

# O PÚBLICO E O PRIVADO EM CURTO-CIRCUITO: ATRAVESSAMENTOS ENTRE ARTE E ARQUITETURA NO BRASIL NO FINAL DOS ANOS 1960

*Guilherme Wisnik*

## Resumo

No final dos anos 1960, auge da repressão no período da ditadura militar, as produções artísticas e arquitetônicas no Brasil atingem uma radicalidade ímpar. A arquitetura brutalista da chamada “Escola Paulista”, liderada por Vilanova Artigas, passa a realizar obras residenciais austeras e obscuras, com pouca intimidade e privacidade, concebidas como se fossem equipamentos públicos. Ao mesmo tempo, o artista carioca Hélio Oiticica começa a construir seus trabalhos ambientais, nos quais a inclusão do corpo do espectador-participante promove uma grande subjetivação dos espaços públicos (museus e galerias) nos quais se instala. Tomando-se essas duas trajetórias comparativamente, percebemos que as linhas mestras das produções artística e arquitetônica no Brasil seguem caminhos opostos. Por outro lado, se equivalem no sentido de tensionar a linha de separação entre as esferas pública e privada.

**Palavras-chave:** público; privado; arte; arquitetura.

## Abstract

In the late 1960s, the peak of repression in the period of the military dictatorship, artistic and architectural productions in Brazil reached a unique radicality. The Brutalist architecture of the so-called “Escola Paulista”, led by Vilanova Artigas, started to carry out austere and obscure residential works, with little intimacy and privacy, conceived as if they were public facilities. At the same time, the ‘carioca’ visual artist Hélio Oiticica begins to build his environmental works, in which the inclusion of the participant-spectator body promotes a great subjectivation of the public spaces (museums and galleries) in which it is installed. Taking these two trajectories comparatively, we realize that the main lines of artistic and architectural productions in Brazil follow opposite paths. On the other hand, they are equivalent in the sense of tensing the line of separation between the public and private spheres.

**Keywords:** public; private; art; architecture.

## Resumen

A finales de los años 1960, auge de la represión en el período de la dictadura militar, las producciones artísticas y arquitectónicas en Brasil alcanzan una radicalidad ímpar. La arquitectura brutalista de la llamada “Escuela Paulista”, liderada por Vilanova Artigas, se realiza en casas residenciales austeras y oscuras, con poca intimidad y privacidad, concebidas como si fueran equipamientos públicos. Al mismo tiempo, el artista carioca Hélio Oiticica comienza a construir sus trabajos ambientales, en los que la inclusión del cuerpo del espectador-participante promueve una gran subjetivación de los espacios públicos (museos y galerías) en los que se instala. Tomando

esas dos trayectorias comparativamente, percibimos que las líneas maestras de las producciones artística y arquitectónica en Brasil siguen caminos opuestos. Por otro lado, se equivalen en el sentido de tensar la línea de separación entre las esferas pública y privada.

**Palabras-clave:** público; privado, arte; arquitectura.

## HÉLIO OITICICA

Quando realiza sua importante exposição na Whitechapel Gallery em Londres, em 1969 (Figura 1), Hélio Oiticica já se encontra em um ponto bastante avançado da sua procura em romper com a arte objetual da representação e da contemplação, transformando o espectador de arte em participante, e incluindo o corpo de uma forma cada vez mais ativa na experiência da obra, o que chama de antiarte ambiental. Trata-se, afinal, da ideia de embaçar – e, no limite, eliminar – a fronteira entre arte e vida, desdobrando um projeto vanguardista que remonta a artistas construtivos como Piet Mondrian e Kazimir Malevitch. Projeto que levará o artista brasileiro a “duplicar a vida em

interiores cada vez mais poderosos”, mas, por isso mesmo, “cada vez mais preservados do contágio do mundo”, como bem observou o também artista plástico Nuno Ramos. Esse “pequeno paradoxo”, que é o “caroço poético” da obra de Hélio, segundo Nuno, dá o tom de boa parte da arte contemporânea brasileira. A saber: o ato de “materializar a obra no mundo acaba por criar um refúgio dentro dele” (RAMOS, 2007, p. 123).

Mais até do que uma grande retrospectiva de sua carreira, a *Whitechapel Experience* realizou pela primeira vez o projeto Éden – a reunião de tendas, camas, ninhos e penetráveis entremeados por caminhos sinuosos com piso de areia e pedra –, uma estruturação ambiental que procurou refundar o espaço da galeria



**Figura 1** – Hélio Oiticica, Whitechapel Experience, Londres, 1969.  
Fonte: Foto de John Goldblatt, Acervo do Centro de Arte Hélio Oiticica

como “recinto-participação”, promovendo, nas palavras do artista, a “criação de liberdade no espaço dentro-determinado” (SPERLING, 2008, p. 122). Essas instalações vivenciais, assemelhadas a tabas indígenas, deveriam ser usadas e até “habitadas” pelos visitantes-participantes da mostra, logrando subjetivar o espaço público – no caso, a galeria de arte. Ali, as camas-bólide e os penetráveis com chão de espuma, cobertas-saco e telas de náilon, criavam o espaço onde se podia deitar após pisar descalço campos de areia, feno e água, e assim posicionar-se relaxadamente “à espera do sol interno, do lazer não-repressivo” (OITICICA, 1996, p. 136). Tais ambientes serviam como módulos experimentais para a construção de “espaços-casa”, como afirma Hélio, figurando a ideia de um “novo mundo-lazer”, isto é, do “Crelazer”: a promessa de um mundo onde “eu, você, nós”, prossegue Oiticica, “cada qual é a célula-mater” (OITICICA, 1986, pp. 115-116). Em resumo, Hélio Oiticica procurou criar, na sua *Whitechapel Experience*, um espaço “útero”, onde a alegria de se deixar absorver no seu “calor infantil” proporcionasse um novo comportamento para as pessoas que chegassem do “frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais” (Idem, p. 130). Isto é: o aconchego do útero se coloca como a antítese do espaço frio e impessoal da cidade, e define o próprio locus da ação criativa do artista, daquilo que chamou de *Crelazer*.

No filme *Héliophonia* (2002), de Marcos Bonisson, o artista plástico norte-americano Vito Acconci registra a enorme

importância que o trabalho de Oiticica teve no meio de arte *underground* norte-americana na virada dos anos 60 para os 70, depois que os seus “Ninhos” instalados no Museu de Arte Moderna de Nova York, na exposição coletiva *Information*, permitiram o desenvolvimento de prolongadas vivências íntimas em espaço público. Acconci se refere sobretudo ao curto-circuito criado por Hélio entre as esferas pública e privada naquela ocasião, ao estimular o público, em sua célula *Barracão nº 2*, formada por uma série de *Ninhos*, a “habitar” as suas obras – e portanto o espaço do museu – de maneira lúdica, transformando o lugar de passagem em espaço de permanência (conta-se, inclusive, que na visita guiada da família Rockefeller à exposição um casal foi surpreendido fazendo sexo no interior de uma das celas, o que Oiticica veio a classificar como o máximo em termos de participação do público na obra de arte). Para Acconci, essas cápsulas de estar postas no meio do museu revelaram uma concepção nova de espaço público, onde se podia, ao mesmo tempo, “estar em privacidade e ter uma relação com outras pessoas” (BRAGA, 2008, p. 268). Não se trata, portanto, de um espaço público genericamente aberto a todos, como um parque ou uma praça, mas de um composto heterogêneo formado por unidades privadas.

Em seu “programa ambiental” de 1966, Hélio Oiticica conceitua a sua arte – ou antiarte – como aquela que, ao invés de se voltar para a representação e a contemplação, só pode existir com a

participação dinâmica do “espectador”, considerado então um “participador”. Assim, apropriando-se de elementos da realidade, ele não apenas recolhe objetos da vida comum para declará-los obras de arte – como já haviam feito os dadaístas e os surrealistas no início do século XX –, mas também estende o sentido de apropriação a tudo aquilo que não fosse transportável, como “terrenos baldios, campos, o mundo ambiente”, numa operação que dependeria essencialmente da participação do público. O que viria a significar, então, segundo suas palavras, “um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’”, completando o raciocínio com uma frase que ficou famosa: “*Museu é o mundo; é a experiência cotidiana*” (OITICICA, 1996, p. 103).

Escrevendo esse texto-programa três anos antes da referida exposição em Londres, Oiticica propõe que os trabalhos de arte realmente vitais sejam colocados em terrenos baldios da cidade, como “uma obra perdida, solta displicentemente, para ser ‘achada’ pelos passantes, ficantes e descuidistas” (Idem, p. 104). Concretamente, a materialização dessa proposta é o *Bólido Lata-fogo*, que Hélio descreve da seguinte maneira:

“É a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma ‘apropriação geral’: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade:

juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno.” (Ibidem, p. 104)

Como fica evidente, portanto, é notável a grande resistência de Hélio em aderir a uma dimensão mais edificante de espaço público naquele momento. O que se explica, a meu ver, tanto por questões conjunturais, relativas à associação, inevitável naquela situação, entre a instância pública e a oficialidade repressora encarnada pelo regime militar, quanto pela marca estrutural de uma carga histórica: o passado colonial e escravocrata do país, não inteiramente rompido com a declaração da Independência e a criação da República, e por isso desdobrado moderadamente na debilidade das suas instituições civis, tratadas via de regra segundo interesses pessoais. Essa prática “patrimonialista” marca fortemente a experiência de modernização brasileira, como mostram pensadores da nossa formação histórica e cultural, tais como Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Jr.

Ao analisar o significado da obsessão de Oiticica pela metáfora do labirinto como mergulho em uma interioridade infinita, Nuno Ramos lembra de um conto de Jorge Luis Borges que descreve o deserto como o maior dos labirintos: o “labirinto da pura exterioridade”. Dessa imagem, retira um importante termo de comparação entre as artes brasileira e norte-americana dos anos 1960. Afirma ele:

“É curioso que a arte norte-americana contemporânea a HO tenha elegido o deserto, o labirinto extremo da narrativa de Borges, como espaço operativo, traçando uma linha no seu solo seco, cavando um duplo negativo no *canyon* ou construindo uma espiral na superfície de um lago salgado.” (RAMOS, 2007, p. 126)

Além disso, a própria relação que os trabalhos lá e cá estabelecem com o corpo é muito indicativa de suas diferenças culturais, pois como mostra também Nuno Ramos, as instalações de Bruce Nauman podem muito bem ser vistas como “penetráveis” que têm por horizonte o corpo como centro de estímulos e respostas. Porém, ao contrário de Oiticica, “Nauman trata o eu como um autômato, um rato de Pavlov paralisado por estímulos contraditórios.” (Idem, p. 126)

Se fôssemos comparar os trabalhos americanos de Land Art com referências brasileiras em termos de escala e de poética intrínseca, teríamos que evocar necessariamente a experiência da construção de Brasília (1956-60), no interior despovoado do Planalto Central do país. Contudo, é muito significativo, a respeito disso, o fato de que se a fuga para o deserto, nos Estados Unidos, representou um movimento radical de desinstitucionalização e desmercantilização da arte, seguindo o mito americano da estrada aberta, aqui, ao contrário, ela significou o exílio do próprio Estado, como que explicitando e consagrando a eterna ausência de lugar da dimensão pública no Brasil.

Não por acaso, a arte pública é um tema de intensa discussão nos Estados Unidos desde os anos 1960. Lá, esculturas como o *Picasso de Chicago* (1967), ou as peças de Alexander Calder em Grand Rapids e também em Chicago (*La grande vitesse*, 1969, e *Flamingo*, 1973), se tornaram referências de sucesso no sentido de serem imediatamente reconhecidas como valores públicos nos lugares em que se implantaram. Não importa aqui discutir a diferença entre o “nomadismo” autorreferente da escultura moderna e a unicidade crítica dos trabalhos do tipo *site-specific*, mas sim o quanto as peças de Picasso, Calder, Moore e Noguchi, assim como as de Richard Serra, implantadas em importantes *plazas* de centros urbanos americanos, estão distantes das *Latas-fogo* de Oiticica, colocadas anonimamente em terrenos baldios à noite, e consumidas por si próprias. Positivos ou negativos em sua inserção física, os trabalhos de arte americanos lidam com um sentido de valor público muito concreto, porque assumido de forma geral pela sociedade, o que se rebate inclusive na regulamentação de incentivos estatais, como os programas *Percent for Art*, *Art in Architecture* e *Art in Public Places*, existente em muitas cidades do país – assim como, também, nas intensas batalhas judiciais que envolveram alguns desses trabalhos, como o *Tilted arc* (1981-89), de Richard Serra, o mais famoso deles.

Tendo em mente essa diferença abissal entre o Brasil e os Estados Unidos, o escultor José Resende contesta a ideia de que uma peça colocada em espaço ur-

bano possa ser diretamente considerada como obra de arte pública. Observa ele: “Acho que o conceito de coisa pública não pode se definir através da simples presença do trabalho em um lugar público. Para a arte ser pública é preciso que culturalmente também assim ela se efetive.” E completa:

“É difícil definir o que seria realmente um trabalho de arte pública no Brasil. A música, por exemplo, sim, tem aqui esse caráter de domínio público. Para que a arte ganhe essa condição mais concreta de existência no Brasil, as instituições terão que se estruturar melhor.” (CARNEIRO e PRADILLA, 1999, pp. 11-12)

Quer dizer, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil o caráter público de um trabalho de arte depende menos de sua condição espacial – o fato de instalar-se em um espaço externo ou interno –, e mais de um valor social a ele atribuído. Pois quem negaria o atributo de “público” a trabalhos como *The New York earth room* e *Broken kilometer* (1979), de Walter De Maria, instalados no interior de galerias?

No catálogo do evento *Fronteiras*, projeto de arte pública realizado pelo Itaú Cultural entre 1998 e 2001 em lugares diversos do sul do país, Sônia Salzstein faz um breve balanço do significado da “escala pública” na arte brasileira, à luz dos resultados artísticos obtidos ali. Sua avaliação, que subscrevo aqui, me permite estender até os dias de hoje, ainda que com certo grau de generalização, as questões identificadas no ponto fulcral da

passagem dos anos 1960 para os 70. Assim, afirma Salzstein, se há uma peculiaridade brasileira no campo da arte pública, é “o fato de que a abordagem do território em escala geográfica não carregou o lastro de racionalidade de uma cultura urbana e tecnológica, e tampouco a adesão à moral de um espaço público nela pressuposta” (SALZSTEIN, 2005, p. 13).

Seria preciso lembrar, em apoio a essa constatação, que a própria formação histórica das cidades brasileiras, através da colonização portuguesa, não seguiu planos abstratos que impusessem uma ordem pública como desenho regulador do conjunto. Ao contrário da grelha cartesiana que organiza as cidades de colonização espanhola em torno de uma *plaza mayor*, no Brasil as cidades se organizaram mais a partir do protagonismo de certos edifícios, e de adaptações particulares de seus traçados a terrenos acidentados, do que de um princípio regulador geral. Igualmente, suas praças raramente foram elementos geradores do conjunto, e sim, ao contrário, espaços sobrantes na configuração irregular dos lotes – como os “largos”, por exemplo –, ou então evoluções posteriores dos adros, pátios e terreiros das igrejas. São, portanto, espaços que não nasceram públicos, e que uma vez tornados públicos, apenas precariamente conseguem se manter como tal. Ao lado disso, e não por acaso, podemos identificar um histórico alheamento das cidades brasileiras em relação à presença da arte, que se espelha também em uma tímida cultura pública do meio artístico em questão.

Assim, é interessante notar que mesmo na produção de artistas pertencentes a uma vanguarda construtiva brasileira, como o neoconcretismo, e que se propuseram a realizar o próprio espaço como obra de arte, essa mesma questão se mantém. Pois, como observa novamente Sônia Salzstein:

“Não deixava de ser uma peculiaridade cultural o fato de que a arte construtiva brasileira, uma vez emancipada da moldura e da base, e confrontada à experiência imediata do espaço, aludisse de modo esquivo ou no mínimo reticente à questão da cidade; esta, em todo caso, quase sempre era percebida como espaço ‘externo’.” (Idem, p. 23)

#### VILANOVA ARTIGAS

O arquiteto Vilanova Artigas dá uma importante guinada em sua carreira entre 1956 e 60, através sobretudo de obras residenciais e escolares feitas em parceria com Carlos Cascaldi. Com efeito, é preciso entender esse processo à luz da sempre importante relação entre arquitetura e política para Artigas. Naquele momento, o projeto de reeducação moral da burguesia brasileira veio a se tornar um elemento importante do plano político do Partido Comunista Brasileiro, do qual Artigas era um destacado membro. Pois na interpretação do partido, o sujeito da transformação social do país não era ainda o proletariado ou o camponês, mas a burguesia nacional, tida

então como progressista. Seria preciso realizar primeiro a revolução democrático-burguesa no país, afirmava o partido, e para tanto era vital a reeducação moral dessa classe com vistas à consolidação de ideais mais coletivistas do que privados, desdobrando-se em costumes mais ascéticos e despojados do que superficiais e decorativos. O projeto da casa burguesa assumia portanto, nesse contexto, contornos revolucionários.

É importante notar que as grandes mudanças introduzidas por Artigas em projetos como os das casas Baeta (1956), Rubens de Mendonça (1958), Taques Bittencourt (1959) e Ivo Viterito (1962), não se restringem ao plano formal. Antes de tudo, elas partem de uma revisão da relação tradicional entre programa doméstico e lote urbano em São Paulo, herdeira tanto do modelo dos palacetes ecléticos da elite, quanto da acanhada tipologia rural importada sem mediações para a cidade. Desse modo, o arquiteto se propõe a constituir um novo modelo residencial para a classe média com um sentido verdadeiramente cidadão, contestando a hierarquia entre a frente e o fundo da construção, e abolindo o longo corredor lateral que costumava levar o automóvel para uma garagem situada na parte de trás das casas, junto aos aposentos de serviço. Ao mesmo tempo, à medida que unifica toda a construção sob uma cobertura única, Artigas avança ao máximo possível a construção sobre os limites do lote, absorvendo-o no interior da casa, que ganha assim atributos de paisagem construída.

Nessas novas residências projetadas por Artigas, muitas vezes as áreas de convívio social se deslocam para os fundos dos terrenos, ou então para pátios ao ar livre vazados em sua parte intermédia, enquanto programas considerados de serviço acabam voltando-se para a frente, isto é, para a antiga fachada principal. Ao negar de certa forma a realidade contingente da cidade com suas empenas cegas voltadas para a rua, os projetos de Artigas passam a construir casas e escolas como se fossem cidades em si mesmas. Para tanto, o arquiteto lança mão de materiais dotados de um caráter marcadamente urbano, ao mesmo tempo que constrói espaços de circulação tão generosos que se configuram também como lugares de estar, ou passagens públicas.

Como é óbvio, essa reorientação de rumos na obra de Artigas significou uma negação tácita do otimismo implícito na sua fase “carioca” anterior, correspondente às obras que construiu em Londrina. Pode-se dizer que o que se arma, nesse momento, é praticamente uma inversão daquele ideal passado, caracterizado pelo desenho dinâmico da cobertura, e por formas francamente exteriorizadas. Nessa superação do idealismo utópico moderno, há, segundo João Masao Kamita, uma percepção da “premência do presente” como fator determinante. (KAMITA, 2000, p. 23) Isto é, uma compreensão nova da forma, vista agora como um campo de tensões, um arcabouço de relações materiais em permanente conflito. Vem daí a incorporação contumeliosa da opacidade em suas obras, numa

problematização explícita, e até didática, da relação entre o interior e o exterior do edifício. Ou, em outros termos, entre indivíduo e sociedade. Comparando, certa vez, a sua atitude projetual à de Oscar Niemeyer, Artigas declarou o seguinte: “Oscar e eu temos as mesmas preocupações e encontramos os mesmos problemas”, mas

“enquanto ele sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente. Em minha opinião, o papel do arquiteto não consiste numa acomodação; não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor.” (BRUAND, 1981, p. 302)

É possível identificar nessa incorporação tensa do materialismo histórico, por Artigas, tanto o esforço interno de fundação de um ponto de vista autônomo em relação aos grandes centros mundiais, tendente à afirmação de uma soberania nacional, quanto o espelhamento inevitável de um novo contexto internacional surgido no pós-guerra europeu, em que a ideologia moderna fazia sua autocrítica. O que se mostra tanto na fantasia tecnológica das megaestruturas, que abandonavam as soluções pontuais para pensar as construções como invólucros de múltiplos programas, incluindo-se as obras de infraestrutura urbana, quanto na angústia grave do brutalismo, que colocava a nu a ingenuidade precedente de uma visão neutra da técnica.

Há nesse momento, portanto, na obras de Artigas, uma forte entronização da crítica dialética na forma construída, fazendo com que esta deixe de ser entendida como volume geométrico abstrato para ser pensada como estrutura. Vem daí a necessidade de tornar visíveis as entranhas da construção, e de deixar à vista tanto a sua mecânica, “expressa na forma dos fluxos vetoriais que a atravessam (cargas, empuxos, pesos, ventilação, iluminação, movimento das águas)”, quanto as “marcas do seu ciclo produtivo pela utilização franca dos materiais e pelos sinais dos processos de execução” (KAMITA, 2000, p. 34).

Percebe-se, assim, que o seu raciocínio vai na direção de se estabelecer uma identidade fundamental entre a estrutura espacial e a estrutura portante, caminho que se mostra claro pela primeira vez na casa Taques Bittencourt (1959), cuja configuração se torna o princípio do partido que Artigas adotará em seguida nas soluções de grande porte, como as escolas e clubes, e que pode ser resumido da seguinte maneira: o uso de pórticos estruturais, rampas, jogos de pisos defasados em meios níveis e pés-direitos variáveis, e a criação de um vazio central iluminante que incorpora uma natureza controlada. Assim, na casa Taques Bittencourt, enquanto o terreno se movimenta, replicando-se no movimento diagonal dos apoios, a continuidade espacial é garantida pela extensão abarcadora da grande cobertura uniforme, bem como pela repetição serial do sistema estrutural. Desse modo, enquanto o exterior

do edifício se reduz a uma volumetria simples, a um invólucro rígido, o espaço interno se torna complexo e fluido, criando uma relação de certa indeterminação ativa entre os ambientes. Ambiguidade fundamental para a riqueza espacial desse modelo, e que é uma característica essencial do prédio da FAUUSP.

O golpe militar de 1964 impõe grandes dificuldades pessoais a Artigas. Depois de ficar preso por 12 dias, Artigas foge para o Uruguai, onde permanece exilado em torno de um ano. Na volta, sob inquérito, vive por algum tempo na clandestinidade. Como é fácil imaginar, produz muito pouco nesse período. Contudo, mesmo nessa incômoda condição de “arquiteto-presidiário”, realiza uma obra de forte expressividade, cujas características distoam do conjunto, e, por isso, marcam a sua carreira. Refiro-me à casa Elza Berquó (1967), na qual Artigas organiza a planta em torno a um pátio interno de desenho irregular, e decide apoiar a laje de cobertura sobre quatro troncos de árvore. Surpreendentemente iconoclasta, essa solução é qualificada por ele como “sarcástica”, “irônica” e “meio pop”, porque feita com a intenção deliberada de mostrar que, naquela ocasião, “essa técnica toda, de concreto armado, que fez essa magnífica arquitetura”, não passava “de uma tolice irremediável em face de todas as condições políticas que se vivia” (ARTIGAS, 2004, p. 211).

Como mostra Pedro Fiori Arantes, a dúvida de Artigas espelha a perplexidade do Partido Comunista Brasileiro diante do golpe, que fora afinal apoiado pela

burguesia nacional. Fato que deixava sem sentido o projeto ideológico da “casa burguesa”, tal como formulado antes pelo arquiteto, apoiado nas diretrizes do PCB. (ARANTES, 2002, p. 40) Sua dúvida, no entanto, é momentânea. Em concordância com a visão do partido, os textos e projetos que Artigas realiza em seguida, durante os chamados “anos de chumbo” da ditadura militar brasileira, revelam uma aposta renovada no avanço das forças produtivas nacionais como motor do crescimento econômico e, conseqüentemente, de democratização social, mesmo que a longo prazo. Tal crença é que está na base do projeto para o grande conjunto habitacional de baixa renda CECAP Zezinho Magalhães Prado (1967), em Guarulhos, cuja escala tornava possível imaginar que a demanda gerada pelo projeto seria capaz de impulsionar a indústria de pré-fabricados de concreto em São Paulo, o que na prática não ocorreu.

Suas obras residenciais, nesse momento, investem-se de profunda negatividade. É o caso, sobretudo, das residências Telmo Porto (1968, Figura 2) e Martirani (1969), em que a áspera clausura se torna sombria, denunciando um ponto-limite do seu projeto de urbanizar a vida doméstica. Para esses exemplos, encaixa-se muito bem a caracterização dúbia feita muito antes por Lina Bo Bardi sobre as casas de Artigas. “Uma casa construída por Artigas não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem”, afirma ela, “mas lhe impõe uma lei vital, *uma moral que é sempre severa*, quase puritana.” (BO BARDI, 1950, p. 7)

E interessante relacionar esse projeto revolucionário da casa paulista – ao qual podemos acrescentar outras referências marcantes, como as residências que Paulo Mendes da Rocha fez para si mesmo (1964) e para Fernando Millan (1970) –, com as ações transgressivas e contemporâneas de artistas plásticos que fizeram trabalhos ambientais, como Hélio Oiticica, que, como vimos, logrou domesticizar o espaço público, trazendo a público de forma ostensiva experiências radicais de subjetividade.

Do ponto de vista cronológico, esses trabalhos de Hélio coincidem com as casas mais radicais de Artigas e de Paulo Mendes da Rocha, realizados não por acaso no momento de maior tensão social e política do país, ao redor do AI-5. Momento em que nossa melhor produção artística e arquitetônica radicaliza a sua negatividade experimental, combinando a guerrilha política a uma espécie de guerrilha estética. À primeira vista, essa comparação direta entre os grandes paradigmas artísticos e arquitetônicos do Brasil na época revela um claro antagonismo de princípios, baseado na oposição binária entre categorias tais como coletividade e intimidade, aspereza e acolhimento, indústria e artesanato, trabalho e lazer, puritanismo e hedonismo etc. Oposição que espelha um grande afastamento intelectual entre arte e arquitetura no Brasil, numa etapa seguinte à inauguração de Brasília, que tinha se apresentado ao mundo sob o signo ecumênico de uma “síntese das artes”. Pois ao longo dos anos 1960, enquanto



**Figura 2** – Vilanova Artigas, Residência Temo Porto, São Paulo, 1968. Fonte: Arquivo da Fundação Vilanova Artigas

**Figura 3** – Vilanova Artigas, FAUUSP, São Paulo, 1961-1969. Fonte: Foto do Autor, Acevo Pessoal, 2017

**Figura 4** – Hélio Oiticica, Núcleos, 1960, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de John Goldblatt, Whitechapel Galley, 1969, Acervo do Centro de Arte Hélio Oiticica

a corrente dominante da arquitetura se manteve atrelada ao projeto nacional-desenvolvimentista do período anterior, as demais artes adotaram em geral as linhas da contracultura, formulando imagens mais sincréticas do país.

O forte recalque da intimidade nas casas paulistas é fruto de uma combinação ímpar entre a militância comunista de Artigas e o positivismo que regeu uma corrente expressiva da arquitetura moderna, deixando também sementes duradouras na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Hoje, do ponto de vista do discurso, pode-se dizer que o seu conteúdo moral constituiu um difícil obstáculo para a atualização crítica das gerações seguintes, formadas por essa tradição. Por outro lado, do ponto de vista espacial, esse modelo atingiu uma radicalidade tal que fez com que ele persistisse no tempo, e pudesse ainda alimentar a produção dos jovens arquitetos que hoje se formam em São Paulo, e no Brasil como um todo.

Com efeito, voltando aos exemplos do final dos anos 1960 e início dos 70, se de um lado os arquitetos buscavam transformar casas em espaços públicos, reduzindo ao limite sua condição doméstica, de outro os artistas plásticos construíam células vivenciais que subjetivariam

o espaço público. Eis aí uma curiosa inversão, e, ao mesmo tempo, penso eu, uma significativa contribuição da arte brasileira (arquitetura incluída, evidentemente) ao mundo. Ações transgressivas que forçaram os limites clássicos da fronteira entre público e privado, vindas justamente de um país em que, muito a propósito, a esfera pública parece nunca ter se constituído plenamente como um valor social afirmado.

Pode parecer curioso, mas se olharmos para os amplos espaços internos da FAUUSP (Figura 3), com seu jogo ativo de planos soltos e defasados, opacos e transparentes, e estruturadores de um sistema de circulação contínua, podemos pensar também nos Núcleos (1960-63, Figura 4) de Hélio Oiticica: ambientes formados pela explosão do suporte bidimensional, e conseqüentemente pela autonomia dos planos cromáticos, suspensos no ar. Com grande intuição artística, apesar de discursos distintos, ambos formularam um espaço novo, mais generoso e democrático. Um ambiente que recusa o caráter fortemente determinado por limites e convenções a priori, e se abre ao condicionamento intersubjetivo dos múltiplos usuários. Onde, como dizia Artigas a respeito da FAU, “todas as atividades são lícitas”. (PUNTONI et alii, 1997, p. 101)

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura nova**: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BO BARDI, Lina. “Casas de Vilanova Artigas”. **Habitat**. São Paulo: Masp, outubro-dezembro de 1950, pp. 02-16.
- BRAGA, Paula. **A trama da terra que treme**: multiplicidade em Hélio Oiticica. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2007.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CARNEIRO, Lúcia e PRADILLA, Ileana. **José Resende**. Rio de Janeiro: Larceda Editores, 1999.
- KAMITA, João Masao Kamita. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.
- PUNTONI, Álvaro et alii (org.). **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997.
- RAMOS, Nuno. **Ensaio geral**: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- SALZSTEIN, Sônia (org.). **Fronteiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.
- SPERLING, David. “Corpo + arte = arquitetura: proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark”. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TEIXEIRA, Manuel C. e VALLA, Margarida. **O urbanismo português**: séculos XIII-XVIII, Portugal-Brasil. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.