

H

R

Z

N

T

—



HRZNT_

Mariana Vieira
Mariana Cobucci
(orgs.)

Denominamos **Catálogos Expandidos** o formato de publicação criado para registrar os resultados da **HORIZONTE_** investigação realizada, no âmbito da graduação, no Ateliê Projeto Espaço do Trabalho que faz parte do segundo ano do curso de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

A investigação compreende diversas etapas integradas: a curadoria anual dos projetos a serem estudados; a documentação das aulas abertas, incluindo seus registros e transcrições; a elaboração de textos críticos; o desenvolvimento de um projeto expográfico em diálogo com o tema central; a realização das etapas de montagem e desmontagem da exposição; a organização de viagens de estudo e a editoração desta publicação.

Todas as atividades desenvolvidas resultaram de um processo coletivo conduzido pela equipe do ateliê sob a supervisão da professora Mariana Vieira. A organização e a editoração desta publicação refletem essa dimensão colaborativa, sendo realizadas em parceria com a arquiteta Mariana Cobucci, ex-monitora do projeto.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Horizonte [livro eletrônico] : Lina Bo Bardi / Mariana Vieira, Mariana Cobucci (org.). -- Rio de Janeiro : Ed. dos Autores, 2025. PDF	
ISBN 978-65-01-71851-4	
1. Arquitetura - Exposições - Catálogos I. Vieira, Mariana. II. Cobucci, Mariana.	
25-305255.0	CDD-720

Índices para catálogo sistemático:

1. Arquitetura : Exposições : Catálogos 720

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

HORIZONTE

Lina Bo Bardi

2024

AGRADECIMENTOS

Beatriz Garicoi
Edson Elito
Francesco Perrotta-Bosch
Luisa Landim
Marcelo Suzuki
Marcella Marques
Maria Laura Pelajo
Martin Corullon
Pedro Felizes
Vinícius Piovezan

SUPERVISÃO GERAL

Mariana Vieira

EQUIPE DO ATELIÊ INTEGRADO DE PROJETO ARQ 1103

Alziro Neto, Mariana Vieira, Nanda Eskes, Israel Nunes,
Lais Bronstein, Monica Aguiar, Pedro Moraes e Roberio Catelani

MONITORIA DO ATELIÊ INTEGRADO DE PROJETO ARQ 1103

Luisa Landim e Beatriz Garicoi
Maria Laura Pelajo e Vinícius Piovezan

DESIGN GRÁFICO

Mariana Cobucci

EDIÇÃO E TRATAMENTO DE IMAGEM

Mariana Cobucci

TRANSCRIÇÃO DAS AULAS ABERTAS

Marcella Marques e Mariana Cobucci

ALUNOS PARTICIPANTES

Allegra Rossini, Ana Beatriz Lopes, Ana Carla Marins, Ana Clara Cruz,
Ana Clara Macena, Ana Luisa Tepedino, Antonio Alonso, Aurélia
Alencar, Bárbara Maltez, Bárbara Miranda, Bernardo Valentini,
Carolina Werneck, Cecília Barcellos, Celso Felipe Mesquita, Clara
Panaro, Diogo Pillar, Eliza Maria Torrelío, Felipe de Biase, Fernanda
Kopiler, Fernando Oliveira, Gabriela Siqueira, Gabriella Santos,
Graziela Ramos, Gustavo Henrique, Helena Andreiuolo, Helena
Trannin, Isabel Galli, Jeannine Aguiar, Joana Eyer, João Pedro
Machado, João Vitor Magalhães, Júlia Dias, Júlia Gurgel, Julia
Louback, Julia Parada, Julia Pessoa, Julia Tostes, Julianne Soares,
Julie Azevedo, Luna Arkader, Luana Saraiva, Luiza Oliveira, Maite
Ribeiro, Maria Carolina Widmar, Maria Eduarda Fontenelle, Mariana
Martinho, Mariana Torres, Marina Azevedo, Milena Campos, Nickolas
de Andrade, Nicolée Castor, Paulo Vitor Moreira, Pedro Fernandes,
Pedro Guilherme Torquato, Pedro Jansen, Pedro Pacha, Rafael Neves,
Rafaela Secco e Rodrigo Melo.

sumário contents

	apresentação	11
	arquitetura dos intervalos	15
	o ateliê	39
	aula aberta, Pedro Felizes	111
	viagem de estudos	157

Apresentação

Mariana Vieira

A terceira edição da **HORIZONTE_** foi dedicada à investigação e análise gráfica dos principais projetos de Lina Bo Bardi, realizados em São Paulo e Salvador. Dando continuidade às edições anteriores, que abordaram a obra de Álvaro Siza Vieira (2022) e a Arquitetura Paraguaia (2023), a pesquisa sobre os projetos de Lina, uma arquiteta com uma produção tão singular, foi fundamental para expandir o espectro de temas tratados, refletindo sobre a relação entre arquitetura e cultura brasileira. Esta edição não se limitou a detalhar os projetos, mas também os contextualizou dentro de uma perspectiva histórica e social mais ampla, conectando-os a questões contemporâneas como identidade, resistência e inclusão.

Desde o início, compreendemos que, ao explorar os projetos de Lina Bo Bardi, teríamos como pano de fundo o “projeto de Brasil” que ela propôs – um projeto político, social, econômico, antropológico e sociológico, onde a arquitetura é uma disciplina central que integra e articula todas as outras. Contamos com colaborações muito valiosas nessa edição a quem gostaríamos de agradecer profundamente.

O ensaio *“Arquitetura dos Intervalos”*, de Francisco Perrotta-Bosch, que abre este catálogo, aborda muitos desses temas. O ensaio foi originalmente publicado na Revista Serrote nº15 e foi gentilmente cedido para esta publicação pelo autor. Francesco também contribuiu de maneira significativa para esta edição da *HORIZONTE_* ao ministrar a aula inaugural do primeiro semestre, intitulada *Lina Bo Bardi*, na qual apresentou aspectos específicos de *Lina, uma biografia*, de sua autoria, editada pela Todavia em 2021.

No segundo semestre, tivemos a alegria de receber em nosso ateliê Pedro Felizes, arquiteto e integrante da Companhia de Teatro Oficina Uzya Uzona, que já havia nos recebido pessoalmente no Teatro Oficina, acompanhado do arquiteto Edson Elito, no semestre anterior. Pedro é autor da dissertação de mestrado *Lina Bo Bardi e o Teat(r)o Oficina*, apresentada na Faculdade do Porto, e ministrou uma aula aberta intitulada *“Lina Bo Bardi e o teatro-cidade”*, que foi transcrita e também publicada neste volume.

Este catálogo também registra as valiosas contribuições de arquitetos e arquitetas que trabalharam com Lina ou que tiveram alguma relação com os edifícios por ela projetados. Tais colaborações enriqueceram nossa viagem de estudos, onde tivemos a oportunidade de visitar o SESC Pompéia, com Marcelo Suzuki, o MASP, com Martin Corullon, a Casa de Vidro, e o Teatro Oficina, com Pedro Felizes e Edson Elito.

“Eu disse que o Brasil é meu país de escolha e, por isso, meu país duas vezes. Eu não nasci aqui, escolhi este lugar para viver. Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso. Eu escolhi o meu país.” Cada palavra era articulada de modo claro. Pausado. O tom da voz continha algo de melódico, mas não que fosse afinado. Os erres não eram expressos de modo forçado, porém claramente bem marcados sempre que fossem uma letra intermediária da palavra falada. Também não havia substituição do “l” pelo “u” ao pronunciar a palavra “Brasil”. A fala poderia se assemelhar a um eloquente discurso ufanista, mas, quando emitida com um peculiar sotaque italiano, não soava patriótica. Queria sim rememorar, ao seu interlocutor e a si mesma, o encantamento inicial da descoberta de um “país inimaginável”. Lina Bo Bardi tinha atravessado o oceano Atlântico seis anos e meio antes da data em que renunciara à nacionalidade do país onde nascera, tornando-se brasileira.

Lina, uma biografia
de Francisco Perrotta-Bosch

Arquitetura dos Intervalos

Francesco Perrotta-Bosch

A execução de 4'33" por uma orquestra sob o vão do Masp seria uma ocasião interessante. Mesmo que pareça redundante a sobreposição de duas grandes obras com intenções semelhantes, no encontro entre o intervalo do tempo de John Cage e o intervalo do espaço de Lina Bo Bardi estaríamos na mais privilegiada situação para perceber os vários acontecimentos – “atividade do som”^[1] – naquele rico e complexo ambiente em que o Masp se insere. Ambas as obras agem dentro do que é real, libertando aquilo que está “oprimido, mas não suprimido”^[2]. Trabalhos sensíveis à participação do entorno dentro deles – estando dispostos à escuta – permitem que as exterioridades incidam fortemente sobre o que há de interioridade.

A própria arquiteta contava diversas vezes a história do encanto do compositor quando avistou o edifício do museu:

Quando o músico e poeta americano John Cage veio a São Paulo, de passagem pela avenida Paulista, mandou parar o carro na frente do Masp, desceu e, andando de um lado para outro do belvedere, os braços levantados, gritou: “É a arquitetura da liberdade!”. Acostumada aos elogios pelo “maior vão livre do mundo, com carga permanente, coberto em plano”, achei que o julgamento do grande artista talvez estivesse conseguindo comunicar aquilo que queria dizer quando projetei o Masp: o museu era um “nada”, uma procura da liberdade, a eliminação de obstáculos, a capacidade de ser livre perante as coisas.^[3]



Lina Bo Bardi.
Estudo preliminar –
Esculturas praticáveis do
Belvedere do Masp, 1968.
(Coleção Masp/Masp)

Aí está uma chave para a compreensão da singularidade do vão livre da edificação: espaço formado por entre o conjunto do solo da avenida Paulista com o volume suspenso e sua estrutura em “duplo pórtico” pintado de vermelho, enquadrando a massa de edificações da cidade de São Paulo, como um portal na escala da metrópole, que preserva e pronuncia a visão que a avenida tem da urbe. Uma moldura que ali interioriza as exterioridades paulistanas.

Todavia, seria superficial nos ater ao espaço que Bo Bardi denominava belvedere do Masp como uma “janela especial”. Alguns eventos abrigados ali indicam a especificidade do lugar. Exemplares são os vários protestos que ocorreram e reaparecem com força neste ano de 2013, aglomerações do povo contra problemas conjunturais ou o poder vigente. Nesse lugar, permite-se contestar a ordem, promover encontros, agregar diferenças, gerar choques, instaurar algum caos.

O vão livre também possibilita o abrigo ao lúdico, como nos meses em que o Circo Piolin nele se instalou; ao nostálgico, das feirinhas de antiguidades de todos os domingos; à arte em contato com as condições urbanas, como nos filmes ali projetados em festivais de cinema; à audição, entre o ruído dos automóveis e as notas dos músicos durante seus shows; às ocasiões esperadas ou inesperadas. Para o vão livre do Masp, adjetivos como cívico e monumental são corretos, porém ainda pouco justificam o lugar.

Por isso, retomemos o sentido da observação “arquitetura da

liberdade” de Cage. Numa palestra de 1958 sobre música experimental, o músico americano afirmara: “Nessa nova música, nada acontece além de sons: os que são percebidos e os que não o são. Os que não são notados aparecem na música escrita como silêncios, abrindo as portas da música para os sons que existem no ambiente.”^[4] O silêncio aqui representa a abertura da arte aos acontecimentos exteriores ao processo musical que é conduzido, por meio da partitura, por uma construção sonora criada por um autor. Com isso, Cage se permite ser atravessado pelo que não pertence a uma organização musical predeterminada e, por conseguinte, pelo que não é necessariamente do domínio da música, da arte.

Qualquer som, barulho ou ruído pode ser compreendido como música, segundo essa concepção de Cage: “A experiência do som que prefiro em relação a todas as outras é a experiência do silêncio. E o silêncio em quase todos os lugares do mundo agora é tráfego. Se você escutar Beethoven ou Mozart, você verá que é sempre o mesmo, mas se você escutar o tráfego, você verá que é sempre diferente.”^[5] John Cage esteve atento à percepção dos acontecimentos, desses eventos não organizados nem controlados por um indivíduo ou por um grupo. Por não conterem um caráter especial, podem até ser vistos como banais. Introjetados à cotidianidade como um “pano de fundo” – “cenário” – às coisas nas quais focamos nossas atenções. Sua composição mais instigante está diretamente ligada a essa reflexão: 4’33” é composta por três movimentos sem a execução de qualquer nota, para que possamos perceber os sons do ambiente – environment –, abrindo a composição à

indeterminação e aos acontecimentos correntes no cotidiano.

No vão livre do Masp, percebemos que a arquiteta não determinou um sistema que domestica a apreensão do espaço pelo visitante. As pessoas não terão ao seu redor um espaço constituído por uma composição plástica, como uma obra sonora concebida por Beethoven ou Mozart, mas por um espaço – um intervalo – onde se está livre para perceber o ambiente que o envolve da maneira como ele é, sem que seja agregada ou sobreposta qualquer informação de caráter imagético, tátil, sonoro etc. Lina Bo Bardi não intenta dominar todo o processo de ocupação e transformação daquele lugar. Aquele “nada” é um local liberto à recepção de diferentes sensações pelo ser humano, sendo assim um lugar privilegiado para a percepção da vida, da coletividade, da metrópole paulistana, do mundo.^[6]

Ao se liberar para o que não pertence ao universo arquitetônico stricto sensu, a arquiteta questiona certos paradigmas do ato projetivo tidos como certeza no *modus operandi* da arquitetura. No vão livre do Masp, da maneira como ele se apresenta, Lina Bo Bardi não se coloca no papel de arquiteta que pretende impor seu desenho ao mundo; ao contrário, ela quer abrir sua arquitetura ao outro, para que este possa interagir com ela. Assim, possibilita a incorporação de outras lógicas, diferentes da elaborada por si mesma como autora. Bo Bardi parece com isso pôr em dúvida a ideia do arquiteto como uma espécie de demiurgo, ou seja, o artífice com o poder de determinar o mundo material e o comportamento das pessoas que o habitam. A “arquitetura da liberdade”, verificada por Cage no vão livre do Masp, relativiza certos princípios do ato de projetar

vistos como demandas naturais, mas que são, na verdade, formulações culturais. Para isso, é válido considerar uma lógica aparentemente contrária à de Lina Bo Bardi.

“A disciplina procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço”, escreve Michel Foucault em *Vigiar e punir: nascimento da prisão*.^[7] Os três termos-chave da afirmação – disciplina, distribuição, indivíduos – nos orientam a diversas questões. Processos disciplinares são métodos de controle das operações, por meio da manipulação calculada de cada elemento, estruturando-os para que sejam submissos e obedientes a um sistema de poder. A ênfase ao indivíduo deve ser, primeiramente, conferida pela óptica antagônica: a da coletividade. A formação de grupos de pessoas é vista como uma abertura ao descontrole: “É preciso anular os efeitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa; tática de antideserção, de antivadiagem, de antiaglomeração”.^[8]

A individualização facilita o entendimento do conjunto, ou seja, é pela análise de cada elemento que se compreenderá e se dominará o todo. Intenciona-se a decomposição dos agrupamentos para que não haja misturas, aglomerações, confusões, caos. A partir do ato de decompor, obtêm-se as individualidades que serão distribuídas de acordo com um sistema. Essa divisão e distribuição se encaixa numa lógica espacial – arquitetônica – e impõe, por consequência, o posicionamento dos indivíduos e a articulação deles. Assim, mecanismos disciplinares fragmentam e ordenam as operações

para que haja maior controle sobre as pessoas e os processos, com a finalidade de maximizar os rendimentos conforme a lógica da cadeia produtiva, do trabalho.

Com isso, tendo os meios e os objetivos bem identificados, alguns outros aspectos que complementam esse processo devem ser ressaltados. A decomposição das operações, ao se sequenciarem elementos distintos, também regulariza temporalmente as ações: “Anulação de tudo o que possa perturbar e distrair; trata-se de constituir um tempo integralmente útil”^[9]. O ser humano – o indivíduo – passa a ser penetrado ao máximo por esses mecanismos disciplinares, tornando-se parte controlada e não autônoma de um conjunto ordenado. O resultado é um sistema que se pauta por questões funcionais e divisões hierárquicas, traduzido por códigos interiores à disciplina da arquitetura.

O arquiteto se põe no papel de mestre que estabelece previamente os códigos que levam a uma resposta obrigatória e única dos indivíduos. Isto é, a disciplina aparece inserida de maneira natural em demandas do programa, e os arquitetos a traduzem por meio do instrumento do desenho em espaços. Foucault também nos apresenta um histórico dessa estrutura social pautada em mecanismos disciplinares, evidenciando que esses, na verdade, são criações modernas e relativamente recentes na história da humanidade: “Aparentemente, não passa de solução de um problema técnico; mas através dela [da disciplina] se constrói um tipo de sociedade. A Antiguidade foi uma civilização do espetáculo. ‘Tornar acessível a uma multidão de homens a inspeção de um pequeno número de objetos’: a

esse problema respondia a arquitetura dos templos, dos teatros e dos circos. Com o espetáculo, predominavam a vida pública, a intensidade das festas, a proximidade sensual. [...] A Idade Moderna coloca o problema contrário: proporcionar a um pequeno número, ou mesmo a um só, a visão instantânea de uma grande multidão. Numa sociedade em que os elementos principais não são mais a comunidade e a vida pública.”^[10]

A partir de John Cage e Michel Foucault, defendendo que Lina Bo Bardi tinha em mente que certas prerrogativas do ato de projetar, vistas costumeiramente como inerentes à profissão do arquiteto, são construções culturais modernas, e não verdades absolutas e irrefutáveis. Ela estava tentando um caminho diferente do determinismo próprio ao funcionalismo dos modernistas da primeira metade do século 20. É necessário lembrar o período histórico em que o Masp foi projetado (entre as décadas de 1950 e 1960) e, com isso, posicionar Bo Bardi em um contexto em que se buscava dar uma resposta distinta ao paradigma colocado pela primeira geração de arquitetos modernos: “A regra das localizações funcionais vai pouco a pouco, nas instituições disciplinares, codificar um espaço que a arquitetura deixava geralmente livre e pronto para vários usos. Lugares determinados se definem para satisfazer não só à necessidade de vigiar, de romper as comunicações perigosas, mas também de criar um espaço útil.”^[11]

Lina Bo Bardi não faz essa conversão descrita por Foucault: o belvedere do Masp não é resultante de demandas funcionais ou programáticas. Não há possibilidade de responder de maneira pragmática à pergunta sobre qual seria a função daquele lugar

formado pelo vão livre, pois não foi dada uma utilidade clara e específica a ele na sua concepção. Tampouco se mostrou possível, nos mais de 40 anos de sua existência, que aquele espaço fosse controlado por um sistema arquitetural específico e excludente.

O vão livre é uma espécie de antipanóptico: não existem mecanismos que separem os indivíduos e organizem as unidades em um sistema que visa ao maior rendimento no trabalho. No lugar em questão, o ser humano não é visto como uma peça de máquina maior totalmente controlável, isto é, pela óptica da produtividade e do rendimento. O projeto é subversivo à lógica taylorista. A arquiteta insere a ideia da convivência. Contrapondo-se ao culto às individualidades, Bo Bardi dá liberdade a ocasiões em que ocorra o contrário: desde os atos coletivos, as aglomerações, os encontros não programados, até o caminhar do transeunte solitário. No vão livre, temos um vazio impregnado de possibilidades ao ser humano: o ócio, o lúdico, o afeto. Assim, opõe-se aos “não podes”: contrariam-se proibições, vigilâncias e imposição de normas. É difícil que qualquer instituição responsável pela ordem tenha controle daquele lugar, já que não há um ponto de observação privilegiada do todo, pois esse todo não está esquadrinhado, fragmentado e distribuído sequencialmente segundo uma lógica espacial e temporal. Ali parecemos estar sempre nos preparando para algo que não está organizado – e nunca estará –, em um eterno momento de latência que precede algo que não se completa nem se encerra.

No presente, quando andamos pela avenida Paulista e

entramos no vão livre do Masp, estamos em um lugar com virtudes libertárias muito singulares, enfatizadas pelo contraste com o caráter da maioria das edificações do entorno. Por ser um espaço assimilativo ao acaso e aberto à indeterminação das intenções e dos movimentos de pessoas distintas que, por qualquer motivo, ocupam aquele lugar de maneira sempre efêmera, esse vazio parece supor o esvaziamento da noção de autoria. A Lina Bo Bardi coube definir o piso de paralelepípedo, o teto de concreto rude e um vão livre de aproximadamente 80 metros. Quanto ao vazio, a arquiteta deixa a incumbência de ocupá-lo (ou não) da maneira que for conveniente aos desejos pessoais ou coletivos dos cidadãos da metrópole.

O. Quando faz do intervalo entre os espaços fechados do Masp um “nada”^[12], Bo Bardi encontra uma limitação presente na concepção moderna de arquitetura – como vimos com Foucault –, pois afronta a noção de projeto como ato que determina claramente uma realização futura de índole transformadora. Há o início de um movimento que põe em questão seu papel de autora, pois ela não se apresenta como agente única originante – e, sob certo aspecto, autoritária – do que ocorrerá naquele lugar. Lina Bo Bardi ensaia um deslocamento do papel de arquiteta como pessoa em posição privilegiada a definir um ambiente da vida humana, num ato de submissão às eventualidades. Ela relativiza a autoridade do arquiteto como especialista – numa prática em que o arquiteto tem como atribuição definir formas, espaços, funções, técnicas etc. – a partir do momento em que se abre para uma espécie de “funcionalismo invertido”, com o uso sendo definido pelo usuário e não pelo conhecedor específico.

Pensar naquele espaço como algo totalmente livre à indeterminação da vida pode ser fruto da observação de como ele é hoje; porém, uma análise da obra completa da arquiteta mostrará que essa pretensão libertária é parte de uma maneira de concepção que envolve a noção de autoria, mesmo que esta seja distinta da atribuição mais comum dada a quem exerce a arquitetura. Bo Bardi quebra a divisão hierárquica que vê no arquiteto a figura do especialista, porém não abre mão por completo de seu “instinto individual” no projeto, isto é, da força de seu gesto.

A imagem-chave para dar uma guinada nessa apreciação sobre Lina Bo Bardi é o croqui feito por ela do belvedere do Masp. O primeiro aspecto a se frisar, corroborando o que já foi aqui enunciado, é a ênfase dada ao plano do belvedere: a imagem sinaliza e justifica a relação de importância atribuída ao vão livre, deixando como fundo a “caixa suspensa” e o embasamento construído que abrigam os espaços interiores do museu. O segundo ponto é que o vazio é ocupado. A priori, o fato também é coerente com tudo o que foi anteriormente defendido. Porém, aqui nasce um ponto de crise na argumentação elaborada.

Lina Bo Bardi apresenta o que vai ser do vão livre, o “como” ocupar o belvedere, por mais efêmera que seja essa ocupação. Ela propõe ocasiões determinadas. Pensa que o lugar pode ser totalmente livre para escutar o entorno, mas que também pode ser ocupado por eventos que deem caráter ao ambiente e o construam, surgidos através da convivência entre diversos pequenos elementos interativos e as pessoas que os acionam.

Para sustentar essa hipótese, temos de expandir nosso campo de observação para além do vão livre do museu, posicionando-o comparativamente perante o salão da Casa de Vidro, o interior dos antigos galpões fabris do Sesc Pompeia com as exposições organizadas pela arquiteta, além da própria pinacoteca do Masp.

Começamos pela Casa de Vidro, no Morumbi, atendo-nos aos objetos que habitam a sala de Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi: o mobiliário projetado por ela própria misturado a quadros do barroco italiano que dividem espaço com objetos artesanais do Nordeste do Brasil e utensílios domésticos do cotidiano. Não há organização compositiva dos objetos segundo qualquer lógica cronológica, estilística ou decorativa. Não há edição na escolha ou manutenção das “coisas”. Há a liberdade para a assimilação, de acordo com a história da vida do casal Bardi. É uma construção de um conjunto feita segundo a memória, o intelecto e o afeto dos dois por esses objetos.

Essas “coisas” que representaram algo de especial e valioso para o casal se apresentam juntas e colapsadas em um só lugar e momento e, assim, a vida conjunta dos Bardi se faz presente concretamente diante dos olhos. Por isso, o projeto arquitetônico original da Casa de Vidro, fruto de uma elaboração intelectual de dois anos, desapareceu sob a coleção de pequenas coisas que fizeram parte do cotidiano do par durante mais de 40 anos. Para entender Bo Bardi, deve-se olhar para essa multiplicidade de objetos contrastantes, porém absolutamente justificáveis. A casa em si, enquanto objeto arquitetônico, se desfaz ao ser

absorvida pela história pessoal criada pelo casal.

A disposição de objetos no interior da sala da Casa de Vidro deve ser diretamente relacionada à pinacoteca do Masp. O grande espaço destinado à exposição do acervo permanente da instituição foi elaborado com uma planta totalmente livre de estruturas e divisionamentos. Com o suporte dos painéis-cavaletes de vidro, os quadros se despedem do plano bidimensional das paredes para coabitar as três dimensões do interior do segundo pavimento da “caixa suspensa”, mesclando-se e aproximando-se das pessoas que ocupam e dão vida àquele espaço. Com uma lógica curatorial com a mesma liberdade das “coisas” no salão da Casa de Vidro, a obra de arte deixa de ser vista como relíquia para se posicionar como objeto próximo, interativo e lúdico. O visitante nunca se põe somente diante de uma única obra, mas de um conjunto de objetos expostos e de pessoas. Incentiva-se que não haja espectadores que recebam passivamente um suposto conhecimento proveniente das obras de arte e predeterminações historiográficas, mas que todos sejam atores conscientes do rico mundo que se apresenta à sua volta e que sejam capazes de criar a própria memória.

Também é necessário olhar para o Sesc Pompeia, sobretudo para o interior dos galpões da antiga fábrica que a arquiteta reconfigura. Ali a estratégia de projeto é bem evidente: mantêm-se a estrutura, as paredes de tijolo aparente, as tesouras com o antigo conjunto do telhado, e limpa-se todo o interior. Nesse núcleo esvaziado, a arquiteta destina intervenções de pequena escala, efêmeras ou móveis. São dispositivos heterogêneos que configuram o espaço, mas sempre partindo do princípio de

subverter um lugar originariamente destinado ao trabalho por meio do lúdico: poltronas e sofás para o ócio, mesas para jogos, estantes para uma pequena biblioteca comunitária, um espelho d’água com pedrinhas no fundo, isso em meio a um vazio impregnado de possibilidades, onde tudo se centraliza numa lareira com o fogo que parece convergir para aquele universo simbólico. Esse vazio sempre disponível a acontecimentos foi penetrado por outros pequenos objetos em exposições feitas por Lina Bo Bardi – Entreato para crianças, Mil brinquedos para a criança brasileira, Caipiras, capiaus: pau a pique – ou outros artistas: dispositivos lúdicos prontos para serem ativados num grande jogo que alimenta o imaginário coletivo, possível somente a partir da presença das pessoas. Um mosaico de citações e colagens com origens e qualidades tão díspares que provocam a imaginação e incentivam a construção de histórias.

Após ampliar o foco para outros trabalhos de Lina Bo Bardi, é importante retornar à imagem que instigou a questão inicial. O desenho à mão sem qualquer intencionalidade de ordem técnica para o grande vão do Masp, numa primeira observação, apresenta o belvedere ocupado pelas pessoas que usufruem do lugar e por dispositivos lúdicos propulsores de ações recreativas que incitam ao divertimento, de maneira semelhante aos projetos analisados antes.

A imagem desenhada pela arquiteta contém uma exuberância proveniente da profusão de pessoas e elementos, todos retratados de forma diminuta – a ênfase não está no indivíduo –, mas que configuram um momento pujante como em um quadro renascentista flamengo de Pieter Bruegel. É uma estratégia de

desenho de que Lina Bo Bardi faz uso em diversos projetos: distanciar-se levemente do ambiente retratado para ter uma visualização geral do conjunto em processo de concepção. É fundamental também enfatizar essa linguagem do desenho um pouco naïve, ingênua, descompromissada, sem a intenção de ser arte, no sentido de que não se pauta unicamente por referências que indicariam erudição artística. Possível é fazer um paralelo com os quadros de Guignard que retratam as cidades interioranas brasileiras ou as bandeirinhas de Volpi, exatamente por assimilarem matrizes populares no interior do campo artístico.

Lina Bo Bardi desenha brinquedos como o carrossel colorido formado por bichos da fauna brasileira – tamanduás, tatus, tucanos –, macios escorregas vermelhos que se juntam em um nó que dá origem a um mastro com cata-ventos, tubos coloridos que brotam do chão criando um emaranhado a ser explorado, uma esfera indefinida e ilusória, com capacidade de encantar quem estáem volta. Entreesses dispositivos de escala irreal, porém própria da imaginação infantil, as crianças parecem instigadas a brincar de amarelinha, ciranda e outras danças. Objetos e pessoas se movem concomitantemente em um universo desordenado e fantasioso, num constante movimento proporcionado por uma rede de forças lúdicas com energia própria, que se renova pelo simples fato de existir. Por isso, seriam momentos de um cotidiano que se perpetuaria. Sem se perder de vista que o croqui representa algo efêmero, ele apresenta a intenção da arquiteta para o vão livre como um lugar de ocasiões.

Vemos nesses quatro projetos um certo padrão. Podemos definir que a arquitetura de Lina Bo Bardi se posiciona no limiar de um paradoxo entre as caracterizações de uma escala maior e geral do edifício e outra escala menor dos pequenos dispositivos que ativam um ambiente. Essa escala maior diz respeito à grande estrutura cuja intenção não é uma solução plástica rebuscada ou determinações de índole funcional ou programática. O propósito é abrigar algo próprio à vida humana, no sentido mais genérico e pouco específico dessa afirmação. Ou seja, é a grande escala que contém a “arquitetura da liberdade” – analisada no início do texto. É ali que Bo Bardi ensaia desafiar as noções de autoria e projeto, pois a relação de afeto que há naturalmente entre agente originante e objeto concebido é frágil quando o espaço em questão é tão franco ao acaso e à indeterminação.

As características assinaladas a respeito da interioridade dos edifícios de Lina Bo Bardi já esclarecem o que são esses dispositivos de menor escala. A arquiteta afirmaria que são fragmentos constituintes de “um organismo apto à vida”.^[13] Pequenos objetos com caráter simbólico e dispostos não sistematicamente, que relutam a sujeitar-se a qualquer princípio organizacional pautado nas disciplinas esquadrihadas na obra de Foucault. A potência não é proveniente dos elementos sob a óptica da unidade, mas do conjunto composto por esses “átomos” contendo em si uma energia própria, acionável somente pela presença das pessoas e do contato com elas – como um brinquedo. Essas fricções positivas entre as partes distintas e dispersas geram um movimento vigoroso. Lugares

em contínua mutação pela simples presença do homem: não o autor único de tudo ali, como a figura do arquiteto, mas o ser comum que usufrui daquele espaço de maneira não passiva. Temos aqui um lugar onde a criação é coletiva. Assim, configura-se um conjunto não estático e em contínua transformação, constituindo formas que nunca se concluem.

“Até que o homem não entre no edifício, não suba os degraus, não possua o espaço numa ‘aventura humana’ que se desenvolve no tempo, a arquitetura não existe, é frio esquema não humanizado”, afirma Lina Bo Bardi.

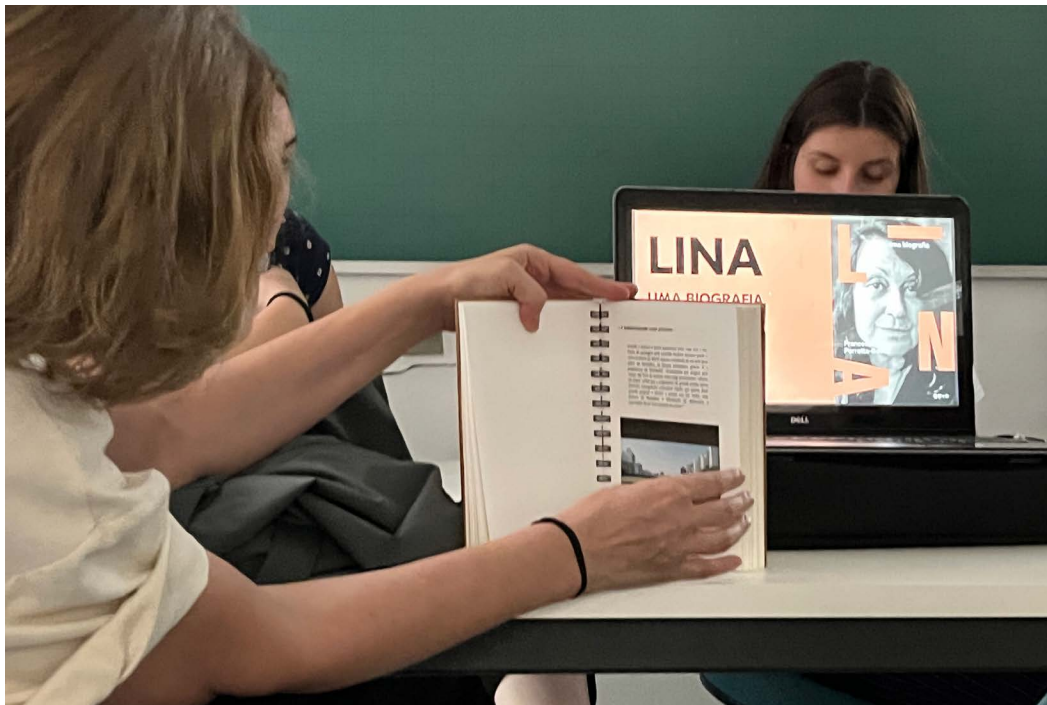
“O homem o cria com o seu movimento, com os seus sentimentos. Uma arquitetura é criada, ‘inventada de novo’ por cada homem que nela anda, percorre o espaço, sobe uma escada, se debruça sobre uma balaustrada, levanta a cabeça para olhar; abrir, fechar uma porta, sentar e se levantar é um tomar contato íntimo e ao mesmo tempo criar ‘formas’ no espaço, expressar sentimento.”^[14] Essa definição de arquitetura liga a existência da edificação à nossa apropriação dela. A citação acima e os pequenos dispositivos mostram a intenção da arquiteta de que a experiência de tomar o lugar para si, possibilitada a qualquer pessoa que esteja nele, seja muito próxima à narração. Narrativas, por princípio, têm caráter lúdico. Por serem um ato eminentemente criativo, elas demandam imaginação. Com isso, cumpre-se uma intenção explicitamente defendida pela arquiteta: evita-se a apropriação, por parte dos indivíduos, da história de outras pessoas, épocas ou lugares que não pertencem em nada a si ou à coletividade na qual estão inseridos. Narrar tem um sentido de criar memórias. Por

outro viés, é possível entender a busca do gênero narrativo com o intuito de se contrapor à realidade factual, ou seja, uma suposta verdade. Podemos ver isso como uma espécie de confronto com o que é imposto, por meio da busca de uma vivência paralela. O que o senso comum tem como verdade absoluta pode ser posto em dúvida. Lina Bo Bardi parece buscar estratégias nas quais narrativas de caráter livremente ficcional se tornam verossímeis. É a tentativa de transformar a ficção em realidade que torna fantasiosas as interioridades dos edifícios que projeta.

Sem impor obstáculos, essa lógica da arquiteta assimila o imaginário, o desejo, o afeto, o lúdico e o surreal na constante construção de ocasiões poéticas. Isso só é possível pela liberação proveniente da indeterminação espacial. A distinção entre duas escalas serve como esclarecimento de uma contradição que há no ato projetivo de Lina Bo Bardi. Quando Cage elogia o vão livre do Masp como “arquitetura da liberdade”, ele enaltece parte da estratégia da arquiteta. A obra de Bo Bardi mostra que a indeterminação é um meio, porém não é a finalidade.

Por meio de seus desenhos, Bo Bardi explicitava seu lado autoral, demonstrado na idealidade das situações (mesmo que efêmeras) concebidas. Ela não se colocava como autora de uma forma plástica expressiva que configuraria rigorosamente um lugar, mas como uma pessoa capaz de proporcionar situações através de um conjunto de pequenos elementos. A arquiteta segue uma linha tênue entre a permissão ao acaso no interior de sua obra e a proposição de uma possibilidade de ocupação ideal. Portanto, há uma contradição positiva: Lina Bo Bardi

não determina, para poder determinar após. Assim, durante sua trajetória, a arquiteta não questiona a noção de projeto, pois compreende a indeterminação como estratégia para que ocasiões possam ser concebidas por ela e pelas pessoas que ocupem sua arquitetura. Pode-se afirmar que Bo Bardi não se coloca como agente originante única, porém não abre mão de ser uma dessas agentes, o que a situa num grupo específico e pouco comum de arquitetos cuja matriz de projeto tem como essência possibilitar experiências, incitando a imaginação daqueles que invadem os espaços por eles iniciados.



Notas:

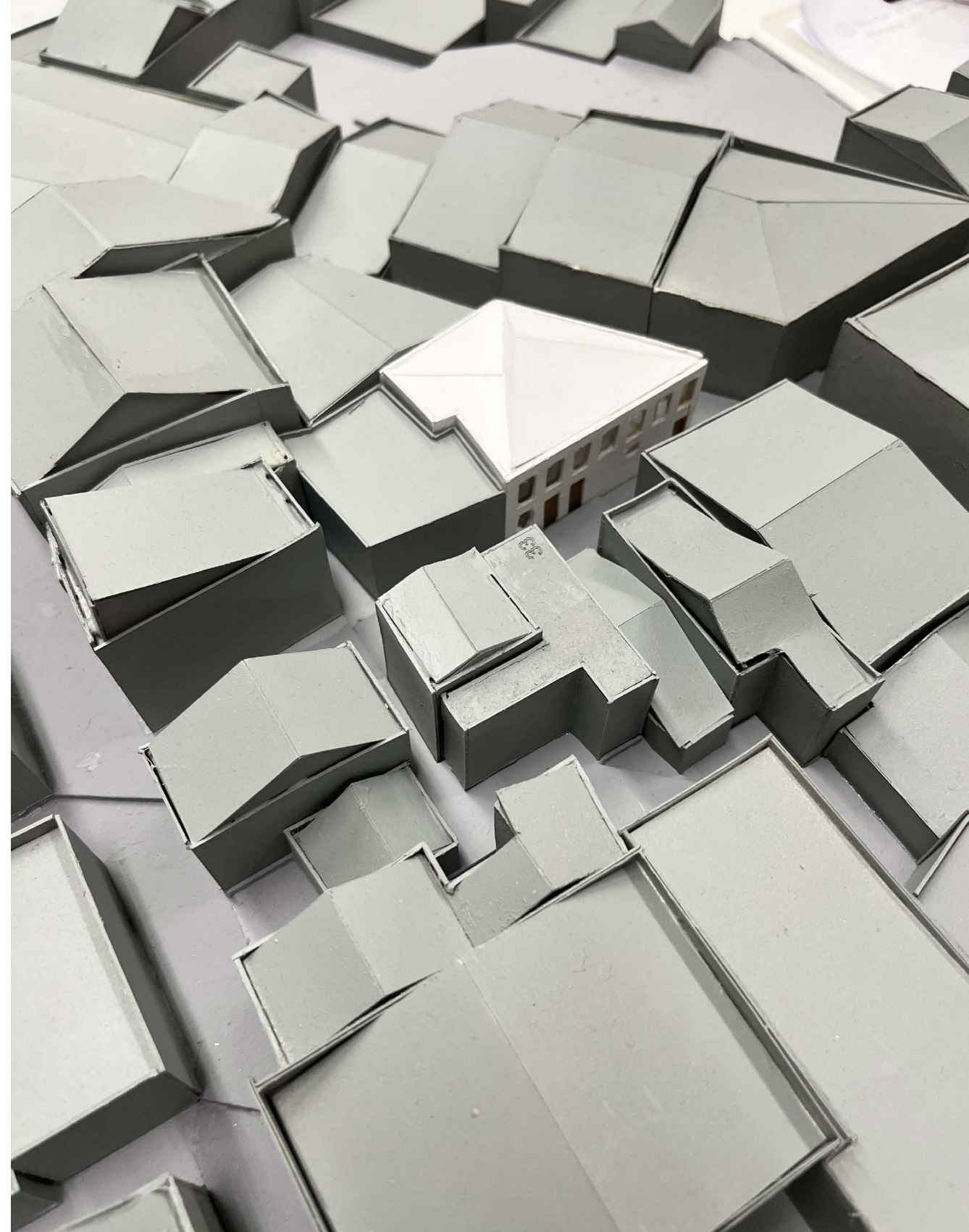
1. "John Cage about silence".
2. Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo/ Barcelona: Romano Guerra Editora/Gustavo Gili, 2006, p. 295.
3. Lina Bo Bardi, "Uma aula de arquitetura", in Silvana Rubino e Marina Grinover (org.), *Lina por escrito*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 166.
4. John Cage, *Silence: conférences et écrits*. Genebra: Héros-Limite, 2003, p. 11.
5. "John Cage about silence".
6. John Cage, na palestra sobre música experimental, definiu algo que também justificaria o atributo de "arquitetura da liberdade" dado ao vão livre do Masp: "Uma peça sem finalidade [...] é uma afirmação da vida sem que haja a tentativa de trazer ordem ao caos ou sugerir melhoramentos ao já criado, mas simplesmente uma maneira de acordar para a vida que estamos vivendo".
7. Michel Foucault, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p. 121.
8. *Ibidem*, p. 123.
9. *Ibidem*, p. 128.
10. *Ibidem*, p. 178.
11. *Ibidem*, p. 123.
12. Lina Bo Bardi, *op. cit.*, p. 166.
13. Lina Bo Bardi, *apud* Olivia de Oliveira, *op. cit.*, p. 367.
14. *Ibidem*, p. 358.

Francesco Perrotta-Bosch é crítico de arquitetura, curador e doutor com dupla titulação pela Universidade de São Paulo e da Università IUAV di Venezia. Autor do livro *"Lina: Uma Biografia"* (editora Todavia, 2021), membro do júri permanente de arquitetura da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e curador do Instituto Bardi / Casa de Vidro.

* O artigo "Arquitetura dos Intervalos", de Francesco Perrotta-Bosch, foi originalmente publicado na Revista Serrote (2013) e gentilmente cedido para esta publicação.



O Ateliê _____





Projetos Estudados

2024.1

Casa de Vidro / São Paulo, 1951

MASP / São Paulo, 1968

Casa Valéria Cirell / São Paulo, 1964

Igreja do Espírito Santo do Cerrado / Minas Gerais, 1976

Capela Santa Maria dos Anjos / São Paulo, 1978

Teatro Oficina / São Paulo, 1984

SESC Pompeia / São Paulo, 1986

Ladeira da Misericórdia / Bahia, 1987

2024.2

Casa de Vidro / São Paulo, 1951

Solar do Unhão / Bahia, 1959

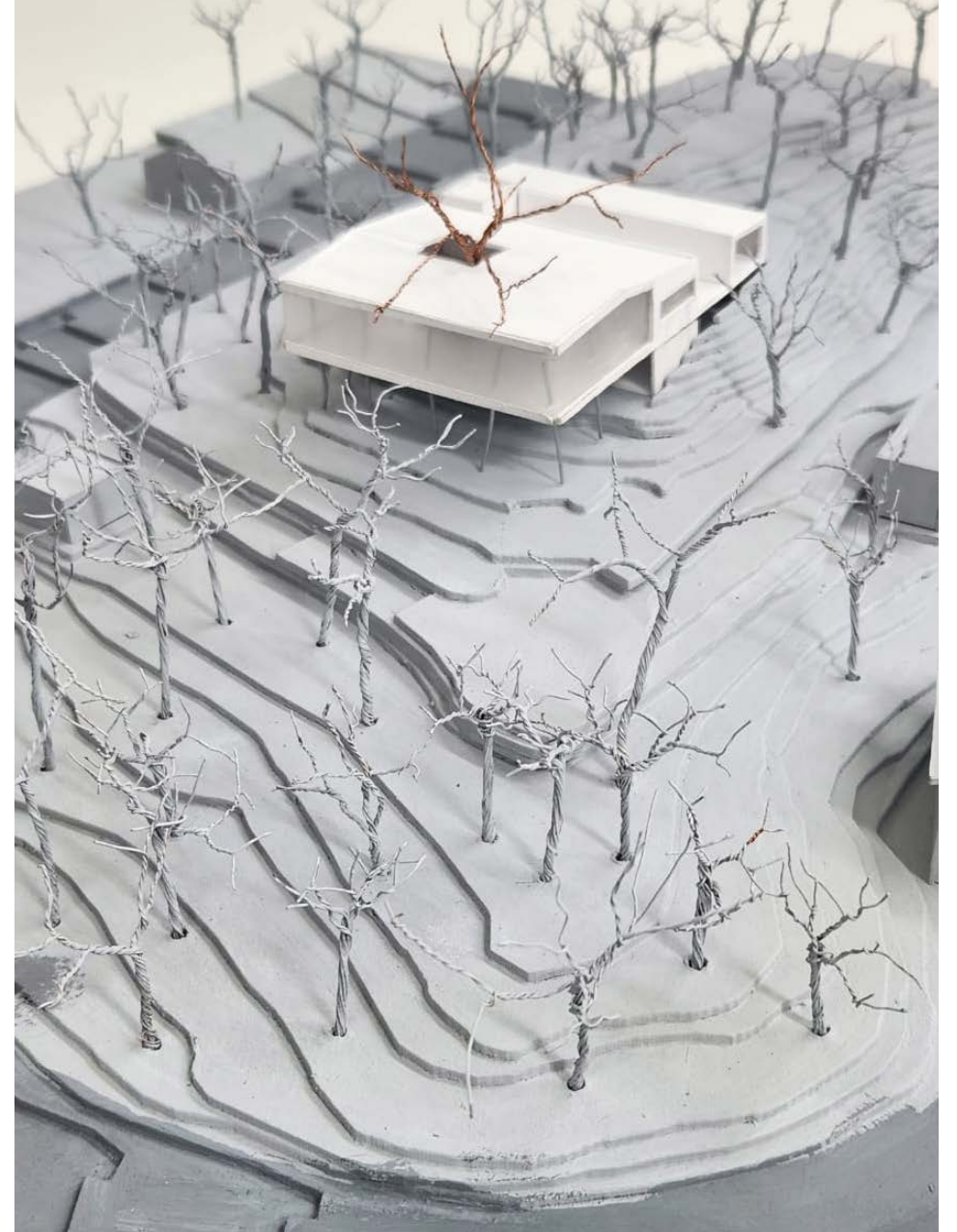
MASP / São Paulo, 1968

Teatro Oficina / São Paulo, 1984

SESC Pompeia / São Paulo, 1986

Casa do Olodum / Bahia, 1988









SESC Pompéia

Cecília de Barcellos, Luna Arkader, Júlia Dias, Julia Tostes e Pedro Jansen

Trata-se do projeto de revitalização de uma antiga fábrica de tambores localizada na Vila Pompéia, em São Paulo, a qual foi transformada em um centro cultural e esportivo. Antes da iniciação do projeto, o espaço já vinha sendo utilizado pelos moradores do bairro como uma área de lazer e, a partir dessa observação, a arquiteta optou por manter os galpões preexistentes. Essa decisão levou à redução da área restante disponível para construção de novas edificações em uma pequena parcela ao fundo do terreno, que já induzia ao rompimento dessa preexistência linear.

Com relação a organização espacial do programa, é importante notar a sua hierarquização por meio da setorização. Os galpões maiores, que são destinados às atividades mais coletivas e de livre acesso, se localizam na entrada do terreno e contam com uma segmentação interna que gradua de acordo com a circularidade de sua função. Já os menores, servem como um apoio e contam com um acesso externo que marca a mudança de seu uso para um ambiente mais privado, de permanência breve. Essa hierarquização também pode ser observada nas novas edificações, em que a maior é destinada às atividades mais centrais e, ao lado, a menor serve como um apoio complementar.

A limitação da área para construção das novas edificações foi uma das razões que levaram a verticalidade das mesmas. Ainda, vale ressaltar as relações entre os pavimentos, onde a maior tem

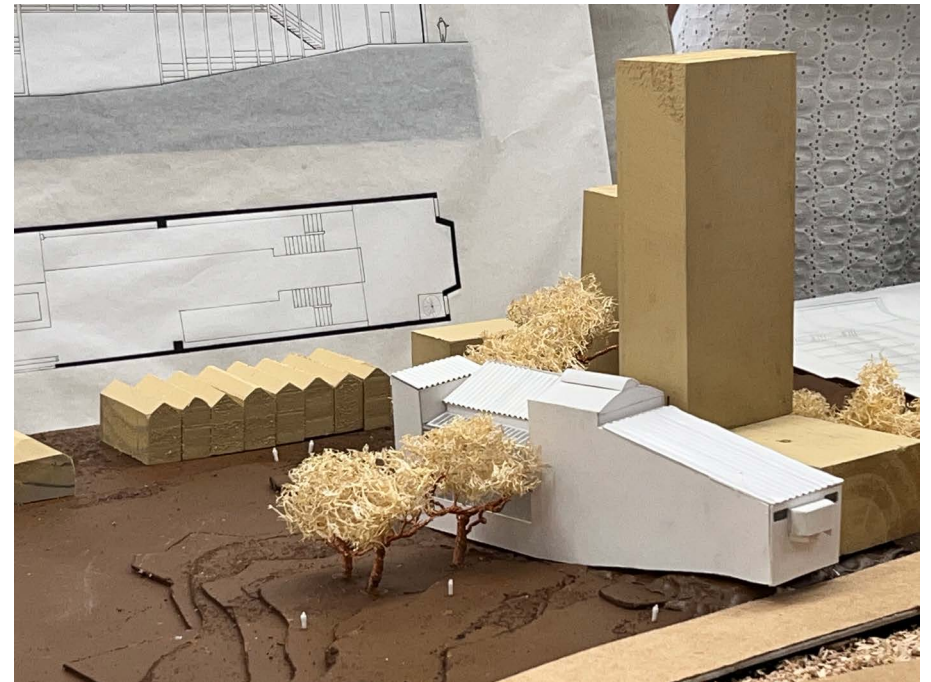
o dobro do pé direito da menor, haja vista sua necessidade de maior espaço volumétrico para prática de atividades esportivas. Além disso, sua conexão por meio de passarelas suspensas, ao mesmo tempo que se comunicam com o trajeto, também externo, dos galpões, rompem com sua linearidade a partir de ângulos e direcionamentos diferentes.

Percebe-se a sucessão de tempos traduzida pela expressão arquitetônica entre o novo e o antigo, nas diferenças entre materialidades, volumetrias e alinhamentos. As novas edificações contrapõem a horizontalidade e permeabilidade física dos galpões, com sua verticalidade e hermetismo, além de sua implantação que acompanha a geometria do terreno irregular rompendo com a linearidade da antiga construção.

Outro aspecto estrategicamente pensado pela arquiteta foram as aberturas das novas edificações, as quais funcionam como mirante para o antigo conjunto e para as vistas da cidade, criando uma relação de dentro para fora, assim como os trajetos e circulações. Enquanto os galpões da antiga fábrica e as novas edificações do conjunto contrastam em tempo e espaço, o castelo d'água surge como uma releitura das antigas chaminés da fábrica unindo o novo e o antigo a partir de uma imagem de seus usos, se destacando no skyline na cidade.







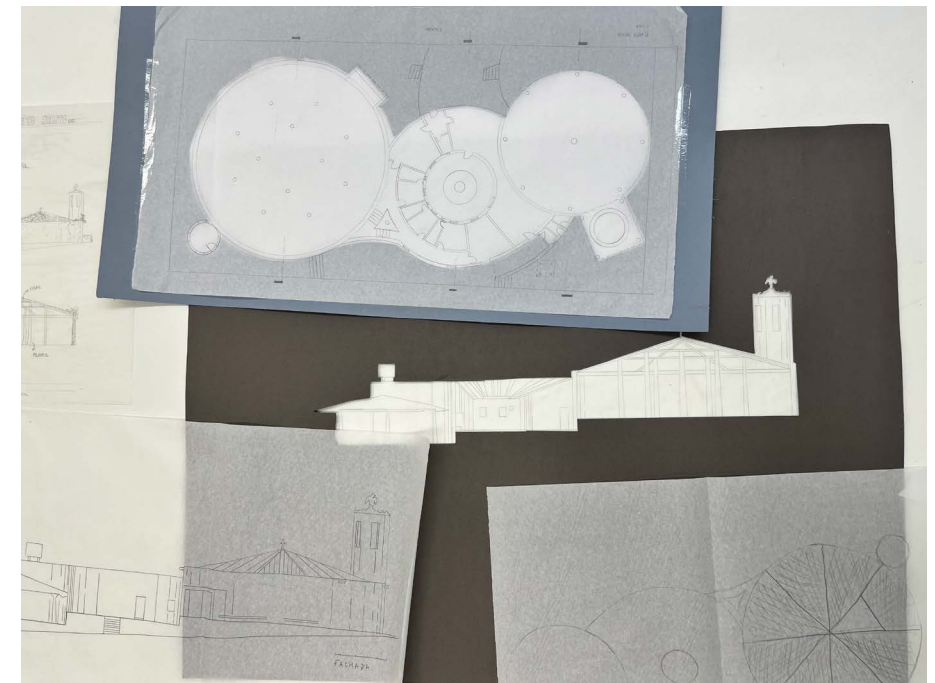
_____ Igreja do Espírito Santo do Cerrado

Allegra Rossini, Bárbara Miranda, Carolina Werneck e Joana Eye

O projeto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado é um projeto de caráter social construído pela comunidade no bairro Jaraguá, em Uberlândia, Minas Gerais, uma periferia que, na época de sua construção, estava em processo de ocupação. Ele é composto por três volumes, dois com planta circular e um intermediário conectando-os, que rompem com a lógica das construções do entorno. O terreno retangular possui acesso pelo centro da dimensão longitudinal, o qual foi posicionado estrategicamente para destacar o declive da topografia existente e a hierarquia entre os platôs artificiais. Além disso, o conjunto da Igreja foi planejado em relação à orientação solar, tendo sua entrada na fachada sul.

O conjunto da Igreja é composto por capela, claustro e centro comunitário. Com uma hierarquia estabelecida entre os três por meio da topografia, o projeto adaptou-a com a criação de três platôs artificiais, que ficam em cotas distintas, das suas dimensões e da diferenciação na proporção de aberturas, associadas diretamente ao programa de cada volume. A capela, por ser o volume principal do conjunto, fica mais alta na topografia, tem área maior e é mais hermética, respeitando seu programa e criando um espaço isolado para introspecção e culto. Apesar de sua hermeticidade, a capela tem parte de suas telhas de vidro, direcionadas para o norte, iluminando a nave principal, guiando o olhar da porta ao altar e criando uma hierarquia interna que se







direciona ao altar. O claustro é o platô do meio e tem a área menor do que a capela e maior do que o centro comunitário, além disso tem mais aberturas do que a capela, por não ser um local de culto, mas a maioria destas é voltada para o pátio interno, permitindo a entrada de luz e ventilação enquanto mantém o espaço privado e restrito. Finalmente, o centro comunitário é o volume mais baixo na topografia e de menor dimensão, que, diferente dos outros dois, é uma área aberta coberta para a comunidade. Por estar centralizado no terreno, o projeto conta com circulação externa por todo o perímetro, além de contar com percursos através dos edifícios, que se conectam internamente pelo claustro.

O projeto teve como intenção estética trazer a igreja em volumes cilíndricos, acentuando seu destaque em relação às construções ao redor. O projeto, mesmo se destacando bastante no local, se encaixa na paisagem não apenas por ter a mesma materialidade, entre si e de muitas das construções do entorno, mas por ser um ponto de referência e encontro para a comunidade.





Capela Santa Maria dos Anjos

Ana Beatriz Lopes, Antônio Alonso, Isabel Galli, Pedro Pachá e Rafael Neves

A Capela Santa Maria dos Anjos, anexo independente à Residência dos Padres Franciscanos, firma um platô artificial sobre um relevo pouco inclinado, na parcela superior do terreno. O acesso ao lote vem de baixo, conduzindo um percurso de ascensão, que se inicia nas irregulares ladeiras de terra por onde fieis peregrinam, e se estende a ponto de rasgar a topografia no desenho das escadas. A capela, então, representa a culminância física e visual do trajeto – uma volumetria hermética de formas regulares, assentada sobre um platô de base quadrada, com seus vértices alinhados aos quatro pontos cardeais em uma afirmação de natureza cósmica.

O programa é espacializado por meio da dualidade de percepção entre o espaço externo e o interno. Para isso, Lina insere um avarandado que circunda o volume principal e transiciona a paisagem exterior em direção à nave, operando uma mediação de ambiência e escala entre esses. Do lado de dentro, se demarca uma hierarquia pelo direcionamento de um percurso principal, definido pela inflexão de duas arestas opostas. Ao fim do trajeto, está o altar, deliberadamente alinhado com o norte, cujo destaque é dado não por desníveis ou excessos simbólicos, mas pelo jogo de luz que penetra pelas janelas altas das fachadas nordeste e noroeste. Dessa forma, a temporalidade é percebida e formalizada na capela. É dessa simplicidade que surge o argumento programático - uma espaço religioso democrático, íntimo e que aproxima os fieis da transcendência, em coro aos

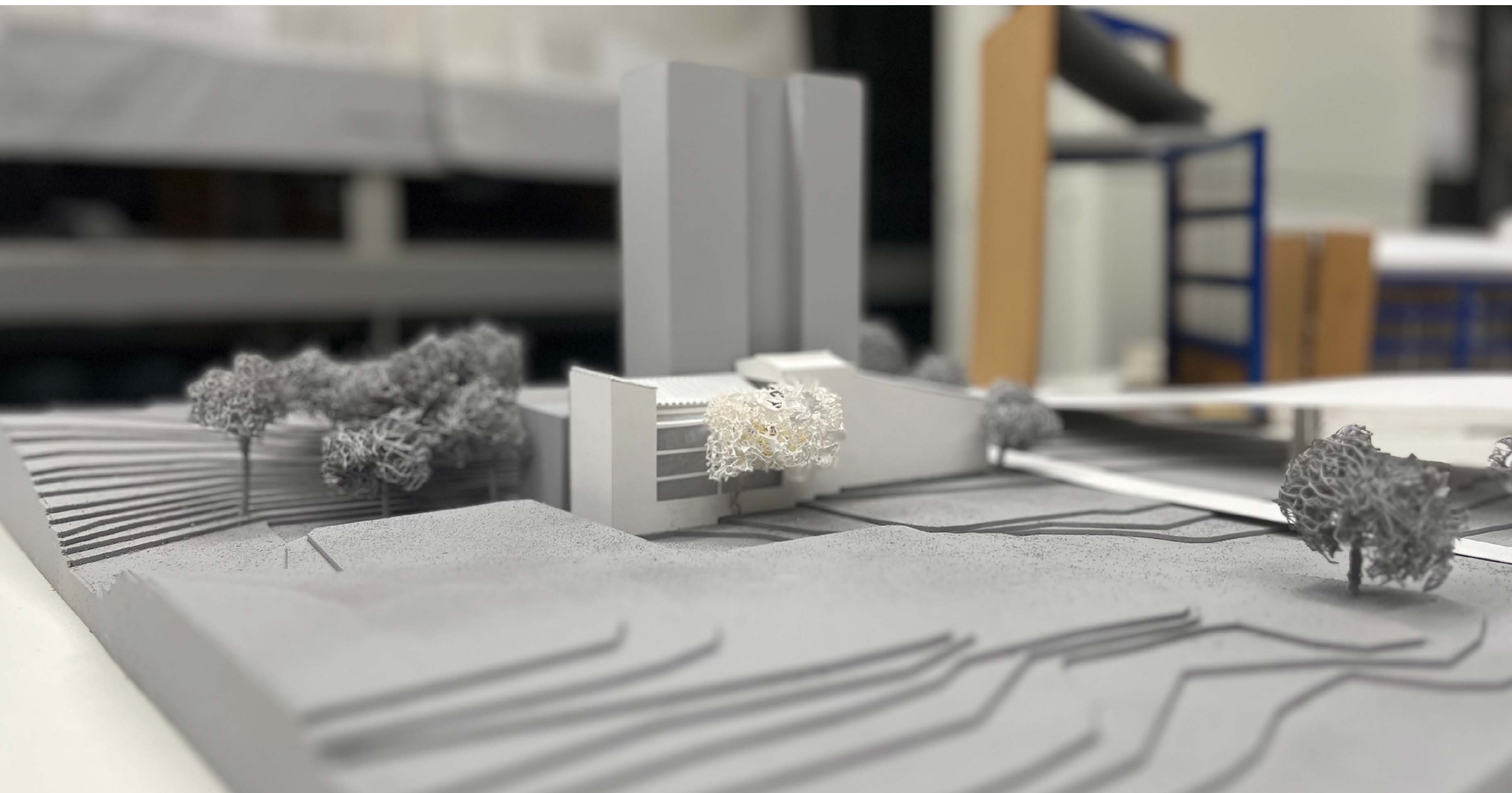




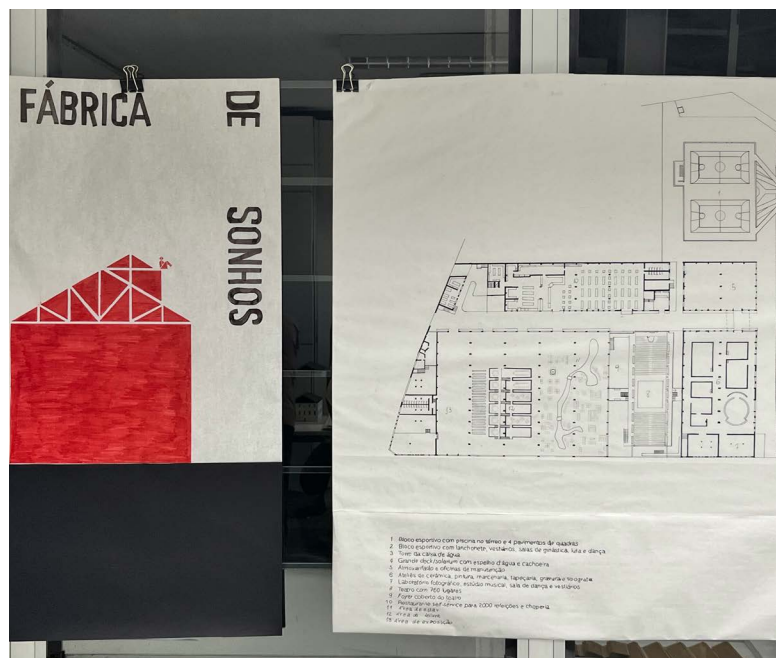
valores de modéstia da filosofia franciscana.

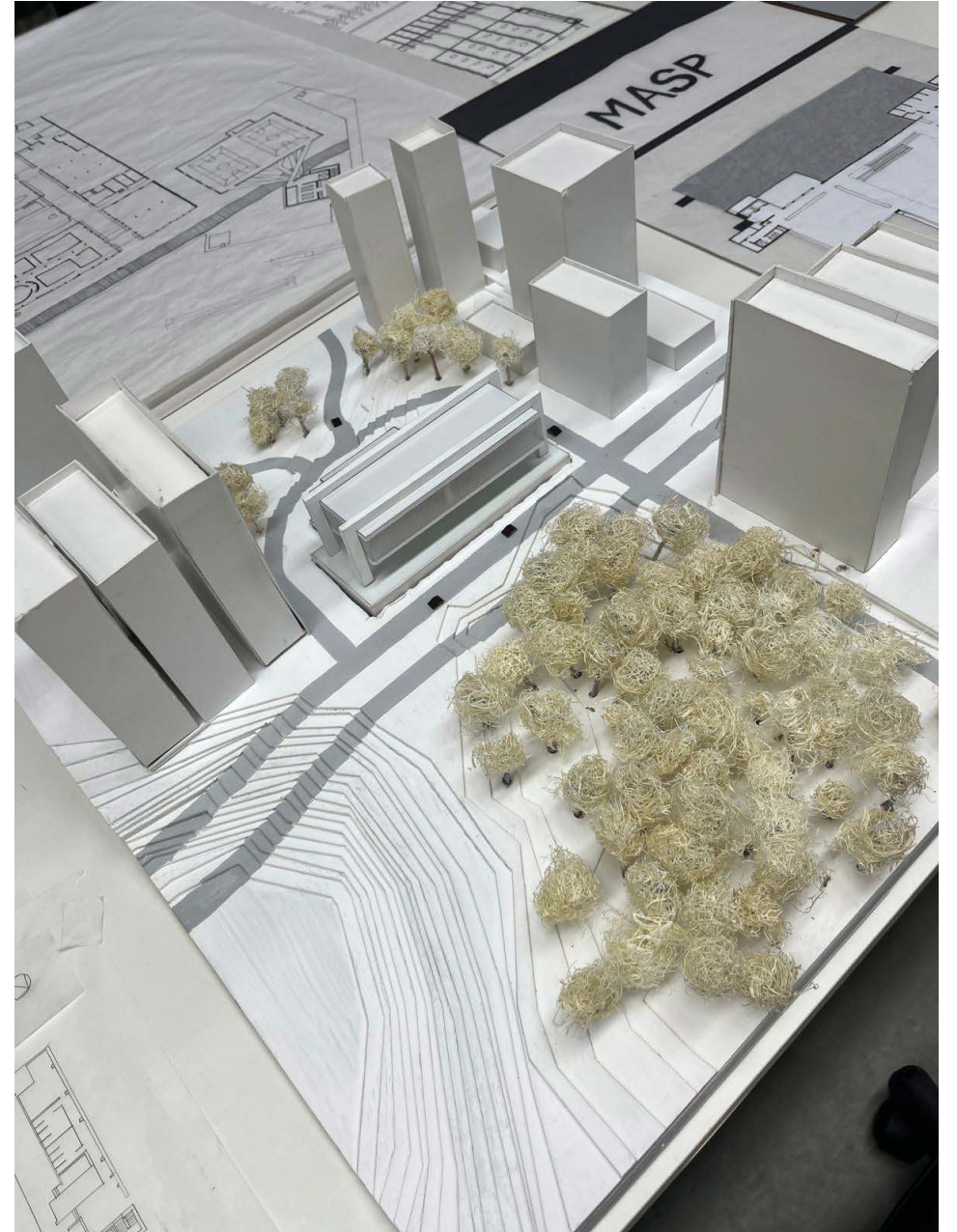
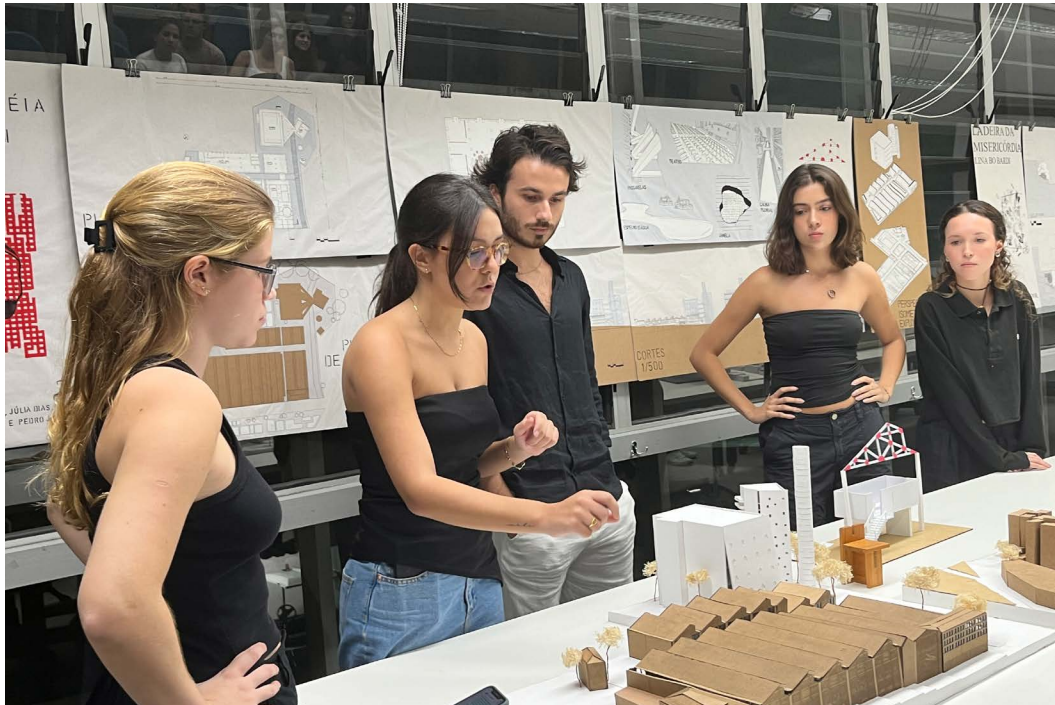
A estratégia projetual, então, utiliza códigos visuais que estabelecem valores ao mesmo tempo mundanos e transcendentais. Nesse sentido, as paredes internas são pintadas de branco, perpetuando uma homogeneidade atectônica que abstrai o fato construído, suas materialidades e reforça um ambiente ascético. Externamente, o emboço de cimento e terra reforça o caráter monolítico e sua compreensão enquanto objeto contínuo, fechado em si e isolado do seu sítio. O desenho do alpendre, nessa lógica, soma-se ao revestimento externo a fim de atenuar a intervenção na paisagem, física e perceptivamente, ao romper com a verticalidade, intermediar o espaço aberto e fechado e expor sua estrutura de toras, galhos e sapê.



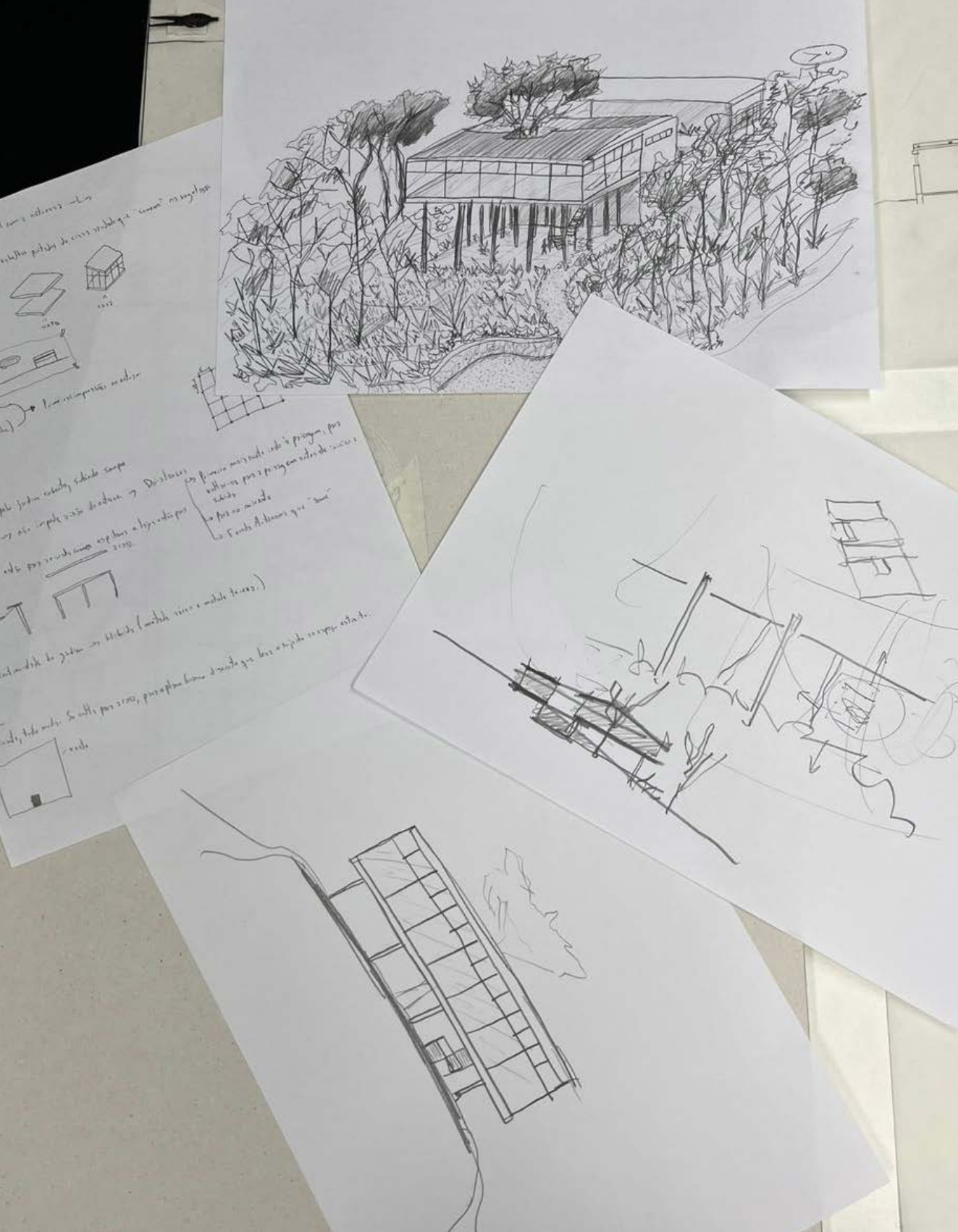


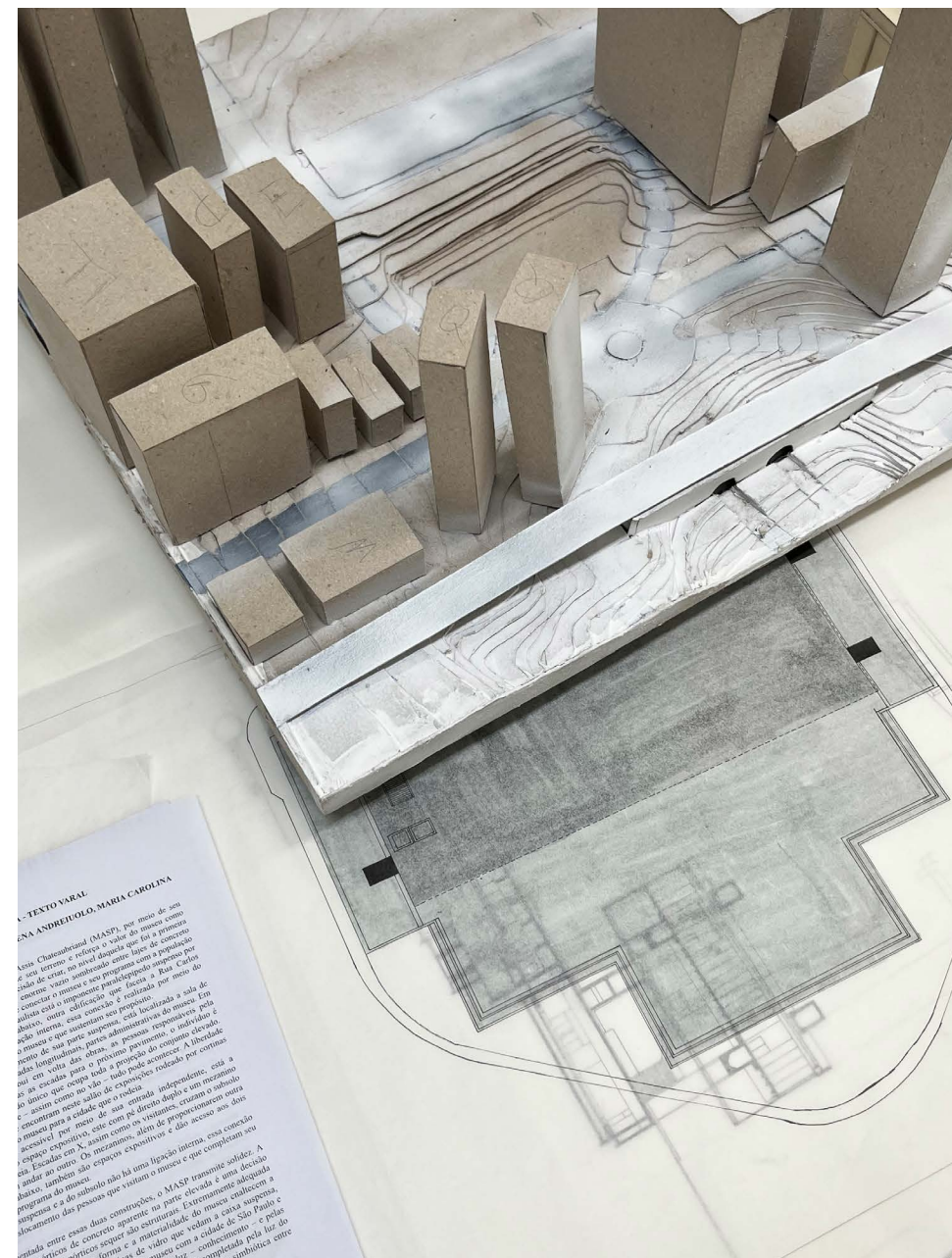
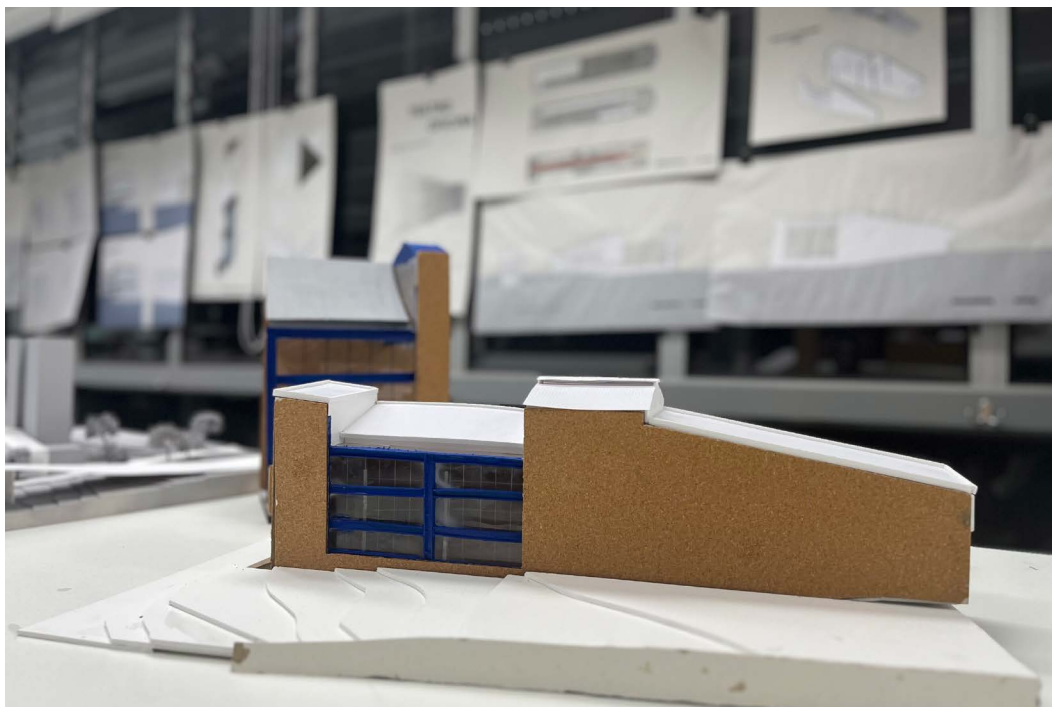




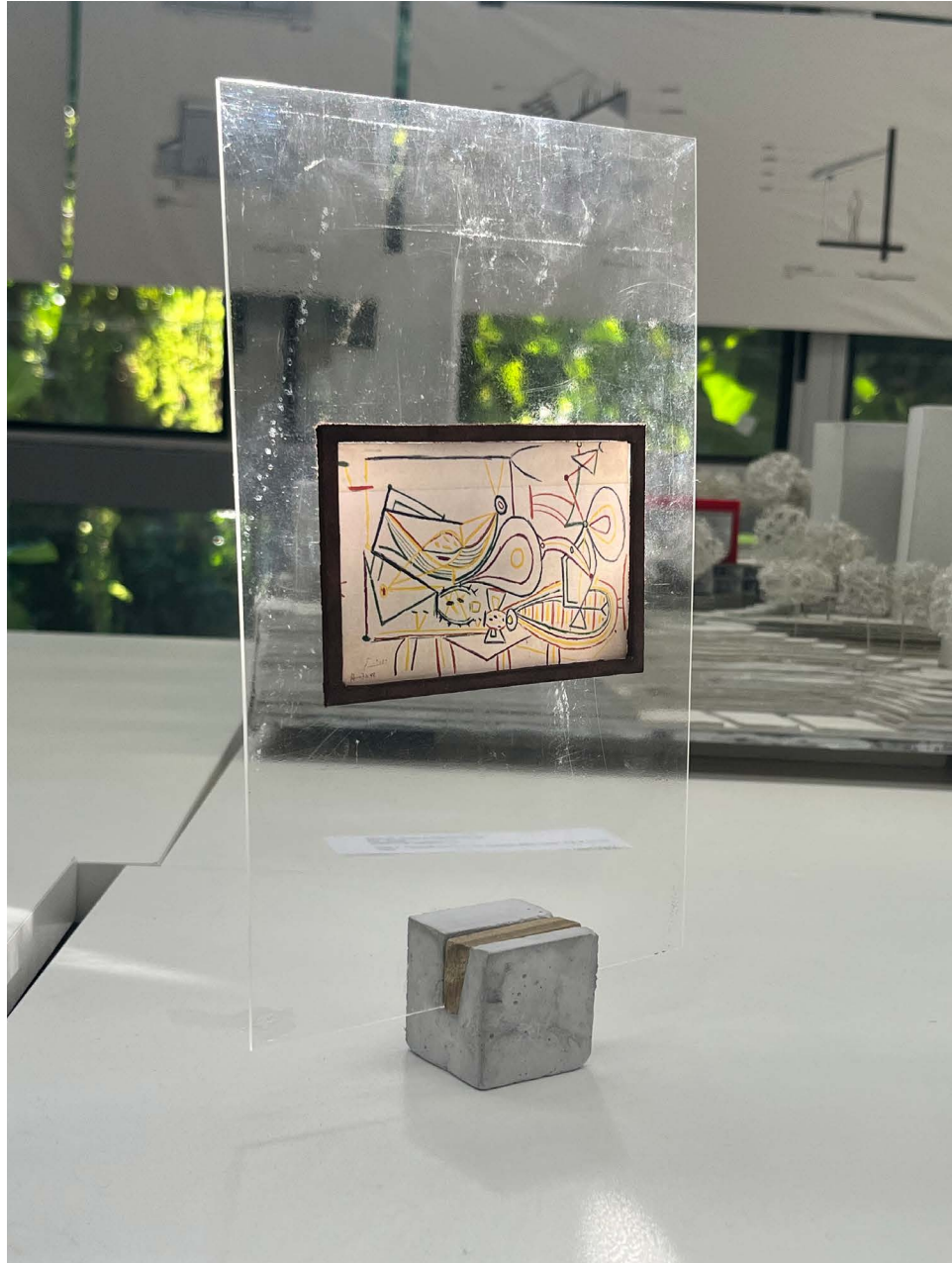










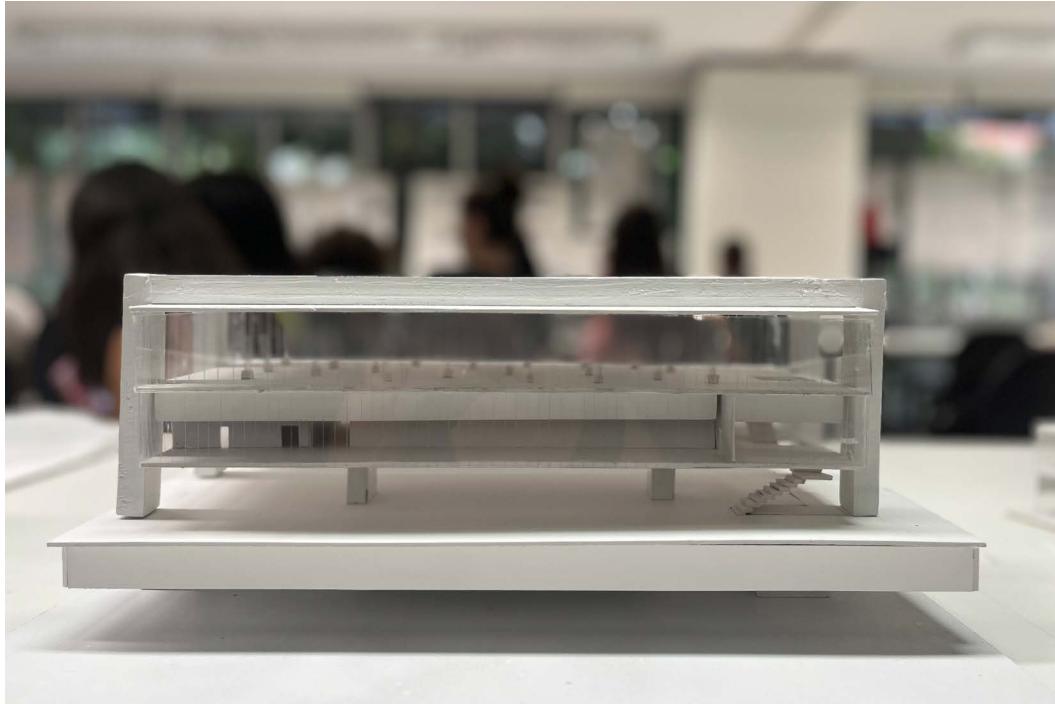












Lina Bo Bardi _____ e o teatro-cidade

Pedro Felizes

Pedro Felizes: Vamos lá. Primeiro, queria agradecer a todos que estão presentes, que se dispuseram a ouvir-me. Eu falo uma língua um pouco esquisita, então se vocês estranharem alguma coisa em termos de sotaque, se não entenderem, podem perguntar, tá? Mas queria agradecer muito o convite, que veio dessa visita ao Teatro, e a possibilidade de estar aqui presente junto de vocês, porque o teatro se faz acima de tudo com presença. Por isso fiz questão de vir aqui, porque essa coisa da presença e da fala presente vai além de uma coisa virtual, tem esse axé. Então, queria agradecer muito, inclusive à Luana, que me acompanhou aqui, que teve essa coragem de vir me ver passar vergonha. (risos)

Queria começar por uma questão, um ponto de ordem, que é fazer um convite a vocês: de não enxergar o Oficina, nem arquitetura de modo geral, como algo acabado. O projeto é uma coisa estabelecida em atelier, que depois é apresentado, documentado em plantas, cortes, elevações, e tal, seguindo todo aquele caminho que aprendemos na universidade do ponto de vista técnico. Vou desfazer um pouquinho isso... Já posso pedir desculpas, por estar na universidade, na contramão, porque eu também sou formado em arquitetura, então sei bem o peso que tem a matéria de projeto, os exercícios e tudo isso. Então, faço o convite: olhar a arquitetura não de um ponto de vista de quem projeta, digamos assim, mas enquanto uma

metodologia do olhar, como um atravessamento. Se o Teatro Oficina é uma rua, então convido-vos a atravessar. A partir desse ponto de vista, a arquitetura não é o lugar do autor, do homem que a projeta, mas uma metodologia do olhar. É uma maneira de olhar o mundo, a partir de um ponto de vista da arquitetura. Acho que se eu conseguir, mais ou menos, instigar um pouco isso em vocês, já vai ser muito importante. A maneira que vocês vão sair e vão olhar a cidade a partir desse ponto de vista, a partir desse olhar mais atento a determinado tipo de coisa, acho que isso já será um bom ponto de partida.

A arquitetura enquanto aprendizado sobre esse olhar que se carrega, bem como do ponto de vista do escritor ou do poeta, de alguém que acumula muitas leituras. O arquiteto como alguém que acumula, que viu muitas coisas. Viu não só muitas obras de arquitetura, mas entende as tipologias dos lugares, entende a fauna, a flora, tendo um olhar mais holístico em relação ao espaço. Não estamos falando de espaço nessa ideia aristotélica, de uma superfície indeterminada sobre a qual o arquiteto projeta sua obra, mas enquanto um lugar de vivência, de algo que já lá está, e onde o arquiteto é apenas mais um ponto dessa interferência, um ponto que é muito importante porque expressa aquilo que aprendeu a ver, que aprendeu a olhar. Então, acima de tudo, é esse o convite que eu vos quero fazer, e eu acho que esse convite é pertinente precisamente quando estamos a falar da Lina Bo Bardi, que foi alguém que olhou muito atentamente nesse sentido, como ela pensava e enxergava o Brasil a partir deste ponto de vista, e, a partir daí, consegue captar esse lugar que é *pindorama*, e inverter, captar esse olhar e agir sobre ele. Não do ponto de vista autoral, de

alguém que vai impor sua ideia de modernismo, mas alguém que conseguiu fazer uma síntese da vocação do lugar.

Acho que esta foto do Oficina, olhando sua janela – que é um teatro que tem uma janela imensa para fora, que a começar por aí já passa por essa ideia da negação do próprio teatro pois pensamos em teatros e cinemas como um lugar hermético e fechado em si, a sala preta, e aquela coisa toda –, esta foto traduz muito bem porque ele é um teatro que olha para fora, que está inserido no entorno. Então vou começar a minha fala por aí, começar pelo início. De onde é que vem esse olhar, digamos assim, que eu vou trazer costurando esse caminho? Não é o olhar do arquiteto como o lugar do projeto. A partir daí, desfazendo isso, a partir da história do Oficina.

Então, trouxe aqui esta fotografia. Não sei se vocês sabem o que é isto, não sei se vocês já viram, mas aquela pessoa naquela janela é um rapaz chamado Le Corbusier, e aqui é um projeto dele muito importante. É um projeto menor, digamos assim, um nada na obra do Corbusier – talvez o principal arquiteto do século XX e talvez um dos principais arquitetos da história do Ocidente –, mas ele tinha essa visão enquanto síntese do modernismo. Corbusier era alguém que trazia essa visão do arquiteto enquanto ordenador do mundo, o pensamento do arquiteto enquanto alguém que organiza as formas e que as aplica ao espaço de uma maneira, que ele chama, poética. O arquiteto enquanto autor da arquitetura. E, essa arquitetura como espaço privilegiado da cultura humana, o que o distingue, o traço transcendental do homem. Algo que vem dessa ideia do homem ocidental, do homem transcendental, a partir de Kant e de toda uma tradição da filosofia ocidental, que se consuma

nessa ideia que o arquiteto é aquele que constrói o refúgio do mundo natural, faz-se essa distinção à arquitetura enquanto o espaço do homem, o espaço da cultura por excelência. E o *Petit Cabanon* de Le Corbusier, uma obra da década de 1950 – que ele projetou para uma de suas amantes, e acabou sendo a sua casa de aposentadoria –, é onde Corbusier ensaia essa ideia elementar da arquitetura: como é que se faz uma arquitetura com poucos elementos e que mesmo assim seja esse espaço da cultura do homem. Trouxe aqui este exemplo do Corbusier que, como vocês podem ver, é uma planta muito elementar, muito cheia de toda aquela racionalidade do modo lógico do Corbusier. Toda essa ideia do arquiteto enquanto homem da razão, aquele que vai incidir sobre o mundo e que vai trazer razão ao mundo, em uma natureza que é essencialmente caótica. Corbusier começa, digamos assim, a ser esse autor-arquiteto, desde um ponto de vista da arquitetura como uma coisa aristocrática – não no sentido de Melit, mas aristocrática no sentido de humanidade: o ser humano enquanto aristocrata sobre o mundo, aquele que tem uma posição mais elevada, por assim dizer, e que percebe essas vocações de lugar –, que tem, acima de todos essa posição de autoria, de racionalidade, essa posição aristocrática.

Depois disso, toda crítica ao modernismo, que vem no pós década de 40 e 50, como as ideias que Lina sintetiza, se tornam uma espécie de contraparte do Le Corbusier neste aspecto particular. Não que ela seja integralmente oposta, porque ela segue toda uma linha do modernismo até mesmo para poder fazer uma crítica a este mesmo modernismo, mas nesse sentido em que ela percebe exatamente o lugar do arquiteto,

não como um aristocrata que projeta espaços, mas alguém que entende a vocação dos lugares precisamente.

E aqui chamo a atenção para essa obra de Le Corbusier, que também se tornou um manual em todas as universidades de arquitetura, *Por uma Arquitetura*, que vocês já devem ter pegado para ler nas aulas de teoria e tudo mais. Gostaria de chamar atenção a um verbete importante, do qual vamos refletir um pouquinho à frente, Corbusier termina o livro com o seguinte verbete: “*arquitetura ou revolução: a revolução pode ser evitada*”. Nesse sentido, e nesse ponto de vista aristocrático precisamente, que a arquitetura, enquanto coisa que propicia o bem-estar social aos homens, faz com que a revolução deixe de ser algo necessário. A revolução passa a ser desnecessária porque a arquitetura se sobrepõe como a primeira camada da sociedade. A sociedade tendo uma arquitetura, tendo uma cidade planejada, torna a revolução necessariamente evitável. Claro que Corbusier escreveu isso em um outro contexto, porque o texto do *Por uma Arquitetura*, se não me engano, foi publicado em 1924 ou 1926. Corbusier escreveu essa frase justamente pensando na Revolução Russa, que tinha acabado de acontecer em 1917, e que foi, dentro de um certo ponto de vista, uma tragédia. Bem como, com a ideia de que a arquitetura e o poder político sempre caminharam muito juntos. Assim, Corbusier ia com essa proposta aos vários governos, com essa ideia, dizendo: “*olha, vocês não querem revolução nos vossos países, vocês estão a ver a desgraça que aconteceu na Rússia, então vocês façam os meus projetos que a revolução será evitada*”. Nesse sentido, foi também uma sacada de marketing do Corbusier. Mas peço a vocês para



fixarem essa frase, porque acho que a Lina tem algo a dizer sobre isso.

Aí começo a falar um pouquinho da história da Lina e do Teatro Oficina. A Lina, como vocês sabem, é uma imigrante italiana que veio para o Brasil, se situou no Brasil, casou com o Pietro Maria Bardi, era amiga de grande parte da elite paulista e tudo mais, tudo isso vocês já devem ter ouvido em outras aulas sobre ela. Mas o que queria chamar aqui a atenção na trajetória pessoal da Lina – não sei se alguém se referiu a isso em uma das outras aulas que vocês ouviram, mas ela tem um ponto de viragem muito importante em sua vida – é quando ela decide sair de São Paulo, abandonar essa coisa cosmopolita da elite de São Paulo, e se mudar para Salvador, na Bahia. Isso vai causar uma mudança na vida da Lina, e não só na sua vida, em sua obra também, porque ela decidiu ir, e lá ela começa a desenvolver a *sua* arquitetura. Pelo menos do meu ponto de vista, porque entendo que a primeira obra da Lina é a Casa de Vidro, em São Paulo, mas acho que entre a Casa de Vidro e sua segunda obra, que é a Casa do Chame-Chame, em Salvador, existe uma diferença radical. Não tenho aqui fotos da Casa de Vidro mas, só para fazer um panorama geral, a Casa de Vidro se assemelha muito com o exercício escolar da arquitetura que é uma casa classicamente modernista, até certo ponto de vista, elevada em seu pilotis, com cortina de vidro à volta, com um pátio no meio, com uma árvore e tal – claro, ela tem as suas sutilezas, mas não deixa de ser um exercício escolar, muito à moda do *Study Houses*, não sei se vocês já ouviram falar, que são uma série de projetos que aconteceu na costa oeste dos Estados Unidos, na mesma década em que a Lina

construiu a Casa de Vidro, onde vários arquitetos fizeram os seus protótipos de casa. Portanto, a Lina ainda tem esse primeiro momento – que, inclusive, é um projeto em coautoria com o Coupete Maria Bárbara –, depois tem a Casa do Chame-Chame. Não sei se vocês estão a lembrar como é a Casa do Chame-Chame – eu aqui não tenho fotos –, mas é uma casa que já desfigura totalmente essa ideia do que seria uma casa modernista, é uma casa totalmente inserida na malha urbana e no conjunto do próprio bairro. E ali se percebe uma mudança na Lina, que deixa de ser uma arquiteta modernista, em seu *stricto sensu*, e passa a ser uma arquiteta reflexiva, que reflete sobre os lugares. Acho que isso leva a muitas coisas, leva a perfusão cultural de Salvador na década de 50 – nas décadas de 40, 50 e 60, essa perfusão cultural do candomblé –, das influências de Pierre Verger. Ainda, deve-se esse olhar atento da própria Lina ao lugar onde ela estava, de maneira que a mesma começa a perceber as características do que nós chamaríamos hoje de artesanato, dos artesãos, dos artífices de Salvador e dessa região do Nordeste do Brasil, e vai começar a incorporar esses elementos em seu modo de pensar a arquitetura. Então, ela projeta junto com isso, e isso é o que vai fazer ela iniciar a mudança. A partir daí ela faz o Solar do Unhão, faz muitas outras obras. Em Salvador, começa a fazer parte do teatro – aí também outro ponto de viragem –, começa a pensar o teatro ao fazer duas montagens no Teatro Castro Alves – faz *Calígula* e outras peças. Ela se insere na lógica do teatro e de pensar o teatro, e isso vai influenciando sua maneira de trabalhar e de enxergar o mundo. Nesse sentido, Lina não estava sozinha, mas em um contexto cultural muito inteligente que a fez mudar sua maneira de pensar sobre a arquitetura e

sobre o espaço. Mas isso também quer dizer que a Lina em si não é a grande autora, a grande arquiteta, não se pensava igual ao que Corbusier pensava – a partir desse ponto de vista que eu estou a chamar de “aristocrático” em relação à própria arquitetura, ao próprio projeto. E, talvez para mim, o Teatro Oficina é o lugar onde isso se torna mais evidente, porque é uma obra que é construída por todo um contexto histórico. Como eu disse lá na visita, acho que a coisa mais essencial a saber sobre esse espaço, e o que o torna de certa forma muito particular – e que vou estabelecer um pequeno paralelo com outras grandes obras no final, para vocês entenderem –, é o fazer teatral da companhia de teatro, ou seja, o Teatro Oficina é indissociável do seu espaço. Isto é o que? O que quer dizer? É um espaço projetado porque existe uma companhia de teatro, um determinado coletivo de pessoas que pensa o teatro de uma determinada forma e que fez com que o espaço fosse assim, resultasse dessa forma. Ele não é simplesmente uma ideia abstrata que a Lina imaginou em casa, no seu escritório, e que apresentou, foi algo construído ao longo de muito tempo e com muito debate e com muita verdade histórica – diga-se assim. Então tem muito essa característica o Teatro Oficina, e é importante ter isso em mente. Para contar essa trajetória do Teatro Oficina, da Lina e o que é que o teatro representa nessa ideia de arquitetura enquanto revolução – ou enquanto contrarrevolução – é importante fazer essa síntese e explicar um pouquinho o que seria o Teatro Oficina.

O Teatro Oficina começou em 1958, por esses dois personagens que vocês estão a ver na projeção, que são o Zé Celso e o Renato Borghi, ex-alunos da Faculdade de Direito do Largo

São Francisco, em São Paulo, que decidiram fundar uma companhia de teatro. E vocês podem observar duas pessoas altamente, completamente dentro do perfil dos alunos de direito, não é? Muito bem arrumados e tal, nada daquilo que se tornaram depois. Posto isso, eles estavam com muita gana, com muito desejo de formar esse coletivo de teatro e aí se uniram e começaram a procurar um espaço, até chegarem ao bairro do Bixiga, em São Paulo – que é este bairro que vocês estão a ver aí, como era umas décadas atrás. E, não sei se vocês sabem um pouco, vou apenas fazer um resumo da história urbana de São Paulo, que é bem diferente da história urbana do Rio de Janeiro – como é bem diferente o Brasil nesse sentido, são muito diferentes as histórias das cidades brasileiras. Enquanto as cidades europeias, em contraponto, têm, mais ou menos, a mesma história de formação, que começaram por serem condados romanos, depois a parte medieval, depois a Itália, e toda aquela coisa da casca de cebola, e depois vem o modernismo... Logo, as histórias das cidades europeias, de Paris ao Porto, a Lisboa, a Barcelona, todas têm mais ou menos a mesma história urbana, o mesmo progresso urbano. No Brasil não, todas têm determinadas expansões em diferentes períodos na história e são pensadas de maneiras diferentes, e São Paulo tem suas características particulares. São Paulo pode ser observada como uma cidade que foi crescendo desenfreadamente ao longo de diferentes períodos históricos, não foi uma cidade que cresceu unificadamente, ela foi crescendo em determinadas épocas, em vários espaços, que de certa forma se uniram em algum momento. E o bairro do Bixiga faz parte dessa malha, uma parte particular de São Paulo que foi construída pelo fluxo da

imigração italiana que veio fazer essa transição da manufatura do café – da indústria do café, extrativista, de plantação e tudo mais – para a indústria de manufaturados. Esses imigrantes vieram realizar essa transição, vieram da parte pobre do Sul da Itália, chegaram nessa região de São Paulo e construíram o bairro. Assim, o bairro do Bixiga exibe muitas características semelhantes ao que existe na tipologia do sul da Europa, principalmente as casas todas geminadas, uma ao lado da outra, todas coladinhas formando quadras, casas de poucos pisos – normalmente três, quatro pisos, no máximo –, onde voltada para a rua ficava sempre uma pequena oficina, uma pequena venda à face da rua, na qual a família que explorava o comércio embaixo, morava na própria casa nos andares de cima.

O Teatro Oficina segue esse exemplo, porque originalmente o edifício do Oficina era um edifício dos anos 1920, era uma casa de família italiana, do seu Coccozza, que era o dono da casa e que depois alugou para o Teatro Oficina. Era uma casa que tinha sido uma pequena oficina de ferro, uma pequena serralaria, e mais tarde ficou abandonada – os filhos foram para outros lugares e o espaço ficou abandonado –, o Zé Celso e o Renato Borghi acharam aquele lugar e decidiram começar a alugar aquele espaço, e assim estava criada a companhia. Quando alugaram o espaço pela primeira vez, chamaram então o primeiro arquiteto para fazer a primeira versão do Teatro Oficina. Chamo a vossa atenção para isso, que o Teatro Oficina é um teatro que passou por várias transformações ao longo do tempo, desde aí já desgarrado dessa ideia do *arquiteto-obra*, é um teatro que foi sofrendo várias alterações ao longo



do tempo, mudando conforme a vocação da companhia, conforme o que a companhia estava ensaiando, estudando na época. Logo, essa primeira versão do Teatro Oficina foi feita na década de 1960 por um arquiteto que o Zé conhecia, o Joaquim Guedes. Como vocês podem ver, é um marco, é um teatro que nós chamamos de *teatro-sanduiche* – à semelhança do que temos no SESC Pompeia –, esse teatro que o Joaquim Guedes fez, que consiste em uma arquibancada na frente da outra e o palco no meio. Era um teatro de dimensões muito menores do que o que temos lá hoje. Como disse, só ficará a ruína daquela primeira parte do teatro, mas o Zé e o Renato já tinham essa ideia desde o início, que é muito importante – e que é ponto fundador do Teatro Oficina –, que é a ideia de contrariar, de quebrar a lógica institucional do chamado *teatro à italiana*.

O que consideramos como *teatro à italiana* é essa relação frontal entre o palco e a plateia, justamente a relação que se estabelece quando se chega em um teatro, se senta e o espetáculo está lá. A ideia principal por trás disso, quando você vai a um espetáculo nesses moldes, é a de transportar o espectador, o público, para uma outra realidade, é viver uma outra história. Quando as luzes se apagam, quando a máquina cênica começa a funcionar, quase como se fosse um dispositivo de magia – uma caixa de mágico com varas que sobem e descem, cenários em diferentes momentos e tudo mais –, é quando o público é transportado para uma outra realidade, convidado a viver um outro momento. O Teatro Oficina queria ir ao contrário dessa ideia desde o início, queria que os espetáculos fossem presentes, chamando o público ao

aqui e agora. Fazendo com que um público enxergasse o outro público, do outro lado, ao mesmo tempo em que estavam a enxergar a peça, inserindo o público, de certa forma, no próprio trabalho que estava sendo feito. Esse pensamento torna-se muito importante para a matriz do DNA daquilo que virá a ser o Teatro Oficina. Esta é a primeira versão do Teatro Oficina, construída por Joaquim Guedes, que vai durar até 1966.

Em 1964 há o Golpe Militar no Brasil, aí é instalada a ditadura, depois, mais tarde, vem o AI-5. Uma das coisas que acontece quando é instalado o Regime Militar no Brasil – algo que acontece normalmente em todos os regimes totalitários no mundo –, é a formação de uma polícia enquanto aparelho do Estado repressivo, no caso do Brasil, foi o CCC, o Comando de Caça aos Comunistas, essa polícia militar criada para perseguir os comunistas. O Teatro Oficina foi alvo do CCC, justamente porque era uma companhia que estava em formação e que estava traduzindo muitos dos autores russos para o português. Existe uma coisa muito importante no universo do teatro, que é o chamado *Método Stanislavski* – não sei se vocês já ouviram falar, se alguém aqui é familiarizado com o teatro, é quase o *Por uma Arquitetura* do Corbusier, mas para o teatro. E o Oficina foi responsável – o Zé e, principalmente, o Eugênio Kusnet, que era parte do Oficina naquela época – pela tradução do método para o português do Brasil, e o Teatro Oficina foi a primeira companhia de teatro no Brasil a implementar o *Método Stanislavski*. E, como o Oficina trabalhava com essa questão da tradução de autores russo, virou um alvo para o CCC, logo foi perseguido e, em 1966, o próprio Comando de Caça aos Comunistas colocou fogo no Teatro Oficina. Puseram fogo e o

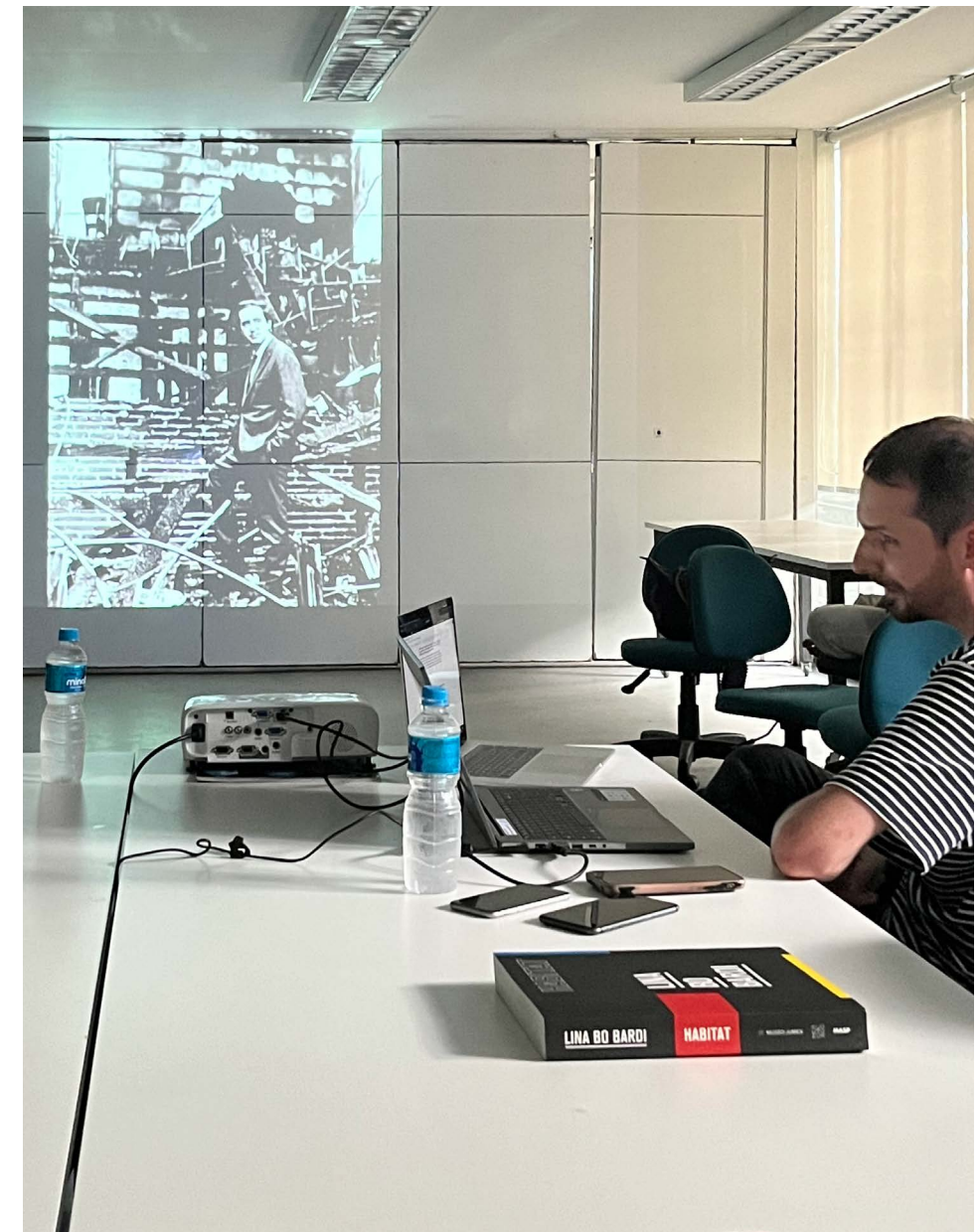
Oficina ardeu completamente. Ou seja, a primeira versão do Teatro Oficina, por Joaquim Guedes, queimou por completo. Ali na fotografia podemos ver o Zé Celso um pouco indignado, sem saber o que vai fazer, ele ainda muito engravatado e tal, parecendo um homem sério e tudo mais. Essa imagem mostra essa coisa de um teatro em ruínas e o que fazer. E, a partir daí, é como se o incêndio do Teatro Oficina de 66 despertasse na companhia, mais do que nunca, a importância do olhar político e a importância do teatro enquanto uma ferramenta política de combate às repressões. Uma coisa que o Oficina, até o incêndio, não tinha tanto, porque eles estavam preocupados com as questões de uma companhia em formação, em fazer pequenas peças – *Pequenos Burgueses*, *Andorra*, *As Três Irmãs* de Tchekhov, essas peças mais de formação clássica, consideradas mais tradicionais no teatro. Com o fogo de 66, o Oficina mudou essa forma de pensar, então foi se voltar para aqueles autores muito mais politizados dentro do próprio teatro, principalmente o Brecht e o Artaud, que eram autores extremamente políticos, cada um à sua maneira e até contrastante em certos pontos, portanto o Oficina vai beber disso. Então, o Zé e o Renato, nessa altura em que o Teatro ardeu, estavam sem saber o que fazer, e fazem uma viagem até Berlim, onde ficam um tempo a conviver com a companhia do Brecht, com o Berliner Ensemble.

Eles gostaram muito da configuração e da maneira como o Berliner Ensemble trabalhava e atuava, então eles trouxeram esse diagrama do Berliner Ensemble e queriam implementar isso no Teatro Oficina como uma espécie de ferramenta política, e pedem ao Flávio Império – que é o segundo arquiteto da

segunda versão do Oficina pós-incêndio – para construir esse teatro. Foi um teatro extremamente inspirado no Berliner Ensemble, que era uma espécie de arquibancada concreta gigantesca que entrava dentro do palco, na qual não havia um tipo de fosso de orquestra que dividisse a arquibancada do palco. O que, de certa forma, faz com que o Oficina volte a uma relação frontal entre o palco e a plateia, justamente para fazer do jogo cênico, da quebra dessa relação, um ato político em si, de provocar o público – hoje em dia está mais estabelecido, mas vocês imaginam, ainda na década de 1950, as pessoas que estavam habituadas a ver as coisas lá no palco, que ninguém transpõe e sai para fora, de repente você tem um ator que sai e salta em cima da plateia, dá um negócio, não é? Isso foi bastante impactante. Assim, temos aqui a segunda configuração do Teatro Oficina. Vocês podem ver que é quase um teatro corredor, mas aqui é onde ficava o público, o palco ficava aqui embaixo, aqui era a cabine de iluminação, e o público ficava aqui. Tinha essa relação, como se o centro fosse o lugar do público estar. Essa versão do Oficina, que é um teatro todo construído em concreto – naquele espaço do teatro anterior –, vai inaugurar em 1967, com uma peça que vai ser chave não só para o teatro brasileiro, mas para as artes plásticas como um todo, *O Rei da Vela* do Oswald de Andrade. Não sei se vocês já ouviram falar, mas é uma peça que, junto com outros momentos, vai inaugurar aquilo que fica conhecido como a Tropicália, o movimento artístico, cultural e musical, que começa justamente, também, com o Teatro Oficina, com *O Rei da Vela* – isso está documentado no próprio livro *Verdade Tropical* do Caetano Veloso, que narra um pouquinho dessa história. *O Rei da Vela*, digamos, vai ser a peça do Oswald de

Andrade que vai transportar o Oficina enquanto companhia para o primeiro plano das artes brasileiras como um todo, que se torna realmente uma companhia de teatro pulsante, de referência – referência não só para os outros movimentos culturais, mas também para a própria repressão militar que vê o Oficina como um alvo ainda maior. E os militares não entendem: como assim, nós acabamos de queimar o teatro dos caras, e os caras estão aí de novo? O Teatro Oficina recebeu essa bola da subversão e foi ficando com essa bola, jogando essa bola o tempo todo, fazendo esse contraponto, esse contrabalanceamento com o Regime Militar no Brasil.

Sempre no mesmo lugar – isto é, lá no lugar que hoje é a versão da Lina. Essa condensação da segunda versão do Oficina é, mais uma vez, essa ideia de uma arquitetura continuada, uma arquitetura do olhar, de uma metodologia do ser e do estar, mais do que uma profissão. É essa coisa de algo que não está sedimentado no tempo e no espaço, é algo que está em permanente transformação e em permanente atualização. Aqui uma foto de *O Rei da Vela* – lá atrás o Renato Borghi, ali, acho que essa é Ítala Nandi, de costa, não tenho certeza. Como disse, essa peça se tornou símbolo da própria Tropicália, com cenário do Hélio Eichbauer – nós refizemos a montagem 50 anos depois, em 2017, que foi também outro momento importante, de maneira que o Oficina se tornou essa grande referência do movimento tropicalista e todos os artistas da Tropicália passaram pelo Oficina, desde Caetano, Gil, Hélio Oiticica, Torquato Neto, toda essa galera. Aqui, vocês já devem conhecer, esse desenho do Hélio Eichbauer ficou muito famoso como capa de *Estrangeiro*, álbum do Caetano. E aqui,



é claro, o principal slogan da Tropicália – *seja marginal, seja heroi* –, no sentido desse embate profundo.

Depois de *O Rei da Vela*, o Oficina faz uma outra peça – é a primeira peça escrita por Francisco Buarque de Hollanda, mais conhecido como Chico Buarque –, *Roda Viva*. Essa peça também se torna um ícone porque é a partir de *Roda Viva* que a polícia militar, o Comando de Caça aos Comunistas, depois do AI-5, começa a invadir o teatro diariamente. Ou seja, durante as apresentações de *Roda Viva*, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo – uma vez que essa foi uma peça, assim com *O Rei da Vela*, que viajou o Brasil inteiro –, em todas as cidades que o Oficina passa com a peça, acontecia frequentemente de ter uma rusga com a polícia militar, que entrava, pegava um ator ou outro, roubava, batia no ator enquanto ele ainda estava performando, para ele deixar de performar aquela coisa, arrancava o ator do teatro, e liberava no dia seguinte. Tanto que o público não fazia ideia se aquilo era cena, se aquilo era real, mas foi essa loucura na época. Também foi muito importante a descoberta do coro, da importância do teatro enquanto coro, enquanto uma coletividade de gente em estado de potência criativa, o que é o que o coro é acima de tudo. Aí começa essa coisa da subversão: “*não, a peça não pode parar, nós estamos a contracenar, a atuar junto a essa repressão, então nós temos que estar aqui, não vamos parar nunca*”. Logo, essa ação, onde a polícia vinha, prendia e soltava, não funcionava, tanto que no dia seguinte o Oficina, mesmo com os atores machucados, todos engessados, seguia a fazer a peça, ainda mais radical do que no dia anterior. Tinha muito essa coisa da subversão e da força do teatro, algo muito presente nessa época.

Depois desse período todo, o Oficina faz outras peças – como *Galileu Galilei*, etc... Mas, após os anos 70, o Teatro Oficina conhece a Lina Bo Bardi, especialmente o Zé Celso conhece a Lina Bo Bardi, porque o Zé é convidado para ser codiretor de um filme chamado *Prata Palomares*, um filme de um diretor da Tropicália, o André Faria, que fazia parte desse núcleo, junto com o Glauber Rocha, e do qual a Lina Bo Bardi foi diretora de arte. O Zé Celso então conheceu a Lina nesse set de filmagem, e é óbvio que a reputação da Lina seguia a Lina, porque a Lina já tinha estado na Bahia, e já era a dona Lina. E a dona Lina tinha um axé que poucos artistas no Brasil tinham. A Lina tinha uma coisa, muito mais que o Paulo Mendes, que o Oscar Niemeyer – e aqui vou fazer um contraponto no qual posso estar a ser bem injusto. Mas, enquanto o Oscar Niemeyer, o Paulo Mendes, o Vilanova Artigas ainda estavam muito centrados nessa coisa que eu trouxe do início, da figura do arquiteto enquanto aristocrata, enquanto aquele que pensa o mundo, enquanto aquele que projeta Brasília, que está fazendo uma nova universidade de arquitetura, que está pensando a indústria do concreto junto do projeto, da industrialização, que está nesse panorama da utopia, a Lina não. A Lina estava na terra, junto com os artistas, junto com o Mário, junto com o Oswald, junto com a galera da Tropicália, e justamente estava a pensar nessa ideia de ser marginal. A dona Lina enquanto marginal, enquanto marginal da própria arquitetura, porque a Lina, nessa época em que foi para a Bahia e depois quando começou a fazer esses filmes, era conhecida nas universidades de arquitetura como “Lina Bobagem”. Não sei se vocês ouviram esse título alguma vez, mas ela era conhecida como “Lina Bobagem” – “*não, essa é uma arquiteta que faz umas*

coisas aí e tal, que decide fazer filme, fazer peça de teatro, e que tem essa doideira de fazer um museu na cidade de São Paulo com cavaletes...”, diziam. Ou seja, ela não era muito bem quista por esse “star system” da arquitetura da época. Mas ela era amada por todos os artistas da Tropicália, ao ponto dela mesmo ser uma figura-chave para se pensar a própria Tropicália enquanto movimento artístico, porque se não fosse a Lina, em Salvador, junto com o Pierre Verger, junto com aquela galera toda, junto com o Oficina, a Tropicália, provavelmente, seria uma coisa totalmente diferente, não ia ser esse movimento de dita contracultura. Assim, esse filme se tornou chave, pois foi o encontro dessas duas personalidades, e aí o Zé trouxe a Lina para o Teatro Oficina.

Estas são fotografias dos cenários das peças de Lina em Salvador – ali é o cenário de *Calígula*, ali é o cenário de *Antígona* que ela fez no Solar do Unhão, e ali é no Teatro Castro Alves –, vocês veem que está documentado, que, em alguns lugares, vocês podem seguir isso, esse lado da Lina enquanto cenógrafa, enquanto arquiteta cênica. Mas então ela chega no Oficina para fazer essa peça, precisamente, *Na Selva das Cidades* do Brecht. Com a chegada da Lina e com *Na Selva das Cidades* do Brecht, meio que o Oficina dá uma rotação na forma como enxerga o teatro e como enxerga a presença da arquitetura no teatro, e principalmente em como vê a cidade a partir do teatro. Não mais o teatro inserido dentro de um espaço arquitetônico fechado, limitado por quatro paredes e um teto, mas um teatro enquanto figura, digamos assim, enquanto uma *matrioska* que vai se abrindo para a cidade. Vocês sabem o que é uma *matrioska*, não é? A boneca russa que vai se abrindo e

tirando uma de dentro da outra, e que vai se replicando com essa figura fractal – para ser mais erudito – que se espalha para a cidade, o teatro enquanto um lugar de presença na cidade. E isso é uma coisa muito importante que a Lina, não só o Teatro Oficina, pensa e traz para dentro do próprio teatro, e *Na Selva das Cidades* se torna a peça para pensar isso.

E o que é que estava acontecendo nessa época em São Paulo? Estava sendo construído esse troço que vocês estão vendo aí, uma coisa que hoje é icônica na cidade, o famoso Minhocão, que vem dessa ideia que estava muito na moda no início da década de 1970 em São Paulo, muito pela mão desse prefeito que foi o Paulo Maluf, essa maneira de enxergar a cidade, que ele trouxe, que é a presença do automóvel enquanto motor essencial do progresso. E o que isso quer dizer? Que a cidade passa a ser pensada para o carro, para o automóvel. Portanto, o que é que importa, o que é o mais importante na cidade? Abrir as vias, as estradas para os automóveis poderem circular. Tanto que nessa fotografia temos um slogan em que o Paulo Maluf estava a descrever: *São Paulo, cidade que se humaniza*. Justamente, hoje seria o contrário, né? Cidade que se humaniza e uma via expressa. (risos) Mas esse era o slogan dele, e, realmente, as pessoas compraram a ideia na época. E o Minhocão vai ser uma obra que – para quem conhece o Teatro Oficina – dilacera o bairro do Bixiga. Isso é um problema urbano, quando se tem uma cidade como São Paulo, em que há um monte de malhas de diferentes tipos de cidade, que se inter cruzam e se comunicam e, de repente, se abre uma via expressa, dilacerando qualquer tipo de característica do bairro, sem pensar nessa riqueza que a cidade poderia ter, e se

abre assim uma via simplesmente para rasgar, se quebram um monte de relações que acontecem no dia-a-dia. E o Oficina, junto com a Lina, ficaram bastante críticos em relação a essa perspectiva de cidade. Assim, essa perspectiva de cidade do Paulo Maluf se torna a grande antagonista da peça *Na Selva das Cidades*, essa cidade que está se transformando lá fora. O cenário de *Na Selva das Cidades*, construído no palco do Flávio Império, naquele palco que vocês veem com aquela arquibancada – que eu mostrei lá atrás –, era um ringue de boxe, que é o cenário que está na rubrica do Brecht. Esse ringue de boxe que vocês estão vendo, aqui vocês estão vendo o cenário todo destruído, porque os próprios atores, ao longo da peça, ato por ato, iam destruindo o piso do cenário, iam destruindo os elementos, as cordas. Ou seja, era um cenário que tinha que ser refeito todo dia, e o cenário foi todo construído – ou era todo construído, todo dia refeito – com os restos das obras do Minhocão. De maneira que pegavam do Minhocão uns restos de cofragem de madeira, raízes de árvores arrancadas, pedaços disso e daquilo, mesas velhas, etc, e traziam tudo para dentro do teatro para virar matéria-prima do cenário. Assim, iam acontecendo essas versões diferentes do cenário, e os atores em cena faziam questão de arrancar as tábuas do cenário, fazer esse rebuliço, justamente para fazer uma espécie, metaforicamente, de processo inverso, digamos assim. Enquanto que lá fora, na cidade, estavam fazendo essa coisa de construção, de camadas de solo, de alcatrão, o viaduto se elevando, a impermeabilização do solo – que é uma questão fundamental ao arquiteto –, subindo em camadas e camadas e camadas, cada vez mais alto, o Oficina ia fazendo o inverso, tirando as camadas do solo para chegar na matriz

da terra original, digamos assim, em uma operação que seria inversa, de subtração e não de adição. Assim, *Na Selva das Cidades* se tornou essa espécie de laboratório e foi a grande coisa que trouxe essa perspectiva da cidade para dentro do próprio teatro.

Já vou falar um pouco dele, o rapaz morreu há pouco tempo, então irei prestar homenagem, inclusive, irei contar algumas história sobre esse rapaz. Mas, só para dizer, depois de *Na Selva de Pedra*, o Zé e a Lina vão fazer outras peças com o Oficina que tem a ver, justamente, com essa ideia de ocupar a cidade, peças que já não são mais no edifício do teatro mas se transformam nessa coisa de abranger o ar da cidade inteira – eles observam essa coisa que ficou conhecida como “*happening*”, performance urbana e tudo mais. O teatro passa a ocupar a cidade, assim a cidade passa a realmente ser pensada enquanto teatro e o teatro passa a ser pensado enquanto cidade, e isso foi muito importante para o Teatro Oficina. Tanto que o Oficina faz várias apresentações urbanas em várias cidades, uma delas em Brasília, onde a companhia foi toda presa, mais uma vez, pelo governo militar, acusada de feitiçaria e tudo mais, coisas doidas da época. Porque a companhia fazia essa coisa, ia performando – e vocês sabem como é –, às vezes é em silêncio, vão ter um monte de pessoas a fazer leitura na rua e ninguém sabe o porquê. Logo, o governo militar, ao ver esse tipo de coisa, uma companhia onde todo mundo usava LSD e todo tipo de droga que vocês possam imaginar, estabelece nela um alvo fácil e, em 1974, o governo Médici diz “já basta” e decide exilar a companhia. O governo prende todo mundo do Teatro Oficina. E, é nessa altura que o



Zé Celso é torturado, que o Renato Borghi é torturado, todos são presos e, consecutivamente, exilados. O Oficina passa um período de, mais ou menos, 6 anos fora do Brasil, entre 1974 e 1980.

Aí, chegamos ao período em que o Teatro Oficina volta do exílio, em 1980. E o que é que está acontecendo em 1980? Só para vos dizer isso, para depois, mais na frente, desdobrar o assunto. O Sílvia Santos começa a formar o seu império – o que agora está muito na moda, pois estamos sabendo um pouco mais sobre a história do Sílvia Santos –, forma grande parte desse império durante o governo militar, porque tinha sido parte do exército, tinha boas relações com o governo, e aí consegue fundar o SBT, o Banco Pan-Americano e, muito importante, o Sisan, que é a parte imobiliária do Grupo Sílvia Santos. E, um dos primeiros movimentos do Sisan foi comprar todo o quarteirão onde está o Teatro Oficina, começando essa movimentação precisamente na década de 80. O Sisan faz o movimento para comprar o Oficina, porque a ideia do grupo era a de demolir a quadra inteira onde se encontra o teatro e construir um grande shopping center, nesse processo de reconfiguração da cidade. Um clássico empreendimento urbano de movimento imobiliário. Então o grupo faz esse movimento, de comprar a quadra inteira e começar a demolir casa por casa. Deixa eu voltar um pouquinho, e lembrar vocês que a alguns anos atrás o entorno era assim, essa era a rua do Oficina antes do Minhocão. O Sisan vai destruindo tudo, derrubando lote por lote, e chega o momento em que querem comprar o Teatro Oficina. Aí o Oficina faz uma série de loucuras para tentar impedir, faz um show com o Caetano,

com o Gil, com uma série de pessoas para juntar uma grana e comprar o teatro. Tem ainda uma história engraçada, o Pascoal da Conceição já fazia parte da companhia, ele conta do dia em que ele e o Zé foram até o Banco Central, que ficava no centro de São Paulo, e o cara do banco, o chefão, era amigo do Zé, porque eles tinham estudado juntos na São Francisco – imagina, o Zé era amigo do Temer, tinham estudado na mesma turma e tudo mais, então ele conhecia pessoas assim –, de maneira que o Zé vai lá, bate na porta – e isto é o que eu estou a contar, a versão da versão –, e fala para o dono do Banco Central: *“nós estamos a precisar de dinheiro, estou aqui porque quero fazer um empréstimo, porque preciso comprar o edifício do Teatro Oficina”*. E o dono do Banco Central responde: *“sim, mas vocês têm que dar algum tipo de garantia, não é assim, simplesmente chegar e pedir um empréstimo, é preciso uma garantia, alguma obra... se vocês contarem o quanto possuem em caixa...”* – esse tipo de pergunta. Ao que eles respondem: *“olha, nós não temos nada, não temos um tostão, não temos qualquer tipo de garantia, mas nós temos 40 anos de teatro, esse é nosso fundo de garantia, a nossa história teatral”*. E o dono: *“ai, mas veja bem, não posso fazer isso...”*. E eles: *“mas que tipo de economia você quer para o Brasil?”*. (risos) Mas claro que isso não resultou em nada, óbvio né, palavras bonitas, mas não conseguem o empréstimo. Após esses movimentos, o Oficina descobre uma outra maneira de se proteger dos avanços do Grupo Silvio Santos, de que maneira? Patrimonializando o espaço! Conseguiram tombar o Teatro Oficina – foram atrás da galera do tombamento, com a prefeitura de São Paulo, com o IPHAN da época, e conseguiram tombar o edifício. Foram o Aziz Ab’Saber e o Flávio Império, que trabalhavam

no complexo – ou seja, o antigo arquiteto do Oficina –, junto ao Zé e a Lina que tombaram o Teatro Oficina, sem nada dentro – porque o teatro é isto. Na altura que foi tombado, o Oficina era isso, era uma ruína. Eles conseguiram esse fato, esse tombamento imaterial, um *imaterial materializado*. Nesse sentido, eles tombaram um certo modo de produzir um espaço, um certo modo de fazer arquitetura e de pensar o espaço, este espaço aqui. [Algo] completamente impensável! Mas lá estava a Lina – tem essa reunião grava, acho que talvez ainda tenha no canal do YouTube do Oficina –, em uma reunião com o Zé, o Aziz Ab’Saber, a galera do complexo, e o povo falava em pé de defender: *“não, porque o teatro já não existe, agora será a versão da Lina...”*.

Logo, eles conseguiram o tombamento, em 1982, o que impediu que o Grupo Silvio Santos comprasse e demolisse o Teatro Oficina. E o Oficina ficou a se valer da lei de tombamento para impedir o Sisan de construir naquela região. Assim, o Grupo Silvio Santos ficou com áreas gigantescas no centro de São Paulo vazias, por mais de 42 anos, nas quais não conseguia construir nada porque o Oficina se fazia valer da lei do tombamento para impedir que projetos fossem adiante.

O importante, tirando essa parte, é que o Teatro Oficina estava assim – como vocês podem ver nas fotos – quando a Lina começou a trabalhar, junto ao teatro, para construir a nova versão do Oficina. Quando a companhia volta do exílio, eles olham para o espaço do Flávio Império, para tudo o que tinha acontecido, e percebem que aquela configuração não servia mais aos anseios da companhia. Então, chamam a Lina para

fazer a versão que temos atualmente. E o Oficina começou a ser esse grande canteiro de obra, porque enquanto as versões do Flávio Império e do Joaquim Guedes demoraram, no máximo, de 1 a 2 anos para ficarem prontas, a versão da Lina foi uma obra que durou 10 anos – começou em 1982 e só foi ser inaugurado em 1993, e mesmo assim não estava totalmente pronto, ainda continuou a ser feito. Durante todo esse tempo em que o Oficina estava em construção, em que o projeto da própria Lina estava em construção, a companhia não parava de estar lá ensaiando. O espaço estava assim, essa ruína, e a galera seguia indo todo dia para ensaiar a peça, para ler a peça, para começar a criar dramaturgias, e foram esses laboratórios de dramaturgia, junto com a Lina, que fizeram surgir o Teatro Oficina como nós o conhecemos hoje. Aqui começam os primeiros croquis da Lina que, como vocês podem ver, são completamente diferentes do que existe lá hoje – essa lona amarela, tomando partido do comprimento do espaço, uma espécie de lona retrátil, como as lonas de circo, com teto móvel –, mas que depois virou isso aqui.

Mariana Vieira: Você falou que a companhia voltou do exílio... Pode explicar um pouco mais?

Pedro Felizes: O exílio foi forçado pela ditadura militar, porque eles foram presos em 1974. Depois daquelas apresentações, quando a companhia estava na irreverência da performance urbana, o governo Médici entrou em ação e prendeu todos os integrantes da companhia, decidiu dar um basta em 74. Aí eles foram exilados, passaram um período em Portugal, depois em Moçambique, em Angola, viveram toda essa fita das ditaduras

na Europa – estavam em Portugal no 25 de Abril de 1974, quando acabou a Revolução dos Cravos, viveram todo esse período.

Quando chega a época da anistia geral, quando Caetano, Gil, Chico, quando todos voltam para o Brasil, a companhia volta também. Aí começaram a pensar nesse novo Teatro Oficina, e chamam a Lina – que estava até mais estruturada. Logo no início, quando houve o tombamento, a Lina estava só com algumas ideias para o teatro. Lina começa a projetar mesmo, junto à companhia, quando eles começam a fazer essas peças, essas leituras – que foram, principalmente, *Os Sertões* e *As Bacantes* de Eurípides – que passam a informar como o espaço deveria ser, como se a dramaturgia das peças fosse essa grande lente com a qual o Teatro Oficina enxerga o mundo. Não é só o teatro, é essa ideia do teatro enquanto mundo. A ideia é que, por exemplo, se eu estava fazendo uma peça chama *“Esperando o Godô”*, essa peça vira um modo para se pensar o mundo, para se enxergar a política, o regime ético, o regime estético, tudo vira retroalimentação em função da peça, da dramaturgia da peça, como se o mundo da peça fosse informar, fosse operar como espelho do próprio mundo ou fosse em si uma representação presentificada do próprio mundo. E isso sempre foi muito claro para o Teatro Oficina e, principalmente, para o Zé – era uma coisa bem do Zé. Acho engraçada essa ideia que a Lina escreve neste desenho – que também era uma coisa que o Oficina acreditava muito, que era a questão da simplicidade –, ela escreve: *“simplicidade e clareza como num nô”*, uma metodologia do teatro japonês. Se vocês olharem um pouco mais sobre isso, verão que é

um teatro extremamente *clean*, limpo, com um palco sem cenografia, sem nada, no qual apenas a atuação dos próprios atores é o que conta. Foi esse o espírito trazido para dentro do Oficina, que virou também uma celebratória gigantesca para a própria Lina – e para a companhia inteira, porque foi muito uma coisa construída em conjunto. Vocês podem observar aqui uma das primeiras plantas do Oficina – como é que deveria e como é que não deveria ser. E isso tudo enquanto a galera estava ensaiando, e a Lina era parte da companhia de teatro, estava lá todos os dias – pelo menos nos primeiros momentos, depois foi o Edson Elito que passou a acompanhar – até chegar, finalmente, na versão final do croqui.

Quando pensamos em arquitetura, isso é engraçado, quando estamos a iniciar um projeto de arquitetura, normalmente, nós o começamos pela planta, na grande maioria dos projetos é a planta o que mais informa aquilo que virá a ser a obra formalizada. Raramente, eu pelo menos não me recordo, dos meus anos de arquitetura, ver algum colega meu começar por um corte, por um alçado, mas esse é um caso, no projeto do Oficina. O que informa o Teatro Oficina é o corte – e isso já traz alguma coisa de especial. Porque, realmente, quando se tem um espaço longitudinal, como é o espaço do Oficina, a planta é um artifício que ajuda até certa medida, mas o que irá informar a totalidade do espaço, de um ponto de vista do que o arquiteto enxerga, será o corte. E, um detalhe que eu adoro nesse corte é aquela setinha no finalzinho dizendo: “*continua*”. No sentido em que o Teatro Oficina é essa coisa em eterna expansão, essa coisa que está sempre a se pensar e a se repensar, algo que está em transformação permanente. Logo,

a Lina, junto ao Edson Elito e mais a galera do Oficina, chega a essa solução, a estrutura ROHR de andaimes e essa ideia da pista. E, a pista traz todo o fazer teatral do Oficina, que começou a ser pensado enquanto cortejo – porque, naquela época a companhia estava ensaiando *As Bacantes*, e a peça começa com a chegada de Dionísio de Tebas, e Dionísio chega como em um cortejo de carnaval. De maneira que o Oficina virou essa emulação do sambódromo, digamos assim, que é o carnaval e o samba que estão presentes no ar, por isso virou essa pista – que é o que temos lá hoje –, um lugar que é uma entrada e um corredor até o final, onde, geralmente, o público se senta nas arquibancadas e a peça acontece, na maior parte do tempo, embaixo. Só que, na verdade, o teatro acontece em todo o espaço, porque é o teatro por designação sem coxia, sendo a síntese consumada da ideia de negação daquilo que eu falara no início, uma contraproposta ao *teatro à italiana*, à coisa hermética e fechada, ao teatro enquanto máquina ilusória, dando lugar, por sua vez, ao teatro enquanto coisa presente e presente para a cidade, se transformando nesse lugar que não tem coxia, em que a cena acontece a todo momento e quem está no teatro está permanentemente em cena, inclusive o público. Isso se torna muito importante para o Oficina, uma vez que traduz essa ideia do próprio teatro enquanto cidade. Outro elemento muito importante é a própria janela de vidro, que faz com que a cidade que está lá fora se torne protagonista das peças, pois não há como fazer um blackout permanente no teatro e ocultar a cidade como componente – o público que ali se encontra está vendo os carros a passar no Minhocão o tempo inteiro, está vendo a chuva lá fora, está vendo trovejar, está vendo o helicóptero do Silvio Santos pousar ao lado, e

tudo isso é contracenado. Em diversos momentos – a Luana sabe disso –, várias coisas acontecendo fora do teatro, sei lá, carros chegando e descarregando algo e a peça seguia contracenando com isso o tempo inteiro, incorporando esses elementos – não era tipo uma coisa “*aí que chato, está muito barulho lá fora, a Escola da Vai-Vai está tocando...*”, não, isso tudo era incorporado dentro da própria peça, tudo servia como matéria-prima de contracenação, de antagonismo e protagonismo. O que é essa ideia, mais uma vez, do teatro enquanto *matrioska*, enquanto esse dispositivo de boneca russa, algo fractal que vai se expandindo, a replicação escalar dessa ideia. Aqui, vocês podem ver prontos os desenhos mais formais e, como podem observar, o que mais informa o teatro é o próprio corte, é o corte longitudinal que mais transmite as ideias até aqui discutidas.

E meio que este lugar virou também o meu, e o da Luana, virou o laboratório de quem está lá dentro. Não é pelo fato de eu trabalhar no Teatro Oficina, uma obra consolidada da Lina, que eu deixei de ser arquiteto, não, o meu olhar de arquiteto está lá presente, todo dia, modificando e trabalhando o espaço, trazendo coisas, faz parte desse trabalho continuado. Aqui, temos uma das nossas apresentações mais recentes, da peça *Roda Viva*, na qual vocês podem observar como público e palco acontecem ao mesmo tempo, como não há essa ideia de fronteira delimitada.

E, aproveito para voltar um pouquinho aquela ideia inicial, sobre o slogan do Corbusier: “*arquitetura ou revolução: a revolução pode ser evitada*”. Pensando, justamente, o inverso disso com o Teatro Oficina e a Lina, trocando esse chavão

para: a revolução deve ser continuada. A revolução é um processo contínuo, e não algo a ser evitado pelo arquiteto. Não à arquitetura enquanto ferramenta que para a revolução, mas à arquitetura enquanto ferramenta que faz a revolução continuar, que a faz acontecer o tempo todo. Essa ideia de que as coisas não são paradas no tempo, que elas não são conservadas, mas que as coisas têm uma continuação, uma transformação permanente. E, digo isso não só em relação ao espaço do Oficina, que é um bom exemplo dessa coisa que se modifica ao longo dos anos, mas em relação à própria história da arquitetura – e não só no mundo ocidental. Trago aqui um exemplo clássico, estamos diante da planta da Basílica de São Pedro, em Roma – ali é a Praça de São Pedro e aqui é a Basílica de São Pedro, onde ficam o Papa e tudo mais. E, trago-vos esse exemplo da Basílica – claro, com suas devidas proporções em relação ao Teatro Oficina – como uma obra continuada. Como vocês devem imaginar, a Basílica de São Pedro não foi feita em um determinado período, em um determinado momento, foi feita ao longo de gerações e, ainda hoje, é feita, atualizada o tempo todo. Para vocês terem uma ideia, a Basílica começou a ser projetada primeiro por Donato Bramante e outros arquitetos do Renascimento, depois passou para as mãos do Michelangelo, depois para as mãos do Rafael, e quem termina a cúpula da Basílica é Bernini... Como podem ver, este é um exemplo de uma arquitetura feita a várias mãos e de um processo continuado ao longo do tempo, algo que está sendo repensado. E há muitos detalhes na Basílica de São Pedro, porque o Bramante havia pensado ela de uma determinada maneira, podemos ver que a fachada da Basílica é reta em relação à Praça na planta do Bramante, e

Michelangelo, mais tarde, faz essa pequena torção na fachada para criar um efeito de perspectiva em relação à Praça – algo que transmite essa ideia de ascensão aos céus, de um lugar mais sagrado. Tudo isso faz da Brasília de São Pedro esse exemplo de arquitetura continuada, que não está presa a uma determinada configuração. Outro exemplo claro disso é a Cidade Proibida, em Pequim, uma obra com mais de 500 anos de história, que está sempre a ser atualizada. Começou a ser construída na Dinastia Ming, no século XIII, com um *master plan* e tudo mais, porém, ao longo de seus mais de 400 anos, foi sendo atualizada, modificada e reimaginada pelos vários imperadores que se seguiram. Uma obra sem autor, na qual estima-se que mais de 100 mil artesãos e arquitetos passaram pela Cidade Proibida, de sua construção até sua consolidação, e depois, durante a Revolução Chinesa, houve um incêndio, aí Mao Tsé-Tung a reconstrói de novo. Ou seja, uma arquitetura que não se mantém a mesma obra que antes pensamos fixa no tempo, suprasumo da UNESCO e do Patrimônio, elas mesmas são processos em construção. Claro que há, hoje, essa ideia um pouco mais débil, do meu ponto de vista, do patrimônio enquanto algo estático, no qual é preciso preservar do jeito que está e não há discussão sobre isso – de maneira que se proteja a cornija do topo da coluna, se tomba o rodapé de não sei onde –, enquanto o substrato arquitetônico não está aí, está em outro lugar, está no modo de proceder e de pensar o espaço. Um outro exemplo, para finalizar, é a Grande Mesquita de Meca, uma obra com mais de 2.000 anos – fui da Basílica de São Pedro, que demorou 300 anos para ser construída, para a Cidade Proibida, que tem 500 anos, e agora para a Meca, que tem 2.000 anos de história. Com tantos anos de história

a construção é envolta por um ar meio lendário, dizem que quem ordenou a construção foi o próprio Maomé, e a mesquita começou como uma pequena igreja, uma pequena capela de planta central que foi se expandindo ao longo do tempo, e está em construção ainda hoje, cada vez mais em expansão, e que recebe hoje mais de 100 milhões de pessoas por ano para rezar.

A ideia de uma arquitetura que se expande permanentemente, o Teatro Oficina traz isso em sua genealogia. Apresentei tais exemplos só para demonstrar que o Oficina não é nenhuma exceção, é apenas um lugar que consolida essa perspectiva de uma arquitetura que está em constante atualização, mesmo depois de finalizado o projeto da Lina. Aqui temos um resquício do que o Edson Elito fez junto com a Lina, ao final do projeto, depois de finalizada a construção, com essa ideia de uma expansão do Oficina para o terreno do Grupo Silvio Santos – porque a Lina imaginava que o Silvio Santos seria esse grande financiador cultural do Teatro Oficina, imaginava o Silvio Santos como um grande mecenas do Oficina, mal ela imaginava... Essa expansão era um desejo do próprio Teatro Oficina, que gostaria de criar esse teatro de estádio, esse teatro para multidões, muito nessa ideia de criar o *proformio*, o teatro ocupando esses lugares da cidade. Então, a Lina projeta esse pequeno lugar de teatro atrás do Oficina, no próprio terreno do Silvio Santos, um projeto que foi sendo maturado ao longo dos anos, até que hoje virou o Parque do Rio Bixiga. Essa é a última versão, digamos assim, daquilo que podemos dizer ser o Teatro Oficina, essa expansão para o parque que conquistamos, depois de mais de 40 anos de luta, a conquista



de uma luta pública na qual a prefeitura de São Paulo comprou o terreno do Silvio Santos.

Essa é a configuração do último laboratório que o Teatro Oficina fez. E, esse aqui é um projeto que não tem autor, mais uma vez – um grupo de várias pessoas, desde associações do bairro, nós mesmos do Oficina, e ainda junto a duas Bienais de Arquitetura de São Paulo –, um projeto que foi maturando até chegar nessa síntese. E o que é essa síntese? Desenterrar o rio, voltando àquele espírito de pensar o negativo das cidades, a arquitetura não mais como aquela que adiciona camadas de impermeabilização, mas aquela que as vai subtraindo – principalmente nesta era contemporânea em que nós vivemos, com as chamadas alterações climáticas do antropoceno. A arquitetura sendo pensada como ação do homem enquanto reversão da catástrofe climática, digamos assim. Daí que vem essa ideia da criação do parque, de desenterrar o rio, trazendo os rios de São Paulo outra vez para cima, bem como, mais uma vez, a ideia de um parque enquanto teatro, não como um parque no sentido clássico.

aluna: De quem é esse desenho?

Pedro Felizes: Esse desenho foi uma síntese, ele surgiu – eu acho – no último workshop da Bienal de Arquitetura de São Paulo, nele tem gente do Oficina, da Saracura, da Vai-Vai, tem muitas, muitas mãos aí, não sei dizer exatamente a pessoa que fez. O projeto está em disputa nesse momento na prefeitura de São Paulo para ser construído, não o projeto em si, mas o seu limiar, o organograma do que deverá ser o parque, uma

conquista a duras penas. Trazendo, mais uma vez, essa ideia de uma arquitetura em constante atualização, enquanto essa ideia de uma revolução permanente. E, de certa forma – para quem gosta mais dessa parte de teoria arquitetônica, que também sou fã –, similar a essa ideia de um teórico da arquitetura, um marxista – não sei se vocês já ouviram falar –, chamado Manfredo Tafuri, que escreveu muitas coisas importantes para a teoria da arquitetura. Além de ter sido um grande crítico do modernismo, foi um historiador clássico sobre o Renascimento, professor de arquitetura na Escola de Veneza, e um grande marxista. Dizia que arquitetura era a única arte que não tinha potencial revolucionário porque estava sempre inserida na política dominante, era sempre a representação das ideologias de seu período, portanto, nunca poderia ser revolucionária por excelência, porque é sempre a conformação da política dominante. No entanto, acho que o exemplo do Teatro Oficina e da Lina quebram um pouco essa relação, eles são essa espécie de ornitorrinco na teoria da evolução de Darwin, conseguem ser esse contraponto em que a arquitetura realmente pode ter essa característica transformadora do mundo revolucionário, pode operar como ferramenta de uma outra política para a transformação.

Bom, é mais ou menos isso, acho que falei um pouco demais... Nossa, uma hora e dez! (risos) Mas, acho que é só para dizer para vocês, que são estudantes, que é possível fazer coisas revolucionárias na arquitetura.





Viagem de Estudos

São Paulo, Maio 2024



Esta viagem de estudos a São Paulo teve como propósito a visita a algumas das principais obras de Lina Bo Bardi, aprofundando a investigação a partir do contato direto com os espaços e com aqueles que participaram de sua criação ou que, de alguma forma, seguem ligados a elas. Tivemos o prazer de contar com a participação generosa de convidados muito especiais, aos quais agradecemos profundamente.



1

No **SESC Pompeia**, a visita foi acompanhada pelo arquiteto Marcelo Suzuki, que trabalhou diretamente com Lina por mais de uma década, especialmente nesse projeto, no qual atuou como arquiteto colaborador durante as etapas de adaptação, projeto e execução, e com quem desenvolveu uma convivência profissional marcada por escuta, afinidade ética e prática compartilhada. No **MASP**, Martin Corullon, do escritório METRO Arquitetos Associados, esteve presente enquanto acompanhava a obra do anexo, também de sua autoria, e contribuiu com importantes apontamentos sobre a continuidade do pensamento de Lina no contexto atual. No **Teatro Oficina**, Edson Elito, coautor do projeto com Lina e José Celso Martinez Corrêa, nos recebeu e compartilhou histórias preciosas do momento de criação, ao lado de Pedro Felizes, autor da dissertação Lina Bo Bardi e o Teatro-Cidade e integrante da companhia de teatro Navezona, cuja fala entrelaçou arquitetura, cena e memória. Por fim, na **Casa de Vidro**, a visita foi conduzida pelas monitoras da Fundação Bardi.

A todos, nosso mais sincero agradecimento por nos possibilitarem uma imersão mais aprofundada na obra de Lina Bo Bardi.



2



3





5



6





9



10



11



12







16



17

índice index

projetos visitados por ordem de exibição

1, 2 e 3 SESC Pompéia
Lina Bo Bardi
1986

4, 5 e 6 Museu de Arte de São Paulo
Lina Bo Bardi
1968

7, 8, 9 e 10 Casa de Vidro
Lina Bo Bardi
1951

11, 12, 13, 14 Teatro Oficina Uzyna Uzona
15, 16, 17 e 18 Lina Bo Bardi e Edson Elito
1984





