
Espaço público em fuga: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960s

*Guilherme Wisnik**

RESUMO: Este artigo analisa o espaço público na arte e na arquitetura brasileiras no fim dos anos 1960. Mostra como houve uma fulguração de radicalidade política no campo da arte, privilegiando em suas análises o caso da arquitetura e do urbanismo a partir das figuras emblemáticas de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha em suas respectivas propostas de politizar o pensamento sobre o urbano no Brasil de então.

Palavras-chave: arte e arquitetura nos anos 1960, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha

ABSTRACT: This article analyses the public space in Brazilian art and architecture at the end of the 1960s. It shows that there was a fulguration of radical politics in the field of art, privileging in its analysis the case of the architecture and urbanism from the emblematic figures of Vilanova Artigas and Paulo Mendes da Rocha in their respective proposals on the politicization of the critical thought on the urban in Brazil of that period.

Keywords: art and architecture in the 1960s, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha

*Guilherme Wisnik é arquiteto, crítico e ensaísta, formado em arquitetura e doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Publicou, entre outros, *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), *Caetano Veloso* (Publifolha, 2005) e *Estado Crítico: À Deriva nas Cidades* (Publifolha, 2009)

Entre o urbano e o doméstico

No final dos anos 1960, a arquitetura brasileira atinge certamente um dos seus momentos de maior radicalidade. Quase uma década depois da inauguração de Brasília, o centro de gravidade da produção arquitetônica nacional já se havia deslocado do Rio de Janeiro para São Paulo, centro industrial e financeiro do país. Nascido no interior da Faculdade de Engenharia, e não da Escola de Belas Artes – como no caso do Rio –, o ensino de arquitetura em São Paulo ganhou acento mais técnico. Paralelamente, seus edifícios trataram de incorporar a opacidade de uma cidade, que cresceu de modo muito rápido e caótico, sob o impulso predatório da especulação imobiliária. Assim, diferentemente do que aconteceu na capital fluminense, a arquitetura paulista não desenvolveu uma relação franca e transparente entre interior e exterior, baseada na leveza formal e na integração hedonista com a natureza tropical. Com isso, distanciou-se das imagens que deram a marca daquilo que ficou conhecido no exterior como “Brazilian style”.¹

Se a arquitetura moderna carioca surgiu nos anos trinta sob os auspícios do primeiro Le Corbusier, o “purista”, a arquitetura paulista dos anos sessenta foi fortemente influenciada pelo último Le Corbusier, o “brutalista”.² Vilanova Artigas, o líder desse grupo chamado de “Escola Paulista”, combinou o aspecto crítico daquela revisão da “utopia maquinista” feita pelo mestre franco-suíço no contexto amargo do pós-Segunda Guerra Mundial³, a uma visão claramente marxista, através da qual a exposição das marcas das fôrmas de madeira no concreto armado apareciam como sinais do trabalho na obra feita, impedindo a reificação fetichista da construção acabada. Membro atuante do Partido Comunista Brasileiro, Artigas empregou as enormes massas de concreto como explicitação agônica de conflitos sociais através da forma. O seu brutalismo é, portanto, a expressão quase literal de um materialismo dialético interpretado arquitetonicamente. (WISNIK, 2010)

Já em 1950, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, então recém chegada ao Brasil, observara premonitoriamente que as casas de Vilanova Artigas não seguiam “as leis ditadas pela vida de rotina do homem”, mas ao contrário, lhe impunham uma lei vital, “uma moral que é sempre severa, quase puritana.” (BARDI, 1950) E de fato, quase vinte anos depois, entre 1968 e 1969, Artigas deu total razão a ela, projetando e construindo aquelas que são as duas casas

mais radicais de sua carreira: as residências Telmo Porto e Martirani. São, ambas, caixas de concreto armado e aparente, quase que inteiramente cegas e voltadas inteiramente para seus próprios interiores. No caso da residência Telmo Porto, sobretudo, os quartos não possuem sequer janelas e a dominância do concreto e do cimento como materiais de acabamento para pisos, parapeitos e mobiliário em geral lhe confere uma aspereza ímpar. Esse processo culmina na residência Fernando Millan (1970), de Paulo Mendes da Rocha, na qual o arquiteto optou por fazer o piso da sala de estar com asfalto, prolongando o ambiente da garagem no interior da casa. Também ali, os quartos não se abrem para o exterior, mas se debruçam, como varandas internas, sobre uma inusitada paisagem interior: a cozinha. E, assim como na casa que construiu para si próprio em 1964, as paredes dos cômodos não chegam a tocar o teto, fazendo do espaço interno da residência um ambiente único e contínuo do ponto de vista dos sons e dos odores. Trata-se de um espaço criado como “projeto social”, diz Flávio Motta, cujo despojamento supõe um “relacionamento do viver *meio favela racionalizada*”, no qual “cada um aceita o convívio com os demais, sem muradas sólidas, mas dentro de novas e procuradas condições de respeito humano”. E completa: “é proposta que pede resposta, porque é trabalho criador com sua implícita responsabilidade social.” (MOTTA, 1967, grifo meu)

Como fica claro através desses exemplos, o que arquitetos como Artigas e Mendes da Rocha estavam procurando, naquele momento, era urbanizar a vida doméstica, isto é, abolir ao máximo possível a intimidade, extirpando as marcas idiossincráticas pessoais ligadas à ideia romântica e burguesa de lar – realizando, por exemplo, uma fusão entre arquitetura e mobiliário em peças contínuas. O que desejavam, portanto, era abolir o espaço privado e seus segredos, em prol de uma ideia cívica de vida inteiramente pública: a casa como um fórum da vida coletiva da cidade, onde cada um tem sua liberdade pautada pela liberdade do outro, pois as regras da ordem social controlam o arbítrio da subjetividade individual – daí a observação de Motta de que suas formas pedem resposta, instigam a reação. São, portanto, casas inteiramente exteriorizadas, ainda que espacialmente introvertidas.

Na mesma época, pode-se dizer que a arte brasileira atinge também um de seus pontos mais agudos. Um bom índice disso é a grande mostra de Hélio Oiticica na Whitechapel Gallery, em Londres, ocorrida entre fevereiro e abril de 1969. Naquele momento, Hélio já se encontrava em um ponto bastante avançado de sua procura em romper com a arte objetual da

representação e da contemplação, transformando o espectador em participante e incluindo o corpo de forma cada vez mais ativa na experiência da obra, o que chamou de “antiarte ambiental”. Trata-se, afinal, da ideia de embaçar – e, no limite, eliminar – a fronteira entre arte e vida, desdobrando um projeto vanguardista que remonta a artistas construtivos como Mondrian e Malevitch. Projeto que levará o artista brasileiro a “duplicar a vida em interiores cada vez mais poderosos”, mas, por isso mesmo, “cada vez mais preservados do contágio do mundo”, como bem observa o também artista plástico Nuno Ramos. Esse “pequeno paradoxo”, que é o “caroço poético” da obra de Hélio, segundo Nuno, dá o tom de boa parte da arte contemporânea brasileira. A saber: o ato de “materializar a obra no mundo acaba por criar um refúgio dentro dele”. (RAMOS, 2007, p. 121-123)

Mais do que uma grande retrospectiva de sua carreira, a *Whitechapel Experience* realizou pela primeira vez o projeto “Éden” – a reunião de tendas, camas, ninhos e penetráveis entremeados por caminhos sinuosos com piso de areia e pedra –, uma estruturação ambiental que procurou re-fundar o espaço da galeria como “recinto-participação”, promovendo, nas palavras do artista, a “criação de liberdade no espaço dentro-determinado”. (OITICICA, 1986, p. 186) Essas instalações vivenciais deveriam ser usadas e até “habitadas” pelos visitantes-participantes da mostra, logrando domesticizar o espaço público (a galeria de arte). Ali, as camas-bólide, os penetráveis com chão de espuma, cobertas-saco e telas de náilon criavam o espaço onde se podia deitar após pisar descalço nos campos de areia, feno e água, e assim posicionar-se relaxadamente “à espera do sol interno, do lazer não-repressivo”. Tais ambientes serviam como módulos experimentais para a construção de “espaços-casa”, como diz Hélio, figurando a ideia de um “novo mundo-lazer”; isto é, do *Crelazer*: a promessa de um mundo onde “eu, você, nós”, prossegue Oiticica, “cada qual é a célula-mater”. (OITICICA, 1986, p. 115-116) Em resumo, Hélio procurou criar, na sua *Whitechapel Experience*, um espaço “útero”, onde a alegria de se deixar absorver no seu “calor infantil” proporcionasse um novo comportamento para as pessoas que chegassem do “frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais”. (OITICICA, 1986, p. 130) Isto é, o aconchego do útero é a antítese do espaço frio e impessoal da cidade.

No filme *Héliophonía* (2002), de Marcos Bonisson, o artista norte-americano Vito Acconci dá um depoimento no qual declara a grande influência de Oiticica em sua trajetória artística,

assimilada a partir da exposição coletiva *Information*, ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova York em julho de 1970, da qual ambos participaram. Acconci se refere sobretudo ao curto-circuito criado por Hélio entre as esferas pública e privada naquela ocasião, ao estimular o público, em sua célula Barracão no. 2, formada por uma série de Ninhos a “habitar” suas obras – e portanto o espaço do museu – de maneira lúdica, transformando o lugar de passagem em espaço de permanência. Para Acconci, essas cápsulas de estar no meio do museu revelaram uma concepção nova de espaço público, onde você pode, ao mesmo tempo, “estar em privacidade e ter uma relação com outras pessoas”. (BRAGA, 2008, p. 268) Não se trata, portanto, de um espaço público genericamente aberto a todos, como um parque ou uma praça, mas de um composto heterogêneo formado por unidades privadas.

Vale lembrar que o trabalho de Acconci em *Information (Service Area)* consistia em desviar sua caixa de correio pessoal para o espaço expositivo, fazendo com que ele precisasse se deslocar cotidianamente para o museu com o objetivo de checar sua correspondência. Na mesma época, realizava também o trabalho *Room Piece* (1970), no qual transferia objetos pessoais de diferentes cômodos do seu apartamento para o interior da galeria Gain Ground, também em Nova York, transformando a distância de 80 quadras entre a galeria e o seu apartamento em um espaço de habitação expandida. Assim, a “exposição”, diz Acconci, era “a atividade de ponto a ponto”, sendo que o que se expunha era, na verdade, essa atividade. (ACCONCI, 2005, p. 205) Está aí a matriz de um percurso que Vito Acconci viria a radicalizar nos anos seguintes: o trânsito sem mediações entre o segredo íntimo e a publicidade.

Retomando o fio inicial, é interessante perceber, no caso brasileiro, que se as casas brutalistas de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha procuravam urbanizar a vida doméstica, os penetráveis de Hélio Oiticica, inversamente, pretendiam domesticizar a vida pública. A exteriorização e a interiorização. E se o projeto dos arquitetos se orientava por categorias como a coletividade e a indústria, lançando mão do peso e de uma aspereza material austera e um tanto puritana, a proposta do artista visava alcançar a intimidade, o lazer e o acolhimento, guiados por uma artesanidade leve e hedonista. Temos, portanto, uma significativa contraposição.

Mas não se pense, por isso, que seria correto posicionar os arquitetos e artistas em pólos esquematicamente opostos, pois apesar dessas cruciais diferenças, o que ambos estavam fazendo, naquele momento, era problematizar a fronteira entre as esferas pública e privada

de modo a transgredi-las, inventando assim formas novas e exigentes do viver. Aliás, a aguda caracterização de Flávio Motta dessas casas paulistas como “favelas racionalizadas” indica exatamente essa qualidade de indeterminação espacial que elas têm, uma vez que recusam os limites e convenções *a priori* de um ambiente e se abrem ao condicionamento intersubjetivo de seus usuários como ação e reação. Assim, não é por acaso que se olharmos para os amplos espaços internos do edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – projetado por Artigas em 1961, mas inaugurado exatamente em 1969 –, com seu jogo ativo e fluido de planos soltos e defasados, cinzas e ocre, opacos e transparentes, poderemos facilmente associá-los aos *Núcleos* (1960-63) de Oiticica: ambientes formados pela explosão do suporte bidimensional e pela autonomia dos planos cromáticos tonais, suspensos no ar de forma contínua e não hierárquica. Ocorre que se Artigas e Mendes da Rocha estavam forçando a criação de um comportamento mais responsabilmente civil em um país de tradição patrimonialista, Oiticica, por sua vez, afirmava a subjetividade como antídoto irreduzível à instrumentalização das relações sociais através de experiências de explícita e provocativa improdutividade pública.

Do lixo à terra

Em 13 de dezembro de 1968, a ditadura militar brasileira, que havia tomado o poder quatro anos antes, cria o Ato Institucional nº 5 (AI-5), decreto que dissolveu o Congresso Nacional, criou censura aos meios de comunicação, restringiu enormemente os direitos civis e oficializou a tortura. O endurecimento do regime respondia a uma inédita fermentação política e cultural ocorrida no país desde 1967 com a radicalização do movimento estudantil e o surgimento de grupos ou movimentos como o Cinema Novo e o Tropicalismo, entre outros.⁴ Após o AI-5 – e sobretudo até o final do governo Médici, em 1974, durante os chamados “anos de chumbo” do regime militar brasileiro –, muitos artistas, estudantes e intelectuais foram presos, torturados, exilados ou mortos, e os movimentos artísticos sofreram restrições ou entraram na clandestinidade. Para me restringir à biografia das personalidades citadas até aqui, em 1969 Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha foram desligados da Universidade de São Paulo e impedidos de trabalhar no país. Artigas, aliás, já havia sido preso em 1964 e passado quase um ano exilado no Uruguai. Hélio Oiticica, em 1970, após receber uma bolsa

da Fundação Guggenheim mudou-se para Nova York em uma espécie de exílio voluntário, permanecendo lá durante oito anos. As manifestações artísticas que persistiram, trilharam caminhos mais subterrâneos e, muitas vezes, radicalizaram ainda mais sua “negatividade” experimental, combinando guerrilha política a uma espécie de “guerrilha artística”.

Em 1970, o governo militar inaugurou em São Paulo a obra que se tornou seu grande marco ideológico: o Elevado Presidente Costa e Silva, conhecido como “Minhocão”.⁵ Era o tempo ufanista do chamado “milagre econômico”, do Brasil de usinas hidrelétricas e estradas na Amazônia, prolongando com um acento mais tecnocrático e grandiloquente o “desenvolvimentismo” dos tempos de Juscelino Kubitschek (1956-60), que construiu Brasília e incentivou o desenvolvimento da indústria automobilística nacional. Com aproximadamente quatro quilômetros e meio de extensão, esse sistema de vias expressas elevadas cortou a área central da cidade, bem como alguns de seus bairros históricos, populares e com intensa vida cultural, como o Bexiga. Nesse bairro de imigração italiana, violentamente cindido por essa bruta cicatriz viária, situa-se o Teatro Oficina, distante apenas vinte metros do “Minhocão”.

Ali, em 1969, o grupo dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa encenou *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. A peça do jovem Brecht, que narra a luta entre dois homens na Chicago de 1912, foi tomada então pelo Oficina como mote de uma revolução cênica capaz de “quebrar tudo, virar a mesa”, nas palavras de Zé Celso, afastando definitivamente o grupo do “teatro engajado” de esquerda, que havia marcado o seu início. Chamada a conceber o cenário e os figurinos da peça, Lina Bo Bardi transformou o palco em um ringue de box, que era destruído pelos atores e pela platéia ao longo da encenação até converter-se, ao final, em carcaça nua, ruína. O cenário era descartável e a matéria-prima para sua confecção havia sido encontrada por Lina nos próprios escombros do bairro, isto é, no misto indistinto de entulhos de demolição e de construção que se acumulavam nas ruas durante as obras do “Minhocão” naquele mesmo ano. Sobre isso, conta Zé Celso:

[O Bexiga] era um bairro fantástico, marginal. Tinha milhões de bocas, uma marginália incrível! Um mundo de cortiços, rasgados de repente por esse Minhocão, esse viaduto que partiu as ruas ao meio e devastou tudo... Me dava a sensação de que o que acontecia com o mundo, com a gente, acontecia também naquele bairro lá, que estava sendo entulhado de lixo. (...) Então tinha aquele lixo lá no Bexiga sendo removido, e aliás sendo substituído por um outro: o

Minhocão, que passa hoje em frente à porta do teatro. E tinha o lixo de dentro do teatro também: a Lina Bardi, que fazia a cenografia da *Selva*, pegava o lixo do Bexiga e trazia para o palco. Tanto que a gente não pagou quase nada para o cenário. Ela saía feito uma doida no meio da rua: 'Que bonito! Que maravilha!' Os maquinistas pensavam que a mulher estava maluca; ela catava o que havia de mais sórdido, triava e botava no cenário. (CORRÊA, 1998, p. 168)

Ao analisar a vocação parricida do tropicalismo, que para existir precisou matar simbolicamente a sua amada bossa nova, Caetano Veloso retoma a afirmação de Zé Celso acerca do caráter masoquista da estética tropicalista, “com sua reprodução paródica do olhar estrangeiro sobre o Brasil” e seu elogio de tudo o que lhes parecesse a princípio insuportável. (FERRAZ, 2005, p. 51) Com efeito, é interessante perceber como essa essência sacrificial do tropicalismo explica de certa forma a história de transformação do próprio edifício do Teatro Oficina, após a experiência catártica de *Na selva das cidades*. Porque depois de destruir seguidamente aquele ringue de box – metáfora das antiquadas estruturas sociais, assim como do “velho” teatro do protagonista que então dava passagem para o novo teatro do coro dionísio –, e chegar à terra original do bairro do Bexiga, existente por debaixo do piso, Zé Celso e Lina sentiram a necessidade de demolir o Teatro Oficina para construir um novo edifício, pensado então como um palco-pista, um teatro-sambódromo, sem a tradicional “quarta parede”, e protagonizado pelo coro de ditirambos, como um grupo de escola de samba. (LOPES; COHN, 2008, p. 206-207) Assim, a experiência de *Na selva das cidades*, replicando ao avesso a obra do Minhocão, acabou levando o grupo a um processo de autodestruição criativa que, no entanto, se iniciou somente depois do exílio de Zé Celso na Europa e na África (1974-78) e terminou com a inauguração do novo teatro já no raiar dos anos 1990, depois de um penoso processo de obras e paralisações por falta de verbas no qual o Oficina se converteu de fato em escombros.

Em abril de 1970, o crítico de arte Frederico Moraes curou o evento *Do corpo à terra*, em Belo Horizonte, que reuniu ações artísticas em áreas externas ao Palácio das Artes; no caso, o Parque Municipal da cidade e seus arredores. Tratava-se de uma das primeiras manifestações organizadas de arte pública no país – imediatamente antecedida por algumas ações pioneiras promovidas pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como o evento *Arte no Aterro*, em 1968 –, e que acontecia no contexto de forte resistência e denúncia à repressão política, daí a denominação de “geração tranca-ruas” a uma parte dos artistas ali presentes. Em seu

discurso curatorial, Moraes associava a conquista do espaço externo a um signo de vitalidade artística que possibilitaria engendrar trabalhos mais ativamente críticos, em oposição à estaticidade “expositiva” dos museus e galerias. (DRUMMOND, 2008, p. 31)

Assim, nesse processo de desinstitucionalização e crítica à mercantilização da arte, ainda segundo Moraes, os artistas encontrariam “a terra”, isto é, “o corpo envolvido e envolvendo-se com os elementos naturais, com o estrutural básico da vida”. (DRUMMOND, 2008, p. 51)

Note-se aqui, que a referência redentora – a exemplo do que aconteceu no cenário de Lina Bo Bardi – recaí sobre o elemento natural e essencialista, a terra, e não exatamente sobre um signo urbano. Símbolo da vida, essa “terra-mãe” aparece como antípoda das espessas capas institucionais e urbanas que pareciam impedir, naquele momento, um encontro mais fraterno entre arte e vida no Brasil: uma via de acesso à desrepressão do corpo individual e social.

Foi em *Do corpo à terra*, no entanto, que dois jovens artistas realizaram trabalhos efêmeros que se tornaram marcantes na história da arte brasileira. Refiro-me às ações *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, em que Cildo Meireles ateou fogo a dez galinhas vivas, e *Situação T/T, 1*, em que Artur Barrio enrolou pedaços de barro, carne, ossos e sangue em trouxas de pano, conhecidas como *Trouxas ensanguentadas*, e as despejou nas águas poluídas do ribeirão Arrudas, fazendo-as aparecer anonimamente como objetos mórbidos boiando no cotidiano da cidade e que não deixavam de evocar a desova, pela ditadura militar, de corpos dos desaparecidos políticos. É evidente que trabalhos como esses cruzaram a fronteira da autonomia estética e se chocaram de frente com as regras sociais, encarnadas nesse caso por policiais, políticos e funcionários do parque que os condenaram publicamente ou simplesmente os retiraram de cena. A propósito disso, Frederico Moraes citou com humor a declaração do chefe dos lixeiros do Palácio de Buckingham, em justificativa à greve de cinco semanas dos lixeiros de Londres naquele momento: “o lixo da rainha é igual ao de todo mundo: se não for recolhido logo, começará a cheirar muito mal.” Assim, completa Moraes agora com suas próprias palavras, “situar o objeto de arte fora do museu, questionando sua aura, é subverter a linguagem – e a ordem. Fazer arte à margem do sistema, invendável e irrecuperável, pode ser considerado uma provocação. A repressão não tardará. Ela terá por perto, sempre, a polícia. Ou o lixeiro” (DRUMMOND, 2008, p. 35)

Um enorme penetrável

A crítica de Frederico Morais em 1970 à estaticidade do conceito de “exposição”, e à institucionalização mercantilista da arte quando encerrada em museus e galerias, segue quase *ipsis literis* a argumentação de Hélio Oiticica em seu “programa ambiental” de 1966. Ali, dois anos após a criação do Parangolé, o artista declara que “o museu é o mundo”, isto é, “a experiência cotidiana”, e propõe que os trabalhos de arte realmente vitais sejam colocados em terrenos baldios da cidade como “uma obra perdida, solta displicentemente, para ser ‘achada’ pelos passantes, ficantes e descuidistas” (OITICICA, 1996, p. 104) A materialização dessa proposta é a sua “lata-fogo”, que Hélio descreve da seguinte maneira:

é a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma ‘apropriação geral’: quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma ‘obra’ ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno. (OITICICA, 1996, p. 104)

Como fica evidente, havia naquele momento grande resistência dos artistas brasileiros em aderir a uma dimensão mais edificante de espaço público. O que se explica, a meu ver, tanto por questões conjunturais, relativas à associação, inevitável naquela situação, entre a instância pública e a oficialidade repressora encarnada pelo regime militar, quanto pela marca estrutural de uma carga histórica: o passado colonial e escravocrata do país, não inteiramente rompido com a declaração da Independência (1822) e a criação da República (1889), e por isso desdobrado modernamente na debilidade de suas instituições civis, tratadas, via de regra, segundo interesses pessoais. Essa prática “patrimonialista” marca fortemente a experiência de modernização brasileira, como mostra Sérgio Buarque de Hollanda, entre outros.⁶

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

elegido o deserto, o labirinto extremo da narrativa de Borges, como espaço operativo, traçando uma linha no seu solo seco, cavando um duplo negativo no *canyon* ou construindo uma espiral na superfície de um lago salgado” (RAMOS, 2007, p. 126) Além disso, a própria relação que os trabalhos lá e cá estabelecem com o corpo é muito indicativa de suas diferenças culturais, pois como mostra também Nuno Ramos, as instalações de Bruce Nauman podem muito bem ser vistas como “penetráveis” que têm por horizonte o corpo como centro de estímulos e respostas. Porém, ao contrário de Oiticica, “Nauman trata o eu como um autômato, um rato de Pavlov paralisado por estímulos contraditórios” (RAMOS, 2007, p. 126)

Se fôssemos comparar os trabalhos de *Land Art* norte-americanos com referências brasileiras em termos de escala e de poética intrínseca, teríamos que evocar necessariamente a experiência da construção de Brasília (1956-60), no interior despovoado do Planalto Central do país. A respeito disso, no entanto, é muito significativo o fato de que se a fuga para o deserto nos Estados Unidos representou um movimento radical de desinstitucionalização e desmercantilização da arte, seguindo o mito norte-americano da “estrada aberta”⁷, aqui, ao contrário, ela significou o exílio do próprio Estado, como que explicitando e consagrando a eterna ausência de lugar da dimensão pública no Brasil.⁸

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

Tendo em mente essa diferença abissal entre o Brasil e os Estados Unidos, o escultor José Resende contesta a ideia de que uma peça colocada em espaço urbano possa ser diretamente considerada como arte pública. Diz ele: “acho que o conceito de coisa pública não pode se definir através da simples presença do trabalho em um lugar público. Para a arte ser pública é preciso que culturalmente também assim ela se efetive.” E completa: “é difícil definir o que seria realmente um trabalho de arte pública no Brasil. A música, por exemplo, sim, tem aqui esse caráter de domínio público.” (CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p. 11-12)

No catálogo do evento *Fronteiras*, projeto de arte pública realizado pelo Itaú Cultural entre 1998 e 2001 em lugares diversos do sul do país, Sônia Salzstein fez um breve balanço do significado da “escala pública” na arte brasileira à luz dos resultados ali obtidos. Sua avaliação, que subscrevo aqui, me permite estender, ainda que com certo grau de generalização, as questões identificadas no ponto fulcral da passagem dos anos 1960 para os 1970, até os dias de hoje. Assim, diz Salzstein, se há uma peculiaridade brasileira no campo da arte pública é “o fato de que a abordagem do território em escala geográfica não carregou o lastro de racionalidade de uma cultura urbana e tecnológica, e tampouco a adesão à moral de um espaço público nela pressuposta.” (SALZSTEIN, 2005, p. 13) Seria preciso lembrar, em apoio a essa constatação, que a própria formação histórica das cidades brasileiras, através da colonização portuguesa, não seguiu planos abstratos que impusessem uma ordem pública como desenho regulador do conjunto. Ao contrário da grelha cartesiana que organiza as cidades de colonização espanhola em torno de uma “plaza mayor”, no Brasil as cidades se organizaram mais a partir do protagonismo de certos edifícios, e de adaptações particulares de seus traçados a terrenos acidentados, do que de um princípio regulador geral. Igualmente, suas praças raramente foram elementos geradores do conjunto, e sim, ao contrário, espaços sobrantes na configuração irregular dos lotes – como os “largos”, por exemplo –, ou então evoluções posteriores dos adros, pátios e terreiros das igrejas. (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 218) São, portanto, espaços que não nasceram públicos e que, uma vez tornados públicos, apenas precariamente conseguem se manter como tal. Ao lado disso, e não por acaso, podemos identificar um histórico alheamento das cidades brasileiras em relação à presença da arte, que se espelha também em uma tímida “cultura pública” do meio artístico em questão.

É interessante notar que mesmo na produção de artistas pertencentes a uma vanguarda

construtiva, como o neoconcretismo, e que se propuseram a realizar o próprio espaço como obra de arte, essa questão se mantém. Como observa novamente Sônia Salzstein: “não deixava de ser uma peculiaridade cultural o fato de que a arte construtiva brasileira, uma vez emancipada da moldura e da base, e confrontada à experiência imediata do espaço, aludisse de modo esquivo ou no mínimo reticente à questão da cidade; esta, em todo caso, quase sempre era percebida como espaço ‘externo’”. Assim, prossegue a autora:

Mesmo no trabalho de Hélio Oiticica, que parecia aspirar a uma sociabilidade urbana, a cidade assomava, pode-se dizer, em sua forma negativa (como o “lugar” que resistia à subjetividade), lugar, enfim, antagonista à experiência de individualização e subjetivação pressuposta na esfera da arte. É significativo, a esse respeito, o interesse do artista pelo ambiente da favela, esse espaço de descompressão brotando a contrapelo da cidade e vivificado por rituais comunitários de vida. (SALZSTEIN, 2005, p. 23)

Me parece, em vista das questões aqui levantadas, que a “arte pública” brasileira alcançou resultados mais contundentes subvertendo o espaço de frequência pública de museus e galerias através de uma invasão transgressora da esfera privada, como nos exemplos de Hélio Oiticica aqui citados, do que realizando trabalhos significativos em espaço urbano que lograssem ressignificar a dimensão da esfera pública em si mesma – algo eternamente problemático no Brasil. Nesse sentido, talvez se passe com as artes plásticas algo semelhante ao que se vê na música popular brasileira, na qual o estilo que alcançou maior poder de universalidade, a bossa nova, foi todo baseado em uma dicção intimista e algo amadorística – embora nunca tímida, nem muito menos regressiva (MAMMÌ, 1992) –, que parecia levar a público um canto sussurrado entre amigos numa pequena sala de estar.

Voltando ao exemplo das casas e escolas brutalistas de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, nosso ponto de partida e de chegada, é preciso notar que, apesar do discurso urbano que carregam, elas demonstram uma posição claramente defensiva em relação à cidade. Quer dizer, também não estão, a exemplo das artes plásticas, atuando na arena conflituosa do espaço urbano de modo a transformá-lo, ou a se deixar transformar por ele. Ao contrário, parecem ser fruto de uma desistência da atitude de insistir na transformação daquele tecido caótico e decaído, compensada, no entanto, por uma aposta utópica na criação de protegidos laboratórios de uma sociabilidade nova, mais franca e generosa, no interior dos edifícios. Daí

que as suas aberturas se voltem para cima através de clarabóias – “janelas para o espaço”, na expressão de Mendes da Rocha –, e não para o lado, isto é, para a cidade. Igualmente, a rigorosa rigidez externa desses edifícios, formalizada em geral como caixas cegas de concreto aparente, é o que permite, dialeticamente, a criação de uma extrema indeterminação espacial interna dada por ambientes que se interpenetram, permitindo usos que não foram previamente prescritos. Assim, se trocarmos as espessas “cortinas” de concreto pelas diáfanas cortinas de tule, poderemos entrever uma dimensão na qual o prédio da FAU aparece, inesperadamente, como um enorme penetrável.

Notas

1 Ver, a propósito do termo “Brazilian style,” em Reyner Banham, *Age of the Masters: a Personal View of Modern Architecture* (Londres: The Architectural Press, 1962). O “Brazilian style” se tornou conhecido mundialmente após a grande mostra *Brazil Builds*, ocorrida em 1943 no Museum of Modern Art de Nova York, com curadoria de Philip Goodwin.

2 Artigas, no entanto, nunca aceitou de bom grado o qualificativo de “brutalista” para sua arquitetura, chegando a ironizar a designação de sua obra como uma *ricerca brutalista* pelo crítico italiano Bruno Alfieri nas páginas da revista *Zodiac* (nº 6, 1960), e a censurar a carga de “irracionalismo” do brutalismo europeu, cujo conteúdo ideológico era, segundo ele, “bem outro”. Ver Vilanova Artigas, Em branco e preto, *Arquitetura e Urbanismo – AU nº 17*, 1988, p. 78.

3 Momento no qual, segundo Kenneth Frampton, Le Corbusier rompe com aquela utopia positiva de uma “civilização maquinista”, sendo tomado por uma “angústia grave” mais pragmática, colada à realidade do seu presente histórico: o pós-guerra. Ver Kenneth Frampton, L'autre Le Corbusier: la forme primitive et la ville linéaire, *L'Architecture d'Aujourd'hui* no 249, 1987.

4 Dentre os marcos artísticos ocorridos em 1967, podem ser citadas a instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, que integrava a mostra Nova Objetividade Brasileira, inaugurada no Rio em abril de 1967; o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, que estreou em maio; a própria canção *Tropicália*, composta por Caetano Veloso entre agosto e setembro; a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenada pelo grupo Oficina a partir de setembro; a apresentação de *Alegria, Alegria* e Domingo no Parque (de Caetano Veloso e Gilberto Gil, respectivamente) no III Festival da MPB, em outubro; e o romance *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, também lançado naquele ano. Ver Flora Süssekind, Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experience and Brazil in the Late Sixties, in Carlos Basualdo (ed.), *Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture, 1967-1972*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

5 “Minhocão” é o sistema viário formado pelo Elevado Presidente Costa e Silva e o Viaduto Jaceguai, constituindo a chamada Ligação Leste-Oeste de São Paulo, que conecta a Avenida Francisco Matarazzo à Radial Leste.

6 Ver Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (1936). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

7 “É evidente que o europeu na América nunca se sentiu fixado no continente. Ele tinha deixado o jardim fechado da paisagem europeia e o seu novo ambiente natural era maior, mais hostil e, acima de tudo, menos confinado do que tudo que conheceu até então. O americano foi, portanto, o primeiro europeu a experimentar o fluxo contínuo dos tempos modernos, e a sua literatura mais característica, de Cooper e Melville a Whitman e Twain, celebrava imagens de desabrigo, movimento e fluxo contínuo.” Vincent Scully Jr., *Arquitetura moderna: a arquitetura da democracia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 31.

8 Reproduzo aqui uma observação feita por Nuno Ramos no seminário de arte pública *As cidades e suas margens*, coordenado por mim e por Lígia Nobre, no Itaú Cultural, em setembro de 2009.

Referências

- ACCONCI, Vito. *Vito Hannibal Acconci Studio*. Barcelona: MACBA/Actar, 2005.
- ARTIGAS, Vilanova. Em branco e preto. *Arquitetura e Urbanismo – AU*, n. 17, 1988.
- BANHAM, Reyner. *Age of the Masters: a Personal View of Modern Architecture*. Londres: The Architectural Press, 1962.
- BARDI, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. *Habitat*, n. 1, out.-dez. 1950.
- BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CARNEIRO, Lúcia e PRADILLA, Ileana. *José Resende*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.
- CENTRO DE ARTE Hélio Oiticica. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, 1996.
- CORRÊA, Zé Celso Martinez. Don José de la Mancha (entrevista a Hamilton Almeida Filho). In: CORRÊA, Zé Celso Martinez, e STAAL, Ana Helena Camargo. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FRAMPTON, Kenneth. L'autre Le Corbusier: la forme primitive et la ville linéaire. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 249, 1987.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 (1936).
- LOPES, Karina e COHN, Sérgio (org.). *Encontros Zé Celso Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, no. 34, São Paulo, Cebrap, nov.1992. p. 63-70.
- MORAIS, Frederico. Do corpo à terra. In: DRUMMOND, Marconi (org.). *Neovanguardas*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.
- MOTTA, Flávio. Paulo Mendes da Rocha. *Acrópole*, n. 343, set. 1967
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- RAMOS, Nuno. À espera de um sol interno. In: RAMOS, Nuno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- SALZSTEIN, Sônia. Notas sobre a escala pública na escultura brasileira. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Fronteiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

SCULLY JR., Vincent. *Arquitetura moderna: a arquitetura da democracia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SÚSSEKIND, Flora. Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experience and Brazil in the Late Sixties. In: BASUALDO, Carlos (ed.). *Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture, 1967-1972*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TEIXEIRA, Manuel C. e VALLA, Margarida. *O urbanismo português: séculos XIII-XVIII, Portugal-Brasil*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

VELOSO, Caetano. Diferentemente dos americanos do norte. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WISNIK, Guilherme. Vilanova Artigas and the Dialectics of Stress. 2G – *Revista Internacional de Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, n. 54, 2010.