
É essa, mais ou menos, a história do Rio de Janeiro. O que isso custou em termos sociais ficou lá em cima dos morros. Por exemplo, em 2 morros somente, o morro da favela e o morro de Santo Antonio. O morro da favela contava em 1910 com 219 barracos, e o Santo Antonio 450 barracos, somando as pessoas que moravam nesses barracos temos cerca de 5.000 pessoas, nesses dois morros apenas. O que dava uma média de 10 pessoas por barraco.

É o momento em que proliferam os cortiços, as casas de cômodos, as hospedarias populares, e os Zungas que eram hospedarias em que só se alugavam esteiras para que as pessoas dormissem no chão, às vezes famílias inteiras. Mas aí pergunta-se, o Rio, uma cidade de clima agradável, por que razão as pessoas não dormiam ao relento, não dormiam na rua? É que havia um forte esquema policial montado nesta cidade que é reservada a vivência burguesa.

Cria-se uma espécie de cinturão policial e todas as pessoas suspeitas que entram ali, são



R.J. — Trecho nos Jardins do Calabouço.



R.J. — Perspectiva da Praça do Castelo, centro principal dos negócios.



Casas dos morros da Zona Norte

imediatamente abordadas pela polícia e devem mostrar documentos que comprovem emprego e residência fixa. O que ninguém tem, pois há uma crise imobiliária criada pelo próprio governo que destruiu as habitações. E emprego fixo, que também não têm, pois o Rio passa nesse momento, por uma crise econômica drástica derivada ao mesmo tempo, da crise bancária, industrial e comercial de 1889 — 1906. E da crise criada pelo saneamento financeiro, a restrição imposta ao Campo Salles, pelo refinanciamento, pela nossa primeira renegociação da dívida externa.

Portanto não havia casas, não havia emprego, mas havia policiais que exigiam casa e emprego. O que significava o impedimento dessa população, que foi marginalizada, de circular no espaço interior da cidade. Cria-se com isso, também uma campanha, junto à imprensa, de caça aos mendigos. E cria-se uma parte especial nos jornais, chamada crônica do gatunagem, que acompanha as intervenções furtivas dessa gente exótica no interior do espaço aburguesado.

A delinqüência infantil é cuidadosamente estudada. Detecta-se por exemplo que 26% dos criminosos presos no período são menores, sendo do total 10% com menos de 15 anos. O alcoolismo cresce enormemente e também é controlado. O, mais interessante são os índices da alienação mental, de 1889 a 1898, portanto num espaço de 10 anos, houve um crescimento de 1.113% de internações no Hospício Nacional do Rio de Janeiro. Tendo sido necessário uma ampliação desse hospício para criar uma área especial, que é a área Pinel, destinado aos internos que não tinham condições de pagar a sua ... hospedagem.

As reações populares são muito fortes. Existe a criação de associações operárias, que no entanto eram muito precárias. As greves são intensas, as mais fortes são 1903 e 1917. Há os **meetings** populares, sobretudo no Largo São Francisco, que transbordavam pela cidade. Mas sobretudo são os grandes motins que marcam a emergência desta população no espaço urbano. Como a revolta do selo em 1902, a revolta da vacina e o "quebra-lâmpioes" de 1904.

De qualquer forma, o que nós apreciamos, é que esse processo de transformação urbana é antes de mais nada um processo de exclusão, que abole a sociedade e os hábitos tradicionais. Que são tomados por mau gosto, por resquício passadista que deve ser eliminado. Que abole qualquer elemento de cultura popular do interior da parte urbanizada da cidade. Dessa forma as festas da Penha são isoladas, e as procissões não podem mais passar pelo centro da cidade. Os candomblés são sumariamente proibidos e criminalizados no código penal. Da mesma forma as pastorinhas e o carnaval passam a ser controlados. Sendo que antes do carnaval a polícia dá uma lista das fantasias que podem e das que não podem ser usadas. Os grupos populares são expulsos do centro e controlados para que não voltem.

O cosmopolitismo se torna agressivo, a ponto de quando as pessoas se cumprimentavam nas ruas, na época da 1ª Guerra Mundial, ao invés de dizerem o tradicional "boa tarde", "boa noite", diziam uma à outra "Vive la France". É um processo de embranquecimento, que demonstra mais uma linha política discriminatória e excludente, na medida em que os funcionários-chaves da administração eram sempre selecionados dentro do grupo étnico branco.

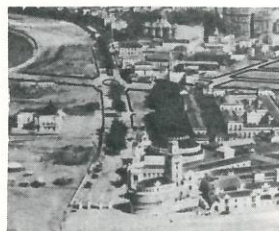
Havia também uma prática espúria de controle e ocultamento da dimensão negra da sociedade brasileira, sobretudo no contato com elementos estrangeiros. Isso era uma prática conduzida pelo Barão de Rio Branco no Itamarati. Dentre as pessoas havia um cuidado de não sair ao sol. Na Avenida que era o grande lugar do desfile, os passeios só se faziam no lado da sombra, de manhã de um lado, à tarde no outro. Ninguém evidentemente, tomava banho de mar. E todos de manhã cedo, era um hábito entre os mais jovens, entre os nubentes, tomavam um copo de vinagre em jejum, para provocar um embranquecimento da pele, uma palidez meio esverdeada que era tida como de alto bom gosto.

Portanto não há mais muralhas nessa cidade, elas não existem, tornam-se invisíveis. E no entanto nenhuma cidade já foi mais murada do que a cidade do Rio de Janeiro desse período, quem sabe até hoje. As muralhas tornam-se simbólicas e dividem a cidade racional da cidade do caos, a cidade do trabalho da cidade da indigência, a cidade da utilidade da cidade da inutilidade. E assim por diante, há um trabalho de ocultamento nessa cidade.

Por exemplo, o próprio trabalho se torna invisível, as fábricas são cercadas, são muradas e os trabalhadores não ficam mais em contato com o público. Antes as oficinas eram abertas, e havia ruas de oficinas, como a rua dos sapateiros e assim por diante, em que todos viam os trabalhadores e eles eram parte do público. A partir da instalação das fábricas, o espaço do trabalho é completamente circunscrito, e não se vê mais as pessoas trabalhando.

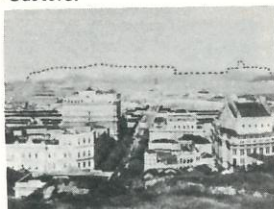
Os serviços básicos da cidade são feitos também em horários que não podem ser observados. O que é curioso é que as instalações da cidade não podem, também, ser observadas. Não se vê as redes de água, esgoto e gás. As elétricas são muito altas e as demais subterrâneas. Há um ocultamento dessa infra-estrutura produtiva. O trabalho, quando aparece, é também cercado por um outro elemento discriminador que é o uniforme. O uniforme é uma maneira de circunscrever um trabalhador, a partir de então ele não aparece como cidadão, como integrante da sociedade, mas como alguém imediatamente delimitado que pode ser controlado pelos demais, que deve fazer exatamente o que seu uniforme prescreve que ele faça.

Isso é significativo nas análises dos carros. O motor do carro, que é a parte que trabalha, é



R.J. — Esplanada do Castelo com o arruamento em execução.

R.J. — A linha partilhada representa a localização do antigo morro do Castelo.



cuidadosamente fechado, ninguém vê o motor, ninguém sabe rigorosamente como o motor trabalha. Por outro lado, os primeiros carros acompanhavam os antigos coches, o motorista ficava numa posição bastante elevada e exposta como os antigos cocheiros. E os que viajavam ficavam no interior de uma cabine fechada. Com o tempo, logo nos primeiros momentos da evolução dos automóveis, a coisa inverte-se o motorista passa a ser uniformizado e fica numa cabine fechada, que fica abaixo da parte posterior que é aberta e toda luxuosa e que expõe os viajantes, para serem publicamente observados. É o inverso da carruagem, o cocheiro é escondido e o viajante é apresentado e exibido.

No setor doméstico é a mesma coisa, se segrega ou se passa a segregar a criadagem doméstica pela uniformização e pela ocultação. A parte do trabalho se torna invisível. Surgem as entradas laterais, as escadas de serviço, os elevadores de serviço. O controle dos corpos também: há os corpos saudáveis e os não saudáveis. Os corpos saudáveis são os que apresentam a marca da vacina. E portanto devem ser controlados por aí e também pelos atestados de vacina. E os não saudáveis que não tem essas características não podem entrar na cidade e não podem ter os empregos que exigem a marca e o atestado.

O controle da segurança que exige o atestado de residência dentro da muralha. Veja bem a muralha não existe, mas a rigor o atestado de residência significa que o indivíduo tem residência nas partes onde se constroem residências. Por que, quem tem um barraco, não tem residência, não tem um atestado, não pode comprovar, não pode circular na cidade, não pode ter empregos da cidade. A rigor, não é sequer cidadão.

Portanto as muralhas ganham uma versão diversa e continuam existindo. Há pois um jogo de exclusão, de ocultamento, em torno disto, que cria uma semiologia do espaço urbano, que se organiza como um espaço cênico. Em que os espectadores são também atores.

Esse mesmo ilusionismo aparecia nos templos antigos, em que as portas se abriam e se fechavam automaticamente, para quem via de cima. Mas quem olhasse de baixo, estavam lá os escravos puxando as portas. É o mesmo tipo de ilusionismo que há no teatro, em que se vê a cena, mas não se vê os especialistas, os técnicos, que trabalham em volta, os que movem as cortinas, as luzes e o som. Que são na verdade a equipe sem o qual o teatro não existe, mas que jamais aparece, só se vê a cena. A mesma coisa com o vídeo da televisão, isto é bem lembrado num filme moderno: Metropolis, em que há uma civilização superior e uma civilização inferior. A de cima é a elite e a de baixo é a do trabalho. Ali o ocultamento aparece semanticamente revelado. Na nossa sociedade ele é invisível e no entanto ele existe.

Para concluir eu só quero dizer que a tencologia da exclusão, mudou de sentido, depois de um momento decisivo no Brasil, que foi 1917, a grande contestação, a grande confrontação dos dois grupos que estavam dentro e fora da muralha da cidadania, no do Rio de Janeiro (e São Paulo também). Chegou a um limite tal esta tensão, que leva a uma técnica diferente de cercamento que não é mais a de exclusão pelas muralhas, mas a da inserção controlada. Inserção desta população através dos estádios de futebol, através das escolas, das festas cívicas, religiosas, dos espaços urbanos reservados às reuniões, dos teatros e assim por diante.

Hoje em dia, nós vemos, sobretudo no Rio de Janeiro, no caso do Maracanã ou do Sambódromo, que são espaços para controlar os que não tem espaço e que dão a ilusão aos que não tem espaço de que também, têm o seu espaço. O Camelódromo é o suprasumo deste refinamento, porque organiza a desorganização por excelência, que são as pequenas profissões da sobrevivência cotidiana, dos pequenos camelôs que vivem de expedientes e que agora vivem de expedientes dentro de um espaço reservado a viver de expedientes.

Como aqui em São Paulo, que é esta ironia de colocar mecanismos de controle da poluição dentro dos bairros que ficam ao lado das fábricas em Cubatão. E colocar esgotos dentro das comunidades que ficam sobre os pântanos lá em Cubatão. Isso dá às pessoas a sensação de que elas têm um espaço mas o que ocorre na realidade é que elas internalizam a sua muralha. Ao invés de termos muralhas impostas, temos muralhas voluntárias, que se constroem em torno da própria imaginação e do próprio desejo de cidadania dos pseudo-cidadãos.



R.J. — Bairro da Glória. Novos jardins criados sob a administração de Antonio Prado Jr.



Luzes da Cidade

"eu faço samba da minha cidade, da onde eu... eu conheço a Mooca, Jaçanã, Bela Vista, Casa Verde, então eu faço samba dos meus bairros, Praça da Sé, Brás, dos meus bairros, aonde a minha malandragem, a minha vivência foi aqui... Júlio Mesquita, São João, Timbiras, Aurora, Gusmões... cada um tem uma coisa..."

Adoniran Barbosa

Na capa do Lp **Adoniran Barbosa**, editado pela Odeon, em 1975, Antonio Cândido chama a atenção para o fato de como a fidelidade à música e à fala do povo permitiram a Adoniran Barbosa exprimir a cidade de São Paulo de modo completo e inteiro. "Ele é a voz da cidade". Poucos artistas populares, extraíram imagens tão significativas da paulicéia, imagens selecionadas e trabalhadas através da subjetividade afetiva, como ele o fez. Nas suas músicas é permitido perceber a configuração de uma visão da cidade e do seu cotidiano passando necessariamente pelo afetivamente vivido e capturado.

Mais que isso, percebe-se uma atitude decidida de quem não abre mão do seu jeito de cantar a cidade e compor a sua memória através dos fragmentos afetivamente nela depositados. A visão da cidade e do seu cotidiano transita pelo elemento do vivido. O pensamento que o autor estabelece sobre a cidade, aparentemente aleatório e incerto, traduz, na verdade, a constituição de um pensar envolvido emocionalmente pela experiência cotidiana do viver numa grande cidade.

É a partir dessa relação densa do "eu" do artista com o urbano que vamos falar; nesse sentido, não visaremos capturar o social enquanto o coletivo determinante do subjetivo. Na intenção de recuperar a energia criadora do artista em sua relação com a sua cidade, propomos quebrar a cadeia do subjetivo devorado necessariamente pelo social-coletivo, que seria o historicamente representativo. A sensibilidade do artista será considerada

como instrumento suficiente da captação de um tipo de memória, alimentada pelo tempo afetivo que o autor lhe imprime.

São duas as linhas de observação que visaremos buscar; de um lado, os fragmentos subjetivos selecionados pelo autor; de outro, a configuração da "sua" cidade, a demarcação geográfica ou não da sua maneira de determinar o urbano. A São Paulo de 1935, comenta Lévy-Strauss, era uma cidade como as grandes cidades do novo mundo, que se renovavam muito depressa: "A evocação de recordações com 20 anos de idade é semelhante à contemplação duma fotografia amarelecida". As grandes cidades da América, anota o mesmo autor, "vão da frescura à decrepitude sem se deterem na antiguidade"¹.

O esforço do artista pode ser apreendido justamente no sentido de imprimir uma noção de tempo afetivo em contraposição à de tempo linear, evolutivo, como que para deter a pressa da cidade, e torná-la menos arredia à veneração do seu admirador². De outro lado, a aproximação humanizada em relação ao urbano projeta-o num quadro de disputa pela configuração "científica" da cidade. Se a tomarmos como um espaço social abstratamente apreendido, diferentes leituras de cidade tornam-se possíveis; através da noção de tempo vivido, o artista entra na disputa pela memória com seus dados peculiares para o estabelecimento dos contornos da cidade, em oposição à lógica capitalista de demarcação do urbano.

A tensão pela cidade

"Não é propriamente a falta de reminiscências que me choca; essa ausência é um elemento da sua significação", comenta Lévy-Strauss, à propósito de São Paulo (citado, p. 117). O artista, no entanto, não aceita que a cidade se mantenha obstinada em não ser memorizada. Através de contatos afetivos inten-

(1) *Tristes Trópicos*, Lisboa, Portugália Editora, s/d, pp. 117 a 119.

(2) A noção de tempo afetivo aqui empregada provém da bela leitura que Willy Bolle realizou dos textos de W. Benjamin sobre Paris, Berlim e Moscou. Seu trabalho escrito ainda não foi dado a conhecer.

cionados de sedução, quase sempre discretamente, o artista mantém relações fragmentárias com a cidade, e realiza uma colagem arbitrária do seu corpo, sem o compromisso de sua "real" configuração.

Assim é que a cidade pode ser traduzida como o "morro", um espaço especial de liberdade, no qual pretos e brancos pobres se irmanam, o que se passa em vários de seus sambas. O "morro" também recebe uma configuração afetiva; basta ver que o "Bexiga", nem bem morro, e por sinal, área contígua ao centro antigo da cidade, é também tomado como um "morro", espaço de fraternidade. Essa liberdade pode ser ainda mais saboreada com a ausência dos tentáculos tecnológicos da civilização. No samba "Luz da Light", a falta de energia elétrica propicia sambar melhor no escuro, o que equivale a viver melhor.

As áreas centrais da cidade não são definidas a partir de critérios administrativos. É central porque espaço do ócio, da malandragem e da boemia; espaço das proezas pessoais do artista, e espaço social apreendido de suas relações pessoais estabelecidas com quem gosta e compartilha o cotidiano, os vadios, as prostitutas. Outra percepção de urbano aparece através do elogio destinado ao espaço público da cidade. Em "Viaduto Santa Efigênia", sua amada Efigênia é convidada a conhecer o viaduto, motivo de embelezamento da cidade.

Em contrapartida, a sua seleção de reminiscências ignora deliberadamente outros espaços da cidade, que não lhe eram desconhecidos; pelo contrário, chegou até a viver algum tempo em lugares não mencionados em suas músicas. No entanto, da Avenida Paulista para o lado de lá, nenhuma menção é feita a qualquer bairro ou rua. A "sua" cidade não passa, portanto, por qualquer elemento aferidor convencional; só o afetivo contém propriedades de definição dos contornos da cidade.

De um lado, temos pela frente uma memorização da cidade, geradora de uma tensão entre o "eu" articulador do artista e o urbano institucional. De outro lado, o autor insiste em coletar os seus fragmentos, e em configurar o urbano, ainda que a cidade se mantenha esquiiva à sua iniciativa. A tensão se explicita e aprofunda à medida que problemas suscitados pela cidade atingem diretamente o cotidiano do artista. Por exemplo, no samba "Despejo na favela", o morro se vê invadido pela lei, personalizada na figura do oficial de justiça, portador de um mandato de despejo. A utilização dos termos "senhor/doutor" para designar o executante de "uma ordem superior" não é empregada aleatoriamente; constituem expressões que advêm da linguagem do mundo colonial, e que retratam a superioridade incontestável do branco sobre o escravo. Neste samba, "senhor/doutor" personalizam a ação devastadora do capital, destruidor do espaço fraternal da favela.

Em "Saudosa Maloca" encontramos uma situação semelhante, apenas que se passa na área central da cidade, o espaço privilegiado de boemia do artista. À parte a beleza desta canção, sua origem é interessante: num passeio costumeiro pela região em que habitava, Adoniran chocou-se ao ver, de surpresa, que o casarão onde habitavam alguns de seus amigos tinha sido demolido. Falando pelos possíveis sentimentos dos amigos desalojados, compôs, de um só fôlego, "Saudosa Maloca". O local da demolição se encontra à rua Aurora e sobre seus escombros foi construído o Cine Áurea. Nos anos 50 esta região vivia seu apogeu. Sua modernização deveria expulsar a malandragem e prostituição e promover o saneamento do espaço social. Não foi exatamente o que se passou de lá para cá...

Outro foco de tensão entre o artista e a cidade dá-se na luta pela vida. No samba "Apaga o fogo Mané", a heroína Inês foge de casa, deixando o artista



Catedral da Sé

(3) O autor admitiu ter ganho o seu conhecimento humano através de sua vida de trabalho. Nascido em Jundiá, teve desde a infância os seguintes empregos: carregador de trem, marmiteiro, varredor de rua. Em Santo André foi tecelão, pintor, encanador, serralheiro, mascate. Em São Paulo foi garçon (de Pandiá Calógeras), metalúrgico e entregador de roupas, sempre convivendo com o desemprego. Por volta de 1935 começa sua vida artística como cantor e compositor. (Ver o exemplar nº 45 da História da MPB, da Abril Cultural, 1972).

desorientado. Nas suas palavras, saiu "louco pela rua" e começou a procurá-la; busca a Central de informações, vasculha os hospitais e a polícia. A cidade grande e a ameaça constante de anonimato sobrepoem-se à dura condição da solidão humana. Aos poucos percebe-se como os apelos afetivos do artista recebem de volta reações ingratas da cidade, violenta e desumana. Num outro samba desta safra, chamado "Iracema", a heroína-título, a poucos dias do casamento, é atropelada na Avenida São João. A música, inspirada por uma notícia de jornal, localiza o acidente e a morte de Iracema na "esquina da Avenida São João com a rua da Conso-lação", um cruzamento que não existe. Esse não é um detalhe de menor importância, pois, ao cometer esse equívoco, o artista explicita sua tensão com a cidade. O devotamento afetivo que ele lhe dedica pode ser, como nesse caso, respondido com extrema violência.

Não é somente a destruição física da vida que a cidade evidencia. O desprezo pela vida incide na impossibilidade de se fixar na cidade, face à especulação do solo e à expropriação. Além da perda física, da solidão e do anonimato, até mesmo a consolidação de uma aspiração comum, o casamento, torna-se impossibilitada. Ainda em "Iracema", é interessante também fazer-se o registro da associação entre memória e fatalidade e memória e morte. A morte violenta e fatal requer a necessidade de ser documentada. Do imaginário popular salta outra saída que vem amenizar as perdas impostas pela violência urbana. O autor abre a possibilidade de uma solução religiosa **post-mortem** ao afirmar que Iracema vive no céu, "bem juntinho de Nosso Senhor". É notável a expectativa de se ganhar segurança no novo lugar, ao mesmo tempo em que se joga com a possibilidade de continuar a viver, depois da morte. A solução religiosa vem suceder a um quadro exposto da fragilidade humana, cuja pessoalidade se perde inclusive nos meandros da memória: "De suas lembranças guardo somente suas meias e seus sapatos, Iracema, eu perdi o seu retrato."

A reinvenção do cotidiano

Até aqui, o circuito arrolado envolve especulação, expulsão, ameaças, violência física e moral, perda, morte, esquecimento. Solidão e tristeza também compõem a este rol, através de "Bom dia, tristeza", feito em parceria com Vinícius de Moraes. Nesse caso, a solução poética sugerida pelo autor procede de modo a que ele se reposicione de modo diferente à sua presença. A saída é propor amizade à tristeza, convertê-la em companhia — "se chegue tristeza, senta-te comigo,

aqui nesta mesa de bar" — ao invés de manter uma relação de atrito e desgaste pelo que é imposto como condição de se viver em cidade.

A necessidade da reinvenção do cotidiano na obra de Adoniran Barbosa se dá, no entanto, e marcadamente, através do humor, um recurso afetivo utilizado pelo artista para retratar a cidade e criar soluções para os problemas que ela apresenta. Segundo depoimento seu, começou a compor quando mascateava meias pelas ruas de Santo André, antes de mudar-se para São Paulo. São os seus "primeiros sambas de mascate". Cantar, e cantar criando a sua canção, ajudava-o a enfrentar a realidade do trabalho³. Mesmo quando iniciou a carreira artística no rádio, além de cantar, ampliou sua experiência de compositor e acumulou a função de apresentador e criador de tipos humorísticos radiofônicos, tipos essencialmente populares — o Charutinho, o Zé Cunversa, o Palito —, e chegou assim até à televisão.

Qualquer lista dos sambas bem-humorados de Adoniran corre o risco de aparecer incompleta, tal a dificuldade de seleção. "Luz da light", já citado, diz o seguinte: "Lá no morro/quando a luz da light pifa/nóis apela prá vela/que alumeia também/quando tem, se não, não faz mal/a gente samba no escuro/que é muito mais legal. "As mariposas" fala, através de metáforas, e irreverentemente, do dia-a-dia das prostitutas; "Um samba no Bexiga", fala de "uma baita briga" na casa do Nicola, quando "avoava as pizza junto com as brajola". "Samba do Arnesto" conta a estória de um "cano" que o Arnesto aplicou num grupo de amigos, a quem convidou para um baile em sua casa: "Nóis fumus e não encontremo ninguém/Nóis vortemo com um baita duma reiva". O autor ficaria sabendo posteriormente que o "cano" tinha sido involuntário, já que Arnesto não tinha dinheiro para custear a festa. "Devia ter pnhado um recado na porta", aconselha. Em "Casamento do Moacir", na hora do casamento aparece um sério impedimento: alguém informa que o negro Moacir já era casado cinco vezes no Estado do Rio. Na antológica "Trem das Onze", um encontro amoroso não pode continuar porque o horário do último trem estava se escoando. Sutilmente, o amante e sua condição de galanteador é posta em questão quando, na primeira pessoa, diz à amante não poder ficar com ela por ser filho único e ter a casa "prá oiá". O galã de "Trem das Onze" fica indeciso entre o amor da amante e o da mãe: "Minha mãe não dorme enquanto eu não chegá". Já em "Gente curiosa", Adoniran alfineta os barbeiros e os "chofeur" de taxi, dedicando esta "músicazinha pros perguntadô", especuladores

da vida alheia, papagaios faladores a invadir constantemente a privacidade do outro.

É característico dos sambas de Adoniran o uso de uma linguagem acaipirada; entretanto, é nos sambas de humor que essa peculiaridade é levada até o fim. De um lado, poderíamos considerar como o fez Antonio Candido, na capa do lp citado, a linguagem do artista carregada de "deformações normais do português brasileiro", abolindo o certo e o errado em termos de linguagem, e tomarmos a língua como um produto cultural em constante movimento. Nesse sentido, João Rubinato, seu nome de pia, "inventou a sua própria personalidade", adotando o nome de Adoniran Barbosa (o primeiro nome tirou de um amigo e o sobrenome do compositor Orestes Barbosa) e "expressou a realidade tão paulista do italiano recoberto pela terra e do brasileiro das raízes européias".

Não é essa, no entanto, a maneira como o artista considerou a sua linguagem. Adoniram admitia que falava "errado", apenas que seu gesto se constituía em clara atitude de afirmação pessoal: "Precisa sabê falá errado. Se não saber falá errado, é melhor ficá quieto, que ganha mais. Num é italiano, não... crioulo tamém fala assim". Da afirmação pessoal podemos perceber que o artista entende sua fala como uma linguagem estratificada socialmente (ela agrupava "italianos" e "criolos"), em oposição a outra — a "correta" — a linguagem instituída, de outros grupos da sociedade.

Adoniran demonstra saber que a cidade fala e não fala somente através de uma só linguagem. Percebe que para falar, como queria e gostava, precisava insistir para ser ouvido e acompanhado: "Ninguém queria sabê das minhas letras...". Admitiu também que foi-lhe difícil afirmar-se como compositor e cantor popular falando como falava. Ainda antes de morrer, reclamou contra o mutismo do rádio paulista que não tocava suas músicas: "Por que o rádio não tocam os meus sambas, se todos são bons? Qualquer um é sempre bom. Num toca minhas músicas na rádio, pô? Por que? Algum crime que eu fiz?".

O "crime" cultural do artista coincide com a concentração dos meios de comunicação, com a hegemonia da televisão, com os padrões de qualidade a massificar a linguagem instituída a qualquer custo. Ao mesmo tempo em que esse tipo de linguagem é segregada e esquecida no espaço da cidade, a linguagem oficial monopoliza-se enquanto instrumento de confecção da memória da cidade. São dois lances da mesma jogada, em que uma linguagem vai sendo varrida enquanto re-

curso cotidiano de vivência e sociabilidade e enquanto elemento configurador do espaço urbano. A linguagem "correta" apresenta-se, assim, como única e única também quer ser a sua delimitação do urbano.

Cotidiano, humor e trabalho

Se a fala "errada" do artista é intencionalmente posta como elemento de afirmação pessoal e social, artisticamente ela "rende", pois a transgressão provoca humor espontaneamente. O sentido da transgressão se amplia quando a fala "errada" visa diretamente atacar não somente a fala do instituído e sim os seus próprios constituidores. Vejamos este samba, feito em parceria com Oswaldo Moles e João Belarmino dos Santos; a parte introdutória é apenas recitada:

"Quando Deus fez o homem/quis fazer um bagolino que nunca tinha fome/e que tinha no destino nunca pegar no batente/e viver folgadoamente/O homem era feliz enquanto Deus assim quiz/mas depois pegou Adão/tirou uma costela e fez a mulher/Desde então o homem trabalha prá ela/vai daí, o homem reza todo dia uma oração:/Se quiser tirar de mim alguma coisa de bão/tira o trabalho, a mulher, não/.

Progressio, Progressio, eu sempre escutei falá
Progressio vem do trabalho
Então amanhã cedo nós vai trabalhá.

Quanto tempo nós perdeu na boemia
sambando noite e dia
cobrando uma rama sem pará
agora escutando conselho da mulher
Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser

Mas Deus não quer."

A rejeição ao trabalho enquanto fator de progresso e do progresso enquanto materialização do trabalho aparece de forma cortante no final do samba, anulando as construções culturais que envolvem a mulher como agente moralizador do homem através do incentivo ao trabalho, e através da irreverente inversão da ordem divina do "ganharás o pão com o suor do teu rosto". Também a avaliação intermediária da negatividade do ócio e a pregação do ir trabalhar ficam desqualificados pela tacada final. A desmoralização do trabalho é particularmente retomada em outro samba seu, "Tocar na banda":

"Tocá na banda, prá ganhá o que? /
duas mariolas e um cigarro yolandá.

Num relógio é 4 e 20, no outro é 4 e meia/
as horas vareia.

Marquei com minha nega às 5,
cheguei às 5 e 40/
Esperar mais de 20 minutos,
quem é que agüenta?



Edifício Banespa

Se tomarmos a banda como uma metáfora de um dado local de trabalho, duas mariolas (goiabadas) e dois maços de cigarros bem que podem corresponder ao valor do salário percebido. "Prá ganhar o que ?".

Ao lado dessa visão pejorativa do trabalho, observa-se a justaposição de duas noções de tempo, claramente distintas. Ao tempo convencional, mecanizado, e regido pelo relógio maior do tempo da produção capitalista, encontramos um tempo subjetivo, cujas "horas vareia". A tensão entre essas duas noções de tempo fica mais clara se observarmos que o encontro, apesar de simples encontro amoroso, é cronometrado, pautando-se por ser um tempo sincronizado e mecanizado. Apesar disso, a rejeição aparece no verso "quem é que agüenta ? ", vingando uma atitude de hostilidade em relação ao tempo objetivo da sociedade, em contraposição ao tempo subjetivo das pessoas.

Vimos até agora um "não" ao trabalho, um "não ao progresso", um "não" ao baixo salário, um "não" ao tempo controlado pelo chefe da banda, o chefe da produção. Configura-se uma visão de rejeição por inteiro do institucional, do material, do mecânico do mundo urbano. Mesmo o conformismo dos expropriados da "Saudosa Maloca" é muito mais aparente do que fato consumado. Se tomarmos os versos finais desse samba, poderemos propor uma nova leitura. "Só se conformemo quando o Joca falou:/Deus dá o frio conforme o cobertor/e hoje nós pega paia/nas gramas do jardim...". Toda a música é marcada por um clima de conformismo e nostalgia do vivido. Neste trecho, porém, é possível resgatar-se uma atitude de **resistência passiva** diante da evidência da expulsão. Ocorre que, ao serem desalojados e obrigados a se encaminhar para as gramas do jardim, os moradores do casarão demolido deslizam para um estado de marginalização ainda mais agudo, passagem simbolicamente retrata-



da na involução de uma residência que os obrigava, para cair numa situação de desproteção no estado natural. Mesmo abandonado, o casarão era um local abrigado e o ficar ao relento com resignação significa adotar a marginalidade como resposta para a imposição das regras do jogo da competição capitalista.

Por que o Bexiga ?

Essa opção pela marginalidade não é apenas uma solução pessoal que o artista adota. Ele a estende aos brancos pobres (italianos) e aos negros, o que o leva a uma configuração idealizada do Bexiga, caracterizado como uma cidadela cultural, um espaço utópico reservado dentro da cidade grande, onde italianos brancos e os negros falam a mesma linguagem e comungam o mesmo cotidiano. Em dois depoimentos distintos, o artista deixou clara a sua reverência pelo Bexiga. No primeiro, inquerido pela cantora Elis Regina, que lhe perguntara o que era afinal o Bexiga, Adoniram mostrou-se reticente e misterioso ao mesmo tempo, saindo-se com a justificativa de que sabia mas "prá explicar demora muito". Em outra oportunidade, a sua visão do Bexiga brotou como que espontaneamente: "O Bexiga é uma beleza... crioulo e italianos vivem juntos já muitos anos... Criolo fala cantado, fala igual ao Brás, fala igualzinho fosse filho de italiano, quer dizer, é um troço gostoso...".

A idealização construída pelo artista escorrega, obviamente, em informações históricas disponíveis. Sabe-se que, há muito, a região do Bexiga era local de refúgio de negros fugidos. O local era tomado de mata densa e de difícil acesso. Próximo dele, no Largo da Memória, funcionava um mercado de escravos. Na atual Praça das Bandeiras existia uma hospedagem para tropeiros, cujo dono se chamava Antonio Bexiga... Muito próximo funcionava também um matadouro, onde as bexigas preparadas serviam depois



como recipientes para o transporte de vinho. O espaço proibido dos negros era isolado do resto da cidade por um "cordão sanitário" formado pela zona de prostituição, cujo quadrilátero estendia-se da Libero Badaró para a Faculdade de São Francisco.

À medida que a cidade se transforma, a própria população migrante italiana começa a instalar-se na área. Parte dela era formada de comerciantes que aproveitavam o baixo valor da terra. Outros italianos, mais humildes, geralmente artesãos, também fixaram-se no bairro; cortiços coabitados por negros e italianos são detectados a partir de 1910. Por outro lado, a burguesia cafeeira ia tomando conta do espigão da Avenida Paulista. A pressão sobre o bairro se amplia e negros e italianos pobres começam a ser expulsos do bairro. Uma pesquisa recente da antropóloga Ceres Medina demonstra que a atual população negra do bairro é bastante reduzida, assim como a italiana, predominando os imigrantes nordestinos instalados de 15 a 10 anos para cá⁴.

A idealização do Bexiga configurada pelo artista repousa em raízes da tradição oral, e não sem razão; migrantes pobres e negros instalaram-se marginalmente nesta área segregada. Quando o bairro ganhou valor, ambos sofreram a mesma carga imposta pelo capital. A tradição da manutenção do bairro "como no passado" funciona como um dispositivo de resistência cultural, um espaço ainda em disputa, de hegemonia não definida. Não faltou acuidade para o filho de migrantes pobres perceber o lado em se encontrava nessa disputa. A sua contribuição é de ordem afetiva, e dispõe o "eu" do artista a memorizar fragmentariamente o "seu" bairro e "sua" cidade, a recuperar as suas reminiscências em oposição a uma dada configuração da cidade que se quer acabada e totalizante.

A cidade, enquanto espaço de produção cultural, continua a ser inter-

pretada e reinterpretada a partir de diferentes falas e leituras; a linguagem musical de Adoniram filia-se à tradição que não aceita uma depuração e nivelamento da memória do bairro (e da cidade) em detrimento do seu arsenal de tradições. Muito recentemente, a Escola de Samba Vai-Vai esteve ameaçada, por duas vezes, de ser expulsa do Bairro. A Vai-Vai é associada aos cortiços remanescentes, e que precisam ser extirpados. Adoniram continua a participar dessa resistência, uma luta aparentemente já encerrada.

Discografia

História da Música Popular Brasileira, Abril Cultural, nº 45, 1972, (Edição dividida com Paulo Vanzolini).

Adoniran Barbosa, Odeon, 1975, contracapa assinada por Antonio Candido.

Adoniran Barbosa, Odeon 1980, (com vários artistas).

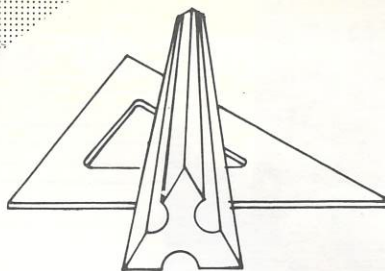
Adoniran Barbosa, Odeon Documento Inédito, 1984.

(4) Medinas, Ceres de Carvalho. *Bexiga: do 460 ao 490*, São Paulo, PUC, Departamento de Antropologia, Dissertação de Mestrado, 1982, p. 43.

56

Modelocop

ARTIGOS P/ ARQUITETURA
ENGENHARIA
TOPOGRAFIA
DESENHO



DISTRIBUIDOR:

STAEDTLER
marsmatic700

RUA BARÃO DE JAGUARA, 1012 - FONE: 32-7733 - CAMPINAS - SP

ARQUITEC

CURSOS LIVRES

DESENHO

PERSPECTIVA

DECORAÇÃO

PAISAGISMO

HIST. DA ARTE

Há anos a ARQUITEC vem formando profissionais nas áreas de desenho e decoração. Com um trabalho sério e renovador, orientado por um experiente corpo de professores, ela tem nos mostrado que talento e criatividade também se desenvolvem na escola.

DOAÇÃO CAPAV

RECEBIDO: ___/___/85

RUA CORONEL QUIRINO 853 - CAMBUI - CAMPINAS - FONE 521742

ATLAS.

Um nome acima de tudo

Não foi apenas transportando passageiros para cima e para baixo, subindo e descendo cargas, que os elevadores Atlas conquistaram excelente imagem e liderança no mercado.

Foi desenvolvendo a mais completa linha de elevadores, de acordo com as necessidades de cada edifício. Foi inovando em tecnologia e aprimorando constantemente seus produtos e componentes.

Foi prestando os melhores e mais eficientes serviços de pré e pós-venda, oferecendo completa assessoria durante a realização do projeto e garantindo uma perfeita assistência aos clientes até o final da montagem dos elevadores. E proporcionando a melhor manutenção.

E mais. Essa elevada imagem não se deve apenas a esses fatores mas também à superior qualidade dos produtos Atlas, associada à permanente preocupação

para com as necessidades do mercado imobiliário.

Portanto, hoje, quando escolhe Atlas, você recebe o produto da mais alta qualidade, valorizando cada cruzeiro investido a mais na compra do elevador.

Atlas oferece a você uma assessoria completa, a melhor qualidade e a mais avançada e ampla tecnologia.

Ponha o nome da sua empresa acima de tudo. Chame Atlas.



 **VILLARES**
Indústrias Villares SA