

**ARQUITETURA DO POVO, COM O POVO, PARA O POVO: TEORIA E CRÍTICA – J. B. VILANOVA ARTIGAS, SÉRGIO FERRO, LINA BO BARDI**

Rodrigo Kamimura

Arquiteto e Urbanista, estudante de doutorado, bolsista FAPESP  
Instituto de Arquitetura e Urbanismo de São Carlos, Universidade de São Paulo (IAU/USP)  
Av. Trabalhador São-Carlense, 400 – São Carlos/SP, Brasil  
(21) 8229-0350 | rodrigokamimura@yahoo.com.br

## RESUMO

Este trabalho trata da “busca pelo povo” na obra teórica e crítica dos arquitetos João Batista Vilanova Artigas, Sérgio Ferro e Lina Bo Bardi, no período que vai aproximadamente de 1950 a 1970. O objetivo é realizar uma aproximação àquilo que os arquitetos, como profissionais, por vezes problematizaram para si e perante a sociedade como um de seus papéis: o da preocupação com as camadas populares, tanto naquilo que diz respeito ao suprimento das necessidades materiais – habitação, acesso aos serviços urbanos – quanto culturais – linguagem “popular”, regional, nacional, liberdade de expressão e utilização por parte do usuário/morador/construtor, incorporação do saber e técnica locais, etc.

O recorte temporal em questão – 1950 a 1970 – demarca um período de forte expansão urbano-industrial e de fortalecimento institucional em diversas esferas, favorecendo a criação de espaços públicos de debate – IAB/SP, MASP, MAM/SP, FAM (Mackenzie) e FAU/USP, Bienais, etc. A construção desse campo possibilita e estimula a circulação de ideias entre arquitetos, artistas e outros, acerca de questões como “cultura nacional”, “desenvolvimento” e “industrialização”. As proposições que examinamos aqui são devedoras dessa problemática, onde a estética do chamado “brutalismo” comparece através de estratégias de projeto relacionadas a questões como “honestidade dos materiais”, didática construtiva, racionalização do projeto, vigor estrutural e fluidez espacial, etc.

O primeiro aporte teórico que pretendemos recobrar é o empreendido por João Batista Vilanova Artigas, principalmente durante o período 1951-1954, em quatro textos-chave: *Le Corbusier e o imperialismo* e *A Bienal é contra os artistas brasileiros*, ambos de 1951; *Os caminhos da arquitetura moderna*, de 1952; e *Considerações sobre arquitetura brasileira*, de 1954. Essa primeira produção “radical” de Artigas é fundamental para uma análise criteriosa de sua obra, principalmente a partir da segunda metade dos anos cinquenta, em projetos como os das residências construídas para Olga Baeta (1956) e Elza Berquó (1965), ou a garagem de barcos do Santa Paula Iate Clube e o prédio da FAU/USP no Butantã (ambos de 1961), em sua ênfase discursiva.

Em nossa segunda abordagem, tratamos das críticas elaboradas por um “discípulo” de Artigas: o arquiteto Sérgio Ferro, formado na FAU/USP em 1961 e que, junto aos colegas Rodrigo Lefèvre e Flávio Império, foi responsável pela produção que ficou conhecida posteriormente pelo nome vanguardista de “Arquitetura Nova”. Examinamos os textos *Proposta inicial para um debate: possibilidades de atuação*, de 1963; *Arquitetura experimental*, de 1965; *Arquitetura Nova*, de 1967; e *A casa popular*, de 1972. À medida em que avançamos na produção crítica de Ferro, verificamos o seu posicionamento agudo com relação aos significados da técnica e da linguagem utilizados pelos arquitetos, acentuando a discrepância entre o arrojo estrutural e espacial então em voga e a função social desejável do projeto.

Já nossa terceira e última abordagem versa sobre os escritos da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi. Seus textos seguem um itinerário menos programático e mais “ensaístico”, o que nos sugere uma abordagem mais fragmentária de suas reflexões. Sintonizada com as potencialidades da construção de uma cultura artística renovada e nacional, Lina descreve, nas páginas da revista *Habitat*, a simplicidade das construções e ruas amazônicas, do modo de vida dos caiçaras, a riqueza da tapeçaria indígena encontrada em suas incursões pelo continente. Essa preocupação estará na base de suas aspirações com relação ao desenho industrial no Brasil, lecionando em São Paulo e na Bahia.

Partindo da análise dos textos e utilizando-nos de elementos da história social e cultural, procuraremos empreender a nossa análise encontrando pontos comuns e divergentes dentre as posturas escolhidas, entendendo o arquiteto, nesse sentido, como um mediador “ético-cultural”, que busca, através da proposição e da crítica, expressar-se sobre questões mais amplas envolvendo o seu ofício.

**Palavras-chave:** Arquitetura brasileira. São Paulo. Brutalismo.

## ABSTRACT

This paper discusses the “search for the people” in theoretical and critical work of architects João Batista Vilanova Artigas, Sérgio Ferro and Lina Bo Bardi, in the period roughly from 1950 to 1970. The aim is to briefly examine what architects, as professionals, sometimes problematized for themselves and the society as one of their roles: the concern for the lower classes, both in what relates to the supply of material needs – housing, access to urban facilities – as much as cultural ones – “popular”, regional, national language, freedom of expression and usage by the user/dweller/builder, local technique and knowledge incorporation, etc..

The time crop in question – 1950 to 1970 – delineates a period of strong urban-industrial expansion and institutional strengthening in many spheres, favoring the construction of public spaces of discussion, like the Institute of Architects, museums (MASP, MAM/SP), architecture schools (FAM/Mackenzie and FAU/USP), the São Paulo Art Biennale, etc. The construction of this field enables and encourages the exchange of ideas among architects, artists and others, concerning subjects such as “national culture”, “development” and “industrialization”. The propositions we examine here descend from that problematic, where the so-called “brutalism” aesthetics shows up through design strategies involving issues such as “materials honesty”, constructive didacticism, rationalization of design, structural emphasis and spatial fluidity, etc..

The first theoretical contribution we want to approach is undertaken by João Batista Vilanova Artigas, especially during the period 1951-1954, in four key texts: *Le Corbusier and the imperialism e The Biennale against Brazilian artists*, both of 1951; *The paths of modern architecture*, of 1952; and *Concerning Brazilian architecture*, of 1954. This first “radical” production of Artigas is fundamental to a thorough analysis of his work, especially since the mid-fifties, in projects such as the built residences for Olga Baeta (1956) and Elza Berquó (1965), or the Santa Paula Yacht Club boathouse and the FAU/USP building in Butantã (both of 1961), in their discursive emphasis.

In our second approach, we focus the criticism elaborated by architect Sérgio Ferro – a “disciple” of Artigas: having hold a degree from FAU/USP in 1961, Ferro, together with colleagues Rodrigo Lefèvre and Flávio Império, was responsible for the production acknowledged by the avant-garde name “Arquitetura Nova” (“New Architecture”). We examine the texts *First proposal for a debate: acting possibilities*, of 1963; *Experimental architecture*, of 1965; *New Architecture*, of 1967; and *The popular house*, of 1972. As we move forward through Ferro’s critical production, we verify his acute position regarding the meaning of techniques and language used by architects, stressing the disconnection between the structural and spatial boldness trends and the desirable social function of design.

In our third case we go through the writings of Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi. Her texts follow a less programmatic, more “essayistic” itinerary, what suggests us a more fragmentary approach of her reflections. Attentive to the potentialities of building a renewed and national artistic culture, Lina describes, in *Habitat* review’s pages, the simplicity of Amazonian streets and buildings, the “caiçara” lifestyle, the wealth native tapestry found in her incursions through the continent. That concern will be in the basis of her aspirations in relation to industrial design in Brazil, while teaching in São Paulo and Bahia.

Analyzing the texts and making use of social and cultural history elements, we will seek to undertake our reading finding similarities and differences among the chosen positions, regarding the architect, in this sense, as an “ethical-cultural” moderator, which seeks, through proposals and critiques, express him or herself about broader issues involving the métier.

**Keywords:** Brazilian architecture. São Paulo. Brutalism.

# **ARQUITETURA DO POVO, COM O POVO, PARA O POVO**

**TEORIA E CRÍTICA – J. B. VILANOVA ARTIGAS, SÉRGIO FERRO, LINA BO BARDI**

## **Introdução**

Este trabalho trata da “busca pelo povo” na obra teórico-crítica de João Batista Vilanova Artigas, Sérgio Ferro e Lina Bo Bardi, no período que vai aproximadamente de 1950 a 1970. O objetivo é abordar as questões pertinentes à arquitetura confrontando-as com os discursos enunciados por seus protagonistas, localizando-os historicamente, e, tomando de empréstimo os termos do sociólogo Michael Löwy, abarcar o tipo de mediação “ético-cultural” e “político-moral”<sup>1</sup> empreendida por aqueles arquitetos, intrínseca ao próprio exercício intelectual. Nesse sentido, tentamos elaborar uma primeira aproximação a este tema, certamente denso, e do qual poderemos nos ocupar aqui apenas à maneira de estudo.

O panorama referido esteve fortemente conectado às transformações políticas brasileiras e à doutrina partidária do Partido Comunista do Brasil (PCB) e de outras tendências de esquerda – como, por exemplo, o trotskismo e o pensamento gramsciano. Buscamos realizar uma aproximação àquilo que os arquitetos, como profissionais, problematizaram para si e perante a sociedade como um de seus papéis: o da preocupação com as camadas populares, tanto naquilo que diz respeito ao suprimento de necessidades materiais – habitação e acesso aos serviços urbanos – quanto culturais – linguagem “popular”, regional, nacional, liberdade de expressão e utilização por parte do usuário/morador/construtor, incorporação do saber e técnica locais, etc. Realizadas nos formatos crítico e teórico, estas formulações estiveram, de algum modo, sempre subsidiando as práticas concomitantes daqueles mesmos arquitetos. Neste artigo, nosso foco enquadrará as elaborações paulistanas ora apontadas, condizentes com o clima de conformação urbano-industrial de São Paulo, atravessado pelo segundo pós-guerra. Entretanto, citaremos também outros argumentos necessários para a compreensão do fenômeno referido, advindos de locais tão díspares quanto Porto Alegre ou o Rio de Janeiro.

## **Os anseios populares**

Em 1946, o carioca Oscar Niemeyer apontava com gravidade o fato de que a arquitetura moderna no Brasil haveria se limitado “à construção de prédios isolados, edifícios públicos e casas burguesas, obras que logicamente deveriam fazer parte de um Plano Diretor, ajustado indistintamente a todos os problemas sociais e urbanísticos”<sup>2</sup>. Esse enfoque, uma das primeiras

manifestações de um arquiteto acerca das questões sociais relativas à profissão encontradas na nossa historiografia, levava Niemeyer a denunciar “a situação precária de nosso trabalhador urbano e rural, privado das mais primárias condições de conforto e higiene”; repudiando, assim – ao menos no plano do discurso –, as práticas que visavam beneficiar apenas as classes abastadas.

Duras críticas viriam a ser recebidas pelo mesmo Niemeyer, no entanto, por ocasião da vinda ao Brasil do suíço Max Bill em 1953, em relação à responsabilidade social da arquitetura brasileira<sup>3</sup>. Em que pese a relevância ou não dada pelos brasileiros aos ataques de Bill – argumentos que receberam tanto comentários que o endossaram (Bruno Zevi, por exemplo), ponderaram-no (Ernesto Rogers) ou o contra-atacaram (Lúcio Costa) –, é nesse mesmo período do início da década de 50 que importantes textos levantando o mesmo assunto – a questão “social” – são escritos, por parte de arquitetos como J. B. Vilanova Artigas, do próprio Niemeyer, ou, ainda, de um crítico de arte como Mário Pedrosa<sup>4</sup>.

Se há, assim, o início de um processo de reflexão envolvendo esta pauta para os arquitetos, isso parece ficar evidente no conhecido texto de Niemeyer, de 1955, intitulado “O problema social na arquitetura”. Paulatinamente, ficam cada vez mais latentes para os intelectuais os processos de crescimento urbano e a gravidade dos contrastes sociais e econômicos que se acumulam no país naquele momento, evidenciando problemas como o da habitação, por exemplo, principalmente com relação às classes menos favorecidas.

Concomitantemente, encontra-se em curso um processo significativo relacionado às grandes transformações ocorridas após as duas grandes guerras. No Brasil, a associação deste processo com a vida política nacional esteve representada pela forte presença política do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que, embora tendo vivido na ilegalidade a maior parte da sua existência<sup>5</sup>, exerceu, ininterruptamente, enorme influência na vida cultural brasileira durante quase todo o século XX.

O primeiro aporte teórico que pretendemos recuperar aqui é o empreendido por João Batista Vilanova Artigas, principalmente durante o período 1951-1954, em quatro textos-chave<sup>6</sup>: *Le Corbusier e o imperialismo* e *A Bienal é contra os artistas brasileiros*, ambos de 1951; *Os caminhos da arquitetura moderna*, de 1952; e *Considerações sobre arquitetura brasileira*, de 1954. Artigas, fundador, junto a outros colegas, do departamento paulista do Instituto de Arquitetos Brasileiros (IAB/SP) e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), organizador do 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado em 1945 em São Paulo e conselheiro do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), incorpora, a partir de 1951, o campo da produção crítica à sua atividade profissional, entrecruzando o olhar sobre a arquitetura e o urbanismo com as resoluções do PCB, ao qual é filiado desde 1945.

Com exceção do artigo de 1954 – publicado em *AD Arquitetura e Decoração* –, os textos foram publicados por Artigas na revista paulistana *Fundamentos*, inicialmente dirigida por Monteiro

Lobato, e alinhada com os intelectuais de esquerda, inclusive os do PCB. Em suma, o tom empregado por Artigas é o do discurso sintonizado com as premissas do Movimento Comunista Internacional. O inimigo, claramente identificado aqui, é o imperialismo norteamericano e seus asseclas locais – a elite latifundiária e as tendências simpatizantes do fascismo, remanescentes da era Vargas. São estes os elementos da “reação”, sendo atribuída à sua liderança a causa das mazelas sociais, e da inexistência de uma arte e uma arquitetura “nacionalistas”, ou de caráter “nacional”, corretamente identificada com os verdadeiros “anseios populares”. A reboque do inimigo, vêm todas as tendências abstracionistas e associadas à arquitetura moderna internacional, junto a seus representantes (Le Corbusier, F. L. Wright, Walter Gropius, empresários e até mesmo a Bienal de São Paulo) <sup>7</sup>. “Aos arquitetos comunistas, cabe apontar com clareza o inimigo, como faz o projeto de programa do PCB, qualquer que seja o disfarce sob o qual ele se esconda – o imperialismo americano, Vargas e o latifúndio unidos.” <sup>8</sup>.

Artigas enfatiza a defesa do Realismo como doutrina e ponto de partida. O momento é, ainda, o de forte conexão com o Partido Comunista da União Soviética, e com as resoluções do Congresso dos Escritores Revolucionários de Karkov (1934), que estabeleceu a estética do Realismo Socialista como oficial. A partir desta postura, o arquiteto deveria engajar-se na construção da “nova sociedade”:

*[...] é à medida que, pela participação na luta ao lado do povo, compreendermos seus anseios, fizermos parte dele, que iremos criando espírito crítico para afastar o bom do inútil na arquitetura, que atingiremos a "espontaneidade nova", que criará como interpretação direta dos verdadeiros anseios populares. [...] enquanto a ligação entre os arquitetos e as massas populares não se estabelecer, não se organizar, enquanto a obra dos arquitetos não tiver a suma glória de ser discutida nas fábricas e nas fazendas, não haverá arquitetura popular.* <sup>9</sup>

No mesmo período em que Artigas publica os textos de *Fundamentos*, a interlocução acontece dentro da revista *Horizonte*, de Porto Alegre, em textos como os de Demétrio Ribeiro, Edgar Graeff e Nelson de Souza. Oscar Niemeyer escreve em *Joaquim* (Curitiba) <sup>10</sup>. Mário Barata no Rio de Janeiro <sup>11</sup>. Mas, mais do que Ribeiro, Graeff ou Souza, quem vai elaborar um primeiro esboço dessa espécie de “síntese” é o próprio Artigas, na residência projetada para Olga Baeta, em 1956. Artigas faz uso do repertório espacial e formal da arquitetura moderna, utilizando, porém, um recurso muito peculiar na empena frontal da casa: realiza-a inteiramente em concreto armado, mas mantendo a disposição das fôrmas de madeira utilizadas na concretagem, no sentido vertical. Uma referência à arquitetura em madeira da colonização paranaense, terra natal do arquiteto. Ao desenformar o concreto, manteve-se o seu aspecto “brutal”, rugoso, deixando o “rastros”, índice do próprio processo construtivo. A intenção era apontar para a coexistência, na sociedade brasileira, de elementos arcaicos em meio a um processo de modernização econômico-industrial que já se encontrava em curso; conformar, através da arquitetura, uma proposição crítica àquela situação

em vigor, apontando, no futuro, uma possível direção de marcha, e rechaçando, ao mesmo tempo, uma representação idealizada do passado ou a simples cópia literal de uma linguagem “do povo” – algo que se aproximaria mais estritamente do Realismo.

Não caberá aqui, por questões de espaço, nos determos na análise do projeto. Prosseguiremos no plano da produção teórica e textual dos personagens apontados. Esta representação do “estágio de desenvolvimento” da Nação seria um importante argumento utilizado por Artigas ainda em outras obras, tais como a garagem de barcos do Santa Paula Iate Clube ou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (ambas projetadas em 1961). A aproximação com o povo, o “popular”, seria, para Artigas, muito mais um problema poético a ser abordado, através de um discurso no próprio plano da arte e da construção – um caminho também tentado por Niemeyer em alguns momentos, embora com recursos e ênfases distintos sobre o “nacional-popular”. A partir da construção de Brasília, no entanto, e dos rumos nacionais “pós-JK”, as resoluções históricas vão colocar novos problemas para os arquitetos.



**Figuras 1 e 2** – J. B. Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi: residência Olga Baeta (1956) e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1961-69). Fontes: Instituto Tomie Ohtake e autor.

## O operário, a “peneira” e o arquiteto

*"[...] mas se nós imaginarmos um operário colocando aqueles ferros, um ao lado do outro, um dentro do outro, tentando amarrar um ferrinho no outro, pegando aqueles vergalhões de uma polegada, de uma polegada e meia, tentando encaixar dentro de outros ferros que já estavam montados [...] e depois de toda a ferragem montada, o pedreiro tem que fazer o concreto para cima, e começar a jogar o concreto ali, dentro daquela trama de ferro, mais fechada do que uma peneira dessas de cozinha [...]." <sup>12</sup>*

A partir de 1958, um grupo de intelectuais paulistanos procederá à formação de um grupo de leitura e estudos de *O capital*, obra-mestre de Karl Marx, articulados ao redor de José Arthur

Gianotti, Fernando Novais, Paul Singer, Octavio Ianni, Ruth e Fernando Henrique Cardoso. Em um momento de crítica ao dogmatismo da esquerda e à apropriação “vulgar” do discurso marxista pelo regime soviético, pelo PCB, etc., buscava-se compreender melhor as formulações de *O capital* em sua origem, suas categorias conceituais, as questões lógico-metodológicas e sua contribuição aos campos da teoria política, econômica, sociológica, discutindo-se mais os aspectos teóricos do que propriamente “práticos”. Sendo que, a partir de 1963, um novo grupo, descendente daquele, vai se organizar naquilo que ficou conhecido como o “Segundo seminário Marx”; desta vez, com uma ênfase mais prática, voltada às ações necessárias para a compreensão do subdesenvolvimento e dos caminhos para a sua superação, o grupo de estudos se realizou em meio à tumultuada década de 60, até cessar suas atividades em 1969. É em pleno contato com a leitura de *O capital* que se dá o desenvolvimento da obra teórica e prática de discípulos de Vilanova Artigas, como Sérgio Ferro que, junto a Rodrigo Lefèvre e Flávio Império, formou o grupo de arquitetos que posteriormente ficaria conhecido pela alcunha de “Arquitetura Nova”.

Os três alunos da FAU/USP, concluindo os seus estudos em 1961, simbolizavam a própria situação de forte demanda por construção: desde o início da faculdade, Rodrigo e Sérgio atuavam atendendo a encomendas do mercado (ainda que sem a devida habilitação). Em 1965, estabelecem escritório de projetos na Rua Marquês de Paranaguá, em São Paulo, ponto de encontro de artistas, intelectuais e futuros militantes. Desde 1961, no entanto, já é possível encontrar em suas obras tentativas de se pensar a questão do desenvolvimento nacional e social, em sua interface com a arquitetura e com as artes.

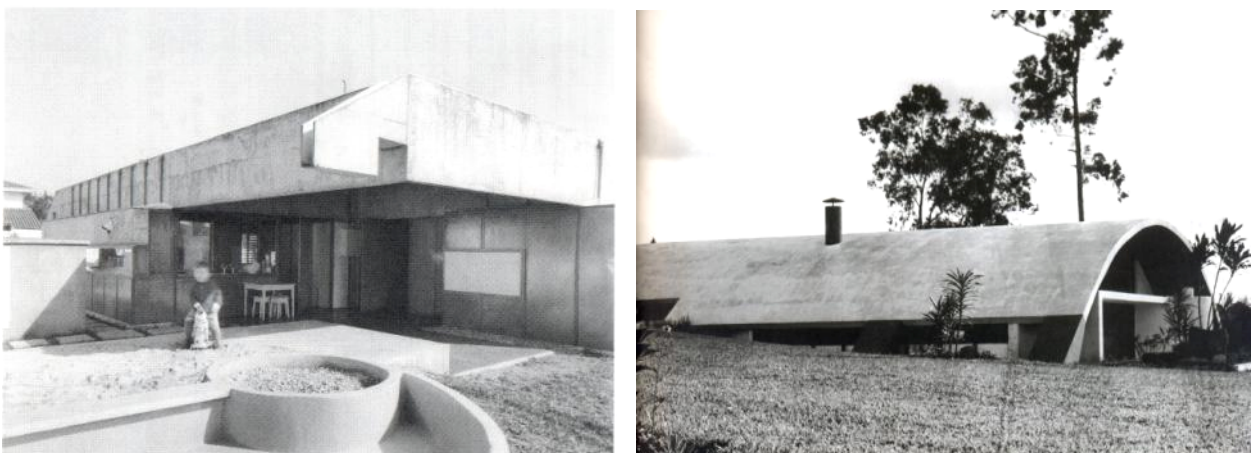
O clima político é favorável: a presença do trabalhista João Goulart na presidência, em meio a solavancos – Goulart só seria instituído de plenos poderes presidenciais em janeiro de 1963, ainda que regendo a república parlamentarista desde 1961, por força dos militares –, estimulava o projeto de implantação das “reformas de base”, consideradas pelos setores de esquerda como fundamentais à democratização do acesso aos meios de produção e ao progresso social. As pautas da reforma agrária e da reforma urbana entrelaçavam-se com as discussões sobre a responsabilidade do arquiteto e urbanista com relação ao desenvolvimento da cidade, e às suas tarefas quanto à questão da habitação e do planejamento urbano.

É em meio a esse clima de abertura política e contestação, mas, ao mesmo tempo, permeado pela tensão social – estamos, aqui, em plena Guerra Fria e nos anos posteriores às revoluções chinesa (1949) e cubana (1959) –, que Ferro, Lefèvre e Império passam a se manifestar quanto à questão da arquitetura, em dois textos fundamentais que retomamos aqui, de 1963 e 1965, respectivamente. Sendo que entre *Proposta inicial para um debate: possibilidades de atuação*, o primeiro, e o segundo, posteriormente rebatizado como *Arquitetura experimental*<sup>13</sup>, comparece o emblemático ano de 1964, o do golpe militar que, a partir de então, modificará definitivamente os processos em curso e também a percepção histórica dos eventos analisados.



Em *Proposta inicial para um debate*, Ferro e Lefèvre assinam as proposições teóricas que viriam a embasar a sua prática profissional. Assim, tais elaborações não comparecem nem podem ser compreendidas sem a sua dimensão prática concomitante, em projetos que são verdadeiras experimentações nas quais estes arquitetos vão testar as possibilidades de sua aplicação. “É com a consciência clara desta situação-no-conflito que devemos atuar. A lógica absoluta não pode ser nossa característica: mais que soluções reais, são problemas que levantamos.” É defendida uma “poética da economia”, desde já, “do mínimo útil, do mínimo construtivo e do mínimo didático necessários”, guiada pelas “bases de nossa realidade histórica”. Assim, o texto termina como uma apresentação, que, na verdade, “não pretende ser mais que uma colocação de problemas e dúvidas”. “Nenhuma conclusão é inabalável, nenhuma passagem é rígida. É com a convicção, entretanto, que só um trabalho coletivo de síntese, exame e proposição” é possível “uma orientação segura”<sup>14</sup>.

Já em *Arquitetura experimental*, publicado dois anos mais tarde, em coautoria com Flávio Império, será possível ao trio incorporar ao texto alguns projetos realizados, todas residências particulares na região metropolitana de São Paulo, onde serão testadas algumas das premissas colocadas. Emblematicamente, este texto comparece na revista *Acrópole* no mesmo número em que é publicado um texto de Vilanova Artigas, intitulado *Uma falsa crise*<sup>15</sup>. Nele, o mestre do trio questiona a postulação de uma crise da arquitetura moderna; implicitamente, propõe que os novos rumos tomados pela política nacional – após o golpe – não significariam propriamente um retrocesso. Essa dualidade, entre *avanço das forças produtivas* e *crítica das relações de produção* –, que, em termos marxistas, é dialética – viria a marcar os polos sobre os quais se deu um forte debate no âmbito universitário, estendendo-se para os espaços profissionais, culminando com o radicalismo no final daquela década.



**Figuras 3 e 4** – Sérgio Ferro: residências Boris Fausto e Bernardo Issler (1961). Fonte: Ana Paula Koury (acervo Rodrigo Lefèvre e arquivo Sociedade Cultural Flávio Império).

Mas há ainda um novo e emblemático texto que surge em 1967, escrito por Sérgio Ferro, e publicado no primeiro número da revista *Teoria e Prática*. Intitulado *Arquitetura Nova* – quando o trio de arquitetos nem sequer se conhecia por este nome de cunho “vanguardista” –, o escrito denunciava os impasses aos quais a arquitetura brasileira havia chegado, no novo contexto sociopolítico que se delineava, e diante da frustração crescente no campo profissional. Partindo de um questionamento radical da arquitetura em desenvolvimento, principalmente após 1964 no Brasil, Ferro aponta a imensa discrepância existente entre a linguagem e a elaboração técnica e espacial utilizada pelos arquitetos e a razão de sua utilização como estratégia projetual, dadas as condições políticas retrógradas que as mesmas buscavam confrontar. Lembrando que “a obra [de arquitetura] permite reconstruir, com razoável segurança, os traços mais significativos da estrutura do projeto”<sup>16</sup>, aponta:

*Se, com a atenção dirigida para estas mudanças frequentemente sutis, examinarmos os projetos de arquitetura realizados por grupos da nova geração brasileira e, em especial, pelos de orientação racional em São Paulo, notaremos algumas características típicas. Em resumo, são propostas para um desenvolvimento suposto provável que progressivamente se transformam, por uma inversão de função, em compensações para a frustração crescente destas propostas, o que é conseguido pelo isolamento fictício da obra que finge concretizar, no seu microcosmo, o desenvolvimento esperado. A atitude agressiva e provocadora com relação á realidade presente que produziu aquelas propostas é trocada, mansamente, pelo gesto de uma representação substitutiva e conciliadora. Há momentos, entretanto, como no Brasil entre 1940 e 1960, em que os sintomas de um provável desenvolvimento social, falsos ou não, mas que foram considerados verdadeiros, estimularam uma otimista atividade antecipadora. O futuro parecia conter promessas próximas que, em hipótese, requeriam novos instrumentos. As propostas, supostamente passíveis de aproveitamento quase imediato, procuraram colar-se às disponibilidades concretas do nosso meio e às carências do nosso subdesenvolvimento. [...] Daí esta espécie cabocla de brutalismo (oposto ao brutalismo estetizante europeu); esta didatização forçada de todos os procedimentos; a excessiva racionalização construtiva; o “economismo” gerador de espaços ultradensos raramente justificados por imposições objetivas, etc.*<sup>17</sup>

O resultado da leitura e discussão de *O capital* vai começar a ser esboçado por Sérgio Ferro em seus manuscritos de aula na FAU/USP, de 1968-69, que viriam a ser publicados em seu conjunto em 1972 sob o título de *A casa popular*. São os ensaios iniciais de *O canteiro e o desenho*, texto de 1976 e obra mais emblemática de Ferro, que reescreve vários pontos do texto anterior. A novidade no segundo é Hegel, que comparece como consequência da abordagem marxista iniciada no primeiro. A partir daqui, será possível ao arquiteto elaborar uma crítica tanto “interna” quanto “externa” da profissão, observando não apenas os seus aspectos disciplinares, mas, também, aqueles relacionados ao modo de produção capitalista em geral, e ao papel crucial

desempenhado pelo ofício arquitetural no processo geral de dominação e divisão social do trabalho. “Quando você quer juntar, você começa separando, você começa esgarçando a coisa”<sup>18</sup>, diz Ferro. A análise da prática arquitetônica, incorporando a ótica a partir do canteiro – buscando identificar-se ao operário explorado – traz em si um ímpeto necessário de análise rigorosa do modo de produção da obra; e traz, também, a busca de uma aproximação com o povo, nesse caso, o operário da construção civil, o habitante da periferia – que na realidade coincidem –, visando propor um outro tipo de exercício da profissão. Sugerindo, assim, conjugar o projeto arquitetônico com o trabalho não-alienado – na medida do possível –, em uma *práxis* potencialmente modificadora da exploração vigente, construindo plataformas de transição para um outro tipo de sociedade.

### **O povo é o que é onde ele está**

Ao mesmo tempo em que buscavam lidar com os impasses colocados pelo “subdesenvolvimento”, na busca de caminhos para a sua superação, os arquitetos brasileiros acabaram por se manter razoavelmente alheios às discussões internacionais. Fosse por algum tipo de profissão de fé nacionalista – subsidiado pelas teorias cepalinas, de “deterioração dos termos de intercâmbio” da economia, pelo esquema clássico seguido pelo Comunismo Internacional de uma evolução progressiva dos modos de produção rumo ao socialismo, pelo ufanismo caduco de resquícios Integralistas, pelas elaborações isebianas, etc.<sup>19</sup> –, fosse pela adoção rígida do esquema marxista base/superestrutura – rigidez cuja crítica ainda estava por ser realizada<sup>20</sup> –, o problema, de forma bem esquemática, ficou no confronto *forças de produção versus relações de produção*, sob os ecos do binômio *atrasado versus moderno*, que coexistiam contrastando-se, em face da modernização acelerada.

Correndo um tanto por fora desse esquematismo, mas, intrinsecamente ligada aos problemas da realidade brasileira e paulistana, esteve a obra da arquiteta Lina Bo Bardi, tanto no campo da crítica quanto da prática. Italiana, emigrada ao Brasil em 1946, após ter colaborado na revista *Domus* e na revista *A – Cultura della vita*, e com nomes como Gio Ponti e Bruno Zevi, Lina funda, junto com o companheiro Pietro a revista *Habitat*, em 1950. Desde os tempos de Itália dedica-se a manifestações arquitetônicas razoavelmente marginais em relação à alta cultura dos além-Alpes, voltando, inclusive, ao lado de Zevi, os olhos justamente para os objetos que conferiam homogeneidade aos tecidos históricos, a mesma desejada para que pudessem sobressair os monumentos principais da cidade. Lina traz, portanto, na bagagem, toda a carga de uma condição cultural ainda estranha ao Brasil: diferentemente das referências europeias positivas que subsidiaram o feito da Semana de 22 em São Paulo, o que aporta por aqui desta vez é a perplexidade do pós-45 e as imagens de um continente arrasado: “[...] nas ruínas das casas destruídas durante a guerra enxergava-se toda a falsidade e hipocrisia com que eram construídas,

os estilos falsos, o gesso, as cortinas, os móveis como cenários de um mundo decadente”<sup>21</sup>. Nessa citação, já é possível antever, também, um dos elementos fundamentais que irá subsidiar a sua produção: o recurso à simplicidade, voltando-se a atenção para o suprimento das reais necessidades, opondo-se à *finesse* burguesa dissimulada – a qual irá acusar posteriormente na futilidade do *design* destinado puramente ao consumo.

Menos próxima de Karl Marx, mas leitora de Antonio Gramsci<sup>22</sup>, Lina acompanha a certa distância as resoluções dos expedientes da esquerda partidária no Brasil – em que pese a sua participação na resistência italiana ao fascismo –, sintonizada com as potencialidades políticas intrínsecas ao plano da cultura. Volta a sua atenção aos elementos mais fundamentais da cultura popular, à simplicidade e à rusticidade da matéria, o caráter humano presente nas artes, inclui em seu pensamento a dimensão formativa e social da arte. Isso poderia estar relacionado à própria atmosfera “existencialista” da Europa naquele momento, e à ascensão da antropologia como ciência, junto à história social; mas, também, às elaborações críticas de corte mais “italiano”, tais como aquelas que viriam a ser colocadas, posteriormente, por um historiador como Giulio Carlo Argan<sup>23</sup>.

Ao chegar ao Brasil, o novo continente se apresentava, para Lina, como um lugar novo onde tudo ainda se encontrava por fazer. Retrospectivamente, observou:

*[...] para quem chegava pelo mar [na Baía de Guanabara], o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. A primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz, e no Rio de Janeiro não tinha ruínas.*<sup>24</sup>

Nas páginas de *Habitat*, descreve, a partir de 1950, a singeleza das construções e ruas amazônicas, do modo de vida dos caiçaras, a riqueza da tapeçaria indígena encontrada em suas incursões pelo continente. Repudiava os conceitos de uma “alta cultura” dominante nos círculos de arte, e elaborava, já nos anos 50, o diagnóstico de um país em rápido crescimento:

*Faltam casas, falta tudo, é preciso ser rápido, construir, e depois veremos como ficou. As cidades brasileiras se ressentem dessa febre de improvisação, revelam uma humanidade que quer organizar-se rapidamente, ganhar tempo: uma humanidade que trabalha e merece um momento de meditação e não a anulação esnobe de uma pseudo-cultura.*<sup>25</sup>

Assim, há o reconhecimento de dois processos concomitantes: uma cultura e um conjunto de artefatos ligados a ela, chamada por Lina de “pré-artesanal”, em vias de desaparecer, devido a condições intrínsecas à própria modernização. E, decorrente dessa mesma modernização, a emergência de uma cultura de massas, eminentemente industrial, à qual seria preciso conectar o conjunto da produção de modo a se realizar a síntese desejada. Essa preocupação estará na base de suas aspirações com relação ao desenho industrial, lecionando no Instituto de Arte Contemporânea, em São Paulo, e posteriormente na Bahia.

Convidada a lecionar Teoria da Arquitetura na Universidade Federal da Bahia, a partir de 1958, e a realizar o projeto de restauro do Solar do Unhão, com o intuito de abrigar um museu de artes populares e um centro de documentação, além de um centro de estudos técnicos, Lina experimenta o contato quase visceral com a realidade nordestina, reelaborando o seu conceito de “povo”, e, conseqüentemente, a sua ideia de Nação. Mantém firmemente o seu repúdio à ideia designada por “folclore”, como um termo atribuído pela alta cultura com relação a um conjunto de manifestações populares – e fora, portanto, dos circuitos da elite. Em 1963, por ocasião da Exposição Nordeste que inaugurava o Solar do Unhão, declarava:

*Insistimos na identidade ‘objeto artesanal – padrão industrial’ baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais e não à abstração formal folclórico-coreográfica. Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folclore por ser o folclore uma herança estática e regressiva, cujo aspecto é amparada paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artístico mas também no de fazer tecnicamente), define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais.”<sup>26</sup>*



**Figuras 5 e 6** – Lina Bo Bardi: residência Valéria Cirell e escada do Solar do Unhão (1958). Fontes: acervo Lina Bo Bardi e Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Há nas formulações de Lina, insistentemente, esse repúdio à ideia de uma alta cultura que categoriza o mundo à sua volta segundo sua própria ótica. Há, igualmente, a ânsia pela aproximação com o povo, cujo momento ápice foi bruscamente truncado pelo governo militar, com o encerramento forçado da experiência de Salvador em 1964. Mas a arquiteta não corrobora com a visão inocente, ou simplista, de uma volta ao passado artesanal, à situação de uma cultura arcaica que possa estar imune às conseqüências dos processos de industrialização e modernização, mais próxima do “povo” idealizado, intocado pela elite curiosa:

*Ninguém pode voltar a Ruskin e Morris. A volta ao artesanato ou ao folclore é uma coisa impossível, ainda mais no Brasil, onde o artesanato não existe. O que existe é um pré-artesanato popular, e não a verdadeira estrutura social artesanal como nos países mediterrâneos.* <sup>27</sup>

Lina tampouco advoga o abandono destas mesmas premissas, de modo a defender a “morte da arte” e o mergulho decidido num mundo de puro simulacro e significantes vazios, autorreferentes e hedonistas. As possibilidades estavam colocadas durante o Brasil democrático: seria possível conciliar as premissas na área do desenho industrial, por exemplo, com o aprimoramento do olhar sobre a cultura popular, o mergulho na vida simples, em uma síntese entre arcaico e moderno; privilegiando-se, acima de tudo, o atendimento às necessidades básicas e corretas da população – portanto, sociais –, antes do caminho pelo qual o Brasil escolheu, ou foi forçado, a trilhar:

*[...] as opções culturais no campo do Desenho Industrial podiam ter sido outras, mais aderentes às necessidades reais do país (mesmo se pobres, bem mais pobres que as opções culturais da China e da Finlândia). O Brasil tinha chegado num bívio. Escolheu a finesse.* <sup>28</sup>

## **Em busca do povo brasileiro**

*Falar do povo, pelo povo, dar a palavra ao próprio povo, as variantes e debates eram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade nacional seria completada verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira.* <sup>29</sup>

Agrupando as abordagens aqui descritas, poderíamos dizer que todas elas estiveram concentradas majoritariamente no período 1950-70. Nesse ínterim houve, de diferentes formas, a busca de um “homem” popular, algum “povo” brasileiro, um “sujeito histórico” ou homem idealizado a que corresponderia o indivíduo a quem os arquitetos deveriam acolher; para quem deveriam projetar; e a quem de fato deveriam se direcionar, de modo a promover os avanços necessários na cultura e na sociedade brasileiras, que pareciam estar prestes a sofrer uma transformação de novo tipo. Uma grande mutação que deveria se realizar na direção de um mundo e um país melhores, mais justos, com uma rica cultura a ser partilhada. Em grande medida, tais esperanças congelaram no fatídico 1º de abril de 1964. De alguma forma, algumas lutas sobreviveram àqueles anos. Mas estiveram, em sua maioria, confinadas a círculos de atuação considerados suficientemente “seguros” pelo novo governo. O regime, embora tivesse força física, não poderia prescindir de todo de seus expoentes intelectuais. Assim é que, tanto Artigas quanto Lina continuaram, tanto quanto Rodrigo Lefèvre e Flávio Império, a exercer suas atividades no país, em meio aos solavancos da nova conjuntura. Sérgio Ferro prosseguiu na

França. Mas as consequências das medidas autoritárias que seguiram, principalmente após 1968, foram drásticas para a cultura e a sociedade brasileiras<sup>30</sup>.

Marcelo Ridenti<sup>31</sup>, seguindo o conceito de “romantismo revolucionário” proposto por Michael Löwy e Robert Sayre, identifica naquele momento a presença desse espírito de contestação, predominantemente intelectual, que de alguma forma busca o confronto com as condições colocadas pelo próprio capitalismo – o que implica a crítica à moderna civilização industrial burguesa. Cita Löwy e Sayre: “[...] instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida”<sup>32</sup>. Poderíamos apontar aqui algum tipo de intersecção das formulações que abordamos em Artigas, Ferro e Lina com estas características, na busca do “povo” (brasileiro)?

Para Artigas, o homem do “povo” parece ser o sujeito histórico revolucionário, que, ao se projetar na linguagem reconhecível da obra arquitetônica, vislumbrando a própria trajetória a ser traçada no longo caminho, tomaria consciência de si mesmo como agente deste processo. É, de certa forma, o homem de Marx, da “base”, que, seguindo a logicidade própria às elaborações marxistas, não deixa de ser “abstrato”<sup>33</sup>; mas a esta abstração, acrescenta-se outra, a da ideia de “Nação”, pois o povo em Artigas é o povo brasileiro, de um país que, de tão imenso, precisou encontrar – ou fabricar –, durante o próprio século XX, as características que identificassem as suas mais distintas regiões e culturas.

O povo, para Ferro, são os nossos “candangos a desabar dos andaimes que sustentam as montadoras abarrotadas de *robots*”<sup>34</sup>. É o morador de “qualquer bairro operário, Limão, Americanópolis, Veleiros, Vila Carrão, Laranjal, Itaquera, Taguatinga, Núcleo Bandeirante” que, “geralmente sós, com filhos ou a mulher” levanta para si, “nos finais de semana, feriados, ou férias, seu abrigo”<sup>35</sup>. É, talvez, “abstrato” como sujeito revolucionário, mas concreto como o peão com quem compartilhou o canteiro de obras. É portador do *savoir faire* progressivamente destruído pela modernidade burguesa.

Para Lina, talvez o povo seja justamente aquele mais próximo de sua origem. Não é o candango emigrado para São Paulo, mas o baiano que amanhã irá migrar. A modernidade que chega até os lugares mais longínquos e inacessíveis e transforma em valor de troca tudo aquilo que toca é irmã da mesma que destroçou a Europa, agarrada até o último fio de cabelo de um passado clássico em ruínas. O “povo”, portanto, é o povo brasileiro nas suas manifestações populares, na sua arquitetura quotidiana, na arte anônima e despretensiosa. Nas palavras de Lina Bo Bardi, ao descrever aquilo que encontrou – o próprio “povo” – na sua segunda visita à Fábrica da Pompeia, por ocasião do projeto do SESC:

*Não mais a elegante e solitária estrutura [de concreto] hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos [que] passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo*

*com os chutes de bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isso tudo deve continuar assim, com toda essa alegria.*<sup>36</sup>

---

**Notas:**

<sup>1</sup> Michael Löwy. Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários. São Paulo: Ciências Humanas, 1979, 4-7.

<sup>2</sup> Oscar Niemeyer. "Formação e evolução da Arquitetura no Brasil". Joaquim, Curitiba, n. 6, 1946. Citado por: Aracy Amaral. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil. 3ª ed. Publicado originalmente em 1984. São Paulo: Studio Nobel, 2003, 278.

<sup>3</sup> Ver este debate em: Alberto Xavier (org.). Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 153-175. Ver também: Ibid., 181-184 (réplica de Lúcio Costa a Max Bill).

<sup>4</sup> Além dos textos que abordaremos escritos por Artigas, ver os textos de Niemeyer e Pedrosa em: Alberto Xavier (org.), Depoimento..., 184-188; 98-105.

<sup>5</sup> Fundado em 1922, o PCB conquistou sua plena legalidade apenas em 1945, perdendo-a em seguida, em 1947. Retornou à legalidade em 1985.

<sup>6</sup> Rosa Artigas e José Tavares Correia de Lira (orgs.). Vilanova Artigas: caminhos da arquitetura. 4ª ed. Publicado originalmente em 1981. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, 23-55.

<sup>7</sup> Ibid., 23-50.

<sup>8</sup> Ibid., 54.

<sup>9</sup> Ibid., 49.

<sup>10</sup> Não há espaço aqui para recobramos este importante debate sobre o Realismo. O mesmo, no entanto, foi resgatado por: Amaral, Arte para quê?, 229-230; 275-282.

<sup>11</sup> Xavier (org.), Depoimento..., 197-203.

<sup>12</sup> Rodrigo Lefèvre, entrevista a Renato Maia, reproduzida na íntegra em: Ana Paula Koury. Grupo Arquitetura Nova. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1999. Citação retirada de: Pedro Fiori Arantes. Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002, 79.

<sup>13</sup> Na verdade, trata-se de uma seleção de textos que acompanham os projetos de Ferro, Lefèvre e Império publicados na revista *Acrópole*. O conjunto de escritos foi rebatizado no livro organizado por Pedro Fiori Arantes. Ver: Sérgio Ferro e Pedro Fiori Arantes (org.). Sérgio Ferro: arquitetura e trabalho livre. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>14</sup> Sérgio Ferro e Pedro Fiori Arantes (org.). Arquitetura e trabalho livre, 34-36.

<sup>15</sup> Ver: Artigas e Lira (orgs.), Caminhos..., 102-107.

<sup>16</sup> Ferro e Arantes (org.), Arquitetura e trabalho livre, 47.

<sup>17</sup> Ibid., 48-49.

<sup>18</sup> Entrevista a Miguel Antonio Buzzar. In: Miguel Antonio Buzzar. Rodrigo Brotero Lefèvre e a ideia de vanguarda. 2001. 409p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001, 128.

<sup>19</sup> Ver: Guido Mantega. A economia política brasileira. São Paulo/Rio de Janeiro: Polis/Vozes, 1984. Ver também: Maria Sílvia Carvalho Franco. O tempo das ilusões. In: Marilena Chauí e Maria Sílvia Carvalho Franco. Ideologia e mobilização popular. 2ª ed. Publicado originalmente em 1978. Rio de Janeiro: Paz e Terra/CEDEC, 1978, 151-209.

<sup>20</sup> Referimo-nos, em especial, à crítica realizada posteriormente por: Francisco de Oliveira. "A economia brasileira: crítica à razão dualista". Estudos Cebrap, São Paulo, n. 2, 1972, 4-82.

<sup>21</sup> Lina Bo Bardi. "Na Europa a casa do homem ruiu". Rio, Rio de Janeiro, n. 42, fev. 1947. Citação retirada de: André Augusto de Almeida Alves. Arquitetura e sociedade em São Paulo 1956 – 1968: projetos de Brasil moderno. 2003. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, 176.

<sup>22</sup> Azevedo aponta que, segundo depoimento de Marcelo Ferraz, Lina sempre se referia a Gramsci em conversas, embora o tenha citado raras vezes em seus textos. Ver: Mirandulina Maria Moreira Azevedo. A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil: 1947-1992. 1995. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995, 8.

<sup>23</sup> Ver, especialmente, os argumentos de Argan em: Giulio Carlo Argan. Projeto e destino. São Paulo: Ática, 2000. Ver também a noção de "crise da arte como 'ciência europeia'" em: \_\_\_\_\_. Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. 2ª ed. Publicado originalmente em 1988. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 507-534.

<sup>24</sup> Lina Bo Bardi e Marcelo Carvalho Ferraz (coord.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Fundação Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, 12.

<sup>25</sup> Ibid., 95.

<sup>26</sup> Ibid., 158.

<sup>27</sup> Lina Bo Bardi. Arquitetura e tecnologia. In: Alberto Xavier (org.). Depoimento..., 271-273.

<sup>28</sup> Bardi e Ferraz (coord.), Lina Bo Bardi, 210.

<sup>29</sup> Marcelo Ridenti. O fantasma da revolução brasileira. 2ª ed. Publicado originalmente em 2005. São Paulo: Unesp, 2010, 102.

<sup>30</sup> Para um interessante diagnóstico sobre o lugar social da cultura no período imediatamente pós-64, ver: Roberto Schwarz. Cultura e política 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, 61-92.

<sup>31</sup> Id. "Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960". Tempo social, São Paulo, v. 17, n. 1, jun. 2005.

<sup>32</sup> Michael Löwy e Robert Sayre. Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995.

<sup>33</sup> Em que pese o preço dessa expressão para o marxismo. Quando utilizamos o termo "abstrato", no entanto, nos referimos justamente ao homem contemporâneo – o mesmo dos tempos de Marx –, ou seja, ao habitante da moderna sociedade industrial, produtora de mercadorias.



---

<sup>34</sup> Lelita Oliveira Benoit e Sérgio Ferro. "Arquitetura e luta de classes: uma entrevista com Sérgio Ferro". *Crítica Marxista*, Campinas, n. 15, 2002, 140-150.

<sup>35</sup> Ferro e Arantes (org.), *Arquitetura e trabalho livre*, 61.

<sup>36</sup> Lina Bo Bardi. *O projeto arquitetônico*. In: Silvana Rubino e Marina Grinover (orgs.). *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, 148.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, André Augusto de Almeida. **Arquitetura e sociedade em São Paulo 1956 – 1968: projetos de Brasil moderno**. 2003. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil**. 3ª ed. Publicado originalmente em 1984. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões**. São Paulo: Editora 34, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2ª ed. Publicado originalmente em 1988. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2000.

ARTIGAS, Rosa; LIRA, José Tavares Correia de (orgs.). **Vilanova Artigas: caminhos da arquitetura**. 4ª ed. Publicado originalmente em 1981. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. **A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil: 1947-1992**. 1995. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

BARDI, Lina Bo. **Arquitetura e tecnologia**. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 271-273.

\_\_\_\_\_. **O projeto arquitetônico**. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (orgs.). *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Fundação Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

BENOIT, Lelita Oliveira; FERRO, Sérgio. "Arquitetura e luta de classes: uma entrevista com Sérgio Ferro". *Crítica Marxista*, Campinas, n. 15, 140-150, 2002.

BUZZAR, Miguel Antonio. **Rodrigo Brotero Lefèvre e a ideia de vanguarda**. 2001. 409p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

FERRO, Sérgio; ARANTES, Pedro Fiori (org.). **Sérgio Ferro: arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. **O tempo das ilusões**. In: CHAUÍ, Marilena; FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. 2ª ed. Publicado originalmente em 1978. Rio de Janeiro: Paz e Terra/CEDEC, 1978, 151-209.

KOURY, Ana Paula. Grupo **Arquitetura Nova**. 1999. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 1999.

LÖWY, Michael. **Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários**. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

- 
- MANTEGA, Guido. **A economia política brasileira**. São Paulo/Rio de Janeiro: Polis/Vozes, 1984.
- OLIVEIRA, Francisco de. “**A economia brasileira: crítica à razão dualista**”. Estudos Cebrap, São Paulo, n. 2, 4-82, 1972.
- RIDENTI, Marcelo. “**Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960**”. Tempo social, São Paulo, v. 17, n. 1, jun. 2005.
- \_\_\_\_\_. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O fantasma da revolução brasileira**. 2ª ed. Publicado originalmente em 2005. São Paulo: Unesp, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política 1964-1969**. In: \_\_\_\_\_. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, 61-92.
- XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.