

## O BRUTALISMO COMO EXPRESSÃO DA ARTE DO VIVENCIADO

Fabiola do Valle Zonno  
FAU-UFRJ, Av. Pedro Calmon, 550, 2º andar, Cidade Universitária, Ilha do Fundão - Rio de Janeiro, RJ, Brasil,  
fabiazonno@uol.com.br; fabiazonno@fau.ufrj.br

## RESUMO

Com fins de infundir complexidade ao conhecimento sobre o Brutalismo, a proposta geral deste trabalho é analisar a relação entre sua práxis e a da arte no contexto sociocultural do segundo pós-guerra internacionalmente e no Brasil. O principal objeto de nossa reflexão é a relação entre *arte e vida*, que, nos anos 1950 e 1960, se distingue da proposta modernista universalista de transformação da vida através dos meios de uma arte idealista. Numa inversão, as manifestações da arte se lançam à vida atuando em perspectiva *realista e concreta*, atenta ao cotidiano em suas tensões e conflitos. Neste contexto, sob a influência filosófica do Existencialismo (Jean Paul Sartre), tanto a figura do artista como a do arquiteto são deslocadas do lugar privilegiado e objetivo quanto ao conhecimento do mundo (visão totalizante) e buscam uma relação com a existência, em seu caráter mais imediato e de enfrentamento. O que não significa assumir uma postura niilista, descrente da potência das ações da arte frente à realidade, mas sim, evidencia o caráter de luta próprio de todas as ações da vida humana, que é traduzido através de suas expressões. Le Corbusier, baluarte do Brutalismo, deixou de lado o Purismo abstrato característico dos anos utópicos para fazer da materialidade da arquitetura um meio de expressão. O concreto então demonstra sua existência em si e convoca o indivíduo a uma experiência direta com a realidade. Destacamos, em especial, o exemplo do convento de *La Tourette*, onde o arquiteto repensa a instrumentalidade da arquitetura, inventando modos outros de vivenciar os espaços. Nas artes plásticas, a mesma valorização do sentido tátil da materialidade foi o caminho de vários artistas – como Dubuffet (Arte Bruta) e Pollock (Expressionismo Abstrato) - para expressar um contato mais direto com a realidade e o atravessamento da práxis artística por suas forças instáveis, indetermináveis. As reflexões de Allison e Peter Smithson, partícipes do Grupo dos Independentes na Inglaterra (Neobrutalismo), se afinizam à poética de Pollock não só em seu caráter “informe” mas também em como ele transforma os modos operativos da arte, no limite da performance. Atentos, à valorização da vivência cotidiana, especialmente tratada na exposição *Parallel of Art and Life* (1953) e traduzida sensivelmente nas fotografias de Nigel Henderson, estes arquitetos criticam o modernismo em sua postura abstrata e distante das pessoas, valorizando assim a dimensão concreta da vida e um tipo de apropriação mais livre dos espaços. Porque já bastante visitada na crítica sobre o Brutalismo no Brasil, a questão da relação entre arte e técnica, com base nas referências à arte concreta e neoconcreta (dialética entre criação plástica e meios construtivos) não será o nosso foco de análise. Aprofundaremos-nos na questão do “vivenciado” (dimensão social do espaço, segundo Henri Lefèbvre). A relação entre arte e vida passa, em Vilanova Artigas, pela proposição de espaços que incitam à reinvenção dos modos de apropriação pelos seus usuários, valorizando a dimensão do coletivo como instância do encontro, da vida em sua complexidade. Assim, a arquitetura não é pensada como “objeto” a ser contemplado, mas como trabalho que se “realiza” somente na relação com seus vivenciadores. Esta perspectiva também se coloca nas propostas de Lina Bo Bardi que, além de pensar a riqueza dos encontros programáticos eventuais, valoriza a dimensão criativa do homem comum no processo artístico. As experimentações de Lina, entre a arquitetura e o teatro, mostram a sua visão da relação entre arte e vida como um processo de contínua reversibilidade e invenção – ponto que segue importante aos debates sobre a vivência contemporânea dos espaços arquitetônicos.

**Palavras-chave:** Brutalismo; arte; vivenciado;

## ABSTRACT

With the purpose of infusing complexity on the knowledge about Brutalism, the proposal of this paper is to analyze the relationship between its practice and art in the social context of postwar, internationally and in Brazil. The main object of our consideration is the relationship between art and life, which in the 1950s and 1960s, a proposal that is distinguished from modernist universalistic vision of life transformation through the means of an idealistic art. In reverse, these manifestations of art are cast to life act in a concrete and realistic perspective, attentive to the daily in its tensions and conflicts. In this context, under the influence of philosophical existentialism (Jean Paul Sartre), both the figure of the artist as the architect are displaced, they are not anymore certain about an objective knowledge of the world and they seek a relationship with the existence in his more immediate character. This does not mean taking a nihilistic point, but rather, shows the struggle itself of all actions of human life, translated through art expressions. Le Corbusier, bastion of Brutalism, left aside the abstract purism characteristic of utopian years and lead to the exploration of architecture materiality as a mean of expression. Concrete then demonstrates its existence and summons the individual to a direct experience of reality. We emphasize, in particular, the example of the convent of La Tourette, where architect rethinks the instrumentality of architecture, inventing other ways of living spaces. In the visual arts, the same appreciation of the tactile sense of materiality was explored by various artists - such as Dubuffet (Art Brut) and Pollock (Abstract Expressionism) - to express a more direct contact with reality and its unstable, indeterminate forces. Allison and Peter Smithson, participants of the Independent Group in England (Neobrutalism), admire Pollock's poetic because of its "informal" character and of how he transforms the operating modes of art, in the limit of performance. Attentive to the enhancement of daily life, specially treated in the exhibition *Parallel of Art and Life* (1953) - translated by Nigel Henderson's photographs - these architects criticize modernism in his posture abstract and distant from people, thus enhancing the dimension of real life. The question of the relationship between art and technique, based on references to concrete art and neo (dialectic between artistic creation and constructive ways) will not be the focus of our analysis. We will strengthen us in the question of the social dimension of the space according Henri Lefebvre. The relationship between art and life is seen, in Vilanova Artigas, in the proposition spaces that incite the reinvention of appropriation by its users, enhancing the collective dimension of architecture as a place of meeting, of life in all its complexity. Thus, architecture is not an "object" to be contemplated, but a work that "comes to reality" only in relation to their lived agents. This perspective also arises in proposals of Lina Bo Bardi beyond programmatic limits and enhancing the creative dimension of the ordinary man in the artistic process. Lina's experiments, between architecture and performance, show her vision of the relationship between art and life as a process of continuous invention and reversibility - an important point to current debates on the experience of architectural spaces.

**Keywords:** Brutalism; art; lived experience;

## O BRUTALISMO COMO EXPRESSÃO DA ARTE DO VIVENCIADO

Com fins de infundir complexidade ao conhecimento sobre o Brutalismo, a proposta geral deste trabalho é analisar a sua relação com o pensamento artístico no contexto sociocultural do segundo pós-guerra, internacionalmente e no Brasil.

Período de profunda revisão das bases do pensamento abstrato, racional e universalista em vários campos do conhecimento, os anos 1950 e 1960, na esfera da arquitetura, suscitaram a crítica aos princípios positivistas e de ordem do Modernismo e dos CIAMs. Os preceitos de abstração, padronização e lógica econômica foram interpretados como responsáveis pela impessoalidade e esterilidade dos espaços e da paisagem. Assim também, a pretensão de reforma da sociedade através da arquitetura foi questionada, pois que estruturada em bases científicas que não conduziram o homem à “iluminada” visão do progresso, mas ao aprisionamento à lógica de produção capitalista, reduzindo a perspectiva de liberdade do próprio indivíduo.

No campo das artes, este momento aponta para Giulio Carlo Argan, pautado em Edmund Husserl, a “crise da arte como ciência européia”, crise do pensamento moderno em que a arte é parte de um constructo racional de um modo de vida, voltada para o progresso. Nos anos 1950, percebendo os limites do sistema cultural fundado na lógica e na ciência e de uma definição estética universal, a arte não se vê mais como caminho para dar forma a uma nova realidade. O artista não mais reconhece para si uma “função em uma civilização do conhecimento, que colocava o agir na dependência do conhecer”, mas tão somente ele “existe e porque existe, faz: não diz o que deve ou o que quer fazer no e para o mundo, cabe ao mundo dar sentido ao que ele faz”.<sup>1</sup>

Aqui introduzimos um aspecto importante: a relação entre arte e vida se coloca sob outros termos.

A proposta modernista defendia a transformação da vida – a criação de uma nova vida - através dos meios de uma arte ideal e universal. Na arquitetura, ela se traduziu no desejo de alcançar uma ordem racional, abstrata e transparente do espaço e da forma, identificada ao controle dos impulsos da vida moderna através de uma clara identificação dos modos de (bom) funcionamento da sociedade. Nas palavras de Piet Mondrian<sup>2</sup>, a arte seria o refúgio onde se buscam a beleza e a harmonia, não encontradas na vida; uma necessária nova plástica viria trazer à tona uma “verdadeira beleza”, uma “verdadeira vida”.

Diferentemente, a perspectiva dos anos 1950 e 1960 na arte é a de um “mergulho” na própria vida, não para criar uma versão ideal, mas para traduzir ou expressar a própria experiência de estar no mundo - em seus processos de transformação, em seus fluxos e em seu devir, traços fortemente presentes na arte contemporânea. Numa inversão do idealismo, as manifestações da

arte se lançam à vida atuando de modo mais próximo à realidade, em sua dimensão material concreta e em seu aspecto cotidiano, em suas tensões e conflitos.

Podemos daí inferir um dos aspectos do que nomeamos **arte do vivenciado**: ato de liberdade que se realiza como engajamento com própria vida, como forma de alcançar autenticidade, expressão.

Situemos o Brutalismo neste contexto, partindo do significado do termo “Arte Bruta”, tal como designou em 1945 Jean Dubuffet: arte indomada, furtiva como uma criatura “selvagem”, arte do homem comum, democrática. O artista descrevia um conjunto de desenhos, pinturas e esculturas feitos por pessoas sem formação ou treinamento em arte (crianças, visionários, doentes mentais, prisioneiros) que, justamente, por esta razão, estariam livres para uma verdadeira expressão.

O trabalho do próprio Dubuffet passou a ser reconhecido como “arte bruta” por seu caráter livre de amarras, de algum modo primitiva (inspirada pela descoberta de Lascaux em 1940); principalmente, em função de seu processo de trabalho experimental produzindo uma espécie de matéria viva, de caráter tátil, riscando substratos de areia, alcatrão e cascalho (não mais a tinta e a tela, próprios à técnica da pintura, anulando a dimensão material dos meios em prol da emancipação da forma abstrata).

O termo Brutalismo foi referido pela primeira vez no discurso da arquitetura (*The Architectural Review*, 1953) para descrever o uso do concreto aparente (*béton brut*) por Le Corbusier, afirmando que o material, uma vez visível em seu estado mais primitivo ou não acabado - expresso em sua “verdade” - definiria uma diferença em relação à abstração purista.

Ocorre que, em Le Corbusier, também em sua segunda fase, além de uma materialidade bruta, um rigor formal e estrutural se faz presente – como no caso de La Tourette e da Unidade de Habitação de Marseille – exceção somente para Ronchamp, dotada de orgânica plasticidade.

Assim também na obra de Vilanova Artigas que assume o caráter do peso do concreto aparente e a marca das formas de madeira nele impressas como um testemunho do processo de construção, do trabalho do homem. Sua criação, porém, denota o controle entre abstração formal e conhecimento técnico da realidade material. A forma abstrata encarna-se na materialidade concreta e faz pulsar a vida que a construiu.

Evidenciamos este ponto limite, pois uma outra questão presente no cerne da *Art Brut* é o caráter “informe”. Dubuffet trabalha com a matéria como “existência em estado bravio” por isso negando a possibilidade de comunicação através da linguagem; assim em suas *Texturologias* nega qualquer intenção formal.

Como coloca Argan, nas chamadas poéticas existenciais ou poéticas do Informal, ambiente onde atua Dubuffet, o problema da matéria como realidade autônoma é colocada em termos diferentes do cubismo e do construtivismo, pois a matéria possui extensão e duração, mas deixa de ter uma estrutura espacial e temporal. Ela não pode assim definir um significado e é por isso que “o artista

nela identifica sua própria problematidade, a incerteza quanto ao seu próprio ser, a condição de estranhamento em que é posto na sociedade”.<sup>3</sup> Como explica o historiador a partir de Jean Paul Sartre, esta condição assumida pela matéria seria um “existir” e não um “viver”, o que denota todo o mal-estar do pós-guerra identificada ao trágico destino de nossa existência.

Para Sartre, o artista encenava continuamente a condição existencial do homem, ciente de sua solidão no mundo, mas com a liberdade de definir a si mesmo por meio de suas ações. A máxima “a existência precede a essência” afirma que a própria natureza do homem se desenvolve a partir de nossas escolhas e não de sistemas apriorísticos (morais e religiosos). E, assumindo um caráter ético, devemos optar por uma existência “autêntica”, comprometida com a vida e exercendo nossa liberdade de modo inteligente e responsável.

Como desdobramento podemos entender que o artista se desloca de um lugar privilegiado e objetivo quanto ao conhecimento e estruturação do mundo e da vida e se vê lançado à mesma, em seu caráter mais imediato e de enfrentamento. Isto não significa assumir uma postura niilista, descrente da potência das ações da arte frente à realidade, mas sim, evidencia o caráter de luta próprio de todas as ações da vida humana, que é traduzido através de suas expressões particulares.

Estas primeiras reflexões sobre o moderno como crise, o existencialismo e a *Art Brut* são importantes para nossa aproximação também com o “Novo Brutalismo” surgido na Inglaterra a partir do “Grupo dos Independentes”, formado por Alison e Peter Smithson, Nigel Henderson e Eduardo Paolozzi.

Reyner Banham neles reconhece, assim como em Le Corbusier, o uso de materiais brutos para produzir sensações. Segundo Peter Smithson, o interesse pela “coisa material” característico da abordagem do grupo teria vindo do amigo e escultor Eduardo Paolozzi que, por sua vez, se inspirara em Dubuffet. Paolozzi esteve em Paris e conheceu os grupos surrealista e dadaísta, além do próprio Dubuffet, tendo exposto com ele na exposição “*Art Autre*” de Tapiés, com outros nomes como Fautrier e o norte- americano Jackson Pollock.

De fato, estes artistas, por diversas vias, influenciaram o grupo. As pinturas de Pollock, em especial, eram indicadas por Smithson (1967) para pensar “um sistema completo de imagens, uma ordem com uma estrutura e uma certa tensão, em que cada parte correspondesse, de uma maneira inovadora, a um novo sistema de relações”.<sup>4</sup>

A potência das formas informes de Pollock parece ter sido interpretada como alternativa à visão racionalista da arquitetura e do urbanismo, através da constituição de agrupamentos que sugeririam ideias de associação e fluidez – a exemplo do projeto realizado para a reconstrução de Berlim, em 1958.

Neste projeto, a definição de uma “trama” em nível superior para a os fluxos dos pedestres mostra a interpretação dos Smithsons de que a forma ortogonal (em grid) deveria seria usada para a circulação de veículos (seguindo um caráter funcional objetivo) e que a forma para os espaços de fluxo de pedestres sugeriria não uma lógica racional, mas sim uma lógica de conectividade. Realizando a conexão entre edifícios, estes espaços ora se abrem ora se fecham, configurando momentos de possível apropriação eventual. Como espaços públicos por excelência estas praças suspensas poderiam acolher a vida em sua pulsação cotidiana, em sua ação também indeterminada.

Eis outro ponto importante para nossa reflexão sobre o que chamamos de **arte do vivenciado**, pensando na questão da apropriação pelas pessoas – ponto que seguiremos desenvolvendo – e que parte de um tipo de sensibilidade especial dos artistas e arquitetos para a dimensão das trocas interpessoais e para a produção de significação tanto para imagens como para os espaços.

Neste sentido, para além da questão da forma, investiguemos a exposição “*Parallel of Art and Life*”, produzida pelo grupo, no *London Institute for Contemporary Arts*, em 1953. Cumpre esclarecer que o nosso interesse por esta montagem está justamente no seu caráter não-arquitetônico, ou seja, naquilo que como obra “de limite” ela pode suscitar para o entendimento de seu fazer.

Como se sabe, Alison e Peter Smithson, baluartes do Team X, tinham a ambição de propor um funcionalismo mais livre, mais preocupado com as pessoas, com a dimensão do espaço como lugar de trocas e vivências da comunidade. Nas palavras do próprio Smithson, ver a arquitetura como um resultado direto de um modo de vida. Mas qual seria a sua visão de vida?

Na referida exposição, de “aspecto bruto”, segundo Banham, os Smithsons, Paolozzi e Henderson criaram algo muito próximo de uma seleção de recortes de imagens do mundo da vida – algo como colocar em grande escala o que muitos poderiam fazer apenas por prazer em casa.

Como uma grande bricolagem, a disposição lembra os ambientes das exposições Surrealista e Dada. As salas eram ocupadas com imagens de natureza, anatomia, ficção científica, futebol, o *dripping* de Jackson Pollock, o raio X de um jipe que foram arranjadas sem coerência lógica – o que afirmava a autonomia entre as mesmas e incitava que fossem criados paralelos entre elas espontaneamente.

Como descreve Kenneth Frampton, havia também, entre estas imagens, cenas de violência, figuras humanas “antiestéticas”, algo de uma paisagem arrasada pela guerra, onde a vida parece resistir em meio à ruína. Nas palavras de Henderson: “sinto-me feliz entre coisas abandonadas, fragmentos corrosivos que foram lançados à margem da vida, mas que ainda conservam a efervescência da vida em si”.<sup>5</sup>

Daí entendermos a força do “habitat simbólico”, também produzido pelo grupo, como um elemento criado em meio um fluxo de morte e vida, ambiente de sobrevivência, precariedade e resistência. Lócus das necessidades humanas básicas - pedaço de chão, vista do céu, privacidade, presença de natureza e animais - e do simbólico das suas urgências: a roda como imagem do movimento e das máquinas.

Segundo Smithson, “a novidade da exposição era o seu caráter *“as found”*, sua proposta de que a arte poderia resultar de um ato de escolha mais do que um ato de design”<sup>6</sup>– algo que muito se aproxima das poéticas dada. Já para Henderson, a exposição se assemelhava ao “museu imaginário” de André Malraux (convidado inclusive para abrir a exposição) por permitir livres conexões entre as imagens apenas encontradas, escolhidas e dispostas lado a lado para que façamos nossas próprias leituras.

A experiência existencial está aí forjada. O homem lançado no mundo deve agir, deve intencionalmente se colocar. No mundo ele existe, ele sobrevive, ele, com liberdade, inventa.

Como analisa Irenée Scalbert: “Através da imanência da linguagem, uma secreta e, contudo, mais real intimidade poderia ser estabelecida entre o observador e a vida fervilhante do mundo. Isto mais que qualquer factualidade material era a essência do brutalismo”.<sup>7</sup>

Contextualizamos aí a sensibilidade de Nigel Henderson que fotografava a vida, as ações cotidianas e simples como se encontrasse fortuitamente pessoas e situações. Seleccionadas por sua lente, os eventos ganhariam um valor humano mais próximo de uma visão antropológica e sociológica; suas imagens criticam o modernismo em sua postura abstrata e distante das pessoas, valorizando assim a dimensão concreta da vida e um tipo de apropriação mais livre dos espaços. Crianças pulando amarelinha, pais com seus filhos, fachadas de lojas e algumas imagens profundamente instigantes: o espaço nelas pouco se define, o que importa é a ação, a ação dos corpos no espaço. Parece nelas resistir um desejo de sublinhar uma arte da performance cotidiana, mas para, além disso, também uma atitude de ação: arte da tomada de espaço, arte de criar espaço com os próprios corpos.

Podemos assim interpretar a apropriação não só nos planos suspensos do projeto de Berlim, mas também nas circulações externas e abertas dos projetos residenciais dos Smithsons. Circulações que seriam um espaço de troca social, um espaço do comum.

Daí pensarmos que em uma **arte do vivenciado**, em que o homem é agente tanto da produção do sentido, como da própria obra que plenamente se realiza através de suas ações.

Entrevemos aí uma possível crítica aos espaços “de controle” da arquitetura, a definições de limites funcionalistas que possam inibir sua vivência de modo mais pleno e libertário, existencial e autêntico, porque se limitam a pensar o corpo, segundo a lógica científica, como máquina.



Pensamos como o Brutalismo pode ter desenvolvido modos outros de apropriação dos espaços, como crítica a uma lógica instrumental e produtivista, abrindo a possibilidade para repensar a relação entre espacialidade e significação, suscitando assim modos de percepção e de experiência relacionados à esfera do vivido de um *socius* – considerado em sua capacidade criativa e em seu próprio modo de se relacionar, de produzir trocas (simbólicas, criativas, políticas etc).

O próprio Le Corbusier, no convento de La Tourette, demonstrou sensibilidade especial para conferir aos seus espaços mais que funcionalidade, alcançando a dimensão simbólica de um modo de vida bastante particular.<sup>8</sup> Reinventando a estrutura espacial do claustro, ele propõe uma arquitetura que, segundo Peter Eisenman, é dotada de “*presentness*” – ou seja, de um caráter de inovação tanto da iconicidade quanto da instrumentalidade dos espaços desta natureza.

Toda a experiência convoca à simplicidade, à austeridade, ao silêncio da vida monástica. Os espaços não são construções abstratas, mas ganham significado como lugares de uma vivência religiosa ligada a uma experiência frente ao divino de despojamento. *La Tourette* é um espaço de encontros: encontros coletivos e encontros do indivíduo consigo mesmo e com sua espiritualidade. Como analisa William Curtis sobre a igreja do complexo: “um movimento espiral descendente” através dos espaços encaminha o homem como em uma “rota de iniciação, do mundo secular externo aos rituais da comunidade interna”.<sup>9</sup>

O que *La Tourette* faz ver é a arquitetura como arte da proposição de espaços em sua dimensão fenomenológica, cujas suas percepções seqüenciais, definição de limites, passagens e visuais se relaciona a um modo de comportamento, um modo de vida. Neste sentido, Le Corbusier se coloca ao mesmo tempo como intérprete de modos de vivência e como artista, criador de um espaço capaz de suscitar uma nova experiência, intensa e de redescoberta de um significado.

A questão da forma e do conteúdo ou significado é também trabalhada por Louis Kahn, lembrando sua célebre pergunta - “o que o edifício quer ser?” – e o seu pensamento de que os espaços devem servir à instituição do homem.

Em Kahn, entendemos a vida humana ligada às relações sociais. Contra o processo projetual modernista que definia os espaços a partir de uma visão mecanicista, cientificista e econômica das funções, acreditava que a arquitetura seria capaz de dar significado à instituição que ela viria abrigar.

Assim como Le Corbusier em *La Tourette*, Kahn tem uma profunda sensibilidade para definir os espaços vividos em função de desejadas experiências individuais e coletivas, a exemplo do *Salk Institute for Biological Sciences*. Os laboratórios arranjam-se simetricamente em relação a um eixo que sugere a continuidade com o horizonte e o oceano e é reforçado por uma linha de água no piso. Para este eixo simbólico, voltam-se pequenos estúdios que se conectam aos laboratórios: são espaços para a contemplação, a meditação, a reflexão individual – pequenos refúgios para a

atividade de trabalho do cientista – ou ideologicamente, a tentativa de integrar à ciência uma visão mais humana. Em Kahn percebemos o espaço para além do caráter instrumental: um espaço que é pensado como o lugar do homem, em suas necessidades também psicológicas.

Nossas reflexões se aprofundam, pensando a questão do **vivenciado**, a partir da crítica de Henri Lefèbvre ao conceito de espaço. Para ele, o espaço não é uma construção geométrica, mas um produto social, criado pelo homem ao longo da história para organizar sua sociedade política e economicamente. Assim, o espaço espelha as relações de poder que se projetam territorialmente e pode se tornar um instrumento para o condicionamento de comportamentos.

O pensamento de Lefèbvre denota sua inclinação marxista uma vez que critica a lógica capitalista modernista por promover a criação de espaços abstratos, distantes, de homogeneidade artificial, fruto de uma racionalidade orientada para a padronização e para o consumo. Opondo-se a esta lógica, que remete ao pensamento científico e instrumental, defende um espaço das diferenças e das especificidades, em resposta a sociedades locais.

Em *La production de l'espace* (1974) Lefèbvre define que o espaço possui três dimensões – que não são hierárquicas, mas complementares. O “espaço concebido”, representação abstrata do espaço que tende a se tornar um sistema de signos; o “espaço percebido” ou as práticas espaciais que aproximam o abstrato distante do cotidiano próximo, traduzindo valores específicos; e o “espaço vivido” como os espaços de representação, a expressão mais concreta do espaço social, idealmente diferenciando-se de um modo de vida programado em que cada espaço social produzido traduziria modos de vida diversos.

É neste sentido que reforçamos a potencia de uma **arte do vivenciado**: propositiva de espaços que partam de uma relação com o *socius*, assim aberta à esfera da ética, da participação e do político.

Antonio Negri (2005) também vê como fundamental para uma crítica à redução da vida ao capital, a potência da invenção e da resistência, como ação política de “construir o comum”. O autor define novas categorias: singularidade, multidão e comum como diferença às de indivíduo e povo. O indivíduo é visto como realidade absoluta, identitária que se distingue da singularidade, o homem que vive na relação com o outro, que se define na relação com o outro. A multidão é um conjunto de singularidades cooperantes, que constituem uma rede. A potência das singularidades e da multidão para a produção da liberdade é para Negri fruto de uma atitude ética, que une paixão, imaginação e intelecto: “quando se fala de singularização, de invenção, se fala também, de maneira necessária e evidente de resistência”.<sup>10</sup> A constituição do comum é a participação, capacidade de assumir as condições de ação na própria existência.

Este pensamento pode se desdobrar em uma visão sobre a criação arquitetônica como lugar do coletivo, lugar da criação de um universo de representações, humanas, simbólicas, políticas.

Vilanova Artigas sempre fez questão de enfatizar a relação entre arte, arquitetura, sociedade e ação individual – que se traduziu em sua clara posição política de esquerda. Sua estética brutalista tinha de fato um caráter ético, interpretando como atitude de confronto com a sociedade capitalista a expressão plástica<sup>11</sup> do material bruto e pesado – proposição, ao nível do percebido, de uma experiência intensa da vida em suas contradições e conflitos.

Lembrando a dimensão social em Lefèbvre e Negri, vemos o compromisso de Artigas em tratar dos programas evocando sempre um sentido espacial do coletivo e do comum, ciente do papel simbólico da arquitetura e de seu potencial de transformação social.

A relação entre arte e vida passa, no trabalho de Artigas, pela proposição de espaços que incitam à reinvenção dos modos de apropriação pelos seus usuários, valorizando a dimensão do coletivo como instância do encontro, da vida em sua complexidade.

Assim, em vários projetos em que trabalha o espaço escolar, Artigas faz sempre questão de explorar o pátio como lugar simbólico do encontro. Lembramos a crítica foucaultiana sobre controle dos corpos nas sociedades disciplinares. Neste sentido, a proposta espacial de Artigas parece oferecer uma oportunidade para repensar estes espaços como lugares da criação, da autonomia, de uma ação existencial.

A emblemática FAU-USP (1961-69) define esta dimensão para a ação do próprio arquiteto no mundo, incitando a uma experiência coletiva e sempre mais aberta, de comunicação e integração entre os espaços. Simbólico é o grande vazio criado por Artigas, vazio que expressa ao mesmo tempo, o conflito e a vertigem do homem lançado no mundo, e o seu necessário posicionamento, dele apropriando-se, transformando-o através de suas ações. Este espaço se realiza em sua plena potencia quando tomado pela multidão, pela ação dos corpos que o preenchem para torná-lo, de fato, vivo.

O homem aí existe, convidado a desvendar todo o jogo de volumes, cheios e vazios, vivenciando os espaços como uma experiência aberta, democrática, de trocas, desde as circulações aos ateliês de projeto. Convidado a participar e a recriar os espaços através do uso que deles faz.

O que se tem na proposta de Artigas é uma arquitetura que busca criar espaços de liberdade, críticos à vivência individualista e mais próxima do que Negri chamou de a constituição comum – comum como construção coletiva, consciente de seu papel social. Eis aí uma forma de invenção e resistência através da arquitetura, uma forma de arte que só se imagina completa quando o espaço torna-se o lugar da vida, em seus embates em sua potência como espaço das ações.

Assim, a arquitetura não é pensada como “objeto” a ser contemplado, mas como trabalho que se “realiza” somente na relação com seus vivenciadores – como **arte do vivenciado**.

Esta apropriação mais livre, pensando que o espaço ali está para vir a ser, como espaço em devir, demonstra uma conexão com o tema da participação. Como esclarece Helio Oiticica, a participação se opõe à pura contemplação transcendental, mas pode se manifestar como participação sensorial corporal que envolve a manipulação ou como participação semântica, na produção de novos significados – como o que podemos dizer ocorria na exposição “Parallel of Art and Life” dos Smithsons. Ou ainda, a tomada de posição do artista em relação a questões sociais, políticas e éticas, pensar o campo estético não como uma segunda natureza, mas como parte de uma totalidade cultural, “capaz de operar transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhes coubessem”.<sup>12</sup>

Lina bo Bardi, explicita este caráter de participação em suas propostas não só no que se refere à vivência participativa e comum dos espaços, como Artigas, mas no processo de concepção das obras. É reconhecida a abertura dada por Lina aos trabalhadores da obra do SESC Pompéia que vieram a definir os contornos das janelas (“buracos pré-históricos”) e outros elementos de fachada. Aí está um traço não só de deslocamento do arquiteto em seu papel de protagonista, mas também a ruptura da barreira entre alta e baixa cultura, um caráter da arte bruta. Lina parece com este gesto dizer: todos são artistas, porque todos constroem o espaço da vida, espaço de uma construção cultural da qual todos fazem parte.

Lina já não defende uma atitude “arte pela arte”, mas sim de uma arte ligada aos problemas sociais. A “ética” da profissão do arquiteto está também em uma “modéstia artística”, que coloca sua responsabilidade moral perante a sociedade acima de um desejo pessoal de “expressão” ou uma “pretensão de querer brilhar a todo custo”.<sup>13</sup> Está em sua própria consciência a relação íntima entre o artista e aquele a quem ele se dirige, seu público. Isto nos leva a retomar o tema da participação, especialmente em função de aproximação com a arte teatral.

O teatro enseja também um caráter participativo, na tentativa de desmontar a cena como lócus da contemplação e aproximar o espectador fazendo-o sentir a ação como parte de sua própria vida e, em extensão semântica, a sua própria vida como lócus de ações onde ele é convidado a atuar. Antonin Artaud, amigo pessoal de Dubuffet, com ele partilhava a ideia de uma arte bruta e livre de amarras; no campo do teatro, onde se tornou célebre diretor, afirmava que o palco e a sala deveriam ser eliminados, “substituídos por uma espécie de lugar único, sem isolamento ou barreiras, que virá a ser o próprio teatro da ação”.<sup>14</sup>

Analisemos brevemente o projeto de Lina e Edson Elito, com participação de José Celso, na criação do Teatro Oficina, 1980-84, para investigar como este pensamento na esfera da encenação foi interpretado espacialmente. Transgredindo a “quarta parede” tradicional, opta-se por um palco-passarela, ladeado por estruturas desmontáveis de aparato técnico e de arquibancada em diferentes níveis, que podem ser apropriados pelos atores e pelo público de

diversas formas. Atores e público tornam-se mais próximos, mais disponíveis, mais expostos – partilhando o espaço. A ação se desenrola buscando romper barreiras, fazendo com que o espectador também se movimente, interaja. Trata-se de buscar a tensão dos limites entre a encenação e o vivido, promovendo um espaço de maior liberdade também para os corpos que reinventam o próprio espaço físico.

Teorizando sobre a natureza de um “espaço-espaço total”, Lina descreve “um espaço à disposição do homem, ou seja, um espaço que participa da vida humana, sendo o homem como é, ‘ator’, no espaço do mundo”.<sup>15</sup>

Aprofundemos este ponto em que aproximamos o espaço cênico do espaço arquitetônico, entendendo a própria vida como espaço da atuação, da *performance*.

Richard Schechner<sup>16</sup> define a *performance* como um modo de comportamento que caracteriza qualquer atividade da vida e, restritamente, uma atividade feita por um indivíduo ou um grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo. Toda performance seria uma manifestação entre o ritual (mecanismos para garantia de força e poder) e o entretenimento (jogo e festa), termos que estabelecem entre si uma tensão dialética. Há duas esferas de performance: a social e a estética. Na performance social, os espaços urbanos são, historicamente, monumentais espaços cênicos, que tomam o indivíduo como um observador contemplativo de seus símbolos arquitetônicos. Neste contexto, papéis sociais são desempenhados: políticos, ativistas, militantes e terroristas, todos usam técnicas teatrais para dar suporte à sua ação social. Já na performance estética, os artistas usam ações da vida social como tema e o teatro seria um modo de aproximação entre público e ator, entre realidade e encenação, entre a vida e a ficção.

A partir dos anos 1950, a arte dita performática, explora toda uma sorte de experiências – *happenings* – que incluíam não só os “atores”, mas também o público, como participantes de uma vivência. Havia neste movimento, um sentido liberatório de aproximação e recriação do mundo real, reunindo música, dança, teatro, imagem.

A questão principal que nos leva a pensar uma aproximação entre a arte da performance e a vida se traduz no questionamento de como os espaços podem ser relacionar a esta visão mais aberta e experimental das ações que nele possam tomar lugar, libertando os corpos e entendendo que suas ações existenciais possam ser menos limitadas ou condicionadas pela arquitetura.

Neste sentido, Lina possui uma viva consciência de que “homem é sempre protagonista e o espaço, interno ou externo, é secundário: o ‘fato’ arquitetônico permanece em íntima relação com o homem”.<sup>17</sup>

As suas experimentações entre a arquitetura e o teatro, mostram a sua visão da relação entre arte e vida como um processo de contínua reversibilidade e invenção – ponto que segue importante aos debates sobre a vivência contemporânea dos espaços arquitetônicos. Lina parece perceber o

espaço como lugar de ações que se desenrolam também como acontecimentos, reinventando a própria arquitetura – o que sugere uma visão mais aberta sobre programa. Programa não como uma lista de atividades para as quais os espaços arquitetônicos devam ser dimensionados e definidos como limites fixos, mas como possíveis atividades, eventos, que podem, em tempos distintos, ocupar um mesmo espaço.

O grande espaço público sob o vão do MASP, pode ser assim entendido; como um palco para a performance social em seu caráter diferencial, eventual, criativo e até mesmo lúdico. Nos desenhos de Lina, ele é imaginado como lugar para exposições, para prazer e diversão ou como um circo. Desde a gênese da ideia, Lina desejava criar ali um “museu popular moderno”, centro popular de reuniões, que fosse “monumental” (não no sentido de escala, o “elefântico”) como um “fato de coletividade, de consciência coletiva”, de “ações coletivas”. Em suas palavras:

“Eu gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Gostaria que as crianças fossem brincar no sol da manhã e da tarde. E até retretas e o mau gosto de cada dia que, enfrentado, ‘friamente’, pode ser também um conteúdo”.<sup>18</sup>

Este pensamento inclusivo de podemos perceber também na montagem expositiva sugerida por Lina para o grande salão suspenso. Como a bricolagem de imagens da exposição dos Smithsons, as telas artísticas assim dispostas configuram um espaço ativado e são um convite à descoberta de relações de significado, paralelos entre elas. Tudo leva a crer que Lina, reinventando os displays, ou melhor, tentando eliminá-los, desejava aproximar as obras de arte do espaço vivido do visitante fazendo-o participar da “cena” de modo que ele próprio definisse seu “percurso”. Seu corpo está livre para apropriar-se do espaço e para buscar a interação não só com a arte, mas também com a cidade através da transparência do edifício.

Este espírito de valorização das vivências transparece também no discurso do projeto do SESC Pompéia, em que Lina tanto se diz encantada pela distribuição racional dos galpões, pela elegante estrutura de concreto, como pela apropriação livre e fortuita daquele espaço abandonado pelas pessoas:

*Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura hennebiqueana, mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos 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>19</sup>

Lina percebe o caráter criativo desta vida pulsante e deseja criar um espaço de convivência, que pode ser apropriado por diversos usos e é aberto ao evento. Sua descrição é a de acontecimentos, de criações que transformam constantemente o espaço. O espaço vivenciado

como devir. Um sentido de imprevisibilidade aproxima este vivido do caráter da *performance*. A obra só se realiza quando vivenciada e na plenitude o sentido criativo e livre que a própria vida contém.

Os próprios desenhos de Lina mostram uma espontaneidade no traço e na cor, que revelam o desejo de alcançar uma visão do espaço concebido como espaço vivenciado. Não se trata de um desenho técnico, mas de um desenho que guarda algo de uma arte bruta, no sentido do primitivo, do desenho infantil, de uma simplicidade reveladora.

Mesmo reconhecendo no projeto o tom expressivo da forma e do material bruto (especialmente as novas torres e passarelas), Lina faz questão de frisar que a proposta fôra criar uma nova realidade a partir do “surrealismo do povo brasileiro”, de suas invenções e de seu prazer de “estar junto”, de uma total liberdade do corpo que constitui seu modo de ser.

Se há, em vários discursos do pós-guerra europeu, a exemplo da filosofia de Michel Foucault, uma crítica contra a sociedade de controle e por uma maior liberdade dos corpos, Lina vê justamente no Brasil a possibilidade de sucesso na proposição de espaços capazes de promover uma maior liberdade para as ações individuais e coletivas.

Ela está profundamente consciente de que “os espaços de um projeto de arquitetura condicionam o homem, não sendo verdadeiro o contrário, e [que] um grave erro nas determinações e uso desses espaços pode levar à falência de toda uma estrutura”.<sup>20</sup>

Toda a valorização da cultura brasileira por parte da artista denota sua relação com o comum o popular, mas sempre atravessada por um pensamento crítico.

A proposta de uma “arquitetura pobre”, realizada através de “menores e humildes meios” é a certeza de uma ação de resistência, que criticamente se coloca como herdeira do moderno e não cede aos “equivocos *post-modern*”<sup>21</sup> historicista norte-americano, que confunde o verdadeiro sentido da história.

Também em sua teoria, Lina coloca os limites do cientificismo no pensamento do arquiteto, afirmando que ele deve ser, sobretudo, “o projetista da casa do homem” e um “mentor (...) fator de rebeldia contra a ‘prisão’”, contra a redução da vida humana a uma aventura sem fantasia, alheia à natureza”. Em desdobramento, afirma que “o arquiteto é artista, e intérprete, não somente de mundos vagos, mas da vida inspiradora de ideias a serem recomendadas e defendidas”.<sup>22</sup>

Aí está a defesa da arquitetura como um espaço da liberdade, da liberdade artística e da liberdade do homem – liberdade que em um sentido existencial se converte em ação e potência de transformação da vida, porém não uma vida interpretada sobre bases científicas, mas sim sobre bases humanas e culturais.

É também por esta razão que se perguntando “quantos são os caminhos da arte”, ela retorna à comparação com o cientista: “Se o cientista pode abrigar uma segurança, ou se, pelo menos a

soma de suas experiências pode levá-lo a encontrar uma certeza, e uma verdade, qual será a verdade da arte?”.<sup>23</sup>

Lina é muito consciente da situação que se impõe frente ao moderno, a uma crença na fusão entre ciência e arte, um entusiasmo pelo progresso científico que levou a um rigor e a uma visão racional do mundo e da vida. Ela (1960) parece interpretar a “crise da arte como ciência européia”, como chamou Argan, como um momento de reflexão que sugere um tipo de poética que se identifique a um certo primitivismo, mas ao mesmo tempo a um caráter técnico:

*Um novo método se impõe, lúcido e seco. Na capacidade de aceitar ou renunciar, enfrentar e dominar os problemas está delineado o caráter da nova civilização. Problemas da arte também. Procurando compreender a dualidade ciência-arte que tende à fusão e à unificação, na formação do novo intelectual ciente dos novos problemas culturais, que condenam, seja o velho intelectualismo pernóstico-literário, seja o limitado positivismo científico. O novo humanismo tende à fusão, numa visão técnica do mundo, dos problemas culturais. Tende sobretudo a um processo de simplificação. Simplificação necessária ao enquadramento não somente da técnica (que nos imediatos anteguerra e após-guerra tinha se tornado um círculo vicioso com inúmeros detalhes e excesso de organização, que a reduzem a um, quase barroco, exemplo: os automóveis), mas da inteira vida humana.<sup>24</sup>*

A posição de Lina é de crítica à visão racionalista e cientificista, mas “repropondo” o racionalismo. Ela defende a eliminação de toda herança metafísica e idealista, dos elementos “perfeccionistas” do racionalismo, para encontrá-lo como forma de enfrentamento, dentro da realidade. Eis um pensamento sobre a vida não como ideal a ser alcançado, mas como realidade a partir da qual arte e arquitetura travam diálogos e embates.

Assim como o de Artigas, seu Brutalismo é uma forma de embate e de resistência que, diferente da *Art Brut* não prescinde do conhecimento técnico. Por outro lado, dela se aproxima ao colocar um limite para o papel do artista como aquele que produz uma nova realidade, idealizada segundo padrões puristas e morais de comportamento.

Entendemos que a relação entre arte e vida, como arte do vivido ou **arte do vivenciado** se traduz no Brutalismo, em suas diversas expressões, como uma sensibilidade especial para o mundo da vida, para o que existe, buscando dele se aproximar não apenas a partir de bases científicas, mas também de bases humanas – primitivas, simbólicas, éticas - as quais a arte interpreta e traduz como modo de expressar seu caráter de enfrentamento e de defesa da liberdade.

\*

---

<sup>1</sup> ARGAN, G. C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.538.

<sup>2</sup> MONDRIAN, P. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*: Piet Mondrian. Org. Carlos Ferreira Martins. Trad. João Carlos Pimentel.

<sup>2</sup> MONDRIAN, P. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*: Piet Mondrian. Org. Carlos Ferreira Martins. Trad. João Carlos Pimentel. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, p.103.



<sup>3</sup> ARGAN, Op.cit.,p.542.

<sup>4</sup>MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno – arquitetura da segunda metade do século XX* (Trad. Maria Beatriz da Costa Mattos).Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 76.

<sup>5</sup> FRAMPTON, K. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.322.

<sup>6</sup> SCALBERT, I. "Parellel of Art and Life". *Daidalos*, n.75, "The Everyday", 2000.

<sup>7</sup> Idem, p.14. Tradução da autora.

<sup>8</sup> Seu processo de trabalho teve como ponto de partida a tradição das igrejas românicas rurais da França, tendo visitado o cisterciense Monastério de *Le Thoronet* que o teria inspirado pelos meios elementares de iluminação, alvenaria de pedras e proporção. Também a experiência pessoal do arquiteto ao visitar o Convento dos Cartuxos em Ema, teria despertado sua atenção para a vista da natureza a partir das celas e para o equilíbrio entre público e privado – que se observa em sua criação.

<sup>9</sup> CURTIS, W. *Arquitetura Moderna desde 1900*. Trad. Alexandre Salvaterra. 3ed. Porto Alegre: Bookman, 2008, p.424.

<sup>10</sup> NEGRI, A. "A constituição do comum" (2005). Disponível em: <http://philosopherdesk.blogspot.com.br/2011/07/antonio-negri-constituicao-do-comum.html>. Acesso em junho de 2013.

<sup>11</sup> Porque bastante visitada na crítica sobre o Brutalismo no Brasil, a questão da relação entre arte e técnica, com base na dialética entre criação plástica concreta e meios construtivos não será o nosso foco de análise.

<sup>12</sup> OITICICA, H. "Esquema geral da nova objetividade" (1967). In: p.154-168. FERREIRA, G. et COTRIM, C. (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, 164.

<sup>13</sup> BARDI, L.B. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura* (1957). São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p.177.

<sup>14</sup> Artaud apud RATO, G. *Antitratado de cenografia – variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC,1999, p.41.

<sup>15</sup> BARDI, Op.cit., p.14.

<sup>16</sup> SCHECHNER, R. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1977.

<sup>17</sup> BARDI, Op.cit., p.46.

<sup>18</sup> BARDI, L.B. "O novo Trianon, 1957/67". In: RUBINO, S. et GRINOVER, M. (org). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p.127.

<sup>19</sup> BARDI, L.B. "O projeto arquitetônico". In: RUBINO, S. et GRINOVER, M. (org). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p.148.

<sup>20</sup> Idem, p.154.

<sup>21</sup> Sobre a história, Lina nota: "As heranças são pesadas, e as 'não-heranças' são perigosas e dificilmente superáveis por falta de exemplos que, apesar de tudo, criam uma atmosfera da cultura". BARDI, *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura* (1957), p.55.

<sup>22</sup> BARDI, *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura* (1957), p.22.

<sup>23</sup> Idem, p.63.

<sup>24</sup> BARDI, L.B. "Técnica e Arte". In: RUBINO, S. et GRINOVER, M. (org). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac & Naify, 2009,p.112.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Argan, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Artigas, V. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

Banham, Reyner. **The new brutalism: ethic or aesthetic?** Londres, Architectural Press, 1966.

Bruan, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

Bardi, L.B. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura** (1957). São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002, p.147-154.

\_\_\_\_\_. "O novo Trianon, 1957/67". In: Rubino, S. et Grinover, M. (org). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p.122-129.

\_\_\_\_\_. Bardi, L.B. "O projeto arquitetônico". In: Rubino, S. et Grinover, M. (org). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. Bardi, L.B. "Técnica e Arte". In: Rubino, S. et Grinover, M. (org). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac & Naify, 2009,p.110-113.

Curtis, W. **Arquitetura Moderna desde 1900**. Trad. Alexandre Salvaterra. 3ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

Dempsey, A. **Estilos, escolas e movimentos – guia enciclopédico da arte moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Duarte, F. **Crise das matrizes espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica, tecnocultura**. São Paulo: Perspectiva / FAPESP, 2002.

Frampton, K. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Kaprow, A. **O legado de Jackson Pollock**. (1958) In: Ferreira, G.; Cotrim, C. (Org.). *Escritos de artistas - Anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 2006. p.41-45.

Kamita, J.M. "Arquitetura Moderna e Neoconcretismo: uma experiência da geometria." In: **Arquitetura + Arte + Cidade: um debate internacional**. Org: Roberto Segre. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010, p. 223-229.

Krauss, R. **Caminhos da escultura moderna**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (1. ed. 1977).

---

Lefèbvre, H. **La production de l'espace**. Paris: Ed. Anthropos, 1974.

Mondrian, P. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**: Piet Mondrian. Org. Carlos Ferreira Martins. Trad. João Carlos Pimentel. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

Montaner, Josep Maria. **Depois do movimento moderno** – arquitetura da segunda metade do século XX. Trad. Maria Beatriz da Costa Mattos. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

Negri, A. “A constituição do comum” (2005). Disponível em: <http://philosopherdesk.blogspot.com.br/2011/07/antonio-negri-constituicao-do-comum.html>. Acesso em junho de 2013.

Oiticica, H. “Esquema geral da nova objetividade” (1967). In: p.154-168. Ferreira, G. et Cotrim, C. (org.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

Ratto, G. **Antitratado de cenografia** – variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

Scalbert, I. “Parellel of Art and Life”. **Daidalos**, n.75, “The Everyday”, 2000.

Schechner, R. **Performance Theory**. New York: Routledge, 1977.

Xavier, A. (Org). **Depoimento de uma geração**. Arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.