



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Carolina de Góes Cerrato

ARQUITETURA E DEMOCRACIA
A ESCOLA PAULISTA E SEU LEGADO ARQUITETÔNICO
ENQUANTO FORMA DE RESISTÊNCIA

Dissertação no âmbito do Mestrado Integrado em Arquitetura,
orientada pelo Professor Doutor Rui Aristides Bixirão Neto Marinho Lebre
e apresentada ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia
da Universidade de Coimbra.

Outubro de 2020

CAROLINA DE GÓES CERRATO

ARQUITETURA E DEMOCRACIA

A Escola Paulista e seu legado arquitetônico enquanto forma de resistência

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade de Coimbra, como requisito para o
recebimento do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Professor Doutor Rui Aristides Bixirão Neto
Marinho Lebre

COIMBRA

2020

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Rui Aristides pela disponibilidade e acompanhamento durante o ano letivo.

Aos meus amigos e colegas pelos anos compartilhados em Coimbra.

À minha família pelo apoio de sempre.

Todas as citações deste trabalho encontram-se em língua portuguesa. Citações em outras línguas foram sujeitas à tradução livre de responsabilidade da autora com suas respectivas citações originais em nota de rodapé.

A presente dissertação segue o Novo Acordo Ortográfico em vigor desde 2009.

PALAVRAS-CHAVE

Apropriação; São Paulo; Brutalismo; Escola Paulista; Democracia.

RESUMO

Tensões políticas no Brasil foram recorrentes nesta última década e espaços famosos da cidade de São Paulo serviram como palcos de manifestações políticas e sociais. O vão livre do MASP e o salão caramelo da FAUUSP foram selecionados como casos de estudo desta dissertação, por serem lugares muito representativos para a cidade que demonstram um caráter democrático através de suas distintas maneiras de apropriação, apesar de terem sido concebidos em um passado repressivo de ditadura militar.

O propósito desta dissertação está centrado em tentar perceber qual o papel do arquiteto enquanto agente de transformação social, principalmente no que concerne projetar ambientes que convidem à apropriação pública e que sejam espaços que promovam a liberdade e a igualdade, mesmo em regimes antidemocráticos.

O presente trabalho está dividido em três capítulos, começando por apresentar os casos de estudo, o MASP e a FAUUSP, e as suas respectivas situações atuais, ou seja, que usos e apropriações acontecem nestes espaços hoje. O segundo capítulo está dedicado a uma abordagem dos rumos tomados pelo Movimento Moderno em sua manifestação arquitetônica no Brasil e, como a tendência brutalista foi expressada na obra dos arquitetos na cidade de São Paulo. A partir disto, verificar as possíveis associações entre a arquitetura da Escola Paulista Brutalista e a manifestação do Brutalismo no Reino Unido, buscando perceber os vínculos com políticas democráticas em ambas situações. Por fim, o terceiro capítulo faz uma análise detalhada dos casos de estudo, desta vez, com a finalidade de entender seus contextos de formulação e projeto, o financiamento e patrocínio das obras, os históricos de suas envolventes urbanas, assim como os perfis de seus arquitetos idealizadores.

KEYWORDS

Appropriation; São Paulo; Brutalism; Escola Paulista; Democracy.

ABSTRACT

Political tensions in Brazil were recurrent over the last decade and famous spaces in the city of São Paulo served as stages for political and social manifestations. The *vão livre* of MASP and the *salão caramelo* of FAUUSP were selected as case studies for this dissertation as they are very representative places of the city that demonstrate a democratic character through their different ways of appropriation, despite having been conceived in a repressive past of military dictatorship.

The purpose of this dissertation is centered on trying to understand what is the architect's role as an agent of social transformation, especially in what regards designing environments that invite public appropriation and spaces that promote freedom and equality, even in anti-democratic regimes.

The present work is divided into three chapters, starting by presenting the case studies, MASP and FAUUSP, and their respective current situations, in other words, what uses and appropriations happen in these spaces today. The second chapter is dedicated to an approach of the directions taken by the Modern Movement in its architectural manifestation in Brazil and, how the brutalist tendency was expressed in the direction taken by the architects in the city of São Paulo. From this, verify the possible associations between the architecture of the *Escola Paulista Brutalista* and the manifestation of brutalism in the United Kingdom, trying to understand the links with democratic policies in both situations. Finally, the third chapter makes a detailed analysis of the case studies, this time, with the purpose of understanding their contexts of formulation and design, the financing and sponsorship of the works, the histories of their urban surroundings, as well as the profiles of their idealizing architects.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ARQUITETURA E DEMOCRACIA.....	13
PENSAR DEMOCRACIA E ESPAÇO.....	17
ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO.....	24
1. O MASP E A FAUUSP: APROPRIAÇÕES NA ATUALIDADE.....	29
1.1. O VÃO LIVRE DO MASP.....	33
1.2. O SALÃO CARAMELO DA FAUUSP.....	41
2. A ESCOLA PAULISTA DE ARQUITETURA.....	51
2.1. A ESCOLA PAULISTA: RAMIFICAÇÃO DO MODERNISMO BRASILEIRO.....	55
2.1.1. A TENDÊNCIA BRUTALISTA NO REINO UNIDO.....	63
2.1.2. A TENDÊNCIA BRUTALISTA EM SÃO PAULO.....	71
3. O MASP E A FAUUSP: SUAS HISTÓRIAS.....	85
3.1. LINA BO BARDI: O FASCISMO ITALIANO E A DITADURA BRASILEIRA.....	89
3.2. O MASP DE LINA BO BARDI.....	97
3.2.1. O POLÊMICO TERRENO DO MASP.....	99
3.2.2. O PROJETO DO MASP.....	105
3.3. VILANOVA ARTIGAS E SUA MILITÂNCIA POLÍTICA.....	115
3.4. A FAUUSP DE VILANOVA ARTIGAS.....	119
3.4.1. A CIDADE UNIVERSITÁRIA NO BAIRRO DO BUTANTÃ.....	121
3.4.2. O EDIFÍCIO DA FAUUSP.....	123
CONCLUSÃO.....	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	141
FONTES DAS IMAGENS.....	155
APÊNDICE.....	169

INTRODUÇÃO

ARQUITETURA E DEMOCRACIA

**ARQUITETXS
PELA
DEMOCRACIA**

Figura 1 - Logo do grupo Arquitetxs pela democracia de 2018.
Imagem retirada da conta do *Instagram* @arquitetxspelademocracia.

As eleições presidenciais brasileiras de 2018 revelaram mudanças históricas no país. A maioria da população escolheu Jair Bolsonaro que, durante sua campanha eleitoral, enalteceu o período ditatorial, a tortura e a repressão revelando, através de discursos de ódio, um perigo à estabilidade da democracia no Brasil. Depois das eleições para o primeiro turno, diversos arquitetos brasileiros se mobilizaram nas redes sociais através de um grupo chamado “Arquitetxs pela democracia”, onde fizeram depoimentos em vídeo apelando pela conscientização da população no voto no segundo turno, em prol da democracia e em repúdio ao candidato Jair Bolsonaro.¹ Alguns arquitetos de grande expressão nacional e internacional participaram de declarações, como por exemplo Paulo Mendes da Rocha. Professores universitários e teóricos de arquitetura do Brasil, sendo muitos deles citados nesta dissertação, também foram intensamente presentes nos depoimentos.

A proposta central deste trabalho é examinar a relação que existe entre a arquitetura e a democracia, partindo do pressuposto de que a arquitetura deve ser vivida e experienciada e não apenas observada. Será de grande valia analisar o fenômeno da apropriação dos espaços e como os mesmos podem ser mutáveis de acordo com a necessidade de seus agentes apropriadores. Além de entender o fenômeno da apropriação dos espaços, é importante analisar se é possível criar um espaço livre e destinado ao povo, ou seja, pode um arquiteto projetar um espaço que seja amigo da democracia? Portanto, será discutida a ligação entre os tópicos: arquitetura, espaço, política e democracia.

Este momento histórico no Brasil ocasionou uma reflexão sobre como pode o arquiteto, através de sua profissão, contribuir para a manutenção da democracia em um país. Portanto, foi escolhido um momento na história brasileira para servir de referência e análise, sendo a ditadura militar de 1964 a 1985 um período no qual o Brasil, ao mesmo tempo, sofreu uma política repressiva, mas também contou com o nascimento de grandiosas obras arquitetônicas do Movimento Moderno que promovem – através de suas apropriações – espaços livres e democráticos.

Sendo natural da cidade de São Paulo, foi intencional a busca por referências de obras na cidade para serem os casos de estudo, uma vez que me são familiares e, pessoalmente, teria a possibilidade de visitá-los. Além do mais, é de interesse pessoal entender a importância da renomada Escola Paulista Brutalista² na arquitetura moderna brasileira. Foram selecionados

¹ Os depoimentos estão disponíveis no canal do *YouTube* de nome “Arquitetxs pela democracia.”

² ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973**. São Paulo e Porto Alegre, 2005. Denominação afirmada pela autora em sua tese de doutorado.



Figura 2 - O Museu de Arte de São Paulo.
Fotografia da autora (2020).



Figura 3 - A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
Fotografia da autora (2020).

dois edifícios bastante emblemáticos da cidade e, mais especificamente, um espaço de cada um deles: o vão livre do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o salão caramelo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).

O vão livre do MASP foi escolhido por ser um dos maiores símbolos da apropriação pública da cidade de São Paulo. Um edifício que é intensamente noticiado em meios jornalísticos e televisivos, sempre pareceu significar um lugar de manifestação pública. O salão caramelo, apesar de ser muito menos conhecido e muito menos expressivo para o público geral da cidade de São Paulo, se mostrou como um caso bastante pertinente pelo seu conhecido histórico de apropriações e assembleias estudantis durante a ditadura militar, assim como a autoria de Vilanova Artigas, figura importante para a arquitetura de São Paulo e personalidade influente na política.

PENSAR DEMOCRACIA E ESPAÇO

Como nesta dissertação vai ser estudada a relação entre espaço e democracia, recorreu-se ao pensamento do sociólogo Henri Lefebvre e da cientista política Margaret Kohn para obter um conjunto de ideias que me permitissem analisar a associação entre estes dois conceitos.

Lefebvre define o conceito de espaço como um produto social, o que nos permite ler o espaço através de várias dimensões. São três os aspectos – definidos pelo autor – que atuam como agentes fundamentais na produção do espaço: a prática social, a representação do espaço e os espaços de representação,³ onde estes três aspectos somente atuando juntos definem o espaço. A prática social, está relacionada com a materialidade, as atividades e interações sociais que acontecem em um espaço, ou seja, um dos aspectos que se pode associar diretamente com a prática social é o fenômeno da apropriação dos espaços. A representação do espaço é como se pode representá-lo graficamente, ou seja, como ele é definido em uma planta ou um mapa. Os espaços de representação são mais significados que materiais, são simbolismos e representações que certos espaços possam proporcionar.⁴

³ SCHMID, Christian. A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. Tradução de Marta Inez Medeiros Marques. **Revista GEOUSP**, São Paulo, n.32, p.91.

⁴ *Ibidem*, p.100.

O “espaço” definido por Lefebvre está em constante processo de produção e nesta dissertação é imprescindível o entendimento do espaço como um elemento político, especialmente no que se refere à relação entre apropriação do espaço e a resistência e a manifestação social. No que concerne o entendimento da relação entre política e espaço, a cientista política Margaret Kohn revela em seu livro – *Radical Space* – a ideia de que alguns lugares em particular são capazes de organizar o comportamento social. Para ela, todos os grupos políticos se usam do espaço e o transformam através de suas apropriações, independente da vertente que seguem, seja ela de direita ou esquerda, fascista ou democrática.⁵ “Um espaço político, é um espaço que permite que um grupo de pessoas atue em conjunto, é um espaço lido como um meio de discussão ou manifestação, ele não é um lugar físico, meramente estático”.⁶ Portanto, pode-se dizer que Kohn refere dois aspectos importantes para a democratização do espaço: a permissão ou o convite à apropriação por parte do espaço, e a própria apropriação popular.

Em relação à apropriação dos espaços como maneira de protesto ou resistência a alguma causa, ela refere o “uso de locais públicos, geralmente locais históricos ou monumentais, para enquadrar ou dramatizar uma questão específica.”⁷ Estes lugares que já possuem certa importância para a cidade, por vezes carregam significados e simbolismos, e isso faz com que eles sejam abertos também à apropriação simbólica. Aqui podemos relacionar a ideia de Kohn com o conceito de “espaços de representação” definido por Lefebvre, assumindo que lugares possam representar concepções imateriais, como por exemplo: o Poder.

Seguindo o enquadramento do vão livre do MASP como um espaço público, e o salão caramelo da FAUUSP como um espaço semiprivado é determinante perceber que, como Kohn referenciou em seu livro, diferentemente dos espaços públicos os “espaços semipúblicos permitem que as pessoas se reúnam em lugares isolados de vigilância e controle.”⁸ Ou seja, num espaço público há muito mais visibilidade, acesso, possibilidade de manifestação pública,

⁵ KOHN, Margaret. **Radical Space: Building the House of the People.** Ihtaca, NY, USA; London, UK: Cornell University Press, 2003. P.7. “*All political groups – government and opposition, right and left, fascist and democratic – use space, just as they all employ language, symbols, ideas, and incentives. Studying how they transform and appropriate space is one way of understanding the character of these movements.*”

⁶ Ibidem, p.14. “*Political space is a place where people speak and act together, rather than a static physical location.*”

⁷ Ibidem, p.16. “*The spatialization of resistance is an enduring motif of collective action, which may take several forms. There is the use of public places, usually historical or monumental sites, to frame or dramatize a particular issue. Because monuments are themselves concentrations of symbolic power, they are particularly open to symbolic appropriation or challenge.*”

⁸ Ibidem, p.16. “*Semipublic spaces allow for people to come together in places that are insulated from surveillance and control.*”

porém há sempre a eventualidade de controle pelas autoridades locais, pela polícia. Enquanto isso, no espaço semiprivado, apesar de ele não permitir uma grande visibilidade ou acesso de qualquer indivíduo, é um espaço muito mais livre no sentido do controle de autoridades públicas.

Em uma cidade, o espaço público carrega uma condição democrática da sociedade, já que ele pode ser considerado como centro cívico e um lugar de encontro e de trocas, porém, não apenas o espaço público possui essa característica de ser aberto à democracia. O espaço público pode ser um espaço comum, assim como um espaço não-público também o pode. Para o arquiteto e autor Marco Kusumawijaya, o espaço comum e o espaço público se diferenciam pelo fato de que o espaço público recai sempre sob domínio do Estado, ou seja, este espaço está sempre vigiado e mediado por alguma autoridade, muitas vezes sendo a polícia. Além disso, as pessoas atuam no espaço público exercendo o papel de cidadãos, que é definido diante da relação destes indivíduos perante o Estado. Já no espaço comum, as pessoas são indivíduos mais completos, e não há essa vigilância do espaço público, normalmente os conflitos são discutidos e resolvidos pela própria comunidade, às vezes há a interferência de líderes das próprias comunidades nas mediações.⁹

Para o autor e urbanista Jordi Borja, em muitas cidades “o espaço público comum se estende como um espaço qualificante, que oferece distintas possibilidades às pessoas de estarem nele,” por proporcionar uma certa igualdade às pessoas que o frequentam, confere visibilidade e voz aos utilizadores do espaço que por muitas vezes possam se sentir oprimidos por serem de camadas mais pobres ou por não se sentirem inteiramente incluídos em uma sociedade ou na cidade onde vivem. O autor também se baseia no fato de que nem sempre os espaços públicos são pensados para o mesmo efeito e, por muitas vezes, as diferentes apropriações do que chamamos de “espaços de transição” podem alterar suas funções pré-determinadas, apresentando as mesmas características cívicas vistas em espaços públicos.¹⁰ O espaço público “também é um espaço simbólico, que representa uma democracia em ação e se

⁹ KUSUMAWIJAYA, Marco. Common Space and Public Space in Contemporary Urbanization. **Marco Kusumawijaya**, 2014. Disponível em: <https://mkusumawijaya.wordpress.com/2014/05/04/common-space-and-public-space-in-contemporary-urbanization/>. Acesso em: 18 maio 2020. “*In common space people exist as more complete (...). In common space conflicts among users, as much as maintenance of the space, will be typically resolved and taken care of by the members of the community face-to-face without a call for any outside help for mediation.*”

¹⁰ BORJA, Jordi. Espaço público, condição da cidade democrática: a criação de um lugar de intercâmbio. **Vitruvius**, 2006. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.072/353>. Acesso em: 01 jun 2020.

constitui no laço político que liga cidadãos anônimos, dando-lhes a sensação de participar efetivamente na política, como uma arena argumentativa.”¹¹

O espaço público de uma cidade deve ser acessível e ter a capacidade de ser apropriado por qualquer habitante dela, e ainda, pode-se dizer que um espaço que possua as características de mutabilidade e versatilidade está mais propício a triunfar como lugar onde se pode haver eventos democráticos. “‘Público’ centra-se na ideia de acessibilidade: tudo o que vem a público está acessível a todos: pode ser visto e ouvido por todos.”¹² Além disso, um espaço em particular pode chegar a desenvolver um significado simbólico dependendo da apropriação que sofre: “incorporando alusões arquitetônicas no seu projeto, servindo de pano de fundo para eventos cruciais, ou se posicionando em oposição a outros símbolos.”¹³

Quando um espaço em particular possui essa característica de versatilidade, ele é facilmente apropriado. Para Henri Lefebvre, que centra seu estudo a partir de uma análise da vida cotidiana, se apropriar de algum lugar é o mesmo que transmitir a si mesmo para o espaço, suas próprias ideias, o “seu mundo”.¹⁴

ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

No que concerne os casos de estudo deste trabalho, as características de promoção de liberdade e democracia proporcionadas pelo espaço público do vão livre do MASP e o espaço semiprivado do salão caramelo da FAUUSP, são existentes e serão exploradas de maneira mais detalhada no capítulo 1 – O MASP e a FAUUSP: apropriações na atualidade – através das análises dos tipos de apropriação de ambos os espaços. Martin Corullon apontou que tanto o vão livre quanto o salão caramelo são lugares “sem função predeterminada” e isso

¹¹ FILHO, Raphael David dos Santos. Espaço urbano contemporâneo: as recentes transformações no espaço público e suas consequentes implicações para uma crítica aos conceitos tradicionais do urbano. *Vitruvius*, 2004. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.055/519>. Acesso em: 05 jun. 2020.

¹² ANTUNES, Marco António. O público e o privado de Hannah Arendt. *Biblioteca on-line das ciências da comunicação*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/antunes-marco-publico-privado.html>. Acesso em: 19 jun. 2020.

¹³ KOHN, op. cit., p.5. “*By incorporating architecture allusions in the design, by serving as a backdrop for crucial events, or by positioning itself on opposition to other symbols.*”

¹⁴ VELLOSO, Rita. Apropriação, ou o urbano-experiência. *Vitruvius*, 2016. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.189/5949>. Acesso em: 06 jun. 2020.

faz com que os espaços estejam sempre abertos à transformação e às distintas formas de apropriação.

Há no Brasil uma tradição arquitetônica que carrega essa potência transformadora. Projetos como o da marquise do Ibirapuera, o vão livre do Masp ou o salão central da escola de arquitetura da USP são grandes lugares sem função predeterminada, mas abertos a diferentes usos e atividades, permitindo uma transformação permanente.¹⁵

“O espaço é ao mesmo tempo, percebido, concebido e vivido.”¹⁶ Tal como nos explica esta citação, para perceber o espaço enquanto elemento político, precisamos analisar como ele é compreendido concebido e vivido. Desta forma, esta dissertação referencia cada um destes conceitos definidos por Lefebvre em sua estrutura e desenvolvimento.

O conceito de espaço vivido foi escolhido para ser abordado no primeiro capítulo para analisar a experiência adquirida nos espaços pelos seus utentes, os tipos de experimentação social que o vão livre do MASP e o salão caramelo da FAUUSP proporcionam aos seus usuários e as práticas democráticas que neles acontecem. Apesar de ir contra a ordem cronológica, optou-se por iniciar a dissertação pela atualidade para então melhor perceber a problemática e a necessidade de ir ao passado e compreender os históricos dos casos de estudo, o que foi feito a seguir nos capítulos 2 – A Escola Paulista de Arquitetura – e 3 – O MASP e a FAUUSP: suas histórias. No capítulo 1, portanto, serão analisadas as apropriações destes edifícios, sendo o intuito perceber o que estes espaços representam hoje para a cidade de São Paulo e de que maneira foram apropriados ao longo dos anos, desde suas inaugurações no final dos anos 1960 até hoje.

O capítulo 2 é dedicado a abordar o conceito de espaço percebido dentro da história da arquitetura, ou seja, se os aspectos físicos e materiais dos edifícios, as características brutalistas expressadas nas obras, são fatores influentes nas práticas democráticas que lá acontecem. Assim sendo, os casos de estudo serão vinculados à Escola Paulista Brutalista e, a partir disso, será analisada de uma maneira mais abrangente o que foi o Movimento Moderno na arquitetura no Brasil e as vertentes que ele tomou, sendo as mais significativas as linhas carioca e paulista.

A questão central deste capítulo é tentar perceber de que forma o caráter político que o Brutalismo assumiu na Inglaterra se transmitiu para os valores democráticos destes

¹⁵ CORULLON, Martin. Arquitetura pode ser política? *Esquina*, 2017. Disponível em: <http://www.esquina.net.br/2017/10/15/arquitetura-pode-ser-politica/>. Acesso em: 26 maio 2020.

¹⁶ SCHMID, op. cit., p.106.

edifícios. Portanto será analisado o porquê de a tendência brutalista ter se manifestado na vertente paulista de arquitetura e, a partir disso, fazer uma breve análise da origem da tendência brutalista na arquitetura do Reino Unido, bem como sua relação com a política britânica no pós-Segunda Guerra Mundial, procurando entender se houve alguma relação com o Brutalismo manifestado na cidade de São Paulo.

Por fim, o terceiro capítulo, será relativo à concepção destes espaços. Portanto, será feita uma análise detalhada sobre os processos de concepção dos edifícios, ou seja, o projeto do MASP por Lina Bo Bardi e da FAUUSP por Vilanova Artigas. A análise deste processo será feita relativamente ao diálogo que estas obras estabeleceram com a situação política do Brasil na época, sendo importante entender a possibilidade de seus autores terem transportado seus ideais para seus projetos. A questão central deste capítulo é perceber se foi intuito dos arquitetos conceber espaços que fossem convidativos a apropriações para variados públicos, entre elas: encontros, trocas entre indivíduos, protestos e manifestações democráticas.

1. O MASP E A FAUUSP

APROPRIAÇÕES NA ATUALIDADE



Figura 4 - Vão livre do MASP com a avenida Paulista à esquerda.
Fotografia da autora (2020).



Figura 5 - Salão caramelo com a zona de entrada à esquerda.
Fotografia da autora (2020).

Este capítulo é dedicado a analisar as apropriações que acontecem no MASP e na FAUUSP, com o objetivo de explorar mais detalhadamente os espaços dos edifícios de maior interesse para esta tese: o vão livre do MASP e o salão caramelo da FAUUSP. Os principais questionamentos a serem respondidos neste capítulo são: Por quais tipos de apropriações passaram estes espaços desde suas fundações no final da década de 1960? Estes espaços se caracterizam por serem convidativos a eventos de apropriação que promovam a democracia e a liberdade?

Não é intenção deste capítulo se dedicar aos projetos e às linhas de pensamento dos arquitetos, o que será mais intensamente abordado no capítulo 3 – O MASP e a FAUUSP: suas histórias. Por outro lado, tem como objetivo analisar as apropriações dos últimos anos de ambos os espaços, bem como suas utilizações atuais, para que se possa perceber o que representam os edifícios para a cidade de São Paulo, principalmente no que se refere às manifestações sociais e democráticas que lá acontecem. Para isto, utilizaram-se referências de periódicos e de redes sociais, sendo estas bastante usadas para promover eventos nestes espaços, especialmente depois dos anos 2010.

No que concerne a pesquisa do vão livre do MASP (fig. 4), foi mais relevante a investigação nos meios de comunicação de massa, como o jornal diário *Folha de S. Paulo*, um dos mais prestigiados meios de comunicação jornalística do Brasil, que disponibiliza digitalizações de todos os seus jornais desde sua criação em 1921. O MASP é um edifício simbólico de São Paulo e também um local turístico, o que o torna mais conhecido e frequentemente exibido nas notícias das grandes mídias jornalísticas da cidade.

Relativamente à pesquisa acerca das apropriações do salão caramelo (fig. 5) foi difícil encontrar informações em periódicos, o que é compreensível, principalmente por não ser um local tão famoso e frequentado quanto o MASP e muito menos noticiado em mídias generalistas e públicas, portanto foi necessário recorrer a outros métodos. Primeiramente a busca de informações em redes sociais pareceu bastante plausível, já que na última década, ferramentas como *Instagram* e *Facebook* se tornaram meios de comunicação em grande escala, inclusive para divulgações de eventos, assim sendo, a conta oficial da FAUUSP no *Instagram* serviu como fonte de pesquisa.

Para que a pesquisa acerca das apropriações do salão caramelo não se baseasse apenas em publicações de redes sociais e periódicos, também houve a intenção de saber a opinião e os relatos de pessoas frequentadoras da FAUUSP e, para isso, foi criado um inquérito



Figura 6 - Implantação dos edifícios da FAUUSP e do MASP na cidade de São Paulo. Imagem base do *Google Earth* modificada pela autora (2020).



Figura 7 - Implantação do MASP na Av. Paulista. Imagem base do *Google Earth* modificada pela autora (2020).

e foram entrevistadas sete pessoas, em sua totalidade alunos e ex-alunos da escola.¹ O inquérito foi criado com a finalidade de entender melhor as maneiras de apropriação do salão caramelo, já que são usuários frequentes do espaço. Foi perguntado, portanto, como eles descreveriam o espaço do salão caramelo, qual era sua função e o que significava para eles. Foi considerado importante perguntar qual o conhecimento dos entrevistados sobre as apropriações do salão, bem como eventos que tenham visto ou participado, e se consideram o espaço propício para eventos democráticos.

1.1. O VÃO LIVRE DO MASP

O vão livre do Museu de Arte de São Paulo na avenida Paulista, é hoje um símbolo da democracia e liberdade da cidade, sobretudo por ser um grande núcleo de manifestações políticas e sociais. Para um edifício datado de 1968 é esperado que o mesmo tenha passado por diversos tipos de apropriações ao longo do tempo, principalmente se for considerado que neste intervalo de mais de cinquenta anos, o Brasil sofreu diversos momentos políticos, dentre eles, uma ditadura militar de 1964 a 1985.

Por ser um edifício elevado a oito metros do nível da avenida, o MASP cria sob ele uma grande praça conhecida popularmente como vão livre do MASP, com setenta e quatro metros de extensão entre seus pilares estruturais. Este espaço, que foi nomeado em 1992 como Esplanada Lina Bo Bardi, dificilmente se encontra totalmente vazio. É uma praça pública, árida, que por muitas vezes é apropriada pelos moradores e visitantes de São Paulo para as mais diferentes atividades. O edifício dialoga com sua envolvente urbana e cria um espaço de descanso no meio de uma das avenidas mais movimentadas da cidade. As sensações de inclusão, liberdade e diversidade que se encontram no vão do MASP se refletem também nas intenções das exposições e eventos dentro do museu.

O MASP, museu diverso, inclusivo e plural, tem a missão de estabelecer, de maneira crítica e criativa, diálogos entre passado e presente, culturas e territórios, a partir das artes visuais. Para tanto, deve ampliar, preservar, pesquisar e difundir seu acervo, bem como promover o encontro entre públicos e arte por meio de experiências transformadoras e acolhedoras.²

¹ Os inquéritos respondidos se encontram no apêndice p.169.

² A missão do museu estabelecida no ano de 2017. In Sobre o MASP. MASP. Disponível em <https://masp.org.br/>. Acesso em: 20 dez. 2019.



Figura 8 - Ato contra o *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff no vão livre.
Fotografia de Jorge Araújo (2016).



Figura 9 - Ato pró-*impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff no vão livre.
Fotografia de Jorge Araújo (2015).

A partir da pesquisa feita através das notícias de periódicos acerca das apropriações do vão livre do MASP, foi possível perceber que as notícias foram aumentando de quantidade ao longo dos últimos anos, por exemplo: ao pesquisar as palavras “vão do MASP” no site do acervo da *Folha de S. Paulo*, encontra-se apenas uma notícia com esta referência para toda a década de 1970; seis notícias para a década de 1980; seis notícias para a década de 1990; quarenta e duas notícias para a década de 2000 e duzentas e quarenta e quatro notícias para a década de 2010.³ É possível observar que os eventos no vão livre foram noticiados de maneira ascendente e com um crescimento muito rápido. A partir dos dados recolhidos, pode-se concluir que, para o espaço ter se tornado o recinto de manifestações que é hoje, tem que ter havido algum crescimento em seu uso. Também é importante destacar que a mídia passou a dar mais atenção e noticiar cada vez mais os eventos do vão livre do MASP, seja pela maior ocorrência de eventos ou pela maior rapidez e eficiência que os meios de comunicação alcançaram ao decorrer dos anos.

As notícias mais antigas, apesar de mais escassas, apontam para maneiras de apropriações do vão livre que ainda acontecem nos dias de hoje. Em agosto de 1971, poucos anos depois de sua inauguração, já há uma notícia que enaltece a importância que este museu ganhou como grande centro de cultura e arte da cidade, e ainda informa que o museu “aos poucos, vai tornando-se ponto de encontro dos jovens de S. Paulo.”⁴ Já em dezembro de 1982 houve um ato de protesto no vão livre contra a corrida armamentista promovida por Ronald Reagan, então presidente norte-americano.⁵ É interessante ressaltar que a notícia realça a diversidade de “grupos” de pessoas presentes no protesto, o que testemunha o uso inclusivo do espaço.

Diante das análises, também foi possível perceber que as publicações mais recentes da *Folha de S. Paulo*, a partir do ano de 2010, noticiaram majoritariamente manifestações de caráter político ou de reivindicações sociais. É preciso considerar que esta foi uma década um tanto tumultuada na política brasileira, que contou com grandes eventos esportivos no país, sendo entre eles o Campeonato Mundial da FIFA em 2014 e as Olimpíadas do Rio de Janeiro em 2016, eventos que foram muito controversos já que grande parte da população brasileira

³ ACERVO Folha. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do>. Acesso em: 10 fev. 2020.

⁴ O museu de arte mais jovem. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.17, ago. 1971.

⁵ ATO de protesto vira festa uma festa no vão do Masp. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.6, dez. 1982.



Figura 10 - Concerto da cantora Daniela Mercury no vão livre do MASP. Imagem do acervo da *Folha de S. Paulo* (2017).



Figura 11 - Mostra de Cinema no vão livre do MASP. Imagem do acervo da *Folha de S. Paulo* (2012).

questionava a quantidade de dinheiro investido nestes eventos e a falta de capital para setores públicos como saúde e educação.

A década de 2010 também contou com quatro mandatos presidenciais diferentes. Tantas mudanças no panorama político do país em tão pouco tempo ocasionaram desavenças na população brasileira e o MASP serviu, mais uma vez, de palco para manifestações de todas as partes. Por exemplo, na decorrência do processo de *impeachment* da então presidente Dilma Rousseff, o MASP e a avenida Paulista se tornaram locais de protestos de ambos os lados, tanto do grupo a favor como do grupo contra o *impeachment* (fig. 8 e 9). Essa versatilidade do espaço evidencia que o vão livre do MASP viabiliza a ação da democracia, uma vez que ele não representa um grupo de indivíduos ou uma opinião em particular, mas sim um lugar onde qualquer pessoa possa manifestar seus posicionamentos e convicções.

Podemos também observar, consultando o acervo da *Folha de S. Paulo*, que além de manifestações que dizem respeito à política brasileira, também há momentos em que os protestos abordam os mais diversos temas, por exemplo: em janeiro de 2012 houve um grande ato contra os maus tratos aos animais,⁶ ou em dezembro de 2013 quando torcedores do clube esportivo Associação Portuguesa de Desportos, manifestaram sua indignação com a queda do clube para a série B do Campeonato Brasileiro de Futebol.⁷

Para além de notícias de protestos e manifestações, também podemos perceber que acontecem eventos no vão do MASP destinados ao lazer e à cultura, como concertos de música (fig. 10), exposições e mostras de cinemas (fig. 11). Um exemplo, é a notícia de junho de 1986 sobre a feira de antiguidades que se tornou uma tradição e que acontece até hoje aos domingos no vão livre do MASP.⁸ Já em outubro de 2012, há um artigo sobre a Mostra de Cinema de São Paulo, que acontece gratuitamente em diversos pontos da capital, inclusive no vão do MASP.⁹

É preciso considerar que para além de eventos públicos, o vão livre do MASP sofreu algumas apropriações que por um lado denunciaram problemas sociais da cidade e, por outro, voltam a afirmar a pluralidade e a versatilidade dos usos do espaço sob o museu. Em novembro de 2013, houve uma sequência de notícias que divulgaram as desigualdades sociais e alguns

⁶ BEDINELLI, Talita; GUIBU, Fábio; TALENTO, Aguirre. Grupos espalham atos contra maus-tratos a animais pelo país. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.C7, jan. 2012.

⁷ OHATA, Eduardo. Torcedores da 'namoradilha do Brasil' voltam a protestar. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.D2, dez. 2013.

⁸ SAYÃO, Filomena. Um passeio de domingo entre peças de arte e antiguidades. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.45, jun. 1986.

⁹ SALEM, Rodrigo. Sessão ao ar livre de filme de Roberto Carlos sofre com chuva. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.C3, out. 2012.



Barracas de moradores de rua no vão livre do Masp, na av. Paulista; espaço abriga cerca de 25 pessoas, incluindo um casal de hippies com uma criança

Figura 12 - Moradores de rua instalados no vão livre do MASP. Imagem do acervo da *Folha de S. Paulo* (2013).



Com cartazes e apitos, professores da rede estadual protestam por aumento salarial em frente ao Masp, na av. Paulista

Professores do Estado entram em greve na 2ª

Manifestação prejudicou trânsito na av. Paulista e na rua da Consolação

Docentes reivindicam 36,74% de reajuste salarial; governo diz que proposta é chegar aos 45% até 2014

DE SÃO PAULO

Fiura 13 - Manifestação de professores no vão livre do MASP. Imagem do acervo da *Folha de S. Paulo* (2013).

dos problemas que sofrem certas camadas populacionais na cidade de São Paulo. Estas notícias abordavam moradores de rua que haviam instalado barracas no vão livre¹⁰ e a ocorrência de tráfico de drogas acontecendo também na esplanada.¹¹ Para a crítica e arquiteta Raquel Rolnik, estes eventos comprovam ainda a multiplicidade de apropriações da esplanada, mas chama atenção para a questão social abordada e sugere “a urgência de implementação de políticas” que se preocupem com a situação de pessoas como as que estavam a viver por baixo do edifício do Museu de Arte de São Paulo (fig. 12).¹²

Uma medida tomada pela prefeitura de São Paulo nos últimos anos, pode ter feito com que o espaço do vão livre seja ainda mais diferentemente e intensamente apropriado. No ano de 2014, houve diversas mobilizações na internet por um novo lugar de lazer na avenida Paulista. A reivindicação popular consistia em “incentivar a ocupação do espaço público pela sociedade e valorizar a rua como um local de lazer e de prática de atividade física,”¹³ e para isso, sugeria que o governo fechasse a avenida para automóveis e transportes motorizados aos domingos e feriados, tornando assim a avenida um espaço para pedestres e bicicletas, promovendo ainda mais a nova ciclovia da avenida Paulista. Algo que parecia impossível em meados de 2011, quando constantemente o vão livre estava sendo usado como estacionamento com manobrista para frequentadores dos eventos do museu.¹⁴ O pedido popular foi acatado pela gestão de Fernando Haddad na prefeitura da cidade, e desde então a avenida segue com o Programa Paulista Aberta.

Por ser uma das mais importantes avenidas de São Paulo, depois de quase seis anos, se verifica alguns pontos positivos e negativos neste programa. De acordo com a pesquisa feita por alguns órgãos relacionados às análises da mobilidade na cidade,¹⁵ foi apontado que a grande maioria dos frequentadores da Paulista nos domingos e feriados comparece em busca de lazer, enquanto a reclamação mais comum dos moradores da região é a da poluição sonora. Em geral, o estudo aponta para uma melhoria na qualidade da vida pública da avenida, e isso inclui a zona

¹⁰ OLIVEIRA, Roberto de. Barraqueiros do Masp. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.C2, nov. 2013.

¹¹ YARAK, Aretha. Masp diz que vão-livre já é usado para traficar drogas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.S31, nov. 2013.

¹² ROLNIK, Raquel. O Masp e a casa da sogra. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.C2, dez. 2013.

¹³ PAULISTA Aberta: os impactos para visitantes e moradores após quatro anos do programa. **Archdaily**, 2019. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/928149/paulista-aberta-os-impactos-para-visitantes-e-moradores-apos-quatro-anos-do-programa>. Acesso em: 10 maio 2020.

¹⁴ BRAGA, Fabio; CASTRO, Cristina Moreno de. Masp usa vão-livre como estacionamento. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.C6, nov. 2011.

¹⁵ Os órgãos participantes na pesquisa foram: Laboratório de Mobilidade Sustentável, Instituto de Políticas de Transporte e Desenvolvimento do Brasil, Bike Anjo, Corrida Amiga e Instituto Clima e Sociedade.



Figura 14 - Implantação dos edifícios da FAUUSP e do MASP na cidade de São Paulo. Imagem base do *Google Earth* modificada pela autora (2020).

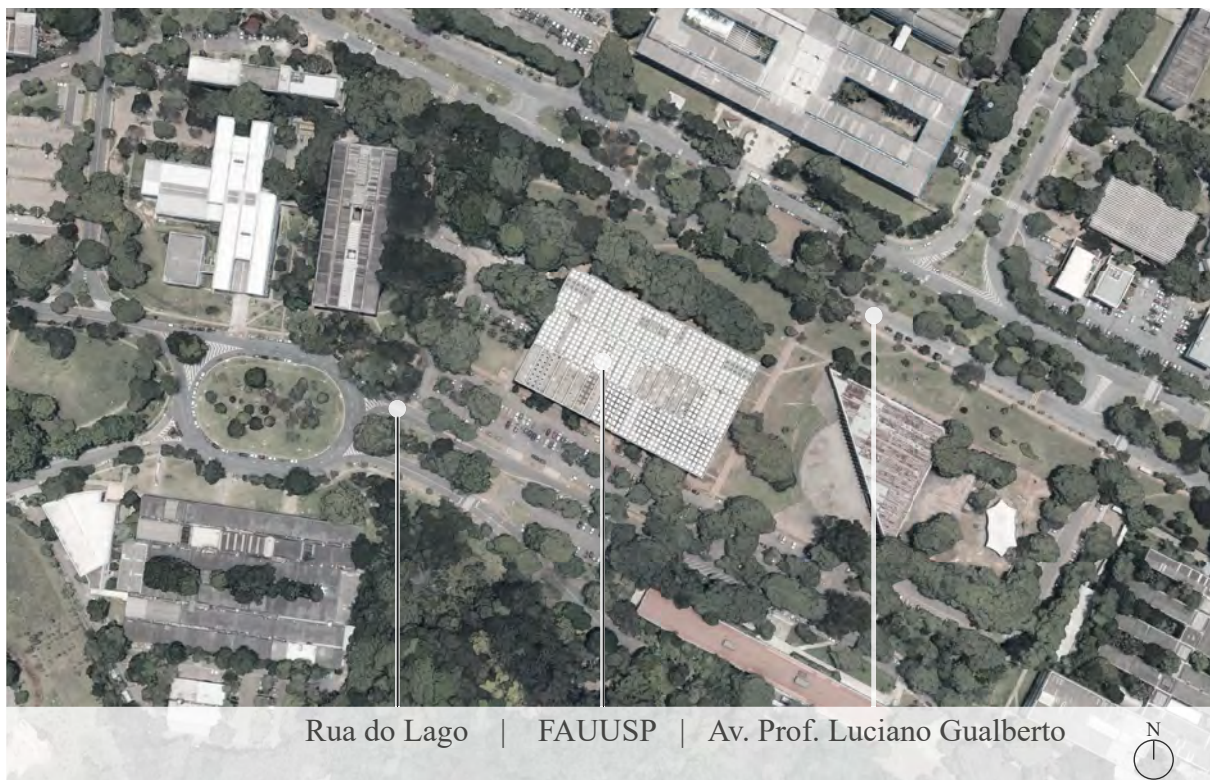


Figura 15 - Implantação da FAUUSP na cidade universitária do bairro do Butantã. Imagem base do *Google Earth* modificada pela autora (2020).

do vão livre do MASP, que aos domingos mantém a tradicional feira de antiguidades, a qual se encontra muito movimentada em diversos momentos do dia.

O vão livre do MASP é um espaço público que se tornou um espaço comum. Nas ilustrações do MASP de Lina Bo Bardi, onde desenhou possíveis apropriações da esplanada como a instalação de brinquedos infantis ou até mesmo de um circo, vê-se que a arquiteta pretendia que o espaço fosse apropriado pelo povo. Ao longo dos anos, porém, pode-se dizer que a apropriação do vão livre foi muito além do que talvez pretendia Lina Bo Bardi, pois tornou-se o maior símbolo da luta do povo pelos seus direitos na cidade de São Paulo. É o espaço urbano mais icônico da cidade e com maior visibilidade pública no que se refere a protestos ou manifestações sobre qualquer causa.

1.2. O SALÃO CARAMELO DA FAUUSP

Diferentemente do vão livre do MASP, o salão caramelo não deve ser caracterizado como uma praça pública. O espaço, desenvolvido pelo arquiteto João Batista Vilanova Artigas, é o átrio central coberto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) a qual se situa no campus da Universidade de São Paulo (USP), no bairro do Butantã, o que pode ser considerado relativamente distante e isolado do centro urbano da cidade, principalmente se compararmos a localização da FAUUSP com a localização do MASP na aglomeração urbana de São Paulo. O salão caramelo pode ser considerado um espaço semiprivado, pois apesar de estar dentro de uma escola de arquitetura e ser utilizado majoritariamente pelos alunos que lá estudam, também estabelece uma ligação direta e aberta com seu envolvente exterior, uma vez que o edifício da FAUUSP não dispõe de portas na sua entrada.

De acordo com algumas notícias encontradas novamente no acervo da *Folha de S. Paulo*, foi possível perceber que quase sempre elas são relacionadas à divulgação de exposições no salão caramelo, uma vez que são habituais. Por exemplo, em 1983, quando houve a 3ª Mostra da FAUUSP,¹⁶ ou mesmo no ano de 2008 quando houve uma exibição dos trabalhos do arquiteto Rui Ohtake em comemoração dos sessenta anos da escola.¹⁷ É preciso mencionar que há uma imagem de apropriação do espaço que se tornou famosa, a foto de uma assembleia que

¹⁶ 3ª Mostra da FAU USP. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.6, set. 1983.

¹⁷ EXPOSIÇÃO Rui Ohtake. **Guia da Folha**, São Paulo, p.87, set. 2008.



Figura 16 - Alunos da FAUUSP em assembleia no ano de 1969.
Imagem retirada do site da FAUUSP.

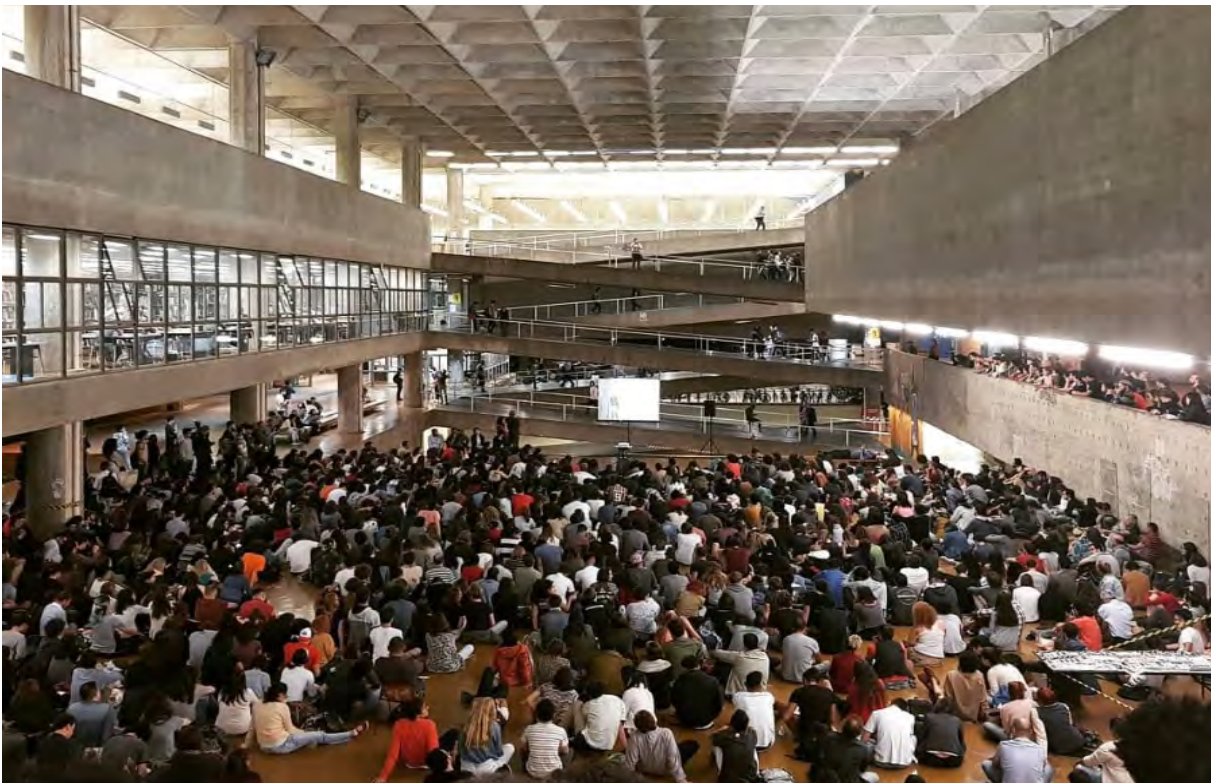


Figura 17 - Palestra de David Harvey no salão caramelo.
Imagem retirada da conta do *Instagram* da FAUUSP (2018).

houve na FAUUSP durante a ditadura militar, no ano de 1969. Um dos poucos registros mais antigos acerca de apropriações do salão caramelo (fig. 16).

Já ao analisar as redes sociais oficiais da FAUUSP, é preciso ser considerado que em sua conta do *Instagram* só há publicações a partir do ano 2017, conseqüentemente apenas são abordados tipos de apropriação um tanto recentes. É possível perceber que a rede social é altamente usada para divulgar eventos da própria faculdade, sendo muitos deles no salão caramelo e, em geral, relacionados ao lazer e à cultura. Há várias publicações acerca de mostras como a exposição “Estúdio 96” no ano de 2017.¹⁸ Também há a divulgação de outros tipos de eventos, como aulas e conferências, sendo um grande exemplo a palestra do crítico David Harvey que deixou o salão lotado de alunos em agosto de 2018 (fig. 17),¹⁹ ou mesmo aulas de desenho clássicas da faculdade, como a que foi divulgada em março de 2020.²⁰

No que concerne as apropriações mais atuais, é preciso mencionar um evento noticiado que simboliza o uso do salão caramelo para manifestações políticas. Depois das eleições presidenciais de 2018, houve diversos protestos em todo o país, tanto pró quanto contra a vitória de Jair Bolsonaro. Na USP, não diferentemente, também aconteceram atos de ambos os lados, e o salão caramelo da FAU foi palco de protesto contra o presidente, onde havia faixas e cartazes com os dizeres “não vão nos calar, FAUUSP pela democracia” e “resistência desde 1964” (fig. 19).²¹

A partir dos inquéritos realizados, foi possível perceber que todos os sete entrevistados foram alunos e frequentaram o salão caramelo na década de 2010, portanto seus relatos são referentes a acontecimentos bastante atuais. Também é preciso mencionar que, como são todos alunos, é possível depreender, em seus relatos, certo apreço e carinho pelo edifício. Essa amostra de entrevistados foi baseada em pessoas conhecidas da autora com quem foi possível estabelecer contato. É relativo a um grupo específico, porém foi considerado

¹⁸ @FAUUSP. Exposição Estúdio 96 – Começa hoje e vai até 29 de novembro. Salão Caramelo. **Instagram**, 2017. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BcAmDGwHarU/>. Acesso em: 25 maio 2020.

¹⁹ @FAUUSP. David Harvey agora na FAU para a palestra “As cidades e a loucura da razão econômica”. **Instagram**, 2018. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bmt0oXRBQKa/>. Acesso em: 25 maio 2020.

²⁰ @FAUUSP. Uma das práticas mais antigas no mundo das artes, a representação de modelos vivos foi mais uma vez o primeiro contato dos estudantes ingressantes no curso de Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP com técnicas de desenho e seus instrumentos. Durante uma semana, os alunos da disciplina Fundamentos de Projeto aprenderam e experimentaram estratégias de representação e, ao término da atividade, compartilharam em grupo suas experiências e impressões sobre as aulas. **Instagram**, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B9kLkt9nE4O/>. Acesso em: 25 maio 2020.

²¹ ARAÚJO, Glauco. Um dia após eleição, USP tem atos a favor e contra Bolsonaro e 40 policiais acompanham protestos. **G1**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/10/29/um-dia-apos-eleicao-usp-tem-atos-a-favor-e-contr-bolsonaro-e-40-policiais-acompanham-protestos.ghtml>. Acesso em: 25 maio 2020.



Figura 18 - Aula de desenho em 2020 no salão caramelo. Imagem retirada da conta do *Instagram* da FAUUSP.



Figura 19 - Protesto na FAUUSP contra a eleição de Jair Bolsonaro em outubro de 2018. Fotografia de Joelmir Tavares.

importante por representar toda uma classe dos atuais alunos da FAUUSP que presenciam os eventos que lá acontecem na atualidade.

As descrições dos entrevistados acerca do salão enfocam bastante a amplitude do espaço que, por sua vez, possui uma iluminação zenital e assim permite aquecimento solar passivo, contribuindo para uma boa sensação térmica no espaço. O salão caramelo, possuindo certa centralidade no edifício e estando rodeado pelos andares, também contribui para a possibilidade de ser visto de qualquer outra parte da escola, além da sua essência articuladora e sua conexão com o exterior do edifício. Quando questionados sobre a função do espaço, os entrevistados foram bastante consistentes e semelhantes em suas respostas, mencionaram que o salão caramelo serve para encontros constantes entre os próprios frequentadores de caráter motivador da convivência da comunidade da FAUUSP.

Na intenção de entender as apropriações do espaço que não são tão conhecidas e nem noticiadas, foi perguntado aos entrevistados se o salão caramelo é muito utilizado para eventos, e quais são eles. Novamente, as respostas foram bastante semelhantes e, as apropriações mencionadas foram exposições, atividades de recepção de calouros nos inícios dos anos letivos, exposições de trabalhos finais de curso, aulas de desenho. Também mencionaram atividades de discussão de cunho social e político, como assembleias, debates e palestras, inclusive durante períodos de greve da faculdade. Algo mencionado pelos entrevistados com alguma relevância, é que a maioria dos eventos do salão são programados e previamente organizados, e não tão espontâneos.

Por último, quando perguntado se os entrevistados acreditam que o salão caramelo proporciona eventos democráticos, todos os entrevistados responderam que sim, porém deram motivos distintos. A maior parte das justificativas está centrada na versatilidade do salão, ou seja, a possibilidade de haver eventos de diferentes cunhos o torna democrático, de acordo com alguns dos inquiridos. Outro tema mencionado foi a falta de controle no espaço, o que permite estas distintas apropriações. Em contrapartida, alguns entrevistados fizeram questão de apontar medidas que foram tomadas na USP e na FAU que possam diminuir essa liberdade de apropriação do salão caramelo. São elas a restrição no acesso à faculdade de pessoas alheias à comunidade USP à noite e aos fins de semana e a presença da diretoria da FAU no piso do salão caramelo, que por vezes exige autorizações prévias para certos eventos.



Marcha da maconha pretende fechar hoje faixas da av. Paulista

Manifestantes se reúnem no vão-livre do Masp às 14h; PM não foi avisada, mas diz que acompanhará o ato

Edição da marcha no ano passado terminou em confronto entre manifestantes e a polícia em São Paulo

DE SÃO PAULO

A Marcha da Maconha, que pede a legalização da droga, acontece hoje à tarde em São Paulo. A concentração será às 14h no vão-livre do Masp, na avenida Paulista.

Os organizadores pretendem fechar todas as faixas da via, na região central de São Paulo, e seguir até a praça Roosevelt, onde a marcha será encerrada. O trajeto do pro-



Manifestante segura planta de maconha no ato de 2013

Figuras 20 (esq.) e 21 (dir.) - Recortes de notícias de manifestações no vão livre do MASP. Imagens do acervo da *Folha de S. Paulo* (2014).



Figuras 22 (esq.) e 23 (dir.) - Recortes de publicações acerca de apropriações no salão caramelo. Imagens publicadas na conta da FAUUSP no *Instagram* (2017 e 2018 respectivamente).

O salão caramelo da FAUUSP exemplifica o pensamento de Margaret Kohn²² sobre espaços semiprivados, onde um local conhecido apenas por uma pequena parte dos habitantes da cidade de São Paulo e, bem pouco noticiado em meios de comunicação em massa, proporciona discussões democráticas e práticas livres de tanto controle e vigilância. O salão caramelo, portanto, não tem o mesmo caráter de visibilidade do vão livre do MASP, mas tem os fatores comuns da versatilidade, sendo um espaço que convida diferentes apropriações, mesmo que dentro da comunidade permitida.

A partir do que foi analisado neste capítulo, e em relação aos questionamentos iniciais – Por que tipos de apropriações passaram estes espaços desde suas fundações no final da década de 1960? Estes espaços se caracterizam por serem convidativos a eventos de apropriação que promovam a democracia e a liberdade? – podemos concluir que as apropriações que acontecem nos espaços no vão livre do MASP e no salão caramelo da FAUUSP se assemelham em alguns aspectos, e se diferenciam em outros.

No que se refere ao vão livre, podemos depreender que, desde sua inauguração, o espaço foi sendo cada vez mais apropriado para fins de manifestação social e política, além de se tornar hoje o maior centro de protestos da cidade de São Paulo, e isto se deve a diversos motivos. A localização do edifício em uma das mais importantes avenidas do Brasil já lhe confere caráter de visibilidade e notoriedade, porém o fato de o edifício proporcionar uma “praça” urbana sob ele é o que contribui mais intensamente para a possibilidade de apropriação pública. Assim como definido por Cárdenas, o vão livre comporta-se como uma espécie de ágora que está sempre aberta e que tem característica convidativa à apropriação.²³ Através das análises dos periódicos foi possível encontrar comprovações de diversos tipos de apropriações do espaço realizadas por diferentes grupos para inúmeras atividades, fundamentando assim o caráter democrático do espaço.

Em relação ao salão caramelo da FAUUSP, podemos concluir que, desde sua inauguração, o espaço foi mais apropriado e usufruído pelos alunos da escola. Isto se deve a alguns motivos, como a distância do campus universitário do centro da cidade e a dificuldade existente no acesso ao edifício, devido à restrição que há para a entrada de pessoas não pertencentes à comunidade universitária no campus. Por outro lado, é um lugar que ainda assim recebe eventos semiprivados e públicos. A partir dos inquéritos aos alunos e a investigação em

²² Cf. Nota 8 da Introdução.

²³ CÁRDENAS, Alexandra Silva. **Masp**: estrutura, proporção, forma. 1ª ed. São Paulo: Editora da Cidade, v.1, 2015. P.62.

mídias jornalísticas e sociais, podemos perceber que o salão caramelo transmite, através de suas apropriações, um ambiente de liberdade e discussão usado para diversas atividades e, entre elas, de cunho político como debates, assembleias e manifestações.

2. A ESCOLA PAULISTA DE ARQUITETURA

Para compreender a concepção dos casos de estudo em questão, foi necessário observar se é possível identificar na cultura arquitetônica dos anos 1950-1960 e seus debates ideológicos, algum elemento que tenha contribuído para a democraticidade destes espaços. Para isso, foi importante analisar os coincidentes contextos histórico, político e econômico do MASP e da FAUUSP, já que ambos foram concebidos no mesmo período e possuem praticamente a mesma data de conclusão, 1968 e 1969 respectivamente, sendo considerados por muitos historiadores como pertencentes à chamada Escola Paulista Brutalista de Arquitetura.¹ Este capítulo pretende analisar relações entre a tendência e a conexão brutalistas, definidas pelo historiador Reyner Banham, e as possíveis associações entre o Brutalismo manifestado na arquitetura britânica e arquitetura que se fazia então na cidade de São Paulo.

Em particular, este capítulo tem o objetivo de perceber como as práticas arquitetônicas associadas à Escola Paulista articularam os ideais e visões políticas patentes no Brutalismo com o momento político vivido no Brasil durante a ditadura militar de 1964-1985 e se tal articulação poderá ter contribuído para a democracia potencial desses espaços. É entendido que o Brutalismo inglês assumiu na sua época a identidade de uma prática arquitetônica ligada a ideais democráticos e de uma política mais à esquerda no espectro político da altura. Enquanto no Reino Unido das décadas de 1950-60 esta ideia seria mais natural de veicular, o Brasil encontrava-se numa situação bastante diferente. O capítulo tenta responder aos seguintes questionamentos: o Brutalismo associado à Escola Paulista correspondeu a uma tomada de posição dos arquitetos paulistas em relação às mudanças políticas na sociedade brasileira? Como podemos caracterizar estas tomadas de posição?

Esta seção começa por explorar brevemente o início da arquitetura moderna no Brasil, a partir de sua influência europeia, em especial a produção que foi feita na cidade do Rio de Janeiro e a caracterização da chamada Escola Carioca. Depois, aprofunda a análise do surgimento e a evolução da tendência brutalista depois da Segunda Guerra Mundial, e porque ela se deu essencialmente na produção arquitetônica da época na cidade de São Paulo, caracterizando inclusive uma *Escola*. Será pertinente entender se a presença da tendência brutalista em São Paulo foi relativa a uma linguagem crítica à repressão da ditadura militar (1964-85) que acontecia no período.

¹ ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973**. São Paulo e Porto Alegre, 2005. Denominação afirmada pela autora em sua tese de doutorado.



Figura 24 - Getúlio Vargas em 1930 em São Paulo, depois da revolução armada que o colocou no poder. Fotografia de Claro Jansson.



Figura 25 - Capa do catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna de 1922 desenhado por Di Cavalcanti. Fotografia de Rômulo Fialdini (s/ data).

2.1. A ESCOLA PAULISTA: RAMIFICAÇÃO DO MODERNISMO BRASILEIRO

Depois da Primeira Guerra Mundial emergiram na Europa aspirações totalitárias como uma resposta imediata às crises do pós-guerra como, por exemplo, o nazismo na Alemanha ou o fascismo na Itália. A disseminação desses ideais somada aos efeitos da crise econômica, provocou a ascensão de sistemas políticos autoritários de caráter nacionalista em diversos países, que foram mais tarde desencadear a Segunda Guerra Mundial. Assim como muitos outros países nesse período, o Brasil dos anos 1930 vivenciou um governo autoritário. O governo Vargas² trouxe medidas significativas para o país, como a reforma trabalhista e maior industrialização. Além disso, o país vivenciou um período de construção em larga escala, notadamente edifícios institucionais na então capital do Brasil, o Rio de Janeiro. Apesar da política centralizadora de Getúlio Vargas (fig. 24) não se encaixar muitas vezes com os ideais progressistas da maioria dos arquitetos brasileiros, estes viram em sua presidência a oportunidade de estabelecer uma arquitetura moderna no país, por ter sido um governo bastante dedicado a reformas urbanísticas e reestruturação de algumas cidades. Foi neste período que alguns intelectuais progressistas assumiram cargos de poder público, como por exemplo quando Lucio Costa foi nomeado diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), o que influenciou na consolidação do Movimento Moderno na arquitetura brasileira, e abriu espaço para os arquitetos estabelecerem um estilo arquitetônico.

Pode-se dizer que os arquitetos brasileiros, que foram pioneiros e ganharam certa expressão pela produção modernista no país, buscavam ter relações fortes com pessoas influentes e poderosas no cenário político – mesmo que nem sempre compactuando com as atividades e pensamentos políticos destas personagens – com o propósito de receber financiamento, visibilidade, apoio, e possibilidade de construção de seus projetos.

[...] o período de compromisso político e social da arquitetura na Europa do entreguerras teria sido breve e intenso, possivelmente uma exceção na história, que só teve continuidade em ambientes progressistas[...]. Depois, predominou o arquiteto individual e liberal, inclusive em casos relacionados com o poder político, como no Brasil, com Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Mesmo que Niemeyer tenha militado no Partido Comunista Brasileiro, sempre enfatizou a atividade individual do criador de objetos singulares, com fortes contatos pessoais com o poder.³

² Período de 1930-1945 de governo ininterrupto de Getúlio Vargas. Estabelecido no poder depois de derrubar as oligarquias cafeeiras da República Velha, deu um golpe de Estado (1937), resultando em um regime de caráter nacionalista, autoritário e ditatorial.

³ MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. **Arquitetura e Política**: ensaios para mundos alternativos. 1ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014. P.50.



Figura 26 - Edifício Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro de Lucio Costa e equipe. Fotografia de Oscar Liberal (s/ data).



Figura 27 - Jardim de Roberto Burle Marx no edifício Palácio Gustavo Capanema. Fotografia de Cesar Barreto (s/ data).



Figura 28 - Pormenor do painel de azulejos de Portinari no edifício Palácio Gustavo Capanema. Fotografia de José Eduardo Gouvêa (s/ data).

Inspirados pela Semana de Arte Moderna de 1922 (fig. 25), os arquitetos que já ganhavam expressão pela produção modernista no país, tomaram como desafio transmitir ideais progressistas, se desvincular das tradições coloniais e criar a identidade nacional através de sua arquitetura.⁴ O projeto e construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945) no Rio de Janeiro, que recebeu o nome de Palácio Gustavo Capanema (fig. 26), de Lucio Costa e equipe, por exemplo, se destacou como um dos principais edifícios do início da arquitetura moderna no Brasil. Este edifício, que recebeu orientação de Le Corbusier, foi bastante influenciado pela arquitetura moderna europeia, notadamente pela arquitetura *corbusiana*, e ainda assim tentou incorporar elementos nacionais no projeto, como os painéis de azulejos de Portinari (fig. 27) e os projetos paisagísticos de Roberto Burle Marx (fig. 28).

Apesar de São Paulo ter sediado a Semana de Arte Moderna e se encontrar em um momento de grande crescimento econômico e relevância política, foi o Rio de Janeiro que, por ser a capital, ganhou expressão e visibilidade internacional, como afirmou Luccas “a arquitetura moderna carioca tornava-se o exemplo a ser seguido.”⁵ Contando com a liderança de Lucio Costa e a posterior eclosão da arquitetura de Oscar Niemeyer, a produção carioca acabou por configurar um estilo, a Escola Carioca, a primeira e gloriosa manifestação da arquitetura moderna brasileira.

A nova arquitetura estabeleceu-se no Brasil e terá que exigir atmosfera diversa daquela que tem sido facilitada pela mentalidade acadêmica da Escola de Belas Artes. Esta por considerar-se ainda o trabalho em relação aos últimos anos de um movimento que se estendeu por todas as partes do mundo. Mas é preciso ver que, primeiro, traz ele o caráter do próprio país e dos artistas que o lançaram; em segundo lugar, se ajusta ao clima e aos materiais de que dispõe. Em particular, a proteção contra o calor e os reflexos da luz forte foi corajosamente encarada e brilhantemente resolvida. E, em terceiro lugar, tudo isso acarretou a evolução completa do movimento alguns passos no sentido das ideias lançadas tanto na Europa como na América, antes da guerra de 1914.⁶

A arquitetura carioca foi então ganhando importância mundial e brilhou com o Pavilhão do Brasil de Lucio Costa e Oscar Niemeyer na Feira Mundial de Nova York (1939) (fig. 29 e 30). Em 1943 o *Museum of Modern Art* de Nova York (MoMA) realizou uma mostra sobre a arquitetura brasileira e publicou o catálogo *Brazil Builds* enaltecendo a produção

⁴ A primeira manifestação do Movimento Moderno no Brasil se deu com a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Theatro Municipal de São Paulo reunindo artistas e intelectuais do período. Foi extremamente marcante por trazer ideias progressistas especialmente nos âmbitos da literatura e pintura.

⁵ LUCCAS, Luís Henrique Haas. Arquitetura moderna e brasileira: o constructo de Lucio Costa como sustentação. *Vitruvius*, 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.063/437>. Acesso em: 24 mar. 2020.

⁶ GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943. P.102-103.



Figura 29 - Pavilhão do Brasil de Lucio Costa e Oscar Niemeyer na feira de Nova York de 1939. Imagem do acervo de Carlos Eduardo Comas.



Figura 30 - Interior do Pavilhão do Brasil com busto de Getúlio Vargas à esquerda (1939). Imagem do acervo de Carlos Eduardo Comas.

arquitetônica no Brasil, desde as construções coloniais até o Movimento Moderno que se iniciava na época. A publicação do catálogo pareceu demonstrar interesse político por parte dos Estados Unidos sobre o Brasil.

O Brazil Builds era uma das peças da “política de boa vizinhança” que o presidente Franklin Roosevelt (1882-1945) desenvolvia na América Latina para angariar alianças estratégicas no conflito mundial que corroía a Europa. Até então o presidente Getúlio Vargas exercia uma política de neutralidade: “namorava” nazistas e norte-americanos.⁷

O Movimento Moderno no Brasil, assim como em outros países da América Latina, foi marcado pelo patrocínio do Estado. Depois da publicação do *Brazil Builds* e o reconhecimento da arquitetura moderna brasileira internacionalmente, os arquitetos, ao longo dos anos seguintes do pós-Segunda Guerra, começaram a questionar algumas atitudes “elitistas” da produção moderna brasileira: havia poucas obras de “cunho social”, mesmo que a maioria dos arquitetos se identificasse com a posição política de esquerda, muitas obras eram destinadas à alta burguesia brasileira. Vilanova Artigas, quem viria a se tornar figura importante da arquitetura paulista nos anos 1960, “contestava posturas ‘revivalistas’ na forma arquitetônica,” além de criticar a arquitetura moderna a definindo como “forma de dominação do capitalismo.”⁸

Com a chegada de Juscelino Kubitschek na presidência (1955) foi estabelecido o Plano de Metas⁹ (1956) que continha, dentre muitas reformas no país, a transferência da capital do Rio de Janeiro para Brasília, o que coroou o projeto desenvolvimentista da década de 50 do Brasil. Os arquitetos de maior expressão do período e representativos da arquitetura carioca ficaram responsáveis pelo desenho da nova capital. Oscar Niemeyer foi escolhido pelo próprio presidente para realizar o projeto dos edifícios da nova capital e Lucio Costa venceu o concurso do projeto urbano (fig. 31). A rápida construção de Brasília veio a proporcionar a inauguração da cidade em 1960, marcando o grandioso desfecho do clímax da Escola Carioca (fig. 32).¹⁰

Brasília está no bojo desse projeto desenvolvimentista e constituiu o marco final dessa vanguarda arquitetônica alimentada por uma política de “conciliações” ideológicas. O marco cronológico final desta etapa está em 1964, com a implantação da ditadura militar, encerrando a utopia do segundo pós-guerra.¹¹

⁷ SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. P.100.

⁸ Ibidem, p.113.

⁹ Programa governamental que impulsionava a rápida industrialização no país, incorporando o ideário capitalista norte americano. Possuía o famoso lema desenvolvimentista “cinquenta anos em cinco”.

¹⁰ ZEIN, op. cit., p.51.

¹¹ SEGAWA, op. cit., p.114.

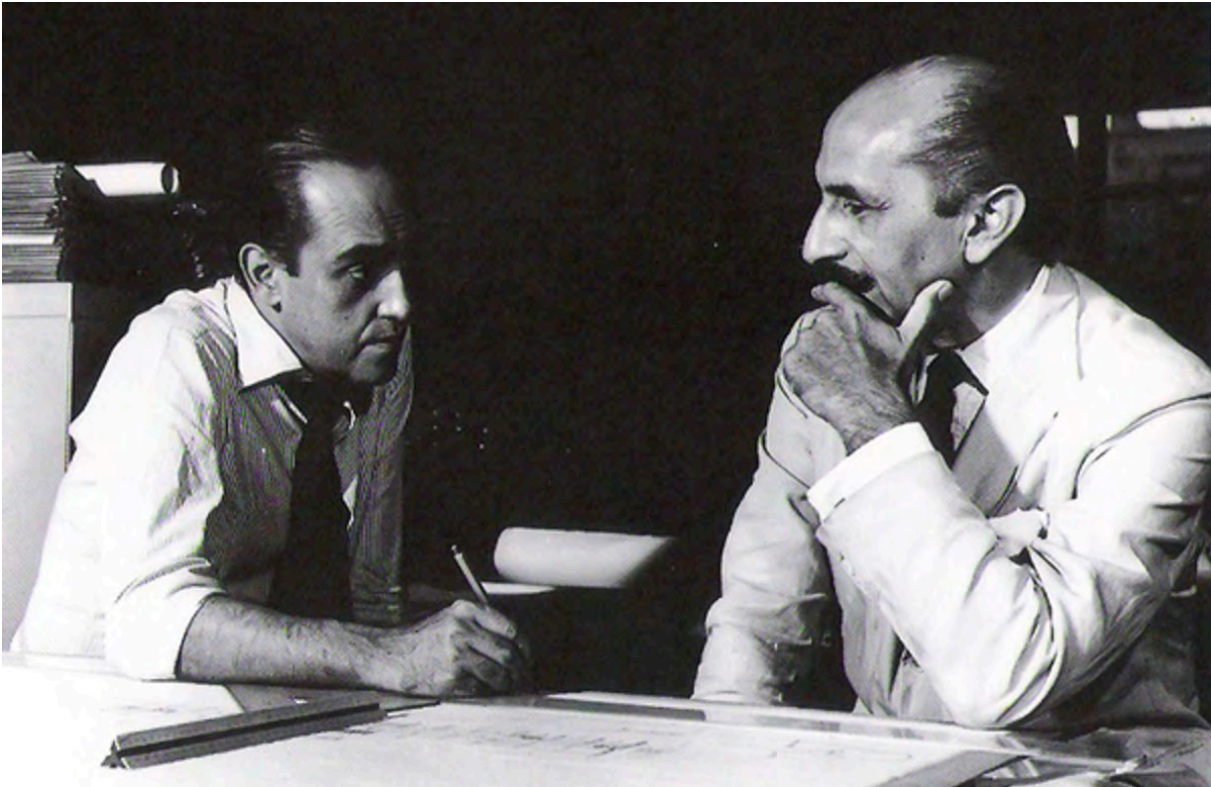


Figura 31 - Oscar Niemeyer e Lucio Costa, os arquitetos de Brasília em 1957.
Imagem do acervo do periódico *O Estado de S. Paulo*.



Figura 32 - Inauguração de Brasília em 21 de abril de 1960.
Fotografia de Thomaz Farkas.

No final dos anos 1950, Oscar Niemeyer, que já era um arquiteto renomado e que trabalhava para o grande projeto da construção de Brasília, fez algumas declarações em relação aos possíveis novos rumos do Movimento Moderno da arquitetura brasileira.

Dentro dessa arquitetura, procuro orientar meus projetos caracterizando-os, sempre que possível, pela própria estrutura. Nunca baseada nas imposições radicais do funcionalismo, mas sim, na procura de soluções novas e variadas, se possível, lógicas dentro do sistema estático. [...] Com esse objetivo, aceito todos os artifícios, todos os compromissos, convicto de que a arquitetura não constitui uma simples questão de engenharia, mas uma manifestação do espírito, da imaginação e da poesia.¹²

Estas declarações feitas por meio de publicações da revista *Módulo*, foram consideradas como uma autocrítica do arquiteto que influenciou a tomada de posição dos arquitetos paulistas. “O manifesto de 1958 foi prontamente sentido pelos colegas: seu conteúdo foi seminal para os arquitetos das esquerdas e certamente tornou-se um ponto de partida para uma nova ‘linha’: um tipo de arquitetura feita em São Paulo, a linha paulista.”¹³ Niemeyer, por outro lado, só foi se aproximar da arquitetura paulista brutalista a partir de 1968, quando a Escola Paulista já se encontrava bastante estabelecida. A fase “estruturalista” da obra *niemeyeriana* se baseia na “exploração ousada dos limites das possibilidades estruturais como mote para a definição formal do edifício.”¹⁴

Depois da Segunda Guerra Mundial, quando a Europa se encontrava em grande necessidade de reconstrução, o Movimento Moderno e a produção arquitetônica europeia sofreram mudanças significativas. Esta fase trouxe inovações e diferenças em relação ao movimento em sua primeira fase, principalmente no que concerne a evolução tecnológica na construção e a inserção de materiais pré-fabricados, possibilitando assim a produção mais veloz e em maior escala. Esta segunda fase está diretamente relacionada com as possíveis influências do Movimento Moderno na arquitetura brasileira, nomeadamente a tendência brutalista no que se aplica à produção arquitetônica na cidade de São Paulo a partir dos anos 1950.

Essas inovações tecnológicas e a grande produção em betão armado, provocaram uma tendência mundial na elaboração da arquitetura do período. Esta tendência ganhou um nome e foi popularmente transmitida depois da publicação do artigo “*The New Brutalism*” do crítico de arquitetura e historiador inglês Reyner Banham para a revista *Architectural Review*

¹² NIEMEYER, 1958 apud SEGAWA, op. cit., p.143.

¹³ SEGAWA, op. cit., p.144.

¹⁴ ZEIN, op. cit., p.85.



Figura 33 - Destruição de Londres em decorrência da Segunda Guerra Mundial em 1940. Imagem do acervo do *Imperial War Museums*.



Figura 34 - Pôster da campanha eleitoral do partido *Labour* em 1945. Imagem de Andy Read (s/ data).

em 1955,¹⁵ quando o autor pretendia decifrar este movimento então emergente. Para entender os fundamentos e a natureza da ideologia por trás do Brutalismo, é importante explorar os contextos histórico, político e econômico em que surgiu e está inserido, sendo necessário avaliar as condições da manifestação da tendência brutalista no pós-guerra do Reino Unido.

2.1.1. A TENDÊNCIA BRUTALISTA NO REINO UNIDO

Com o final da Segunda Guerra Mundial, o Reino Unido precisava se reerguer e, apesar da vitória dos Aliados com a figura de Winston Churchill como líder e primeiro ministro britânico, o mesmo perdeu as eleições seguintes em 1945 para Clement Atlee, do partido trabalhista. Isso se deu pela forte campanha do partido trabalhista (fig. 34) que prometia “nacionalização da indústria, pleno emprego, segurança social [...] e o mais importante na mente dos eleitores – habitação.”¹⁶ Depois de uma guerra, a população britânica de 1945 buscava uma maior estabilidade e menos um líder como Churchill que era um político de carreira militar e herói de guerra.

Com a vitória dos trabalhistas, as questões da reconstrução das cidades e da habitação surgiram primordiais no Reino Unido, em especial em relação à cidade de Londres, que teve quase dois milhões de edifícios destruídos ou danificados pelos bombardeamentos.¹⁷ Londres já havia recebido um estudo de reurbanização depois da *Blitz* de 1940-41 através de um plano de reconstrução conduzido pelo arquiteto Patrick Abercrombie em 1944 (fig. 35), o que veio a inspirar e resultar em uma proposta governamental estabelecida no pós-guerra. Em 1946 o “*New Towns Act*” entrou em vigor, sendo uma lei que determinava a incorporação de áreas para a criação de novas cidades sob financiamento do governo. O Estado estava participando intensamente na política da habitação social, procurando estabelecer, nos projetos das *New Towns* “uma imagem de limpeza, acolhimento, saúde e natureza para afastar os

¹⁵ BANHAM, Reyner. The New Brutalism. *Architectural Review*, London, dez. 1955.

¹⁶ ADDISON, Paul. Why Churchill Lost in 1945. *BBC*, 2017. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/history/worldwars/wwtwo/election_01.shtml. Acesso em: 31 mar. 2020. “*Labour Party was fighting a strong campaign, hammering home its policies on the nationalisation of industry, full employment, social security and the issue which, according to the opinion polls, was most important in the minds of voters – housing.*”

¹⁷ MASON, Betsy. Bomb-Damage Maps Reveal London’s World War II Devastation. *National Geographic*, 2016. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/science/phenomena/2016/05/18/bomb-damage-maps-reveal-londons-world-war-ii-devastation/>. Acesso em: 22 jul. 2020.



Figura 35 - Análise social e funcional da Grande Londres de 1943. Autoria de Patrick Abercrombie e John Foreshaw.



Figura 36 - Zona oeste de Alton Estate projetada pelo LCC. Acervo do *The Courtauld Institute of Art* (s/ data).

fantasmas da insalubridade, pobreza e morte que assombravam os planejadores do século XIX.”¹⁸

Estas novas cidades a serem criadas deveriam possuir centros urbanos, grande área destinada a habitações e zona de tráfico industrial na periferia. A aparência das habitações nas *New Towns* remetia à arquitetura inglesa do século XIX, com casas em tijolos aparentes e feitas de maneira tradicional, devido à limitação de capital investido nas construções. Porém a maneira pela qual se fazia a proposta urbana e arquitetônica das *New Towns* desagradava alguns arquitetos: “as novas cidades seguiam uma estética ultrapassada e que não atendia as necessidades do mundo contemporâneo. [Aqueles] antenados com o Movimento Moderno na Arquitetura acreditavam que as *New Towns* eram um retrocesso.”¹⁹

Muitos destes arquitetos que contestavam a maneira de construção das *New Towns* estavam no departamento de arquitetos do *London County Council* (LCC), que havia feito contratação em grande número de jovens arquitetos e recém-formados, tornando, desta maneira, o setor público uma importante via de trabalho que chegou a abrigar, em 1955, 45% de todos os arquitetos da Grã-Bretanha.²⁰ Estes mais jovens arquitetos eram, no geral, os mais críticos em relação ao estilo das novas reconstruções, sendo mais interessados no Novo Empirismo sueco ou no Movimento Moderno, especialmente nos padrões estabelecidos por Le Corbusier. Estas duas vertentes existentes no LCC provocaram certa discordância dentro do departamento dos arquitetos em relação ao estilo das construções, que foi bem representada no projeto dos edifícios habitacionais de Alton Estate em Roehampton. As zonas leste e oeste do projeto foram feitas em momentos distintos por dois grupos de arquitetos distintos, que seguiam vertentes diferentes, e a divergência de ideias do LCC se materializou em Alton Estate. A zona leste do projeto seguiu a tradição britânica e a influência sueca enquanto a zona oeste (fig. 36) foi construída seguindo os princípios da *Unité d’Habitation* de Le Corbusier em Marselha.²¹

Os arquitetos não estavam completamente de acordo, mesmo dentro do LCC: desde o início dos anos 1950, surgiu uma divisão entre facções Humanistas e Formalistas, simbolizadas pela distinção entre o Novo Empirismo Escandinavo de *Alton East* e o *Alton West Corbusiano*.²²

¹⁸ AMORIM, Mariana Souza Pires de. **O Novo Brutalismo de Alison e Peter Smithson**: em busca da ordem espontânea da vida. Rio de Janeiro, 2017. P.20-21.

¹⁹ Ibidem, p.17-20.

²⁰ Ibidem, p.21-22.

²¹ TRENO, Pedro Santos Costa. **Manifesto e Mimese**: Passado e Presente no Brutalismo Britânico. Coimbra, 2015. P.21.

²² BULLOCK Nicholas apud HALL, Peter. **Cities of Tomorrow**: an intellectual history of urban planning and design since 1880. 4ª ed. Oxford, UK; New York, NY, USA: Wiley-Blackwell, 2014. P.268. “*The architects were not completely agreed, even inside the LCC: from the early 1950s, there then emerged a division between*



Figura 37 - Alison e Peter Smithson em 1969.
Fotografia de Godfrey Argent.



Figura 38 - A Escola Secundária de Hunstanton.
Imagem do acervo da revista *Architectural Review* (s/ data).

Alison e Peter Smithson (fig. 37) foram dois arquitetos que representaram a classe dos recém-formados no pós-guerra e que foram trabalhar para o LCC. O casal começou a ganhar maior evidência quando começou a trabalhar para o setor privado e venceu o concurso do projeto da escola secundária de Hunstanton em 1950 (fig. 38). Considerados os precursores da tendência brutalista, têm mais artigos publicados do que projetos propriamente construídos. Porém, estes artigos evidenciaram toda a vontade de uma classe trabalhadora de criar uma nova postura arquitetônica no pós-guerra britânico. Nestes artigos, o casal valoriza a influência da estética *miesiana*, assim como a importância da materialidade dos edifícios, nas suas cores naturais: *as found*, bem como a relevância do sistema construtivo, enaltecendo a importância da relação entre a arquitetura e a engenharia pelo sucesso de um projeto.²³

A importância deste edifício [Escola de Hunstanton] é manifestada à vista, e repousa sobre um radicalismo, que se torna cada vez mais manifesto depois de inspecioná-lo. [...] Mas aqui é um radicalismo, o qual não deve nada aos seus precedentes, e tudo aos mecanismos internos do Movimento Moderno. Não implica meramente um tipo especial de plano ou estrutura, mas uma crueldade peculiar [...] a qual permeia todo o projeto desde a concepção original até os detalhes finais.²⁴

Foi em 1955 que o Brutalismo teve seu clímax, quando a revista *Architectural Review* publicou em janeiro um artigo dos Smithsons, apresentando a nova tendência como uma resposta à decadência do Movimento Moderno. Em dezembro do mesmo ano, o historiador Reyner Banham pretendia criar perspectivas para o futuro da arquitetura e se usou do Brutalismo como ferramenta para isso, portanto, publicou na mesma revista um artigo de mesmo nome: “*The New Brutalism*” e popularizou ainda mais a tendência criada pelos Smithsons (fig. 40). Ele iniciou seu artigo mencionando uma frase de Le Corbusier,²⁵ quem havia sido considerado por Banham um praticante da tendência brutalista e quem notadamente a havia empregado em algumas de suas obras da sua segunda fase modernista, como a simbólica *Unité d’Habitation* de Marselha (1947) (fig. 39) e o *Couvent de La Tourette* (1953) através do

self-styled Humanist and Formalist factions, symbolized by the distinction between the Scandinavian New Empiricism of Alton East and the Corbusian Alton West.”

²³ TRENO, op. cit., p.23-29.

²⁴ JOHNSON, Philip. School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson: Comment by Philip Johnson as an American follower of Mies van der Rohe. **Architectural Review**, 1954. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/buildings/school-at-hunstanton-norfolk-by-alison-and-peter-smithson/8625095.article?blocktitle=1950s-grid&contentID=24976>. Acesso em: 27 jul. 2020. “*The importance of this building is manifested at sight, and rests upon a radicalism, which becomes increasingly manifest upon inspection. [...] But it is here a radicalism, which owes nothing to precedent, and everything to the inner mechanisms of the Modern Movement. It does not merely imply a special kind of plan or structure, but a peculiar ruthlessness [...] which pervades the whole design from original conception to finished details.*”

²⁵ Nas palavras de Le Corbusier em *Vers une Architecture* (1923): “A arquitetura é, com as matérias-primas, estabelecer relações comoventes e renovadoras.” “*L’Architecture, c’est, avec des matières brutes, établir des rapports émouvants’rinnovants.*” In BANHAM, op. cit., p.355.



Figura 39 - *Unité d'Habitation* de Marselha de Le Corbusier. Fotografia de Paul Kozlowski (1997).



Figura 40 - Publicação do texto de Reyner Banham na revista *Architectural Review* de dezembro de 1955. Imagem do acervo da revista *Architectural Review*.

que descrevia como uso do *béton brut*.²⁶ Em seu artigo, Banham apresentou a ideia de que o Brutalismo seria uma continuidade, um gênero de desenvolvimento do modernismo, que ganhou essa nova vertente depois da Segunda Guerra: “O Brutalismo deve ser visto no contexto recente da história, e em particular, no crescente sentido da história interior do próprio Movimento Moderno.”²⁷ Banham creditou ao casal de arquitetos ingleses Alison e Peter Smithson a primeira utilização do termo “*New Brutalism*” pela memória descritiva de seu projeto (que não fora construído) para uma casa no bairro do Soho em Londres em 1953.

Banham definiu alguns aspectos como sendo características claras para projetos de arquitetura que se adequam a esta nova tendência arquitetônica: “1, legibilidade formal do plano; 2, exibição clara da estrutura, e 3, valorização dos materiais por suas qualidades inerentes ‘como encontrados’.”²⁸ Além disso, ainda adiciona a ideia de uma última característica que é a própria brutalidade da arquitetura, o “não me importo” ou a “má vontade”²⁹ que poderia significar uma visão mais displicente da arquitetura. A “conexão brutalista” é definida por Banham como uma tendência que surgiu em diferentes partes do mundo no mesmo período, na década de 1960, havendo obras independentes que apresentavam características brutalistas e que não necessariamente eram influenciadas umas pelas outras. Para comprovar sua ideia, o autor mencionou obras europeias, japonesas, latino americanas. Para Zein, o aparecimento da tendência brutalista na arquitetura de São Paulo está relacionada com esta conexão brutalista definida por Banham.³⁰

O Brutalismo se materializava portanto no Reino Unido no desejo da reconstrução e da renovação no pós-guerra, uma nova tendência que aparecia no início do declínio do Movimento Moderno e que celebrava “manifestações concretas dos valores das fronteiras abertas do setor público no pós-guerra [...] e da ética de trabalho de experimentação, eficiência industrial e pesquisa sociológica à qual sua gênese estava intrinsecamente ligada.”³¹ Algumas

²⁶ *Béton brut* deu origem à palavra *Brutalismo*, e do francês significa betão bruto/cru.

²⁷ BANHAM, op. cit., p.356. “*The New Brutalism has to be seen against the background of the recent history of history, and, in particular, the growing sense of the inner history of the Modern Movement itself.*”

²⁸ Ibidem, p.357. “*1, Formal legibility of plan; 2, clear exhibition of structure, and 3, valuation of materials for their inherent qualities ‘as found’.*”

²⁹ “*Je m’en-foutisme*” e “*bloody-mindedness*”.

³⁰ ZEIN, op. cit., p.18. De acordo com a constatação da autora, Reyner Banham não mencionou a arquitetura paulista pelo possível ofuscamento da mesma pelo momento da construção de Brasília.

³¹ LANG, Ruth. Architects Take Command: The LCC Architects’ Department. **Volume**, 2014. Disponível em: <http://volumeproject.org/architects-take-command-the-lcc-architects-department/>. Acesso em: 14 abr. 2020. “*The buildings we revere were literally concrete manifestations of the public sector post-war values of open borders – professionally, culturally and tectonically – and of the working ethos of experimentation, industrial efficiency, and sociological research to which their genesis was intrinsically linked.*”

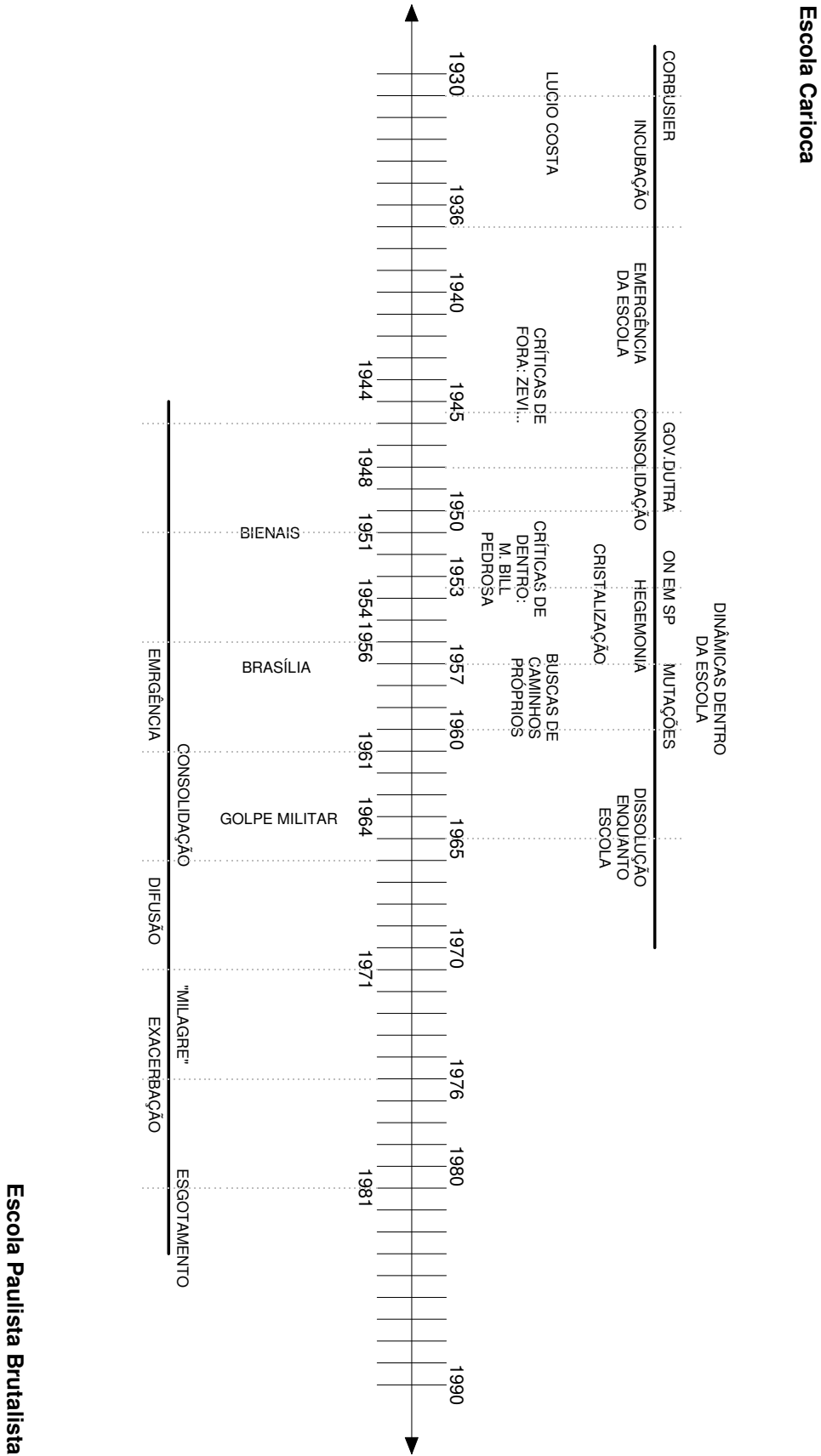


Figura 41 - Linha do tempo das Escolas Carioca e Paulista Brutalista. Diagrama de ZEIN (2005, p.41).

das grandes propostas de replanejamento urbano, valorização das periferias, ampliações e melhorias nas redes de transportes públicos acabaram bem sucedidas.

Pode-se dizer que o pós-Segunda Guerra no Reino Unido seguiu, até os anos 1970, uma política econômica baseada no modelo *keynesiano* de Bem-Estar Social.³² Foi o modelo que o país encontrou para sobreviver aos anos avassaladores da guerra e a presença de uma liderança do partido trabalhista contribuiu para a predileção por uma política estatista. O Brutalismo surgiu para reavivar um país depois de um período de calamidade e também como definidor de uma identidade nacional na arquitetura britânica. Apesar de o estilo ter sido massivamente usado para diversas tipologias de edifícios, a sua origem está na reconstrução das cidades e elaboração de habitações sociais, o que foi essencial nos anos 50-60 no Reino Unido, quando grande parte da população foi tirada da miséria e quando foi estabelecida maior igualdade social.³³

2.1.2. A TENDÊNCIA BRUTALISTA EM SÃO PAULO

O Brutalismo surgiu como uma característica da produção arquitetônica na cidade de São Paulo a partir de meados dos anos 1950 e, mais tarde, veio inclusive a definir o conceito da chamada Escola Paulista Brutalista. Esta produção arquitetônica que se deu em São Paulo é mais uma ramificação do modernismo brasileiro que obteve grande influência do movimento no Rio de Janeiro, mas que seguiu numa vertente um pouco diferente da Escola Carioca. Se analisarmos o esquema gráfico que Zein³⁴ fez (fig. 41), podemos perceber que ela divide a arquitetura moderna brasileira em duas vertentes: a Escola Carioca e a Escola Paulista Brutalista. A Escola Carioca está muito de acordo temporal com a primeira geração da arquitetura moderna no mundo, ou seja, começa nos anos 1920, passa pela “emergência da escola” no período entre guerras e se dissolve nos anos 1960. No entanto, a Escola Paulista Brutalista está de acordo temporal com a emergência da segunda fase modernista, o pós-Segunda Guerra, e a eclosão da tendência brutalista. Estas vertentes do modernismo brasileiro

³² *Welfare State*. Termo definido por Maynard Keynes.

³³ WALKER, Ian. From Brutalism to Blair: How Britain rebuild after war. **The New European**, 2018. Disponível em: <https://www.theneweuropean.co.uk/top-stories/brutalism-to-blair-rebuild-after-world-war-1-5674128>. Acesso em: 08 ago. 2020.

³⁴ ZEIN, op. cit., p.41.

não são opostas, elas têm uma base comum que seguem algumas influências diferentes, além de despontarem em diferentes épocas e relativamente a diferentes realidades políticas.

O auge da Escola Paulista Brutalista, o seu momento de maior visibilidade, se deu no período entre o final dos 1960 e os 1970, que concordava com o momento mais duro do período da ditadura militar no Brasil.³⁵ Portanto, será relevante entender como os arquitetos brasileiros foram capazes de projetar e construir edifícios que seriam dignos de preservar a liberdade e a democracia, num contexto tão inimigo destas. O intuito desta seção é perceber se estes arquitetos brasileiros se apoiaram nas discussões ideológicas do surgimento do Brutalismo no Reino Unido, e se sofreram influência do pensamento britânico na sua produção arquitetônica.

Não há como tornar equivalentes a austeridade britânica de um país que ainda passava pelo rescaldo de guerra, sufocado pela momentânea carência material, e um país como o Brasil, de limitados recursos tecnológicos e cuja sobriedade arquitetônica [...] derivava dos limites impostos pelas possibilidades oferecidas pela indústria da construção civil.³⁶

Para Fuão, o Movimento Moderno é muito mais do que uma estética ou um estilo arquitetônico. Ele defende que a essência do movimento está em uma “atitude ética ante a vida”, considerando o arquiteto e a função da arquitetura como essenciais para mudanças políticas e sociais, como a abolição da propriedade privada ou o planejamento urbano. Esta ligação da arquitetura com ideais de esquerda fez com que muitos arquitetos do Movimento Moderno se identificassem e se engajassem na “luta política” participando inclusivamente em partidos políticos.³⁷

No Brasil, em meados dos anos 1950, a cidade de São Paulo prosperava como o maior centro financeiro do país, graças à expansão econômica gradual que a cidade viveu desde o início do século XX. A arquitetura moderna brasileira já havia obtido sucesso internacional, especialmente depois da publicação do catálogo *Brazil Builds* (1943), o que tornou o ofício da arquitetura próspero no Brasil, provocando a disseminação do estilo pelo país através de publicações de revistas destinadas à arquitetura. Ao mesmo tempo, escolas de arquitetura iam ganhando mais prestígio e visibilidade. Este sucesso internacional também provocou a ida de diversos arquitetos, artistas e intelectuais estrangeiros para o Brasil, especialmente no pós-

³⁵ Em 1968 foi decretado o Ato Institucional número 5 (AI-5), que além de suspender diversos direitos políticos dos cidadãos, reforçava a censura e a tortura.

³⁶ SEGAWA, op. cit., p.150.

³⁷ FUÃO, Fernando Freitas. Brutalismo: a última trincheira do movimento moderno. **Vitruvius**, 2000. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/949>. Acesso em: 14 abr. 2020.

guerra, quando muitos europeus viam no país a possibilidade de trabalho e alguns deles contribuíram bastante para a produção arquitetônica moderna brasileira, como por exemplo Lina Bo Bardi.³⁸

A autocrítica de Niemeyer,³⁹ que anunciava o início do declínio da Escola Carioca, parece ter motivado o arquiteto paulista que veio a se tornar um grande nome da Escola Paulista, João Batista Vilanova Artigas. O arquiteto que se mostrava bastante envolvido com a política brasileira por ser filiado ao Partido Comunista, se apoiou no pensamento do mestre da arquitetura carioca para fortalecer a ideia de que “a responsabilidade social do arquiteto se sustentava no conceito do *projeto* como instrumento de emancipação política e ideológica.”⁴⁰

Este enfoque na estrutura defendido por Niemeyer e a preocupação com os conceitos de desenho e projeto de Artigas, podem ter sido os precursores da adoção da tendência brutalista na arquitetura de São Paulo, assim como a influência do que já estava se fazendo no Reino Unido. Muitos dos arquitetos paulistas eram provenientes de escolas politécnicas ou fortemente ligadas com a disciplina da engenharia e, a partir desta constatação, somada aos os conceitos defendidos por Niemeyer, pode-se estabelecer uma associação com algumas ideias que os Smithsons tinham para a arquitetura brutalista, nomeadamente a importância da materialidade dos edifícios e a relevância do sistema construtivo.

Novamente de acordo com a análise de Fuão, não se pode negar a influência das ideias do Brutalismo inglês na arquitetura moderna de São Paulo. Quando o país passava por uma condição de ditadura militar e repressão, a arquitetura brutalista ficou associada a “uma forma de resistência e identidade arquitetônica nacional.” O betão aparente e as formas cruas dos materiais se tornaram características tão profundas da arquitetura paulista que, décadas mais tarde, nos anos 80 ainda era difícil penetrar as barreiras do Brutalismo paulista com novas ideias arquitetônicas.⁴¹

Conforme o historiador e arquiteto Segawa defendeu, houve uma série de condições na cidade de São Paulo que permitiram o sucesso da arquitetura da chamada “linha paulista” nos anos 1960-70. É relevante mencionar que, para além de fatores como o alto desenvolvimento industrial e financeiro da cidade e o conhecimento da tecnologia por parte das escolas de arquitetura em São Paulo provindas de escolas de engenharia, o autor destaca “as

³⁸ SEGAWA, op. cit., p.129-136.

³⁹ Cf. Nota 12 deste capítulo.

⁴⁰ SEGAWA, op. cit., p.144.

⁴¹ FUÃO, op. cit.

condições políticas de discussão e ação das esquerdas”⁴² como fator considerável. Contudo, ele faz forte referência à autocrítica de Niemeyer⁴³ afirmando ainda mais a influência de seu pensamento para a arquitetura de São Paulo, especialmente quando menciona que a “arquitetura identificável como ‘paulista’ deveu-se ao seu caráter de continuidade à linha carioca”⁴⁴ e, que “em São Paulo, Niemeyer foi cultuado pelas ideias e pelas realizações construídas que, passadas por uma releitura, se transformaram noutra arquitetura nas mãos dos arquitetos paulistas – sem perda da essência que a originou.”⁴⁵

Mais uma vez de acordo com as análises de Segawa e Fuão, Vilanova Artigas nunca se considerou um arquiteto brutalista e nunca fez comparações entre a arquitetura paulista e o Brutalismo britânico. Apesar disso, “o Brutalismo propalado pelo casal inglês Smithson tinha componentes de inquietação social e ético que se ajustariam ao pensamento paulista,”⁴⁶ o que suporta o fato de a tendência brutalista ter sido claramente um caminho adotado pelos arquitetos paulistas para estabelecer um “estilo” próprio, apesar de os contextos políticos e econômicos brasileiro e britânico serem bastante diferentes.

De acordo com Snyder, São Paulo é o lugar do mundo que mais se identificou com a arquitetura brutalista, seja pela sua esteticidade ou pela simbologia de resistência que ela passou a carregar, porém os arquitetos paulistas não costumam se identificar como “brutalistas” e, para Mendes da Rocha, isto se deve à vontade de constituir uma identidade nacional, uma arquitetura brasileira. Muitos arquitetos paulistas, assim como ele, consideram o termo “Brutalismo” importado configurando assim uma ocupação linguística.⁴⁷ “O Brasil é uma nação colonial: começou há apenas alguns séculos, [...] Portanto, estamos condenados a ser modernos, anticoloniais, contra a ocupação.”⁴⁸

A arquitetura paulista brutalista despontou no final dos anos 1950 e início dos 1960, quando simultaneamente era construída Brasília. O então governador do Estado de São Paulo, Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto, que teve sua gestão entre 1959 e 1963, aprovou o Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto – o PAGE – assim que assumiu seu cargo. “Esse

⁴² SEGAWA, op. cit., p.147.

⁴³ Cf. nota 12 deste capítulo.

⁴⁴ SEGAWA, op. cit., p.147.

⁴⁵ Ibidem, p.148.

⁴⁶ Ibidem, p.150.

⁴⁷ SNYDER, Michael. The Unexpectedly Tropical History of Brutalism. **The New York Times Style Magazine**, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/08/15/t-magazine/tropical-brutalism.html>. Acesso em: 28 jul. 2020.

⁴⁸ ROCHA, Paulo Mendes da. apud SNYDER, op. cit. “Brazil is a colonial nation: It began just a few centuries back, [...] So we’re condemned to be modern, to be anticolonial, against occupation.”

plano teve sua origem nas experiências da SAGMACS⁴⁹, criada pelo padre francês Louis Joseph Lebret [...] que tinha por objetivo uma conciliação entre os interesses econômicos e o Bem-Estar Social, tomando a realidade como premissa para o planejamento das cidades.”⁵⁰ Com o intuito de expandir a economia do Estado, o qual já havia se tornado o mais rico do país, o PAGE focava na melhoria social, aliado a incentivos à indústria e agricultura.⁵¹

Pode-se constatar que, apesar das disparidades econômicas e as distintas realidades sociais dos dois países no período do pós-guerra, houve um fator comum que ajudou a disseminar a arquitetura brutalista tanto no Reino Unido quanto em São Paulo. Ao mesmo tempo que os trabalhistas eleitos no Reino Unido apoiavam e financiavam planos de reestruturação urbana e construção de habitação nas cidades britânicas por meio do LCC, o Plano de Carvalho Pinto no Estado de São Paulo possuía o mesmo caráter social de planejamento arquitetônico no Estado. Portanto, a difusão da tendência brutalista que se deu em São Paulo partiu de apoio e incentivo financeiros governamentais, ambos com influências do modelo econômico *keynesiano*, assim como o Reino Unido.

Por outro lado, as distintas realidades econômicas entre Reino Unido e Brasil do período também foram influentes na produção arquitetônica. Na Europa havia a depressão econômica, a reconstrução da guerra, o final da colonização, e consequentemente um clima um tanto desestimulante. Enquanto isso, na América Latina, acontecia o oposto, nações em expansão e crescimento econômico em ambiente de prosperidade. O Brutalismo se adequou às diferentes realidades e, assim como na arquitetura dos Smithsons, em São Paulo buscou a estética do uso excessivo do betão armado, dos materiais baratos e prontamente disponíveis. Além disso, o fato de o Brutalismo ter se firmado em São Paulo, também está relacionado com a maneira que as formas cruas dos materiais se encaixaram nos ambientes tropicais de modo extraordinário.⁵²

Edifícios que pareciam frios e imponentes contra a garoa constante de Londres ou a neve derretida de Boston foram transformados em espaços fecundos e vitais. Superfícies de concreto verdejantes de musgo. Os painéis de vidro necessários para vedar as salas contra o frio do norte ou desapareceram ou recuaram de vista, incentivando a ventilação cruzada e protegendo os espaços internos do sol direto.⁵³

⁴⁹ Sociedade de Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais. Instituição de planejamento urbano que esteve atuante no Brasil principalmente nos anos 1950.

⁵⁰ CAMARGO, Mônica Junqueira de. Inventário dos bens culturais relativos ao Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto (1959-1963). **Revista CPC**, São Paulo, p.168.

⁵¹ A difusão da arquitetura moderna no Estado de São Paulo no início da década de 1960. **YouTube**, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DCYP7FXwSLw&t=29s>. Acesso em: 21 abr. 2020.

⁵² SNYDER, op. cit.

⁵³ SNYDER, op. cit. “*Buildings that looked cold and imposing against London’s constant drizzle or Boston’s icy slush were transformed into fecund, vital spaces. Concrete surfaces bloomed green with moss. The panels of*

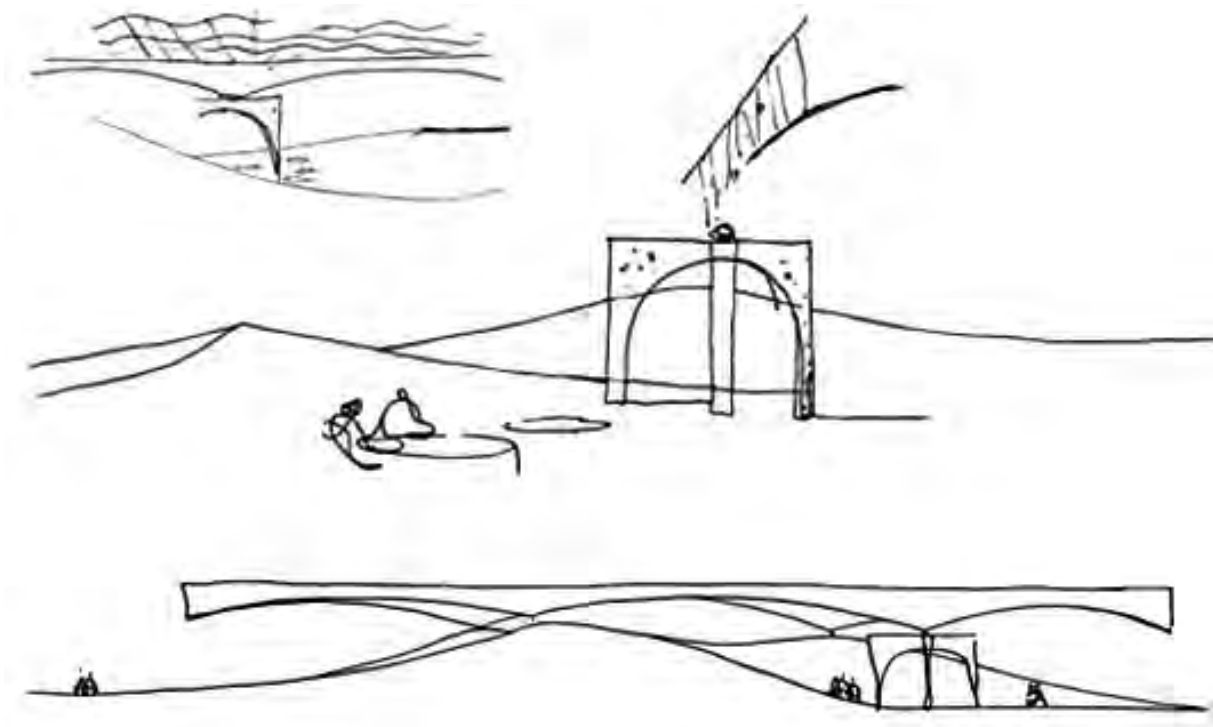


Figura 42 - Croquis para o Pavilhão do Brasil em Osaka na Expo'70.
Desenhos de Paulo Mendes da Rocha e equipe (s/ data).

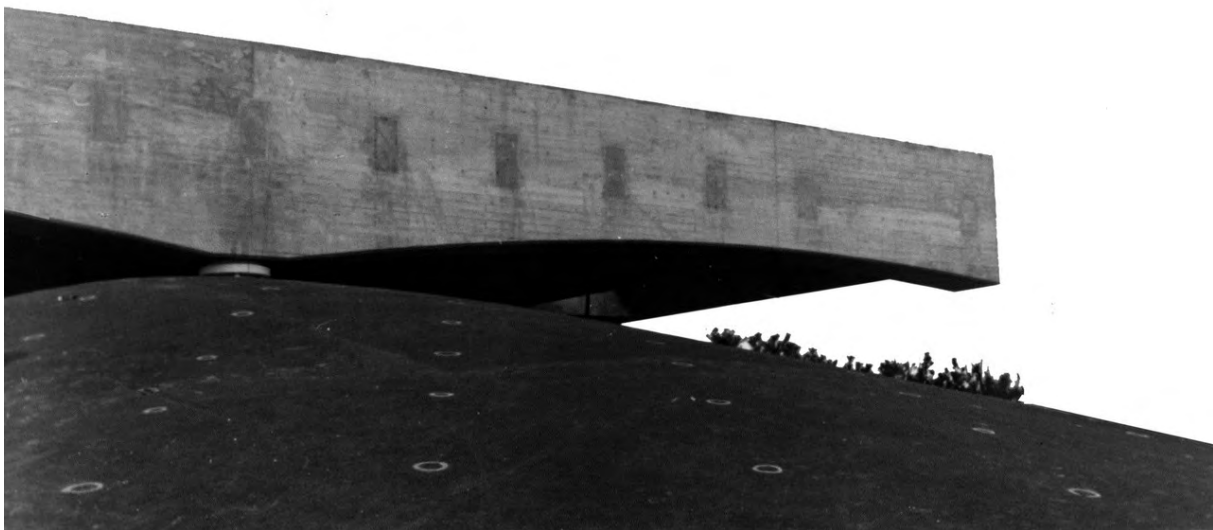


Figura 43 - Pavilhão do Brasil em Osaka na Expo'70.
Imagem do Arquivo de Paulo Mendes da Rocha (s/ data).

Durante o período da ditadura militar, que foi quando o Brutalismo da arquitetura paulista estava mais firmamente estabelecido, houve a interferência da censura sobre o andamento de projetos e obras, mesmo que nem sempre tão diretamente – as pessoas tinham de lidar com a censura e a repressão no dia a dia, já que era uma condição estabelecida na sociedade.

A Ditadura Militar não muda o projeto, mas altera as condições políticas, sociais, pessoais e profissionais em que se projeta. As condições políticas, sociais, pessoais e profissionais terminam — no limite — por inviabilizar novos trabalhos, na medida em que o direito de ir e vir se restringe, transformando a vida do arquiteto.⁵⁴

O pavilhão do Brasil feito para a Expo'70 em Osaka no Japão (fig. 42 e 43), da autoria de Paulo Mendes da Rocha e equipe, foi considerada a obra que marcou o encerramento da Escola Paulista Brutalista.⁵⁵ Quando questionado sobre a relação do projeto com a ditadura militar, Mendes da Rocha afirmou que: “não era um pavilhão feito contra a Ditadura Militar, de jeito nenhum... A Ditadura Militar que era contra a liberdade e a expressão da inteligência brasileira. É diferente.” Portanto o arquiteto negou ter criado o pavilhão para demonstrar sua oposição à ditadura, e sim como sua “expressão de liberdade”.⁵⁶

A partir das questões colocadas inicialmente – o Brutalismo associado à Escola Paulista correspondeu a uma tomada de posição dos arquitetos paulistas em relação às mudanças políticas na sociedade brasileira? Como podemos caracterizar estas tomadas de posição? – pode-se concluir que possivelmente alguns arquitetos do período “se utilizaram” da tendência arquitetônica do momento para a elaboração de projetos de edifícios que pudessem preservar a democracia que o Brasil vivenciara antes do golpe militar, e não necessariamente porque o Brutalismo carregava, no seu “estilo”, a característica do antiautoritarismo e da liberdade. Talvez o Brutalismo tenha surgido em um momento oportuno que veio a caracterizar o estilo da arquitetura de São Paulo e, ao mesmo tempo, simbolizar a resistência dos arquitetos paulistas a sistemas autoritários.

Não se tratava de um mero conceito estético. O Brutalismo se firmou também como uma militância política. Com o avanço da ditadura, muitos dos arquitetos se aproximaram do Partido Comunista. Com o AI-5, em 1968, tanto Artigas quanto

glass necessary for sealing rooms against the northern chill either disappeared or receded from view, encouraging cross-ventilation while also protecting interior spaces from direct sun.”

⁵⁴ ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. 1964-85: Arquitetura brasileira em transe. **Vitruvius**, 2014. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.167/5183>. Acesso em: 29 jul. 2020.

⁵⁵ SEGAWA, op. cit., p.157.

⁵⁶ MACADAR, Andrea. Paulo Mendes da Rocha: Política, cultura e arquitetura. **Vitruvius**, 2006. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.026/3302?page=4>. Acesso em: 06 ago. 2020.

Paulo Mendes foram afastados do cargo de professor na USP. Seus edifícios refletiam a ideologia da esquerda em espaços abertos, propícios a grandes manifestações.⁵⁷

Por outro lado, não se pode desvincular os princípios dos Smithsons na natureza do Brutalismo, quando eles procuraram criar uma arquitetura mais voltada para as pessoas frequentadoras de determinados espaços destinados a serem locais de trocas e convivência de uma comunidade. Esta visão da arquitetura voltada para a vivência dos espaços de caráter transformador também foi a grande característica das obras públicas da arquitetura paulista brutalista, como podemos referenciar no vão livre do MASP e no salão caramelo da FAUUSP.⁵⁸

Os casos de estudo selecionados para esta dissertação, o MASP e a FAUUSP, são edifícios representativos da tendência brutalista e da Escola Paulista. As características mais específicas em termos de projeto e concepção destes edifícios serão mais profundamente abordadas no capítulo 3 – O MASP e a FAUUSP: suas histórias.

⁵⁷ KOGAN, Gabriel. Arquitetura brutalista se popularizou no Brasil na década de 1960. **Folha de S. Paulo**, 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/09/1337952-estilo-arquitetonico-brutalista-se-popularizou-no-brasil-na-decada-de-1960.shtml>. Acesso em: 28 jul. 2020.

⁵⁸ ZONNO, Fabíola do Valle. O Brutalismo como expressão da arte do vivenciado. **X Seminário DOCOMOMO Brasil – Arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75**, Curitiba, 15-18 out. 2013. P.1-18.

3. O MASP E A FAUUSP

SUAS HISTÓRIAS



Figura 44 - Lina Bo Bardi no vão livre do MASP em obras.
Fotografia de Lew Parella (1967).



Figura 45 - Vilanova Artigas no salão caramelo.
Imagem do acervo do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Paraná (CAU-PR) (s/ data).

Este capítulo tem como principal objetivo analisar as histórias das concepções dos edifícios do MASP de Lina Bo Bardi e da FAUUSP de Vilanova Artigas, em particular a formulação dos dois espaços de maior interesse desta dissertação: o vão livre do MASP e o salão caramelo da FAUUSP. Será explorado o engajamento dos arquitetos em relação às questões políticas e sociais no período em que projetaram os seus edifícios e, para isso, foi preciso fazer uma pequena biografia sobre cada um dos autores, visto que para esta dissertação é determinante associar os projetos aos seus respectivos ideais políticos e sociais.

Será importante perceber a trajetória de Lina Bo Bardi (fig. 44) desde o tempo em que estudou e se formou na Itália, seus primeiros anos de profissão, até o trabalho que realizou no Brasil a partir de sua chegada em 1946. É interessante analisar como ela agiu nos seus primeiros anos como arquiteta numa Itália fascista, quais posicionamentos tomou e se os transportou para seus projetos, inclusive os que fez no Brasil e em especial no Museu de Arte de São Paulo.

No que concerne o idealizador do outro caso de estudo, Vilanova Artigas (fig. 45), será de igual importância entender a trajetória do arquiteto. Este, por sua vez, nascido no Brasil, se tornou também um dos maiores nomes da Escola Paulista de Arquitetura e foi personalidade influente para o ensino da arquitetura no Brasil.

São obras distintas em diversos aspectos, a começar pelos seus programas: um museu e uma escola. O vão livre do MASP é quase uma praça pública localizada numa das maiores e mais importantes avenidas da cidade, enquanto o salão caramelo é um espaço semiprivado, dentro de uma escola de arquitetura, num campus universitário, longe do centro de São Paulo. Contudo, ambos os edifícios têm muitas características comuns, desde serem contemporâneos, clássicas obras da Escola Paulista Brutalista, até os usos democráticos que os espaços proporcionam.

Já é sabido que o vão livre do MASP se tornou um epicentro de manifestações públicas na cidade de São Paulo, como visto no primeiro capítulo desta dissertação. Neste capítulo, analisaremos se a esplanada foi projetada para tal efeito, se havia na concepção projetual por parte de Lina Bo Bardi criar um espaço democrático destinado à apropriação pública. Para isso, será indispensável entender o que precedeu sua construção: a aquisição do terreno, o financiamento do projeto e a escolha da arquiteta, os ideais de Lina Bo Bardi e suas intenções para o edifício e sua esplanada. Também é sabido que o salão caramelo da FAUUSP é um espaço apropriado para manifestações políticas, assembleias, entre outros. Da mesma



Figura 46 - Cartão comercial de Lina Bo de quando foi trabalhar em Milão.
Imagem do acervo da revista *Domus*.



Figura 47 - Ilustração de Lina Bo para a revista *Domus* volume 152 de 1940.
Imagem do acervo da revista *Domus*.

forma, será relevante desenvolver a mesma leitura, com a intenção de entender a sua concepção, bem como seus financiadores, além do entendimento da posição ideológica de Vilanova Artigas, se ela foi transportada para seu projeto e de que maneira.

3.1. LINA BO BARDI: O FASCISMO ITALIANO E A DITADURA BRASILEIRA

Lina Bo (1914-1992) nasceu, cresceu e estudou em Roma. Se formou arquiteta no ano de 1939, durante a Segunda Guerra Mundial em uma Itália embalada pelo fascismo, em uma escola que tinha fortes vínculos com o governo da época e que seguia uma diretriz historicista e conservadora.¹ Logo em 1940, se transferiu para Milão (fig. 46) para trabalhar no ateliê de seu amigo Carlo Pagani (1913-1999) e, no mesmo período, fez ilustrações e participações em revistas dirigidas pelo famoso arquiteto Gio Ponti (1891-1979). De entre as participações em revistas italianas, se destaca a sua atividade na *Domus* (fig. 47), que abordava conteúdos arquitetônicos como a reconstrução da Itália no pós-guerra.

Talvez a participação de Lina Bo nos editoriais de diversas revistas durante a guerra tenha influenciado a sua maneira de pensar e se posicionar politicamente, uma vez que era um meio intelectual utilizado pelos arquitetos da época para discussões acerca do futuro da arquitetura no país e a política vivida na Itália. De acordo com Lima, o fato de Lina Bo ter trabalhado por um período na revista *Domus*, lhe deu a oportunidade de ampliar seu conhecimento acerca da arquitetura e também do seu círculo social, ou seja, ela pôde se relacionar com arquitetos e intelectuais que se identificavam com ideais antifascistas e até participavam de movimentos opositores ao governo autoritário italiano. O autor também afirma que não houve nenhum documento que revele oficialmente a participação de Lina Bo no M.S.A.² ou no movimento da Resistência Italiana, porém, há evidências de que ela emprestou o apartamento de sua família no centro da cidade para reuniões e abrigo de amigos pertencentes a estes grupos.³ Por outro lado, a autora Grinover averigou que Lina Bo provavelmente se filiou

¹ ANELLI, Renato. Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. **Pós. Revista Do Programa de Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Da FAUUSP**, São Paulo, v.27, p.89, jun. 2010.

² *Movimento di Studi per l'Architettura*. Movimento que surgiu em Milão, declaradamente antifascista e marxista, envolvido no futuro do Movimento Moderno na arquitetura.

³ LIMA, Zeuler de Almeida. Lina Bo Bardi, entre margens e centros. **Revista ARQTEXTO**, Porto Alegre, v.14, p.126-127, jun. 2009.



Figura 48 - Capa do volume 3 da revista A.
Imagem do acervo da *Fondazione Maxxi*.



Figura 49 - Capa do volume 8 da revista A.
Imagem do acervo da *Fondazione Maxxi*.



Figura 50 - Pietro e Lina Bo Bardi em 1947.
Imagem do acervo do periódico *O Estado de S. Paulo*.

ao M.S.A. em 1944, inclusive como uma das fundadoras do movimento, de acordo com o estudo de Baffa em “*Il Movimento di studi per l’Architettura: 1945-1961*” de 1995.⁴

Depois da guerra, Lina Bo juntamente com seus amigos Carlo Pagani e Bruno Zevi, criaram a revista “*A - Attualità, Architettura, Abitazione, Arte*”,⁵ a qual tinha como foco a reconstrução italiana do pós-guerra (fig. 48 e 49). É importante destacar que fora uma revista com forte engajamento político e que se posicionava contra o governo autoritário. Talvez o comprometimento político por parte de Bruno Zevi, que era declaradamente anti-fascista e militava pela Resistência Italiana, tenha influenciado bastante o direcionamento da revista.⁶

Lina Bo, no entanto, participou pouco na revista *A*, já que pouco tempo após sua criação, e com o final da guerra, a arquiteta retornou a cidade de Roma. O fator que a fez se distanciar da produção das revistas no norte da Itália pode estar relacionado ao envolvimento que Lina Bo teve com Pietro Maria Bardi (fig. 50), de quem esteve próxima no período em Roma e com quem veio, mais tarde, a se casar. Apesar dos poucos anos de participação na *A*, foi um período de colaboração com Zevi e Pagani essencial para o exercício de sua mentalidade política.⁷

Pietro Maria Bardi era crítico e *marchand* de arte italiano e uma figura um tanto polêmica, já que fora filiado ao partido fascista italiano durante sua juventude. Além disso, Pietro Bardi foi cofundador da revista *Quadrante*, que apoiava a ideologia do fascismo italiano e abordava a arquitetura moderna como uma representação do regime fascista. A primeira vez que ele foi à América do Sul e visitou o Brasil, foi para fazer propaganda do modernismo italiano e, ao mesmo tempo, contribuir para a expansão do pensamento fascista pelo mundo.⁸

O fascismo de Bardi não foi, portanto, diferente daquele da maioria dos colegas racionalistas e tornou-se mais crítico conforme o regime foi mostrando sua essência burocrática, corrupta e conservadora. Mas enquanto algumas trajetórias levariam ao confronto e a finais trágicos, a carreira de Bardi como crítico e marchand de arte circunscreveu sua verve polêmica a uma incômoda, mas suportável, oposição.⁹

⁴ GRINOVER, Marina Mange. **Uma ideia de arquitetura**: escritos de Lina Bo Bardi. São Paulo, 2010. P.111.

⁵ A revista foi editada em Milão, Itália, teve nove volumes e todos foram publicados quinzenalmente no ano de 1946.

⁶ LIMA, op. cit., p.127.

⁷ Ibidem, p.128.

⁸ RIFKIND, David. **Pietro Maria Bardi, Quadrante, e a Arquitetura da Itália Fascista**. Modernidade Latina: Os italianos e os Centros do modernismo Latino-americano. São Paulo, 2013.

⁹ ANELLI, op. cit.



Figura 51 - MASP da rua 7 de abril, no antigo edifício dos *Diários Associados*. Imagem do acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (s/ data).

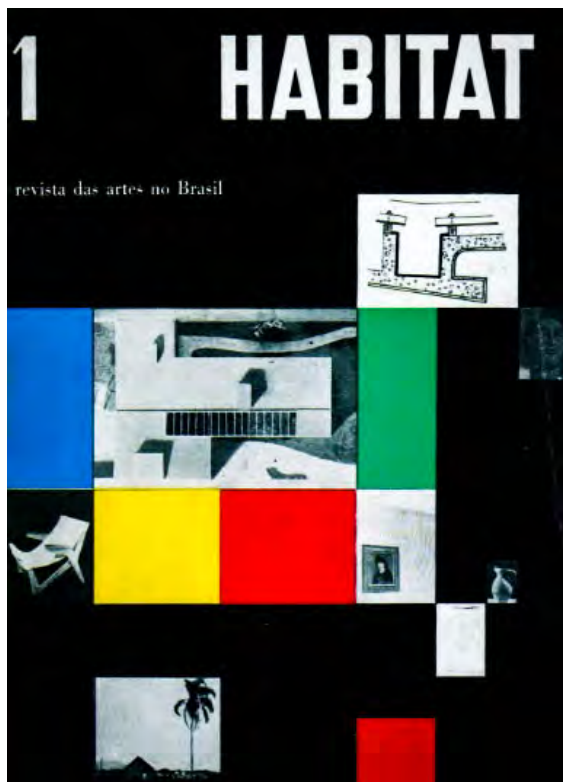


Figura 52 - Capa do volume 1 da revista *Habitat*. Imagem do acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (s/ data).



Figura 53 - Capa do volume 8 da revista *Habitat*. Imagem do acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (s/ data).

Na decorrência do final da guerra, o mercado de arte italiano se tornou deveras escasso, portanto, o casal Bardi decidiu se mudar para o Brasil no ano de 1946. Ao chegar, Lina e Pietro Bardi logo entram em contato com a alta aristocracia paulistana, principalmente pela ligação que Pietro já tinha estabelecido no passado com o grande empresário e influente personalidade da época Francisco de Assis Chateaubriand (1892-1968) que, logo no ano seguinte, convidaria o *marchand* italiano para ser o diretor de um novo museu de arte na cidade de São Paulo, o MASP, localizado no edifício dos *Diários Associados*¹⁰ na rua 7 de Abril (fig. 51).

No ano de 1950, quando o casal Bardi já se encontrava bastante envolvido com o museu de Assis Chateaubriand, eles decidem publicar uma revista que teria Lina Bo Bardi como responsável, dado que ela acumulava experiência em ilustrações e direções de revistas desenvolvidas na Itália. A revista *Habitat* (fig. 52 e 53) era intitulada como a “revista das artes no Brasil” e pretendia divulgar e promover as exposições e atividades do MASP, as tornando acessíveis e públicas.¹¹ Pode-se dizer que a revista, apesar de ter tido o intuito de divulgação dos trabalhos do MASP, de alguma maneira tornou a arte e a arquitetura mais populares e acessíveis ao público de São Paulo.

Apesar de seus fortes contatos e sua posição financeira privilegiada, Lina Bo Bardi ainda sofreu algumas complicações no seu período de vida no Brasil. Se naturalizou brasileira, mas ainda assim era vista como estrangeira e sofria os preconceitos por ser mulher, portanto, teve poucas (mas importantes) obras efetivamente construídas no país em toda a sua carreira. Alguns anos depois, em 1959, quando Bo Bardi já havia se instalado em São Paulo, feito o projeto do MASP da avenida Paulista (que só ficaria pronto em 1968) e criado a revista *Habitat*, recebeu um convite para projetar o Museu de Arte Moderna da Bahia, o que fez com que se mudasse para Salvador por alguns anos. Este período passado na Bahia parece ter sido bastante influente no pensamento e trajetória da arquiteta.¹²

O convite feito pelo então governador da Bahia decorreu de uma exposição feita pela arquiteta em São Paulo também em 1959. A exposição “*Bahia*”, exibida no Ibirapuera, explorava de maneira crítica os problemas do nordeste brasileiro da época. Enquanto viveu em

¹⁰ Grande empresa de comunicação brasileira fundada pelo empresário Assis Chateaubriand. Iniciada em 1924, foi comportando ao longo do tempo rádios, periódicos, revistas, televisão, internet, sendo existente até hoje.

¹¹ STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat**: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo. São Paulo, 2006. P.18-19.

¹² FERRAZ, Marcos Grinspun. Lina Bo Bardi: a arquiteta antropóloga. **Vitruvius**, 2014. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.174/5355>. Acesso em: 02 maio 2020.



Figura 54 - Lina Bo Bardi no Solar do Unhão em Salvador.
Imagem do acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (s/ data).



Figura 55 - O Solar do Unhão em Salvador.
Fotografia de Nelson Kon (s/ data).

Salvador, Lina Bo Bardi conheceu a verdadeira cultura popular da região e uma realidade muito distinta da qual estava familiarizada. O museu de Salvador foi criado a partir da restauração do conjunto de edifícios do Solar da Unhão (fig. 55), e a arquiteta fez questão de usar materiais simples e baratos, caracterizando a “arquitetura pobre”, termo definido assim por ela. Lina Bo Bardi criou este termo para se referir a uma maneira de construir que valorizava os materiais e meios de construção brasileiros, simples e criativos, sem ter necessidade de dependência de qualquer importação. Desta maneira, trazia autenticidade à arquitetura brasileira e a tornava notável.

Aos poucos, Lina Bo Bardi foi se inteirando da cultura e do povo brasileiro, ganhando assim mais espaço. Quando voltou da Bahia para São Paulo, uma vez que já estava instalado o governo militar no Brasil, ela se mostrou “mais engajada com a contracultura e com a luta contra a ditadura, Lina passou a apoiar a guerrilha nos chamados anos de chumbo, num capítulo pouco conhecido de sua vida.”¹³ Portanto, pode-se dizer que durante o período da ditadura militar, foi quando ela se mostrou mais envolvida com a preocupação política brasileira.

É sabido que Lina Bo Bardi participou e inclusive emprestou sua casa para sediar reuniões da Aliança Libertadora Nacional, a ALN.¹⁴ Apesar de ter sido perseguida pela repressão e ter tido um processo de prisão na Justiça Militar, a arquiteta nunca foi efetivamente cassada ou presa, talvez pelo fato de ela sempre ter tido uma vida burguesa e vários contatos de pessoas importantes e poderosas em São Paulo. Lina Bo Bardi chegou a se exilar por um período na Itália juntamente com seu marido Pietro Bardi, que nunca participou na militância contra a política militar brasileira.¹⁵

Lina Bo Bardi, portanto, revelou-se por vezes contraditória. Eventualmente ela parece ter ideais de esquerda, por exemplo quando trabalhou com Pagani e Zevi durante o fascismo italiano ou quando se reuniu aos opositores do governo ditatorial brasileiro. Porém, ela trabalhou ocasionalmente para grandes personalidades da aristocracia brasileira, muitas vezes com contatos políticos da direita e esteve sempre envolvida com Pietro Bardi, pessoa que teve forte relação com a ideologia fascista.

¹³ FERRAZ, op. cit.

¹⁴ A ALN foi um grupo de guerrilha armada comandado por Carlos Marighella. Atuante a partir de 1968 durante o regime militar brasileiro, a aliança tinha orientação e militância comunista.

¹⁵ FERRAZ, op. cit.



Figura 56 - O edifício do Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi.
Fotografia de Sérgio Gicovate (s/ data).



Figura 57 - Lina Bo Bardi em sua residência em São Paulo.
Imagem do acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (1952).

Para Vainer, Lina Bo Bardi por vezes demonstrou uma postura socialista na sua arquitetura, como fazer o projeto para o MASP gratuitamente, além de trazer, frequentemente, um caráter social e acessível em suas obras. O Sesc¹⁶ Pompeia (1982) (fig. 56) é um grande exemplo disto, assim como o vão do MASP possui no seu projeto, o Sesc também conta com espaços que celebrem a democracia e a liberdade. Surgido na reabilitação de uma fábrica na zona oeste da cidade de São Paulo, o Sesc de Lina Bo Bardi ficou conhecido como “cidadela da liberdade” e atua como um “refúgio” no meio da megalópole paulistana para as pessoas conviverem, praticar desporto e se entreterem.¹⁷

Lina Bo Bardi não se posicionava muito em relação à política, especialmente no começo de sua carreira. Pode-se dizer que no seu período na Itália, ela se mostrou envolvida com pessoas da Resistência Italiana, mas ao mesmo tempo não há grandes declarações da arquiteta sobre este assunto. É preciso considerar que ela foi uma pessoa privilegiada nesta altura, já que conseguiu estudar e trabalhar durante um período tão opressor, além de ter tido a oportunidade de conviver com a elite intelectual italiana, onde pôde se envolver com pessoas de grande expressão no campo da arquitetura.

Já no período que ela esteve no Brasil, e principalmente depois do golpe militar e suas experiências na Bahia, há mais declarações com teor político de Bo Bardi. Ela claramente se posicionou contra a ditadura brasileira e se mostrou a favor da democracia. Muitas de suas declarações são feitas em relação ao seu projeto do MASP, o que será abordado com mais minúcia a seguir.

3.2. O MASP DE LINA BO BARDI

O Museu de Arte de São Paulo foi fundado no ano de 1947 pelo grande empresário brasileiro e influente personalidade da época, Francisco de Assis Chateaubriand. O MASP, instituição antes situada na rua 7 de Abril, no centro da cidade, só se deslocou para a atual localização na avenida Paulista em 1968, com o projeto do edifício de Lina Bo Bardi. Os Bardi

¹⁶ Serviço Social do Comércio. Instituição privada com diversas unidades pelo Brasil, surgiu para ser centros de convivência e desenvolvimento, através do oferecimento de serviços nos âmbitos da educação, lazer, cultura, saúde e desporto.

¹⁷ VAINER, André. apud FERRAZ, op. cit.



Figura 58 - O antigo belvedere da avenida Paulista e o túnel da avenida 9 de Julho. Imagem retirada de PISANI (2019, p.244).



Figura 59 - O MASP no período final de sua construção e o túnel da avenida 9 de Julho. Imagem retirada de PISANI (2019, p.236).

já eram bastante conhecidos de Chateaubriand, inclusive o marido de Lina, Pietro Maria Bardi, já atuava como diretor do MASP desde sua inauguração em 1947 na rua 7 de Abril.

3.2.1. O POLÊMICO TERRENO DO MASP

Uma das mais importantes e famosas avenidas da cidade de São Paulo, a Paulista teve uma história que passou por algumas fases que construíram o que a avenida é hoje. Fundada no ano de 1891, a avenida passou por um momento de loteamento e construção de grandes casarões residenciais de senhores do café e alta burguesia paulistana. A partir de 1952, uma lei permitiu a construção de edifícios em altura e voltados para o comércio e serviços, o que fez com que muitas casas e construções fossem demolidas e substituídas por galerias, grandes conjuntos comerciais e inclusive o MASP. Portanto, a avenida Paulista passou de uma zona residencial para aos poucos se tornar um polo financeiro, cultural e comercial da cidade. Hoje, a avenida preserva seu pluralismo por ser ainda um importante centro financeiro e um dos principais polos de lazer da cidade, epicentro de manifestações políticas e sociais da cidade de São Paulo.

Antes do projeto de Lina Bo Bardi, o terreno do MASP na avenida Paulista era ocupado por um *belvedere*, o Belvedere Trianon (fig.58), edifício datado de 12 de junho de 1916 que foi assinado pelos arquitetos do renomado escritório de São Paulo, Ramos de Azevedo.¹⁸ O Belvedere Trianon servia como miradouro da avenida 9 de Julho, esta localizada numa cota muito inferior a do terreno do belvedere passa, quase perpendicularmente, por baixo da avenida Paulista através do túnel 9 de Julho. Além disso, o Belvedere Trianon também era um importante ponto de encontro para festas e eventos da elite paulistana. O edifício construído em 1916 teve poucos anos de utilização, já que no final da década de 1920 aconteceu a crise do café¹⁹ e, com isso, o belvedere teve seu restaurante fechado e o edifício foi se degradando até sua demolição em 1951 para receber neste terreno um novo edifício destinado à primeira Bienal de Arte Moderna de São Paulo, este, por sua vez, viria a ser substituído pelo edifício do MASP logo em 1968.

¹⁸ Maior escritório de arquitetura de São Paulo do final do século XIX e início do XX. Comandado pelo engenheiro-arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, teve importantes obras públicas construídas na capital paulista, como os edifícios das Secretarias do Estado no Pateo do Collegio (1886-96) e o Theatro Municipal de São Paulo (1903-11).

¹⁹ Reflexo da quebra da Bolsa de Nova Iorque de 1929. O Estado de São Paulo havia enriquecido muito com a produção e exportação cafeeira.



Figura 60 - Vista do centro de São Paulo a partir do antigo Belvedere Trianon.
Imagem do acervo da Prefeitura do Município de São Paulo, Sistema Municipal de Processos (s/ data).



Figura 61 - Vista do centro de São Paulo a partir da praça Arquiteto Rodrigo Lefevre, localizada a norte do edifício do MASP.
Fotografia da autora (2020).

Há uma grande polêmica sobre a aquisição do terreno e a decisão do projeto para a construção do MASP. O historiador e pesquisador especializado em arquitetura moderna brasileira, Daniele Pisani, revela uma história diferente da que vem sendo altamente reproduzida em tantos livros e trabalhos acadêmicos.²⁰ Esta descoberta de Pisani até foi noticiada pelo jornal *Folha de S. Paulo* como uma mentira que vem sendo contada ao longo dos anos.²¹ A história, que vem sendo repetida, conta que o terreno do MASP teria sido doado para a prefeitura de São Paulo e só poderia ser ocupado por algum edifício que mantivesse a vista para a avenida 9 de Julho, o centro da cidade e a serra da cantareira, assim como o antigo belvedere (fig. 60). Por esta razão o projeto de Lina Bo Bardi teria sido escolhido, já que a arquiteta teria projetado o famoso vão livre para criar a ligação entre a Paulista e a 9 de Julho como referida na tal exigência.

Conforme Pisani constatou em seu livro, “o terreno do Trianon não foi recebido em doação, mas sim adquirido pela prefeitura, e que ele foi vendido à prefeitura não por Joaquim Eugênio de Lima [um dos engenheiros idealizadores da avenida Paulista], mas por José Borges de Figueiredo [outra personalidade envolvida na fundação da avenida Paulista e um dos fundadores do Banco de São Paulo].”²² Porém, a história da doação foi sustentada pelo casal Bardi ao longo dos anos e, por ter sido tão disseminada, acabou por se tornar uma “verdade”, fazendo com que a história legítima, apesar de ser evidentemente pública, não seja de conhecimento por grande parte da população. As próprias redes sociais do MASP ainda em 2020 publicam a história da doação do terreno.²³

Além da polêmica da doação, há também a questão do porquê da escolha do projeto de Bo Bardi, já que no contrato de venda do terreno não havia nenhuma exigência quanto à manutenção da vista para a 9 de julho.²⁴ Não é intenção desta seção tirar o mérito do projeto do MASP, mas é preciso desvincular a aprovação do projeto de uma falsa exigência e observá-lo com suas características particulares para perceber que é um projeto de qualidade e que afinal se tornou um dos principais pontos da cidade de São Paulo e uma grande obra para o modernismo brasileiro.

²⁰ É exemplo o trabalho referenciado nesta dissertação de CÁRDENAS, Alexandra Silva. **Masp**: estrutura, proporção, forma. São Paulo: Editora da Cidade, v.1, 2015. P.36-40.

²¹ ANGIOLILLO, Francesca. Historiador revela mentira sobre vão-livre do Masp antes da construção do museu. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.C1, jul. 2019.

²² PISANI, Daniele. **O Trianon do MAM ao MASP**: Arquitetura e política em São Paulo (1946-1968). 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2019. P.194.

²³ Como pode ser visto na publicação da conta oficial do MASP no *Instagram* em 30 de abril de 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_nyrZpphUE/. Acesso em: 25 out. 2020.

²⁴ PISANI, op. cit., p.194.



Figura 62 - Pavilhão da I Bienal de São Paulo em 1951 na esplanada do Belvedere. Imagem do acervo da Bienal de São Paulo.

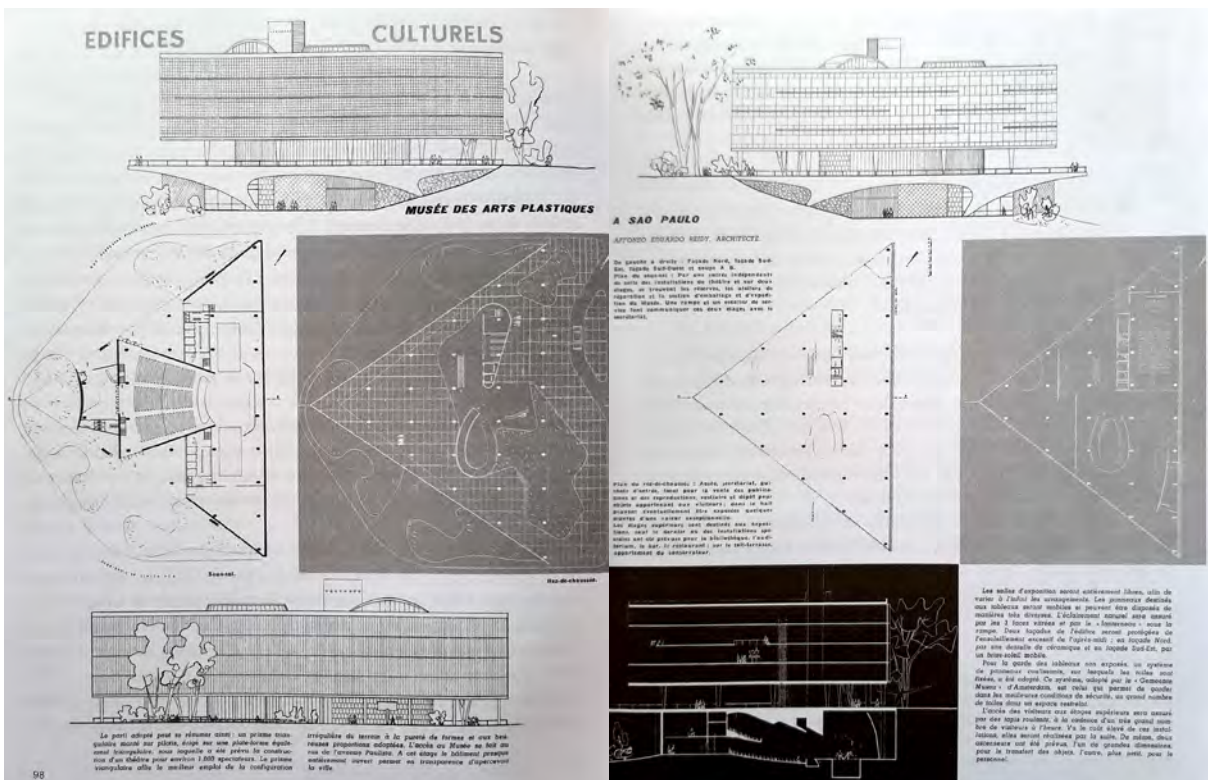


Figura 63 - Projeto de Affonso Reidy para um museu de artes plásticas em São Paulo. Publicação da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* em agosto de 1952 p.98-99.

A I Bienal de São Paulo aconteceu em um pavilhão temporário construído no terreno do Trianon (fig. 62), com a orientação no projeto do engenheiro Luiz Maiorana e os arquitetos Luiz Saia e Eduardo Kneese de Mello. O novo edifício, que substituiria o da I Bienal, contava não apenas com o projeto de Lina Bo Bardi, mas havia diversos outros projetos, destacando-se entre eles o de Affonso Reidy para uma nova sede do Museu de Arte Moderna, o MAM em São Paulo.²⁵ Ciccilio Matarazzo (1898-1977) foi o grande empresário fundador da Bienal e do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foi ele quem encomendou o projeto a Affonso Reidy, com a intenção de estabelecer no terreno do Trianon, depois da I Bienal, o MAM de São Paulo.

O novo edifício no terreno do pavilhão da I Bienal seria feito em comemoração ao IV centenário da cidade de São Paulo (1953), destinado a um “palácio das artes”, e seria escolhido por meio de um concurso fechado (1952). O projeto vencedor foi o de Affonso Reidy (fig. 63), o qual apresentava um edifício de baixa altura e permitia manter a vista da 9 de julho a partir da Paulista (não porque era uma exigência do contrato, mas sim porque caracterizava positivamente o projeto de Reidy).²⁶

Por falta de dinheiro ou financiadores, Matarazzo não conseguiu iniciar a construção do edifício projetado por Reidy imediatamente, portanto foi postergando a construção até fracassar. Sendo assim, o terreno da Paulista voltou a ficar sem destino, e o parque do Ibirapuera ficou por receber a II Bienal da cidade bem como a nova sede do MAM, desta vez, pelo projeto dos edifícios do complexo do Ibirapuera de Oscar Niemeyer.²⁷

Com as mudanças na prefeitura, só em 1959, na gestão de Adhemar de Barros, foi aberta uma concorrência para um edifício no terreno do belvedere que aproveitasse as restantes estruturas do pavilhão da Bienal (visando economia em construções novas) e fosse usado para reuniões e eventos da própria prefeitura. Neste mesmo ano, o prefeito declarou aos participantes que estudassem a possibilidade de utilizar parte do terreno para abrigar o Museu de Arte de São Paulo. No começo de 1960, há um projeto elaborado pelos técnicos da própria prefeitura e há também o projeto de Lina Bo Bardi, este que apresentava o volume elevado e a esplanada do vão livre. É vencedor o projeto de Bo Bardi, apesar de ter que se desfazer das estruturas que já

²⁵ O renomado arquiteto já havia feito o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro (1948), edifício importante do modernismo brasileiro, e de características brutalistas.

²⁶ PISANI, op. cit., p.69-77.

²⁷ *Ibidem*, p.147-150.

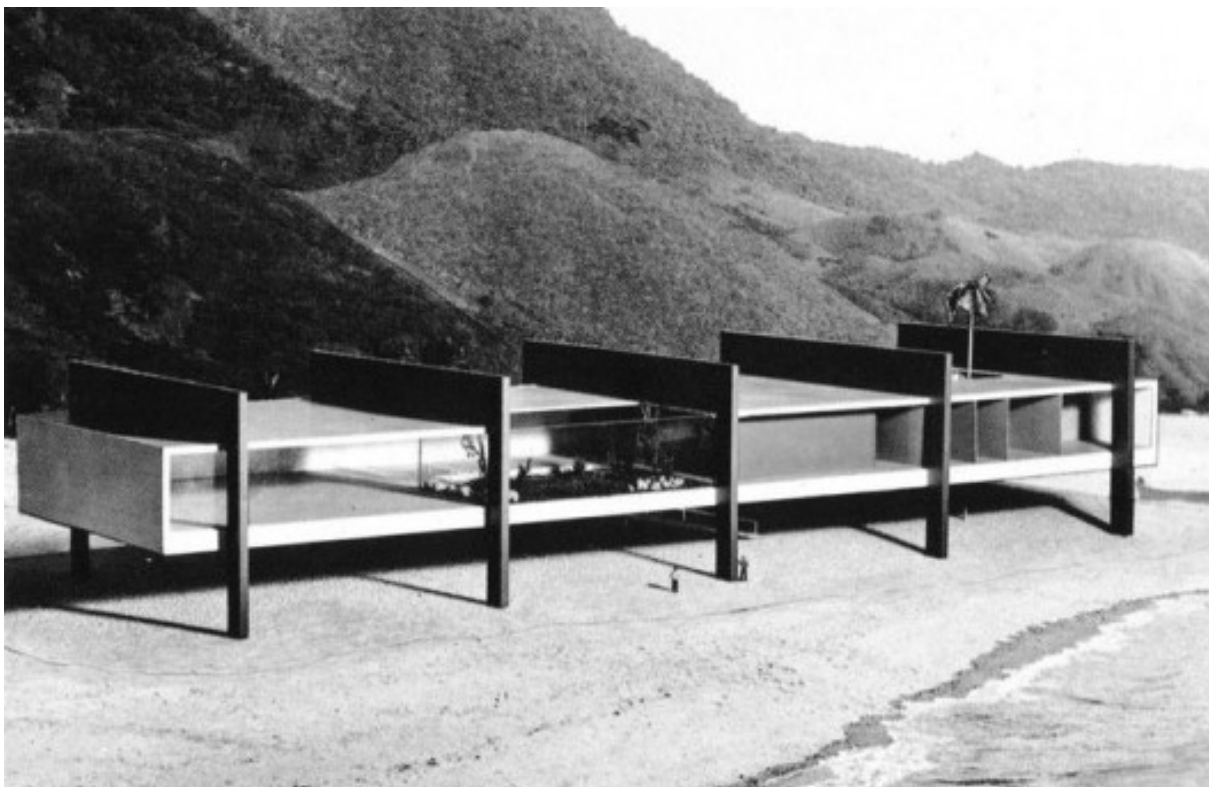


Figura 64 - Projeto de Lina Bo Bardi para o museu “à Beira do Oceano” para a cidade de São Vicente (1951). Imagem retirada de ANELLI (2009).



Figura 65 - Terreno do belvedere a ser preparado em 1960 para receber o MASP. Fotografia de Luiz Hossaka.

havam e de implantar novas fundações, causando grande acréscimo ao valor da obra. O edifício só ficou terminado no ano de 1968.²⁸

Portanto, o argumento de Bardi que o MAM teria fracassado por não cumprir com a “exigência do doador do terreno” não tem coerência, primeiro por não ser uma exigência do contrato e, segundo, porque o projeto de Reidy havia vencido o concurso de 1952 com a qualidade da vista da 9 de Julho sendo exaltada pelo júri.²⁹

3.2.2. O PROJETO DO MASP

Apesar da polêmica envolvendo o terreno e a escolha do edifício, o projeto em si de Lina Bo Bardi é ainda assim uma obra importante e deve ser valorizada, independente destas circunstâncias. O MASP conta com grandes inovações para a época em que foi construído, em especial por ser um edifício elevado, um volume paralelepipedal, que permitiu a criação de três diferentes espaços: o nível do subsolo, o nível da avenida Paulista e o nível elevado. O nível do subsolo consiste em dois pisos semienterrados que são compostos por hall, biblioteca e restaurante no patamar mais profundo; auditório e mezanino no patamar acima. O nível da avenida Paulista consiste em um espaço completamente aberto, uma ampla praça urbana sob o edifício. Esta “praça” foi posteriormente denominada Esplanada Lina Bo Bardi em 1992. O nível elevado consiste em dois pisos construídos e suportados por super vigas de betão pré-esforçado, sendo o primeiro patamar dedicado às exposições temporárias e setor administrativo do museu; e o último piso destinado ao acervo da pinacoteca.

A princípio, os primeiros croquis de Lina Bo Bardi para o edifício do MASP mostravam grande semelhança ao projeto que já havia feito (e acabou não sendo construído) para o museu que seria intitulado “à *Beira do Oceano*” para a cidade de São Vicente (fig. 64). Este projeto consistia em uma “caixa” elevada sustentada por pórticos transversais e essa mesma ideia foi reapropriada para o desenho do MASP da avenida Paulista. Com a colaboração do engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz, foi pensada a possibilidade de fazer a estrutura atravessar o edifício longitudinalmente, o que veio a se concretizar no futuro.³⁰

²⁸ Ibidem, p.160-170.

²⁹ PISANI, op. cit., p.194

³⁰ CÁRDENAS, op. cit., p.40.



Figura 66 - Alçado sul do MASP a partir do lado oposto da avenida Paulista.
Fotografia da autora (2020).



Figura 67 - Alçado norte do MASP a partir da praça Arquiteto Rodrigo Lefevre.
Fotografia da autora (2020).

Há várias versões do projeto do MASP até chegar na proposta que foi construída, sendo que as primeiras ideias e desenhos demonstravam o volume elevado como uma caixa quase completamente fechada em betão armado que possuía apenas uma abertura horizontal como um rasgo, e as soluções de iluminação na pinacoteca se davam por aberturas zenitais. Conforme o desenvolvimento do projeto, foi feita a escolha pela criação das extensas cortinas de vidro que compõe os quatro alçados do edifício elevado, permitindo assim, entrada de luz natural.³¹

No que concerne o projeto finalizado e sua construção, do ponto de vista estrutural, é de grande importância perceber o desafio que foi colocado para a época, em prol de gerar o maior vão livre do mundo. As fundações do edifício foram feitas em sapatas de betão armado com até 4 metros de profundidade. Foi escolhido este sistema, por ele convir com a grande estrutura do túnel 9 de Julho que já havia sido construído por baixo do terreno do MASP.³²

O que veio a permitir o maior vão livre do mundo para a época, de 74 metros de extensão, foi a construção das quatro vigas em betão pré-esforçado, feitas em duas duplas, sendo uma delas responsável por sustentar a cobertura, e a outra dupla que atravessa o interior do volume do edifício e sustenta os dois patamares (exposições temporárias e pinacoteca) ao mesmo tempo. As lajes feitas em betão armado estão apoiadas sobre vigas secundárias também realizadas no mesmo material.³³

As quatro grandes colunas estruturais, que estão posicionadas nas laterais menores do edifício, têm bases de 2,5 metros por 4 metros e possuem a estereotomia das placas usadas na betonagem. Como não estão posicionadas nas extremidades do edifício, permitem que os alçados maiores se encontrem em balanço de 5 metros para cada lado. É curioso mencionar que as colunas e vigas aparentes pintadas na cor vermelho-bombeiro, que marcam o atual panorama da avenida Paulista, nem sempre foram desta cor. Alguns anos depois da conclusão do edifício, o andar da pinacoteca já sofria com goteiras e infiltrações, pela possível necessidade de impermeabilização da viga de betão aparente. O problema foi sendo levado ao longo dos anos até que o edifício se encontrasse em uma situação de significativa deterioração, o que fez com que a administração e diretoria do MASP aceitassem, apenas no final dos anos 1980, que se tomassem medidas eficazes para a impermeabilização das colunas e vigas em betão aparente. Um projeto foi encaminhado a Lina Bo Bardi para a aprovação da impermeabilização e pintura

³¹ CÁRDENAS, op. cit., p.40.

³² *Ibidem*, p.89.

³³ *Ibidem*, p.89-90.

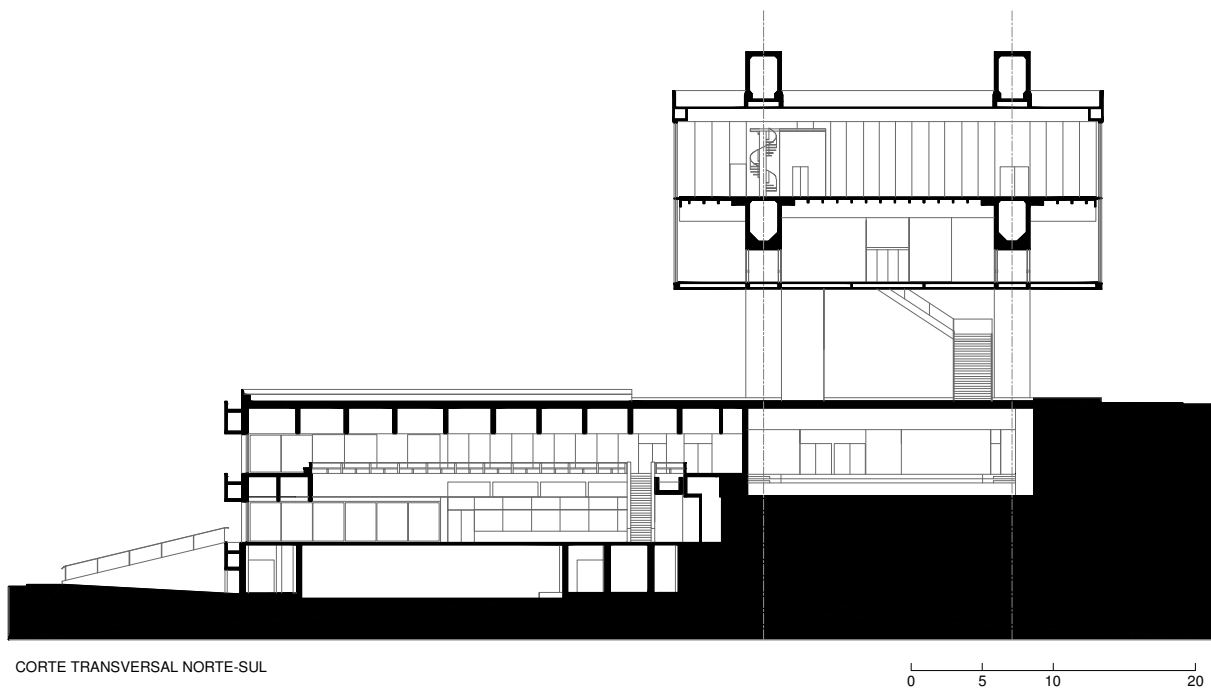


Figura 68 - Corte que permite ver os patamares do museu e seus acessos. Base de desenho retirada do Plano de Conservação da Estrutura do MASP feita pela Equipe Getty-MASP e modificada pela autora (2020).



Figura 69 - Pinacoteca do MASP. Fotografia de Paolo Gasparini (s/ data).

das estruturas em cor vermelha, como no projeto original da arquiteta, representado em alguns croquis dos anos 1950. A cor original fora descartada na altura da construção do edifício na tentativa de evitar maiores complicações “porque, talvez, a ditadura militar visse o vermelho como subversivo.”³⁴

A cobertura do edifício também se encontra apoiada em vigas secundárias de betão armado, perpendiculares às vigas principais, que permitiram a construção de duas águas em cada vão formado por elas, possibilitando assim o escoamento das águas pluviais para os balanços até os espelhos d’água posicionados no nível da avenida Paulista.³⁵

A materialidade do MASP, portanto, é basicamente o uso de betão armado e vidro translúcido, sendo o segundo utilizado em abundância nos quatro alçados do volume elevado, descortinando assim as vistas da avenida Paulista e da avenida 9 de Julho para quem está dentro do museu. Vidro temperado também foi utilizado para fazer grande parte das divisórias internas do MASP, sempre em caixilhos feitos de aço, mesmo material utilizado em outros acabamentos como por exemplo os corrimões. Apesar da imponência causada à primeira vista pelo betão aparente no edifício, é importante referenciar o uso de paralelepípedos de granito no revestimento de toda a esplanada do vão livre, o caracterizando ainda mais como praça/espço público.

Quando eu fiz o projeto do museu de arte de São Paulo, minha preocupação básica foi a de fazer uma arquitetura feia. [...] A maioria das pessoas acha o museu ruim, eu mesmo, eu quis fazer um projeto ruim. Isto é, feio, formalmente, arquitetonicamente, mas que fosse um espaço aproveitado, que fosse uma coisa aproveitada pelos homens.³⁶

Relativamente ao programa do edifício, há uma peculiaridade no projeto da pinacoteca do MASP (fig. 69), onde a disposição das obras em cavaletes de cristal, também desenhados por Lina Bo Bardi, permitem que o visitante trace a sua própria trajetória dentro do museu, não havendo um percurso pré-definido. “Ao retirar as obras das paredes, os cavaletes questionam o tradicional modelo de museu europeu, no qual o espectador é levado a seguir uma narrativa linear sugerida pela ordem e disposição das obras nas salas.”³⁷ Ao questionar o modelo do museu tradicional, o projeto foi alvo de muitas críticas, especialmente das camadas mais

³⁴ MIYOSHI, Alex. O edifício do Masp como sujeito de estudo. *Vitruvius*, 2007. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/245>. Acesso em: 11 jul. 2020.

³⁵ CÁRDENAS, op. cit., p.92.

³⁶ Depoimento de Lina Bo Bardi. In *ARQUITETURA, a transformação do espaço*. Direção: Walter Lima Junior. Rede Globo, 1972.

³⁷ Sobre o MASP. *MASP*. Disponível em <https://masp.org.br/>. Acesso em: 20 dez. 2019.



Figura 70 - Pormenor do alçado sul do MASP.
Fotografia da autora (2020).



Figura 71 - Vista da avenida Paulista e do parque Trianon a partir do vão do MASP.
Fotografia da autora (2020).

ricas da sociedade brasileira que viam o museu como um projeto mais público, onde pessoas de camadas humildes frequentavam. Algo diferente do que acontecia no antigo belvedere: no Trianon só circulava a alta burguesia paulistana. Por exemplo, no ano de 1970, um senhor frequentador do museu escreveu ao jornal *O Estado de S. Paulo* uma crítica ao MASP de Bo Bardi pela sua característica popular, onde, através dos cavaletes de cristal, era possível ver as pernas de um senhor de Guarulhos,³⁸ insinuando a deselegância e informalidade que o museu proporcionava. Lina Bo Bardi, escreveu uma resposta a esse crítico, afirmando a sua intenção de fazer um museu mais popular:

O grito de revolta do senhor Tavares é o grito dos que se sentem defraudados de um dos privilégios mais tradicionalmente enraizados: o privilégio cultural. [...] Como responsável pelo projeto do Museu e pelo projeto do cavalete de cristal, [...] quero esclarecer que no projeto do Museu foi minha intenção destruir a aura que sempre circunda um museu, apresentar a obra de arte como trabalho, como profecia de um trabalho ao alcance de todos.³⁹

Na mesma resposta ao jornal, Lina Bo Bardi, além de citar a intenção de popularizar o museu, indica também seu pensamento em relação ao projeto do vão livre. “O Museu de Arte de São Paulo é popular [...]. O grande espaço embaixo do museu foi criado para exposições ao ar livre, reuniões, concertos.”⁴⁰

O conhecido vão livre do MASP consiste em uma grande praça urbana sob o edifício, que permite, assim como o antigo belvedere, estabelecer uma conexão direta entre o miradouro e a vista da avenida 9 de Julho com a avenida Paulista e o parque Trianon, este localizado do outro lado da avenida. Essa famosa praça urbana é o espaço do edifício (ou espaço que o edifício proporciona) mais convidativo à apropriação popular.

De acordo com Canas, a característica de praça urbana no vão livre do MASP reitera sua dimensão e seu caráter democrático. O autor afirma que estas características podem ser encontradas nas ilustrações e colagens que Lina Bo Bardi fez durante o projeto e construção do edifício, sendo que estas apontam alguns usos para os espaços do museu, como locais de experimentação e de “integrar a arte à vida.”⁴¹

³⁸ Cidade periférica de São Paulo.

³⁹ Transcrição feita por Frederico Costa da resposta de Lina Bo Bardi para o jornal *O Estado de São Paulo* em 05 de abril de 1970. In COSTA, Frederico Vergueiro. **MASP e a Cidade**: alternativa de espaço urbano coletivo na metropolização de São Paulo, 2017, p.256.

⁴⁰ *Ibidem*, p.256.

⁴¹ CANAS, Adriano Tomitão. *MASP – Museu Laboratório: Projeto de museu para a cidade 1947-1957*.

Vitruvius, São Paulo, 2010. Disponível em:

<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4450>. Acesso em: 15 jul. 2020.

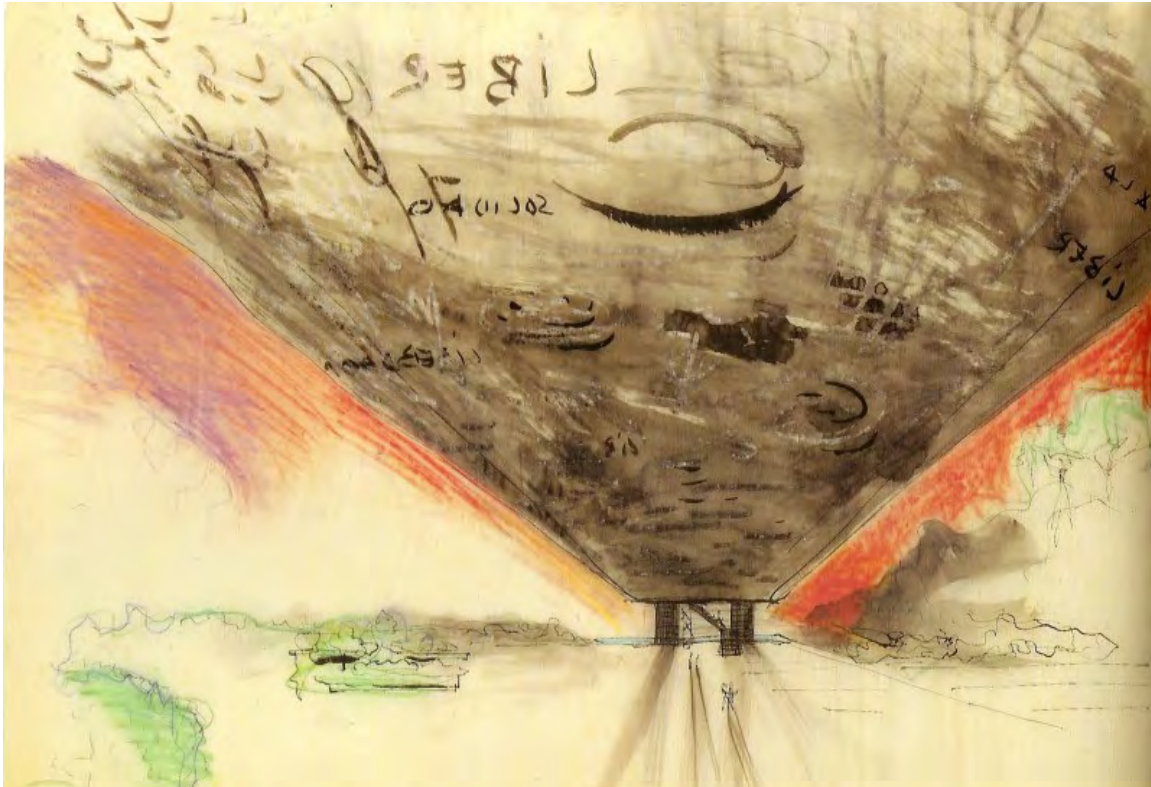


Figura 72 - Croqui intitulado *L'ombra della sera* de 1965 por Lina Bo Bardi. Imagem do acervo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



Figura 73 - Croqui de Lina Bo Bardi de 1968 com brinquedos infantis no vão do MASP. Imagem do acervo do MASP.

A partir de algumas das ilustrações e croquis de Bo Bardi, é possível perceber suas intenções para as apropriações do vão livre, assim como a arquiteta utilizou o desenho como forma de expressão em relação à então situação política do país.

A ilustração intitulada “*L’ombra della Sera*” (fig. 72) de 1965 representa uma perspectiva do vão livre quase totalmente vazio e, por baixo da laje de betão armado, pode-se ler alguns símbolos e palavras: “*liber*” (liberdade) e “*solidão*”. Para Oliveira, podemos depreender deste desenho uma representação de “alerta” ou “reivindicação” por parte de Lina Bo Bardi perante a situação que se encontravam a política e a sociedade brasileiras em meados dos anos 1960. As palavras *liber* e *solidão*, quase camufladas por baixo da laje do vão livre na aquarela de 1965 refletem o início da atmosfera sombria que se instalava pouco a pouco no país.⁴²

Já em maio de 1968, pouco tempo antes da inauguração do edifício e em meio ao auge da ditadura militar brasileira, a arquiteta realizou outro croqui que evidencia um possível uso do espaço do vão livre que se estende até o belvedere (fig. 73), neste ela representa – em contraposição ao momento obscuro do país – uma atmosfera colorida e alegre, com o vão e a zona do belvedere ocupados por brinquedos infantis. Novamente de acordo com a análise de Oliveira, desta vez Lina Bo Bardi criou em seu desenho um cenário completamente oposto do que foi apresentado em *L’ombra della sera*. Este ambiente feliz exprimido reflete uma ideia utópica do presente, como um desejo, uma vontade da arquiteta de como poderia estar o Brasil.⁴³

É possível dizer que o projeto do MASP proporcionou desde sua criação, de acordo com a intenção de sua autora, espaços novos que pudessem ser utilizados e apropriados pela população de São Paulo. O vão livre do MASP foi projetado para ser um espaço para o povo, que convidasse a apropriação para o uso libertário, comum e democrático. Talvez Lina Bo Bardi não imaginara que a idealização da esplanada do museu se tornaria no futuro um ícone tão representativo da manifestação social não só da cidade, mas de todo o Brasil.

⁴² OLIVEIRA, Olívia de. MASP Seminários | O MASP de Lina | 5.11 | mesa 4. **Youtube**, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I7nSWSB5Bkk&t=5532>. Acesso em 14 jul. 2020.

⁴³ *Ibidem*.



Figura 74 - Vilanova Artigas durante aula na FAUUSP.
Imagem do acervo pessoal de Vilanova Artigas (s/ data).

3.3. VILANOVA ARTIGAS E SUA MILITÂNCIA POLÍTICA

Vilanova Artigas (1915-1985) nascido em Curitiba - Paraná, se mudou para a cidade de São Paulo no ano de 1933 para estudar na USP, onde em 1937 se formou engenheiro-arquiteto (já que na época não eram cursos separados). Durante seu tempo universitário, já havia estagiado para um grande escritório paulista do renomado arquiteto Oswaldo Bratke. Desde seus primeiros anos de profissão, Artigas se mostrava bastante engajado e a favor da prática independente da arquitetura, ou seja, de maneira que o arquiteto pudesse ter certa autonomia e devido desvínculo de grandes escritórios de engenharia. Esta ideia da independência da profissão era algo que já estava se difundindo em São Paulo desde o início dos anos 1940, desta forma, em 1944 Vilanova Artigas já tinha seu próprio escritório onde atuava como profissional liberal.⁴⁴

Muitos arquitetos preocupados com a questão da autonomia da profissão, entre eles Artigas, questionavam o método de ensino nas instituições. Nos anos 1940, era possível ver um claro crescimento na atenção que se dava à produção arquitetônica em São Paulo, em especial no que concerne os trabalhos desenvolvidos em importantes galerias de arte da cidade, como o MASP, e o surgimento de revistas de arquitetura, como *Habitat* e *Acrópole*. Pode-se dizer que muitos arquitetos foram pouco a pouco se afastando do meio da engenharia e se aproximando do meio mais artístico. Por consequência deste processo de “independência” da profissão do arquiteto, no início dos anos 1940 foi fundada a sede em São Paulo do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-SP) e nos finais dos anos 1940, as escolas superiores Instituto Mackenzie e a Universidade de São Paulo criaram cursos independentes de arquitetura, sendo Artigas figura participante na fundação do curso da FAUUSP. Estas escolas “se instalaram como locais de debate, dentro e fora das salas de aula, promovendo significativo alargamento local do número de profissionais, alterando o estilo de reflexão teórica, a produção e a própria ideia do fazer arquitetônico.”⁴⁵ Artigas, que já havia iniciado a carreira de docente da faculdade desde 1940, continuou como professor com a separação da FAU do antigo edifício da engenharia e sua nova instalação em um casarão *art nouveau* no centro de São Paulo.

Artigas foi filiado ao Partido Comunista do Brasil desde 1945, mesmo ano em que participou do primeiro congresso do Instituto dos Arquitetos do Brasil em São Paulo, o que

⁴⁴ BIOGRAFIA Vilanova Artigas. **Vilanova Artigas**, 2015. Disponível em:

<http://www.vilanovartigas.com/cronologia/por-tipo/biografia>. Acesso em: 08 jun. 2020.

⁴⁵ DEDECCA, Paula Gorenstein. Instituição e engajamento: Vilanova Artigas no Instituto de Arquitetos do Brasil. **Revista Risco**, São Paulo, v.21, p.133, set. 2016.



Figura 75 - Pormenor do Estádio Cícero Pompeu de Toledo no bairro do Morumbi em fase de construção. Imagem do acervo da família Artigas (s/ data).

torna evidente a participação política do arquiteto pelo menos desde então. É sabido que ele participou de diversas atividades de militância pelo partido, como por exemplo, a sua presença na excursão internacional de arquitetos pela paz na Polônia em 1952 ou a viagem que fez à antiga União Soviética em 1953.

Os anseios pela mudança no ensino e na atuação da profissão do arquiteto mais autônomo e independente da engenharia vinham desde a década de 1940, então, duas décadas depois, no início dos anos 1960, essas ideias já estavam bastante difundidas e, além disso, o panorama da arquitetura no Brasil se encontrava em outro patamar, principalmente por causa da alta produção e visibilidade que ganhava a arquitetura moderna brasileira. Foi em 1961 que Artigas começou a trabalhar em parceria com o arquiteto Carlos Cascaldi para o projeto da escola de arquitetura do campus da USP no bairro do Butantã. Ambos arquitetos já trabalhavam juntos desde 1948, e possuem importantes edifícios na cidade de São Paulo para além da FAUUSP, como por exemplo o estádio do Morumbi do São Paulo Futebol Clube (fig. 75).

O edifício atual da FAUUSP levou quase dez anos para ficar pronto e só foi inaugurado em 1969, entretanto, no período entre o início da construção e sua conclusão, já havia acontecido uma grande reviravolta na política brasileira com o golpe militar em 1964. O ano da inauguração do edifício é também o ano que professores renomados da universidade como Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean são aposentados compulsoriamente por ação do AI-5.⁴⁶ Artigas se exilou no Uruguai, país onde já havia se exilado em 1964, e voltou para o Brasil no ano seguinte para viver clandestinamente. Mesmo distante da escola, Vilanova Artigas se mostrava preocupado e comprometido com os alunos, como por exemplo na ocasião em que foi paraninfo⁴⁷ da turma formanda de 1964, época em que ele se encontrava em exílio em Montevidéu e não deixou de enviar um discurso motivador:

Afastai-vos daqueles que vos isolarem da luta pelo aperfeiçoamento humano; dos critérios estáticos da beleza que fulgura pelo contraste com a miséria humana. Estudantes de ontem e arquitetos de hoje, tendes tradições de patriotas. Não haveis de desfalecer, isolados, das duras lutas que trava o nosso povo para construir uma pátria livre e independente. Construireis os monumentos que comemorarão a sua vitória.⁴⁸

⁴⁶ Cf. Nota 36 do capítulo 2.

⁴⁷ É comum no Brasil haver cerimônia de colação de grau de uma turma universitária e normalmente a turma elege algum professor para receber o título de paraninfo, sendo uma pessoa homenageada e benquista pela turma. O paraninfo habitualmente discursa para os formandos na cerimônia de colação de grau.

⁴⁸ ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: LECH – Livraria Editora Ciências Humanas, 1981. P.38.



Figura 76 - Vilanova Artigas palestra na FAUUSP em ocasião da mostra de 1979.
Fotografia de Cristiano Mascaro.



Figura 77 - Paulo Mendes da Rocha, Jon Maitrejean e Vilanova Artigas na exposição de 1979 na FAUUSP.
Fotografia de Cristiano Mascaro.

O arquiteto passou pelos anos de ditadura variando entre sofrer com cassações e processos contra ele, trabalhando como arquiteto liberal e dando aulas. Em 1974 foi detido novamente, desta vez em sua própria casa pelo DOI-CODI,⁴⁹ e foi liberado por intervenção do presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil em São Paulo (IAB-SP). Em setembro do ano de 1979, houve uma mostra na FAUUSP para celebrar a reintegração dos três professores da faculdade que tinham sido afastados pela ditadura, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean foram homenageados através da Exposição dos Riscos Originais e do Anteprojeto do Edifício da FAUUSP na Cidade Universitária (fig. 76 e 77).⁵⁰

Artigas voltou a ser efetivamente professor da FAUUSP em 1980 e faleceu no início de 1985, antes mesmo de ver a democracia se reestabelecer em seu país. Nas palavras de Oscar Niemeyer “conforta-nos saber que o nosso amigo partiu cheio de esperanças. A sonhar com a Democracia, com as mudanças prometidas, o povo mais feliz e atendido e o nosso país grande, livre e soberano como ele desejava.”⁵¹

Vilanova Artigas foi uma pessoa que expôs bastante sua visão ideológica e sua opinião. Desde cedo começou com a carreira de professor e também com participação na política. Essa característica de se posicionar abertamente e sempre se mostrar engajado nas questões políticas do Brasil, lhe trouxe algumas consequências como visto anteriormente. Apesar das suas cassações e períodos de exílio, que acabaram por afastar um personagem tão marcante da arquitetura brasileira de seus alunos e de seu país, sua contribuição para o ensino no Brasil e suas obras concluídas são patrimônios da história e da arquitetura brasileira, especialmente no que se refere à arquitetura da cidade de São Paulo.

3.4. A FAUUSP DE VILANOVA ARTIGAS

A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo foi fundada no ano de 1948. Antes da divisão entre os cursos de engenharia e arquitetura, os alunos que se formavam engenheiro-arquitetos estudavam na Escola Politécnica da USP situada próxima da estação da Luz, no centro da cidade. Porém, com a criação da FAU, o curso de arquitetura

⁴⁹ Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna. Órgão de repressão do exército brasileiro instaurado no governo militar.

⁵⁰ KEESE, Jefferson Lafaiette (org.). **Anistia na FAUUSP: a reintegração dos professores cassados pelo AI-5**, São Paulo: 1998. P.7

⁵¹ NIEMEYER, Oscar. In **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.2, jan. 1985.



Figura 78 - FAUSP na Vila Penteados. Casarão *art nouveau* que recebia o curso de graduação antes do edifício de Artigas.

Fotografia de Claudio Zeiger (s/ data).



Figura 79 - Plano da cidade universitária de São Paulo de 1952. Imagem retirada do site da prefeitura da Universidade de São Paulo.

passou a funcionar num casarão *art nouveau* na rua Maranhão (fig. 78), no bairro de Higienópolis, também próximo ao centro de São Paulo. Conforme foi sendo construído o campus da Universidade no bairro do Butantã, muitos cursos foram sendo transferidos para lá, entre eles o curso de arquitetura, que recebeu um novo edifício projetado por Vilanova Artigas durante a década de 1960 e inaugurado em 1969. Hoje, o casarão da rua Maranhão ainda recebe os cursos de pós-graduação da faculdade.

3.4.1. A CIDADE UNIVERSITÁRIA NO BAIRRO DO BUTANTÃ

A Universidade de São Paulo foi criada em 1934 como uma instituição pública e mantida até hoje pelo governo do Estado de São Paulo. Com a sua criação, a Universidade agregou outras faculdades já existentes na cidade, como por exemplo a Escola Politécnica de São Paulo e a Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Já em 1935, havia a vontade da criação de um campus universitário que fosse englobar todos, ou a maior parte, dos cursos já existentes e pretendidos de serem criados, e para isso foi determinada uma área chamada Fazenda Butantã, de quase quatro quilômetros quadrados, na zona oeste da cidade, distante do centro de São Paulo. Porém, por ser uma instituição pública, a construção do campus da USP (fig. 79) dependia dos investimentos do governo e, assim sendo, demorou muitos anos para ser finalizado, pois esteve várias vezes entre períodos de construção e períodos de estagnação. A primeira intervenção no terreno só se deu no ano de 1951 e o campus só foi finalizado nos anos 1990.⁵²

É importante levar em consideração que muitas faculdades da USP que se situavam no centro de São Paulo foram transferidas para o campus do Butantã no final da década de 1960 às pressas, sem mesmo que seus edifícios estivessem prontos e às vezes em situações precárias. Isto se deu devido à uma tentativa do governo militar de afastar os estudantes do centro da cidade, para tentar repreender e diminuir os embates políticos que aconteciam, muitas vezes organizados por estudantes universitários.⁵³

⁵² BARROS, Lidia Almeida. A toponímia oficial e espontânea na cidade universitária – campus Butantã USP. **Revista USP**, São Paulo, v.56, p.165-166, fev. 2003.

⁵³ *Ibidem*, p.166-167.



Figura 80 - Alçado oeste da FAUUSP.
Fotografia da autora (2020).



Figura 81 - Alçados sul e leste da FAUUSP a partir da rua do Lago.
Fotografia da autora (2020).

3.4.2. O EDIFÍCIO DA FAUUSP

O projeto para o novo edifício da FAUUSP foi pedido diretamente a Vilanova Artigas em meados dos anos 1950 por Anhaia Mello, então diretor da Faculdade de Arquitetura e personagem envolvida com os planos da nova Cidade Universitária. Em meio ao processo de construção do campus da USP no Butantã, o projeto foi apresentado no 2º Encontro de Arquitetos, Professores e Estudantes de Arquitetura em Porto Alegre em 1960, e só começou a ser construído em 1967, já que no começo dos anos 1960 o país sofreu com a crise política e econômica e em 1964 um golpe militar. A FAUUSP foi concluída apenas em 1969 e acabou por se tornar a obra mais significativa da carreira de Vilanova Artigas com coautoria de Carlos Cascaldi.⁵⁴

Depois do golpe militar com o exílio de Artigas no Uruguai, o projeto original, que havia sido trabalhado por alguns anos, sofreu algumas alterações pelo novo diretor da escola. De entre as mudanças, destaca-se a crítica às demasiadas “áreas livres” e a mudança da sala da diretoria no rés-do-chão para o primeiro piso. Percebe-se a intenção nessas mudanças de estabelecer a autoridade da faculdade e aumentar a vigilância e o controle sobre a escola e seus alunos, especialmente no que concerne as atividades estudantis ligadas ao grêmio acadêmico.⁵⁵ O projeto de Artigas foi mantido, apesar de algumas alterações, devido à pressa em tirar a faculdade do centro de São Paulo e afastar os alunos de possíveis embates políticos, como mencionado na seção 3.4.1.

O projeto para a FAUUSP consistia em um grande volume em betão a ser implantado no “setor das humanas” do campus universitário, próximo de edifícios que abrigassem outros cursos, como por exemplo: história, geografia, letras, geologia e filosofia. Pereira constatou que “Artigas via na formulação espacial do edifício, ao ser habitado por alunos e professores, uma oportunidade de implantar as propostas de ensino que vinham sendo discutidas na época nos âmbitos acadêmico e profissional.”⁵⁶ A maior distinção entre as esferas da engenharia e arquitetura era um dos principais anseios do curso, assim como incluir maior carga horária em disciplinas da área das humanas e fazer um maior investimento na cadeira de ateliê de projeto, que equivalesse à metade das componentes curriculares anuais. Sendo assim, Artigas elaborou espaços que fossem mais convenientes a essa nova organização curricular,

⁵⁴ CONTIER, Felipe de Araújo. Breve crônica da construção da FAU-USP. In BAROSSO, Antonio Carlos. **O edifício da FAU-USP de Vilanova Artigas**. São Paulo: Editora da Cidade, 2016. P.104.

⁵⁵ BAROSSO, op. cit., p.105

⁵⁶ PEREIRA, 2015 apud BAROSSO, op. cit., p.90.



Figura 82 - Entrada da FAUUSP com as escadas de acesso.
Fotografia da autora (2020).



Figura 83 - Vista do salão caramelo a partir da zona de entrada da FAUUSP.
Fotografia da autora (2020).

como por exemplo, todo um piso dedicado aos ateliês de projeto, configurados em salas bastante amplas.

Uma característica predominante da FAUUSP é a interconexão entre os seus espaços, seja entre o interior e o exterior, ou mesmo entre os próprios espaços interiores. Não há portas à entrada principal da escola que, por sua vez, estabelece uma ligação direta entre o átrio e a rua do Lago (fig. 82 e 83). Dentro do edifício, é possível ver a continuidade de ligação entre os espaços, pela presença de um grande salão central e amplas rampas que ligam os oito pavimentos de maneira sutil. O salão caramelo, pela sua extensão, permite que se veja e seja visto de quase todos os lugares da FAUUSP.

Apesar do uso de materiais brutos, como o betão aparente em todo o revestimento exterior, o edifício se encontra apoiado em pilares de um desenho particular, em forma de trapézios intersetados que dão um aspecto mais leve à estrutura. A aparência de grande caixa fechada vista do exterior, possui um feitiço muito distinto quanto se adentra à FAUUSP, onde se encontra um grande salão central e algumas das paredes voltadas para o interior amplamente envidraçadas. Outra particularidade do edifício que contribui para as sensações de leveza e amplitude é a cobertura feita com a laje vazada em uma malha reticular, que cria diversas claraboias que se estendem por toda a FAUUSP. As claraboias geram entrada de luz natural zenital e contribuem para a térmica do edifício.

Para Fracalossi, a amplitude e a conexão entre os espaços da Faculdade de Arquitetura evidenciam o convívio comunitário que a escola idealizada por Artigas deveria ter. O edifício pensado sem barreiras ou portas na sua entrada, atua como uma celebração à democracia, num espaço que poderia ser comparado a um “templo” que abriga qualquer tipo de atividade coletiva.⁵⁷

O edifício da FAUUSP é dividido em um total de oito pavimentos, sendo a diferença de cotas entre eles de 1,9 metros, fazendo com que as ligações por meio das rampas sejam bastante suavizadas. Abaixo do piso da entrada/salão caramelo, estão dois pavimentos no subsolo, o mais baixo sendo relativo a um auditório e o pavimento acima, desta vez semienterrado, destinado às oficinas. O “jogo” que Artigas faz na ligação entre os pavimentos, divide o edifício e, ao mesmo tempo, o integra. Os pavimentos se encontram sempre no entorno

⁵⁷ FRACALOSSO, Igor. Clássicos da Arquitetura: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) / João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi. *Archdaily*, 2011. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-12942/classicos-da-arquitetura-faculdade-de-arquitetura-e-urbanismo-da-universidade-de-sao-paulo-fau-usp-joao-vilanova-artigas-e-carlos-cascaldi>. Acesso em: 04 jul. 2020.

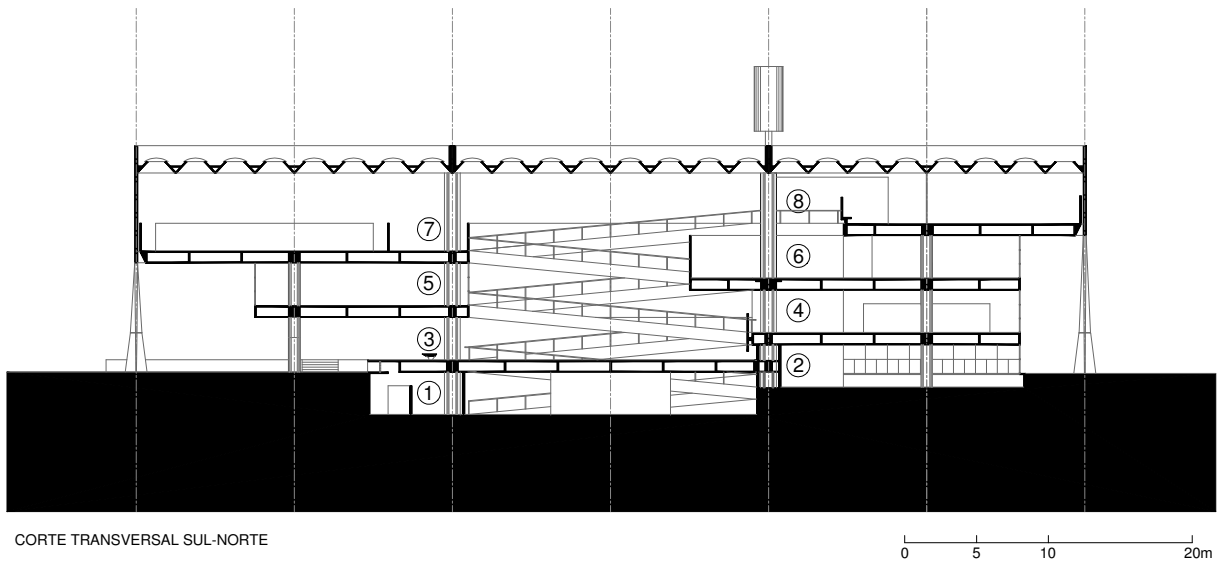


Figura 84 - Corte que permite ver os oito patamares do edifício e seus acessos. Base de desenho retirada do site da FAUUSP e modificada pela autora (2020).

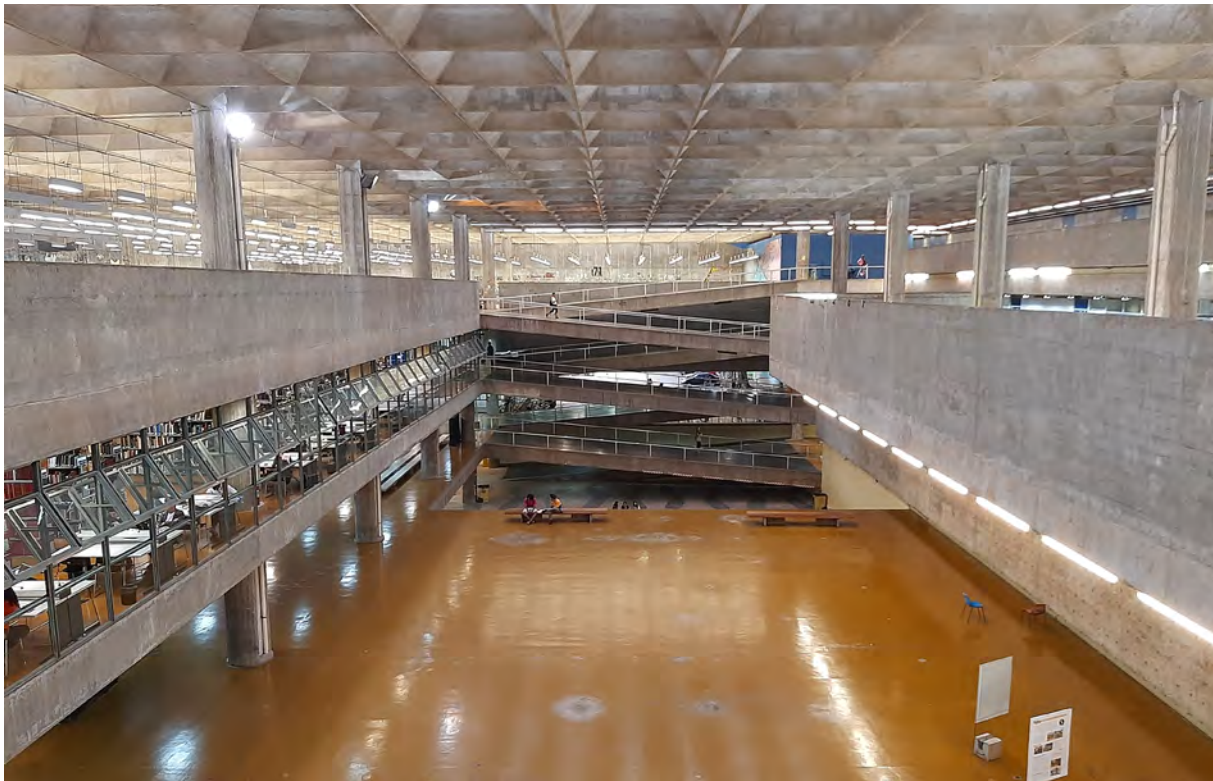


Figura 85 - O salão caramelo a partir do patamar dos estúdios de projeto. Fotografia da autora (2020).

do grande vazio do salão caramelo, que está no terceiro pavimento a contar dos pisos mais profundos para os superiores, com acesso direto pela entrada do edifício e possui um pé direito de 13 metros. É interessante notar que o pavimento três, que seria o equivalente ao rés-do-chão, está a 0,85 metros do nível da calçada, sendo acedido através de pequenas escadas. Neste piso também se encontram a diretoria, secretaria e sala dos professores.

Subindo para o pavimento quatro, encontra-se o museu, o grêmio acadêmico e o restaurante e bar da faculdade. O pavimento cinco é destinado à biblioteca e possui envidraçamento na parede voltada para o salão caramelo. Um piso acima, o pavimento seis abriga os departamentos da faculdade, são eles: história, projeto, ciências e construção. No sétimo pavimento se encontram os estúdios 1, 2, 3, 4 e 5, todos relativos a cada ano letivo da disciplina de projeto. No oitavo e último pavimento, estão as salas de aulas teóricas. Barossi afirmou que estes espaços elaborados por Artigas na FAUUSP integram ao mesmo tempo ambientes acadêmicos, a circulação do edifício e espaços de encontro e convívio. O que encontramos no espaço do salão caramelo é uma pluralidade de usos, seja para exposições, espera, compartilhamento entre seus utentes.⁵⁸

No que concerne as questões construtivas do edifício, é preciso mencionar o uso de fundações em tubulões⁵⁹ para os pontos de cargas principais e estacas pré-fabricadas para os apoios secundários, pela necessidade de fazer fundações profundas em decorrência de um solo arenoso devido à proximidade entre o terreno e o rio Pinheiros.⁶⁰ Em relação aos materiais utilizados para a estrutura, o betão armado, como já mencionado, é o mais recorrente, formando lajes, paredes, vigas e pilares. O material também foi intensamente utilizado no formato aparente para acabamentos nas paredes internas e externas, configurando o aspecto brutalista do edifício. As paredes internas são finalizadas em acabamento liso e as externas com as marcas das tábuas utilizadas na betonagem. Esta opção de Artigas em fazer o acabamento exterior da FAUUSP com as marcas das fôrmas da betonagem revelam algo mais que uma simples intenção plástica. O arquiteto teve o propósito de demonstrar o processo construtivo, o trabalho humano realizado para a construção do edifício.⁶¹ Assim, podemos relacionar esta intenção de Artigas com a ideia de Alison e Peter Smithson, de dar a importância ao sistema construtivo e aos materiais crus, *as found*.

⁵⁸ BAROSSO, op. cit., p.91.

⁵⁹ Denominação brasileira para o equivalente à fundação feita em estacas usando uma cabine de ar comprimido.

⁶⁰ BAROSSO, op. cit., p.43.

⁶¹ PONTES, Ana Paula. O templo-escola. **Revista MONOLITO**, São Paulo, n.27, pg.103, ago. 2015.

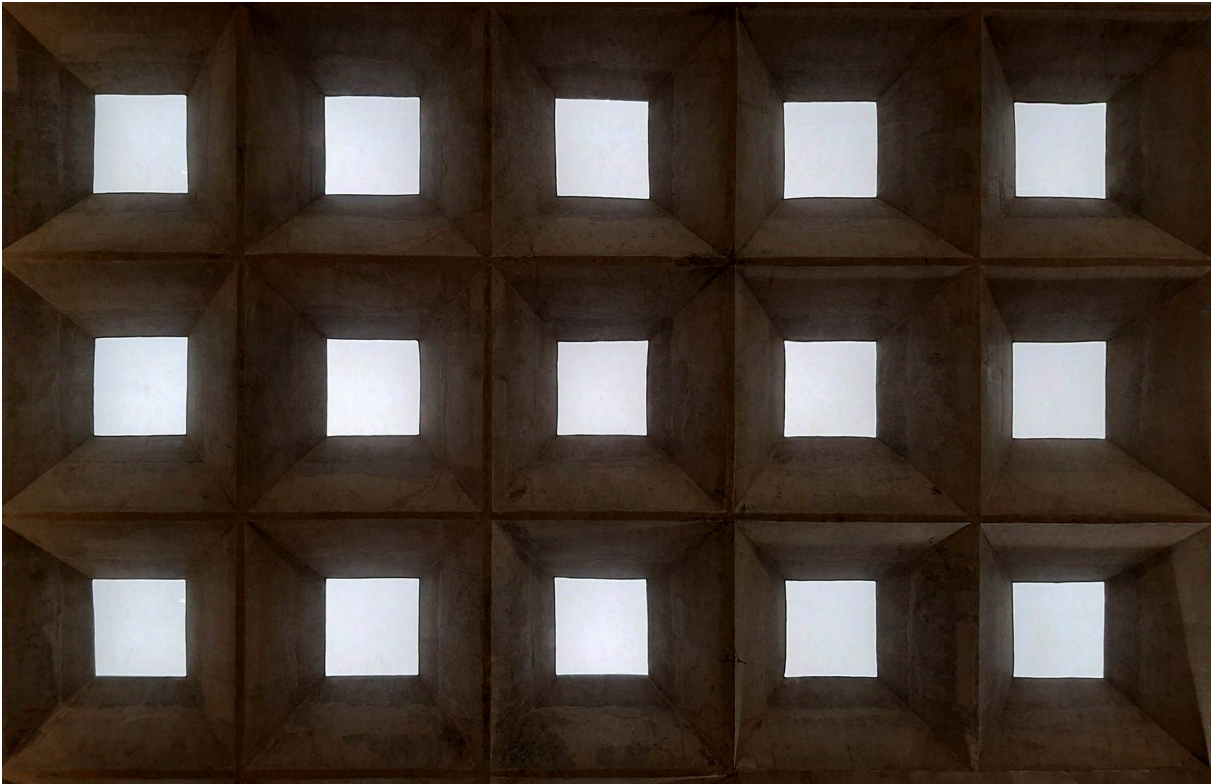


Figura 86 - Claraboias da cobertura da FAUUSP.
Fotografia da autora (2020).

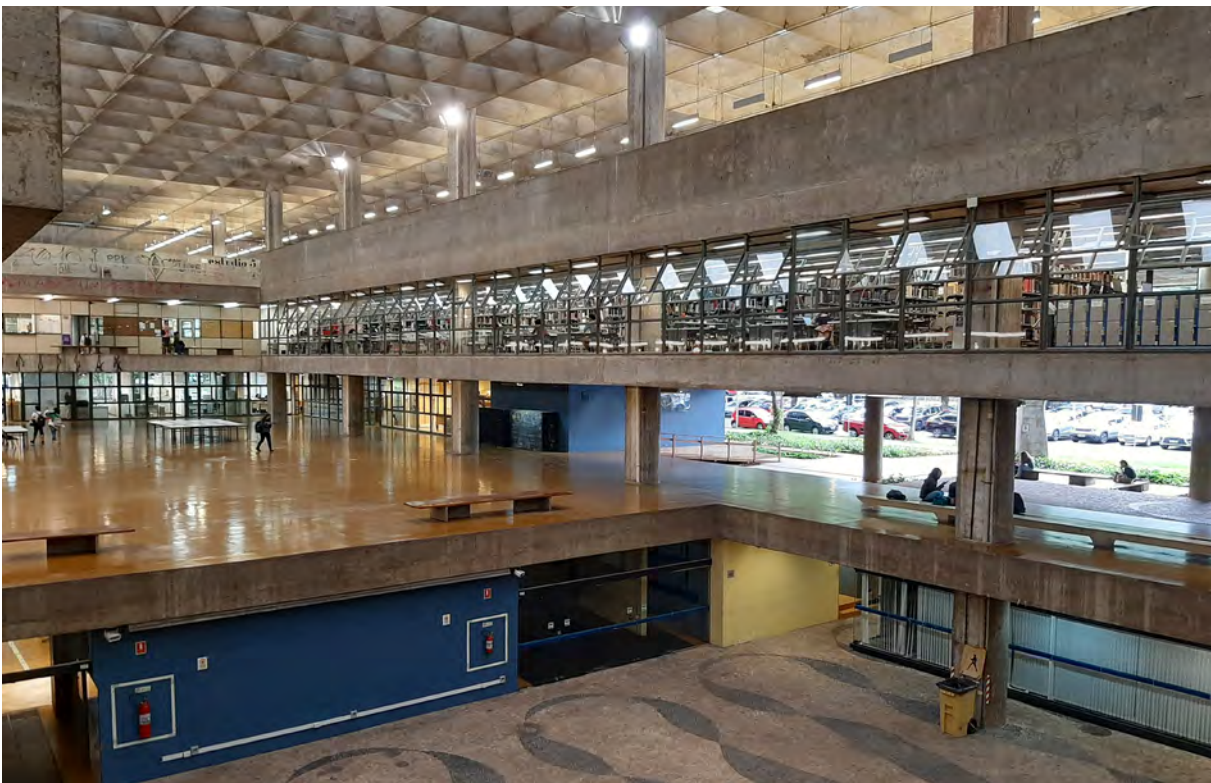


Figura 87 - Salão caramelo e piso do auditório com revestimento em mosaico português.
Fotografia da autora (2020).

Na cobertura, o cruzamento das vigas em betão armado forma as grandes claraboias (fig. 86), finalizadas em vidro translúcido em uma malha quadrangular de 2,75 metros por 2,75 metros divididos em módulos, sendo cada um desses módulos capaz de captar as águas pluviais e as enviar para os tubos de queda junto aos pilares. Em relação aos revestimentos dos pavimentos, é predominante o uso de epóxi de cor caramelo, que veio dar nome ao salão principal da faculdade. Porém na entrada do edifício, depois de subir as escadas, e também na zona da entrada do auditório, está feito um revestimento em pedra de calçada portuguesa criando um mosaico (fig. 87), o que “atribui a esse lugar um significado de praça, afirmando seu uso para além do âmbito da escola, como que trazendo a cidade para dentro e dando lugar ao encontro e compartilhamento.”⁶²

O salão caramelo, que serviu de inspiração para o desenvolvimento desta dissertação, é talvez o espaço mais significativo do edifício da FAUUSP. Já antes descrito, o grande salão de acesso direto pela entrada ocupa 7,2% da área total do edifício e, de acordo com o programa desenvolvido para a escola, o espaço é suposto ser destinado a palestras, eventos, exposições, manifestações e encontros.⁶³ Portanto, era intenção de Vilanova Artigas criar um espaço para ser distintamente apropriado.

A funcionalidade de praça exprimida no salão caramelo o caracteriza quase como um espaço urbano. De novo de acordo com a análise de Pontes, Artigas desejava transmitir seus princípios cívicos para o ambiente criado nos espaços da FAUUSP, a sensação de comunidade deveria ser encontrada no salão caramelo, aberto à convivência humana de maneira livre e democrática.⁶⁴ A função que o salão caramelo desempenha no edifício da FAUUSP pode ser comparada ao fórum romano, uma vez que este apresenta um vazio rodeado por edifícios sendo um espaço indispensável para a cidade. O vazio do salão caramelo rodeado pelos pavimentos da escola apresenta portanto certa semelhança.⁶⁵

Se a concepção democrática – expressa na continuidade espacial – domina o partido do projeto, é no Salão Caramelo que sua conotação simbólica se concretiza mais claramente. [...] Um espaço convidativo que induz a comunidade da escola a realizar atividades coletivas e lembrando-a de sua importância, mesmo quando vazio.⁶⁶

⁶² BAROSSO, op. cit., p.66.

⁶³ Ibidem, p.68-69.

⁶⁴ PONTES, op. cit., p.104.

⁶⁵ Ibidem, p.104.

⁶⁶ Ibidem, p.104.

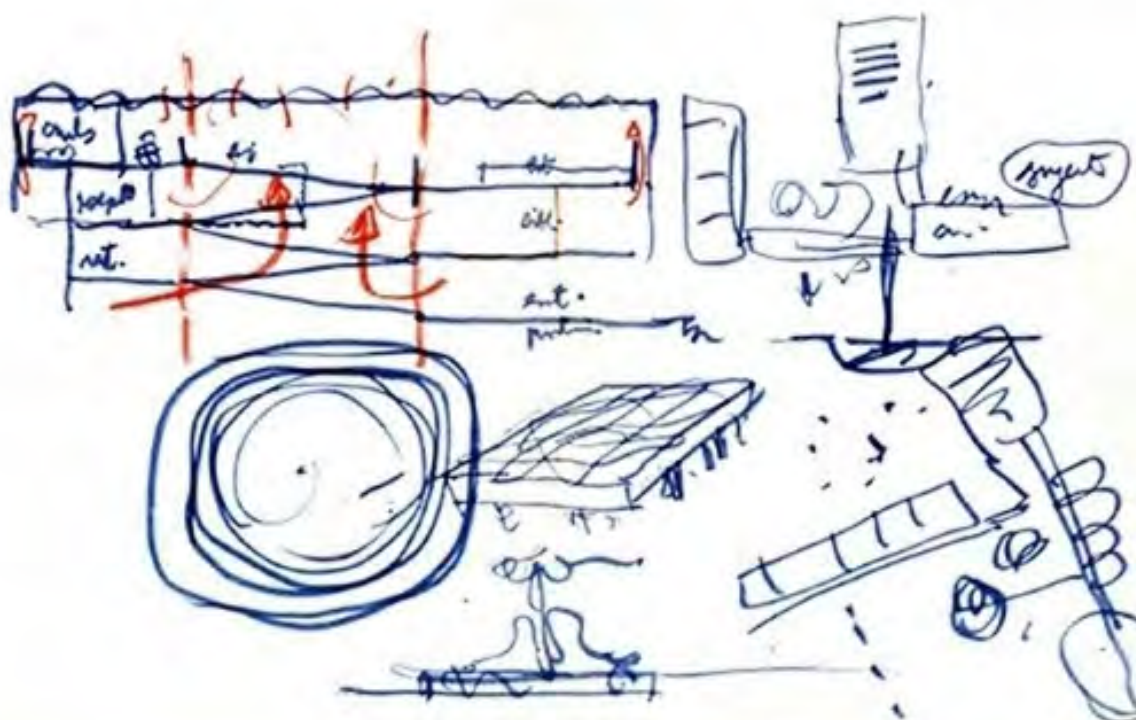


Figura 88 - Croquis de Vilanova Artigas para o edifício da FAUUSP de 1968. Imagem do acervo de Rafael Antonio Cunha Perrone.

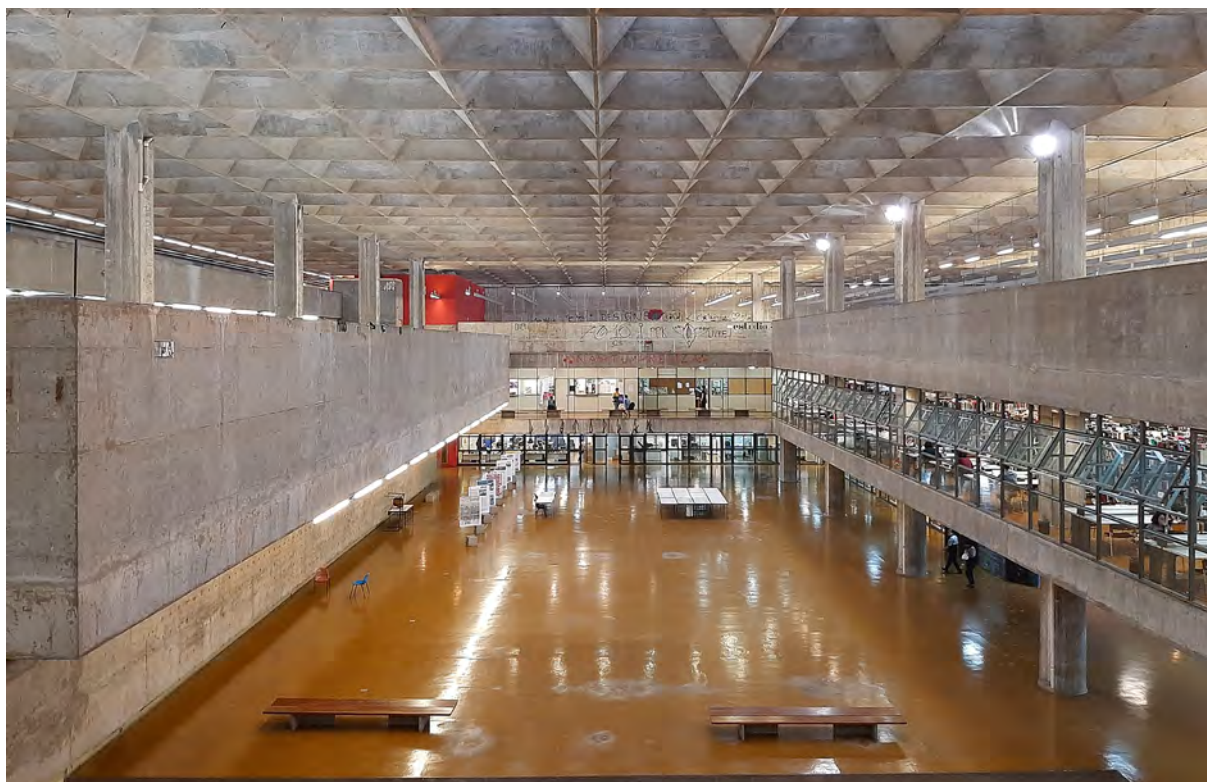


Figura 89 - Salão caramelo com a biblioteca à direita. Fotografia da autora (2020).

Conclui-se que o edifício da FAUUSP, além de ser uma escola e possuir todas as referidas qualidades projetuais, é um meio criado por Vilanova Artigas para gerar um espaço onde pudessem acontecer atividades democráticas. “Artigas concebia a arquitetura como veículo de expressão de conteúdos políticos,”⁶⁷ e este “veículo” está expresso principalmente no salão caramelo, que adquire estas características cívicas e promotoras de democracia quando está sendo apropriado.

⁶⁷ PONTES, op. cit., p.109.

CONCLUSÃO

A partir da questão inicial levantada – Qual o papel do arquiteto para a manutenção da democracia em um país? – a abordagem escolhida nesta dissertação foi apresentar os arquitetos pertencentes ao movimento da chamada Escola Paulista Brutalista como os exemplos de luta e resistência políticas através de seus projetos, somado aos respectivos usos populares e apropriativos de seus edifícios.

Como visto no capítulo 3 – O MASP e a FAUUSP: suas histórias – podemos perceber que Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi construíram carreiras e trajetórias diferentes, porém, apesar de suas disparidades, os arquitetos demonstraram uma característica em comum: a vontade de criar edifícios com espaços inclusivos e abertos à apropriação. Sendo ambas as suas obras analisadas nesta dissertação desenvolvidas no mesmo período de repressão militar no Brasil, os arquitetos se mostraram preocupados com a situação política do país e consideraram projetar espaços que fossem convidativos à apropriação popular e que celebrassem a democracia, mesmo em tempos tão opositores a esta.

Pode-se dizer que o vão livre e o salão caramelo compartilham algumas características, sendo tomadas as suas devidas proporções e escalas. A centralidade, visibilidade e facilidade de acesso são pontos partilhados pelos dois casos de estudo. O MASP é o único edifício da avenida Paulista que proporciona um espaço amplo e aberto, tornando o acesso ao vão livre muito simples para qualquer indivíduo. A sua localização praticamente a meio da importante avenida e sua ligação com o parque Trianon trazem centralidade ao edifício e visibilidade do espaço. Já o salão caramelo traz essas mesmas características em relação ao edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e seu entorno dentro do campus da Universidade de São Paulo. O salão caramelo é o espaço central do edifício e sua amplitude, devido à extensão do seu pé direito, lhe confere visibilidade de praticamente todas as outras zonas da FAUUSP. O acesso ao edifício e ao salão caramelo no piso da entrada, são também fáceis aos frequentadores da universidade e da escola, devido principalmente à sua ausência de portas.

No que concerne a estética dos edifícios, é clara a utilização excessiva do betão armado aparente e a opção por pouca variedade de materiais, simples e baratos, em suas formas “cruas”. A Escola de São Paulo ficou caracterizada como uma vertente da arquitetura moderna brasileira e se destacou pela incorporação de características do Brutalismo no seu diferencial da Escola do Rio de Janeiro, que até então era a mais importante e significativa manifestação do modernismo na arquitetura do Brasil.

Foi possível perceber associações entre a tendência brutalista exprimida em São Paulo e a que acontecia no Reino Unido, como visto no capítulo 2 – A Escola Paulista de Arquitetura. A tendência arquitetônica apareceu durante uma reforma política na Inglaterra, quando o partido trabalhista ascendeu ao poder e propôs uma reconstrução do que havia sido destruído pela Segunda Guerra Mundial. Em contextos político e econômico tão diferentes do que acontecia em São Paulo, o Brutalismo britânico passou a estar ligado ao uso de materiais baratos e prontamente disponíveis e, os seus maiores nomes, Alison e Peter Smithson, sempre levaram em consideração a criação de espaços valorizando os seus respectivos utentes e suas convivências em comunidade.

A tendência brutalista foi adotada pelos arquitetos da Escola Paulista para a criação de edifícios e espaços que resistissem contra a política antidemocrática e coerciva do Brasil dos anos 1960-80. Portanto, o Brutalismo em São Paulo tornou-se uma representação de algo além de uma concepção estética, passou a carregar significado de lugares livres e democráticos, pelo menos no que se refere aos casos de estudo analisados. É possível perceber a importância dada à população destinada a ocupar e se apropriar dos espaços nos projetos de Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas, assim como os Smithsons referiram em suas obras na Inglaterra.

Estas diferentes apropriações e usos do vão livre do MASP e do salão caramelo da FAUUSP são o fator que confirma a vontade do uso igualitário dos espaços planejado pelos seus autores. Como foi visto no primeiro capítulo – O MASP e a FAUUSP: apropriações na atualidade – a arquitetura existe para ser vivida e experienciada. A flexibilidade e a versatilidade verificadas nestes espaços, que recebem os mais diferentes tipos de manifestações sociais, contribuem para a funcionalidade democrática dos mesmos. Ambos os espaços analisados nesta dissertação apresentam a característica de transmitir as sensações de liberdade, igualdade e democracia às pessoas que os usam e os apropriam.

Não é a característica pública (ou semipública) destes espaços que permite as apropriações e as atividades democráticas, mas sim o fato de estes espaços se comportarem como espaços comuns.

É possível constatar que o vão livre do MASP e o salão caramelo da FAUUSP exprimem o atributo da promoção da democracia devido a uma confluência de fatores que, apenas atuando juntos, são capazes de produzir o espaço: a idealização e a vontade dos seus arquitetos em criar espaços politicamente livres, como referenciado no terceiro capítulo; a expressão da tendência brutalista que manifesta ideais democráticos na sua origem e a

representatividade que ela ganhou em São Paulo por ser contrária a regimes autoritários; e o espaço vivido, exprimido através das apropriações populares pelas quais eles passaram, passam e virão a passar.

Como este trabalho foi bastante inspirado pela situação atual da política brasileira e seus possíveis rumos futuros, foi reconfortante imaginar que tanto Vilanova Artigas quanto Lina Bo Bardi estariam satisfeitos se soubessem que suas obras transcenderam o momento político em que foram concebidas e deixaram um legado de resistência, atuando até hoje na cidade de São Paulo como celebrações da democracia. Os edifícios do MASP e da FAUUSP são grandes inspirações para o exercício da arquitetura e, neste momento em que a democracia no Brasil se encontra mais uma vez ameaçada, entusiasma os profissionais que almejam a construção de um futuro em um Brasil mais livre e democrático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: LECH - Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

BAROSSO, Antonio Carlos. **O edifício da FAU-USP de Vilanova Artigas**. São Paulo: Editora da Cidade, 2016.

CÁRDENAS, Alexandra Silva. **Masp: estrutura, proporção, forma**. 1ª ed. São Paulo: Editora da Cidade, v.1, 2015.

GOODWIN, Philip L. **Brazil Builds: architecture new and old 1652-1942**. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

HALL, Peter. **Cities of Tomorrow: an intellectual history of urban planning and design since 1880**. 4ª ed. Oxford, UK; New York, NY, USA: Wiley-Blackwell, 2014.

KEESE, Jefferson Lafaiette (org.). **Anistia na FAUUSP: a reintegração dos professores cassados pelo AI-5**, São Paulo: 1998.

KOHN, Margaret. **Radical Space: Building the House of the People**. Ihtaca, NY, USA; London, UK: Cornell University Press, 2003.

MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. **Arquitetura e Política: ensaios para mundos alternativos**. 1ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

PISANI, Daniele. **O Trianon do MAM ao MASP: Arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

TRABALHOS ACADÊMICOS – MESTRADOS

AMORIM, Mariana Souza Pires de. **O Novo Brutalismo de Alison e Peter Smithson: em busca da ordem espontânea da vida**. Rio de Janeiro, 2017.

COSTA, Frederico Vergueiro. **MASP e a Cidade: alternativa de espaço urbano coletivo na metropolização de São Paulo**. São Paulo, 2017.

GRINOVER, Marina Mange. **Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi**. São Paulo, 2010.

STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo**. São Paulo, 2006.

TRENO, Pedro Santos Costa. **Manifesto e Mimese: Passado e Presente no Brutalismo Britânico**. Coimbra, 2015.

TRABALHOS ACADÊMICOS - DOUTORADOS

DJALALI, Amir. **Common Space: Politics and the Production of Architectural Knowledge**. Delft, 2014.

ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973**. São Paulo e Porto Alegre, 2005.

ARTIGOS DE REVISTAS E JORNAIS

ANELLI, Renato. Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. **Pós. Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Da FAUUSP**, São Paulo, v.27, p.86-101, jun. 2010.

ANGIOLILLO, Francesca. Historiador revela mentira sobre vão-livre do Masp antes da construção do museu. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.C1, jul. 2019.

BANHAM, Reyner. The New Brutalism. **Architectural Review**, London, dez. 1955.

BARROS, Lidia Almeida. A toponímia oficial e espontânea na cidade universitária - campus Butantã USP. **Revista USP**, São Paulo, v.56, p.164-171, fev. 2003.

BEDINELLI, Talita; GUIBU, Fábio; TALENTO, Aguirre. Grupos espalham atos contra maus-tratos a animais pelo país. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.C7, jan. 2012.

BRAGA, Fabio; CASTRO, Cristina Moreno de. Masp usa vão-livre como estacionamento. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.C6, nov. 2011.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. Inventário dos bens culturais relativos ao Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto (1959-1963). **Revista CPC**, São Paulo, 2016.

COMAS, Carlos Eduardo. A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. **Revista ARQTEXTO**, Porto Alegre, v.16, p.56-97, 2010.

DEDECCA, Paula Gorenstein. Instituição e engajamento: Vilanova Artigas no Instituto de Arquitetos do Brasil. **Revista Risco**, São Paulo, v.21, p.132-143, set. 2016.

LIMA, Zeuler de Almeida. Lina Bo Bardi, entre margens e centros. **Revista ARQTEXTO**, Porto Alegre, v.14, p.110-144, jun. 2009.

OHATA, Eduardo. Torcedores da 'namoradina do Brasil' voltam a protestar. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.D2, dez. 2013.

OLIVEIRA, Roberto de. Barraqueiros do Masp. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.C2, nov. 2013.

PONTES, Ana Paula. O templo-escola. **Revista MONOLITO**, São Paulo, n.27, p.102-109, ago. 2015.

ROLNIK, Raquel. O Masp e a casa da sogra. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.C2, dez. 2013.

SALEM, Rodrigo. Sessão ao ar livre de filme de Roberto Carlos sofre com chuva. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.C3, out. 2012.

SAYÃO, Filomena. Um passeio de domingo entre peças de arte e antiguidades. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.45, jun. 1986.

SCHMID, Christian. A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. Tradução de Marta Inez Medeiros Marques. **Revista GEOUSP**, São Paulo, n.32, p.89-109, dez. 2012.

YARAK, Aretha. Masp diz que vão-livre já é usado para traficar drogas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p.S31-S32, nov. 2013.

ZONNO, Fabíola do Valle. O brutalismo como expressão da arte do vivenciado. **X Seminário DOCOMOMO Brasil – Arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75**, Curitiba, 15-18 out. 2013. P.1-18.

ARTIGOS DA WEB

ADDISON, Paul. Why Churchill Lost in 1945. **BBC**, 2017. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/history/worldwars/wwtwo/election_01.shtml. Acesso em: 31 mar. 2020.

ANELLI, Renato. O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte. **Vitruvius**, 2009. Disponível em: <https://wvyw.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22>. Acesso em: 22 out. 2020.

ANTUNES, Marco António. O público e o privado em Hannah Arendt. **Biblioteca on-line das ciências da comunicação**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/antunes-marco-publico-privado.html>. Acesso em: 19 jun. 2020.

ARAÚJO, Glauco. Um dia após eleição, USP tem atos a favor e contra Bolsonaro e 40 policiais acompanham protestos. **G1**, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/10/29/um-dia-apos-eleicao-usp-tem-atos-a-favor-e-contr-bolsonaro-e-40-policiais-acompanham-protestos.ghtml>. Acesso em: 25 maio 2020.

BORJA, Jordi. Espaço público, condição da cidade democrática: a criação de um lugar de intercâmbio. **Vitruvius**, 2006. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.072/353>. Acesso em: 01 jun. 2020.

CANAS, Adriano Tomitão. MASP – Museu Laboratório: Projeto de museu para a cidade 1947-1957. **Vitruvius**, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4450>. Acesso em: 15 jul. 2020.

CORULLON, Martin. Arquitetura pode ser política? **Esquina**, 2017. Disponível em: <http://www.esquina.net.br/2017/10/15/arquitetura-pode-ser-politica/>. Acesso em: 26 maio 2020.

FERRAZ, Marcos Grinspum. Lina Bo Bardi: a arquiteta antropóloga. **Vitruvius**, 2014. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.174/5355>. Acesso em: 02 maio 2020.

FILHO, Raphael David dos Santos. Espaço urbano contemporâneo: as recentes transformações no espaço público e suas consequentes implicações para uma crítica aos

conceitos tradicionais do urbano. **Vitruvius**, 2004. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.055/519>. Acesso em: 05 jun. 2020.

FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) / João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.

Archdaily, 2011. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-12942/classicos-da-arquitetura-faculdade-de-arquitetura-e-urbanismo-da-universidade-de-sao-paulo-fau-usp-joao-vilanova-artigas-e-carlos-cascaldi>. Acesso em: 04 jul. 2020.

FUÃO, Fernando Freitas. Brutalismo: a última trincheira do movimento moderno. **Vitruvius**, 2000. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/949>. Acesso em: 14 abr. 2020.

JOHNSON, Philip. School at Hunstanton, Norfolk, by Alison and Peter Smithson: Comment by Philip Johnson as an American follower of Mies van der Rohe. **Architectural Review**, 1954. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/buildings/school-at-hunstanton-norfolk-by-alison-and-peter-smithson/8625095.article?blocktitle=1950s-grid&contentID=24976>. Acesso em: 27 jul. 2020.

KOGAN, Gabriel. Arquitetura brutalista se popularizou no Brasil na década de 1960. **Folha de S. Paulo**, 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/09/1337952-estilo-arquitetonico-brutalista-se-popularizou-no-brasil-na-decada-de-1960.shtml>. Acesso em: 28 jul 2020.

KUSUMAWIJAYA, Marco. Common Space and Public Space in Contemporary Urbanization. **Marco Kusumawijaya**, 2014. Disponível em: <https://mkusumawijaya.wordpress.com/2014/05/04/common-space-and-public-space-in-contemporary-urbanization/>. Acesso em: 18 maio 2020.

LANG, Ruth. Architects Take Command: The LCC Architects' Department. **Volume**, 2014. Disponível em: <http://volumeproject.org/architects-take-command-the-lcc-architects-department/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. Arquitetura moderna e brasileira: o constructo de Lucio Costa como sustentação. **Vitruvius**, 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.063/437>. Acesso em: 24 mar. 2020.

MACADAR, Andrea. Paulo Mendes da Rocha: Política, cultura e arquitetura. **Vitruvius**, 2006. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.026/3302?page=4>. Acesso em: 06 ago. 2020.

MASON, Betsy. Bomb-Damage Maps Reveal London's World War II Devastation. **National Geographic**, 2016. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/science/phenomena/2016/05/18/bomb-damage-maps-reveal-londons-world-war-ii-devastation/>. Acesso em: 22 jul. 2020.

MIYOSHI, Alex. O edifício do Masp como sujeito de estudo. **Vitruvius**, 2007. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/245>. Acesso em: 11 jul 2020.

PERRONE, Rafael Antonio Cunha. Vilanova Artigas e o edifício da FAU USP: A formação dos espaços de formação. **Vitruvius**, 2016. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.191/6004>. Acesso em: 02 jun 2020.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. 1964-85: Arquitetura brasileira em transe. **Vitruvius**, 2014. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.167/5183>. Acesso em: 29 jul. 2020.

SNYDER, Michael. The Unexpectedly Tropical History of Brutalism. **The New York Times Style Magazine**, 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/08/15/t-magazine/tropical-brutalism.html>. Acesso em: 28 jul. 2020.

VELLOSO, Rita. Apropriação, ou o urbano-experiência. **Vitruvius**, 2016. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.189/5949>. Acesso em: 06 jun. 2020.

WALKER, Ian. From Brutalism to Blair: How Britain rebuild after war. **The New European**, 2018. Disponível em: <https://www.theneweuropean.co.uk/top-stories/brutalism-to-blair-rebuild-after-world-war-1-5674128>. Acesso em: 08 ago. 2020.

SITES CONSULTADOS

ACERVO Folha. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do>. Acesso em: 10 fev. 2020.

BIOGRAFIA Vilanova Artigas. **Vilanova Artigas**, 2015. Disponível em: <http://www.vilanovaaartigas.com/cronologia/por-tipo/biografia>. Acesso em: 08 jun. 2020.

SOBRE o MASP. **MASP**, 2017. Disponível em: <https://masp.org.br/sobre>. Acesso em: 20 dez. 2019.

FILMES E VÍDEOS

A difusão da arquitetura moderna no Estado de São Paulo no início da década de 1960. **YouTube**, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DCYP7FXwSLw&t=29s>. Acesso em: 21 abr. 2020.

ARQUITETURA, a transformação do espaço. Direção: Walter Lima Junior. Rede Globo. 1972.

LINA Bo Bardi. Direção: Aurélio Michiles. Produção: Elaine César. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. 1993.

MASP Seminários | O MASP de Lina | 5.11 | mesa 4. **Youtube**, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I7nSWSB5BKk&t=5532s>. Acesso em: 14 jul. 2020.

REGISTROS DE CONFERÊNCIAS

RIFKIND, David. **Pietro Maria Bardi, Quadrante, e a Arquitetura da Itália Fascista.** Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano. São Paulo, 2013.

REDES SOCIAIS

@FAUUSP. David Harvey agora na FAU para a palestra "As cidades e a loucura da razão econômica". **Instagram**, 2018. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bmt0oXRBQKa/>. Acesso em: 25 maio 2020.

@FAUUSP. Exposição Estúdio 96 – Começa hoje e vai até 29 de novembro. Salão Caramelo. **Instagram**, 2017. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BcAmDGwHarU/>. Acesso em: 25 maio 2020.

@FAUUSP. Uma das práticas mais antigas no mundo das artes, a representação de modelos vivos foi mais uma vez o primeiro contato dos estudantes ingressantes no curso de Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP com técnicas de desenho e seus instrumentos. Durante uma semana, os alunos da disciplina Fundamentos de Projeto aprenderam e experimentaram estratégias de representação e, ao término da atividade, compartilharam em grupo suas experiências e impressões sobre as aulas. **Instagram**, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B9kLkt9nE4O/>. Acesso em: 25 maio 2020.

FONTES DAS IMAGENS

INTRODUÇÃO: ARQUITETURA E DEMOCRACIA

p.14

Figura 1. [online]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BpAEk4xBTzH/>

p.16

Figura 2. Fotografia da autora (2020).

Figura 3. Fotografia da autora (2020).

O MASP E A FAUUSP: APROPRIAÇÕES NA ATUALIDADE

p.30

Figura 4. Fotografia da autora (2020).

Figura 5. Fotografia da autora (2020).

p.32

Figura 6. Imagem base do *Google Earth*.Figura 7. Imagem base do *Google Earth*.

p.34

Figura 8. [online]. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/poder/2016/03/1751592-a-espera-de-lula-manifestantes-pro-dilma-tomam-4-quadras-da-paulista.shtml>Figura 9. [online]. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/poder/2015/08/1669471-protesto-contradilma-reuniu-135-mil-em-sao-paulo-mostra-datafolha.shtml>

p.36

Figura 10. [online]. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=20838&keyword=%22daniela+mercury+durant e+sua+primeira+apresentacao%22&anchor=6043858&origem=busca&originURL=&pd=6c934f8f3b62abcdf0b1f9bdc7ea926c>Figura 11. [online]. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19294&keyword=Mostra&anchor=5823186&origem=busca&originURL=&pd=3ef804c2bc6db324d5ff4fc2e5c9992d>

p.38

Figura 12. [online]. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19693&keyword=%22barracas%22&anchor=5906188&origem=busca&originURL=>

Figura 13. [online]. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19470&keyword=%22professores%22&anchor=5867869&origem=busca&originURL=&pd=f833b3b8a92550ebd3e0d2c3e1e8c3e9>

p.40

Figura 14. Imagem base do *Google Earth*.

Figura 15. Imagem base do *Google Earth*.

p.42

Figura 16. [online]. Disponível em: <https://www.fau.usp.br/>

Figura 17. [online]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bmt2UAkhhvB/>

p.44

Figura 18. [online]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B9kLkt9nE4O/>

Figura 19. [online]. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/10/usp-tem-tarde-de-protestos-pro-e-anti-bolsonaro.shtml>

p.46

Figura 20. [online]. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=20034&keyword=%22movimentos+sociais%22&anchor=5968676&origem=busca&originURL=&pd=3bd341e5c2d0fe73598d7b38bc5c9b5e>

Figura 21. [online]. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=19841&keyword=%22marcha%22&anchor=5932542&origem=busca&originURL=>

Figura 22. [online]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BcAmDGwHarU/>

Figura 23. [online]. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BfyKjsXnLtZ/>

A ESCOLA PAULISTA DE ARQUITETURA

p.54

Figura 24. [online]. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/12648/o-que-mudou-na-educacao-na-era-vargas>

Figura 25. [online]. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35342/capado-catalogo-da-exposicao-da-semana-de-arte-moderna>

p.56

Figura 26. [online]. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/galeria/detalhes/151>

Figura 27. [online]. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/792669/roberto-burle-marx-um-mestre-muito-alem-do-paisagista-modernista/57a1fb85e58ece8a400000cb-roberto-burle-marx-a-master-of-much-more-than-just-modernist-landscape-photo>

Figura 28. [online]. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao333467/palacio-gustavo-capanema>

p.58

Figura 29. COMAS, Carlos Eduardo. A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. **Revista ARQTEXTO**, Porto Alegre, v. 16, p. 56-97, 2010. P.81

Figura 30. COMAS, Carlos Eduardo. A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. **Revista ARQTEXTO**, Porto Alegre, v. 16, p. 56-97, 2010. P.86

p.60

Figura 31. [online]. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,oscar-niemeyer-colocou-politica-e-etica-na-prancheta,969733>

Figura 32. [online]. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/thomaz-farkas/>

p.62

Figura 33. [online]. Disponível em: <https://www.iwm.org.uk/history/15-powerful-photos-of-the-blitz>

Figura 34. [online]. Disponível em: <https://morningstaronline.co.uk/article/1945-and-its-aftermath>

p.64

Figura 35. [online]. Disponível em: <https://www.ucl.ac.uk/bartlett/files/patrick-abercrombie-county-london-plan-1943jpeg>

Figura 36. [online]. Disponível em: <https://www.courtauldprints.com/image/185838/lcc-architects-department-alton-west-estate>

p.66

Figura 37. [online]. Disponível em:
<https://www.ngp.org.uk/collections/search/portrait/mw72322/Alison-Smithson-Peter-Smithson?>

Figura 38. [online]. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/archive/the-new-brutalism-by-reyner-banham>

p.68

Figura 39. [online]. Disponível em:
<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5234&sysLanguage=en-en&itemPos=58&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=home>

Figura 40. [online]. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/archive/the-new-brutalism-by-reyner-banham>

p.70

Figura 41. ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973**. São Paulo e Porto Alegre, 2005. p.41. Diagrama transcrito pela autora.

p.80

Figura 42. [online]. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/624060/classicos-da-arquitetura-pavilhao-do-brasil-em-osaka-paulo-mendes-da-rocha-e-equipe>

Figura 43. [online]. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/624060/classicos-da-arquitetura-pavilhao-do-brasil-em-osaka-paulo-mendes-da-rocha-e-equipe>

O MASP E A FAUUSP: SUAS HISTÓRIAS

p.86

Figura 44. [online]. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2019/04/lina-bo-bardi-em-exposicao-no-masp.html>

Figura 45. [online]. Disponível em: <https://www.caupr.gov.br/?p=12705>

p.88

Figura 46. [online]. Disponível em: https://www.domusweb.it/en/news/2014/12/11/lina_bo_bardi_atthemaxxi.html

Figura 47. [online]. Disponível em: https://www.domusweb.it/en/news/2014/12/11/lina_bo_bardi_atthemaxxi.html

p.90

Figura 48. [online]. Disponível em: <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2015/03/lina-bo-bardi-esperimenti-di-editoria/>

Figura 49. [online]. Disponível em: <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2015/03/lina-bo-bardi-esperimenti-di-editoria/>

Figura 50. [online]. Disponível em: <http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades,pietro-maria-bardi,11588,0.htm>

p.92

Figura 51. [online]. Disponível em: CANAS, Adriano Tomitão. MASP - Museu Laboratório: Projeto de museu para a cidade 1947-1957. **Vitruvius**, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4450>. Acesso em: 15 jul. 2020.

Figura 52. [online]. Disponível em: <https://awarewomenartists.com/en/magazine/lina-bo-bardi-and-the-magazine-habitat/>

Figura 53. [online]. Disponível em: <https://awarewomenartists.com/en/magazine/lina-bo-bardi-and-the-magazine-habitat/>

p.94

Figura 54. [online]. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/salvador-466-anos/noticia/2015/04/atenta-ao-social-lina-bo-bardi-tracou-alma-do-centro-de-salvador-projetos.html>

Figura 55. [online]. Disponível em: <http://www.nelsonkon.com.br/solar-do-unhao/>

p.96

Figura 56. [online]. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/terraço-paulistano/revista-projeto-lanca-acervo-digital-com-acervo-sobre-arquitetura/>

Figura 57. [online]. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/conteudos/outros/4283-casa-de-vidro-de-lina-bo-bardi-oferece-visita-gratuita-no-anivers%C3%A1rio-de-s%C3%A3o-paulo.html#>

p.98

Figura 58. PISANI, Daniele. **O Trianon do MAM ao MASP: Arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2019. P.244.

Figura 59. PISANI, Daniele. **O Trianon do MAM ao MASP: Arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2019. P.236.

p.100

Figura 60. PISANI, Daniele. **O Trianon do MAM ao MASP: Arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2019. P.192.

Figura 61. Fotografia da autora (2020).

p.102

Figura 62. [online]. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal/fotos/3816>

Figura 63. PISANI, Daniele. **O Trianon do MAM ao MASP: Arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2019. P.14-15.

p.104

Figura 64. [online]. Disponível em: <https://wvyw.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22>.

Figura 65. PISANI, Daniele. **O Trianon do MAM ao MASP: Arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2019. P.233.

p.106

Figura 66. Fotografia da autora (2020).

Figura 67. Fotografia da autora (2020).

p.108

Figura 68. Base de desenho [online]. Disponível em: https://www.getty.edu/foundation/pdfs/kim/masp_%20sao_paulo_port.pdf

Figura 69. [online]. Disponível em:
<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22>

p.110

Figura 70. Fotografia da autora (2020).

Figura 71. Fotografia da autora (2020).

p.112

Figura 72. [online]. Disponível em:
<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbetes=1414>

Figura 73. [online]. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/907969/lina-bo-bardi-e-tarsila-do-amaral-entre-as-artistas-celebradas-pela-programacao-do-masp-em-2019>

p.114

Figura 74. [online]. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/760318/30-anos-sem-artigas>

p.116

Figura 75. [online]. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/vilanova-artigas/artetecnica/?content_link=20

p.118

Figura 76. KEESE, Jefferson Lafaiette (org.). **Anistia na FAUUSP**: a reintegração dos professores cassados pelo AI-5, São Paulo: 1998. P.17.

Figura 77. KEESE, Jefferson Lafaiette (org.). **Anistia na FAUUSP**: a reintegração dos professores cassados pelo AI-5, São Paulo: 1998. P.33.

p.120

Figura 78. [online]. Disponível em: <https://www.skyscrapercity.com/threads/vila-penteado-a-maior-mans%C3%A3o-art-nouveau-do-brasil.899746/>

Figura 79. [online]. Disponível em: <https://puspc.usp.br/institucional/historia-da-cuaso/23/06/2020>

p.122

Figura 80. Fotografia da autora (2020).

Figura 81. Fotografia da autora (2020).

p.124

Figura 82. Fotografia da autora (2020).

Figura 83. Fotografia da autora (2020).

p.126

Figura 84. Base de desenho [*online*]. Disponível em:

https://www.fau.usp.br/administracao/congregacao/planodiretor/site_antigo/anterior/downloads.html

Figura 85. Fotografia da autora (2020).

p.128

Figura 86. Fotografia da autora (2020).

Figura 87. Fotografia da autora (2020).

p.130

Figura 88. [*online*]. Disponível em:

<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.190/6004>

Figura 89. Fotografia da autora (2020).

Data do último acesso a todos os links mencionados: 24 de outubro de 2020.

APÊNDICE

QUESTIONÁRIO – MAIO/2020

Este questionário se enquadra no âmbito do trabalho de dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura na Universidade de Coimbra da aluna Carolina de Góes Cerrato. Os resultados obtidos serão utilizados para fins acadêmicos, e será mantido o anonimato dos entrevistados, sendo identificados por números.

a) Você é/foi aluno da FAUUSP durante que período?

- 1 - Sim, de 2013 a 2018 do curso de arquitetura e urbanismo.
- 2 - Entre 2014-2020.
- 3 - Comecei a graduação em 2015 e ainda estou cursando.
- 4 - Ingressei em 2014 e tenho previsão de formação para final de 2020.
- 5 - Sou, finalizei meu sétimo semestre na universidade, ainda não concluí o curso.
- 6 - Sou aluna desde 2016.
- 7 - Sou aluna da FAUUSP atualmente, entrei em 2014 e vou me formar no final de 2020.

b) Como você descreveria o espaço do salão caramelo?

- 1 - Local de onde se vê e pode ser visto tudo, com a melhor iluminação e sensação térmica de todo o edifício. É como se fosse o palco de uma grande plateia que se move pelo prédio.
- 2 - O salão caramelo é emocionante. É um lugar quase místico. É tão amplo que o som ressoa de um modo diferente. Ao deitar no piso você vê o Domus e as mudanças da luz no céu lá fora. É um lugar extremamente cru, uma pessoa que está no salão caramelo pode ser vista de todos os cantos da FAU: da janela da biblioteca, do piso do museu, das rampas, do piso dos estúdios, por alguém que sobe no banco do corredor das aulas.
- 3 - O salão caramelo, ao meu ver, se comporta como uma grande praça de recepção, não é tanto um lugar de estar (a não ser em momentos específicos).
- 4 - O salão caramelo é um espaço que por sua essência articula.
- 5 - O espaço mais aberto do edifício, não só pela ausência de portas, mas pela dimensão do vão e pela quantidade de ventilação que chega. Além disso, como a maioria dos andares acima não

tem janelas e este se encontra no andar térreo, pode-se dizer que é o piso com maior contato com o exterior.

6 - Descreveria como um amplo átrio central e público que pode ser visto por todos os lados e pisos do edifício.

7 - Amplo, cheio de luz natural, ideal para se encontrar com pessoas sem querer e para sentir os barulhos do prédio. Me parece o coração da FAU, literalmente fica no centro do prédio e a partir dele dá para ver as entradas e as rampas, o fluxo de pessoas da FAU.

c) Qual a função do espaço para você?

1 - Local de apresentação de trabalhos, de se deitar e ficar observando o ir e vir das pessoas pelo edifício, local de contemplação e relaxamento.

2 - Acho que o salão ao mesmo tempo serve para tudo e não serve para nada – no sentido de que não tem uma função específica. Diria que é a alma da FAU, o que dá o caráter ao edifício, o nó articulador de todos os outros espaços.

3 - O salão caramelo organiza espacialmente todo o edifício, faz com que a leitura dos espaços da FAUUSP seja mais clara, além de ser um grande espaço de encontros.

4 - Como uma grande antessala, articula o trânsito de pessoas, os diferentes programas que constituem a escola e sedia o encontro entre aqueles que participam do cotidiano da FAU.

5 - Para mim o espaço funciona para ver a exibição dos alunos, participar de eventos e é também o principal espaço de estar, descontraído, dos estudantes – principalmente durante o verão, em que configura o lugar mais ventilado da faculdade.

6 - A função ao meu ver é de comunicação, convivência e exposição. O corpo docente, discente, funcionários e visitantes se encontram e fazem trocas em meio às travessias cotidianas pelo salão caramelo. Além disso, as atividades que acontecem nele são difundidas pelo edifício pela visualidade a partir dos ambientes do prédio. Seu vazio também exerce uma função de troca visual entre os ambientes ao seu redor, por exemplo: é possível achar quem se procura.

7 - Acredito que faça o papel para o qual foi projetado: uma praça coberta. Nele acontecem aulas, você pode descansar depois do almoço, é onde muitas vezes você combina encontros com colegas, festas, assembleias estudantis.

d) Você acha que o salão caramelo é usado para muitos eventos? Quais?

1 - Já vi apresentação de trabalhos, aulas de desenho (pelados), festas, apresentações de TFG, de dança, local de estudo, leitura, realização de trabalhos, soneca.

2 - Sim, todos lindos e cenográficos. A abertura do CrossFAU na semana dos calouros <https://www.youtube.com/watch?v=VmTjCu2nUh0> ; A “semana dos pelados” – primeira semana de projeto em que há desenho livre de modelos nus no salão; A exposição dos habitáculos – dobraduras gigantes feitas na disciplina de Design do Objeto; assembleias, palestras, debates, exposições de projeto, apresentações de trabalhos finais de graduação, grandes festas, enfim...

3 - Ao meu ver, o salão caramelo sedia eventos específicos ao longo do ano, a Recepção dos Calouros (CrossFAU)/Gincana da Atlético e eventos de maior porte, como reuniões gerais de estudantes da USP nos períodos de greve, a conversa com o ex-prefeito da cidade, Fernando Haddad, e algumas exposições, como a ExpoFAU, a exibição da entrega final de projeto e alguns eventos da diretoria.

4 - Em sua história, até os dias atuais, o salão caramelo sedia muitos eventos! Reuniões do conselho estudantil, exposições de trabalhos de alunos e professores, festas de confraternização entre outros eventos.

5 - Sim, é usado para exposições, oficinas, palestras e debates – incluindo debates que abrangem outros institutos da universidade.

6 - Sim, ele é usado para muitos eventos, mas é usual que sejam eventos mais organizados e programados, do que eventos espontâneos. Cito os mais frequentes: palestras, exposições (há algum tempo existe uma programação rotativa de exposições, geralmente relacionadas ao que é produzido na própria unidade) e aulas (modelo vivo e habitáculos); e não muito frequente: eventos de instituições discentes (atlético, grêmios e coletivos), manifestações, administrativo (posse da direção), festas. Acho importante mencionar o papel histórico que exerceu na ditadura militar, abrigando palestras, assembleias, o que é uma memória que se mantém no imaginário da FAUUSP.

7 - Acho! A “semana dos pelados” (durante a qual os alunos de primeiro ano desenhavam modelos nus) acontece todo começo de ano. Reuniões de grupo de trabalho. Reuniões de matérias antes de saírem pra uma visita externa. Eventuais festas (HH e Equador). O maracatu de todas as semanas dos bixos. Assembleias de estudantes da USP. Palestras que não cabem no auditório

da FAU. Exposições do ExpoFAU. Trabalhos finais de graduação. E greves.

e) Você participou de algum evento no salão caramelo? Qual?

1 - Apresentação e desenvolvimento de trabalhos, festas, momentos de descontração, aulas de desenho.

2 - Já participei de todos esses citados acima.

3 - Participei de todos os eventos listados acima.

4 - Sim. Estive em reuniões do conselho estudantil, exposições e festas.

5 - Sim, tive trabalhos expostos e também participo da oficina de modelos vivo que acontece todo ano – e que teoricamente é proposta somente para os alunos do primeiro ano, mas, por ser um espaço aberto, muitos outros alunos acabam participando.

6 - Sim, os que participei ativamente: aulas já mencionadas, palestra do Haddad, esqueleto (movimento estudantil), ExpoFAU, CrossFAU (evento de boas-vindas aos estudantes), evento publicitário da Red Bull. Além disso, devido ao alcance do espaço, o estar no edifício permite participações pontuais, é possível ser público sem estar presente no salão caramelo em si.

7 - Sim, todos os narrados na pergunta anterior. E com certeza estou esquecendo de muitos!

f) Você acredita que o salão caramelo é um espaço que proporciona eventos democráticos? Por quê?

1 - Sim, pois é um espaço que suporta muitas pessoas e que pode ter diversos usos. É muito versátil.

2 - Acho que sim pelo simples fato de que não há nada nem ninguém que te impeça de entrar e fazer o que quiser nele. Entretanto vale demarcar que a cidade universitária não é plenamente acessível a qualquer cidadão, há limitações à entrada pessoas de fora da comunidade USP à noite e nos fins de semana, e a grande maioria dos habitantes de São Paulo nem sequer ouviu falar do edifício.

3 - Ao se comportar como uma praça coberta dentro de um espaço público, o salão caramelo permite, em certa medida, que eventos de naturezas diferentes, organizados por grupos com pensamentos diferentes e com objetivos distintos, sejam realizados, sendo assim um espaço

democrático. Nos últimos anos, porém, há uma política da diretoria em controlar a estadia no local, exigindo autorizações prévias para reuniões de pequeno a grande porte. Ainda sim, o local tem como traço específico o encontro, o que o torna democrático.

4 - Sim. O salão caramelo é o acesso principal da FAU, sem nenhuma restrição ou bloqueio, a própria arquitetura convida a todos aqueles que desejarem a ocupá-lo. Seu caráter democrático se reafirma.

5 - Sim, é um dos espaços de maior dimensão em metros quadrados e em altura e sem função específica, proporcionando, assim, liberdade para o desenvolvimento de qualquer atividade – atendendo à dinâmica das diferentes demandas ao longo dos anos.

Além disso, o vão fornece um contato com todos os andares, sendo um elemento de ligação entre todos eles. Essa espacialidade cria também uma relação maior entre os alunos, uma vez que a partir desse elemento é possível ver uns aos outros em qualquer andar que esteja. Estabelece-se uma certa intimidade com aqueles que lá circundam. Ainda, diferentes relações são formadas nesses espaços abertos, como cumprimentos entre pessoas, mesmo estas estando em andares diferentes.

Por fim, é um dos espaços mais simbólicos do edifício. Um grande símbolo da democracia, principalmente pelo grande debate que lá ocorreu durante a ditadura no Brasil – no qual foi registrada a famosa foto do vão.

6 - Acredito que sim por esse alcance e centralidade mencionados, além da ausência de portas e configuração de um espaço formal. Em contrapartida, considero que a presença da diretoria no piso do salão caramelo não colabore para uma espontaneidade nos eventos.

7 - Eu acho que o prédio da FAU é amedrontador de primeira. Uma caixa de concreto quase que hermeticamente fechada no qual, estando dentro, você não tem noção do que está acontecendo fora. Entretanto o salão caramelo sai desse esquema: não tem porta nenhuma que barre a entrada de pessoas, ele é 100% aberto (mesmo que tentem fechar ele com correntes), tem luz natural zenital que vem desde os domus, sempre tem muita gente nele fazendo todo tipo de atividades e andando de um lado pro outro. É um espaço vivo que está no coração da FAUUSP e, ao passo que é extremamente característico, também existe independente dela. Por causa disso penso que é um espaço que permite e incita a realização de uma diversidade de eventos inimaginável.