

CORPO, ESPAÇO E PARTICIPAÇÃO: Possíveis interlocuções entre a produção de Lina Bo Bardi e Hélio Oiticica

CUERPO, ESPACIO Y PARTICIPACIÓN: Posibles interlocuciones entre la producción de Lina Bo Bardi y Helio Oiticica

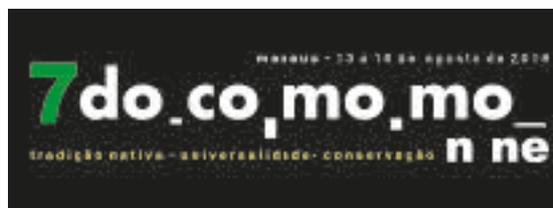
BODY, SPACE AND PARTICIPATION: Possible interlocutions between the production of Lina Bo Bardi and Hélio Oiticica

PAULO ARTHUR SILVA ALEIXO (1); ELINE MARIA MOURA PEREIRA CAIXETA (2)

1. Mestrando em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade, Faculdade de Artes Visuais, UFG.
Avenida Esperança, s/n. Câmpus Samambaia. CEP 74690900. Goiânia – GO, Brasil.
E-mail: pauloarthur8@hotmail.com
orcid.org/0000-0002-0788-393X
2. Doutora em História da Arquitetura e História da Cidade (1999), Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade, Faculdade de Artes Visuais, UFG.
Avenida Esperança, s/n. Câmpus Samambaia. CEP 74690900. Goiânia – GO, Brasil.
E-mail: emmpcaixeta@gmail.com
orcid.org/0000-0001-9147-3927

RESUMO

Durante as décadas de 1960 e 1970, vários princípios estabelecidos no contexto da produção cultural brasileira estavam sendo questionados por artistas e intelectuais. Neste sentido, manifestações e movimentos trouxeram o audacioso projeto de transformar a forma de pensar arte e arquitetura, sendo



crescente o interesse pela cultura popular e pela ampla e verdadeira participação do público, estendendo o significado de corpo. Este abandona seu condicionamento perante a obra, que por sua vez deixa de acontecer enquanto objeto acabado e passa a existir enquanto espacialidade aberta à percepção, vivência e experimentação de seus usuários. É nesse ambiente que situamos a obra de Hélio Oiticica e Lina Bo Bardi – protagonistas desse conceito em arte e arquitetura no âmbito brasileiro –, cujas investigações, pautadas em princípios modernos, buscavam sobretudo uma ressignificação do lugar e papel do artista e do arquiteto na sociedade, e cujos projetos passaram a integrar aspectos cada vez mais urbanos, envolvendo os espaços do cotidiano. O presente artigo trabalha sobre a hipótese de possíveis interlocuções entre as produções de Oiticica e Bo Bardi, sobre um conceito de arquitetura integrada às demais artes e que também funcionasse enquanto instrumento de transformação social.

Palavras-chave: Cultura Arquitetônica; Cultura Artística; Arte e Arquitetura; Lina Bo Bardi; Hélio Oiticica.

RESUMEN

Durante las décadas de 1960 y 1970, varios principios establecidos en el contexto de la producción cultural brasileña estaban siendo cuestionados por artistas e intelectuales. En este sentido, manifestaciones y movimientos trajeron el audaz proyecto de transformar la forma de pensar arte y arquitectura, siendo creciente el interés por la cultura popular y por la amplia y verdadera participación del público, extendiendo el significado de cuerpo. El cuerpo abandona su condicionamiento ante la obra, que deja de suceder como objeto acabado, pasando a existir como espacialidad abierta a la percepción, vivencia y experimentación de sus usuarios. En ese ambiente situamos la obra de Hélio Oiticica y Lina Bo Bardi – protagonistas de ese concepto en arte y arquitectura en el ámbito brasileño –, cuyas investigaciones, pautadas en principios modernos, buscaban sobre todo una resignificación del lugar y papel del artista y del arquitecto en la sociedad, y cuyos proyectos pasaron a integrar aspectos cada vez más urbanos, envolviendo los espacios de lo cotidiano. El presente artículo trabaja sobre la hipótesis de posibles interlocuciones entre las producciones de Oiticica y Bo Bardi, sobre un concepto de arquitectura integrada a las demás artes y también funcionando como instrumento de transformación social.

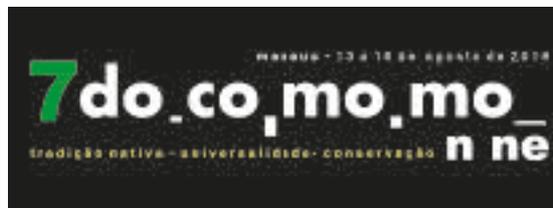
Palabras clave: Cultura Arquitectónica; Cultura Artística; Arte y Arquitectura; Lina Bo Bardi; Hélio Oiticica.

ABSTRACT

During the 1960s and 1970s, artists and intellectuals were questioning several principles established in the context of Brazilian cultural production. In this point, manifestations and movements brought the daring project of transforming the way of thinking art and architecture, with growing interest in popular culture and the broad and true participation of the public, extending the meaning of body. This body leaves the conditioning in front of artwork, which in turn ceases to happen as a finished object and becomes a spatiality open to the perception, experience and experimentation of its users. In this context, we can find Hélio Oiticica and Lina Bo Bardi's productions – protagonists of this concept in art and architecture in the Brazilian scope. Their investigations, based on modern principles, sought above all a new signification of the place and role of artist and architect in society, and whose projects began to integrate urban aspects, involving the spaces of daily life. The present paper deals with the hypothesis of possible interlocutions between the Oiticica and Bo Bardi's productions, about a concept of architecture integrated to the other arts and as an instrument of social transformation.

Keywords: Architectural Culture; Artistic Culture; Art and Architecture; Lina Bo Bardi; Hélio Oiticica.

Cultura e Sociedade em Transformação

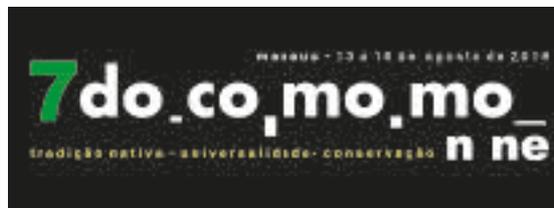


Ao longo das décadas de 1960 e 1970, diversas concepções enrijecidas e assentadas no contexto da produção cultural brasileira foram questionadas por pensadores e artistas, em decorrência das mudanças substanciais ocorridas após as rupturas com o Movimento Moderno. Diversos princípios, como o excesso de tecnicidade e objetividade na arte, característicos do Concretismo, já não correspondiam às aspirações artísticas. Seguindo pela vertente da contracultura, manifestações e movimentos trouxeram o arrojado interesse em transformar a forma de pensar a arte – plástica, visual, música, teatro, dentre outras – e a arquitetura, buscando, sobretudo, uma revisão de seus lugares e papéis na sociedade.

Surge assim, no ano de 1959, com a publicação do Manifesto Neoconcreto, o movimento homônimo. Segundo Brito (1999, p.65), o Movimento Neoconcreto representou uma crítica e reorganização dos ideais construtivos dentro do ambiente da produção artística brasileira. O movimento teve como ponto de partida a vontade de superar os conceitos estabelecidos e trazer novos significados para a arte, com a intenção de ir além do plano bidimensional, estático e comum aos museus, como espaço estabelecido para a produção.

Desta forma, a “saída para o espaço” foi decisiva e trouxe a forte intenção de Hélio Oiticica, Lygia Clark e outros artistas contemporâneos, de trazer uma nova sensibilidade para o fruidor de arte, entendido mais como participante e menos como espectador passivo diante da obra (FAVARETTO, 2000, p.29). Tratou-se sobretudo de uma busca por maior liberdade de expressão por parte dos artistas, desvinculados do amplo sistema de regras intrínseco à produção concreta, embora dando seguimento à ideais já previstos anteriormente.

Entretanto, a partir de 1961, o grupo neoconcreto dissolveu-se e seus artistas seguiram em trabalhos independentes, associados à experimentações características de cada um, por vezes trazendo como princípios elementares questões comuns – a liberação do



corpo, a vivência em arte e o sentido do popular sobre a obra. Os projetos passaram a integrar um contexto mais urbano, envolvendo os espaços do cotidiano. Nome de relevo na produção desses momentos culturais – concretismo, neoconcretismo e experimentações artísticas – e na construção desta linha de pensamento foi Hélio Oiticica. A partir da década de 1960, sua produção estética foi desenvolvendo-se com uma relação cada vez mais estreita com a cidade.

A partir do golpe militar, ocorrido no país em 1964, iniciou-se a ditadura brasileira, com um regime autoritário e reacionário que durou até meados da década de 1980. A repressão às manifestações culturais, cada vez maior após a promulgação do Ato Institucional nº 5, de 1968, configurou-se como um fator decisivo que acabou por caracterizar um período no país, no qual a produção cultural encontrava-se bastante limitada. Segundo Reis (2006, p.56), “dezembro de 68 fez desmoronarem os projetos experimentais, individuais e coletivos, que vinham sendo protagonizados pelos artistas”.

Entretanto, apesar de toda a censura ocorrida no país, as artes posicionaram-se como formas de resistência. Segundo Arantes (1986, p.69), em meio ao agitado contexto da década de 1960 “boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política”. Isso nos ajuda a compreender a intenção dos artistas que, ao proporem uma arte que visava principalmente à experimentação formal, trouxeram uma maneira de resistência, de enfrentar a situação instaurada, questionando seu contexto político e social.

Sendo assim, o cenário da contracultura estabeleceu-se no país a partir dos tropicalistas, como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa, ao lado de outros artistas como Waly Salomão, Ney Matogrosso, Torquato Neto e também Hélio Oiticica. Questões sobre o corpo, a sexualidade, libertação pessoal e desilusão política, refletiram como crítica ao contexto instaurado no Brasil neste período. Para Dunn (2009, p.201), a contracultura



pode ser entendida como “resistência à cultura institucionalizada, à racionalidade tecnocrática e à miríade de formas de controle social sob o governo militar”.

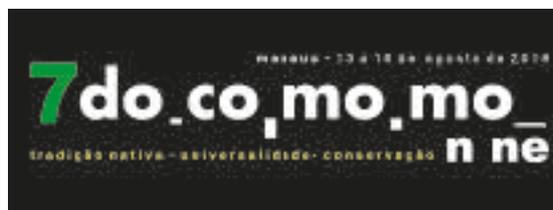
O deslocamento cultural dos otimistas anos de 1950 para os radicalmente politizados anos de 1960 marcou um período no qual as artes (teatro, cinema, música e artes plásticas) convergiram em suas crescentes associações com o pensamento político. Isso se relacionava, por um lado, com o questionamento das hierarquias entre arte erudita e cultura popular e, por outro, com o desejo de distinguir uma cultura nacional de cultura importada. (ASBURY, 2011, p.37).

Em meio à esta efervescente discussão sobre a produção de cultura nacional, constrói-se um pensamento que apresenta real interesse pela cultura popular e por uma ampla e verdadeira participação das pessoas sobre a obra. Estes conceitos foram as sementes sobre as quais estruturaram-se diversas propostas em arte, com o trabalho de Oiticica, Franz Weissmann, Lygia Pape, Lygia Clark, Ferreira Gullar, dentre outros – em sua maioria egressos do Movimento Concreto –, e em arquitetura, com a produção de Lina Bo Bardi e do grupo Arquitetura Nova, pautadas nos princípios do Movimento Moderno. Trata-se de diferentes formas de expressão, mas que buscaram exprimir anseios comuns e ideais por novos caminhos.

Destaca-se que essas novas abordagens evidenciadas na produção artística brasileira aconteceram como desdobramento de uma tendência mundial, característica da pós-modernidade, que ocorreu no campo da cultura e que trouxe o enfoque para o processo em arte, o ato da performance e da participação do público. Neste sentido, Harvey alegou:

De todo modo, o produtor cultural só cria matérias-primas (fragmentos e elementos), deixando aberta aos consumidores a recombinação desses elementos da maneira que eles quiserem. O efeito é quebrar (desconstruir) o poder do autor de impor significados ou de oferecer uma narrativa contínua. (HARVEY, 2009, p.55).

A visão da importância da cultura que emana das massas, relacionada ao cotidiano do povo brasileiro, foi elementar na trajetória da arquitetura de Lina Bo Bardi (1914-1992)

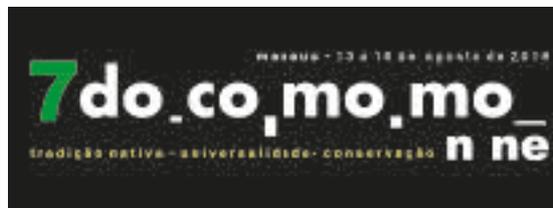


e também no percurso artístico de Hélio Oiticica (1937-1980). Ambos desenvolveram trabalhos onde foi recorrente o discurso das raízes da produção popular como agente de construção da cultura nacional. Neste sentido, Bo Bardi destaca a força da cultura que origina-se naturalmente do povo brasileiro, apontando que “esta parte da humanidade, levada pelas necessidades a resolver por si mesma o próprio problema existencial e não possuindo essa pseudocultura, tem a força necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura” (BARDI, 2009, p.88). Fica evidente, assim, a preocupação da arquiteta, em conformidade com parte da produção cultural do período, que objetivou retirar da cultura o seu caráter intelectual, erudito e, conseqüentemente, excludente, levando a produção para a esfera das massas.

Tendo em vista esse movimentado momento político e cultural pelo qual o Brasil passou, e partindo das associações entre corpo e espaço, o presente artigo busca explorar três diferentes dimensões da participação como pontos de congruência entre arte e arquitetura, a partir das produções de Hélio Oiticica e Lina Bo Bardi. A primeira delas traz enfoque para o conceito da produção artística e arquitetônica enquanto obra aberta à participação das pessoas. A segunda explora a atividade colaborativa efetiva, tendo o engajamento dos fruidores e usuários como modo de construção da obra. Por fim, a terceira dimensão participativa, traz a abordagem acerca da atuação coletiva das pessoas associada ao meio urbano.

Prática Artística Aberta à Liberdade de Participação

Seguindo o espírito de pensamento da década de 1960, o lugar da arte não deveria mais ser os espaços institucionalizados, mas o mundo, a esfera pública da sociedade. A expressão artística popular estabeleceu-se, desta maneira, enquanto voz de protesto, sendo que Dunn (2009, p.62) destacou como a “única manifestação autêntica de cultura popular [...] a arte popular revolucionária capaz de mobilizar as massas”. Nessa



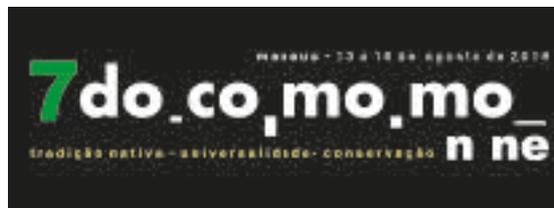
formulação de uma nova dimensão plástica houve um retorno ao caráter de subjetividade da arte, estando esta aliada à uma maior abertura da obra.

O conceito palavra de ordem em todas as atividades criativas nessa década é o da PARTICIPAÇÃO – participar aparece sob muitos pontos de vista, chega ao auge do sectarismo numa determinada fase: para os engajados do início para a participação cínica nas transformações políticas – já para os esteticistas, cuja a participação na obra de arte dada, oposta à contemplação etc. (OITICICA, 2011, p.125).

Alterando a posição estabelecida e transformando a escala de valores vigente, colocou-se o sujeito fruidor de arte em uma nova consciência da mesma, a partir de sua participação efetiva. Houve, portanto, um forte compromisso com a criação de novas abordagens em arte, mais ligadas com a vida, com o interesse político na participação ativa e coletiva sobre a obra, a partir de um discurso da ação do corpo sobre o espaço.

Inserido neste contexto, Hélio Oiticica desenvolve a linhagem teórica da “arte de ação”¹ com a ampliação da sensorialidade, questão também retomada no discurso pós-moderno em arquitetura. Este pensamento ficou evidente em uma de suas obras mais emblemáticas, a série *Parangolés*, desenvolvida a partir 1963. A obra é composta por capas, bandeiras, estandartes ou tendas, a serem experimentadas pelo sujeito fruidor e agenciador da proposta. Jacques (2003, p.37) destaca que “as capas, tendas e bandeiras, imóveis, vazias, penduradas num cabide, são literalmente despidas de sua característica de *Parangolé*”. O sujeito fruidor encontrou-se, portanto, convertido definitivamente em participante do processo de ativação artística, a partir de um “processo de transformação no comportamento humano” (OITICICA, 2011, p.125).

¹ No contexto da produção artística brasileira, a “arte de ação” iniciou-se com as manifestações de caráter corporal desenvolvidas pelo artista e arquiteto Flávio de Carvalho, durante a década de 1950. Tratou-se de uma produção crítica que chamou a atenção para a ação em detrimento da obra acabada, diminuindo as barreiras entre a arte e o público, e destacando, por vezes, a relação entre a arte e a vida cotidiana a partir da experiência sensorial do corpo na cidade. Hélio Oiticica, ao lado de Lygia Pape e Lygia Clark, inseriu-se nesta produção como um dos maiores seguidores da linhagem teórica no país.

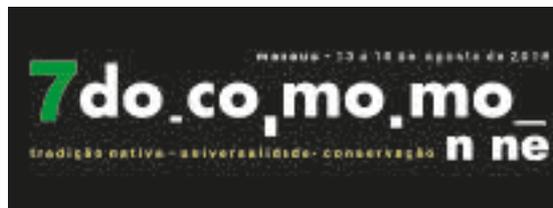


Marcando o início das proposições de ordem ambiental na produção de Oiticica (FAVARETTO, 2000, p.121), os *Parangolés* foram pensados para serem ativados a partir do comportamento expressivo do usuário, associado aos impulsos espontâneos e criativos da dança. Trata-se de uma visão de arte menos ligada à materialidade da obra, mas que dependia da participação do sujeito fruidor. Essa nova sensibilidade trouxe possibilidades de despertar o sentido existencial na consciência do fruidor, ativada enquanto agente da mudança.

O Parangolé não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está de fora, vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências. Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total “in(corpo)ração”. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. (OITICICA, 1979 apud FAVARETTO, 2000, p.107).

O modo de fruir a arte expandiu-se e a vivência sobre o espaço e o tempo na obra deveria, nesse novo contexto, ser o mais abrangente possível, a partir da exploração dos sentidos do sujeito. A estética estabeleceu-se, portanto, a partir do sentido político, com a alteração comportamental, que se desdobraria na participação efetiva do espectador, na sua conversão em “co-autor da obra quando a veste” (JACQUES, 2003, p.32). Tal conceito tangencia as diretrizes básicas do pensamento do Movimento Moderno em arquitetura, que almejava por uma produção que funcionasse enquanto instrumento de transformação política e social (MONTANER, 2014, p.7).

Em sua primeira aparição pública, em 1965, os *Parangolés* causaram bastante repercussão na sociedade da época. Na data da abertura da exposição Opinião 65, que contava com obras de diferentes artistas expostas no MAM do Rio de Janeiro – centro tradicional de influência cultural no Brasil –, Oiticica surgiu trajando uma das peças e acompanhado de amigos da escola de samba e da comunidade da Mangueira. Desenrolou-se, assim, uma completa manifestação artística, com pessoas participando através da dança, ao som das baterias. Impedidos de entrar no museu, Oiticica e os passistas seguiram com a festa no amplo espaço dos pilotis, projetado por Reidy, e nos



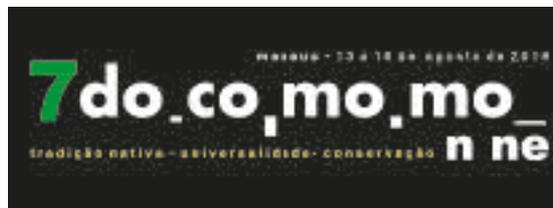
jardins de Burle Marx (JACQUES, 2003, p.37). Este evento deixa claro que os *Parangolés* escapavam ao padrão tradicional e estetizante instituído de arte em museus, dentro do circuito mercadológico. Nota-se que o conceito da vivência existencial sobre a obra, por vezes através de manifestações artísticas, tornou-se elementar à proposição.

Destaca-se que toda essa questão desenvolvida sobre o corpo, com novas abordagens que trouxeram o tema como ponto central na concepção espacial, aconteceu, dentre outros fatores, devido às consequências da revolução sexual ocorrida durante a década de 1960 – aliada ao surgimento da pílula anticoncepcional e ao movimento político do feminismo. A abertura para a exploração do corpo e dos seus sentidos, desenvolvida a partir desta década, acabou por apontar para novas possibilidades a serem exploradas não só no campo das artes, mas também no campo de produção em arquitetura.

Deste modo, a chamada “renovação pós-moderna do corpo” (NESBITT, 2008, p.76), desafiou diversos pontos do Movimento Moderno. A experiência do corpo sobre o espaço passou a ser foco de discussões e, neste sentido, Norberg-Schulz desenvolveu uma análise da filosofia da “fenomenologia”² na visão de Heidegger, relacionando-a à arquitetura. Desta maneira, ele chamou a atenção para uma conduta mais fenomenológica, associada ao caráter existencial do lugar, em detrimento do espaço matemático e isomorfo (NORBERG-SCHULZ, 1983 in NESBITT, 2008, p.468).

Para Tschumi, outro teórico crítico do Movimento Moderno, a arquitetura deveria estar relacionada ao prazer da vivência sobre o espaço projetado. Com questionamentos a respeito da verdadeira função da arquitetura, Tschumi deixou evidente seu desejo de abarcar não só a disciplina, com toda a técnica e geometria envolvida, mas também a

² Conceito filosófico caracterizado inicialmente por Edmund Husserl (1859-1938) como método de investigação que tem o objetivo de apreender um fenômeno em relação à consciência humana. Este método crítico visa, sobretudo, a relação do corpo humano com a percepção de suas sensações, colocando-o como centro do mundo das experiências. Parte-se de uma tomada de consciência do sujeito a partir de uma maior liberdade de ação, permeada por um forte caráter existencial.

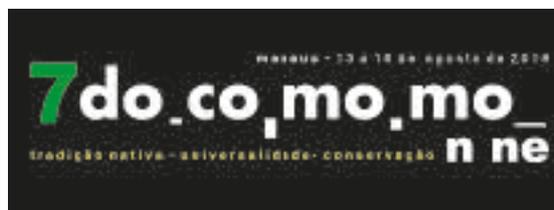


experiência fenomenológica do indivíduo, o acontecimento a ser desenvolvido sobre o espaço projetado (TSCHUMI, 1977 in NESBITT, 2008, p.576).

A trajetória de Lina Bo Bardi, apesar de também apontar para várias críticas à arquitetura moderna brasileira – seja no tratamento dado ao patrimônio por Lúcio Costa ou mesmo no discurso do popular –, apresentou desenvolvimento de princípios estabelecidos pelo movimento. Destaca-se que a arquiteta “permaneceu se proclamando moderna mesmo quando a geração seguinte, e muitos compatriotas seus aderiram ao *post-modern*, termo e prática que ela condenava sem ao menos se dar ao trabalho de traduzir – era a morte da arquitetura” (RUBINO in BARDI, 2009, p.33).

Uma das congruências possíveis entre o conceito de “arte de ação” presente no discurso desenvolvido por Oiticica com a produção em arquitetura de Bo Bardi está no trabalho da arquiteta para a tipologia do teatro. Em sua produção, a arquiteta buscou questionar e trazer novos significados para o papel estabelecido do espectador e do ator, do fruidor e da arte, deixando claro um discurso fenomenológico, mas também sua intenção política em relação à prática cultural.

Assim, tem-se o exemplo do Teatro Oficina, reconstruído entre os anos de 1980 e 1991, segundo projeto de Bo Bardi e do arquiteto Edson Elito, ao lado do diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa, um dos nomes mais relevantes do teatro brasileiro. A proposta de reforma seguiu os princípios do teatro tipo “sanduíche”, concebidos inicialmente pelo arquiteto Joaquim Guedes para o Oficina. Este conceito para o espaço teatral manteve-se durante o início da companhia, em 1958, até o incêndio ocorrido na edificação, em 1966. Além disso, a prática do teatro brasileiro na década de 1980 não visava mais a clássica barreira entre plateia e cena, optando por novas abordagens que trouxessem maior participação por parte do público.



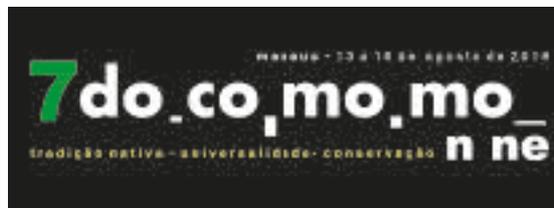
Estabeleceu-se, assim, um espaço aberto à uma apropriação mais livre de seus usuários, seguindo o conceito estabelecido por Brecht ao “quebrar a quarta parede”³, padrão comum à prática, e oferecendo “possibilidades múltiplas à encenação contemporânea” (LIMA; MONTEIRO, 2012, p.28). Localizado no Bixiga, tradicional bairro da cidade de São Paulo, o teatro foi concebido para funcionar como um espaço inacabado, com suas formas abertas e receptivas à liberdade de participação espontânea de seus usuários, e ligado à prática do teatro.

A proposta arquitetônica incita o espectador a percorrer o espaço do teatro durante o espetáculo, sugerindo uma recepção da cena que difere da forma tradicional, além de propiciar pontos de vista diversos do mesmo. Esse espaço concentra algumas definições de arte para Lina – que consideramos essencialmente tropicalista –, uma vez que permite a liberdade de escolha do espectador para transitar durante os espetáculos. [...] Priorizando as necessidades emocionais do indivíduo, a arquiteta rompe as fronteiras entre a imaginação e a razão, tal como proposto por Hélio Oiticica e por José Celso, que também estimularam a participação ativa do fruidor na obra, bem como as relações entre mente e o corpo. (LIMA; MONTEIRO, 2012, p.61).

Pode-se entender como parte do conceito do projeto para o Teatro Oficina o que o arquiteto e teórico estruturalista Hertzberger (1999, p.164) definiu como “incentivos”. Trata-se de elementos que são deixados no espaço, buscando maior liberdade de ação das pessoas, e que geram diferentes situações de apropriação. A forma do teatro, neste ponto de vista, não encontra-se apenas suscetível as adaptações por parte dos usuários, mas também estruturada para acomodar as mesmas.

A importância da experiência fenomenológica do usuário pelo espaço fez parte da concepção de Bo Bardi, desde a década de 1950, evidente já no Museu de Arte de São Paulo, um de seus primeiros projetos de ampla repercussão. A abordagem da proposta

³ Expressão que, no âmbito do teatro, denota o bloqueio existente entre a plateia e o palco, onde os envolvidos na atuação agem como se o público não estivesse ali, enquanto que este assiste passivamente à encenação. A ruptura com este ilusionismo, com a quebra efetiva da quarta parede no teatro, ocorre com as experiências propostas por Bertolt Brecht (1898-1956) a partir de 1928, com o diálogo com o público. Suas fortes influências marxistas fizeram seu teatro estabelecer-se como uma forma de conscientização do povo para questões da sua própria realidade.



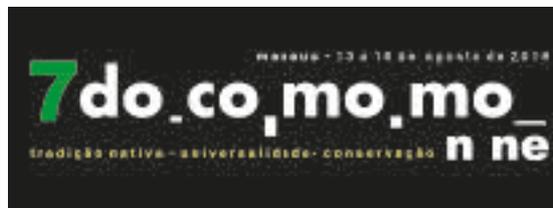
quebrou o padrão estabelecido para museus que traziam hierarquia entre as obras de arte, categorizando-as em salas e colocando-as nas paredes. Destaca-se que na proposta de Bo Bardi, imbuída de um forte espírito de vanguarda, os quadros deveriam ser apresentados como elementos independentes, sem hierarquias, deixando a análise crítica do usuário mais livre de padrões pré-estabelecidos. Assim, ao visitar a exposição e percorrer a pinacoteca por entre os cavaletes de vidro onde os quadros estavam expostos, o arquiteto holandês Aldo van Eyck apontou: “passear entre as pinturas do MASP é com certeza estimulante para a mente. Mantém nossa apreciação em movimento, e também nosso julgamento, ao eliminar o preconceito, como é desejável” (EYCK in BARDI, 2015b, p.56).

Ao estimular o espectador a percorrer e sensibilizar-se sobre uma espacialidade, os conceitos elaborados para o Teatro Oficina⁴ e para a pinacoteca do MASP relacionam-se ainda à concepção espacial desenvolvida por Hélio Oiticica a partir da década de 1960, onde o foco principal esteve na experiência fenomenológica do corpo fruidor sobre o tempo e o espaço da obra. De maneira semelhante, estes princípios romperam com a quarta parede no âmbito da arte, estando presentes na trajetória de Oiticica desde o início da série *Penetráveis*, em 1960. Neste sentido, Favaretto (2000, p.69) apontou:

Imagem de uma arte no espaço, a finalidade do Penetrável é encaminhar a atividade estética para um urbanismo generalizado (o que está proposto nas utopias construtivistas). É por isso que os projetos de Oiticica visam à experiência coletiva: são abrigos, construções ao ar livre, conjuntos de cabines abertas para jardins, ninhos de lazer, de brincadeira etc. São âmbitos para propostas, para invenções, supondo-se que a destinação das atividades é a mudança de comportamento, tanto do individual como do coletivo. (FAVARETTO, 2000, p.69)

Desta maneira, a série *Penetráveis* acabou por marcar a superação definitiva de Oiticica sobre a pintura e a escultura, sendo que houve uma transformação do espaço plástico em

⁴ Acerca das investigações e explorações espaciais sobre o espaço arquitetônico do teatro, com enfoque no teatro político, vale apontar que Lina Bo Bardi desenvolveu também o Teatro do Sesc Fábrica da Pompeia (1977-1986), onde optou pela divisão da plateia em duas arquibancadas com o palco central.



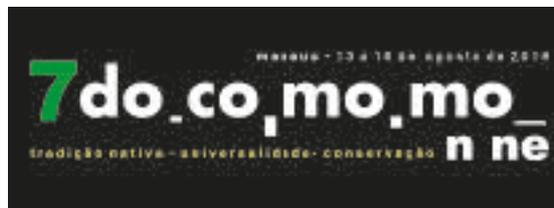
ambiente a ser percorrido e vivenciado (FAVARETTO, 2000, p.76). Destaca-se que o interesse pelo artista na alteração comportamental do sujeito fruidor sobre a arte estabelece analogias com a visão de Bo Bardi, do arquiteto Edson Elito e do diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa para a arquitetura e o exercício do teatro, em especial no caso do Teatro Oficina.

Colaboração Ativa do Povo na Construção

O interesse pela quebra de preconceitos sociais e estigmas estabelecidos às classes, evidente nas propostas de Oiticica e de Bo Bardi, foi outro elemento característico comum em suas produções e que acabou se desdobrando em diferentes associações com a cultura popular. A intensa relação de Oiticica com o espaço da favela da Mangueira, a partir de sua vivência cotidiana no morro, pode ser vista como fator responsável pela incorporação do samba e do carnaval em diversas de suas propostas, com destaque para os *Parangolés*.

O caráter popular e marginal da obra de arte em questão encontrou-se, assim, como ponto norteador das proposições, apontando um claro desenvolvimento de questionamentos da linha teórica que o artista vinha desenvolvendo desde o grupo neoconcreto (ASBURY, 2011, p.36). Importante perceber ainda que, além do sentido dos impulsos libertadores da dança, mais precisamente do samba, como componente da proposta, a sociedade e a arquitetura vernácula das favelas também foi elemento essencial, evidente na própria construção dos *Parangolés*.

A arquitetura das favelas é determinante na criação de *Parangolés*. Oiticica compreendeu muito bem seus princípios construtivos; apropriou-se da concepção e dos materiais de construção dos barracos, sem, no entanto, copiá-los formalmente. Os *Parangolés* – é importante insistir – não são ilustrações dos abrigos das favelas (mimese), eles certamente se inspiram nesses abrigos, mas não de modo simplista e formal. (JACQUES, 2003, p.34-35).

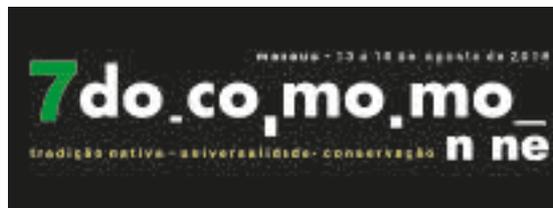


Deste modo, Favaretto (2000, p.116) complementa destacando que, na obra de Oiticica, “o inconformismo social compôs-se com o inconformismo estético, na experiência da marginalidade”. A própria escolha pelos materiais adotados na construção da obra, com o uso de meios mínimos – materiais de uso cotidiano, doados ou descartados, à margem da produção corrente –, traz paralelos com a construção precária dos barracos populares. Em geral, tais materiais eram encontrados pelo artista, guardados e depois reutilizados na confecção dos *Parangolés*. Fica claro, portanto, que associada a desestetização da arte, esteve o forte desejo de propor uma produção mais relacionada ao discurso social.

De maneira análoga à relação de Oiticica com a favela da Mangueira, a vivência da arquiteta italiana Lina Bo Bardi com a cultura popular da região Nordeste, onde morou entre os anos de 1958 e 1964, estabeleceu-se como influência fundamental no desenvolvimento de suas propostas, mas também na construção de seus conceitos (RUBINO in BARDI, 2009, p.32). Durante o período que viveu em Salvador a arquiteta esteve envolvida com o projeto de restauro do Solar do Unhão (1959-1963), além da própria direção do Museu de Arte Moderna da Bahia que veio a instalar-se em tal conjunto. Inaugurado um ano antes do golpe militar ocorrido no país, a obra é marco de um período de intensa efervescência cultural na Bahia, limitado a partir do ano de 1964.

Destaca-se que a produção arquitetônica dos países em desenvolvimento da América Latina, durante as décadas de 1960 e 1970, foi marcada por uma série de experimentações que exploraram a “canalização da capacidade participativa dos usuários” (MONTANER, 2014, p.135) na etapa de projeto e mesmo na construção da obra. Vale salientar, neste sentido, a teorização e trabalho do grupo Arquitetura Nova⁵ e de Bo Bardi como exemplos elementares de colaboração ativa das pessoas no contexto nacional.

⁵ Aponta-se principalmente as experiências com a residência Albertina Pederneiras (1964), na cidade de São Paulo, e com a Escola Normal de Brotas (1966), no estado de São Paulo.

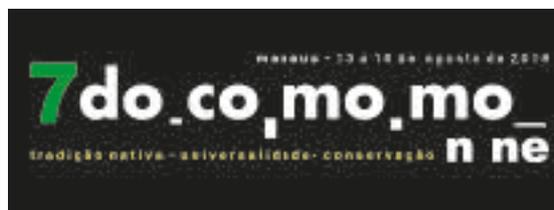


Sendo assim, aponta-se o projeto de Bo Bardi para a Igreja Espírito Santo do Cerrado, desenvolvido em Uberlândia, Minas Gerais, entre os anos de 1976 e 1982, e elaborado visando uma construção a ser executada pelos seus próprios usuários. O projeto, doado pela arquiteta aos missionários franciscanos, explora uma postura alternativa e informal, com maior abertura para improvisação, adaptação e reutilização de materiais construtivos, aspectos marcantes no processo de concepção e execução do conjunto religioso.

No processo de elaboração do projeto, a comunidade e o seu “conselho construtivo” foram ouvidos em reuniões e encontros nos quais a dona Lina e sua equipe explicavam todos os detalhes. A comunidade tinha voz e opinava a respeito da construção, desde o piso ao telhado. Essas reuniões eram muito ativas e animadas, pois grande parte do conselho era constituída por pedreiros, marceneiros e carapinas. Também crianças eram ouvidas e faziam desenhos de como gostariam de ter a sua igreja. (ALMEIDA in BARDI, 2015a, p.16-18).

Deste modo, fica evidente que o próprio exercício projetual em arquitetura para a Igreja Espírito Santo do Cerrado, de Lina Bo Bardi, estabelecia bases da futura experiência com a construção do Sesc Fábrica da Pompeia. O caráter participativo das pessoas locais nestes projetos desenvolveu-se a partir de um maior diálogo entre o arquiteto e o usuário. Tem-se que a colaboração dos moradores locais foi essencial no caso da execução da Igreja Espírito Santo do Cerrado. Tal postura de diálogo contínuo com a população esteve presente desde a fase de estudos iniciais para o projeto da igreja, seja para formulação do programa ou para a definição dos métodos de construção. Desta maneira, Bo Bardi destacou:

O que houve de mais importante na construção da Igreja do Espírito Santo foi a possibilidade de um trabalho conjunto entre arquiteto e mão de obra. De modo algum foi um projeto elaborado em um escritório de arquitetura e enviado simplesmente para a execução, houve um contato fecundo e permanente entre arquiteto, equipe e povo que se encarregou de realizá-lo. (BARDI, 2015a, p.4).

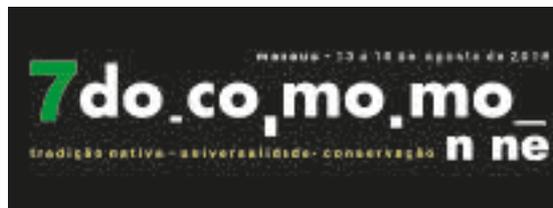


A execução do projeto foi feita pelas próprias famílias do local, em mutirões aos fins de semana, com o uso de materiais simples e que, em geral, haviam sido doados à comunidade ou que haviam sido recuperados de alguma demolição. Contudo, Bo Bardi apontou que isto não ocorreu no “sentido paternalista, mas com a astúcia de como pode se chegar a coisas com meios muito simples” (BARDI, 2015a, p.4).

Entretanto, vale apontar que, se na obra desenvolvida por Oiticica, o uso pelos materiais populares e reutilizados aconteceu a partir da livre escolha do artista visando a construção de uma estética que refletisse um caráter político e marginal, no projeto de Bo Bardi para a Igreja Espírito Santo do Cerrado a estrita economia de meios ocorreu como única alternativa viável. Os materiais utilizados neste caso partiram da possibilidade para a construção, a partir do baixo custo disponível. Contudo, Bo Bardi também trouxe a ambição de desenvolver novos direcionamentos para uma produção que estivesse aliada ao discurso social.

A arquiteta ressaltou que enxergava na experiência de projeto e construção da igreja um “teste de viabilidade, tendo em vista a possibilidade de uma produção habitacional ao alcance econômico do povo e realizada com a colaboração ativa desse mesmo povo” (BARDI, 2015a, p.6). Neste sentido, fica evidente o interesse de Bo Bardi em uma obra que, realizada com participação ativa da população na concepção e execução, apontasse certos direcionamentos para a escala da arquitetura habitacional e popular no país.

Um ano depois do início da experiência de Bo Bardi com o conjunto religioso, depois de viver um longo período de ostracismo durante o regime militar brasileiro, a experiência de incorporação da capacidade colaborativa popular desenvolveu-se com o projeto e execução do Sesc Fábrica da Pompeia (1977-1986), apontando mais uma vez para o interesse de Bo Bardi pela cultura existente no lugar. Desta maneira, foram desdobrados princípios iniciados com o projeto de restauro do Solar do Unhão – como a



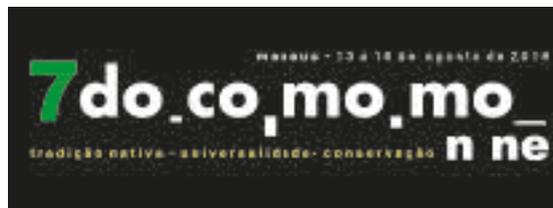
abordagem à cultura do lugar e ao tratamento ao edifício histórico. Apoiando-se em uma postura essencialmente humanista (MONTANER, 2002, p.114), a arquiteta buscou mínimas intervenções nos blocos de galpões existentes, mas que potencializassem o caráter de convívio popular presente na comunidade.

Ninguém transformou nada. Encontramos uma fábrica com uma estrutura belíssima, arquitetonicamente importante, original, ninguém mexeu... O desenho de arquitetura do Centro de Lazer Fábrica da Pompeia partiu do desejo de construir uma outra realidade. Nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira. (BARDI, 2015c, p.5).

No caso do Sesc Fábrica da Pompeia, Bo Bardi instalou escritório no próprio canteiro de obras, com acompanhamento cotidiano da construção. Trazer o ateliê para o espaço da obra propiciou uma série de experimentações, assim como um produtivo envolvimento com os engenheiros e operários. Marcelo Ferraz, arquiteto colaborador de Bo Bardi durante a execução do Sesc, aponta que a postura tomada durante o desenvolvimento deste projeto representou “verdadeira revolução” na prática comum da arquitetura, sendo “arquitetura de obra feita, experimentada em todos os detalhes” (FERRAZ in BARDI, 2015c, p.27).

Participação Coletiva no Espaço Urbano

Em 1977, vivendo em New York, Oiticica deu início às maquetes do projeto para *Magic Squares*. Até sua morte, no início de 1980, ele esteve envolvido em tais proposições, produzindo sete projetos diferentes. Com essa proposta o artista retomou seu antigo sonho de montar grandes espaços labirínticos no meio urbano, desenvolvendo a questão experimental com a intenção de vencer o isolamento cultural da produção artística (FAVARETTO, 2000, p.215). Ao voltar para o Brasil, em 1978, Oiticica destacou: “algumas dessas maquetes eu comecei a fazer lá, e estou desenvolvendo aqui; são maquetes para serem feitas em grandes espaços, que eu quero fazer em grande escala,

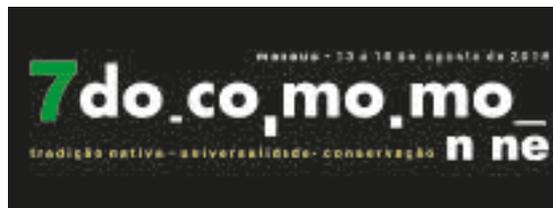


para as pessoas entrarem, em espaços públicos” (OITICICA, 1978 apud FAVARETTO, 2000, p.215). O artista, em sua descrição para o projeto, ressaltou:

São onze painéis de cinco por cinco metros, brancos dos dois lados e finos, leves. Um deles é fixo, os outros são apoiados sobre rodinhas embutidas no chão. A diferença entre os dois tipos de painéis dá como resultado sensações diferentes – o barulho das rodas deslizando e o antipeso dos outros painéis dão duas experiências diversas. Levei seis meses para realizar a maquete, junto com arquitetos, para detalhar o projeto. [...] Esse projeto deveria ser construído definitivamente, pois exige certos detalhes que não valeriam a pena ser feitos de maneira provisória, e é muito preciso. (OITICICA, 2011, p.167).

Sendo assim, fica evidente que a concepção inicial da proposta para *Magic Squares* visava como ambição máxima a integração ao espaço do cotidiano, à cidade. A construção conformaria, deste modo, uma espacialidade aberta ao acaso da apropriação coletiva. A área total para a implantação prevista foi de vinte e cinco metros quadrados (OITICICA, 2011, p.167), sendo que tal dimensionamento, de escala muito superior à escala humana, denota um caráter mais ligado ao urbano do que às galerias de arte. Elemento recorrente no conceito geral da produção de Oiticica, a experiência gerada através do caminhar do sujeito trouxe o sentido à obra, bem como suas ações pela espacialidade proposta (FAVARETTO, 2000, p.218).

É notório ressaltar que alguns desses labirintos deixaram o plano da concepção e foram construídos como espaços permanentes. É o caso do *Magic Squares no.5*, implantado no Museu do Açude, no Rio de Janeiro, em 2000, em meio a floresta da Tijuca. A mesma proposição foi também executada no Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, em Minas Gerais, em 2008. Outra proposta da série, *Magic Squares no.3*, pertence à uma coleção particular e foi instalada em uma fazenda no estado do Rio de Janeiro. Vale apontar que os três exemplares foram construídos seguindo as bases estabelecidas pelo projeto original de Oiticica, composto por esboços, maquetes e textos (BRAGA in OITICICA, 2010, p.127). Entretanto, a implantação final destas obras confere um



caráter de distanciamento dos espaços públicos urbanos, embora na concepção inicial do artista essas estruturas devessem estar associadas ao meio do cotidiano das pessoas.

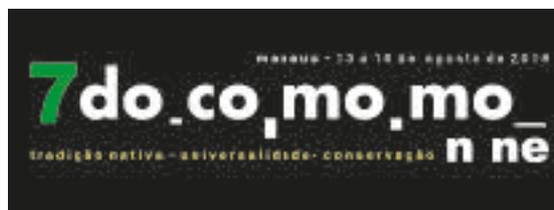
Na verdade, o artista não propõe como as praças devem ser usadas, apenas oferece-as como estrutura. Não temos a voz de Oiticica animando a experiência concreta de percorrer as cores das praças mágicas. [...] Aumentar o número de dimensões da arte – como transformar o quadro bidimensional em praça tridimensional – implicou, na obra de Hélio Oiticica, propiciar à arte novas vidas e até finalmente confundi-la com o dia a dia. (BRAGA in OITICICA, 2010, p.127).

Desde o início de suas experimentações artísticas na década de 1960, com as séries *Penetráveis* e *Parangolés*, as proposições de Oiticica passaram a apresentar sentido apenas quando ativadas pela liberdade no comportamento participativo do usuário. É na interação direta entre o corpo do fruidor em movimento e o próprio espaço que surgiam os significados da proposta. Contudo, com a série *Magic Squares*, este conceito se desdobrou para em um novo sentido, a dimensão urbana.

Sendo assim, tem-se que a composição espacial da proposta para *Magic Squares* revela certo sentido arquitetônico em sua concepção. Destaca-se que a criação de espaços que incluíssem a atividade e a sensibilidade do homem foi um aspecto que compareceu como objetivo de diversos projetos de Oiticica. Segundo Bruno Zevi, arquiteto e crítico do Movimento Moderno com quem Lina Bo Bardi estabeleceu um profícuo diálogo profissional no início de sua carreira na década de 1940, tais questões são inerentes ao campo da arquitetura:

Todos aqueles que, ainda que fugazmente, refletiram sobre esse tema, sabem que o caráter essencial da arquitetura – o que a distingue das outras atividades artísticas – está no fato de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem. A pintura atua sobre duas dimensões, a despeito de poder sugerir três ou quatro delas. A escultura atua sobre três dimensões, mas o homem fica de fora, desligado, olhando do exterior as três dimensões. Por sua vez, a arquitetura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha. (ZIVI, 2009, p.17)

Destaca-se que o princípio da participação de modo coletivo também esteve evidente em todo o percurso arquitetônico de Bo Bardi, aspecto que fica claro em diversos de

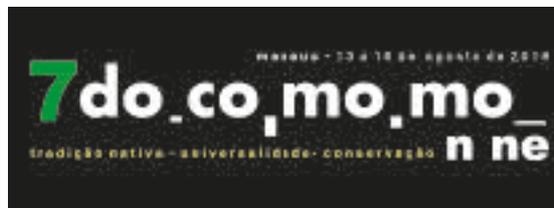


seus croquis em aquarela. Nestes desenhos é recorrente a representação de um grande número de usuários convivendo e desenvolvendo atividades coletivas sobre o espaço projetado, com a vida cotidiana permeando os espaços propostos.

No caso do Museu de Arte de São Paulo, um dos primeiros projetos de ampla repercussão de Bo Bardi, desenvolvido a partir de 1957 e inaugurado em 1968, a relevância da obra está intimamente associada ao seu contexto urbano. Inicialmente, tem-se que o terreno estava localizado entre o parque do Trianon e um vale, apresentando uma ótima vista da cidade. Segundo Bo Bardi, a família que havia doado este terreno à prefeitura para tal projeto impôs como condição a conservação da vista, que deveria permanecer na história da cidade. (BARDI, 2015b, p.4). Assim, a arquiteta optou pela divisão do programa de necessidades em dois setores, um acima do nível da rua, elevado, e outro abaixo da mesma, de maneira a liberar um espaço vazio conectado diretamente à Avenida Paulista.

É um vazio impregnado de possibilidades que configura lugar de encontro, de troca, praça, ágora democrática, espaço aberto a manifestações de diversos tipos, feira de antiguidades, concentrações políticas, apresentações musicais, exposições de arte, performances, espaço de lazer. [...] é um lugar de escuta do outro, aberto ao acaso, isto é, ao indeterminado. Esse “intervalo silencioso” é um motivo nuclear na obra de Lina, é o lugar da não repressão de qualquer impulso, dentro do melhor espírito surrealista. (OLIVEIRA, 2014, p. 60).

Entretanto, se no exemplo dos *Magic Squares*, desenvolvidos por Oiticica, a relação com o espaço público da cidade acabou por estar limitada à concepção do artista – fator que pode estar associado, dentre outros aspectos, à condição da arte urbana no país –, no caso da obra arquitetônica de Bo Bardi a ampla apropriação das pessoas no cotidiano foi concretizada. Neste sentido, é interessante notar que o caráter de aglutinar as pessoas, com diferentes perfis sociais e propiciar distintas formas de participação no espaço da cidade sempre esteve inerente ao MASP, como comprovado pelo número e repercussão de eventos que seguidamente acontece na praça.



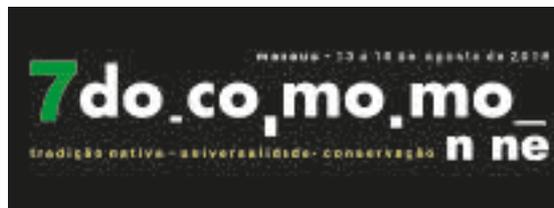
Ao propor um espaço público a ser ocupado de maneira descondicionada pelas pessoas, o projeto de Bo Bardi remete também à totalidade de seu conceito para o museu. Em sua concepção cultural – desenvolvida em projetos futuros como o Solar do Unhão (1959-1963), em Salvador, o Sesc Fábrica da Pompeia (1977-1986) e o Teatro Oficina (1980-1991), ambos em São Paulo – a arquiteta sempre carregou a visão de cultura associada a desintelectualização. Assim, Bo Bardi apontou que foi “neste novo sentido social que se constituiu o Museu de Arte de São Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada” (BARDI, 2015b, p.4), onde fica manifesto o seu interesse por uma mudança na prática cultural.

Um recanto de memória? Um túmulo para múmias ilustres? Um depósito ou um arquivo de obras que, feitas pelos homens para os homens, já são obsoletas e devem ser administradas com um sentido de piedade? Nada disso. Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre passado e presente não há solução de continuidade. É necessário entrosar a vida moderna, infelizmente melancólica e distraída por toda espécie de pesadelos, na grande e nobre corrente da arte. (BARDI, 2015b, p.4).

É importante perceber ainda que, ao projetar uma maior acessibilidade ao MASP, que inicia na relação do próprio conjunto com as pessoas no espaço público da cidade, a atitude de Bo Bardi originou ainda o “único momento de respiração, de pausa nessa longa avenida de São Paulo, hoje inteiramente verticalizada” (OLIVEIRA, 2014, p.60). Desta maneira, a contribuição do projeto para a cidade de São Paulo extrapola as conformações de seu programa de necessidades culturais, oferecendo um espaço público aberto às livres apropriações dos usuários.

Considerações Finais

É necessário reconhecer que o ideário de produção cultural associada ao povo, como fator fundamental para a desestetização, foi princípio elementar de boa parte da trajetória de Oiticica e de Bo Bardi. A própria arquiteta ressaltou que o “detentor desta

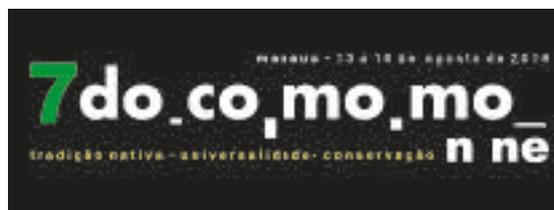


total liberdade do corpo, desta desinstitucionalização, é o povo” (BARDI, 2015c, p.8), sendo evidente o interesse pelo potencial criativo das camadas populares do país enquanto agente de transformação da produção cultural. Assim, Bo Bardi concebeu uma forma de arquitetura que propunha-se a libertar o homem para novos comportamentos. Em sua concepção, o objetivo maior estava em estimular a convivência entre as pessoas, sendo esta a “fórmula infalível de produção cultural” (FERRAZ in BARDI, 2015c, p. 29).

Apesar de apresentarem pontos de congruência em seus discursos, bem como princípios norteadores comuns para suas proposições – especialmente na relação participativa do usuário sobre o espaço –, é importante perceber que por vezes à produção de Oiticica e de Bo Bardi alcançaram resultados distintos. Dentre uma série de fatores, pode-se entender que isto esteve associado principalmente à natureza de seus campos de atuação, mas também às culturas artística e arquitetônica existentes no país.

Importante notar ainda que tanto Oiticica quanto Bo Bardi desenvolveram trajetórias onde extrapolaram os âmbitos das artes e da arquitetura. Saindo de suas confortáveis condições de artista e arquiteta, atuaram como verdadeiros agentes culturais, questionando a produção vigente e estabelecendo fortes posicionamentos políticos. A relevância de seus trabalhos fica evidente ao perceber o diálogo constante com o contexto político e social do período em que atuaram, mas também na repercussão de suas obras em outras vertentes artísticas do efervescente momento cultural brasileiro da década de 1960 até meados dos anos 1980.

Contudo, embora o presente trabalho tenha abordado o conceito da participação sobre três diferentes dimensões, ressalta-se que, seguramente, pode-se encontrar ainda diversos outros pontos importantes de interlocução entre as amplas e férteis produções desenvolvidas por Oiticica e Bo Bardi, principalmente nos aspectos relacionados às questões do corpo do usuário sobre o espaço a ser vivenciado. Trazendo um ideário



comum de participação mais popular e democrática, que desenvolveu-se de maneiras específicas na obra de cada um, estes protagonistas da produção brasileira contribuíram para um significativo estreitamento entre o discurso estético e o discurso político e social.

Referências

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. De “Opinião-65” à 18ª Bienal. In: **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 15, p. 69-84, jul. 1986.
- ASBURY, Michael. O Hélio não Tinha Ginga. In: BRAGA, Paula. (Org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 27-51.
- BARDI, Lina Bo. **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991**. RUBINO, Silvana; GRINOVER, Mariana (Orgs.). São Paulo: CosacNaify, 2009.
- _____. **Igreja Espírito Santo do Cerrado**. Textos de Lina Bo Bardi e Edmar de Almeida. Marcelo Carvalho Ferraz (Org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo; IPHAN, 2015a.
- _____. **Museu de Arte de São Paulo**. Textos de Lina Bo Bardi e Aldo van Eyck. Marcelo Carvalho Ferraz (Org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo; IPHAN, 2015b.
- _____. **Sesc Fábrica da Pompeia**. Textos de Lina Bo Bardi, Marcelo Carvalho Ferraz e Cecília Rodrigues dos Santos. Marcelo Carvalho Ferraz (Org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo; IPHAN, 2015c.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1999.
- DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa Sobre As Origens Da Mudança Cultural**. Rio De Janeiro: Edições Loyola, 2009.
- HERTZBERGER, Herman. **Lições de Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. **Entre arquiteturas e cenografias: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.
- MONTANER, Josep Maria. **As formas do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.



_____. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX.** São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995.** São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica: museu é o mundo.** texto Cesar Oiticica Filho et al. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

_____. **O Museu é o Mundo.** César Oiticica Filho (Org.). Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2011.

OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi: obra construída.** São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.