

Universidade de São Paulo . Escola de Engenharia de São Carlos  
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

# FLÁVIO IMPÉRIO

arquiteto e professor

Dissertação de Mestrado

Marcelina Gorni

Prof. Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade  
Orientador

São Carlos . 2004

**FLÁVIO IMPÉRIO**  
arquiteto e professor

MARCELINA GORNI

# FLÁVIO IMPÉRIO

arquiteto e professor

Orientador

Prof. Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade

Apoio:

FAPESP

(Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo)

SCFI

(Sociedade Cultural Flávio Império)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

**SÃO CARLOS**

2004

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento da  
Informação do Serviço de Biblioteca - EESC/USP

G671f Gorni, Marcelina  
Flávio Império : arquiteto e professor / Marcelina  
Gorni. -- São Carlos, 2004.

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Engenharia de São  
Carlos-Universidade de São Paulo, 2004.

Área : Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Monteiro de  
Andrade.

1. Arquitetura nova. 2. Artes plásticas. 3.  
Cenografia. 4. Ensino de arquitetura. 5. História da  
arquitetura. I. Título.

**FOLHA DE JULGAMENTO**

Candidata: Arquiteta **MARCELINA GORNI**

Dissertação defendida e julgada em 18-10-2004 perante a Comissão Julgadora:



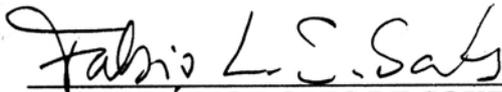
Prof. Dr. **CARLOS ROBERTO MONTEIRO DE ANDRADE (Orientador)**  
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

Aprovada



Prof. Dr. **AGNALDO ARICÊ CALDAS FARIAS**  
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP)

Aprovada



Prof. Dr. **FÁBIO LOPES DE SOUZA SANTOS**  
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

Aprovada



Profª. Dra. **SARAH FELDMAN**  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e  
Urbanismo



Profª. Titular **MARIA DO CARMO CALNURI**  
Presidente da Comissão de Pós-Graduação da EESC

à minha mãe Carmen e ao meu pai Salvador  
por sempre me apoiarem e acreditarem em mim  
e nos projetos que decidi empreender,

ao meu irmão Daniel  
pela mesma razão,

ao Prof. Jorge Caron,  
arquiteto e artista completo, eterno sonhador.

*(in memoriam)*

## **AGRADECIMENTOS**

**Ao Bráulio, meu grande amigo e companheiro, uma das pessoas mais especiais que eu já tive a felicidade de conhecer, por todo o seu carinho, compreensão e apoio em todas as horas, sem os quais eu não teria chegado até aqui.**

**À minha família, Carmen, Salvador e Daniel pelo apoio, amor, compreensão e atenção incondicionais. A Carmen pelas ricas e surreais discussões, por me incentivar a trilhar os caminhos da pesquisa, dos questionamentos, dos descobrimentos e do não conformismo com as regras prontas. E por me ajudar a pensar a arte, a educação e o comportamento humano de uma forma nova e fascinante para mim.**

**Ao Prof. Jorge Caron por ter sido o primeiro a reconhecer a importância da realização deste trabalho e por ter incentivado e apoiado a pesquisa em seu momento mais embrionário, ainda na concepção do tema de estudo. Por ter sido um verdadeiro mestre, pela palavra certa na hora exata, por ter marcado gerações de artistas e arquitetos com sua eloquência, por manter o seu pensamento vivo.**

**Ao Prof. Carlos Roberto Monteiro de Andrade por compartilhar meu entusiasmo com o tema da pesquisa, pela confiança depositada no trabalho e em mim desde o início e ainda por ter me apoiado e incentivado em diversos momentos difíceis e cruciais durante todo o desenvolvimento desta dissertação.**

**À Ana Paula Koury pelas conversas sobre a arquitetura nova, por seu entusiasmo e força iniciais e pela ajuda ao fornecer voluntariamente referências bibliográficas, livros e importantes documentos para a realização desta pesquisa.**

**À Profa. Amélia Império Hamburger pelo constante entusiasmo, apoio e incentivo que foram fundamentais nos mais diversos momentos deste trabalho desde o início. Por acreditar na importância cultural da realização do trabalho. E por acreditar e defender com veemência a importância da pesquisa e da universidade pública e gratuita no Brasil.**

**Ao Prof. Fábio de Souza Lopes, que em determinado momento auxiliou na co-orientação do trabalho, pelas prazerosas, importantes e reveladoras conversas e dicas acerca do tema e do desenvolvimento do trabalho e pelo estímulo em continuar sempre pensando a arte, a arquitetura, a cultura e todas as formas de expressão, comunicação e manifestações artísticas de modo fascinante.**

**Ao Prof. Agnaldo Farias pelo apoio, incentivo e elogios ao trabalho em diferentes momentos de desenvolvimento do mesmo. E ainda pelas valiosas observações e por uma leitura atenta e preciosa do trabalho realizadas durante a banca de qualificação do mestrado.**

**Ao Prof. Carlos A. Martins pelo incentivo e ajuda para prosseguir com o trabalho quando este ainda estava apenas começando.**

**À Cláudia por ter me apontado os rumos iniciais da pesquisa científica na área de história da arte e da arquitetura. Pelas longas e fantásticas conversas, pelo apoio e a palavra amiga acertada nos momentos bons e principalmente, nos difíceis. Pelas ótimas contribuições em todos os sentidos para minha vida e para este trabalho, sem as quais ele nunca teria passado de um rápido e passageiro sonho.**

**Ao Mateus por todas as conversas, trocas e ensinamentos que me ajudaram a desvendar e melhor compreender as questões relativas ao teatro e em especial a Bertolt Brecht. Por seu exemplo de determinação, firmeza e bravura ao lutar por sua própria vida, por sua trajetória própria e por seus objetivos profissionais e acadêmicos.**

A Humberto Pio Guimarães pelas relevantes informações, por ter ajudado com o arquivo pessoal do artista e por ter colaborado com o trabalho fornecendo documentos e textos importantes.

A Lis e Sofia por serem presenças amigas, lindas e mágicas em minha vida, por me animarem, me fazerem sorrir e me fazerem ver que a vida pode ser simples e bela em momentos cruciais para mim.

A todas as pessoas que se dispuseram a apresentar seus valiosos depoimentos para a melhor compreensão, aprofundamento e enriquecimento do tema da pesquisa: Amélia Império Hamburger, Renina Katz, Carmela Gross, Rafic Farah, Márcia Benevento, Cecília Cerroti, Luís Augusto Contier, Feres Koury, Paula Motta Saia, Cinzia Damiani de Araújo, Gabriel Borba Filho, Paulo Von Poser, Augusto Francisco Paulo, Maria Thereza Vargas, João B. Xavier e Roberto Freire.

A todos os funcionários do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP que sempre estiveram prontos para contribuir e auxiliar com a pesquisa. A Marcelinho, Sérgio, Fátima, João, Lucinda, Oswaldo, Paulo Ceneviva, Zanardi, Alessandro, Geraldo.

Aos funcionários da Biblioteca Central da Escola de Engenharia de São Carlos, em especial ao Luciano e Nivaldo pela simpatia, auxílio e prontidão.

A todos os professores do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP com quem tive rápidas e longas conversas, mas que foram sempre produtivas e fundamentais para o meu amadurecimento acadêmico.

A todos os amigos e colegas do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP por todas as importantes e frutíferas conversas que tivemos pelos corredores e salas do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP. A George, Oigres, Renata, Lara, Marcos, Nilce, Fernando, Mateus, Gabriela, Renato, Mirela, Cláudia, Heverson, David, Tatiana, Amanda, Aline, Daniele, Gabriel, Sara, Humberto, Juliano, Anna Rachel, Ana Paula e Lis.

Este trabalho contou ainda com o fundamental colaboração das seguintes bibliotecas e instituições, sem as quais ele não teria sido realizado:

- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)
- Sociedade Cultural Flávio Império (SCFI)
- Departamento de Arquitetura e Urbanismo da USP/ Escola de Engenharia de São Carlos (SAP - EESC)
- Centro de Documentação do Departamento de Arquitetura de São Carlos (CEDOC)
- Biblioteca da Faculdade da Arquitetura de São Paulo da USP (FAU-USP)
- Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)
- Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH)
- Grupo de Pesquisa Arte e Arquitetura Brasil anos 60/ 70 – sediado no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP
- Arquivo Multimeios/ Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo (CCSP)
- Biblioteca Mário de Andrade – São Paulo
- Arquivo do Estado de São Paulo

## RESUMO

GORNI, Marcelina. Flávio Império – arquiteto e professor. Dissertação. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo, 2004.

Este trabalho consiste no estudo da atuação do artista e cenógrafo Flávio Império no campo da arquitetura e do ensino de arte e de arquitetura, onde sua contribuição para a historiografia da arquitetura e da arte brasileiras foi ímpar durante os anos 60, 70 e 80. Foram analisadas suas obras arquitetônicas concebidas individualmente e em parceria com os seus amigos, colegas de ensino e de profissão, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, principalmente durante a década de 60. Foi analisado o trabalho de Império como professor, visando identificar os aspectos de sua participação específica na formação dos futuros profissionais da área de arquitetura, e as naturezas de suas práticas de ensino ligadas às suas experiências em outras áreas de atuação como no teatro. A presente dissertação abrange o estudo da obra arquitetônica de Flávio Império; a relação entre o arquiteto e os outros arquitetos que foram referências para a sua obra, com os quais muitas vezes trabalhou; o estudo de seu trabalho como professor de linguagens visuais; as relações entre a sua produção artística, cenográfica, arquitetônica e a sua atuação acadêmica. O maior objetivo desse estudo foi fazer uma análise comparativa entre a linguagem específica das produções de cenários e figurinos (para teatro), e suas pinturas, serigrafias e gravuras (em artes plásticas), com os seus trabalhos em arquitetura e no ensino de arquitetura. Procuramos demonstrar como sua atuação como arquiteto e professor sempre estiveram ligadas as suas experiências em oficinas de preparação de atores por ele freqüentadas durante suas práticas teatrais, junto aos grupos Arena e Oficina, em suas experimentações com o teatro épico brechtiano (nos anos 60), assim como com o trabalho no Centro de Estudos Macunaíma (já na década de 70), entre outros. Isso foi realizado primeiramente através de uma pesquisa que buscou complementar a base documental dos projetos arquitetônicos dos quais ele participou. Foram realizados também levantamentos de dados referentes às aulas ministradas por ele na FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) e em outras instituições de ensino, além da realização de entrevistas com vários de seus ex-alunos e ex-colegas de profissão e ensino.

Palavras-chave: 1. Flávio Império; 2. cenografia ; 3. arquitetura nova; 4. artes plásticas; 5. ensino de arquitetura.

## ABSTRACT

GORNI, Marcelina. Flávio Império – architect and teacher. Dissertation. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo, 2004.

This work consists in the study of the activities of artist and scenographer Flávio Império in the field of architecture and arts and architecture teaching, in which his contribution to Brazilian architecture and arts historiography was unsurpassed during the 60's, 70's and 80's. Both his individually conceived architectonic works and his works developed as the result of a partnership with Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, his friends, teaching and working colleagues, mainly during the sixties decade, have been analyzed. It has also been analyzed Imperio's work as a teacher, in an attempt to identify aspects of his specific role in the education of future architects, and the nature of his teaching methods, related to his experience in other fields, as Theatre. This dissertation includes the study of Flavio Império's architectonic works; the relation between him and other architects who were models to him, and with whom he worked several times; the study of his work as a Visual Languages teacher; the relation between his artistic, scenographic and architectonic production and his academic activities. The main objective of these studies was to make a comparative analysis of the language he used in the production of sceneries and costumes (for theater), his paintings, serigraphies and gravures (plastic arts), and his works in architecture and architecture teaching. This aims to show how his activities as architect and teacher have always been connected to his experiences in acting workshops, which he attended during his theater activities in Arena and Oficina groups, to his experiments with Brechtian epic theatre (in the 60's) and to his work in Centro de Estudos Macunaíma (in the 70's), among others. This work was developed first by a research which tries to complement the documental basis of the architectonic projects in which he took part. Collection of data related to his classes in FAU-USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) and other schools has also been made, along with interviews with many of his former students and teaching and working colleagues.

Key-words: 1. Flávio Império; 2. scenography; 3. new architecture; 4. plastic arts; 5. architecture teaching.

## **FLÁVIO IMPÉRIO – ARQUITETO E PROFESSOR**

<i>Introdução</i>	p. 01
<i>Capítulo 1 - Trajetória artística e profissional de Flávio Império: quadro social, político e cultural – Brasil anos 1960, 70 e 80</i>	
1.1. Contexto político nos anos 50/ 60 - ingresso de Flávio Império na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP	p.05
1.2. Teatro na obra de Flávio Império – a criação de uma nova estética para o teatro brasileiro	p. 10
1.3. A Pintura Nova – Sérgio Ferro e Flávio Império	p. 17
1.4. Início da década de 70: AI-5, acirramento político e a visita do Living Theater ao Brasil: mudanças na vida pessoal e reflexos na Produção de Artes Plásticas	p. 21
1.5. Pesquisas e Experimentações Pictóricas a partir dos anos 70	p. 27
1.6. A “cultura de massa” e a “cultura popular” para Flávio Império no Brasil dos anos 70 – contato com a cultura e o artesanato	p. 36
<i>Capítulo 2 - Atuação como arquiteto</i>	
2.1. A formação do arquiteto	p. 53
2.2. A Criação de uma “Estética Novista” e a “Arquitetura Nova”	p. 54
2.3. Residência Simon Fausto – 1961	p. 61
2.4. Residência Juarez Brandão Lopes – 1968	p.76
<i>Capítulo 3 – Atuação como professor</i>	
3.1. O Ensino de Artes e de Arquitetura a partir da sensibilização	p. 87
3.2.. O Teatro e o Ensino de Arquitetura	p. 101
3.3. A Demissão da FAU-USP	p. 108
<i>Conclusão</i>	
<i>Ação política, arte, cultura, arquitetura e ensino – aspectos da mesma postura de vida</i>	p. 111
<i>Bibliografia</i>	p. 114

*ANEXOS – Entrevistas*

p. 123

*ANEXO 01 - Entrevista com Renina Katz*

p. 124

*ANEXO 02 - Entrevista com Rafic Farah*

p. 149

*ANEXO 03 - Entrevista com Roberto Freire*

p. 178

## **Introdução**

A motivação inicial para a realização deste trabalho foi a curiosidade e interesse pelo trânsito entre as diferentes linguagens (em especial as linguagens visuais) existentes. Desde o tempo da graduação interessei-me em compreender as relações e os limites entre arquitetura e as demais artes, sejam elas plásticas ou cênicas. As interlocuções e interações entre arquitetura, teatro, pintura, escultura, e qualquer tipo de comunicação visual sempre me interessou profundamente.

Em 1997 travei contato pela primeira vez com a obra de Flávio Império na Exposição “*Flávio Império em Cena*”, realizada no SESC Pompéia. Desde o início fiquei intrigada com o modo como o artista e arquiteto transitava com tanta liberdade por áreas que, ao mesmo tempo que são distintas, estão todas ligadas ao mesmo campo de percepção visual e sensorial. Passei a perceber que o ponto crucial a ser compreendido na obra de Império eram as questões relacionadas ao campo da “percepção” e da “linguagem”.

Em 1999 travei contato com o chamado “*Grupo Arquitetura Nova*”, através do trabalho de mestrado de Ana Paula Koury. Assim a pesquisa de KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*, dissertação de mestrado, EESC-USP, 1999 constituiu um dos pontos de partida para o presente estudo.

O Grupo Arquitetura Nova foi formado em 1958 pelos colegas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro. A intensa colaboração entre os três arquitetos durante os anos 60 representa uma radicalização política quanto aos processos de produção na arquitetura e nas artes de modo geral. O seu trabalho em conjunto se estendeu após a graduação - em 1961 - e quase imediata admissão como docentes na referida faculdade - em 1962. A maior parte da colaboração do grupo está centrada no decorrer da década de 60. Muito embora tivessem vínculos de diversas natureza, os três arquitetos eram extremamente diferentes quanto aos procedimentos criativos e opções políticas adotadas por cada um. Assim procurei resgatar as contribuições e particularidades de Império em sua atuação dentro e fora do Grupo. Império sempre se interessou por diversas áreas artísticas, sendo que seu currículo envolve o trabalho com direção teatral, cenografia, arquitetura cênica, desenho e pintura, arquitetura e ensino de desenho e linguagens visuais.

O principal objetivo da pesquisa desde o seu início sempre foi complementar a documentação e analisar os projetos e obras de arquitetura de Flávio Império, desenvolvidos entre 1961 e 1985 (data de seu falecimento). Com o desenvolvimento da pesquisa e coleta de dados e informações acerca do arquiteto estudado, surgiu a idéia de abordar também o trabalho de Império como professor de arquitetura, de linguagens e de artes. As informações sobre o trabalho de Império nessa área de atuação indicavam um tipo de ensino experimental, pouco ortodoxo, de desenvolvimento e formação de um senso crítico sobre o trabalho do arquiteto, assim como de instrumentalização abrangente do aluno com a finalidade de habilitá-lo a realizar trabalhos de comunicação visual, de desenho e de projetos de arquitetura, etc. através da prática contínua de atelier, e constante inovação e interação do professor/ aluno nos exercícios propostos. Notou-se desde o início uma polarização principalmente

entre seus alunos do curso de arquitetura que dividiam-se naqueles que seguiam de perto seu trabalho e seus ensinamentos, e aqueles que pouco entendiam realmente a abrangência e o alcance de suas propostas. Para cumprir esse objetivo foi feito o levantamento da documentação relacionada ao tema e a análise do trabalho de ensino de arquitetura desenvolvido por Flávio Império. Tendo em vista que esses dois campos de atuação no conjunto da obra do arquiteto são complementares, sua abordagem visava um enfoque mais amplo no que se refere ao pensamento do arquiteto Flávio Império e sua obra como um todo.

A pesquisa fez a análise estética do conjunto da produção arquitetônica de Flávio Império, através da compreensão dos princípios envolvidos na sua concepção espacial e em seu pensamento arquitetônico, que envolviam o conceito de “*miserabilismo*” e a “*poética da economia*”, para além de sua inserção no *Grupo Arquitetura Nova*. A sua experiência dentro do grupo, no diálogo e troca com seus companheiros de discussão, pesquisa e trabalho, assim como sua experiência no teatro provaram-se ser importantes referências para o artista-arquiteto em todos os seus trabalhos desenvolvidos nas mais diversas áreas durante toda a sua vida. As pessoas com quem Império trabalhou, em São Paulo dos anos 60/ 70, tanto no teatro como na arquitetura, mostraram-se personalidades de fortes idéias e formadoras de opinião em suas respectivas áreas, tornando-se importantes referências artísticas e intelectuais do período.

Depois do início da pesquisa surgiu o contato com o trabalho pedagógico-didático de Império e uma profunda curiosidade: como a formação do arquiteto e urbanista se beneficia de exercícios de “sensorialização” não apenas na sua prática profissional, mas também em sua formação como homem formado por uma Universidade, que deveria desenvolver portanto, uma visão universal em relação ao mundo. Flávio Império fazia parte do grupo que compunha a seqüência de Programação Visual do Departamento de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Lá ele lecionou de 1962 a 1976, e de 1984 a 1985.

Em função da escassez de registros escritos sobre as aulas de Império, optamos pelo registro de depoimentos de ex-colegas, ex-alunos e amigos de Império, que acompanharam e/ou experimentaram seu processo criativo de elaboração de cada aula. A história oral também se configurou durante a pesquisa como importante instrumento para se montar um rico quadro sobre a “herança” e a importância da contribuição de Império na formação de artistas e arquitetos ao longo de sua extensa carreira como professor, desenvolvida por ele praticamente desde que se graduou em 1962 até o seu desaparecimento em 1985. As “impressões” e registros que seus ex-alunos e ex-colegas tinham sobre o processo de trabalho de Império em aula possibilitou uma rica análise a respeito dos conteúdos e mesmo dos objetivos didático-pedagógicos das aulas. Mas principalmente, recuperou e registrou a “memória”, o que ficou marcado de importante na vida e profissão desses artistas, professores e arquitetos formados muito na contribuição didática das peculiares análises, leituras, exercícios e formas de ver o mundo e as artes que Flávio Império lhes transmitiu ao longo de sua convivência em aula ou fora dela.

Assim, o quadro de 16 depoimentos sobre o trabalho e trajetória de Império, configurou-se como importante procedimento metodológico na elaboração das reflexões abordadas nesta pesquisa. As pessoas que foram entrevistadas durante a pesquisa foram: Amélia Império Hamburger; Márcia Benevento e Cecília Cerrotti; Renina Katz; Carmela Gross; Rafic Farah; Luís Augusto Contier; Cinzia Damiani de Araújo; Gabriel Borba Filho; Feres Khoury; Paula Motta Saia; Paulo Von Poser; João B. Xavier; Roberto Freire; Maria Thereza Vargas; Augusto Francisco Paulo; Joaquim Guedes.

Flávio Império foi um artista-arquiteto que dominava vários códigos de linguagens diferentes. Sua vasta produção abrange trabalhos nos campos da cenografia, das artes plásticas, da arquitetura e do ensino de artes e de arquitetura. Nesse sentido o aprofundamento das questões relativas à sua concepção espacial e à sua concepção de ensino de arquitetura e artes plásticas, em especial desenho, foram analisadas frente à sua inserção no *Grupo Arquitetura Nova* e também em relação à sua experiência teatral, onde sua produção é mais vasta.

O arquiteto estudado começou a trabalhar com teatro em 1956, junto à Comunidade de Trabalho Cristo Operário no mesmo ano em que ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Em 1959 passou a integrar o grupo do *Teatro de Arena*.

Em 1960, antes mesmo de se graduar, fez sua primeira incursão profissional em uma caixa cênica criando a cenografia e figurinos de *Morte e Vida Severina* para o Teatro Experimental Cacilda Becker. Quando gradua-se em Arquitetura em 1961, sua experiência com teatro já é relativamente vasta e reconhecida pelo sucesso que obteve com esta montagem.

Em 1962, Império realizou suas duas primeiras experiências junto ao *Teatro Oficina* cenografando *Um Bonde Chamado Desejo* e *Todo Anjo é Terrível*. Sua experiência teatral junto ao *Teatro de Arena* e junto ao *Teatro Oficina* proporcionou-lhe um exercício de alternância de soluções criativas, em virtude da diferença entre as linhas *estético-ideológicas* adotadas por cada um desses grupos. O seu trabalho junto a esses dois importantes grupos paulistas durante a década de 60 foi marcante na sua formação artística e se refletiu em trabalhos posteriores, tanto em teatro como em arquitetura e no ensino.

Depois de 1970 os membros do *Grupo Arquitetura Nova* partem por caminhos autônomos, principalmente após Sérgio Ferro deixar o Brasil em 1972. Nesse período Flávio Império se concentrou em seu trabalho com artes plásticas (pintura e serigrafia) voltando ao trabalho com arquitetura mais raramente.

Houve uma importante inflexão e, até mesmo, uma reviravolta no seu trabalho artístico no início da década de 70, período coincidente com a saída do Brasil por parte de vários de seus companheiros de trabalho, com o endurecimento do regime ditatorial militar instaurado desde 1964 e com o período de adoção da postura do “desbunde” por parte da juventude da época, como uma forma alternativa de manifestação política que passava muito mais por um posicionamento comportamental e social, do que por uma adesão e defesa pública a um determinado discurso ideológico. Nessa época Império esteve na convivência do grupo teatral norte-americano Living Theater, que lhe adicionou

dados no que se refere ao questionamento de uma chamada “ordem social”. Neste período ele também trava contato com as idéias de autores como Wilhelm Reich, o médico e psicólogo Carl G. Jung e Umberto Eco.

Ao final da década de 70, ele deixou a USP e dedicou-se a uma série de viagens cultural e artesanalmente muito enriquecedoras para seu experimentalismo artístico. Viagens que lhe proporcionaram contato mais direto com o “povo” propriamente e com as suas “produções” artesanais e que o fizeram pesquisar e produzir muitos trabalhos principalmente nas técnicas de serigrafia e litogravura.

Nos anos 80 Império voltou a lecionar, mas nunca abandonou toda a sua “curiosidade manual”, toda refletida em seus inúmeros trabalhos com telas, panos, roupas, cenários e qualquer objeto ou peça que lhe despertasse o sentido criativo.

A fim de organizar o imenso campo de debates, idéias e interlocuções que encontramos no desenrolar de toda a obra de Flávio Império, optamos por recortar a pesquisa e dividir a dissertação em três capítulos. O primeiro capítulo trata de questões referentes à sua obra como um todo, tangenciando seu trabalho como cenógrafo, como pintor e apontando algumas exposições realizadas por ele, sempre em diálogo com o contexto histórico, cultural e social da sua época (Capítulo 1 - Trajetória artística e profissional de Flávio Império: quadro social, político e cultural – Brasil anos 1960, 70 e 80). O segundo concentrou-se mais em sua atuação como arquiteto e suas práticas profissionais sempre, de alguma maneira, ligadas à outras áreas de atuação, como teatro e pintura (Capítulo 2 – Atuação como arquiteto). E o terceiro capítulo aborda mais especificamente suas experimentações como professor de desenho e de linguagens visuais, ligado à experiências de sensorialização e percepção (Capítulo 3 – Atuação como professor).

Entretanto, a abrangência e complexidade das questões suscitadas pela “imensa” obra desse artista, impossibilitaram a abordagem de cada uma delas de modo aprofundado, como era de nossa vontade inicial. Sendo assim, no decorrer desta dissertação, tocamos em muitos pontos e assuntos pertinentes à diversas áreas do conhecimento. Império sempre foi uma pessoa que trabalhou “antenado” no seu próprio tempo, um homem contemporâneo de si mesmo, que esteve presente em momentos muito importantes para a arte e a cultura brasileira durante os anos 60 e 70. Mas, ao mesmo tempo, era também interessando em assuntos diversos e os estudava de forma autodidata. Assim sendo, ao longo de sua trajetória, ele aprofundou-se em temas diversos demais para serem aprofundados em uma dissertação de mestrado.

## **Capítulo 1 - Trajetória artística e profissional de Flávio Império: quadro social, político e cultural – Brasil anos 1960, 70 e 80**

### **1.1. Contexto político nos anos 50/ 60 - ingresso de Flávio Império na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP**

A década de 60 já foi descrita como uma época em que se refletiu muito sobre as questões políticas e culturais e se produziu muito no Brasil. Um período de efervescência da cultura nacional, onde nunca se produziu tanto e o país nunca foi tão inteligente (Roberto Schwarz). Principalmente por parte de intelectuais, artistas e estudantes orientados por um pensamento de esquerda, que no decorrer da década foi se tornando predominante, discutia-se arte, cultura, sistema econômico e política, reivindicando-se mudanças qualitativas na distribuição da renda e na forma de vida da sociedade. As questões sociais ganhavam cada vez maior espaço na discussão de âmbito nacional. A esperança e aposta no progresso, nos avanços tecnológicos e econômicos da década anterior – 1950 – prometiam melhorar as condições de vida da população como um todo.

Palavras como “conscientização” e “engajamento político” *versus* um “conformismo alienante” tomaram conta das mentes e imaginários do período.

As esperanças da esquerda de ver a instauração no Brasil de um sistema político-econômico onde a distribuição de renda fosse mais igualitária e a diferença de classes sociais fosse diminuída, seguindo modelos adotados em países socialistas, caiu por terra com a política de Jango Goulart e o golpe militar de direita instaurado a partir de 1964.

A partir desse momento, e mais intensamente, depois do Ato Institucional número 05 de 1968, a repressão do governo militar brasileiro adquiriu níveis de violência política indiscriminada através da possibilidade de cassação dos direitos políticos de todo cidadão a qualquer momento. Violência essa e mutação do processo político que eram inimagináveis por parte dos brasileiros até bem pouco tempo antes de 1964, quando o *populismo* e a abertura para a reflexão sobre questões sociais era bem maior e atingia diferentes camadas de classes sociais da população. Neste sentido os CPCs (Centros Populares de Cultura), compostos por artistas e estudantes de esquerda, pretendiam desempenhar o papel de “educadores culturais” do povo, onde buscavam uma maior aproximação da arte – considerada por eles muito elitista – com as culturas populares das classes mais baixas, trazendo temas do cotidiano da vida dessas pessoas para a “esfera pública” das artes, e chamando a atenção para uma cultura popular brasileira que se encontrava nos morros, na favela, no campo, etc., e que até então não tinha tido amplo espaço junto à população, e não era valorizada ou conhecida pela maior parte dos brasileiros. Temas que até então passavam despercebidos por grande parte dos “produtores oficiais da cultura brasileira”. Como explica Roberto Schwarz,<sup>1</sup> durante o século XIX e depois também em 1960, para os pensamentos das vertentes nacionalistas tanto de esquerda, quanto de direita, a arte e a cultura

brasileiras eram muito mais o reflexo do que era importado da Europa do que uma arte produzida e autenticamente brasileira. A revolução cultural que agitou São Paulo na década de 20, e mais tarde, em 1950 e 60, através da retomada de questões referentes à busca de uma “verdadeira” identidade nacional (ou mais próxima da realidade social e cultural brasileira), instaurada pelos primeiros modernistas, a exaltação ao que era “genuinamente” brasileiro passou a ganhar força e espaço no cenário cultural.

A arte passou a ser encarada então como um instrumento de transformação social e permeou a política durante toda a década de 60. “*A arte pela arte é tão tola quanto a revolução pela revolução*”, pensamento de André Breton, adotado pelo movimento estudantil de Paris de 1968 e que se encaixa perfeitamente com a postura e o pensamento artístico-político da década de 60 no Brasil.

Tanto a esquerda quanto a direita buscavam, durante a década de 60, um novo projeto de Nação Brasileira, tentando-se redescobrir hábitos, costumes, arte, cultura, tudo o que pudesse “*identificar*” o povo brasileiro. Qual a nossa identidade? De onde viemos e para onde vamos? Esse projeto de futuro refletiu no imaginário de artistas, intelectuais, educadores, estudantes, de modo que instigou o Brasil a olhar para si mesma, a olhar para o lado e não mais para fora. No campo das artes tal projeto desdobrou-se em projetos de inovação estética como a Tropicália e o Cinema Novo.

A luta “antiimperialista” tomava grande parte dessa retomada de uma busca pela “brasilidade” autêntica e verdadeira que começou com os CPCs e que prosseguiu, adquirindo novos contornos e uma estética marcada nos anos 60 e 70.

O Brasil do início dos anos 60 caracterizou-se por um populismo nacionalista dominante, pela luta contra o capital estrangeiro, e enfim pela “*agudização de todos os problemas que o populismo havia colocado em cena.*”<sup>2</sup> Os intelectuais e artistas da época eram de esquerda. E era de esquerda a produção artística da época.

Neste período aclimatou-se entre grande parte dos artistas, intelectuais e estudantes o vocabulário e também o raciocínio político de esquerda. A literatura “antiimperialista” se espalhou pelo Brasil, e, intelectuais e artistas, através de suas produções, acabaram contribuindo “*para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista.*”<sup>3</sup>

A mobilização da sociedade brasileira na época do governo Goulart chamava a atenção. As esquerdas viam nesse governo aspectos socialistas e a promessa de uma revolução social, na medida em que a burguesia populista usava sua “*terminologia social para intimidar a direita latifundiária.*”<sup>4</sup> *Embora a participação organizada das forças sociais fosse reduzida, envolvia “trabalhadores urbanos e rurais, setores subalternos das Forças Armadas, estudantes, classes médias*

---

<sup>1</sup> SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”, in *Que Horas são?: ensaios*, São Paulo, Cia. da Letras, 1987, p. 29-48.

<sup>2</sup> GUERRA, Marco Antonio. *História e dramaturgia: em cena Carlos Telles (década de 70)*. Tese de doutoramento. ECA-USP, São Paulo, 1984, p. 21.

<sup>3</sup> SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política – 1964-1969” in *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra, 1978, p.63

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 63

*intelectualizadas e o meio artístico-cultural*".<sup>5</sup> "... O fato de que por um breve momento os dominados tivessem feito uma aparição em cena da 'grande política', criou à direita e à esquerda a expectativa da revolução – a primeira para reprimi-la e a segunda para dirigi-la".<sup>6</sup> A frustração por parte da esquerda diante do que o governo de Goulart "prometeu" e não chegou a cumprir, e do subsequente golpe de direita, caracterizou a resistência de esquerda presente na arte e na cultura do país. Como a esperada "revolução" social não veio através do governo, a resistência ao golpe veio, num primeiro momento, através das manifestações culturais: teatro, cinema, música, etc.

*"Antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em antiimperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes."*<sup>7</sup>

Durante o populismo a arte passa a ser encarada como forma de propaganda política, uma forma eficiente de conscientizar a população das injustiças sociais e da exploração imperialista. Estes debates e outros como o da arte popular *versus* a arte engajada permeou não só os CPCs, como vários setores da produção artística.

*"A produção cultural do período pré-64 é caracterizada pela "busca do povo, através de uma arte participante ou arte política. Seja através dos núcleos cepecistas ou dos artistas de vanguarda, a tônica principal dos artistas é a 'fé no povo'."*<sup>8</sup>

A arte do povo era extremamente subestimada pelo pensamento cepecista, tida como "desprovida de qualidade artística e pretensões culturais", uma tentativa tosca e desajeitada. O artista revolucionário tinha papel doutrinador e "verdadeiramente missionário". *"O CPC, na sua estratégia de construir uma cultura 'nacional e popular', vai cometer uma série de equívocos quando discute arte e engajamento. O principal deles é em relação à qualidade da obra de arte."*<sup>9</sup>

O projeto da busca da configuração de uma identidade nacional no campo das artes, aconteceu através de movimentos artísticos que propunham, além de um *comprometimento político*, uma *inovação estética*. Tais movimentos como a Tropicália e o Cinema Novo foram a grande inovação artística do período pós-64 no Brasil. Além dos temas sociais presentes, houve uma retomada de temas e textos desenvolvidos nos anos 20 e 30, como por exemplo a montagem da peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade (Teatro Oficina). A retomada de tais temas modernistas tinha por objetivo fazer uma arte autenticamente brasileira, comprometida em retratar e conscientizar a população quanto a uma realidade de miséria e fome em que vivia (e vive) a maior parte da população. O comprometimento de artistas e intelectuais com o questionamento e denúncia da miséria nacional, desse *re-descobrimto* e *re-identificação* do *verdadeiro* Brasil coincide com a busca de uma identidade nacional e de um projeto para a nação brasileira. Temas recorrentes da arte moderna brasileira do início do século, e que voltam à cena quase 40 anos após a Semana de Arte Moderna de

<sup>5</sup> PAES, M. H. Simões. *A Década de 60*. 3ª. ed. Ed. Ática. São Paulo, 1995, p. 38

<sup>6</sup> M. Chauí citada por GUERRA, Marco Antonio. *História e dramaturgia: em cena Carlos Telles (década de 70)*. Tese de doutoramento. ECA-USP, São Paulo, 1984, p. 23

<sup>7</sup> SCHWARZ, Roberto. Op. cit., 1978, p.63

<sup>8</sup> GUERRA, Marco Antonio. Op. cit., 1984, p. 25

<sup>9</sup> GUERRA, Marco Antonio. Op. cit., 1984, p. 28

1922. Tudo o que era novo durante os anos 60, sempre chegava através de movimentos artístico-culturais.

A canção de protesto, as inovações no teatro (Teatro de Arena e Oficina entre outros), o movimento da Tropicália e o Cinema Novo (depois de 64), faziam também parte de uma “arte engajada”, que assumiu importante papel político enquanto veículo de denúncia e divulgação tanto das injustiças sociais, dos abusos de poder, da dominação da indústria cultural “imperialista”, da alienação dos meios de produção e do trabalho proletário, quanto, depois do golpe, e mesmo sob a censura, das atrocidades cometidas pela repressão militar. No entanto, a arte de vanguarda, ao contrário da *arte revolucionária ceppetista*, não abandonava o compromisso estético em prol da *denúncia* e da *propaganda*. Tais movimentos buscaram uma nova estética, ainda comprometida com as questões sociais. Daí emerge a *estética da fome* configurada no Cinema Novo por Glauber Rocha. O artista de vanguarda, muitas vezes intelectualizado, não abandonava o seu próprio mundo para se aproximar da esfera popular. Pelo contrário, através de sua arte, pretendia trazer o povo a uma nova *consciência*.

Flávio Império transita por todo esse contexto assumindo papel de protagonista em vários momentos da história do teatro e da arte em São Paulo. Mais do que atento e “antenado” ao que acontecia no Brasil e no mundo em termos de debates artísticos, ele esteve trabalhando numa comunidade de trabalho apoiada pela igreja católica (a Comunidade de Trabalho Cristo Operário), que desenvolvia projetos artísticos sociais junto à comunidade do bairro antes do golpe de 64, trabalhou com os grupos teatrais Arena e Oficina durante o período em que mais produziram espetáculos tanto de protesto como inovadores esteticamente, participou de dentro do movimento Pintura Nova e acompanhou de perto diversos movimentos e momentos artísticos e culturais presentes tanto na realidade brasileira quanto internacional, e que atravessaram toda a década de 60 e 70.

Os anos 60 na esfera internacional foram marcados por mobilizações e lutas populares e estudantis aconteciam no mundo todo, atingindo seu ápice em 1968. Manifestações e movimentos por um “novo modo de vida”, por um direito de *falar* e de se *comportar* de modo diferente do que estava estabelecido, rompendo padrões e convenções, espalhavam-se entre os jovens, que fundavam o que se chamou *CONTRACULTURA*.

Os conceitos clássicos de *liberdade, igualdade, esferas pública e privada, o homem e sua relação com o mundo* são postos à prova e questionados durante estes anos que ousaram *pensar e agir*, assumindo posturas diante dos problemas sociais, e fazendo-se ouvir. A geração de 60 reivindicou o *espaço* e o *direito* de ser ouvida dentro de uma sociedade fechada, e quase, intransponível.

No horizonte destes questionamentos e anseios por transformações efetivas da sociedade vigente, temos o papel fundamental de pensadores da época, tais como Wilhelm Reich e Herbert Marcuse, entre outros.

Os chamados movimentos de *CONTRACULTURA*, como em todo o mundo, também surgiram no Brasil entre os anos 60 e 70, confirmando uma tendência já corrente: a busca por um *modo de vida*

*alternativo*, autenticamente brasileiro que não estivesse tão dependente e atrelado ao norte-americano (considerado imperialista, e por isso explorador e repressivo à nossa cultura).

Os movimentos de *CONTRACULTURA* surgem “em oposição à racionalidade tecnológica e burocrática e a todas as formas de autoritarismo”. Daí sua importância e modernidade.<sup>10</sup> E caracterizam-se por questionarem radicalmente a cultura social estabelecida. Fazem parte deles, o *rock’n roll*, a revolução sexual, o uso de drogas para expandir a consciência, etc.

No mundo todo os jovens questionavam os rumos da cultura pré-estabelecida, de seus respectivos países. Nos capitalistas, o “*american way of life*” e nos países socialistas o “*autoritarismo stalinista*” das direções partidárias eram contestados pelos jovens da época.<sup>11</sup> O questionamento deste rumo os fez admitir novas possibilidades, novos modos de viver e de ser feliz à margem do “sistema”. Nascia assim a *CONTRACULTURA* onde *liberdade e felicidade* eram as palavras de ordem. Uma postura que se caracterizou por romper barreiras. Onde a *experimentação* comandava. Buscava-se o novo e o inusitado e neste contexto *tudo é permitido*.

Vários teóricos serviram de base para a conformação deste pensamento. Um deles foi Wilhelm Reich: teórico da “*revolução sexual*”. E um filósofo importante para o período e este novo modo de pensar foi Herbert Marcuse (Escola de Frankfurt).

Marcuse desenvolveu vários estudos sobre uma crítica da *sociedade industrial*, demonstrando como ela nos leva a pensar e agir numa *única dimensão*. Criando a ilusão de que o estabelecido e estruturado pela sociedade de consumo é intrínseco à natureza humana, e por isso único modo de vida possível. Os livros de Marcuse eram leitura obrigatória à grande parte dos jovens *revolucionários* da época. Visto que o empenho destes jovens “... era a busca do prazer e da felicidade aqui e agora.”<sup>12</sup> Tal busca, muitas vezes, visa fugir da sociedade industrial desenvolvida, alvo da crítica de Marcuse.

Em sua tese, ele fala do autoritarismo da sociedade (que nos imprime seus valores e necessidades, e portanto, seu modo de vida), que estabelece o controle através de formas “novas e agradáveis”, carregada de “uma necessidade repressiva”, que não está empenhada em satisfazer as necessidades humanas, mas cria novas necessidades a cada instante, o que leva a um sentimento de ansiedade e frustração latentes. O resultado desse processo é uma ‘euforia na infelicidade’. “Uma falta de liberdade confortável... prevalece na sociedade industrial desenvolvida, um testemunho do progresso técnico”.<sup>13</sup> Segundo Luís Carlos Maciel, este mundo à parte buscado pelos jovens era “um projeto novo de ser feliz, a despeito e à margem do sistema”.<sup>14</sup>

Felicidade e liberdade eram palavras de ordem da época, e características da juventude de *CONTRACULTURA*.

---

<sup>10</sup> CHAUI, Marilena. “Público, Privado, Despotismo” in *Ética*. NOVAES, Adauto (org.). Secretaria Municipal de Cultura/ Companhia das Letras. São Paulo, 1992, p. 385

<sup>11</sup> PAES, M. H. Simões. Op. cit, 1995, p. 28

<sup>12</sup> Ibidem, p. 23

<sup>13</sup> MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. 4<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro. Zahar Editores., 1973, p.23

<sup>14</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. São Paulo. L&PM Editores, 1987, p. 93

## **1.2. Teatro na obra de Flávio Império – a criação de uma nova estética para o teatro brasileiro**

A questão teatral está colocada para Flávio Império desde muito cedo, antes ainda do colegial. Quando era criança uma professora do primário que ele cursou no Liceu Rio Branco o convidou para um balé que fazia parte das festas de fim de ano. Ele fez tanto sucesso nessa apresentação, com sua performance e sua inteligência ao juntar a turma de bailarinos, que depois disso ele quis convencer o pai dele de todo o jeito a freqüentar aulas de balé.<sup>15</sup> De acordo com depoimento de Amélia Hamburger, e segundo depoimento do próprio Flávio Império para Fernanda Perracini Milani<sup>16</sup>, desde muito cedo, aos cinco ou seis anos, ele e sua irmã já montavam pecinhas de teatro no quintal da casa da avó, junto com sua empregada Eunice. Depois de festas da escola onde cantou, recitou, tocou piano e dançou, só foi mexer com teatro aos 20 anos, quando já estudava na FAU-USP, onde começou trabalhando teatro infantil na comunidade operária do dominicano, Frei João Batista, a Comunidade de Trabalho Cristo Operário, a partir de 1956. Em função da experiência-piloto de trabalho desta comunidade, coordenada pelo Frei João Batista, existiu de uma pequena indústria de móveis, onde os próprios operários eram os donos do processo de produção. Trata-se da empresa intitulada Unilabor.<sup>17</sup>

No final da década de 50 e início da década de 60 a arte como propaganda política assume contornos de denúncia social e adquire características de veículo de conscientização e “didático-pedagógico” do povo no período anterior ao golpe militar e instalação do novo regime a partir de 1964. A arte como forma de posicionamento político ganha força. “*A cultura então encarada como instrumento de transformação social andou junto com a política durante toda década.*”<sup>18</sup> Na cena do teatro paulista merecem destaque os espetáculos do *Teatro de Arena* e do *Teatro Oficina*, que atualizaram o teatro paulista em relação aos ensinamentos de Brecht, um teatro político e engajado com os movimentos sociais. O cenógrafo e “homem de teatro” Flávio Império foi em grande parte responsável pela busca e formação de um “teatro mais teatral”, que revelasse os processos de composição e construção cênica, e que não escondesse o seu modo de produção.

Flávio Império começou a trabalhar com teatro a partir de 1956, quando realizou as cenografias e figurinos na Comunidade de Trabalho Cristo Operário, junto com Maria Thereza

---

<sup>15</sup> Segundo depoimento de Amélia Hamburger à autora, em sua residência no dia 26/10/2001.

<sup>16</sup> Flávio Império em depoimento a Fernanda Perracini Milani (então aluna de Teatro da ECA-USP), em seu trabalho monográfico “*Falando sobre Flávio Império*”, apresentado àquela faculdade em 1975, p. 14. Cópia pertencente à Sociedade Cultural Flávio Império.

<sup>17</sup> As diversificadas atividades desenvolvidas nessa comunidade operária geraram uma cooperativa de trabalho que se chamava empresa Unilabor - Indústria de Artefatos de Ferro, Metais e Madeira, Ltda., e que produziu mobiliário moderno, entre os anos de 1954 e 1967 em São Paulo. O sistema produtivo da empresa incluía a participação dos operários na totalidade do processo de gestão - inclusive no próprio projeto do móvel - como um dos elementos fundamentais no atingimento do principal objetivo de toda a empreitada: a desalienação do trabalhador dentro de uma indústria sob a ordem social capitalista. Para saber mais sobre essa empresa de design de mobiliário e sobre outras atividades desenvolvidas na comunidade durante os anos 50, consultar CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial e racionalidade moderna em uma comunidade operária em São Paulo*, dissertação de mestrado, FAU – USP, 1998.

<sup>18</sup> PAES, M. H. Simões. Op. cit., 1995, p. 39.

Vargas.<sup>19</sup> Em 1959, indicado pela própria Maria Thereza Vargas, ele se uniu ao Teatro de Arena e realizou a cenografia de *“Gente como a Gente”*, de autoria de Roberto Freire. Graças à disposição espacial do Teatro de Arena, no formato que lhe dá nome, com platéia de todos os lados, Flávio Império percebeu que a cenografia e os figurinos teriam que se adaptar à configuração espacial pré-existente. Nessa época, já na FAU, desenvolvia familiaridade com os problemas relacionados à espacialidade bi e tridimensional. Em uma entrevista para o Jornal Folha de São Paulo, em 1983, ele coloca essa sua familiaridade com a questão espacial como algo que o acompanhava desde os tempos de faculdade: *“De alguma forma posso pré-ver o espetáculo antes de pronto. Por exemplo quando eu estudava na FAU e tinha aulas de geometria descritiva – uma coisa que a maioria não entendia logo e detestava – me saía muito bem, como se já tivesse aprendido antes. Aquilo me deu treino de percepção espacial, embora intuitivamente estivesse tudo em mim.”*<sup>20</sup> Essa sua clareza e facilidade em trabalhar com a disposição e composição espacial vai ser um dado para sua produção cênica e arquitetônica, uma importante característica, da qual ele frequentemente lança mão para suas aulas na área de Comunicação, na área de Linguagens Visuais, para alunos tanto de artes quanto de arquitetura, como veremos mais à frente.

Para ele, formado em arquitetura e urbanismo, a questão cenográfica nunca esteve descolada da questão arquitetônica. Segundo Cecília Cerrotti,<sup>21</sup> todo o trabalho dele de arquitetura está relacionado ao seu trabalho de cenografia. Acerca de seu trabalho cenográfico ela comenta: *“Na verdade eu acho que, de repente, ele fazia tudo isso porque ele era arquiteto... Porque a diferença de um cenógrafo que não é arquiteto de um cenógrafo que é arquiteto é porque ele tem, ele é treinado para conhecer o espaço e para trabalhar o espaço. (...) Eu acho que isso é arquitetura. (...) Homem e espaço.”*<sup>22</sup> Segundo Cerrotti, ele poderia ter exercido várias outras atividades artísticas, como a de ator, pianista, diretor, etc. Mas no teatro, ele escolheu cenografia porque ele foi fazer arquitetura e porque ele era arquiteto. Daí sua preferência pelo trabalho de concepção do espaço. Ela reconhece também na sua formação, quando no curso secundário junto ao Liceu de Artes e Ofícios, para onde foi levado por seu pai, um importante fator da sua formação que o levou ao trabalho com arquitetura e com cenografia.

---

<sup>19</sup> Maria Thereza Vargas trabalhou com direção, cenografia e produção teatral por grande parte da sua vida. Ela era responsável pela direção do grupo amador adulto na Comunidade Cristo Operário. Tendo sido colega e amiga pessoal de Flávio Império, foi ao lado dela que Império iniciou seu trabalho com teatro aos 20 anos de idade. Foi com ela que ele prendeu a dar os primeiros passos na direção de uma produção teatral mais séria a partir de 1956, quando teve o primeiro teatro ao dirigir o grupo de teatro infantil da referida Comunidade.

<sup>20</sup> Flávio Império em entrevista a SANCHES, Lígia, *Flávio, o artista por trás da ação teatral*, Jornal Folha de São Paulo, 13/07/1983.

<sup>21</sup> Cecília Cerrotti, também conhecida como Loira, formada em arquitetura pela FAU-USP durante a década de 70, trabalhou com Flávio Império como sua assistente de cenografia e figurinos. Durante seus muitos anos de convivência e trabalhos juntos, ela também realizou inúmeras impressões serigráficas com Império. Ela foi sua aluna em uma disciplina optativa Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, tornando-se grande amiga do artista. Ela trabalha intensamente com cenografia até hoje na cidade de São Paulo, muitas vezes seguindo direcionamentos estéticos e artísticos ainda desenvolvidos e aprendidos ainda enquanto trabalhava com Império.

<sup>22</sup> Depoimento de Cecília Cerrotti à autora no SESC, localizado à Rua Dr. Vila Nova, 245 - São Paulo, no dia 10/09/2002.

Sua análise da disposição espacial em arena o levou a aproveitar toda a potencialidade deste “novo” espaço cênico, de sua própria arquitetura cênica. Desnaturalizando assim a cena, ele nunca tenta imitar a realidade ou trabalhar com o “ilusionismo” característico do tradicional palco italiano, onde as coxias permitiam o ocultamento de vários elementos e procedimentos cênicos. A forma do teatro de Arena “*democratiza e pluraliza os pontos de vista*”.<sup>23</sup> O espaço da arena provoca um “*distanciamento, na medida em que deixa exposto o caráter ficcional da representação*”<sup>24</sup>

Seus cenários assumiam, desde suas primeiras experiências no Arena, um caráter despojado, pela opção do uso de elementos construtivos simples, como os praticáveis, que indicam o centro para onde todos os olhares convergem. É ainda no Arena que ele formula a idéia de que a “*escassez é em si um problema expressivo*”.

Mas em 1960, quando cursava junto com Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro seu penúltimo ano do curso de Arquitetura e Urbanismo na FAU-USP, Flávio Império cria a cenografia e os figurinos de um espetáculo que seria a sua primeira experiência profissional na caixa cênica. *Morte e Vida Severina*, com texto de João Cabral de Melo Neto, foi encenado no Teatro Experimental Cacilda Becker. A partir deste espetáculo Flávio Império ganharia destaque como cenógrafo profissional no meio teatral de São Paulo. Em função da grande repercussão deste espetáculo, seu nome como cenógrafo passa a ser conhecido e seus trabalhos passam a ser associados a cenários “limpos e elegantes”, através do trabalho com “tecidos tingidos” e da utilização e aproveitamento da “precariedade da produção artesanal brasileira”, tirando partido dos “maus artesãos” de que dispomos. O espetáculo trabalha com imagens da cultura popular. Toda uma certa “brasilidade”, que aparece com frequência nos seus cenários desde o Arena, faz parte de uma característica recorrente das discussões artístico-culturais daqueles anos pré-64.

“*O abasileiramento da questão de classe é comum no início dos anos 60, a todas as inovações do teatro brasileiro*”<sup>25</sup>, e a todos os campos artísticos de modo geral naquela época. “*A produção cultural do período pré-64 é caracterizada pela “busca do povo, através de uma arte participante ou arte política. Seja através dos núcleos cepecistas ou dos artistas de vanguarda, a tônica principal dos artistas é a ‘fé no povo’.*”<sup>26</sup>

O conhecimento e estudos de Flávio, e de toda uma geração teatral, sobre Brecht, teria tido grande influência tanto nessa nova “concepção estética espacial” da produção teatral, quanto nas escolhas dos conteúdos a serem tratados, na maior parte relacionados à realidade política e social cotidiana da contemporaneidade brasileira. Segundo depoimento de Flávio Império, ele teria sido apresentado a Brecht por Maria Thereza Vargas ainda quando trabalhava na Comunidade de Trabalho Cristo Operário. Porém ele aprofundou seus estudos sobre o teatro épico brechtiano durante os anos

---

<sup>23</sup> ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artíficas aos mutirões*, São Paulo, Editora 34, 2002, p. 62.

<sup>24</sup> LIMA, Mariângela Alves. “*Flávio Império e a Cenografia do Teatro Brasileiro*”, in KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.), *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, São Paulo, Edusp, 1999, p. 22.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>26</sup> GUERRA, Marco Antonio. Op. cit., 1984, p. 25.

em que trabalhou com o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. A partir de 1959, indicado por Maria Thereza Vargas, ele passou a trabalhar junto com o Teatro de Arena na montagem de “*Gente como a Gente*”, de autoria de Roberto Freire. Ainda em 1962, ele trabalhou no seu primeiro espetáculo brechtiano, quando cenografou “*Os Fuzis da Senhora Carrar*”, sob direção de José Renato.

Sobre a concepção de *Morte e Vida Severina*, ele comentou que o espetáculo foi um “*tipo de realismo da minha cabeça misturado com a do Brecht (...) E então muito com a cabeça cheia de vontade de fazer um teatro cuja estética não fosse fechada, mas que tivesse projeção, imagem documentário. Porque é uma coisa assim, sobre o nordeste feita com a afetividade racional e lógica da poesia do João Cabral, interpretada com a cabeça poética, racional e lógica do paulista.*”<sup>27</sup>

Na peça havia projeções de *slides* com reprodução de imagens elucidativas dos fatos abordados, da realidade nordestina. Este era um elemento do *teatro épico*, amplamente utilizado por Brecht e Piscator. A sua reflexão pessoal acerca da condição social nordestina está presente o tempo inteiro nos figurinos e cenários da montagem.

Em *Morte e Vida Severina*, o tema da realidade social brasileira já demonstra um teatro comprometido na busca da “função social do artista”. Trabalhos com temas sobre o tempo “*presente*”, ligados ao brasileiro da questão de classe, são comuns no teatro da década de 60. Nesta peça a realidade nordestina é o objeto de análise crítica. Através do uso e recurso do “distanciamento”, próprio do teatro épico, a realidade é retratada em cena sob a ótica imparcial do espectador. Ele segue, assim, lições do teatro brechtiano, entre elas sobre a consciência histórica e crítica da realidade de seu próprio tempo presente.

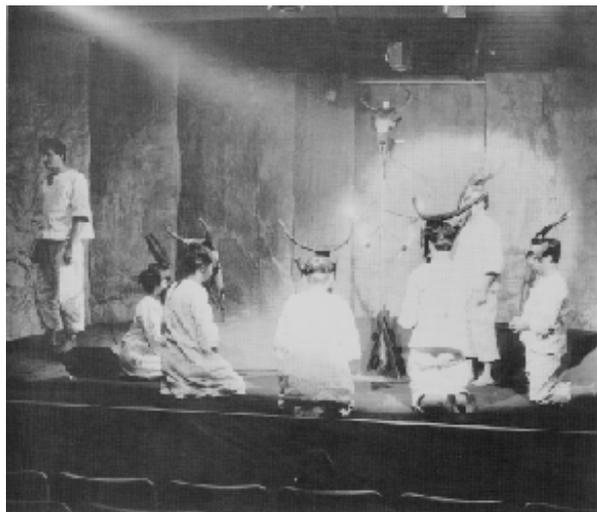
O “*teatro épico*” e o “*teatro didático e revolucionário*” idealizados primeiramente por Piscator no início do século, melhor conceituados e popularizados pelas experiências de Brecht nos anos 30, vêm ao encontro aos anseios políticos da juventude artística brasileira dos anos 60.<sup>28</sup>

Mais de uma vez, Flávio Império utiliza-se de elementos do *Teatro Épico* em suas cenografias. Elementos épicos como: o coro épico, imagens de projeções, elementos de uma estética que objetivava

---

<sup>27</sup> Transcrição de depoimento de Flávio Império a Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas no dia 11/ 06/ 1983, na Rua Monsenhor Passalacqua, n. 47 (residência do entrevistado). Entrevista realizada durante a preparação da exposição “*Rever Espaços*”, coletânea dos trabalhos cenográficos de Flávio Império, realizada em 1983, no Centro Cultural São Paulo, sob a responsabilidade da Divisão de Artes Plásticas. Cópia localizada no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo – Secretaria de Cultura de São Paulo.

<sup>28</sup> Erwin Piscator foi o primeiro homem de teatro a elaborar o conceito de “teatro épico”. Marxista e um homem de esquerda, ele escreveu sobre o que chamou “teatro político” no início do século XX em seu livro: PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968. Bertolt Brecht desenvolveu e aplicou o conceito e as questões que envolvem o “teatro épico” em várias de suas peças, tornando-se o maior divulgador desse tipo de dramaturgia. Para melhor compreender o “teatro épico” de Bertolt Brecht, consultamos: ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, Perspectiva, São Paulo, 1994; BORNHEIM, Gerd. *Brecht – A estética do teatro*, Graal, Rio de Janeiro, 1992; BENJAMIN, Walter. *Que é Teatro Épico in Arte e Técnica, Magia e Política*, Brasiliense, São Paulo, 1985 e SCHWARZ, Roberto. “*Altos e baixos da atualidade de Brecht*”, em *Sequências Brasileiras*, Companhia das Letras, São Paulo, 1999. A fim de melhor compreender a importância das referências ao teatro épico brechtiano que chegava ao Brasil através de diversas publicações durante os anos 60, consultamos também: COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1996. E com o propósito de melhor compreender os pontos em comum, diferenças e posturas éticas e estéticas entre o *Teatro Oficina* e o *Teatro de Arena* na cena paulista durante década de 60, lemos entre outros: GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina – O Político e o Revolucionário*, dissertação de mestrado, IFCH – UNICAMP, Campinas, 1977; MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982 e SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: Do Teatro ao Te-Ato*, col. Debates, Perspectiva, São Paulo, 1981.



Cartaz do espetáculo *Morte e Vida Severina* elaborado por Flávio Império – 1960.



Cenas do espetáculo *Morte e Vida Severina* (1960), autor: João Cabral de M. Neto, direção: Clemente Portella, Teatro Experimental Cacilda Becker. Cenários e figurinos de Flávio Império. Fonte: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999.

a provocar distanciamento no público, são amplamente usadas em montagens como *Morte e Vida Severina* (1960), *Ópera dos Três Vinténs* (1964) e *Os Fuzis de Dona Tereza* (1968). A influência de Brecht sobre Flávio Império foi tanta que ao dirigir o grupo do TUSP (Teatro dos Universitários de São Paulo) na peça *Os Fuzis de Dona Tereza* (ou *Os Fuzis da Senhora Carrar*, no original) – uma das peças menos épicas de Brecht e que fala da resistência espanhola na ditadura Franco, que era muito atual diante da situação política brasileira vivida naquele momento, ao invés de centrar o didatismo da peça na figura dramática da mãe Carrar, diante do dilema de colaborar ou não com os adversários do regime de Franco, ele o centra na figura do *coro grego*. Existe semelhança com o dilema dos brasileiros em filiarem-se ou não à resistência à ditadura militar da época. Alterando o foco original da peça, da mãe para o coro, ele realiza assim a transferência do drama individual para o problema coletivo, centrado no coro.<sup>29</sup> Com essa operação Império enfatiza o teor épico e crítico da peça: “*resistir à ditadura deixa de ser um ato de voluntarismo (dramático) para tornar-se uma ação coletiva (épica).*”<sup>30</sup>

Nas encenações de Flávio Império fica evidente a marca da produtividade ficcional traduzida pelos objetos e materiais contemporâneos incorporados pela cena. Essa idéia de um “*Teatro Teatral*” está presente nas encenações brechtianas, e ele a usa em suas montagens não apenas por um desejo estrito de provocar o estranhamento e despertar o *senso crítico* do espectador, mas também com o intuito de denunciar a própria precariedade de recursos financeiros de que dispõe o teatro no Brasil.<sup>31</sup>

Se por um lado, num determinado contexto histórico Brecht evidencia o “*modo como o cenário é construído*”, para mostrar ao público que aquilo trata-se de representação, por outro lado a *reteatralização* obtida por Flávio Império passa pelo uso criativo de materiais (e objetos) *resemantizados*. Tal reteatralização, como se sabe, propõe evidenciar a produção ficcional. Trata-se da proposta de Bertolt Brecht de tirar o passivo público de teatro da “*ilusão*” de que aquilo que estão vendo está de fato acontecendo. Recursos como a reteatralização e o “*distanciamento*” objetivam trazer o público para a realidade de que o espetáculo trata-se de fato é uma encenação e propõe que o público reflita sobre as questões apontadas pelo mesmo.

O experimentalismo de Império sempre o levou por incursões com relação às pesquisas de *materiais alternativos*.<sup>32</sup> Já que era com pouco que se fazia (e se faz) teatro no Brasil, desse “*pouco*” era preciso tirar o “*mínimo*” necessário para se montar um cenário. Suas pesquisas imprimiam dinamismo à sua cenografia, propiciado pelas mudanças físicas de cenário, de luz e projeções, dos climas, etc.

---

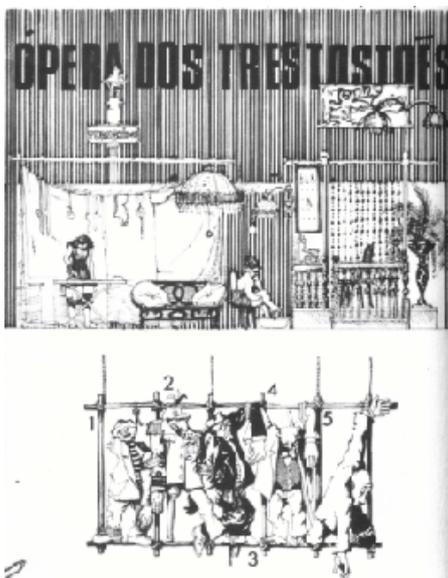
<sup>29</sup> Sobre esse e outros aspectos da montagem de *Os Fuzis de Dona Tereza* (1968) por parte de Império junto ao TUSP consultar COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*, Ed. Vozes, Petrópolis, 1998, p. 201 a 205.

<sup>30</sup> ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, São Paulo, Editora. 34, 2002, p. 64.

<sup>31</sup> Luiz Kupfer sobre a relação de Flávio com o teatro brechtiano: “*Seu interesse especial pelo teatro de Brecht nascia não só pela denúncia que este fazia das contradições e misérias sociais, como também pela esperança de se poder obter mudanças.*” - KUPFER, Luiz. “*Três Arquitetos*” in FERRO, Sérgio. *Futuro Anterior*, catálogo de exposição realizada no MASP, Nobel, São Paulo, 1989, p. 85.



Cenas do espetáculo *Ópera do Três Vinténs* (1964), autor: Bertolt Brecht, Teatro Oficina. Fonte: Revista Acrópole, n. 319, 1965.



Desenhos de Flávio Império para cenários e figurinos do espetáculo *Ópera do Três Vinténs* (1964), autor: Bertolt Brecht, Teatro Oficina. Fonte: Catálogo da Exposição “Flávio Império em Cena”, SESC Pompéia, 1997.

Cenas do espetáculo *Os Fuzis de Dona Tereza* (1968), autor: Bertolt Brecht, direção: Flávio Império, TUSP. Fonte: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999.

<sup>32</sup> PAULO, Augusto Francisco. *Em Busca de uma Cenografia Pobre*, vol. 2, dissertação de mestrado, ECA – USP, São

Em depoimento a Mariângela Alves de Lima e a Maria Thereza Vargas, Flávio Império comenta: “Então as pessoas dizem que tudo o que faço é extremamente elegante. ... Não foi – digamos – por uma exorbitância, no sentido de tornar de alguma forma elegante que a coisa ficava elegante. Ficava elegante, talvez, por um certo jeito de juntar o nada com o pouco. Porque sempre foi pouco o que se dispôs no teatro brasileiro para se fazer qualquer coisa e era do pouco que se tirava, pelo menos, o necessário.”<sup>33</sup>

Para ele, fazer cenários em espaços reduzidos, ou com poucos recursos financeiros significava, além de uma dificuldade concreta de trabalho, uma forma de criação espacial comprometida com a denúncia das precariedades nas quais ela mesma era produzida. Seu trabalho cenográfico, desde o início, denunciava uma “estética da miséria”<sup>34</sup>, apontada por ele como uma saída viável para a produção estética do país. Materiais simples e baratos usados com muito engenho, a explicitação do processo produtivo da cena, incluindo os rastros da falta de habilidade de uma mão-de-obra artesanal de “quinta categoria”, propunham uma estética condizente com a realidade (econômica e social) brasileira, como solução viável para a produção artística no país.

A linguagem visual adotada por Flávio Império para os cenários e figurinos do espetáculo de *Morte e Vida Severina* já é representativa dessa “estética miserabilista”. O cenário é limpo, contando com o mínimo de recursos. Os figurinos são simples e a caracterização das personagens é feita através de “máscaras” ou objetos significativos que os identificam.

“A desqualificação da mão-de-obra que não sabe fazer bem e, portanto, não se orgulha do que faz é um dado cultural que a cena tem que incorporar e não disfarçar.”<sup>35</sup> Segundo Flávio Império, este dado cultural constitui o resíduo de brasilidade que se mantém indelével na confecção dos cenários.

### **1.3. A Pintura Nova – Sérgio Ferro e Flávio Império**

A questão da “nova estética teatral” proposta por Flávio Império vai fomentar a criação de uma nova estética para a arquitetura, embora assuma significados diferentes da que tinha nos palcos por tratar-se de procedimentos e materiais diferentes. Mas a idéia, a postura, o princípio de trabalho têm uma interlocução, dialogando entre si.

---

Paulo, 1998, p. 301 a 313.

<sup>33</sup> Flávio Império em depoimento às pesquisadoras Mariângela Alves de Lima e a Maria Thereza Vargas em nome da Equipe Técnica de Pesquisa de Artes Cênicas, da Divisão de Pesquisas (Idart) em 1983, in KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.), *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999, p. 68 e 69.

<sup>34</sup> Em sua dissertação, Koury caracteriza esta estética nomeando-a de miserabilismo (ou estética miserabilista), in KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*, dissertação de mestrado, São Carlos, EESC - USP, 1999, p. 110 a 114. A “estética miserabilista” representa uma tomada de posição comum a alguns movimentos ocorridos na mesma época tais como no Cinema Novo, na Pintura Nova e na Arquitetura Nova. Tal estética visa denunciar o verdadeiro caráter da miséria travestida de riqueza no Brasil. E segundo essa postura estética, que também é política, a miséria brasileira estaria escondida por detrás do modelo de desenvolvimento econômico adotado no Brasil da época, ou seja, o modelo nacional-desenvolvimentista.

<sup>35</sup> LIMA, Mariângela Alves. “Flávio Império e a Cenografia do Teatro Brasileiro”, in KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.), *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999, p. 23.

Isso de um lado, pelo viés teatral. De outro lado, temos uma pesquisa estética na pintura sendo desenvolvida em paralelo ao *miserabilismo* que Flávio utiliza no teatro. A chamada “Pintura Nova” aparece publicada pela primeira vez por Sérgio Ferro em seu texto “Pintura Nova” para o jornal da Exposição *Propostas 65*.

Sérgio Ferro identifica na pintura “*a mesma sensação de projeto nacional truncado, de libertação que deu no seu contrário.*”<sup>36</sup> Ele começa a elaborar o programa da Pintura Nova logo após o golpe de 64. Basicamente os princípios da Pintura Nova incluíam a crítica a um certo “abstracionismo-concretismo” que era a tônica nas artes plásticas dos anos 50 (bem representado nas Bienais de toda a década de 50) e a defesa de uma certa volta à figuração, a procura de um “realismo social”<sup>37</sup>, capaz de dar vazão à temática política. A Pintura Nova procurava fazer da pintura “*um instrumento de guerra ofensiva e defensiva contra o inimigo.*”<sup>38</sup> Era claramente encarada como instrumento de denúncia da realidade política do país. O inimigo a ser combatido pela Pintura Nova era conhecido: “*as forças e ideologias freadoras do processo de libertação.*”<sup>39</sup>

Para ele a Pintura Nova representa a procura de instrumentos adequados para “*melhor servir como conscientizadora social e como arma, portanto.*”<sup>40</sup> Apresentava assim um sentido de engajamento político e comprometimento com as denúncias da realidade social brasileira. No texto “Vale Tudo (Propostas 65)”<sup>41</sup>, Sérgio enumera as tarefas da Pintura Nova: “*Os problemas que a Pintura Nova examina são o subdesenvolvimento, imperialismo, o choque esquerda-direita, o (bom) comportamento burguês, seus padrões, a má-fé, a hipocrisia social, a angústia generalizada, etc.*” A Pintura Nova não vai se preocupar com a “unidade” e a “elegância da linguagem”. “*A nova pintura arma-se de todos os instrumentos disponíveis, (...) importa, empresta, rouba e cria o seu vocabulário com a liberdade indispensável para o reexame profundo que efetua.*”<sup>42</sup> Existe um caráter “publicitário” nas obras de mensagens cuja compreensão é imediata, que as ligam à “pop-art”, segundo Mário Schenberg. De acordo com Ferro, a “pop-art” atualizou inúmeras possibilidades de linguagem das quais a Pintura Nova vai se apropriar de forma a realizar a sua leitura crítica da realidade. Tal “*alargamento do vocabulário plástico da época*”<sup>43</sup> promovido pela “pop-art” inclui a utilização de objetos nos quadros, colagens, foto-montagens, etc. Ao contrário do *pop* norte-americano bem acabado, no entanto, a “grossura” na Pintura Nova remete a uma crítica à promessa de

---

<sup>36</sup> ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, São Paulo, Editora 34, 2002, p. 54.

<sup>37</sup> Nas palavras de Mário Schenberg.

<sup>38</sup> Picasso citado por FERRO. Sérgio. “Pintura Nova” in *Jornal da Exposição Propostas 65*, dezembro de 1965, São Paulo. Cópia localizada no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo – Secretaria de Cultura de São Paulo.

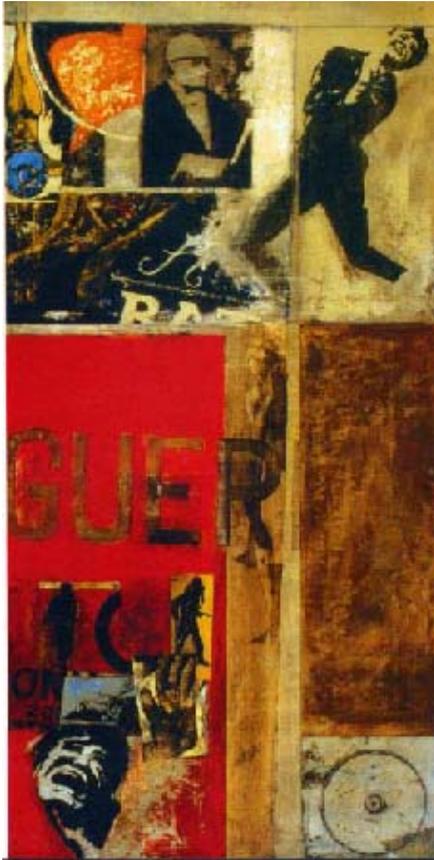
<sup>39</sup> FERRO. Sérgio. “Pintura Nova” in *Jornal da Exposição Propostas 65*, dezembro de 1965, São Paulo. Cópia localizada no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo – Secretaria de Cultura de São Paulo.

<sup>40</sup> *Idem*.

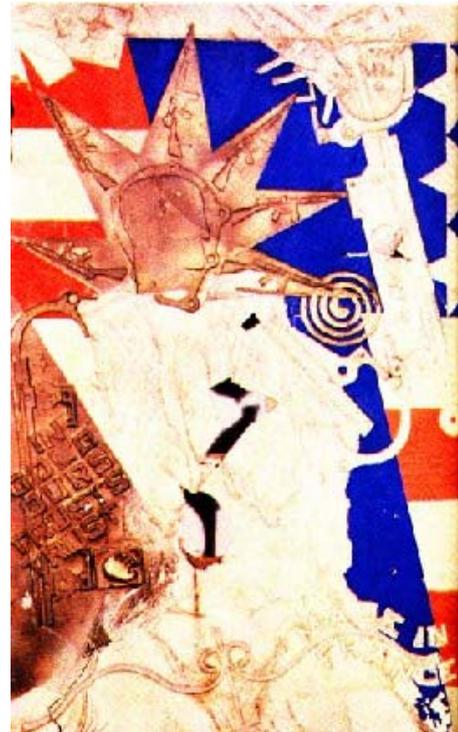
<sup>41</sup> FERRO, Sérgio “Vale Tudo (Propostas 65)”, em *Arte em Revista*, n. 02, 1979.

<sup>42</sup> FERRO, Sérgio. “Vale Tudo (Propostas 65)”, em *Arte em Revista*, n. 02, 1979, citado por ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, São Paulo, Editora 34, 2002, p. 55.

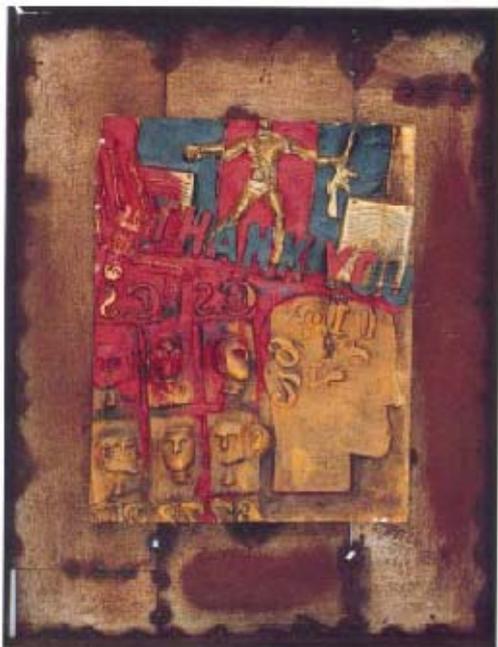
<sup>43</sup> FERRO. Sérgio. “Pintura Nova” in *Jornal da Exposição Propostas 65*, dezembro de 1965, São Paulo. Cópia localizada no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo – Secretaria de Cultura de São Paulo.



*“Como Já”* - 1965



*“Pena que ela Seja uma Puta”* - 1965



*“Vinde a Nós”* - 1965

Fonte: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999.

modernização. Tirando partido da precariedade de meios e do atraso sul-americano, a Pintura Nova faz a crítica ao “autoritarismo e destruição do projeto nacional.”

Segundo Sérgio ainda, a Pintura Nova se apropria também de outras tendências da pintura tais como: a nova figuração, o realismo fantástico, o neo-dadaísmo e de “*todas mais em que a crítica oficial subdivide o movimento único, embora complexo, de hostilidade em relação às atuais condições de existência.*” A justaposição de recursos e elementos visuais faz da Pintura Nova uma pintura aberta como “forma e pensamento”. Ela envolve assim, a participação criadora do espectador. “*Amarrada ao tempo presente, evita o fechamento, a auto-suficiência e as configurações definitivas, inclui opacidades e incertezas mas aceita a responsabilidade de uma posição.*”<sup>44</sup>

A pintura de Flávio Império durante quase toda a década de 60 é caracterizada por esses princípios da Pintura Nova. Ele utiliza-se das diversas técnicas de composição-decomposição, com colagens, introdução de objetos, letras e imagens que realizam uma satírica crítica política aos temas colocados em foco pela Pintura Nova. Trata-se de uma resposta política, crítica e de denúncia do artista frente às questões colocadas em pauta pela repressão militar e pelo domínio hegemônico da economia norte-americana no Brasil, questões essas tratadas e debatidas entre os círculos de intelectuais de esquerda da época.

Segundo Schenberg, em texto de dezembro de 1965, intitulado “*Cinco Arquitetos Pintores*”, e publicado na mesma época da Exposição *Propostas 65*, Flávio Império com seu “temperamento satírico e preocupação política”, cria em suas telas composições com pequenos objetos que nos remetem a “*imagens definitivas de alguns dos protótipos da vida política brasileira dos últimos anos.*”<sup>45</sup> Segundo ele, ainda neste texto, Flávio Império é quem consegue melhor “desmascarar e fustigar” a vacuidade empolada, revelando “*a desumanidade, a confusão e inépcia vociferante dos reacionários brasileiros*”, conseguindo assim obter “maior eficácia política.”

Império sem dúvida foi muito atuante e participante junto ao movimento Pintura Nova, sobre o qual comenta, “*a pintura nova brasileira é filha do pop, mas sem dúvida ovelha-negra – usa sua linguagem e responde aos murros e pés-de-ouvido, mostrando o reverso da moeda. Como aprendiz de feiticeiro, aprende a linguagem da publicidade e mostra que o rei está nu.*”<sup>46</sup> O seu interesse na linguagem do *pop-art* remonta a esse período em que ele se apropria de tal linguagem com forte intuito político. O forte e quase agressivo teor político presente nos seus quadros desse período, sem dúvida foram motivados e direcionados pelas discussões que envolviam a “Pintura Nova” e a própria “Arquitetura Nova”, sem falar dos chamados “grupos ideológicos de teatro dos anos 60”. De forma muito clara, na sua produção pictórica deste período, Império se coloca como o homem

---

<sup>44</sup> FERRO, Sérgio. “*Pintura Nova*” in *Jornal da Exposição Propostas 65*, dezembro de 1965, São Paulo.

<sup>45</sup> SCHENBERG, Mário. “*Cinco arquitetos pintores*” em revista *Acrópole*, n. 324, set./ 1965, p. 38.

<sup>46</sup> IMPÉRIO, Flávio. “*A Pintura Nova tem a cara do Cotidiano*”, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo, s.d., mimeo, citado por ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, São Paulo, Editora 34, 2002, p. 56.

de vanguarda que era, “*opondo-se ao sistema vigente. Crítico do existente, crítico do presente. Nunca seu apologista. Criticar o passado é fácil, principalmente quando o regime dominante a isso nos encoraja ou tolera. Não passa de uma solidificação do estado atual das coisas, da santificação da esclerose, de um curvar a espinha dorsal perante a tirania e a imbecilidade*”<sup>47</sup>

#### **1.4. Início da década de 70: AI-5, acirramento político e a visita do Living Theater ao Brasil: mudanças na vida pessoal e reflexos na Produção de Artes Plásticas**

De acordo com Schwarz,<sup>48</sup> a partir de 1968 e do advento do Ato Institucional no. 5, o pouco de liberdade política que ainda restava entre a classe artística da esquerda brasileira foi definitivamente tolhida com o aumento da repressão e censura impostos à “liberdade de expressão artística e pessoal”. Até então, a produção cultural tinha sido intensa (as realizações dos grupos do Teatro de Arena e Teatro Oficina nesse período são prova disso) e continuava a refletir o momento pré-golpe, onde o debate nacional e também o debate artístico pautavam-se pelo alto nível de elaboração das perspectivas de desenvolvimento do país. “*A coerção do estado militar deteve-se na repressão às instituições que representavam os interesses das classes trabalhadoras, como os sindicatos e as ligas camponesas.*”<sup>49</sup> A efervescência cultural no Brasil durou até 1968, quando o Ato Institucional número 5 (AI-5) acentuou o endurecimento do regime militar.

O clima de tensão política que atravessava o país nas cercanias de 1968 abalou em vários níveis as convicções intelectuais e artísticas dentro da universidade de modo geral. Na FAU-USP temos o chamado “racha” no Fórum de Ensino de 1968. O 2º Fórum de Ensino da FAU-USP, realizado naquele ano, pretendeu basicamente restabelecer as diretrizes do 1º Fórum, realizado em 1962, que propunha a superação da tradição politécnica no ensino de arquitetura e criou uma estrutura curricular variada e flexível.<sup>50</sup> A perspectiva otimista que orientava a reforma curricular de 62 não tinha mais lugar no clima de tensão política que o país vivia em 1968. Em 1962 os arquitetos apostavam no desempenho de seu papel como partícipes do projeto progressista de construção nacional, mas após o golpe muitos deles passaram a duvidar do poder do desenho. Em 1968 temos basicamente o confronto de duas posições: de um lado Artigas defendendo o desenho, (definido por ele a partir de sua aula inaugural de 1967 através de seu duplo caráter: simultaneidade que articula

<sup>47</sup> Eugéne Ionesco, citado por Flávio Império em artigo “*Cenografia*”, in revista Acrópole, no. 319, de junho de 1965, p. 42.

<sup>48</sup> SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política – 1964-1969” in *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra, 1978.

<sup>49</sup> KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*, dissertação de mestrado, São Carlos, EESC - USP, 1999, p. 07.

<sup>50</sup> Tal reforma, orientada por Artigas, propôs a criação de 4 departamentos e a reunião das cadeiras afins dentro de cada um deles. Eram eles: Departamento de Projeto, Departamento de História, Departamento de Construção e Departamento de Ciências Aplicadas. A principal novidade da Reforma foi justamente a introdução da disciplina de Desenho Industrial (D.I.), apoiada pela renovação do curso de Comunicação Visual. Dentro do Departamento de Projeto, de acordo com as solicitações das novas categorias de trabalho do arquiteto, o projeto de edifício passou a não ser o objetivo único da FAU, aparecendo quatro linhas de desenvolvimento didático: Comunicação Visual, Desenho Industrial, Arquitetura de Edifícios e Planejamento Urbano. A Reforma de 62 também reflete claramente as orientações modernas de formação do artista e do arquiteto na Escola Bauhaus de Walter Gropius. O Desenho Industrial passa a ser parte importante do currículo da FAU. A Reforma de 62 coincidiu com os interesses didáticos e de pesquisa de Flávio Império na área de comunicação visual, o que também contribuiu para sua contratação naquele ano.

intenção e realização, fins e meios, desígnio e mediação”) e tentando “segurar as coisas” para evitar derramamento de sangue desnecessário com o engajamento dos jovens na luta armada; e de outro lado Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre (a “geração da ruptura”), que questionavam a possibilidade de se fazer oposição ao regime dentro do campo estrito da arquitetura e da prática profissional.<sup>51</sup> A fé de Artigas no “poder do desenho” e no progresso desenvolvimentista da indústria brasileira como resposta aos problemas sociais nacionais, mesmo sob o regime militar vigente, já não agradava a todos na FAU. A essas alturas, depois da frustração das esperanças revolucionárias pré-64, e depois do AI-5 em 1968, muitos como Rodrigo e Sérgio já encaravam como única possibilidade de uma virada da esquerda, a luta armada e o confronto direto. Isso aconteceu simultaneamente à mudança da FAU-USP da Rua Maranhão para a Cidade Universitária. Essa divergência teórica é colocada por Sérgio Ferro da seguinte maneira: “... *O confronto entre a busca prioritária do desenvolvimento das forças produtivas em arquitetura (Artigas) contra a crítica das relações de produção e de exploração (Flávio Império, Rodrigo e eu).*”<sup>52</sup> É verdade no entanto que Flávio Império particularmente nunca foi militante do PCB e seu envolvimento direto com a militância política limitava-se mais à sua atuação na pintura e no teatro, como artista de esquerda, que foi intensa durante toda a década de 60.

Na época em que Sérgio e Rodrigo foram presos (em novembro de 1970), Flávio Império afasta-se temporariamente da FAU. Ele próprio nunca se envolveu diretamente com os temas ligados à guerrilha e resistência armada contra a ditadura, ao contrário de seus dois companheiros de escritório. Segundo consta, durante os anos de ditadura ele teria sido preso uma vez. Entretanto, ao buscar sua ficha no arquivo morto do DOPS, constatamos que não há material nenhum relativo à perseguições políticas ligadas ao seu nome. Nenhuma ficha foi encontrada. Sua irmã Amélia Hamburger nos conta que Sérgio e Rodrigo eram muito mais militantes políticos do que o Flávio. Ele não participava da luta armada como seus companheiros. A própria Amélia tem uma extensa ficha no DOPS, e também foi presa em 1970 por ter abrigado, a pedido de seu amigo Rodrigo Lefèvre, um casal do grupo dele que estava sendo perseguido. Ela nos conta que na época Império a teria alertado: “*Olha! Você não entra no negócio do Rodrigo e do Sérgio que é furado. Não vai não que o negócio é furado, é uma roubada.*”<sup>53</sup>

O endurecimento militar trouxe medo e incertezas para intelectuais e artistas. De modo geral podemos dizer que é possível identificar duas posturas distintas que muitas vezes eram assumidas por intelectuais e artistas na época. A primeira delas refere-se àquelas pessoas que aderiram ao confronto armado direto, na luta armada contra a ditadura militar, e a segunda refere-se àqueles que preferiram uma luta ideológica, passando por uma mudança de postura pessoal frente à sociedade, seus costumes

---

<sup>51</sup> É importante lembrar que Artigas permanecia fiel ao PCB, que não defendia o embate direto com o regime. Ao passo que desde 1967, Sérgio e Rodrigo já se desligaram do PCB, junto com Marighella, ingressando no novo movimento por ele fundado, a ALN (Aliança Libertadora Nacional). Sobre as inclinações políticas de Ferro, Lefèvre e Artigas nessa época, ver KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*, dissertação de mestrado, EESC-USP, São Carlos, 1999.

<sup>52</sup> FERRO, Sérgio. “*Depoimento*”, in SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. (org.). *Maria Antônia: uma rua na contramão*, Ed. Nobel, São Paulo, 1988, p. 272, citado por ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, São Paulo, Editora 34, 2002, p. 93.

e tradições. Confrontar a cultura e a sociedade vigentes, nos moldes em que elas se encontravam: endurecidas, travadas, tolhidas de toda e qualquer liberdade. O segundo caminho foi a postura escolhida por Flávio Império. O artista se negou a aceitar a “confrontação suicida com a ditadura”, e escapou pelas suas brechas, recolhido em seu ateliê, em busca pelos restos de liberdade.<sup>54</sup> Uma liberdade que teria que ser adaptada às novas condições de repressão política do país. Uma liberdade procurada e encontrada mais “dentro de si mesmo” do que no “mundo exterior”. Seguindo caminho diferente dos de Rodrigo e Sérgio, ele vai perdendo o contato com eles.

Flávio Império continua trabalhando simultânea e intensamente com o Arena e o Oficina até o início da década de 70 quando, em razão de perseguições políticas, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre (seus companheiros de ensino e de arquitetura) são presos no final do ano. Além disso, outros companheiros de anos de trabalho no Teatro de Arena e no Teatro Oficina, entre os parceiros de trabalho de Flávio Império, vão gradativamente sendo obrigados a se esconder ou a deixar o país. Nessa época o cenógrafo e artista, segundo suas próprias palavras, sente-se solitário e volta-se mais para o interior de si mesmo, numa postura bastante introspectiva.<sup>55</sup>

Depois dos conturbados episódios políticos do início dos anos 70 ele continuou lecionando, pintando e fazendo cenografias em um esquema de produção isolada, mas a crise e a diferença de postura pessoal e profissional por parte do artista em relação aos anos 60 estão assinaladas neste depoimento:

*“Com o Living Theatre, Fauzi Arap e Maria Bethânia, eu mergulhei fundo numa metafísica individual que resultou em muitas pinturas e poucos espetáculos teatrais. Meti a cara em vários terreiros, me coloquei muito tempo de pai-de-santo, a yoga procurando acompanhar meus mortos sumidos e consumidos com as guerras do mundo. Acho que pus os pés no fundo, onde está São Pedro, mas morri de medo embora ache tudo divino e maravilhoso. Encontrei meu transe transido de pavor. E vi, juro que vi, embora tenha esquecido, coisas tão estranhas que, ao voltar para o lado de cá, estranhei muito o meu mundo, que nunca tinha encarado bem de frente. Acho que fiquei louco, ou loucos são todos aqueles que se dizem normais. Durante algum tempo fiquei recolhido, pintando o que sentia e aos poucos fui sendo trazido de volta ao convívio dos mortais, iguais a mim, bem comportadamente representando seus pequenos papéis no teatro do mundo. Procuo me orientar o melhor possível entre os meus pares, fingindo não ver o óbvio e sentindo cada vez mais próximo o limite provável da insensatez.”*<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Depoimento de Amélia Hamburger à autora, em sua residência, no dia 26/10/2001.

<sup>54</sup> ARANTES, Pedro Fiori. Op. cit., 2002, p. 156.

<sup>55</sup> Como Mariângela A. Lima escreve sobre a produção teatral do período: *“Não deve ter sido fácil para quem ficou no país sem turma, trabalhando profissionalmente em espetáculos isolados, sem projetos a longo prazo e sem sustentação de um programa artístico que poderia ser assumido ou contestado, mas fornecia, sem dúvida alguma, uma base para o trabalho criativo.”* in KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999, p. 35.

<sup>56</sup> Flávio Império em depoimento a Fernanda Perracini Milani (então aluna de Teatro da ECA-USP), em seu trabalho monográfico *“Falando sobre Flávio Império”*, apresentado àquela faculdade em 1975, in KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999, p. 47.



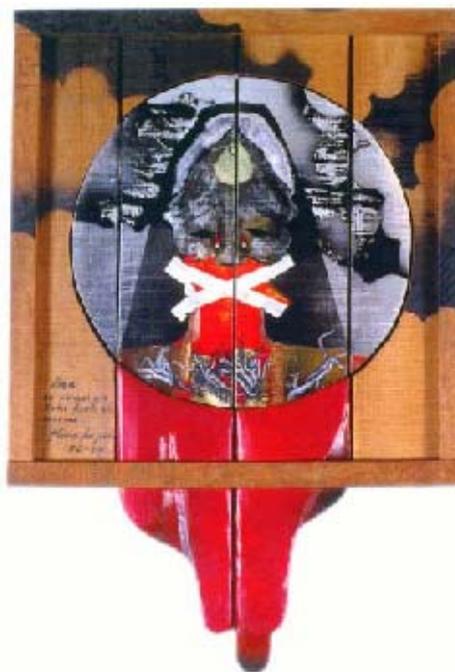
“Buxinho n. 01” - 1973

Composição utilizando compensado de madeira, pedaços de tecidos estampados e “meia malha”- tecido flexível utilizado originalmente para “embrulhar” as grandes bobinas de tecidos nas indústrias de tecelagens. A partir de seu contato com esse tecido que se estica, se expande e permite a configuração de múltiplas formas espaciais, Império passa a utilizá-lo amplamente em seus cenários, figurinos de espetáculos, em suas exposições, instalações e trabalhos de artes plásticas em geral. Esse quadro é do acervo pessoal de Paula Motta Saia.



“O Homem Nu”- 1970

Um dos panos da série de serigrafias criadas por Império com essa matriz (utilizando esse mesmo desenho) a partir de 1970, quando toma pela primeira vez contato com essa técnica por intermédio de seu ex-aluno Cláudio Tozzi, segundo depoimento de Cecília Cerroti (Loira) para a autora. A partir de 1970, Império passaria a aplicar amplamente a serigrafia e todas as suas possibilidades em seus quadros, cenários, figurinos, cortinas para sua casa e tecidos em geral. Para realizar as impressões, a partir do início de 1970, Império passa a contar com a ajuda de suas assistentes Loira e Márcia Benevento.



“Para Lina” - 1970-73

Este quadro, dedicado a Lina Bo Bardi, é representativo do sentimento de solidão pelo qual passou Império no início dos anos 70. Na parte inferior esquerda do quadro ele escreveu: “Lina, eu pensei que tinha ficado só, imagine...”

Segundo Lima: "*Metafísica e individualidade soariam sem dúvida alguma, como termos estranhíssimos no panorama cultural da década anterior. Mas essas preocupações emergem com muita frequência nos anos 70 mesmo em uma atividade nitidamente grupal como o teatro. (...)*"<sup>57</sup>

Mariângela Alves Lima menciona uma citação de Jorge Waxemberg, colocada no programa do espetáculo *Pano de Boca*, dirigido por Fauzi Arap em 1976 e cenografado por Império, em que, segundo ela, se esclarecem sem dúvida as preocupações partilhadas por tantos nos anos 70. Tal citação é a seguinte: "*Aceitar a realidade não é reduzi-la à vida material. A realidade é a vida exterior e o mundo interior da alma, com suas possibilidades e valores imponderáveis.*"<sup>58</sup>

Entre diversos fatores, podemos dizer que o contato de Flávio Império com as idéias do Living Theatre, durante o início de 1970, o levou por incursões e pesquisas a respeito de si próprio, num mergulho íntimo dentro de si mesmo, de sua consciência e de sua inconsciência, viabilizado por suas leituras realizadas na mesma época, segundo consta em seu projeto de pesquisa de 1972,<sup>59</sup> de textos de Carl G. Jung, Lévi-Strauss e Marshall McLuhan, entre outros. Como artista que era, suas leituras e pesquisas sempre o levaram à produção artística e se refletiam também em suas aulas. Nesse período ele realizou intensa produção de pinturas, serigrafias e litografias. Essas leituras estavam tornando-se comuns na época e fazem parte do "caldo cultural" no qual estavam mergulhados artistas e intelectuais da época, em busca de alternativas e novas respostas para os problemas e questões colocados naqueles anos.

A vinda do Living Theatre para o Brasil torna-se uma referência importante para Flávio Império no início dos anos 70. O Teatro Oficina, através de José Celso Martinez Correa, vinha mantendo correspondências com o Grupo de Teatro Living Theatre durante o final dos anos 60. A seu convite o grupo americano veio passar uma temporada (mais ou menos uma semana) em São Paulo, em outubro de 1970. O contato de Flávio Império com o grupo e com Julian Beck e suas oficinas de percepção e sensorialização foi intenso.

---

<sup>57</sup> LIMA, Mariângela Alves. *Flávio Império e a cenografia do Teatro Brasileiro*. in KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999, p. 36. E ela ainda completa: "*(...) Flávio Império não deixa de traduzir cenicamente esses termos novos nos shows que, juntamente com Fauzi Arap, cenografa e ajuda a conceber. Os panejamentos são os elementos predominantes, necessários para a mobilidade desse tipo de espetáculo. Mas são também a expressão da abstração e da volatilidade dos conceitos poéticos que Fauzi utilizava nos roteiros. Com raízes na psicologia analítica, a idéia desses espetáculos referia-se aos substratos psíquicos de natureza atemporal. É o modo como, nessa época, a cenografia se desprende do peso concreto da história.*"

<sup>58</sup> Mariângela Alves Lima em nota aos Depoimentos de Flávio Império in KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999, p. 274.

<sup>59</sup> Projeto de pesquisa elaborado por Flávio Império junto à FAU-USP, onde lecionava, com o título "*Arquétipos Básicos do Inconsciente Coletivo na Comunicação de Massas*" (1972). Tal proposta de pesquisa foi apresentada pelo professor Flávio Império àquela faculdade com o intuito de passar para o Regime de Turno Completo ao invés do regime de turno parcial. O Relatório de atividades e pesquisas relativo a este projeto é apresentado à Comissão do Regime de Turno Completo (C.R.T.C.) da USP para ser submetido à análise em 1974, tendo sido aprovado. No Relatório constam os produtos artísticos resultados de suas pesquisas na área de comunicação: quadros que ele realizou baseados na sua pesquisa da iconografia religiosa brasileira (entre 1972 e 1974), um filme do qual ele participou da programação visual, intitulado "*Santuário de N. S. Aparecida*", dirigido por Djalma Batista, e a concepção de um espetáculo teatral baseado em poemas em colaboração com Walmor Chagas e com o Prof. Dr. Paulo Hecker Filho. (Este projeto de pesquisa e relatório de autoria de Flávio Império foi obtido através do levantamento do Processo de Flávio Império docente da FAU-USP, realizado pela autora junto à Secretaria Pessoal da mesma faculdade).

O Living Theatre é fundado em Nova York por Judith Malina e Julian Beck em 1947. A partir dos anos 60, com a redescoberta e revisão da teoria do *Teatro e Seu Duplo* de Antonin Artaud, que remonta à década de 20, procura uma interação profunda entre atores e platéia. “Muitas vezes criou seus espetáculos a partir de dados espontâneos preocupando-se em denunciar todas as formas de opressão, sem contudo deixar de lado uma maneira muito própria de misticismo. Declara Julien Beck (...) em dezembro de 1961: ‘Acreditamos num teatro que seja local de experiência intensa, meio-sonho, meio-ritual, no decorrer do qual o espectador atinja uma compreensão íntima dele próprio, indo além do consciente e do inconsciente até a compreensão da natureza das coisas.’”<sup>60</sup> O Living é um dos responsáveis pela intensa transformação do teatro no âmbito mundial durante os anos 60, que inclui a maior *participação efetiva da platéia* durante os espetáculos.

Fauzi Arap nos conta que o Living era um grupo bastante irreverente: “As pessoas do Living vivem comunitariamente, são vegetarianas, são pessoas estranhas e até foram presas aqui no Brasil, sob a acusação de porte de drogas. O comportamento deles desde a forma de se vestir até a forma de convivência não obedece a padrões comuns. (...) Durante o período em que o Living esteve aqui, Flávio teve uma série de experiências paranormais.”<sup>61</sup> Julian Beck e o Living são o exemplo mais bem acabado de “*contracultura*” que invade o Brasil naqueles anos difíceis. Suas posturas críticas em relação à sociedade e cultura ocidentais chegam ao Brasil como uma resposta atraente e um possível meio de sobrevivência em meio ao terror da ditadura brasileira. No começo dos anos 70 Flávio incorpora esse “novo modo de vida” e logo após o Living ir embora ele fica um longo tempo isolado no seu ateliê de pintura, convalescendo da experiência toda. Depois de seu contato com Julian Beck Flávio inicia a praticar yoga com bastante regularidade, torna-se vegetariano, estuda muita coisa como yoga, cursos de percepção corporal, leituras que vão de Jung e Lèvi-Strauss à MacLuhan e Umberto Eco. As experiências relacionadas ao corpo e com relação à “psiqué” humana passam a lhe interessar bastante. Ele busca a simplicidade, a simplicidade do povo mais primitivo, volta-se intensamente para a pintura e o desenho.

Inicia-se o que Cecília Cerrotti chama de fase do “*desbunde*”, que seria mais uma “tomada de posição política” frente à crise política brasileira depois de 68. A política muda de lugar na vida social brasileira, e portanto irá mudar de lugar também na vida e obra de Flávio Império, que adota uma postura no sentido de investigar e questionar a “cultura ocidental” e o seu sistema vigente. Só que ele faz isso em cima de seus trabalhos com artes plásticas e em suas aulas.

Para ele, a partir de então, não existem mais as famosas “verdades absolutas” e nem “convicções irrefutáveis” que faziam parte do universo cultural e intelectual dos anos 60. Para ele as suas verdades particulares vieram abaixo com os duros anos pós-68.

---

<sup>60</sup> Mariângela Alves Lima em nota aos Depoimentos de Flávio Império in KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999, p. 274.

<sup>61</sup> ARAP, Fauzi. “*Flávio Império – Do Bexiga à Liberdade*” em *Folhetim*, São Paulo, nov./ 1979. Republicado em catálogo da exposição realizada pelo SESC Matriz, Filiais e Companhias, São Paulo, 1979.

Em depoimento no debate de abertura da exposição “*Volta à Figura – a década de 60*”, que aconteceu em 1979 no Museu Lasar Segall, Flávio Império comenta como naqueles anos 70 ele teria “aprendido a aceitar as regras como elas são”, a “aceitar as regras do jogo”, a dançar conforme a música, e que tal capacidade seria, segundo suas palavras, “*um certo caldo dos anos 70*”, uma maior flexibilidade em relação a aceitar o mundo como ele é, que veio com os anos 70. Ele também vai aí fazer a crítica da sociedade ocidental. Ele comenta: “*Nos anos 70 a gente aprendeu, a gente que era meio bobo nos anos 60 aprendeu que era assim, mas que já era assim, saca?(...) Então é isso, a gente sabe que algumas coisas são para serem ditas, outras são para serem pensadas, e outras são para serem feitas, como diz o mandamento: palavras, pensamentos e obras. São verdades todas elas e são pecados todas elas, ou não, sei lá. (...) Que mania de achar que a verdade existe e você é consciente dela e conhece a verdade. (...) A verdade não existe, o que existe são os seus próprios interesses e os interesses que o teu grupo defende, e assim por diante. Então uma coisa que era harmônica, contínua, organizada, sistematizada, como me ensinaram que era a sociedade, era uma bela de uma fantasia, que aos poucos eu fui percebendo que é uma espécie de casca que nem um painel, que nem se fosse uma escultura tipo daquelas do Panteão, assim meio de relevo e que tem todas as organizações, mas é porque só mostram um lado, se você for ver por trás, atrás é o próprio tempo. (...) Por trás de um painel social (...) só tinha frente.*”<sup>62</sup>

Trata-se para ele de um período de introspecção e buscas alternativas de um forte sentido de “liberdade individual”, que compensasse a falta de liberdade de expressão pública e coletiva. E isso se sentiu em todas as áreas culturais e sociais durante os anos 70. Em depoimento na abertura da exposição “*Volta à Figura – a década de 60*”, datado de 1979, o artista plástico Luis Paulo Baravelli faz um comentário emblemático da situação em que se encontravam todas as áreas de expressão artística e que ajuda a melhor compreender melhor a transformação por que passamos da década de 60 para a década de 70: “*Eu acho que a década de 60 foi a última década pública das artes.*”<sup>63</sup>

### **1.5. Pesquisas e Experimentações Pictóricas a partir dos anos 70**

O trabalho de pintura de Flávio sempre apresentou teor político. Só que nos quadros posteriores aos anos 70, com as transformações sociais e culturais colocadas por aspectos da contracultura, e em função do endurecimento político que o país atravessa, o lugar que a política ocupava nos anos 60 vai mudar. Em função do aumento da repressão e agravamento dos conflitos políticos internos, a esfera pública deixa de ser o lugar de debates políticos. Durante esse período difícil, o medo e o terror imposto pelo regime fazem as pessoas manifestarem suas opiniões de forma menos pública e declarada, muitas vezes expressando-se de forma indireta ou disfarçada. A política muda de lugar, indo ocupar espaços mais reservados ou isolados, afastando-se muitas vezes da “praças

---

<sup>62</sup> Transcrição de depoimentos de artistas participantes da exposição durante coletiva para a Exposição “*Volta à Figura - Década de 60*”, realizada dia 21/ 06/ 1979 no Museu Lasar Segall. Cópia localizada no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo – Secretaria de Cultura de São Paulo, p. 20.

públicas”. Assim, o teor político, que nos quadros de Flávio Império da década de 60 era aberto e direto, vai mudar de direção durante os anos 70. Seus quadros passam a ser cada vez mais gráficos e figurativos, contando com maior ênfase no uso das cores. Império passa a retratar figuras e imagens tanto de sua convivência mais cotidiana, como imagens tiradas de arquétipos ligados ao sincretismo religioso preponderante no Brasil. A desilusão com o acirramento das forças conservadoras e o sentimento de isolamento em relação ao resto das pessoas com quem antes debatia, que eram seus interlocutores intelectuais e artísticos durante os anos 60, vai fazer com que os conteúdos políticos de seus quadros mudem de direção também. É uma política nem tão direta, nem tão literal e nem tão sarcástica como antes. Mas reflete uma postura pessoal talvez mais amadurecida. Segue-se um período de uma visão mística e particular do artista em relação aos princípios e “forças” que norteiam as atitudes dos indivíduos, de um modo geral e amplo, em toda e qualquer sociedade contemporânea.

Se os anos 60 representaram, na pintura e na arquitetura, uma tomada de postura por parte de Flávio Império que pressupunha a fé na racionalidade moderna, intelectual e artística, o engajamento político, as críticas das realidades sociais brasileiras e denúncias contra o inimigo estrangeiro, os anos 70 representaram mudança em relação às suas crenças e posturas anteriores. Os anos 70 foram anos difíceis, de frustrações e incertezas, nos quais as fervorosas convicções políticas dos anos 60 já não pareciam mais ser a resposta para a crise então colocada. E indicam, no mínimo, uma postura no sentido de parar e repensar os caminhos a seguir dali para diante, uma vez que as “promessas” e as utopias da modernidade pareciam ter todas falhado.

Ao traçar sua trajetória artística no campo das artes, caracterizando os aspectos temáticos e estéticos de seus trabalhos plásticos, podemos identificar uma inflexão significativa na sua produção desse período. Tal inflexão caracteriza-se não só pelo aumento do volume de trabalhos de pintura realizados por ele, como também por uma mudança nas características pictóricas, nos materiais utilizados e nos temas abordados em relação a seus trabalhos de pintura anteriores.

Cecília Cerrotti nos conta que conheceu Flávio Império durante os primeiros anos em que ela cursou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (a FAU-USP), entre 1969 e 1973. Ela lhe foi apresentada por Cláudio Tozzi, com quem ele dava aula e teve os primeiros contatos já durante o início da década de 70. Cecília Cerrotti passa a trabalhar com Império fazendo trabalhos de aplicações de desenhos em panos através da serigrafia, técnica antes aplicada por ela na realização de cartazes para o Grêmio da FAU-USP.

A serigrafia o fascinou e o interessou desde que ele tomou contato com ela pela primeira vez por sua aplicabilidade no teatro, em cenários e figurinos, em cartazes e em folhetos, por sua potencialidade de re-trabalhar, de re-utilizar o mesmo traço, o mesmo desenho em situações e contextos completamente diferentes. Um exemplo do uso que ele faz dessas técnicas é a série do “*Menino do espetáculo Ponto de Luz*”, desenho primeiramente realizado para o espetáculo teatral

---

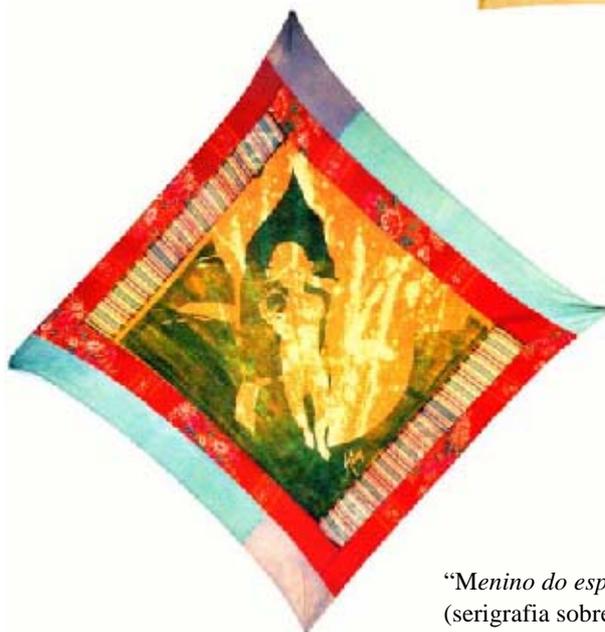
<sup>63</sup> *Idem*, p. 09.



*“Menino do espetáculo  
Ponto de Luz” - 1978*

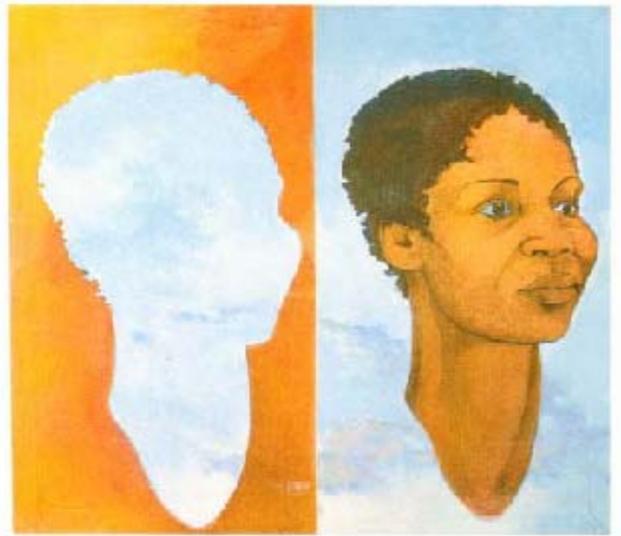


*“Menino com mundinho” - 1978  
(serigrafia sobre tecido)*



*“Menino do espetáculo Ponto de Luz” - 1978  
(serigrafia sobre tecido)*

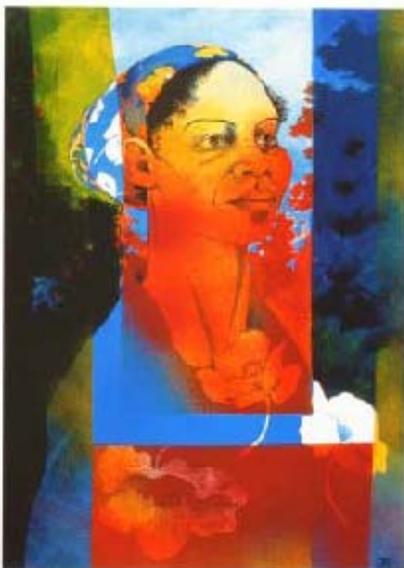
Diversos trabalhos utilizando o mesmo desenho do menino, feito por Império para os cenários do espetáculo teatral “Um Ponto de Luz”, dirigido por Fauzi Arap, em 1977. Fonte: Fonte: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999.



“Céu e Terra” - 1976



Retrato de “Das Dores”- 1975



Variações em torno do retrato de Maria das Dores, costureira, cozinheira e amiga do artista e cenógrafo Flávio Império. Fonte: Fonte: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999

“Das Dores”- 1978

*Ponto de Luz*, a série de desenhos utilizando desenho do perfil da sua amiga, costureira e empregada, Maria das Dores, que ele intitulou de “*Das Dores*”. Ou mesmo a série de “*mangarás*”<sup>64</sup> coloridos.

O contato com a serigrafia introduziu Flávio Império em um novo universo de potencialidades lingüísticas e artísticas proporcionadas pela nova técnica. Ou seja, as potencialidades implícitas na técnica auxiliavam na reprodução de uma forma mais publicitária das imagens. As possibilidades eram muitas no campo das suas pesquisas em comunicação e programação visual.

É interessante notar que nesse período (1970) era publicada pela primeira vez a tradução do texto “*A Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*” de Walter Benjamin (primeira edição em alemão data de 1955), na Revista *OU*, no. 01, de 1970, da própria FAU-USP. Tal tradução havia sido realizada pelo Prof. Sérgio Ferro do Grupo Arquitetura Nova. Dada a importância e relevância deste texto para melhor compreendermos os caminhos e rumos que a arte (a pintura) moderna tomou no início do século XX, com os adventos da fotografia e do cinema, ele foi e ainda é muito estudado. Questões relativas a esse texto tais como a destruição da aura da obra de arte, assim como as relações entre reprodutibilidade técnica e a essência da arte, se não ocorreram a Império através da leitura do mesmo, certamente estavam rondando o clima e os debates da época tanto na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), quanto no escritório do Grupo Arquitetura Nova, e refletiram-se nas produções plásticas de Império daquele mesmo período.

A partir de 1970 Império passa a aplicar a técnica de *silk-screen* em muitos outros objetos de uso cotidiano, para além de suas telas, cenários e figurinos, como é o caso de roupas, cortinas, etc. Márcia Benevento nos conta que eles fizeram, por exemplo, saias com os temas dos três santos. Ela tinha uma saia de “*São João*”.<sup>65</sup>

A partir dessa data, e através dessas pesquisas por parte de Flávio Império, as características de seus quadros mudam essencialmente em relação a seus trabalhos anteriores. Sua produção pictórica intensifica-se consideravelmente. Seus quadros anteriores a 1972 caracterizam-se essencialmente por montagens e colagens interpoladas por tinta e pintura. Essas técnicas continuam sendo essenciais em seus quadros a partir de 1970, juntamente com o advento do *silk-screen* e da litografia.

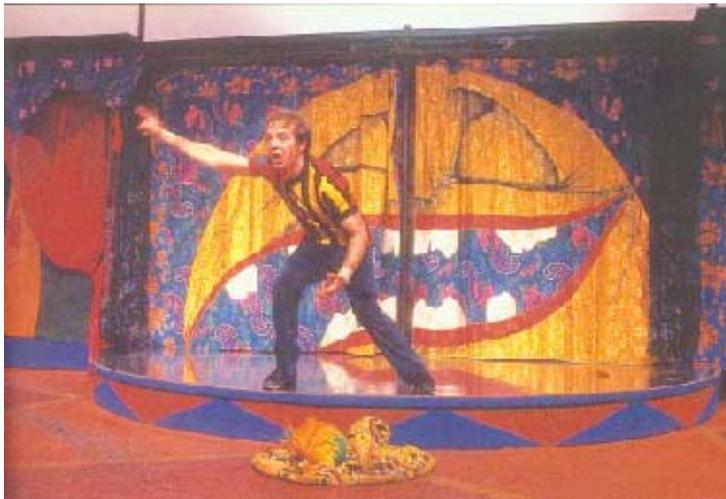
Seus trabalhos tornam-se cada vez mais *gráficos*. Os quadros desse período são marcados por um forte tom “pop”. Como se elas pudessem ser perfeitamente reproduzidas pela indústria gráfica, do mesmo modo como cartazes e programas de espetáculos teatrais, tantas vezes realizados pelo artista para as peças das quais participava.

As suas pesquisas com as cores e suas potencialidades nunca foram tão intensas como nessa época. Toda a sua alegria de viver, o seu amor pelas festas populares, no que elas representam esse “encontro verdadeiro com o povo”, o levaram a usar e abusar do colorido, dos arco-íris de tinta identificados na própria programação visual das festas populares. As relações cromáticas e tonais

---

<sup>64</sup> Mangará é nome dado ao chamado “coração da bananeira”. Flávio Império utilizou o desenho de um mangará de bananeira em diversas serigrafias, com diferentes cores e em contextos variados. Inclusive introduzindo-o no centro da bandeira nacional no quadro “*mangará e bandeira brasileira*” (de 1984).

<sup>65</sup> Depoimento de Márcia Benevento à autora no SESC, localizado à Rua Dr. Vila Nova, 245 - São Paulo, no dia 10/09/2002.



*Patética*, autor: João Ribeiro Chaves Neto, direção: Celso Nunes, 1980.



“Seis Mangarás” - 1981 (serigrafia sobre papel)

Intensas experimentações com cores em suas serigrafias e em seus cenários, particularmente após 1970. A cor utilizada enquanto sentido sensorial, enquanto linguagem das sensações. Fonte: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999



“Mangará bandeira” - 1981 (serigrafia sobre papel)

serão por ele mais exploradas. A cor deixa de ter para o artista puro interesse simbólico e adquire interesse sensorial.

E não só na pintura. Nessa década Flávio Império realiza uma porção de shows musicais e “se perde” no universo encantador e volátil da musicalidade. O interessante é que a força que a cor vai assumir nos seus trabalhos desse período é mais bem identificada quando ele nos fala sobre a peça *A Patética*.<sup>66</sup> No teatro também a cor dará a tônica do seu trabalho nesse período. *A Patética* é uma peça encenada por Celso Nunes já em 1980. Celso Nunes convence Império a voltar para o trabalho de cenografia, num período em que ele estava “muito mergulhado na pintura”. Para o espetáculo o diretor insiste num “realismo branco e preto” ao qual Flávio Império se opõe. Eles resolvem a questão dividindo o cenário em dois: na parte de cima Celso Nunes desenvolve seu teatro “sóbrio e dramático” em tons de cinza, e na parte de baixo, Império cria um verdadeiro “circo”, um cenário que é uma intensa profusão de cores. Segundo Flávio Império, ele preferia o teatro que evocava “sensações e emoções”, livremente estimuladas pelas cores. A cor é o elemento sensorial e sensual, que evoca sensações mais grosseiras tipo alegria, tristeza, prazer, etc. “*Porque a cor é a linguagem da sensação mais viva e a forma, da razão.*”<sup>67</sup> Nessa entrevista ele diz que prefere “*a difusão das sensações no teatro.*” Prefere “*o arco-íris que não é absolutamente nada. É a imagem virtual da decomposição da luz branca.*” O arco-íris depois de um dia de chuva para ele sempre foi teatro: “*Como se o cenário de Deus tivesse uma pecinha completamente sem sentido, mas tão colorida e surpreendente na magia do aparecer e existir, que eu acho teatral a cor, pela própria natureza do fenômeno cenográfico que Deus inventou e com o qual eu aprendi...*”<sup>68</sup> As cores, a vida, a natureza, para ele nesse período, deveriam reforçar as emoções individuais e sensações libertárias. Na mesma entrevista de 1983, ele continua: “*Existe em toda a época uma espécie de sonho para quando todas as pessoas estão dormindo e de realidade para quando elas acordam. (...) Então que se durma acordado no teatro! Acho isso melhor do que chamar tanta atenção para a vida.*”<sup>69</sup>

Temos a partir principalmente do final dos anos 60 e início dos anos 70 a “*incorporação de padronagens, frivolidades do tipo ‘coisa nossa’, passa para os panos, para cenários e figurinos.*”<sup>70</sup> Ele também intensifica o uso de tecidos na produção dos quadros, como textura de fundo, sobre a qual aplica a tinta e as figuras aparecem.

Através do desenvolvimento de suas pesquisas cromáticas e das experimentações que realiza com os elementos de linguagens visuais, percebemos que cada vez lhe interessa menos o tema, o conteúdo da pintura. O que vai lhe interessar são os resultados visuais que diferentes combinações de

---

<sup>66</sup> Primeira parte da transcrição de depoimento de Flávio Império a Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas no dia 11/ 06/ 1983, na Rua Monsenhor Passalacqua, n. 47 (residência do entrevistado). Entrevista realizada durante a preparação da exposição “*Rever Espaços*”, coletânea dos trabalhos cenográficos de Flávio Império, realizada em 1983, no Centro Cultural São Paulo, sob a responsabilidade da Divisão de Artes Plásticas. Cópia localizada no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo – Secretaria de Cultura de São Paulo, p. 03

<sup>67</sup> *Idem*, p. 02.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 03.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 04.

cores, tons e contornos vão proporcionar ao espectador. Ele passa a se interessar mais pelo desenvolvimento da linguagem em si. Em um depoimento de 1983 para a exposição “*Rever Espaços*” ele fala sobre esse período e sobre o seu trabalho de pintura: “*Veja aquele quadro. Só tem amarelo se você olhar direito. (...) Então, até você conseguir juntar esses amarelos todos em pinceladas, cada uma de um tom diferente porque são lugares diferentes. Um lugar é céu, um lugar é folha. Eu detesto essas realidades, porque elas complicam a linguagem. Eu detesto a realidade quando ela se faz presente na coisa que você está falando. Não precisa falar através de realidades muito reais, basta você falar através dos níveis de realidade que essas realidade têm.*”<sup>71</sup>

No entanto ele não conseguia se libertar das realidades e tratar o “elemento pictórico” em si. Como nos contam Márcia e Loira, que moraram junto com ele na casa do Bexiga, ele pintava o que lhe estivesse à vista, o que lhe estivesse mais à mão. Ele passa a representar os temas iconográficos que ele está pesquisando no momento. Por exemplo, o universo religioso brasileiro no início dos anos 70 aparece em seus quadros decorrentes de suas pesquisas iconográficas para o filme “*Santuário de N. S. Aparecida*”, de 1972, dirigido por Djalma Batista, do qual ele participa da cenografia e programação visual. “Menino com Mundinho” é uma série que nasce de um cenário que ele faz para o espetáculo “*Um Ponto de Luz*”, de 1978. O que estivesse na sua frente, ao seu alcance, e que pudesse render um bom desenho, um bom traço, ele representava em seus quadros.

Ele dizia que detestava quando as “realidades muito reais” (como uma folha, um céu ou o chão) complicavam a linguagem que ele queria explorar na pintura.<sup>72</sup> Certa vez ele foi indagado sobre um quadro seu intitulado “*Amarelos*”, em homenagem a John Lennon. O quadro era uma representação de uma bananeira em tons de verde e azul. Para começar o quadro não tinha nenhum tom de amarelo, era só verde e azul. Segundo ele, isso seria uma “brincadeira de tonalidades” que ele fazia com o observador. Ao mostrar para uma pessoa o quadro dizendo “*esse quadro é uma homenagem a John Lennon*”, a reação da pessoa foi imediata ao perguntar “*o que tinha o John Lennon a ver com a bananeira.*” Ele fica muito irritado com a pergunta e explicou que: “*Eu não estava pintando a bananeira. Eu estava pintando o amarelo. A bananeira era o que eu tinha na minha frente e (estava) tão assim na minha cara que eu não conseguia deixar de representar (...)*”<sup>73</sup> Para ele a questão não estava centrada no objeto representado, mas na interessante composição obtida a partir da combinação dos traços, das cores e dos tons no resultado final de seus quadros.

Os temas pintados passam a lhe interessar enquanto linguagem. Sobre o episódio relativo ao quadro “*Amarelos*”, descrito acima, ele ainda comenta: “*Depois de tanto fazer teatro, de ter que*

---

<sup>70</sup> Mariângela Alves Lima em nota aos Depoimentos de Flávio Império in KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999, p. 162.

<sup>71</sup> Transcrição de depoimento de Flávio Império a Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas no dia 11/ 06/ 1983, na Rua Monsenhor Passalacqua, n. 47 (residência do entrevistado). Entrevista realizada durante a preparação da exposição “*Rever Espaços*”, coletânea dos trabalhos cenográficos de Flávio Império, realizada em 1983, no Centro Cultural São Paulo, sob a responsabilidade da Divisão de Artes Plásticas. Cópia localizada no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo – Secretaria de Cultura de São Paulo, p. 07.

<sup>72</sup> *Idem*.

vestir uma realidade, quando você vê a realidade você não consegue se desprender completamente dela e trabalhar o elemento em si. Você ainda leva uma espécie de compromisso de trazer junto com a irrealidade um certo nível do real.”<sup>74</sup>

Flávio Império era um homem interessado nas linguagens, e na ligação entre elas. “*Um humanista da modernidade contemporânea.*”<sup>75</sup> Era um artista que não se limitava e não se especializava em um só campo de atividades artísticas. Era um homem que pintava, desenhava, gravava, fazia figurinos, cenários, arquitetura e cinema. Sempre um curioso, interessado em investigar tudo sobre os fenômenos da linguagem, Flávio Império foi muito solicitado a fazer cenografia em teatro. Mesmo nesses períodos de “isolamento” em sua ateliê pintando, quando sua produção pictórica foi mais intensa, as pessoas iam até ele e pediam para ele cenografar um show ou um espetáculo. O teatro sempre foi o campo onde ele realizou mais obras. Carmela Gross<sup>76</sup> comenta como ele dominava o “*espaço*” e propunha aos seus alunos exercícios que transitavam entre o bi e o tridimensional. Ao analisar o seu trabalho no teatro, na arquitetura e na pintura, ela comenta: “*Ele desenvolvia o cenário como um projeto arquitetônico, com detalhes e com todas as maquinações que o teatro exige, desde a movimentação do cenário, até a troca rápida, até a montagem específica dos materiais. Ele desenvolvia isso como um projeto específico. E ao mesmo tempo conseguia fazer disso, colocar através do desenho, uma visualidade completa disso. Era como se ele tirasse uma fotografia do cenário dele, que estava na cabeça. Então quando ele desenhava, ele desenhava com precisão de detalhes (...) com articulações de luz, com cores, com tudo isso, que você pode ainda ver em documentação de desenhos dele que estão aí documentados, você pode ver isso com muita clareza. (...) Eu acho que a pintura dele era extremamente elaborada, mas extremamente carregada de coisas que, quando chegava ao teatro, vazava, se iluminava pela imaginação, transbordava pela arquitetura. No teatro ele juntava as duas coisas e fazia a síntese da arquitetura com as artes plásticas. Ele era uma pessoa do espaço, ele era um artista do espaço, uma pessoa que conseguia fazer essa síntese entre a pintura e a arquitetura, ligando a dramaturgia, a literatura, e fazia isso ser um acontecimento total.*”<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> *Idem.* Essa história é contada por Flávio Império durante o depoimento a Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas para a exposição “*Rever Espaços*” (1983) e está registrada na referida transcrição.

<sup>74</sup> *Idem.*

<sup>75</sup> KATZ, Renina, “*Breve Perfil de Flávio Império*”, in catálogo da exposição *Flávio Império em cena* – Catálogo de exposição, SESC Pompéia, São Paulo, 1997.

<sup>76</sup> Carmela Gross é artista plástica e foi aluna de Flávio Império no Curso de Preparação de Professores de Desenho da FAAP, entre os anos de 1965 e 1969, elaborado por Flávio Motta. Leciona na Escola de Comunicação e Artes da USP desde 1972. Deu aulas ao lado dele no Curso de Arquitetura da Belas Artes, onde Flávio Império lecionou Linguagem a partir de 1980. Realizou mestrado (em 1981) e doutorado (em 1987), ambos na ECA-USP. Suas principais atividades como artista são desenho e pintura.

<sup>77</sup> Depoimento de Carmela Gross à autora no seu ateliê, localizado na Rua Senador Feijó, n. 121, Sé, São Paulo, no dia 12/09/2002.

## **1.6. A “cultura de massa” e a “cultura popular” para Flávio Império no Brasil dos anos 70 – contato com a cultura e o artesanato**

Flávio Império valorizava muito o contato com a população fora de sua classe social desde o início de sua experiência no teatro, ainda em 1956. O contato e envolvimento real com o “povo” menos abastado se demonstrou muito importante para ele. Ainda na Comunidade Cristo Operário, quando Maria Thereza Vargas foi para o Rio integrar por algum tempo o Tablado, ele entrou no lugar dela na direção do grupo adulto de teatro. Ele escreveu, dirigiu e fez cenografias com o elenco amador junto daquela comunidade. Nesse período ele teve muito contato e convivência com uma população que não era de sua classe social. Em seu depoimento a Fernanda Perracini Milani, em 1975, ele comenta sobre a riqueza desse convívio: *“Esse período foi um dos mais ricos da minha vida por permitir uma convivência bastante íntima e afetiva com setores da população que depois eu só encontrei nas filas de ônibus, nos bares, sem nenhuma possibilidade de conviver num plano humano mais profundo.”*<sup>78</sup>

Seu grande interesse e identificação com as festas populares e com “as coisas do povo” também tiveram grande influência de seu pai. De acordo com o depoimento de Amélia Hamburger, essa postura de Império, mesmo que ele não tivesse consciência disso na época, tem relação com a postura do seu pai, que fazia questão de enfatizar que era um “artesão do povo”. Segundo sua irmã: *“Ele tinha uma característica muito interessante que era uma ligação muito direta, essa questão ‘eu sou do povo’. Meu pai era uma pessoa do povo, ele era ourives, ele não admitia ostentação, pessoa que gostasse de ostentação. Ele era assim, valorizava muito as coisas simples, as coisas verdadeiras. Tinha assim mil ojerizas pela pequena burguesia. Talvez no meio dele... A gente conheceu ele... já com 45, 50 anos mais ou menos... Teve consciência dele. Ele era muito ligado a nós, crianças. Levava a gente passear no centro de São Paulo. Tinha uns amigos dele... e os amigos dele eram, tinha Escavone, que tinha fábrica de instrumentos musicais, tinha o outro que construía caixinhas de madeira... Artesãos mesmo. (...) A gente ia ao Largo do Arouche... Acho que era o Escavone, Ivaldo Escavone... E fazia umas caixinhas de madeira cobertas de couro, presas com uma tachinha e o couro era todo trabalhado... Ainda têm algumas aí. E ele era muito, meu pai, muito ligado às tradições dos imigrantes italianos. Meu tio era artesão também e fazia chapéus pra alta sociedade. Então tinha essa coisa assim muito... expressiva e simples mesmo.”*<sup>79</sup>

Os dotes artísticos de Flávio Império foram identificados por seu pai, que era artesão, desde muito cedo. O primeiro desenho de Império foi um “barquinho” publicado na Folha de São Paulo, por intermédio de seu pai. Segundo depoimento do artista: *“Era um barquinho ridículo como todos os*

---

<sup>78</sup> Flávio Império em depoimento a Fernanda Perracini Milani (então aluna de Teatro da ECA-USP), em seu trabalho monográfico *“Falando sobre Flávio Império”*, apresentado àquela faculdade em 1975, pg. 14. Cópia pertencente à Sociedade Cultural Flávio Império.

<sup>79</sup> Segundo depoimento de Amélia Hamburger à autora, em sua residência, no dia 26/10/2001.

*demais, mas o meu pai recortou e eu morri de vergonha de ver minhas coisas publicadas no jornal.*”<sup>80</sup>  
Aos sete anos, como um menino prodígio do Bexiga, ele já tocava piano e violão.

Flávio Império se identificou e definiu mais amplamente sua relação com o “povo brasileiro” após suas longas e profundamente produtivas viagens pelo nordeste brasileiro, onde ele morou e realizou muitos de seus trabalhos de artes plásticas e também pesquisas sobre a linguagem e o modo de pensar dos artesãos simples do Nordeste.

Desde o início de sua carreira como cenógrafo, em um texto publicado no programa da peça “*Pintado de Alegre*” (1961),<sup>81</sup> Império já assinala pontos de sua preocupação de aproximação com o que faz parte da “realidade brasileira” mais direta, apropriando-se da atmosfera do que é do “povo” brasileiro, da sua atmosfera mais concreta. Preocupações que fazem parte de um leque mais amplo de discussões entre os grupos de teatro de esquerda com os quais trabalhou (Comunidade de Trabalho Cristo Operário – até 1959, e Teatro de Arena – até 1962) e debatida também entre seus colegas e professores no curso da FAU, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre.

Embora sendo um texto de início de carreira do cenógrafo Flávio Império, ele espelha sua forma de trabalho desenvolvida ao longo de toda a sua vida no teatro, e que passou a ser sua postura também assumida nas artes plásticas, no ensino, e nas outras áreas em que atuou.

Esses aspectos de sua particular forma e postura de criação artística, que iriam permear todo o seu trabalho teatral, e também iriam se refletir, se desdobrar em suas outras atividades artísticas, assumindo significados diferentes em cada uma das áreas em que ele atuou ao longo de sua carreira, estão assinalados nos trechos em que ele comenta sobre o espetáculo: “*Meu trabalho passou por um processo de criação empírico. Surgido das idéias do texto, da visão humanística do autor: ‘cada elemento tema do meio ao acaso, seguindo as necessidades interiores dos personagens; uma muleta adaptada à cama sem pé, a flor que cobre o remendo; aliado ao sabor da coisa usada e gasta, longe da limpeza da coisa nova ou super racionalizada.’ Procurou a componente visual da realidade impressionista proposta pela direção (...), pretendendo mais a atmosfera do que o real. Aproximou-se das fardas, dos uniformes de futebol, dos cantos de sapateiros, dos balcões de bar, das casas em demolição, do sub-proletariado, da gente desempregada que dorme pela rua, de feirante, dos circos ambulantes, mambembes, das pinturas populares das carrocerias de caminhão, do fetichismo das bancas de ‘remédios santos’, dos cortiços. Não pelo que possa ter de folclórico, mas pelo que tem de realidade expressiva da nossa realidade.*”<sup>82</sup> Aqui fica sublinhada a postura e modo de encarar as “informações”, os elementos que são trazidos a partir da leitura do “povo” e que ele traz para o seu trabalho artístico.

---

<sup>80</sup> Flávio Império em entrevista a KNAPP, Erica, *A Festa Popular de Flávio Império*, Jornal Folha de São Paulo, 14/09/1978.

<sup>81</sup> Espetáculo “*Pintado de Alegre*”, autoria de Flávio Migliaccio, direção de Augusto Boal, com cenários e figurinos de Flávio Império, Teatro de Arena, São Paulo, 1961.

<sup>82</sup> IMPÉRIO, Flávio. Texto do programa do espetáculo “*Pintado de Alegre*”, autoria de Flávio Migliaccio, direção de Augusto Boal, com cenários e figurinos de Flávio Império, Teatro de Arena, São Paulo, 1961. Reproduzido em “*Textos de Flávio Império – seleção de Ruy Moreira Leite para publicação da Editora da Universidade de São Paulo*”, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo. (Os grifos na citação são nossos.)

Em busca do contato mais direto com o “povo”, com a alegria da produção simples do artesão e das festas populares, passou a viajar por longo período pelo Nordeste após seu afastamento da FAU em 1977. Ele passou temporadas no Recife, em casas de amigos, conhecendo todo o artesanato, os modos de vida e de produção do povo simples da região. Em uma carta que Flávio Império escreve à sua irmã de Natal, datada de janeiro de 1978, ele expressa claramente sua paixão e fascinação por tudo o que “encontrou” ou “descobriu” no Nordeste. Ele comenta entusiasmado: *“Ave! Que achei o que buscava no Brasil, um povo vivo e tropicalmente inteligente!”*

Mais adiante na carta ele continua ressaltando a sua identificação com a “inteligência prática” do artesão que produz do “nada” tudo o que lhe é essencial à sobrevivência e usa sua criatividade para fazer o impossível a fim de ter um mínimo para se sustentar e ainda ser feliz com aquilo. Ele comenta: *“Existe, viva, uma inteligência prática que transforma a desgraça social numa forma viável de vida.”* Como lá quase não existe desenvolvimento econômico, o homem é obrigado a desenvolver alternativas criativas o tempo todo em todas as áreas de sua vida. O que se reflete também na produção da arte e artesanato nordestinos. Ele continua: *“Embora vazados de opressão o povo ainda inventa seu jeito de sobreviver. (...) No sertão, nas praias, não há quase nada do que se reconhece como ‘civilização ocidental’. E o homem se manifesta invencivelmente forte para improvisar sua vida no dia a dia. Transforma areia em pé de algodão, coqueiro em jangada, gado em tudo. Sabe trabalhar super economicamente o que pode dispor. E canta e dança e curte muito. Me identifiquei demais com esse tipo de inteligência prática. No teatro que fiz a gente aprendeu também tirar leite de pedra e essa prática não é subdesenvolvimento, é um tipo de cultura pobre do ponto de vista colonizador, mas muito rica do ponto de vista da realidade do mundo.”*<sup>83</sup> Nessa carta ele identifica semelhanças entre o seu método de trabalho e esse “saber popular” que encontrou no Nordeste.

O reaproveitamento e o trabalho com materiais e objetos que são rejeitados pela sociedade é uma prática usual para Flávio Império desde seus primeiros anos no teatro. Em todo o seu trabalho com artes, em qualquer uma das linguagens com as quais trabalhou, ele sempre colecionou e requalificou em seu trabalho, materiais e objetos que eram descartados. Essa sua postura artística e, porque não dizer, política, aparecem aqui perfeitamente identificadas com uma parte da produção de um Brasil, onde o mais importante é trabalhar com o que se tem a mão, é fazer com o muito pouco ou com quase nada, o mínimo necessário para sobreviver. Para essa população, que é a grande maioria brasileira, ser criativo é questão da mais pura sobrevivência. A vontade de Flávio Império, a sua ânsia em transformar tudo o que lhe caía nas mãos, ou que ele encontrava nas ruas, em objeto de arte ou de utilidade, em uma peça de cenário, de figurino, ou simplesmente num instrumento para ser utilizado em aula, encontrou na produção do artesanato e do modo de vida nordestinos, que refletem as realidades econômica, cultural e social de todo o Brasil, uma ressonância muito clara. Identificação com a sua postura, com a sua produção artística, com o desenvolvimento e busca por uma “*estética miserabilista*”, não por exuberância estilística, mas como decorrência de uma necessidade e da

realidade brasileira e mundial. Trata-se de uma clara postura política de procurar agir e trabalhar com o que é jogado fora, não valorizado por não ser material suficientemente “nobre” para “merecer” a atenção da sociedade industrializada de consumo. Então, passa-se a trabalhar com o “arcaico”, com o que é considerado precário ou descartável, aquilo que ninguém quer. No campo da arquitetura, as idéias que Império desenvolveu junto ao Grupo Arquitetura Nova, quanto a pesquisas em habitação popular, seu profundo envolvimento e dedicação em gerar uma habitação econômica, com o mínimo de recursos, de materiais e técnicas, e o máximo aproveitamento de qualidade arquitetônica, que originaram a “poética da economia”, estão relacionadas com isso. E também caracteriza-se por ser uma clara postura política de se trabalhar com materiais “arcaicos”, baratos e que se encontravam em abundância e com certa facilidade pelo país. Mas que se caracterizavam por ser o que existia de mais próximo e mais coerente com a realidade da construção civil no país. Tratava-se de buscar uma arquitetura alternativa viável, mesmo que classificada por muitos como artesanal e arcaica, para se resolver o problema da carência de habitações no Brasil. Tal postura política identifica-se totalmente com esse modo de “sobrevivência” e de produção brasileira que Flávio Império encontra em suas viagens pelo Nordeste.

Em entrevista à Folha de São Paulo, em 1978<sup>84</sup>, ele responde de forma bem humorada às exigências burocráticas da realização de um mestrado por parte da Universidade. Resposta que reflete muito das características dos seus trabalhos de arte e do tipo de “pesquisa” que lhe interessava naqueles anos finais da década de 70, dando indícios de sua identificação e satisfação com o “reencontro” com o povo brasileiro, indo aonde o povo está: *“As conversas que eu tenho com o pessoal pelos barcos e navios do Rio Amazonas ou pelas rodoviárias do Acre e Rondônia vão me dando uma visão mais clara do que é o Brasil, bem diferente da visão heróica dos livros de História. Eu decidi que o meu mestrado e doutoramento seriam feitos tendo como fonte de informação as ruas e as praças.”*<sup>85</sup> De acordo com Fauzi Arap, em texto de 1979, enquanto que ainda nos anos 60 o povo era só uma idéia, já no final dos anos 70, Flávio quis e fez de si o povo.<sup>86</sup> Ele não estava em busca do “povo”, ele era o próprio “povo”, e como parte integrante do “povo brasileiro” interagia, se comportava e se comunicava com esse mesmo povo como um “igual”. Era sempre ali, próximo de tudo o que era verdadeiramente do “povo”, que ele se sentia mais em casa, mais à vontade para criar, trabalhar, viver.

É revelador como o cenógrafo que começou sua busca por uma estética que refletisse as condições reais, precárias e mínimas, de sobrevivência do povo brasileiro em 1960, na sua primeira montagem profissional na cenografia de *Morte e Vida Severina*, fosse abandonar a Universidade para poder ir até onde o “povo está” e, viajando freqüentemente pelo país afora entre os anos de 1977 e

---

<sup>83</sup> IMPÉRIO, Flávio. Carta a Amélia, 25/01/1978, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.

<sup>84</sup> Flávio Império deu uma entrevista para o Jornal Folha de São Paulo sobre a sua exposição *“Coisas e Loisas”* (1978), realizada numa época em que Império acabara de voltar de uma de suas longas viagens pelo Nordeste brasileiro.

<sup>85</sup> Flávio Império em entrevista a KNAPP, Erica, *A Festa Popular de Flávio Império*, Jornal Folha de São Paulo, 14/09/1978.

<sup>86</sup> ARAP, Fauzi. *“Flávio Império – Do Bexiga à Liberdade”* em *Folhetim*, São Paulo, nov./ 1979. Republicado em catálogo da exposição realizada pelo SESC, *Matrizes, Filiais e Companhias*, São Paulo, 1979.

1979, fosse “descobrir” a verdadeira “estética popular” que ele tanto procurava. Para além da “liberdade na pintura”, das “comunidades alternativas”, do Tropicalismo e da “contracultura”, essa estética revelou-se para ele em momento oportuno, como uma forma de “sobrevivência ao terror” da ditadura. A sobrevivência ao terror estava lá, “*na simplicidade dos povoados sertanejos, ou de pescadores e jangadeiros, nas habilidades e práticas tradicionais que resistiam à ‘civilização ocidental’ e à ditadura.*”<sup>87</sup>

Na mesma carta que escreve para sua irmã de Natal, ele comenta “*Se sobrar alguma coisa desse rolo todo de fim de civilização autoritária, há de ser o que o povo como esse aqui conseguiu preservar, o conhecimento da natureza, o trabalho inteligente da sobrevivência junto a ela.*”<sup>88</sup>

De volta de uma dessas viagens Flávio Império monta uma exposição no SESC localizado à Rua Dr. Vila Nova, 245, em São Paulo, intitulada “*Coisas e Loisas*”. Em entrevista dada ao jornal Folha de São Paulo na época desta exposição, em setembro de 1978, ele se diz “*muito festeiro o tempo inteiro*” e fala sobre o seu profundo interesse nas festas populares. Nesse artigo ele comenta um pouco dessa “capacidade criativa” do povo brasileiro, que ele encontra em suas viagens. Paraphraseando Caetano Veloso – “*o povo brasileiro é muito musical*”, ele afirma: “*Ele (o povo brasileiro) é muito visual. É impressionante a inteligência construtiva do brasileiro que, com palha, taquara e terra, resolve todos os problemas de ‘design’ desde o chão até o teto, fogão, utensílios de uso; e com uma incrível habilidade técnica.*”<sup>89</sup>

A própria abertura dessa exposição, que foi totalmente dedicada às crianças (irerês – crianças na umbanda), assumiu caráter de uma “grande festa popular”, com comidas e bebidas típicas das festas populares, servindo café com bolo de fubá, ao invés de vinho com salgadinhos. Estandartes, mastros de festas juninas e motivos populares misturavam-se numa exposição que se caracterizava mais por configurar um espaço que lembrava o cenário de uma peça teatral ou um circo. O clima da exposição caracterizava-se por uma procura por mais liberdade e informalidade, se comparada com as exposições em galerias e museus. Nessa entrevista, Império declara: “*Desde pequeno gosto de festas de rua e elas continuam a me interessar porque elas são mais humanas do que as festas com uísque na mão, que eu acho muito chato. Já estou muito velho para as discotecas, mas destas até gosto, porque nelas o pessoal dança mesmo e se descontraí.*”<sup>90</sup> Flávio Império vai se definir mais como um “artesão” do que como artista. Nessa mesma entrevista ele comenta: “*Eu não vou buscar inspiração no povo, eu sou do povo.*”<sup>91</sup> A própria exposição assumiu durante o tempo todo um clima de “festa” e de “confraternização” entre as pessoas de todos os tipos, independente de suas classes sociais, raças, credos, cor.

---

<sup>87</sup> ARANTES, Pedro Fiori. Op. cit., p. 159.

<sup>88</sup> IMPÉRIO, Flávio. Carta a Amélia, 25/01/1978, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.

<sup>89</sup> Flávio Império em entrevista a KNAPP, Erica, *A Festa Popular de Flávio Império*, Jornal Folha de São Paulo, 14/09/1978.

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> *Idem.*

No texto do convite para essa exposição Império comenta como pintar tornou-se para ele um hábito a que ele recorre nos intervalos entre atos do palco. *“Um jeito de brincar com meus botões”*, de acordo com suas palavras. Segundo ele, estava sentindo, *“com o passar do tempo, que a sociedade de meu tempo prefere o joio ao trigo, confundindo os trilhos. Pasmado com a iniquidade, perplexo com a ignorância, boquiaberto com a hipocrisia, desanimei com a ‘sapientiae’ do ‘homo’ e me senti mergulhado na realidade humana, como um naufrago entre escombros.”*<sup>92</sup> Esse texto denota sua descrença em relação à realidade opressora pela qual o país passava, e o seu desânimo ainda com a sociedade acadêmica, suas “sapiências” e teorias. É um texto que fala do aspecto introspectivo pelo qual ele passava, se contrapondo e renegando para ele mesmo uma postura pública de embate e ação políticas mais diretas, como as que muitos jovens artistas e intelectuais estavam assumindo naquele período. A política praticada por ele nesse momento é realizada através de suas produções artísticas e das transformações culturais e comportamentais realizadas em cada homem. De dentro de sua individualidade, passa-se a tirar um homem novo, liberto, desbloqueado e criativo. Os aspectos de auto-descobrimto, introspecção no ato de pintar, e de profusão de seu trabalho de pintura no período, se revelam nas palavras finais do texto: *“Pintar é um ato de prazer. Uma ação surpreendente. Um gesto que escapa. O resto são consertos. Tentativas de acertos, arremedos. Pintar é o avesso do medo. Pintar como quem se permite caminhar sobre os erros.”*<sup>93</sup> A introspecção proporcionada pela pintura e pela busca do auto-conhecimento era para ele uma alternativa ao “medo” e ao terror impostos pela repressão política da ditadura.

Nessa exposição *“Coisas e Loisas”* (1978) ele monta o seu ateliê no meio do espaço da exposição, produzindo e trabalhando no local, para conversar com as pessoas e mostrar como funciona o seu trabalho de impressão de serigrafias em tecido. Flávio e Loira, numa grande mesa de trabalho, estampavam os tecidos, enquanto os visitantes e curiosos observavam atentos à técnica dos artistas em ação. Na exposição, Flávio Império mostrava aos visitantes todos os passos da montagem e produção de seus trabalhos serigráficos sobre tecido, de forma didática e interativa com os visitantes. A sua postura de “professor de linguagem” e incansável produtor de obras de arte aparece claramente nesta exposição, onde o mais interessante e importante é mostrar para as pessoas “como se faz” e ensinar o que é feito. Procurava com isso instigar e despertar o potencial criativo ou “vontade artística” de algum curioso que por acaso passasse lá e pudesse se encantar com o trabalho manual, a produção artesanal dos tecidos. Várias fotos localizadas na Sociedade Cultural Flávio Império mostram todo o processo de trabalho do artista durante a exposição, que devido a essa configuração peculiar, acabava por ganhar uma característica de “performance” do professor junto com os seus alunos. Sendo uma exposição nada estática ou silenciosa, adquirindo aspectos de uma “grande festa” ou quase as características de um trabalho realizado em grupo – relação com a “vida em comunidades”, ou de

---

<sup>92</sup> IMPÉRIO, Flávio. Convite para *“Coisas e Loisas: exposição-oficina de Flávio Império”*, de 13 a 30 de setembro de 1978 no Sesc, Rua Dr. Vila Nova, 245, em São Paulo. Cópia localizada no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo – Secretaria de Cultura de São Paulo.

confraternização entre as pessoas que ali estavam assistindo, aprendendo, fazendo, participando do acontecimento. Império diz que a montagem daquele espaço procurava “*tirar a pintura do cavalete, e se possível, passá-la para o chão e o teto, conquistando o espaço.*”<sup>94</sup>

O trabalho em grupo (ou em comunidades) também é recorrente em toda a sua trajetória, assumido frequentemente pelo artista como proposta de trabalho e postura de vida. Acentuadamente após seu contato com o Grupo Living Theater em 1970, que exercia essa prática da contracultura, e cujas experiências partiam sempre de um movimento grupal, como acontecia no Brasil dos anos 60 com alguns grupos (como o Arena e o Oficina). Mas no Living isso acontecia de forma mais acentuada porque eles faziam praticamente tudo em convivência mútua. A comunhão era uma opção ideológica e comportamental, um novo estilo de vida por eles adotado, e com o qual Império muito se identificou no período.

A sua vontade de mostrar o “fazer”, o “colocar a mão na massa”, é marcante em todos os seus trabalhos plásticos. Essa postura de “mostrar ao público” não só as telas e tecidos prontos, mas como eles foram confeccionados acompanhou sua trajetória artística. Como em suas cenografias para peças de Brecht, como em “*Ópera dos Três Vinténs*” (1964), ele se recusa a esconder o modo de produção artístico da cena, dos cenários. Ele não fazia mistério dos procedimentos de criação do trabalho, seguindo os ensinamentos de Bertolt Brecht, que procurava com isso diluir a “ilusão” da cena, valendo-se de mostrar as estruturas dos cenários, como um de seus recursos que visavam provocar o “*distanciamento*” no espectador.

Na obra de Flávio Império todos os procedimentos são mostrados, e todo o processo fica sempre didaticamente explicitado no resultado final da obra. A marca da construtibilidade da obra está evidenciada na arquitetura da casa popular e o cenário não esconde seu processo construtivo, evidenciando e aparecendo ao público a estrutura e o suporte por trás do palco. Ele evidencia para o público o modo de produção artístico dos seus quadros através das sobreposições de tintas que aparecem em seus painéis serigrafados. Ele aplica assim, inclusive nas artes plásticas, essa velha lição de um outro homem de teatro, Bertolt Brecht, o qual marcou muito o percurso e o modo de produzir teatral de Império nos palcos paulistanos nos anos 60. Muitos dos seus trabalhos de artes plásticas também evidenciam e “falam” o modo, as técnicas e as experimentações pelas quais passaram para chegar até a sua confecção final. Toda a obra plástica de Flávio Império, principalmente a partir do início dos anos 70, quando ele começa a aplicar em seus trabalhos a técnica da serigrafia (ou silk-screen) por intermédio de seu amigo Cláudio Tozzi, parece “contar” e explicitar o seu processo de manufatura. Uma camada sobre a outra vai demonstrando, desvelando, o modo como a pintura foi executada. O modo como as camadas de tinta sobre estamparias chegaram a ser o que são, numa incrível capacidade de experimentação, de testes e novas aplicações.

Se algo não dava certo, ou se ele ficava insatisfeito com o resultado estético do trabalho final, ele simplesmente pintava de novo por cima da obra, com total senso de experimentação e

---

<sup>94</sup> Flávio Império em entrevista a KNAPP, Erica, *A Festa Popular de Flávio Império*, Jornal Folha de São Paulo, 14/09/1978.

desprendimento com relação à obra. Segundo depoimento de amigos seus, entre eles Luís Augusto Contier,<sup>95</sup> se Império não gostava de algum detalhe ou particularidade do quadro, ele simplesmente ia cobrindo com outras camadas, e continuava trabalhando no quadro até que ele se sentisse realmente satisfeito com o resultado. Em seu trabalho plástico desse período ele contava muito com o acaso e com a sua intuição estética na confecção da obra.

Rafic Farah, ex-aluno de Império na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP durante os primeiros anos da década de 70,<sup>96</sup> nos conta que uma vez ele presenciou Império pintando o rosto de uma velha numa perna de pau, quando uma mosca pousou e ficou grudada na tinta do quadro. Quando o artista notou o ocorrido, simplesmente tirou a mosca de lá, e fez um desenho perfeito de uma mosca no lugar onde a original havia pousado. Ao ser interrogado sobre aquilo, ele simplesmente disse “*Algum motivo teve pra essa mosca ter ficado aqui.*” Segundo Farah, o artista trabalhava com esses acidentes. Ele olhava, observava tudo o que acontecia no Brasil, tudo o que estava acontecendo à sua volta e intuía. Aí ele ia lá e fazia o que lhe parecia ter mais potencial, o que parecia ser mais interessante nisso tudo.<sup>97</sup>

Os trabalhos de Império com os panos de “carne-seca”<sup>98</sup>, caracterizam bem essa tendência do “*encontro possível, onde o incidente e o acidente se cruzam na criação de novas realidades.*”,<sup>99</sup> de acordo com suas próprias palavras. No próprio catálogo de sua exposição, “*Matrizes e Filiais*” (1979), ou seja, um ano após a exposição “*Coisas e Loisas*” (1978), ele coloca que isso faz parte do seu trabalho: “*Procuro meu próprio equilíbrio entre o acaso e o improvisado. Essa é a chave que me acontece desde sempre e com a qual me acostumei ir vivendo.*”<sup>100</sup> Nessa exposição aparece pela primeira vez ao público sua extensa gama de experimentações com os panos de “carne-seca”.

De acordo com depoimento de Luís Contier, Império também tinha um incrível desprendimento por sua obra e uma grande vocação para a dessacralização da obra de arte que ele próprio produzia. Contier deu aulas com Império para os primeiros períodos do Curso de Arquitetura e

---

<sup>95</sup> Luís Augusto Contier é formado em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP. Entre 1981 e 1984 foi professor da disciplina “*Desenho e outros Meios de Expressão*” junto com Flávio Império e Renina Katz para o Curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Realizou mestrado junto a FAU-USP intitulado “*Ensino de Arquitetura: aspectos e reflexões sobre sua organização*” em 2001. Atualmente é professor e coordenador do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu, em São Paulo. Atua intensamente como arquiteto junto ao escritório “*Contier Arquitetura*” desde 1981. Ele ainda é vice-presidente da AsBEA (Associação Brasileira de Escritórios de Arquitetura).

<sup>96</sup> Rafic Farah graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP durante os anos 70. Ele mantém um escritório de designer gráfico em São Paulo chamado “*Estúdio Rafic Farah*”, onde desenvolve rica e produtiva trajetória como designer, sendo muito requisitado para a execução dos mais variados tipos de trabalhos gráficos, como editoração de todo tipo de livros, encartes e revistas, idealização de logotipos, assim como realização de campanhas publicitárias inteiras. Ele ainda coordena o Curso de Arquitetura e Urbanismo da “*Escola da Cidade*”, uma associação sem fins lucrativos que atua na cidade de São Paulo.

<sup>97</sup> Depoimento de Rafic Farah à autora, em seu estúdio, no dia 12/09/2002.

<sup>98</sup> “Carne-seca” é o nome dado ao tecido com estampa borrada, resultado do processo de limpeza das tintas das máquinas industriais. Após cumprirem esta função, estes tecidos impregnados por diferentes tintas e padrões de estampas sobrepostas são postos à venda em feiras livres e em mercados populares a baixos preços.

<sup>99</sup> IMPÉRIO, Flávio. Catálogo da exposição realizada pelo SESC *Matrizes, Filiais e Companhias*, São Paulo, 1979, Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

<sup>100</sup> Idem.

Urbanismo da Faculdade de Belas Artes de São Paulo durante os anos 80, e tiveram uma convivência muito intensa neste período.

Através do desprendimento e descompromisso com a permanência da obra, ou seja, através de sua postura clara e libertária com relação ao seu próprio processo de criação, Império se permitia experimentar e explorar todo o tipo de técnica, material ou objeto que lhe caísse nas mãos e que lhe parecesse interessante visualmente. Ele não se prendia a nada, nem ao que era produzido em termos de arte naquele momento e que freqüentava as galerias da época. Ele buscava experimentar o que ninguém estava vendo ou testando. O “olhar” voltado para o que os artistas e intelectuais da época não percebiam ou não prestavam atenção. Ou seja, suas preocupações estavam mais voltadas para trabalhar com o que estava “fora do circuito” de produção artística e intelectual, com o que os artistas da época nem pensavam em usar. Império trabalhava com o que lhe chamava a atenção naquele momento por algum motivo, que ia desde coisas muito concretas, como materiais e objetos diferenciados, até idéias muito abstratas ou metafísicas. Ele se interessava e gostava de trabalhar seguindo a sua própria intuição artística.

Para Império estar sempre produzindo algo novo, diferente, algo que instigasse a sua “vontade artístico-criativa” era o que mais lhe interessava. O importante era estar sempre desenhando, pintando, produzindo. O “processo” de produção, de confecção, de manufatura da obra lhe era muito mais interessante e importante, para o desenvolvimento e continuidade de seu trabalho artístico, do que o resultado final da obra. Tratava-se do desprendimento de saber que aquele objeto, enquanto obra, poderia ser refeito ou reproduzido. Para ele a questão mais importante estava ligada ao desenvolvimento do seu processo criativo, através da prática do “fazer” como forma de conhecimento e de novas descobertas.

Ainda no texto do catálogo da exposição “*Matrizes e Filiais*”, Império comenta sobre suas experiências com a produção de seus panos de “carne-seca”: “*Trabalhar impressões serigráficas sobre ‘carne-seca’ passou a ser um treino do improvisado, exigindo movimentos e decisões rápidas e atentas, na manipulação das matrizes, tintas, cores, técnicas de impressão. Uma estranha dança de preparações e limpezas, onde através de lances e relances as imagens vão se adequando aos fundos pré-existentes.*”<sup>101</sup>

Durante suas viagens pelo Recife, em 1978, ele descobre os panos de “carne seca”, e desenvolve uma série de trabalhos com esses panos ainda no Recife. Mais tarde, de volta a São Paulo, ele realiza, em dezembro de 1979, a exposição “*Matrizes e Filiais*”, onde mostra sua produção plástica do período, que se caracteriza pelo trabalho de reutilização e requalificação desses tecidos.

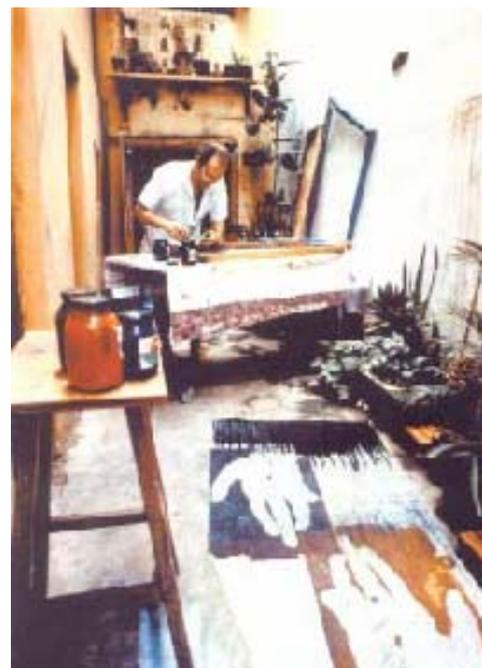
Em texto para o catálogo desta exposição o artista conta um pouco dos caminhos que “por acaso” o levaram ao encontro com esses “panos manchados”, “sucata da indústria de estamperia”,

---

<sup>101</sup> IMPÉRIO, Flávio. Catálogo da exposição realizada pelo SESC *Matrizes, Filiais e Companhias*, São Paulo, 1979. Cópia localizada no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo – Secretaria de Cultura de São Paulo.



Flávio Império junto com instalação em sua exposição-oficina Coisas e Loisas (1978), realizada no SESC Dr. Vilanova. Fonte: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999.



Flávio Império trabalhando com estampas serigráficas em seu ateliê na Rua Monsenhor Passalacqua. Casa do artista. s/d. Fonte: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999.



Flávio Império em Recife segurando uma “bandeira de carne seca”, 1979. Fonte: Capa do *catálogo da exposição Matrizes, Filiais e Companhias*, SESC, São Paulo, 1979. Nesta exposição, realizada em conjunto com Renina Katz, Flávio Motta e Cláudio Tozzi, Império expõe pela primeira vez em São Paulo suas bandeiras realizadas através da impressão serigráfica sobre as bandeiras de “carne seca”.

durante suas andanças pelo Nordeste. Ele explica que esses pedaços de tecido eram refugos da indústria da tecelagem, “*resultantes das operações de limpeza do equipamento industrial de impressão serigráfica de estamperia.*”<sup>102</sup> Como neste processo as padronagens originais se sobrepõem ao acaso, e as tintas ficam escorridas, os tecidos ficam manchados, “grossos e duros de tinta”. Como ocorre justaposição, contraposição, superposição ou falhas, tudo fica impresso “fora de registro”. E por isso eram vendidos a “preços de banana” em tabuleiros de diversas cidades, como no Mercado São José, em Recife, assim como acontecia em todas as grandes cidades brasileiras. Ele procurava, entre os tabuleiros das feiras em que se vendiam esses panos, os mais manchados, que apresentavam uma composição plástica que lhe parecesse interessante. Assim, ele os re-trabalhava, imprimindo-lhes através da serigrafia, desenhos e traços de sua autoria, de modo a obter os mais interessantes e diversos resultados visuais, que eram únicos em cada trabalho.

Ele comenta: (...) “*Fico com a impressão de que a ‘carne seca’ veste a miséria que se veste.*”<sup>103</sup> Ao se apropriar desses tecidos e imprimir sobre eles novas imagens, como as de folhas de bananeiras ou coqueiros, ou a imagem da mão do Papa João Paulo II quando de sua visita ao Brasil,<sup>104</sup> ele as requalifica, imprimindo-lhes ironicamente um novo significado artesanal e único. Num processo de transformação dos “*restos da indústria*” em “*obras-de-arte*”, em imagem única e diferenciada. Num flagrante contraste entre a miséria que as consome e a “*potencialização do significado do tecido.*”<sup>105</sup> Ele utiliza assim, como matéria-prima de seu trabalho, justamente o que é “jogado fora” pela indústria.

Trabalhar com os restos, com os rejeitos industriais, com que está à margem da sociedade, adquire um significado maior. Trata-se mais uma vez de ressaltar sua postura de experimentação e exploração das coisas e objetos que a sociedade industrial não valoriza. Constituem os rejeitos da indústria e por isso são por ela *descartados*. Para o artista, trata-se de um novo olhar sobre tudo aquilo que é descartado e desprezado pelo senso comum, pela sociedade em pleno desenvolvimento industrial, no momento histórico particular pelo qual o Brasil passava. Ele apropria-se desses objetos e ressemantiza-os ao seu modo.

Império não estava sozinho nesse tipo de busca e pesquisa. Muito anterior a ele, ainda durante o final dos anos 50 nos Estados Unidos, temos o importante artista plástico ligado ao *pop-art* americano, Robert Rauschenberg..<sup>106</sup> Ele apropriava-se de objetos, temas e imagens cotidianos e trabalhava em cima deles, recortando, colando, pintando, intervindo. Dessa forma lhes conferia novo significado, requalificando-os e ressemantizando-os. Esse procedimento ou método de trabalho

---

<sup>102</sup> Idem.

<sup>103</sup> Idem.

<sup>104</sup> Segundo depoimento de Amélia Hamburger à autora, em sua residência, no dia 26/10/2001.

<sup>105</sup> KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*, dissertação de mestrado, São Carlos, EESC - USP, 1999, p. 113.

<sup>106</sup> Sobre o trabalho de Robert Rauschenberg, além de outros artistas importantes e contemporâneos de Flávio Império (que atuaram no plano internacional entre 1960 e 80), e a fim de melhor compreender o panorama internacional geral, os novos rumos e discussões que se estabeleciam no campo das artes plásticas durante os anos 50 e 60, veja WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan e HARRISON, Charles. *Modernismo em Disputa – A arte desde os anos 40*, Cosac e Naify Edições, São Paulo, 1998.

artístico advém de um certo amadurecimento do processo artístico que é uma entre tantas heranças da Arte Moderna.

A arte no período de 1950-70 é extremamente rica e variada. Diversos movimentos artísticos, como o, o *pop-art*, o *op-art*, o *land-art*, o *body-art*, instalações e performances difundem-se tanto no Brasil, quanto na Europa e nos Estados Unidos, enriquecem e proliferam o debate. A pintura passa gradativamente, dos anos 30 até os 60, a ganhar o espaço, a se tridimensionalizar, a dialogar com a escultura e finalmente a ganhar o chão e o espaço que a cerca. Tudo graças a inúmeras experimentações que, no Brasil, contaram com a contribuição dos grupos concretistas e neoconcretistas (formado por Lygia Clark e Hélio Oiticica entre outros).<sup>107</sup> Império dialoga, mesmo que muitas vezes à distância, com muitos desses artistas e dessas formas de procedimentos artísticos. Os “*happenings*” que passaram a acontecer em suas aulas principalmente depois de 1970, são provas da sintonia que ele sempre estabeleceu com o que acontecia em termos de arte no Brasil e no mundo.

Para Império era uma questão de experimentar, ver, procurar, sentir o que está à “*margem*” dessa sociedade. Na verdade, sua postura é a mesma da época em que trabalhou nos grupos teatrais dos anos 60 ou em parceria com os arquitetos Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre – continuar trabalhando e reinventando o seu trabalho a partir de objetos e materiais sem aparentemente nenhum valor estético, econômico ou social para a sociedade em geral. Trabalhar com materiais considerados arcaicos porque era o mais acessível e próximo do olhar do povo brasileiro. Esses materiais estavam fora do processo de produção industrial. Eram os mesmos com os quais a população sempre trabalhou, uma vez que a grande parte dela ainda não tinha, como até hoje não tem, condições de ter acesso ao que era produzido de mais moderno pela indústria nacional de ponta.

Essa postura do artista está implícita na sua atitude de pegar bolinhas de natal na rua para reutilizá-las depois em algum trabalho,<sup>108</sup> ou de recolher do meio da rua uma tela rasgada ao meio, pintar e costurar sobre ela uma bota “remendada”.<sup>109</sup> Ele pega todo esse material que usualmente não tem valor mercadológico ou comercial para a sociedade de consumo, e que se trata do “*rejeito*” da mesma e o transforma artesanalmente com suas próprias mãos em objetos, cenários, quadros, figurinos, que se caracterizam por serem visualmente e esteticamente interessantes. É a transformação e a redefinição da própria linguagem desses materiais e objetos geralmente rejeitados e considerados “*inúteis*” pela sociedade industrial da época.

---

<sup>107</sup> As relações entre os trabalhos artísticos e as idéias de Flávio Império e de Hélio Oiticica vão muito além da mera coincidência. Muito embora tudo leve a crer que eles nunca tenham se encontrado pessoalmente nem tenham trocado correspondências, ambos eram artistas contemporâneos antenados no que acontecia no Brasil e no mundo em termos de arte, ligados também aos problemas e questionamentos sociais e culturais de seu tempo. O percurso de cada um deles é ímpar, e as coincidências entre os seus trabalhos, as suas posturas artísticas e as suas relações com as coisas do povo e o “popular”, são questões que merecem ser devidamente tratadas em um estudo mais profundo e apurado. Participaram do Concretismo e do Neoconcretismo importantes intelectuais e artistas plásticos brasileiros da década de 60. Sobre a relevância e os princípios que nortearam o Movimento Neoconcreto no Brasil veja BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e Ruptura*, FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1985.

<sup>108</sup> Depoimento de Carmela Gross à autora no seu ateliê, localizado na Rua Senador Feijó, n. 121, Sé, São Paulo, no dia 12/09/2002.

<sup>109</sup> Depoimento de Renina Katz à autora em sua residência, no dia 11/09/2002. Segundo o depoimento, o quadro “*Bota*”, de 1979, foi presente de Flávio Império para Renina Katz na época.

Ele diz, ainda de acordo com o catálogo da exposição “*Matrizes e Filiais*” – “(...) *As bandeiras me libertam do plano fixo da ‘pintura’, conservam sua transparência real e mantêm os movimentos livres do pano ao vento ou nas mãos. Ao mesmo tempo teatrais e arquitetônicas, lembram os estádios lotados e o carnaval, e o jeito antigo de fazer separações e ‘cortinas’ nas casa do sertão. (...)*”<sup>110</sup>

Nesse processo o resultado é uma série de bandeiras que são “*re-versões, re-invenções, re-lembranças das festas da Praça General Osório, de Ipanema, quando, nos anos 60, Flávio Motta era o ‘porta-estandarte’ dos artistas plásticos sonhadores e suas bandeiras maravilhosas...*”.<sup>111</sup> Trata-se de um sistema de “inclusão”- para contrapor à “exclusão” a que foram sujeitados pela sociedade – desses objetos em seu processo artístico. Objetos que eram sistematicamente descartados e rejeitados pela sociedade na forma de “sobras”, “restos” que não serviam mais ao sistema da vida moderna, inserida na nova produção industrial brasileira.

Reinvenções das cores, dos retalhos, dos pedaços que “vestem” a vida do povo brasileiro em suas festas populares e alimentam o sonho e um projeto por uma vida social brasileira mais justa e igualitária. A postura artística de Império é carregada de uma crítica ao modo de produção no qual o Brasil investia e apostava naquele momento. Sua postura é crítica ao nacional-desenvolvimentismo e a toda idéia de “progresso” através da aposta no desenvolvimento industrial. Trata-se de um modo de encarar o Brasil, assumindo que a solução para os problemas econômicos e sociais brasileiros, não virão através do progresso industrial, e que, portanto, é preciso criar alternativas para responder a tais problemas. Flávio Império realiza isso através de sua arte, de suas pesquisas e experimentações com aquilo que a sociedade em geral não vê nem dá importância. Ele busca em seu trabalho com a “carne-seca” intervir simbolicamente e agregar valor a essa peça que representa a própria “miséria” travestida. Reinventar esse refugio, esse rejeito que “veste” grande parte da população brasileira.

Essa postura política de Flávio Império se caracteriza como aposta que a geração anterior tinha na industrialização, na crença do progresso como solução viável para todos os problemas brasileiros. A busca de Império por essas alternativas ainda guardava o ideário, a idéia base e fundamental do projeto moderno, que ele aprendera com seus professores. Ele procurou dar continuidade a esse projeto, buscando trabalhar com alternativas a uma industrialização não concretizada e que não poderia atender a toda a grande massa da população naquele momento. Ou seja, encontrar outros rumos para alcançar os mesmos fins, o mesmo projeto, o mesmo ideal de alcançar as igualdades sociais e econômicas que seus antecessores como Artigas já idealizavam. Portanto trata-se de uma crítica, de revisão, de reavaliação, de mudança de rumos para alcançar um projeto já idealizado por

---

<sup>110</sup> IMPÉRIO, Flávio. Catálogo da exposição realizada pelo SESC *Matrizes, Filiais e Companhias*, São Paulo, 1979. Cópia localizada no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo – Secretaria de Cultura de São Paulo. São Paulo, São Paulo.

<sup>111</sup> Idem

seus antecessores, e que pretendia ter um alcance maior e mais abrangente, que contemplasse toda a sociedade brasileira.<sup>112</sup>

Flávio Império e Edmar de Almeida aproximaram-se em 1975 quando trabalharam juntos num projeto de pesquisa sobre os trabalhos em tear manual realizados pelas tecedeiras de Uberlândia. Sobre o tema, Império realizou um filme com duração de 50 minutos que foi chamado “*Colhe, carda, fia, tece*”.<sup>113</sup> Tal filme em super 8 foi rodado especialmente para a exposição de tecidos artesanais produzidos pelo artista Edmar de Almeida no Museu de Arte de São Paulo.<sup>114</sup> Império realizou ainda outros dois documentários: “*As tecedeiras de Uberlândia – MG*” e “*Tecidos artesanais de Edmar de Almeida*”<sup>115</sup> para esta exposição

Segundo texto de Flávio Império sobre a produção desses filmes documentários, o seu interesse neste trabalho de documentação estava “*diretamente ligado aos últimos momentos da indústria caseira do tear manual como atividade de subsistência, repetindo o artesanato clássico trazido de Portugal no período da Colonização e ainda utilizado nos interiores de Minas Gerais como manta e cobertor ou colcha.*”<sup>116</sup>

Ainda segundo o texto, a realização dessa pesquisa de Flávio Império estava estreitamente ligada com o trabalho de criação de tecidos realizado pelo artista Edmar de Almeida em colaboração com as tecedeiras da região e Uberlândia. E todo o trabalho de pesquisa de campo foi realizado antes, “*durante muitos anos por Edmar de Almeida, na região do triângulo mineiro onde essa técnica sobreviveu às proibições da corte portuguesa da fabricação de tecidos manuais no Brasil-colônia.*”<sup>117</sup>

O interesse de Império pela pesquisa desse tipo de produção artesanal, que faz parte do universo da “cultura popular brasileira”, sem dúvida evidencia seu interesse e curiosidade quanto às manufaturas de subsistência que resistiam aos avanços do progresso industrial. Em sua visão, trata-se de uma documentação que registre uma forma viável de produção manufatureira que naquele momento atende às reais condições sócio-econômicas locais e brasileiras. Trata-se de observar e

---

<sup>112</sup> Para melhor explicitar o trabalho de Rodrigo Lefèvre, Sérgio Ferro e Flávio Império como processo de revisão, crítica e continuidade sobre suas posturas acerca do que eles pensavam sobre progresso social e econômico no Brasil, assim como suas posturas acerca dos rumos da produção da arquitetura e dos ideários modernos no Brasil, a partir dos anos 60, consultar KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*, dissertação de mestrado, São Carlos, EESC - USP, 1999. Ver também sobre o mesmo tema, BUZZAR, Miguel. *Rodrigo Brotero Lefèvre a Idéia de Vanguarda*, tese de doutorado, São Paulo, FAU-USP, 2001.

<sup>113</sup> Este filme, juntamente com outro filme por ele produzido em super 8 e intitulado “*Pequena Ilha da Sicília*” (feito em parceria com Renina Katz para o curso de pós-graduação da FAU, “*Ecologia Urbana*”, com o professor Aziz Ab’saber, em 1975), foram exibidos durante sua exposição “*Coisas e Loisas*” em 1978. Na ocasião da exposição, Flávio deu uma entrevista onde declara a respeito dos filmes: “*Quem quer copiá-los? Eles são documentários de uma cultura que está sendo estraçalhada pela cultura atual, que vem e destrói tudo o que havia anteriormente.*” – Flávio Império em KNAPP, Erica, *A Festa Popular de Flávio Império*, Jornal Folha de São Paulo, 14/09/1978.

<sup>114</sup> KNAPP, Erica, *A Festa Popular de Flávio Império*, Jornal Folha de São Paulo, 14/09/1978.

<sup>115</sup> Flávio Império realiza anotações em folhas avulsas sobre esse projeto e esse documentário que foram reproduzidas e compiladas em “*Textos de Flávio Império – seleção de Ruy Moreira Leite para publicação da Editora da Universidade de São Paulo*”, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.

<sup>116</sup> IMPÉRIO, Flávio. *Projeto e realização de filme documentário*, original manuscrito a caneta em folhas avulsas revendo trabalho anterior, in “*Textos de Flávio Império – seleção de Ruy Moreira Leite para publicação da Editora da Universidade de São Paulo*”, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.

<sup>117</sup> Idem.

registrar uma produção artesanal que supre as necessidades que o desenvolvimento da indústria de tecelagem de grande porte naquele momento ainda não conseguia suprir nem suplantar. Esse trabalho das tecedeiras de Minas Gerais caracterizava uma exceção na corrente de progresso industrial que o Brasil seguia, e ganha a atenção e o olhar atento do artista na produção desse documentário que Império desenvolve conjuntamente com Edmar de Almeida.

As tecedeiras de Uberlândia representam um tipo de produção “arcaica” no Brasil. E essa produção vinha sobrevivendo e se mantendo em regiões inteiras de Minas desde os tempos das colônias. Não é por acaso que naquele momento transformações culturais no Brasil e no mundo, quando questões relativas às minorias sociais, étnicas e sexuais, começam a ser colocadas em pauta e discutidas no mundo todo, surja o “olhar” e a atenção do artista para essa população de uma região específica do Brasil, que também é uma “minorias”, tão ignorada e sem voz ativa na sociedade quanto o restante das minorias internacionais. Por trás do documentário existe a preocupação com algo muito além da visão de “cultura popular” como o folclore. Mas ele busca fazer o registro de uma realidade local, regional, de uma população que trabalha e obtém resultados positivos, social e economicamente, nesse reduto do triângulo mineiro.

Por trás desse trabalho também é possível ler o interesse de Flávio Império com o “fazer manual”, a prática, o exercício do trabalho “com as mãos” como uma forma de conhecimento. Para ele o ato de “fazer”, de colocar a “mão na massa” sempre vai representar uma forma de conhecimento peculiar, que confere um repertório único àquele que o “faz” e o pratica. Em todo o seu processo de trabalho criativo e nas suas próprias aulas, ele sempre ressaltou e deixou claro a importância do “fazer”, da prática para se realizar qualquer trabalho em qualquer linguagem que seja.

Em 1982, com a inauguração do SESC Pompéia, ele monta um projeto para oficina de formação de monitores para a instituição. Segundo depoimento de sua irmã, Amélia Hamburger, Império ficou muito entusiasmado com a oficina “Técnicas Mistas” que ele iria aplicar. Para ele a iniciativa e a própria existência do SESC Pompéia era uma forma de praticar a arte também como uma ação destinada aos outros homens. A arte e o lazer juntos. A arte pensada como atividade de livre ocupação, como “lazer”, como “festa” e ato de “convivência” entre as pessoas, e não com um sentido de profissionalização. Ele pontua esses aspectos como uma interessante proposta na integração da arte e artesanato no cotidiano da vida das pessoas na apostila de “Técnicas Mistas” para a formação de monitores do SESC em 1982. O mérito da proposta para ele estava no ato de levar a arte e o artesanato até o “povo”, aplicando e envolvendo todo tipo de linguagem. As atividades propostas pela oficina “Técnicas Mistas” se caracterizariam por linguagens múltipla, como pintura, desenho, música, dança, escultura, cenografia, etc., com objetivo de realizar “criação em grupo”, unidos pela vontade de “comunicação liberta pela desinibição da linguagem”, através de desenvolvimento sensorial e “da sensibilidade e da percepção dos movimentos no espaço: sons, imagens, luz.” Era uma oficina onde o “desenho” decorria da associação de técnicas e materiais que extrapolavam seu uso “clássico” e se tornavam linguagens que permitiam livres apropriações. De acordo com suas palavras, essa oficina

pretendia “colagens e a interpenetração de linguagens afins”. Ela partia da “sensorialização e manipulação do corpo associado às possibilidades ‘plásticas’ da linha, do plano, do espaço, da luz, cor, matéria, de imagens e sons, movimentos; do improvisado e da livre associação de eventos.”<sup>118</sup>

Uma prática libertária e global no que se refere ao uso de múltiplas linguagens numa produção coletiva e grupal. Ele apropriava-se e punha em prática nesta oficina um cruzamento entre as idéias de “colagem” (de onde ele tirava a livre associação de técnicas, processos e materiais) e de “happening” (de onde ele tirava a idéia de eventos, improvisados em grupo). Como se, naqueles inícios de anos 80, ele encontrasse no SESC Pompéia um espaço e abertura para colocar em prática todas as atividades de criação coletivas que Império começou a desenvolver ainda dentro da Faculdade de Arquitetura da USP no início dos anos 70.

A oficina “Técnicas Mistas” de 1982 tem relação com os trabalhos da “Exposição Festa” de 1974, que propunha a composição de um espaço na forma de uma grande festa, sendo o cenógrafo responsável pela produção de todo o “ambiente”, desde as bandeiras, a fogueira, os quadros e objetos a serem distribuídos pelo local. Era a organização do “pátio interno para onde convergem os salões de exposições”.<sup>119</sup> Fogueiras, mastros, projeções em super-8, almofadas, etc., tinha tudo planejado e desenhado. Semelhante ao projeto de montagem “Casa-cenário-moda-loja” (1974) em Cuiabá, onde ele reconfigurou todo o espaço para a “ambientação” do local.<sup>120</sup> E por sua vez tem a ver também com a Expo-Oficina “Coisas e Loisas”(1978) que ele classifica como “Intervenção em espaços alternativos”<sup>121</sup> No seu currículo aparecem os elementos de linguagem com os quais ele trabalha nesta exposição: “espaço, música, pintura, desenho, silk, madeira, recorte, pano, pedra, papel, transparências, brilhos, super-8.”<sup>122</sup>

Tal exposição, a intervenção ambiental na “Casa-loja” (1974) de Cuiabá, a Expo “Festa”, (1974), assim como a proposta “Técnicas mistas”(1983), procuram propor a intervenção do cenógrafo-arquiteto em “lugares alternativos”, nos lugares em que acontecer, utilizando todo o seu repertório de construção espacial para realizar um verdadeiro acontecimento, um grande evento. A exposição “Alegres Pintores do Bexiga” (1977) é classificada por ele como “Intervenção em Espaço alternativo: Teatro Igreja de São Paulo/ Teatro Célia Helena – São Paulo”<sup>123</sup> Esses procedimentos que ele avalia como sendo da alçada de quem mexe com ambientações, que domina a “linguagem visual-espacial” e por isso é função do arquiteto-cenógrafo são “justificadas” (ou pontuadas) por ele em dois textos (da Coletânea de Ruy Moreira Leite): um é uma carta para a Fundação Guggenheim (1981) onde ele explica o seu trabalho; e o outro é um texto sobre a função do arquiteto como “protetor dos corpos

<sup>118</sup> IMPÉRIO, Flávio. Texto “Técnicas Mistas”, apostila para oficina a ser desenvolvida no SESC Pompéia, 1982. Original datilografado e apostilado. Cópia doada à Sociedade Cultural Flávio Império (S.C.F.I.) por Márcia Benevento em 1993.

<sup>119</sup> IMPÉRIO, Flávio. Texto “Exposição-Festa” (1975). Original manuscrito a caneta em folhas avulsas revendo trabalho anterior, in “Textos de Flávio Império – seleção de Ruy Moreira Leite para publicação da Editora da Universidade de São Paulo”, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.

<sup>120</sup> *Idem.*

<sup>121</sup> IMPÉRIO, Flávio. “Curriculum Vitae” do artista, de 1983, localizado no “Processo Flávio Império Professor FAU-USP” (Secretaria Pessoal da FAU-USP).

<sup>122</sup> *Idem.*

*das pessoas*” (1974). Ele vai assumir que a festa de rua, os mercados e feiras, o espaço de ação pública, as ruas, tudo, é teatro e pode ser cenografado quando for interessante ser feito.

A carta à Fundação Guggenheim datada de 1983, onde ele explicita e define suas pesquisas e “experimentações” quanto às linguagens, quanto ao tratamento do espaço, nos seguintes termos: Ele diz: “*Exploro a linguagem do ‘espaço cênico’, manipulando as possibilidades dos ‘lugares’ físico-arquitetônicos onde o acontecimento teatral venha a ocorrer.*”<sup>124</sup> E mais adiante ele apresenta sua impressão, o seu pensamento sobre o que seria o papel de intervenção do “cenógrafo-arquiteto”. Ele coloca a questão da seguinte forma: “*Em nosso tempo já não se pode falar em Arquitetura Teatral, especificamente programada para ‘teatros’ sem levar em conta todas as variantes de ‘lugares’ adaptados para a ação cênica e mesmo situações limites de apropriação transitória de qualquer ‘lugar’, espaços abertos ou fechados, onde o cenógrafo deve intervir.*”<sup>125</sup>

Sua postura de cenógrafo-arquiteto fica definitivamente clara a seguir, no mesmo texto quando ele fala que as suas “*funções sempre foram as de transformar, através de elementos projetados ou improvisados, os ‘lugares’ arquitetônicos em espaços específicos para a ação cênica*”,<sup>126</sup> não importando onde quer que ela possa acontecer.

Segundo ele, os acontecimentos populares que de alguma maneira se valem de elementos de linguagem teatrais nas feiras e mercados populares, ou em platéias super lotadas de programas de auditório de televisão (especialmente o “Chacrinha”) ou estádios superlotados, praias, avenidas e praças superlotadas. E por isso o teatro no Brasil é muito rico, porque acontece em todos esses lugares.

Certa vez Império disse que, uma feira, um mercado, uma estação rodoviária, uma rua com pessoas transitando, etc., sempre foi “teatro”, sempre representou uma “ação cênica” acontecendo fora do palco. E a familiaridade do cenógrafo arquiteto com o espaço teatral, as suas pesquisas na área de linguagens visuais, sempre “antenado” que era com todas as linguagens que fazem parte da composição do espaço, da “ambientação” cênica de um determinado espaço, permitem que ele interfira nesses “lugares”, sejam quais forem. Lugares abertos ou fechados, arquitetônicos ou não, onde acontecer de precisar de uma intervenção ou caracterização de um determinado “ambiente”, onde acontecer de precisar ser.

---

<sup>123</sup> *Idem.*

<sup>124</sup> IMPÉRIO, Flávio. “*Carta a Fundação Guggenheim pleiteando bolsa de estudos*”, original datilografado. Reproduzido em “*Textos de Flávio Império – seleção de Ruy Moreira Leite para publicação da Editora da Universidade de São Paulo*”, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.

<sup>125</sup> *Idem.*

<sup>126</sup> *Idem.*

## Capítulo 2 - Atuação como arquiteto

### 2.1. A Formação do arquiteto

As características da formação de Flávio Império como arquiteto estão muito ligadas e presentes no seu trabalho cenográfico e na maneira como ele lê a cidade e o mundo à sua volta. Ele era um homem de linguagens, que dominava praticamente todas as linguagens, em especial linguagem espacial. Bom exemplo dessa visão são os filmes caseiros em super-8 que ele fez durante suas viagens pelo Nordeste e o filme sobre o Bexiga (“*Pequena Ilha da Cecília*”). Nesses filmes ele dá uma amostra de como enxerga o mundo arquitetonicamente, como enxerga o espaço, a linguagem espacial e as relações espaciais do mundo à sua volta.

Ele considerava a cenografia uma parte, “*um aspecto interessante da arquitetura, da arquitetura cênica.*”<sup>127</sup> Porque até as primeiras décadas do século XX no Brasil, a cenografia era tratada bidimensionalmente, só tinha frente e fundo no palco, e ficava, em geral, a cargo de “pintores-decoradores”. Na cena paulista, a importância do papel do diretor, do cenógrafo, responsável pela composição do espaço da ação cênica (e de outros aspectos que compõe a cena como um “todo”, como a criação dos figurinos, a direção de atores, o autor do texto, a música, etc.) passou a sofrer transformações a partir das experiências do TBC, e mais tarde com o Teatro de Arena e do Teatro Oficina. Segundo Império, o espaço teatral é uma brincadeira para o pintor. Mas para o cenógrafo-arquiteto o espaço teatral parece tão precíval frente aos “monumentos arquitetônicos” que não parecem jamais, que o arquiteto trata a cenografia “*com o entusiasmo do jogo e da poesia, que é o oposto da concreção da matéria transformada em objeto utilitário.*”<sup>128</sup> O cenário é o “lugar da ação cênica” e pode acontecer em qualquer lugar, na rua, na casa, na praça, na feira e festas populares, etc. Ou seja, para ele, onde há um acontecimento, um evento, há um cenário e uma cena. “*O cenário é o lugar com tudo que faz o lugar ser aquele e não outro.*”<sup>129</sup> O cenógrafo-arquiteto é um comunicador que trata a cenografia no espaço tridimensional, e produz arquitetura com a precisão, “poesia” e “liberdade criadora” de quem está compondo um “espaço-ambiente”, que tem por objetivo abrigar um evento ou acontecimento, seja ele o “habitar”, o “dormir”, o “fazer as refeições” ou qualquer outra atividade que se pratique no espaço a ser construído.

No embate com as questões contemporâneas, no Brasil, com as condições, situações e disposições de determinados recursos, ele procurava produzir e criar o melhor possível, baseado em idéias que lhe eram mais próximas. A falta de recursos e de mão de obra especializada num Brasil onde tinha tudo por fazer acaba sendo um desafio a mais que estimulava o “potencial criativo” do

---

<sup>127</sup> Segunda parte da transcrição de depoimento de Flávio Império a Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas no dia 11/ 06/ 1983, na Rua Monsenhor Passalacqua, n. 47 (residência do entrevistado). Entrevista realizada durante a preparação da exposição “*Rever Espaços*”, coletânea dos trabalhos cenográficos de Flávio Império, realizada em 1983, no Centro Cultural São Paulo, sob a responsabilidade da Divisão de Artes Plásticas. Cópia localizada no Arquivo Multimeios da Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo – Secretaria de Cultura de São Paulo, p. 11.

<sup>128</sup> *Idem*, p. 11.

artista. Flávio Império demonstrou que sempre é possível fazer “mais e melhor” com “menos e muito pouco”.

Império foi um homem que sempre experimentou muito no trabalho com o espaço e com as artes (sejam cênicas ou plásticas). Ele conseguiu perceber e aprender desde muito cedo, e graças à sua formação como arquiteto, que o espaço é linguagem. Desde cedo ele aprendeu que poderia tratar o espaço de diferentes maneiras dependendo do que queria “comunicar” ou o que pretendia “passar” ou “expressar” no trabalho final.

Para o arquiteto-cenógrafo, o espaço tridimensional, enquanto linguagem, é o elemento básico de trabalho do arquiteto. E, como artista, passou a dominá-lo completamente. Ele dominava as características bidimensionais do espaço em seus quadros, da mesma maneira e com a mesma mestria com que dominava o espaço tridimensional nos palcos, na arquitetura e na cidade. Por isso mesmo as leituras que fazia dos espaços, eram precisas e primorosas. O espaço, sem dúvida, foi a grande matéria-prima desse artista multidisciplinar. Aprendeu a lidar com o espaço ao longo de suas experiências nos palcos paulistanos e na faculdade de arquitetura ao mesmo tempo, durante seus anos de formação (de 1956 a 1962), tornando-se impossível separar a sua atividade de arquiteto da atividade de cenógrafo. A formação como cenógrafo e diretor teatral, veio junto com sua formação como arquiteto, e isso marcou seu trabalho e sua produção por toda a sua vida. Ele tornou-se um cenógrafo e diretor, que não seria o mesmo sem seu aprendizado e experiências como aluno e professor na FAU-USP. Da mesma forma, tornou-se um arquiteto que não seria o mesmo sem suas experiências nos estreitos palcos do Vergueiro, Teatro de Arena e Teatro Oficina.

## **2.2. A Criação de uma “Estética Novista” e a “Arquitetura Nova”**

A proposta da “Pintura Nova” tem estreita relação com as pesquisas desenvolvidas por Flávio no teatro, assim como remete e se relaciona diretamente com o “Cinema Novo”, e com o que mais tarde seria denominado por Sérgio Ferro de “Arquitetura Nova”. A “busca do povo” que ocorre no início dos anos 60 mal chega a se solidificar. São iniciativas como a do Cinema Novo, dos CPCs (Centros Populares de Cultura) e do Teatro de Arena “*que acabam inspirando os três arquitetos a imaginar um outro programa para a arquitetura moderna brasileira, um programa novista, para não dizer popular.*”<sup>129</sup> Quando Sérgio batiza a experiência do grupo como “Arquitetura Nova”, e também “Pintura Nova”, ele explica que foi uma clara referência ao Cinema Novo: meios simples, “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”.

A Arquitetura Nova tem clara relação com o movimento do Cinema Novo. É como se a estética da Arquitetura Nova fosse a materialidade arquitetônica da estética da Fome de Glauber Rocha. A preocupação dos três arquitetos consistia em extrair os elementos plásticos que compõem a

---

<sup>129</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>130</sup> ARANTES, Pedro Fiori. Op. cit., p. 50.

sua arquitetura a partir de componentes simples, baratos e até banais presentes nas construções mais corriqueiras encontradas em qualquer cidade brasileira. O tijolo, o bloco, o caibro são recombinações não só mostrando didaticamente a marca da produtividade da construção arquitetônica, evidenciando cada etapa da construção, como também são trabalhados com uma linguagem plástica própria, clara e marcante, dando origem a um ambiente claramente pensado e planejado de acordo com a lógica da racionalização da construção, coerente e adequado economicamente à realidade brasileira, deixando claros a precariedade de meios, a criatividade e a emancipação política dentro do canteiro. É possível dizer, dentro de uma perspectiva histórica, que o Grupo Arquitetura Nova propõe uma mudança de sentido na arquitetura moderna brasileira, sem no entanto contestá-la completamente. Seguindo assim os passos de Artigas e, ao mesmo tempo, criticando sua postura política e arquitetônica frente à realidade brasileira, eles afirmam-se como grandes seguidores e continuadores do exemplo profissional de Artigas quanto ao papel sócio-político do arquiteto, como também o questionam e propõem novos rumos para a arquitetura moderna brasileira.

Dentro das próprias pesquisas sobre técnicas e estéticas alternativas e artesanais como solução para o problema da habitação popular brasileira, Flávio Império também é um precursor ao construir, ainda em 1961, a Residência Simon Fausto em Ubatuba, que dá as primeiras coordenadas arquitetônicas para o grupo, por sua característica “densidade espacial” ou pela redução dos espaços de uso privado ao “mínimo funcional”. Através do uso de materiais simples ou da técnica construtiva em abóbada catalã de tijolo comum assentado sem cimento e formando vãos paralelos de três em três metros. Tal técnica foi empregada a fim de utilizar “a produção das olarias locais, e o máximo aproveitamento. De mão-de-obra pouco especializada, uma vez que a colocação dos tijolos sobre armação simples de madeira emprega a técnica de assentamento de paredes.”<sup>131</sup> Tendo a “precariedade” como ponto de partida é que Flávio Império procura extrair uma expressão arquitetônica própria, indicando os caminhos da Arquitetura Nova.

Sérgio Ferro conta que foi ao assistir o espetáculo *Morte e Vida Severina*, que ele ficou convencido de que Flávio estava dando uma ‘espécie de confirmação’ do que deveria ser feito também na arquitetura: materiais simples (saco de estopa engomado e amassado nas roupas, papel e cola nas caveiras de boi) transformados pela criatividade tirada do “quase nada” adequavam-se mais com o nosso tempo (e lugar) do que a importação de modelos estilísticos e estéticos importados. A partir daí que o Grupo Arquitetura Nova com os seus três componentes iniciou suas experimentações no sentido de projetar habitações populares econômicas, utilizando os materiais simples e a mão-de-obra de acordo com as possibilidades de nosso país.

Rodrigo e Sérgio, ainda durante o seu segundo ano de graduação, em 1958, começaram a trabalhar juntos. Nessa época eles passam a constituir o que hoje em dia chamamos *Arquitetura Nova*. Em 1961 os três se unem pela primeira vez quando constituem, com outros colegas o grupo que representa a FAU no Concurso Internacional de Escolas de Arquitetura da VI Bienal de Artes de São

Paulo. Começaram a trabalhar juntos portanto no início dos anos 60, anos de radicalização e esperanças na transformação do país e do advento de uma possível e provável revolução social brasileira. É nesse período inicial de atuação do grupo, antes da reviravolta conservadora de direita, de 1964, que eles consolidam suas idéias de experimentações em algumas obras residenciais como soluções possíveis para resolver o problema de habitação popular no Brasil.

Flávio Império tirava partido da escassez de materiais e da falta de bons artesãos (mão-de-obra especializada) no Brasil para alcançar o máximo de expressividade e plasticidade no teatro. Com materiais baratos e sem valor ele configurou uma “nova estética visual” para o teatro brasileiro. Da mesma forma que na Pintura Nova, a precariedade deixa de ser mero atraso e passa a ser elemento integrante da obra. A marca da identidade nacional brasileira nasce não apenas da falta de meios, mas da elaboração cênica moderna e crítica, e a escassez inerente a um país subdesenvolvido. O “mal-acabado” no teatro e a “grossura” na pintura é registro do país inacabado e subdesenvolvido que ao mesmo tempo supera a simples aspiração de modernização e acabamento do primeiro mundo.<sup>132</sup>

Os trabalhos desenvolvidos principalmente por Sérgio e Flávio em pintura e teatro, são importantes parâmetros para a compreensão da experiência do grupo em seu trabalho conjunto em arquitetura. O ateliê de trabalho dos três, que era configurado por um triplex mínimo nos fundos da casa da mãe de Império, era um núcleo quase político, de uma constante ebulição de pensamentos críticos e criativos, no qual ambos aconteciam simultaneamente, e por onde passavam freqüentemente alunos e pessoas de teatro. O ateliê era marcado pela questão do *fazer artístico*. Para eles o mais importante era deixar claras as “marcas do fazer”. Segundo Sérgio Ferro as experiências de Império com pintura e com teatro fizeram-no saber o que era se pôr no “fazer”, na “prática” da construção de uma obra de arte ou de arquitetura.<sup>133</sup> Para Ferro, a sua própria experiência em pintura e a experiência de Flávio no teatro, ensinaram-lhes que o momento do fazer é o momento mais rico, o momento mais produtivo.

Koury aponta que a “estética miserabilista” será trazida para a Arquitetura Nova a partir das experiências cenográficas de Flávio Império. Segundo a autora, suas experiências cenográficas contribuíram para a transformação da “poética da economia”<sup>134</sup> em princípio de arquitetura realizada

---

<sup>131</sup> IMPÉRIO, Flávio. “Residência na Praia”, em revista *Acrópole*, no. 319, de junho de 1965, p. 36 e 37.

<sup>132</sup> SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”, in *Que Horas são?: ensaios*, São Paulo, Cia. da Letras, 1987, p. 29-48.

<sup>133</sup> No catálogo da exposição do SESC, Sérgio Ferro comenta: “Flávio era pintor, poeta, professor, homem de teatro e cinema também. Dizia que o arquiteto sustentava os outros. É possível. Talvez por isso sua obra de arquitetura é pequena, como a minha. ... Se o arquiteto sustentava os outros, todos os outros Flávios certamente embarçavam o arquiteto. Eles sabiam o que é pôr-se lá no fazer para se achar, embrenhar-se na matéria para perder a desconcertante ligeireza do ser, pensar fora do pensamento dado: tudo o que é arte, enfim. Eles experimentaram tudo isso bem demais para não sentir amargamente o que a arquitetura ‘normal’ impede aos que a servem. W. Morris dizia: arte é manifestação da alegria no trabalho. Os Flávios viveram essa alegria séria e sabiam que ela não mais visitava os canteiros desde a Renascença.” - FERRO, Sérgio. “Flávio arquiteto”. in Catálogo da exposição “Flávio Império em cena”. São Paulo, Sociedade Cultural Flávio Império, SESC, 1997, p. 101.

<sup>134</sup> Koury fala sobre a *poética da economia* como a posição artística adotada pelo *Grupo Arquitetura Nova*, que denuncia a miséria nacional de seus próprios meios de produção. A *poética da economia* é um termo “que define os princípios estéticos da produção do *Grupo Arquitetura Nova* em suas diversas manifestações”, in KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*, dissertação de mestrado, São Carlos, EESC - USP, 1999, p. 114.

pelo Grupo Arquitetura Nova.<sup>135</sup> A relação entre o projeto estético da Arquitetura Nova, as novas relações de trabalho no canteiro e a cenografia de Flávio Império sempre foram muito estreitas. O mesmo desdobramento da “estética miserabilista” trazida por Império para o Grupo Arquitetura Nova está também apontado e presente nas questões levantadas por Glauber Rocha em seu manifesto “*Uma Estética da Fome*”, que em meados da década de 60, iria explicitar o rumos tomados pelo Cinema Novo na produção cinematográfica.<sup>136</sup>

*A poética da economia* foi conceituada por Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro em 1963, no texto “*Proposta Inicial para um debate: Possibilidades de Atuação*”, do seguinte modo: “Assim é que do mínimo útil, do mínimo construtivo e do mínimo didático necessários, tiramos, quase, as bases de uma nova estética que poderíamos chamar a ‘poética da economia’, do indispensável, da eliminação de todo o supérfluo, da ‘economia’ de meios para a formulação da nova linguagem, para nós, estabelecida nas bases da nossa realidade histórica.”<sup>137</sup>

Em seus trabalhos de pesquisa sobre condições de produção e trabalho nos canteiros da construção civil, na busca do desenvolvimento de novas técnicas construtivas, o Grupo Arquitetura Nova realiza uma arquitetura trilhada nos caminhos da poética da economia. “*A economia no processo de produção da arquitetura transparecia pelo uso de materiais baratos como o bloco de concreto, pela supressão de revestimentos, pela valorização do trabalho humano no canteiro e pelo desenvolvimento de tecnologias alternativas*”<sup>138</sup> – caso das coberturas em grandes abóbadas realizadas em diversas casas construídas pelo grupo. As instalações aparentes, as paredes sem revestimento, o sistema construtivo das abóbadas não constituem valor pelas características isoladas mas como campo de definição de uma poética.

Sobre os processos de produção em arquitetura adotados pelo Grupo Arquitetura Nova, Koury comenta: “*A radicalização estética de suas opções tecnológicas e construtivas e o trabalho aparente constituíram a versão miserabilista da Arquitetura Nova e podem continuar sendo identificados à produção de Flávio Império, como, por exemplo, as bandeiras de carne seca.*”<sup>139</sup> Assim como em outros trabalhos plásticos, cenográficos e arquitetônicos, a estética miserabilista pode ser identificada a várias fases da obra de Flávio Império. Assim como o canteiro de obras (para o Grupo), o trabalho do

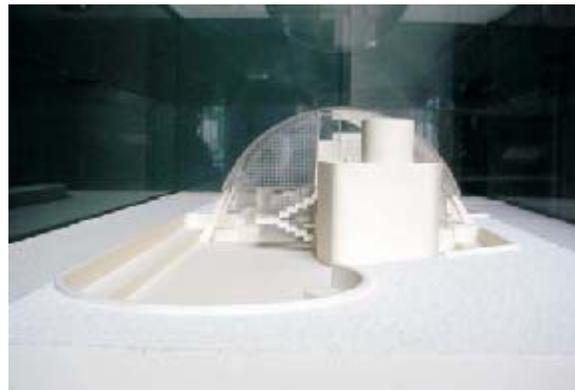
<sup>135</sup> KOURY, Ana Paula. *Arquitetura Nova* in revista AU no. 89, abr/mai 2000, p. 68 a 72.

<sup>136</sup> A “estética miserabilista” de Flávio Império é um desdobramento da “estética da fome” de Glauber Rocha, aplicada ao campo de sua produção cinematográfica. Em seu manifesto “*Uma Estética da Fome*”, Rocha define as principais questões abordadas pelo Cinema Novo: “*De Aruanda a Vida Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, exercitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção de Festivais do Itamarati, pela Crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público - este não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. (...) O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência.*” In ROCHA, Glauber. *Arte em Revista*, n. 01, ed. Kairós, jan./mar. 1979, p. 15-17.

<sup>137</sup> FERRO, Sérgio e LEFÈVRE, Rodrigo B. *Proposta Inicial para um debate: Possibilidades de atuação* in *Encontros GFAU* 63, GFAU, 1963, p. 11 a 16.

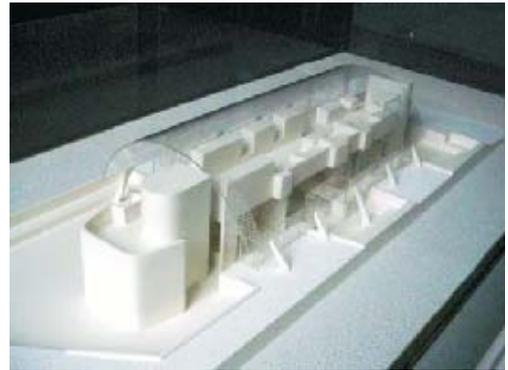
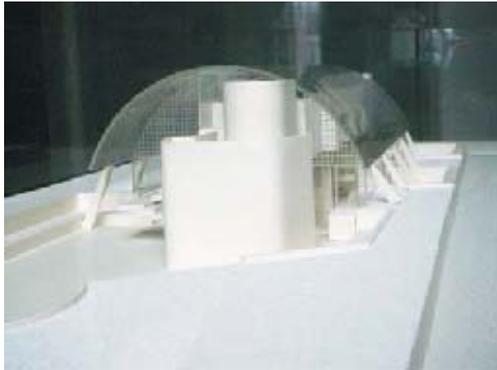
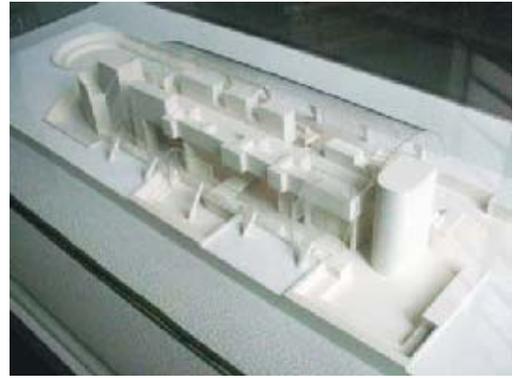
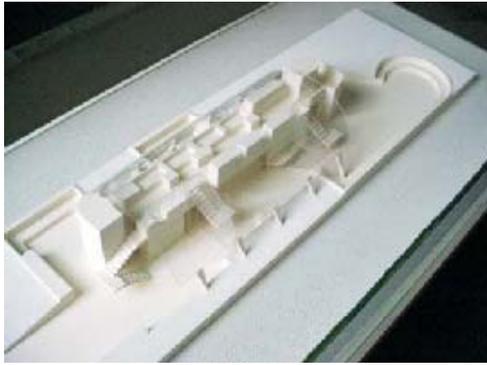
<sup>138</sup> KOURY, Ana Paula. Op. cit., 2000, p. 68 a 72.

<sup>139</sup> KOURY, Ana Paula. Op. cit., 1999, p. 113.

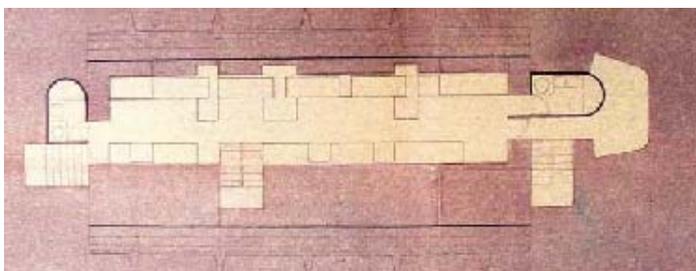
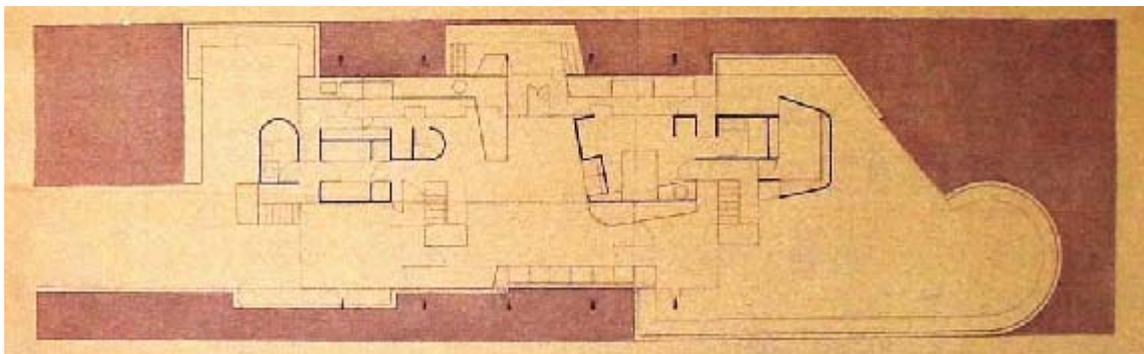


Residência Ernest Hamburger - projeto não construído de Flávio Império - 1967  
Vistas da maquete confeccionada para a Exposição "Flávio Império em Cena"  
realizada no SESC-Pompéia - 1997

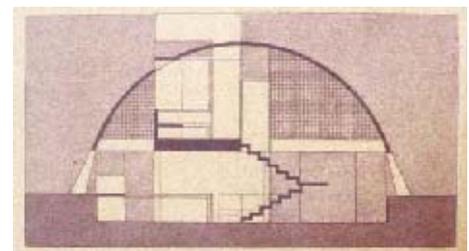
Fonte: Sociedade Cultural Flávio Império - SCFI



Vistas da maquete confeccionada para a Exposição "Flávio Império em Cena" realizada no SESC-Pompéia - 1997



Plantas originais



Corte Transversal

Residência Ernest Hamburger - projeto não construído de Flávio Império - 1967  
Fonte: Sociedade Cultural Flávio Império - SCFI

teatro para ele constitui-se num trabalho essencialmente coletivo, do qual todos devem participar como co-produtores daquela obra. Os operários do teatro são os atores, os contra-regras, os cenógrafos, o diretor, que trabalham em conjunto.

Em 1967 Flávio Império projeta uma residência para a família de sua irmã, que nunca foi construída. O projeto para a Residência Ernest Hamburger reunia todos os aspectos, idéias e propostas do Grupo Arquitetura Nova: tinha uma estrutura clara em abóbada perfeita, funcionando a compressão, sem precisão de isolamento ou impermeabilização. O modo de construção também seguia o princípio estabelecidos em outras casas do grupo onde a grande abóbada protegia primeiro o canteiro de obras e os operários, para depois, quando a casa ficasse pronta, servir de abrigo para seus moradores. O espaço interno da residência era fluído, de liberdade total e poucos espaços totalmente fechados. Tais espaços completamente fechados resumiam-se mais aos banheiros e áreas molhadas. O resto do interior da casa era aberto, com um grande e amplo mezanino que serviria de área aberta para os filhos do casal Hamburger. Embaixo do mezanino ainda temos poucos espaços completamente isolados. Nas extremidades da residência, projetam-se para fora da cobertura volumes dos “espaços molhados” que agregam dinamismo à fachada e brincam com o jardim.

Este projeto caracteriza-se por ser uma variação do protótipo de estudo para a construção de casas populares elaborado pelos três arquitetos desde os seus tempos de estudantes e que foi tantas vezes experimentado e aplicado nas variadas casas construídas pelo grupo ao longo dos anos 60.<sup>140</sup> Segundo Sérgio Ferro, esse protótipo de residência, que adotava em todos os sentidos a “estética novista” da Arquitetura Nova teria sido a contribuição mais original do Grupo em seus quase dez anos de atividade conjunta. Sobre o projeto para a Residência Ernest Hamburger, Ferro diz: “*Flávio concentrou nesse projeto tudo o que queríamos de arquitetura.*”<sup>141</sup>

As atividades e práticas de Flávio Império com arquitetura vão diminuindo ao mesmo tempo em que o Grupo Arquitetura Nova vai deixando de atuar em 1969. O projeto para a Residência Juarez Brandão Lopes, realizado em conjunto com Lefèvre em 1968 parece marcar o fim das experimentações em arquitetura por parte do grupo. Império e Ferro foram desistindo da prática da arquitetura. Império sempre foi um homem que dominava múltiplas linguagens e acaba por dedicar-se mais ao seu trabalho de artes plásticas, de teatro e ao ensino de artes e arquitetura.

Flávio Império ainda realizou alguns projetos de reformas, como para sua residência ateliê, além de continuar escrevendo e refletindo sobre a prática e o aprendizado da arquitetura durante os anos 70 e 80, uma vez que nunca abandonou o ensino na área de linguagens visuais para arquitetura.

Ao mesmo tempo em que a Arquitetura Nova permitiu descobrir novas formas de produção, técnicas e plásticas, vai esbarrar nas dificuldades próprias da construção de uma mercadoria cara.

---

<sup>140</sup> Sobre uma análise mais aprofundada das residências construídas em conjunto pelo Grupo Arquitetura Nova consultar KOURY, Ana Paula. Op. cit., 1999.

<sup>141</sup> FERRO, Sérgio. “*Flávio arquiteto*” – Catálogo de exposição, SESC Pompéia, São Paulo, 1997.

Sérgio e Flávio foram parando e se dedicando mais à pintura ou outras atividades. Rodrigo insistiu mais no trabalho com arquitetura.<sup>142</sup>

Neste período conturbado de endurecimento do regime e aumento da repressão no final dos anos 60 (de tumultos e embates de estudantes na Rua Maria Antônia, aumento do medo frente ao que poderia vir, etc.), Sérgio e Flávio encontraram na pintura um refúgio contra as cisões impostas pela produção arquitetônica, um retorno ao trabalho manual, com o “fazer” artístico. A solidão do trabalho no ateliê durante o ato de pintar permite que o artista fuja da opressão do mundo exterior e reencontre um pouco da liberdade perdida no âmbito da esfera pública, durante aqueles anos difíceis. Como veremos, para Flávio Império o início dos anos 70 representará um período de recolhimento para dentro do seu próprio “eu interior”. Toda uma nova postura frente às complicações políticas daquele período, posterior ao endurecimento militar de 1968 através da promulgação do Ato Institucional n. 05, e subsequente acirramento das perseguições do governo militar aos grupos de resistência ao golpe militar durante os primeiros anos da década de 70, vai influenciar a sua orientação artística. No caso de Flávio, um artista que sempre foi mais autônomo em relação aos outros dois do Grupo Arquitetura Nova, por desenvolver com sucesso atividades nas artes e no teatro em paralelo ao trabalho com a Arquitetura Nova, o refúgio passa a ser uma consequência natural da época de repressão em que vive e do isolamento em que ele acaba ficando, quando se vê sozinho, afastado de seus maiores amigos e interlocutores de trabalho durante os anos anteriores, que de uma forma ou de outra são presos, deportados ou se exilam. Exemplo disso são os casos de Ferro e Lefèvre que foram presos em novembro de 1970.

### **2.3. Residência Simon Fausto – 1961**

Um bom exemplo de projeto de arquitetura que incorporou aspectos cenográficos de sua experiência teatral é um dos poucos projetos seus que foram construídos, um dos poucos (senão o único) que ele projetou sozinho. Sendo um de seus projetos mais interessantes de arquitetura, foi realizado antes mesmo de graduar-se arquiteto. Flávio Império projetou essa residência em 1961 para Simon Fausto na Praia da Enseada, em Ubatuba.

Nesta residência, o arquiteto construiu um espaço extremamente sintético e funcional, ao mesmo tempo que muito agradável. Ele aplica claramente uma velha lição que aprendeu ainda nos tempos que trabalhava no estrito teatro amador da Comunidade Cristo Operário<sup>143</sup> e no Teatro de Arena e que acompanhou o seu trabalho por toda a sua vida, ou seja, ele extrai dos mínimos e “*poucos*

---

<sup>142</sup> FERRO, Sérgio. “*Flávio Império arquiteto*” in *Flávio Império em cena* – Catálogo de exposição, SESC Pompéia, São Paulo, 1997, p. 101.

<sup>143</sup> A experiência-piloto de trabalho com a comunidade, coordenada pelo frei dominicano João Batista, e que dispunha de uma pequena indústria de móveis onde os próprios operários eram os donos da produção (UNILABOR – Comunidade operária que gerou uma indústria de produção de móveis), durou cinco anos.

*elementos em jogo o máximo de síntese e linguagem.*”<sup>144</sup> A casa é compacta e bem resolvida, tudo tem o seu devido lugar e os espaços reduzidos são extremamente bem aproveitados. Ao mesmo tempo ela é extremamente confortável, prática e aconchegante para uma família passar o veraneio.

A residência fica de frente para a praia e foi visitada pela autora nos dias 19 e 20 de abril de 2003. A residência é de propriedade do senhor Gladstone Bustamante, que a adquiriu durante a década de 70, e que procurou sempre preservar, na medida do possível, as peças do banheiro, da cozinha, as luminárias, as esquadrias, as cores e as características originais por gostar muito dela e reconhecer sua importância como expressão arquitetônica. A casa encontra-se por isso em bom estado de preservação, sendo possível identificar o esforço do proprietário em manter a construção original. Na medida do possível e do necessário, eles substituíam as peças de instalação hidráulica e elétrica originais que quebraram por outras idênticas, quando encontraram. Recentemente foi feita a “recuperação” da fachada de concreto aparente, que encontrava-se cheia de manchas por causa da umidade e da chuva.

A filha do proprietário, Gislene, nos recebeu durante a visita e foi grande fonte de informações sobre a casa. Ela contou ainda que recentemente eles pintaram novamente todas as paredes internas da casa que tinham pintura como seu revestimento, buscando ser fiel, ao máximo, às cores especificadas por Flávio Império na pintura original. Todos os armários embutidos que estão por toda a casa (os guarda-roupas dos quartos, os armários das cozinhas e o armário da garagem, que guarda cadeiras, esteiras e guarda-sóis de praia), o mobiliário dos quartos (beliches) e as esquadrias de janelas e portas-balcão, são construídos em madeira, pintados em tom intenso de amarelo ouro. Em todos os ambientes, as áreas das paredes ao fundo, configuradas pela diferença entre a curva das abóbadas e o nível das paredes de tijolos à vista abaixo, foram todas repintadas no tom original, em azul marinho. Somente a parede dos fundos da cozinha não é em tijolo à vista, tendo sido pintada originalmente em um tom de ocre (ou bege).

Segundo Gislene<sup>145</sup> o piso de toda a casa era originalmente em cimento queimado vermelho, conhecido como “vermelhão”, e que é obtido pela mistura de pó xadrez em tom vermelho ao cimento. Há muitos anos atrás, seus pais trocaram esse piso por tábuas de madeira corrida na casa toda. É interessante notar que na configuração original da distribuição de cores na parte interna, Império lançou mão das três cores primárias, quase que brincando com as três cores em todos os ambientes da casa de forma delicada e equilibrada. Apesar de tratar-se de cores intensas, ele não saturou nenhum dos ambientes com uma ou outra cor, sempre equilibrando o tijolo à vista das paredes, com o azul profundo da parte inferior das abóbadas, os amarelos das portas e janelas e o vermelho do piso. Ela

---

<sup>144</sup> Flávio Império, em depoimento a Fernanda Perracini Milani (então aluna de Teatro da ECA-USP), em seu trabalho monográfico *“Falando sobre Flávio Império”*, apresentado àquela faculdade em 1975, pg. 18. Cópia pertencente à Sociedade Cultural Flávio Império.

<sup>145</sup> Durante visita à Residência Simon Fausto, na Praia da Enseada, n. 1560, em Ubatuba, nos dias 19 e 20 de abril de 2003, Gislene Bustamante Bonnemaïson, filha do proprietário, nos forneceu depoimentos com informações acerca do funcionamento, confortos térmico e acústico, e questões relativas à preservação e conservação do estado atual da casa. Além de nos contar parte da história da própria casa.



Entrada principal da casa com portas balcão. Amplo e acolhedor jardim na frente protege a intimidade do interior da residência.



Concreto aparente recentemente recuperado pelo Sr. Gladstone, atual proprietário. Gárgulas conduzem as águas pluviais do terraço jardim para o piso durante o ano inteiro.



Detalhe do encontro da parede de tijolos à vista com a abóbada de tijolos. Ao lado do carro na garagem um prático armário para guardar material de praia e outros objetos de uso externo e do jardim.



Detalhe do encontro da parede de tijolos à vista com a abóbada de tijolos. Faixa de janelas ao longo do corredor lateral da casa com a calha de cimento logo acima.



Vista de cima do terraço jardim para o mar. Mesa e banco especialmente projetados para desfrutar a bela paisagem.



Banco de cimento no jardim lateral. O banco parece encaixar-se entre as jardineiras e brotar do meio da vasta vegetação.

ainda contou que eles tiveram que refazer a impermeabilização da cobertura somente uma vez durante todos os anos em que foram proprietários da casa.

A configuração da casa é predominantemente linear, acompanhando a disposição do terreno. Ao se chegar à casa, a primeira impressão que se tem é que a casa meio que se esconde no terreno por estar “afundada” nele, e se esconder por trás de uma densa vegetação que configuram os jardins da frente. A topografia do terreno sobe à medida que avançamos em direção ao fundo. A implantação adotada por Flávio Império esconde a casa que é enterrada a meio nível da parte de trás do terreno. A casa assim confunde-se com a paisagem, e ao mesmo tempo se destaca dela pelo pronunciado e ousado uso do concreto aparente na fachada principal, e pela superposição do terraço jardim. O terraço jardim é voltado para a praia e para o mar, promovendo uma vista muito interessante do entorno graças à sua altura e posição em relação à topografia ao seu redor.

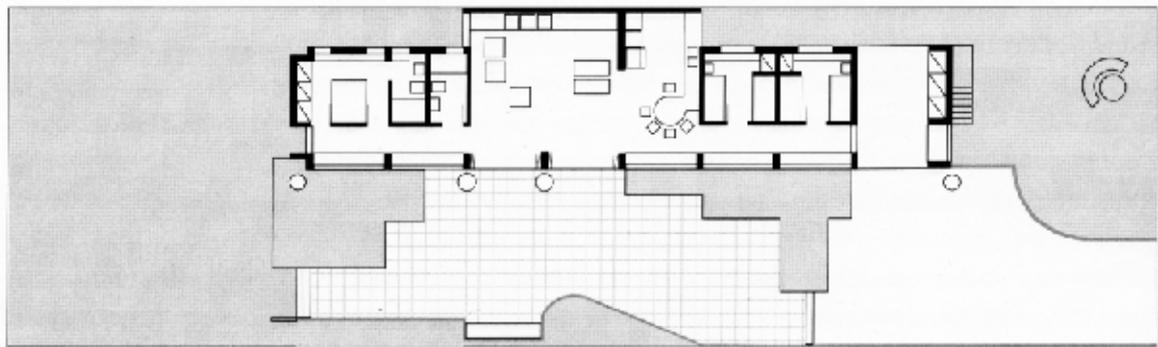
A distribuição dos espaços internos da casa é feita por um corredor principal que se estende por toda a casa junto à sua fachada principal, e para o qual todos os ambientes estão voltados. Ao longo de todo o corredor e logo abaixo das janelas externas temos bancos de cimento embutidos e aparadores de cimento sobre as portas balcão e janelas, e sob os arcos de abóbadas, que servem como armários.

A casa é subdividida em oito módulos iguais de 3 metros cada, que correspondem à largura de cada uma das abóbadas. Essa dimensão configura uma modulação das subdivisões internas da casa. As dimensões longitudinais de cada ambiente são determinadas em função do número de abóbadas (ou de módulos) que o ambiente abrange. Por exemplo, cada um dos quartos e a cozinha têm o comprimento do tamanho da abertura de uma abóbada, ou seja, 3 metros. A sala tem o tamanho de duas abóbadas, ou seja, 6 metros de comprimento.

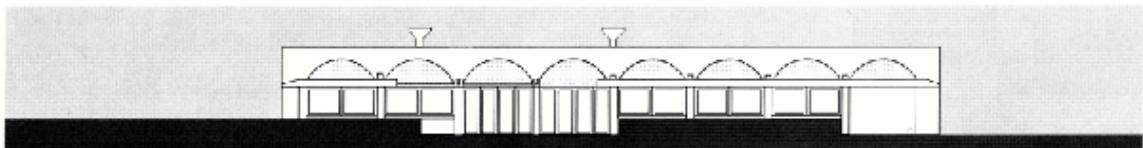
Flávio Império seguiu um princípio que busca o melhor aproveitamento dos espaços internos da casa e a melhor relação entre interno e externo. O jardim lateral, em frente da sala, é quase uma extensão do próprio interior da casa, pela disposição e abertura dos espaços. As partes internas e externas se comunicam e se interpenetram fluentemente graças às portas-balcão da sala e das amplas janelas pivotantes horizontais que rasgam toda a parede do corredor principal da casa, o qual está todo voltado para o jardim.

A intimidade dos ocupantes é preservada pela implantação, que fica um pouco afastada em relação à praia e se abre para o jardim lateral ao terreno. Todo o jardim é composto por jardineiras que apresentam plantas de grande porte e de folhas largas e alguns tipos de palmeiras, bem adaptáveis à região.

A casa apresenta três quartos, sendo dois de hóspedes e uma suíte. Em cada um dos dois quartos de hóspedes ele colocou um lavatório com espelho e aparador em madeira pintados de amarelo ouro. Existem ainda dois beliches e armários em madeira por ele projetados e embutidos nas paredes, encaixando-se e distribuindo-se no exato espaço do quarto, promovendo assim, através da utilização



Planta



Elevação



Corte transversal

Residência Simon Fausto (1961)  
Fonte: KOURY, Ana Paula. Grupo Arquitetura Nova - Flávio Império,  
*Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro. São Paulo: Romano Guerra Editora: Editora*  
da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2003.



Vista da sala de estar a partir da entrada. Paredes de tijolo à vista, e sob as abóbadas paredes pintadas de azul. Sofás em alvenaria.



Vista da cozinha para a sala. Parede ao fundo pintada de bege.



Vista da cozinha com armários pintados de amarelo.



Banqueta da cozinha em madeira desenhada por Flávio Império. Desenho diferenciado e ergonômico.



Vista da sala para o jardim. Integração entre exterior e interior através das portas balcão. Sobre as portas, aparador de cimento serve de armário.



Vista da sala de estar para o corredor lateral. Detalhe do encontro da abóbada com o pilar de tijolos à vista.

desse mobiliário personalizado e de desenho simplificado e econômico, o máximo aproveitamento do espaço e o máximo uso num exíguo espaço que compõe cada um desses quartos.

Nos quartos ainda temos luminárias iguais às que localizam-se nos corredores, fixadas na parede a uma altura de 1,90 m mais ou menos. Tais luminárias são metálicas e apresentam o corpo de vidro translúcido, promovendo uma iluminação difusa e suave em cada ambiente, o que evita uma iluminação direta e promove um ambiente mais aconchegante. Cada quarto de hóspedes conta ainda com uma caixa de cimento (provavelmente utilizadas originalmente como caixa de gordura) maior que a espessura da parede e que é encaixada na mesma, na altura da cama, e bem junto a ela, o que funciona como um criado mudo para os ocupantes de dentro dos quartos e como um aparador do lado de fora do quarto, para os transeuntes do corredor. Os guarda-roupas dos quartos de hóspedes não apresentam portas, o que evita acúmulo de mofo e umidade nas roupas, coisa que é muito comum nas regiões próximas à praia e beira-mar.

Na suíte principal da casa, temos o acesso proporcionado por duas portas voltadas para o corredor. Entre essas portas encontra-se a cama do casal. Em cima, a 1,90 m de altura, podemos observar luminárias dispostas de cada um dos lados da cama. Embaixo, na altura da cama, localizam-se duas caixas de cimento encaixadas na parede. Tal disposição confere um aspecto cenográfico ao quarto, e em especial a essa parede, uma vez que todos os elementos que compõem o espaço são arranjados de modo a configurar uma imagem completa e perfeitamente desenhada, onde cada componente se relaciona harmoniosamente entre si e com o todo, como um cenário bem estruturado e bem montado.

Pelo que pode-se perceber ao observar as peças gráficas e a construção, e em especial ao atentar para os detalhes construtivos, Flávio Império acompanhou a obra de perto, dando especial atenção à construção como um todo, especificando cada material, cada distribuição e formas que configuram o espaço, desde o aspecto geral da sua implantação, até cada mínimo detalhe de construção. É possível notar a atenção do arquiteto com os detalhes construtivos tanto na parte interna, quanto na parte externa e jardins da casa, sendo que ele escolheu as luminárias do corredor principal que se estende ao longo de toda a casa, e realizou o desenho das banquetas de madeira que estão na cozinha. Ele desenhou inclusive os sofás da sala e bancos em tijolo e cimento ao longo do corredor. O interessante diferencial no desenho dessas banquetas é o assento curvo em ripas de madeira.

Todos os cantos e espaços da casa são pensados para serem bem resolvidos, configurando-se em espaços bem acabados e confortáveis, embora denotem um tratamento “bruto” com relação ao uso dos materiais de construção, que são quase sempre aparentes e usados com suas próprias qualidades. A marca do “fazer” de Flávio Império, do aspecto artesanal e construtivo da casa, lembra muito seus cenários. É como se ele ficasse morando lá, desenhando e projetando cada detalhe dela junto com o pedreiro.

Em carta-projeto para a reforma do sítio de Amélia Hamburger, enquanto está viajando pelo Nordeste em 1974, ele define algumas diretrizes, um “roteiro de obra” para a reforma da casa do sítio



Suíte. Detalhe da porta ao lado da cama com luminária. Caixa de cimento encaixada na parede serve de criado mudo.



Suíte. Detalhe do banco de alvenaria sob as duas janelas.



Quarto de hóspedes com pia e espelho. Banco de alvenaria sob a janela.



Quarto de hóspedes. Detalhe da caixa de cimento (criado mudo) e luminária.



Detalhe do beliche projetado por Flávio Império e perfeitamente encaixado no quarto otimizando o espaço.



Detalhe da tubulação elétrica aparente por toda a casa.

da família Hamburger, e fala sobre sua recusa em fazer “um projeto”, por estar longe. Flávio comenta sobre a inviabilidade de fazer o projeto de longe: “*Eu não quero mais nem saber desse projeto. Para eu fazer uma coisa dessas me mudaria para lá. Por muito menos me mudo para os teatros... De outro jeito não sei fazer nada. Sou como os arquitetos medievais, trabalho na obra, a obra.*”<sup>146</sup> Mais adiante, na mesma carta, ele continua falando sobre seu pensamento em relação à arquitetura: “*Arquitetura não é planta. Isso não é teoria é prática. Arquitetura é espaço e construção. A planta é uma simples forma plana onde se representa o chão e não é suficiente nem para as formigas passearem.*”<sup>147</sup>

Na residência Simon Fausto, esse aspecto do seu particular modo de “construir”, “fazer”, fica evidente. Assim como ele acerta cada detalhe, recorta cada papel, costura cada lantejola, prega cada botão dos cenários que ele executa, artesanalmente ele vai dando forma e vida à casa Simon Fausto, através de intenso envolvimento no processo construtivo. Se não fosse para ter a cara dele, fazer com a própria mão dele, colocar a sua “marca” da produção no trabalho, ele preferia nem fazer.

As janelas são fixadas aos caixilhos nas paredes através de um sistema de eixo pivotante horizontal. Elas são feitas em madeira e abrem-se num ângulo de 90 graus, permitindo total passagem do ar através da área que ocupam. O detalhe do eixo central da janela funciona com um sistema de encaixes entre pinos presos às paredes e corpo da esquadria. As duas portas balcão da sala também são feitas em madeira e cada uma é composta por quatro folhas de vidro que dobram-se, deslizando através de um sistema de trilhos superiores e inferiores a elas. Segundo Gislene, a casa é toda muito funcional e arejada, além de confortável e aconchegante. Os usuários disseram que o conforto térmico da casa é agradável.

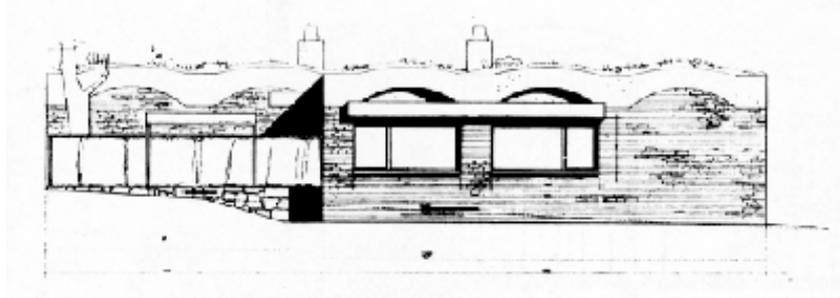
As gárgulas de concreto na entrada, próximas às portas balcão, que guiam as águas pluviais junto à calha também de concreto, marcam a entrada principal da casa. Delas caem correntes de ferro que levam a duas aberturas grandes redondas marcadas no chão (ralos), cheios de seixos rolados. Essa composição quase cênica tem uma clara intenção estética de deixar bem “marcada” a entrada principal da casa. Evidencia o equilíbrio e a simetria que definem “cenograficamente” a fachada principal da casa. Esse caráter cenográfico é ainda reforçado pelos jardins que estão um de cada lado da entrada, permitindo maior privacidade aos corredores laterais e a todos os cômodos que estão voltados para o jardim. O caráter cenográfico marca muito essa residência, assim como outras obras arquitetônicas de Flávio Império.

A instalação elétrica de toda a casa é aparente. Os conduítes metálicos correm na altura do final das paredes de tijolo à vista por todo o corredor principal e pela sala, cozinha e banheiro, a uma altura de 2,00 m mais ou menos. É interessante notar que a instalação elétrica, mas não ainda a hidráulica, já são aparentes nesse primeiro projeto de Flávio Império, coisa que irá se repetir mais

---

<sup>146</sup> IMPÉRIO, Flávio. Texto “*Carta para a família sobre proposta de reforma de residência no sítio*”, original manuscrito a caneta em caderno de notas, 1974. Reproduzido em “*Textos de Flávio Império – seleção de Ruy Moreira Leite para publicação da Editora da Universidade de São Paulo*”, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.

<sup>147</sup> Idem.



Le Corbusier, Lago Constanza (Suíça), projeto de Casa Fuerter, 1950. Fonte: BANHAN, Reyner. "El Brutalismo en Arqutetctura", Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, Espanha, 1967, p. 95. Desenho da fachada com paredes de tijolo à vista e cobertura em abóbadas com calha de cimento sobre as janelas.



Res. Simon Fausto - 1961 (arq. Flávio Império). Fotos da pesquisadora em visita à casa - dias 19 e 20/ 04/ 2003. Entrada principal da casa com jardim. Paredes externas de tijolo à vista e cobertura em abóbadas com calha e gárgulas de cimento sobre as janelas e portas balcão.



Res. Simon Fausto - 1961 (arq. Flávio Império). Fotos da pesquisadora em visita à casa - dias 19 e 20/ 04/ 2003. Detalhe do corredor lateral. Caixas de cimento encrustadas na parede: funcionam como criados mudos dentro dos quartos e como paradores no corredor



Res. Simon Fausto - 1961 (arq. Flávio Império). Fotos da pesquisadora em visita à casa - dias 19 e 20/ 04/ 2003. Corredor lateral. Janelas pivotantes sobre bancos de alvenaria ao longo de todo o corredor.

tarde, inúmeras vezes, nas experiências de pesquisa em habitação popular do Grupo Arquitetura Nova, durante todos os anos 60. Nesses casos de forma mais enfática, ousada e amadurecida do que aqui nessa residência. Ou seja, a Residência Simon Fausto sendo de 1961, é anterior à primeira casa de Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, a Residência Bernardo Issler. Assim, nessa residência “*Império já iniciava experiências e variações arquitetônicas que se combinavam com as preocupações de Lefèvre e Ferro e que ampliavam o repertório arquitetônico de todos.*”<sup>148</sup>

Residências como a “*Maison Fueter*” (1950) do período “brutalista” de Le Corbusier também apresentam abóbadas em tijolo e tubulações aparentes. Consultas e referências às obras de arquitetos como Le Corbusier eram recorrentes entre os arquitetos da FAU no início dos anos 1960. A residência Simon Fausto revela uma sintonia de Império com as transformações ocorridas na obra de Le Corbusier naquele período, que refere-se a um tratamento mais “brutalista”, quanto ao uso de materiais e técnicas vernaculares, como alternativa conceitual ao purismo racionalista que até então lhe era atribuído.

O interessante é que através do currículo de Império é possível constatar que ele fez estágio no escritório de arquitetura de Joaquim Guedes entre os anos de 1959 e 1961. Durante esse período no escritório de Guedes, Império foi colaborador no Projeto da Igreja de Vila Madalena, que recebeu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo.<sup>149</sup> De acordo com Mônica Junqueira,<sup>150</sup> Império também teria colaborado no concurso para o projeto de um “banco”, para o qual eles teriam ganhado menção honrosa em concurso para mobiliário.<sup>151</sup> Como Flávio Império e os arquitetos da época, Joaquim Guedes conhecia a obra de Le Corbusier e suas transformações.

Datam de 1958 as primeiras experiências de Joaquim Guedes com estruturas em abóbadas de tijolo, onde ele faz referências claras a essa segunda fase da produção arquitetônica de Le Corbusier, que ganha força e forma principalmente no período após 50, com projetos como a Unidade de Habitação de *Marseille* – e outras unidades, o projeto *Roq e Rob* (1949), a *Maison Fueter* (1950), o conjunto das *Maisons Jaoul* (1956). Estas alterações no trabalho de Le Corbusier refletiram-se no Brasil na obra de diversos arquitetos que o estudavam, inclusive na obra de Joaquim Guedes.<sup>152</sup> De acordo com Buzzar,<sup>153</sup> estas alterações indicavam que a arquitetura moderna poderia ser pensada não somente sob a ótica dos novos materiais, mas também “*se utilizando abertamente de materiais convencionais, articulados com materiais modernos, como o concreto e apropriando-se de técnicas construtivas históricas.*”<sup>154</sup>

---

<sup>148</sup> BUZZAR, Miguel. *Rodrigo Brotero Lefèvre a Idéia de Vanguarda*, tese de doutorado, FAU-USP, São Paulo, 2001, p. 58.

<sup>148</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>149</sup> Segundo “*Curriculum Vitae*” do artista, de 1983, localizado no “*Processo Flávio Império Professor FAU-USP*” (Secretaria Pessoal da FAU-USP).

<sup>150</sup> CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Joaquim Guedes: espaços da arte brasileira*, Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2000.

<sup>151</sup> *Idem*.

<sup>152</sup> Assim como tiveram também rebatimento na produção de Artigas, a partir da Residência Olga Baeta.

<sup>153</sup> BUZZAR, Miguel. *Rodrigo Brotero Lefèvre a Idéia de Vanguarda*, tese de doutorado, FAU-USP, São Paulo, 2001, p. 58.

<sup>154</sup> *Idem*, p. 58.



Res. Dalton B. de Toledo - 1961 (arq. Joaquim Guedes).  
Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 30/ 12/ 2002.  
Abóbadas da copa e mezanino.



Le Corbusier, Neuilly (Paris), Casas Jaoul (conjunto de casas), 1956.  
Fonte: BANHAN, Reyner. “*El Brutalismo en Arqitettura*”, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, Espanha, 1967, p. 100. Detalhe da abóbada, banco e móvel aparador executados em alvenaria junto da escada.



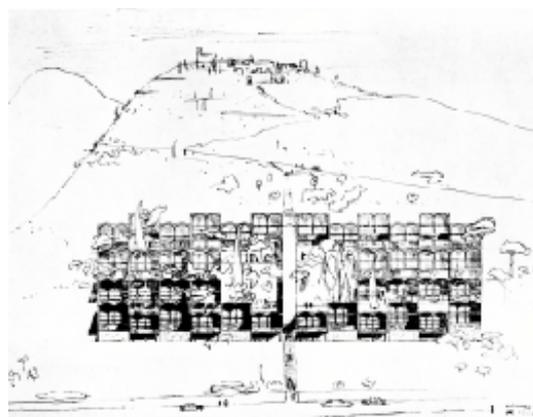
Res. Dalton B. de Toledo - 1961 (arq. Joaquim Guedes).  
Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 30/ 12/ 2002.  
Fachada principal com desenho das abóbadas.



Le Corbusier, Neuilly (Paris), Casas Jaoul (conjunto de casas), 1956. Fonte: BANHAN, Reyner. “*El Brutalismo en Arqitettura*”, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, Espanha, 1967, p. 97. Fachada principal com desenho diferenciado das abóbadas.



Res. Dalton B. de Toledo - 1961 (arq. Joaquim Guedes).  
Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 30/ 12/ 2002.  
Fachada posterior da casa com desenho das abóbadas em destaque.



Le Corbusier, Cap Martin (França), projeto do hotel “Roq et Rob”, 1949. Fonte: BANHAN, Reyner. “*El Brutalismo en Arqitettura*”, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, Espanha, 1967, p. 94. Desenho da fachada principal do hotel com abóbadas em destaque.



Res. Dalton B. de Toledo - 1961 (arq. Joaquim Guedes). Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 30/ 12/ 2002. Vista da sala e da abóbada da copa a partir da saleta de música. Detalhe de móvel aparador executado em alvenaria de tijolos à vista.



Le Corbusier, Boulogne-sur-Seine (Paris), Casinha para fins de semana, 1935. Fonte: BANHAN, Reyner. “*El Brutalismo em Arqitettura*”, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, Espanha, 1967, p. 95. Detalhe de um aparador executado em alvenaria de tijolos à vista.



Res. Dalton B. de Toledo - 1961 (arq. Joaquim Guedes). Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 30/ 12/ 2002. Vista da copa a partir da sala de estar. Travamento da abóbada é realizado com auxílio de tirantes de aço



Le Corbusier, Neuilly (Paris), Casas Jaoul (conjunto de casas), 1956. Fonte: BANHAN, Reyner. “*El Brutalismo en Arqitettura*”, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, Espanha, 1967, p. 100. Vista da copa: abóbadas com travamento através de tirantes.



Res. Dalton B. de Toledo - 1961 (arq. Joaquim Guedes). Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 30/ 12/ 2002. Vista da sala de estar com pé-direito duplo. Encontro da abóbada com a parede.



Le Corbusier, Neuilly (Paris), Casas Jaoul (conjunto de casas), 1956. Fonte: BANHAN, Reyner. “*El Brutalismo em Arqitettura*”, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, Espanha, 1967, p. 100. Detalhe do encontro da abóbada de tijolo com a parede.



Vista da sala de estar a partir do mezanino. Detalhe do sofá e aparadores executados em alvenaria.



Vista da sala de estar. Sofá e aparadores em alvenaria.



Vista de um dos quartos. Detalhe das camas executadas em alvenaria.



Vista da suíte para a varanda.



Vista da cozinha para a copa. Detalhe de mesa e bancos da cozinha em alvenaria.



Vista da cozinha, com janelas sobre a pia balcão de modo a iluminar a área de trabalho.

A obra de Guedes esse período é “*primeiro em concreto armado, vai evoluindo francamente para a forma de cascas complexas.*”<sup>155</sup> A residência Dalton de Toledo em Piracicaba é “*da última fase do trabalho de Guedes com as abóbadas e todas as estruturas são feitas em tijolo de barro comum, retomando um tema caro a Le Corbusier*”<sup>156</sup>, na sua fase “brutalista”.

Guedes projetou uma casa para Dalton de Toledo em Piracicaba, em 1962, em cujo projeto ele utilizou abóbadas de tijolo aparente. Assim como na Residência Simon Fausto e em obras de Le Corbusier, Guedes também propôs para essa casa a instalação das tubulações aparentes.

Embora as abóbadas fossem de um formato e estrutura um pouco diferente das da casa Simon Fausto, exigindo tirantes de aço para lhes proporcionar o necessário travamento, elas foram pensadas de acordo com princípios construtivos muito similares aos da casa de Ubatuba e aos princípios que levaram Le Corbusier a construir o conjunto das “*Casas Jaoul*” (1956).

Assim como em algumas obras de Le Corbusier, Guedes (na Residência Dalton de Toledo – 1962) e Império (na Residência Simon Fausto – 1961), valeram-se, de formas diferentes, do sistema de abóbadas de tijolo na construção (no caso de Império, abóbadas catalãs). Também as duas residências apresentam o uso de tijolos aparentes combinados com estruturas de concreto armado, além de mobiliário (bancos, sofás, mesas e aparadores) em cimento pela casa, assim como em algumas das obras de Le Corbusier.

Durante visita à Residência Dalton de Toledo em Piracicaba, pudemos verificar o bom estado de conservação da residência.<sup>157</sup> O proprietário ainda é o mesmo e nos recebeu dando várias informações sobre o sistema construtivo e a história da casa. Segundo ele, a construção foi feita entre os anos de 1962 e 68. Ele sempre procurou preservar as peças de cozinha e de banheiros originais, o máximo possível. O estado de conservação da casa é muito bom. Desde a sua construção até hoje, a casa só sofreu duas alterações mais drásticas, que mudaram seu projeto original. Originalmente a casa foi concebida para que todas as paredes fossem em tijolos aparentes. O proprietário aplicou sobre elas pintura com tinta branca. De acordo com ele, o motivo da pintura teria sido para clarear o interior da casa que, com tijolos aparentes ficava muito escuro. Uma outra modificação em relação ao projeto original foi a instalação de tubulações aparentes na fachada posterior para facilitar a irrigação dos jardins que ficam sobre as coberturas em abóbadas de tijolo.

Na residência Dalton de Toledo os sofás da sala, a mesa e prateleira da copa, a mesa e cadeiras da cozinha, assim como as camas dos quartos constituem basicamente o mobiliário da casa que foi todo executado em alvenaria. A sala é muito bem iluminada por grandes paredes de caixilharia e vidro. Na época da construção, o proprietário não concordou com a sugestão de Guedes em fazer a instalação hidráulica com tubos aparentes em toda a residência. E por isso se diz arrependido até hoje.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> “*Seis Residências do arquiteto*”, in revista Acrópole, n. 347, fevereiro de 1968, p. 15.

<sup>156</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>157</sup> Visita à residência Dalton Belmudes de Toledo em Piracicaba – S.P., no dia 30 de dezembro de 2002.

<sup>158</sup> De acordo com depoimento do proprietário que ainda reside na casa, Dalton Belmudes de Toledo, recolhido durante visita à sua residência em Piracicaba – S.P., no dia 30 de dezembro de 2002.

Em conversa com Joaquim Guedes <sup>159</sup> sobre a Residência Dalton de Toledo, ele disse que quando foi fazer essa casa em Piracicaba já conhecia bem Le Corbusier. E que aqui no Brasil sempre se construiu muito com linhas retas, e que na época ele queria explorar uma estética diferente, mais próxima das abóbadas e das curvas. Queria fazer algo com abóbadas. E procurou fazer abóbadas que atuavam por compressão, utilizando várias abóbadas, uma do lado da outra. Cada abóbada compensa a força de compressão da abóbada vizinha. Ele pesquisou isso pois queria romper com a abóbada, em concepção de estrutura, procurando fazer estruturas abobadadas, com abóbadas suspensas. Segundo depoimento de Guedes, Flávio Império assistiu a tudo isso, a todos esses projetos.

#### **2.4. Residência Juarez Brandão Lopes – 1968**

Essa residência foi a última a ser projetada e construída por Império ainda em conjunto com o Grupo Arquitetura Nova. O projeto é de Império e Lefèvre. A residência possui dois pisos e é a única casa do grupo composta por duas abóbadas conjugadas e dispostas transversalmente em relação ao terreno, sendo que o vão da abóbadas abre-se para o recuo lateral do lote. É um modo diferenciado e ainda experimental de uso da abóbada se consideramos o conjunto das residências construídas pelo grupo, uma vez que quase todas as outras casas são cobertas por uma única abóbada disposta longitudinalmente em relação ao lote.

O projeto da Residência Juarez B. Lopes é todo racionalizado, na perspectiva de construção econômica visando a pesquisa para construção de casas populares. A construção é simples, as alvenarias, estruturas e instalações todas aparentes. O sistema de caixilharia foi produzido no próprio canteiro a partir do uso de caibros de madeira justapostos.

Em visita para avaliação do estado atual da casa, que foi realizada pela pesquisadora no dia 13 de março de 2004, e envolveu conversa rápida com o proprietário, além de levantamento fotográfico bastante completo do estado atual da casa. A residência encontra-se em ótimo estado de conservação, exigindo apenas alguns pequenos reparos já indicados pelo proprietário, como por exemplo, o reparo da calçada da frente, quase toda arreventada pela raiz de uma árvore. Ela ainda pertence ao sociólogo Juarez Brandão Lopes.

O proprietário, sociólogo Juarez B. Lopes, contou que a idéia e concepção geral inicial do espaço da casa foi toda de Flávio Império. Depois o Rodrigo Lefèvre entrou no projeto e acompanhou a sua execução até o fim. No meio do projeto da residência, segundo Juarez, Império e Lefèvre se desentenderam em determinado momento e Lefèvre assumiu sozinho o acompanhamento da construção da casa, sendo que Império deixou o projeto por divergências de opinião arquitetônica.

Juarez disse que a casa tem muito a cara de Império. Um amigo seu que a visitou teria lhe dito que aquele espaço central da sala e mezanino, com pé-direito duplo, era um verdadeiro teatro, apresentando um grande caráter cênico e cenográfico. A casa toda seria um verdadeiro teatro, um

---

<sup>159</sup> Conversa da autora com o arquiteto Joaquim Guedes, por telefone, realizada no dia 18/03/2003.

espaço extremamente cênico. O espaço central da casa organiza os fluxos e integra os ambientes. O topo da escada de acesso ao mezanino, segundo esse amigo do Juarez, parece muito com um balcão, um lugar para discursos, monólogos, ou encenações. Como um verdadeiro “púlpito” ou palco elevado, o topo da escada fica bem no centro geométrico da residência, no centro do espaço coletivo da casa, de onde é possível ver/ ouvir quase todos os ambientes e ocupantes de todos os cômodos da casa, assim como é possível ser visto/ ser ouvido igualmente por quase todos na casa.

O espaço interno da residência é amplo, flexível e muito aberto. Somente as áreas molhadas são espaços fechados por alvenaria. Dos dois lados do mezanino, na frente e nos fundos da casa encontram-se dispostos os três quartos e escritório da mesma. A casa é extremamente aberta, onde todos os cômodos se integram e se comunicam, configurando um grande espaço coletivo de convivência. A privacidade é garantida apenas pelas portas flexíveis em sistema de painéis pivotantes de madeira nos quartos e no escritório, que permitem que estes estejam totalmente fechados ou totalmente abertos, de acordo com o tipo de uso determinado pelo morador no momento, voltando-se para o grande espaço central coletivo (dependendo das necessidades e vontades de seus usuários). A parte de cima dessas portas retráteis é conformada também por painéis giratórios independentes, que facilitam a circulação do ar.

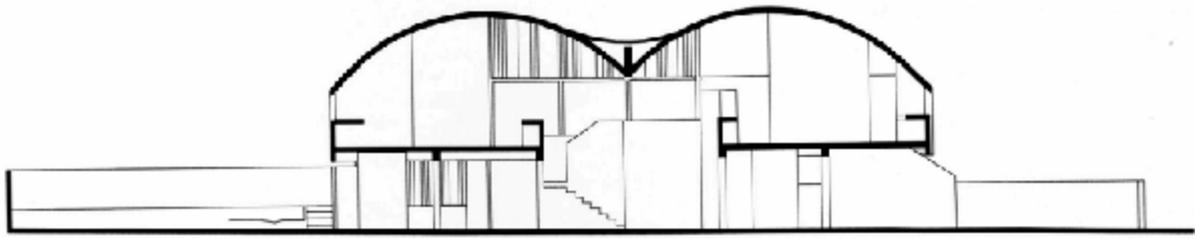
Essa permeabilidade espacial sugerida não propõe a dissolução de limites individuais na coletividade, mas indica a realização do “encontro” dos indivíduos no espaço coletivo. Essa disposição ressalta a predisposição ao diálogo, fundamental para a formação do indivíduo e também para a conformação da comunidade e da coletividade. O projeto arquitetônico pressupõe assim, transformações comportamentais no âmbito das próprias relações familiares.<sup>160</sup>

A idéia de flexibilidade está ligada a um projeto social que a Arquitetura Nova defendia, a possibilidade de transformação de comportamentos e relações da vida política e cultural do Brasil. A liberdade orienta as decisões deste projeto. Liberdade visual integra os ambientes, liberdade de disposição dos espaços privados, que podem ser integrados aos espaços coletivos. Liberdade na disposição dos sanitários. Os dois pisos parecem ter sido resolvidos independentemente um do outro, de acordo com as especificidades das relações de uso. Um pequeno deslocamento do sanitário do piso superior deixou aparente o tubo de queda do esgoto do mesmo no meio da sala, sem que isso torne-se um incômodo. Foi privilegiado o interesse dos proprietários em ter uma sala a mais ampla possível, sem que a disposição do tubo de queda na sala fosse considerada “inconveniente”.

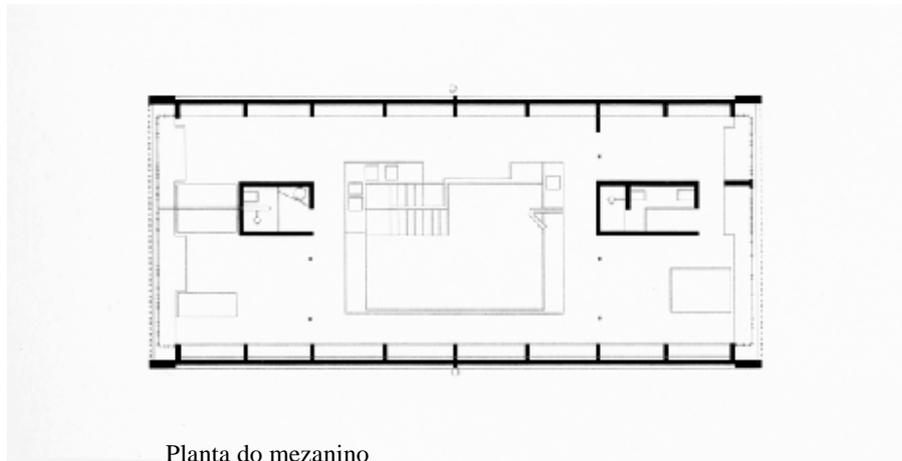
Coerentes com sua aspiração revolucionária por uma sociedade mais justa, a Arquitetura Nova evidencia nesta residência que tal revolução passava necessariamente pela revolução do próprio comportamento do sujeito, pelo questionamentos dos padrões de comportamento e de gosto estabelecidos.

---

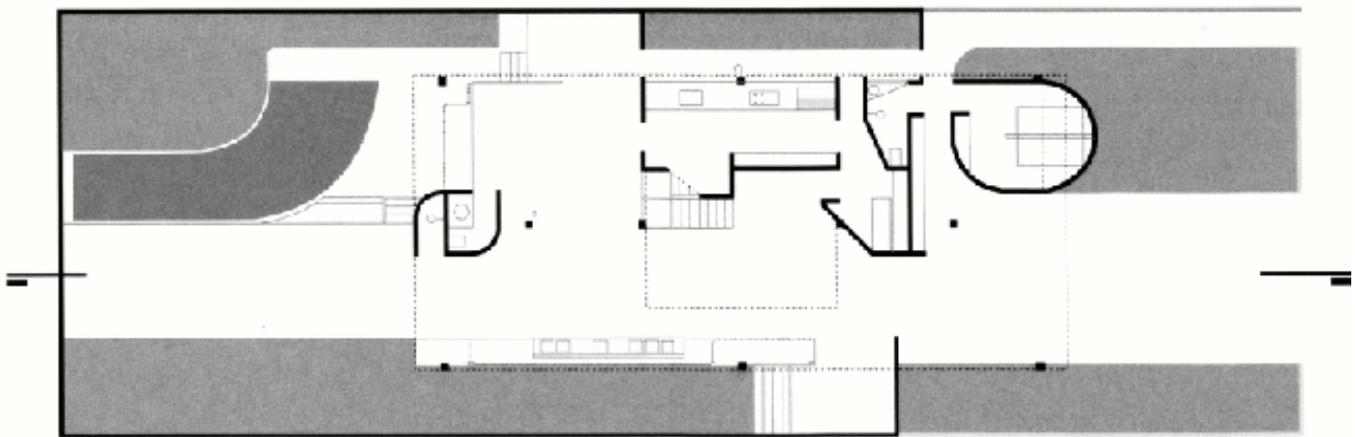
<sup>160</sup> Sobre outras propostas comportamentais sugeridas pelo espaço arquitetônico da casa ver LOPES, , Juarez Brandão. “O Consumo da Arquitetura Nova”, *Revista OU*, n. 04, 1971.



Corte transversal



Planta do mezanino



Planta do pavimento térreo

Residência Juarez Brandão Lopes (1968)  
Fonte: KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova - Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2003.



Sala - Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004.



Sala - Fonte: KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova - Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2003.



Vista da copa em direção à entrada da casa.- Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004.



Cozinha - Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004



Vista da sala em direção à escada e ao mezanino, mostrando o encontro da parede com cobertura em abóbada. - Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004.



Vista da sala em direção à escada e ao mezanino, mostrando o encontro da parede com cobertura em abóbada. - Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004.

Os equipamentos funcionais estão ainda dispostos sob uma grande cobertura como nas outras casas do grupo. Segundo depoimento de Juarez B. Lopes a Koury <sup>161</sup>, Império teria defendido a idéia de vedar as paredes laterais da casa de alvenaria existente por módulos de madeira encaixados entre a abóbada e a laje, e que a própria vedação abrigaria as duas extensas bibliotecas dispostas ao longo dos corredores do mezanino. A solução não foi adotada em função da pouca durabilidade e dificuldade de manutenção que significaria, tendo sido construída uma parede comum de alvenaria. Outra proposição de Império dizia respeito às portas de vedação dos quartos que, de acordo com ele, não deveriam existir, dando lugar a divisórias de tecidos ou cortinas. Tal solução também não foi adotada.

Todo o piso térreo e a escada são de cimento queimado vermelho (como nas antigas casas rurais coloniais) - o mesmo piso originalmente adotado por Império na Residência Simon Fausto (1961). O piso de cimento queimado do pavimento térreo da casa estende-se até o lado de fora, na garagem e vai até a calçada da rua, como invocando um convite ao transeunte, seduzindo-o para o interior da casa.

Tanto o piso térreo quanto o piso superior são originais. Quase toda a casa foi mantida de acordo com o projeto original. Tinta branca foi aplicada diretamente sobre as paredes de tijolos, como era desde o projeto original. As únicas alterações feitas após a construção dizem respeito à execução de uma elevação no piso da entrada principal da garagem a fim de evitar enchentes e enxurradas. Segundo Juarez, logo que a casa foi construída houve uma enchente e eles resolveram esse problema com esse pequeno elevado no piso da frente da casa.

Outra coisa foi a implantação de ripas de madeira na parte superior na faixa de janelas que recortam quase todo o térreo. A caixilharia adotada pelos arquitetos é de ripas envernizadas colocadas verticalmente e parafusadas fazendo um sanduíche com o vidro (solução construtiva elaborada e adotada por Rodrigo ainda nas primeiras experiências e pesquisas de casas populares feitas nas casas realizadas para os amigos dos arquitetos que tiveram as abóbadas que cobriam o canteiro como sua principal característica construtiva). Esses caixilhos de madeira eram justapostos diretamente nas vigas (cinta) de concreto aparente, logo acima deles.

Segundo Juarez, como o tempo houve movimentação do solo, que levou à abertura de vãos na parte superior dos caixilhos – entre estes e o concreto. A solução foi colocar ripas horizontais para vedar as aberturas e permitir flexibilidade na movimentação do solo. Outra alteração foi a colocação de quatro saídas de ar em forma de buracos que assemelham-se à janelas ovais no alto das paredes do mezanino. Tais aberturas foram feitas nas paredes laterais da residência, uma em cada canto do mezanino (bem no alto, próximas à cobertura em abóbada) logo após a construção da casa e sob supervisão do próprio Rodrigo. Segundo Juarez, as aberturas foram necessárias para melhorar a circulação de ar e a saída do calor preso no interior da casa, que antes era quente e abafada. Com as aberturas, o ar quente que ficava preso no interior da casa sobe e sai através delas, mantendo a casa mais fresca. Mesmo assim, há ar condicionado em pelo menos um dos quartos. A outra alteração que é

---

<sup>161</sup> KOURY, Ana Paula. Op.cit., 1999, p. 86.



Vista do mezanino (quadro “Ogum” pintado por Flávio Império) com detalhe da cobertura em abóbadas. - Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004.



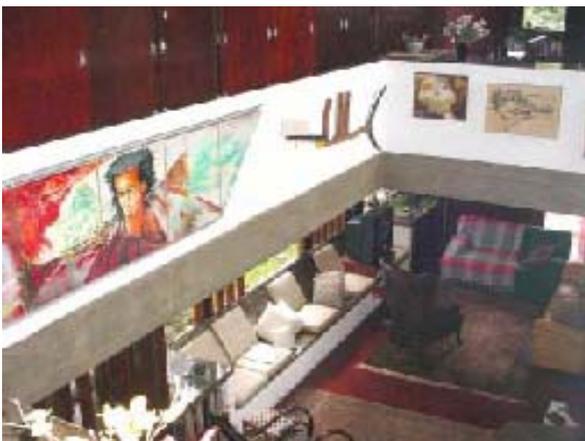
Vista da cobertura em abóbada e da biblioteca. - Fonte: Catálogo de exposição, SESC Pompéia, São Paulo, 1997.



Vista da sala em direção ao mezanino, mostrando a viga central que une as duas coberturas em abóbadas.



Vista do mezanino em direção à escada e aos quartos dos fundos - Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004.



Vista do mezanino para a sala. - Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004.



Detalhe do encontro do topo da escada com o banco/ aparador de alvenaria - Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004.



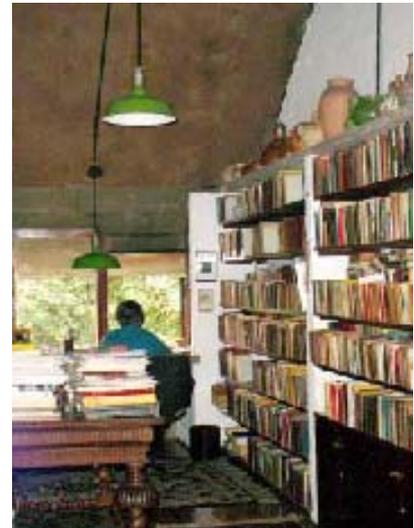
Vista do mezanino, com detalhes do aparador e das portas giratórias de um quarto - Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004.



Detalhe da porta/ painel pivotante (giratória) que isola os quartos dos fundos.



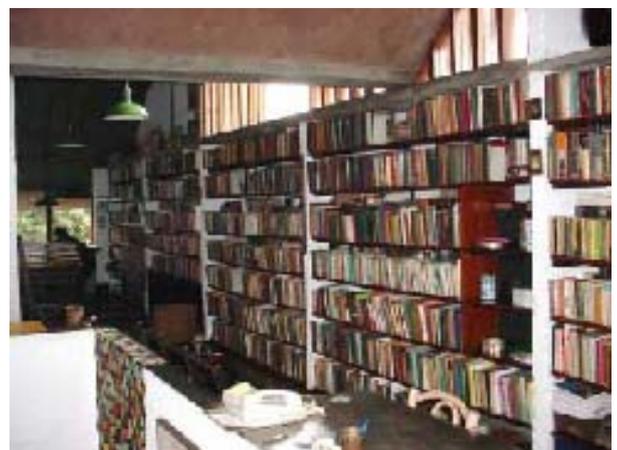
Vista da janela e aparador/ escrivaninha do quarto dos fundos.



Vista do quarto dos fundos e biblioteca.



Detalhe do armário e aparador sobre a cama em um dos quartos dos fundos.



Detalhe da biblioteca que se desenvolve ao longo do corredor lateral do mezanino.

Residência Juarez B. Lopes (1968) - Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004.

recente, tem relação com a colocação de telas anti-moscas móveis nas janelinhas de madeira que se abrem para fora e que pontuam a faixa de caixilhos e vidro do andar térreo.

A casa é dividida pela cobertura em duas grandes áreas (a parte da frente e a parte de trás) pelas duas abóbadas principais que a configuram e definem formalmente. No andar inferior ficam a sala, lavabo, copa, cozinha e quarto de empregada. No andar superior, na parte da frente, o quarto principal do casal (a suíte) e um pequeno escritório. O banheiro divide o espaço em quarto de dormir e escritório. Mas tem uma passagem de um para o outro, onde localiza-se uma pia (lavatório) e criado mudo (tudo em uma bancada de concreto e acabamento de cimento queimado). Assim, o lavatório fica em frente ao “bloco” onde estão chuveiro, bacia e bidê. Na parte posterior, o antigo quarto do filho do casal, outro escritório e um banheiro com porta voltada para o mezanino. Neste espaço o banheiro também separa o quarto do escritório, mas sem comunicação entre ambos, existe uma parede que os separa completamente. Não há passagem do quarto para o escritório como na suíte principal, sendo que ambos cômodos estão voltados para o mezanino-corredor. O quarto de trás é mais fresco, segundo o casal.

Todos os armários da casa (cozinha, guarda-roupas de quartos, estantes da biblioteca do corredor, aparadores, bancos e sofás) são de argamassa armada com acabamento em cimento queimado. Debaxo dessas pequenas lajes de argamassa, as prateleiras da estante da biblioteca, os armários da cozinha assim como os guarda-roupas dos quartos são de madeira. Os armários da cozinha parecem novos, portanto foram trocados recentemente, não seguindo o padrão de portas de madeira envernizada dos armários/ aparadores da sala, das estantes da biblioteca e dos guarda-roupas dos quartos. A parte debaixo da escada na cozinha é aproveitada para colocação de armários e da geladeira. A cozinha é linear, estreita e comprida. O balcão de armários da parede interna da cozinha é servido por uma seqüência de umas 6 ou 7 tomadas colocadas na laje que sustenta o armário superior, a fim de prover a instalação de muitos aparelhos eletrodomésticos que facilitariam a vida da dona de casa moderna que trabalha fora. Do outro lado da cozinha, na parede externa, duas faixas de vidro promovem a iluminação sobre a bancada de trabalho (onde fica pia e fogão), e sobre o armário superior.

Tem muitos quadros do Sérgio Ferro, do Flávio Império (menor número) e do Rodrigo Lefèvre (somente um) pela casa. O casal disse que o Sérgio Ferro freqüentava muito a casa do Juarez e acabou dando para o casal um grande número de pequenos quadros. O quadro do Rodrigo lhes foi dado quando este realizou o projeto de uma outra casa para o casal em Itapetininga por volta de 1975.

O quadro “Ogum” ou “Descida do Corcovado” foi comprado pela esposa do Juarez porque ela gostou, simpatizou e sentiu uma certa relação de afinidade, enfim, tinha uma certa relação afetiva com ele.

O casal contou que os três arquitetos enquanto mantiveram escritório juntos, viviam com o lápis e caderno na mão sempre desenhando alguma coisa. Na parede de seu escritório Juarez mantém diversos desenhos realizados por Ferro durante reuniões de docentes da FAU-USP. Existem desenhos

do Flávio Motta (edifícios, paisagens, pessoas, etc.). Durante uma aula do Juarez, Flávio Império assistiu a sua aula desenhando o tempo todo. Ao final da aula, ele lhe deu o desenho dizendo: *“Toma, está aqui a sua aula.”*

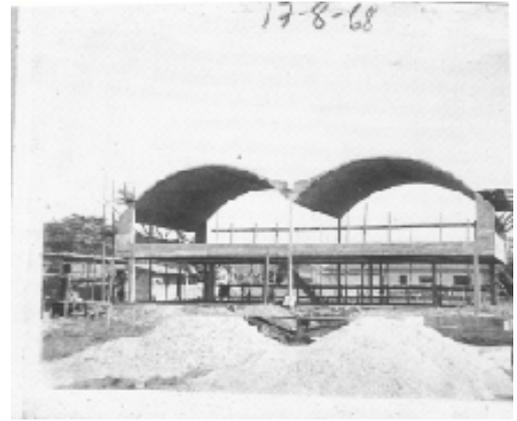
Juarez contou que freqüentava muito o escritório deles nos fundos da Marquês de Paranaguá. Eles viviam juntos e grudados naquela época. Juarez disse que na FAU, de brincadeira os alunos e professores os apelidaram e os chamavam de “Santíssima Trindade”.

O quarto de empregada (bloco pintado de vermelho em destaque na entrada da casa ainda é utilizado por uma empregada que dorme no emprego que atende pelo apelido de Katu. Ele foi feito para duas empregadas, sendo que suas camas são separadas por uma parede baixa (1,20 m mais ou menos) de argamassa armada aparente.

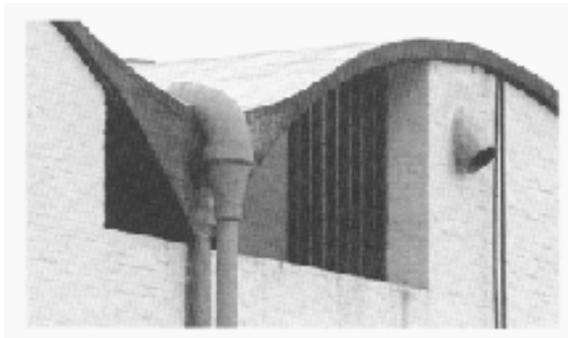
Todas as tubulações de instalação elétrica são aparentes. Os tubos de queda de águas pluviais externos também são aparentes e pintados de amarelo. O tubo de queda do esgoto do banheiro social do segundo andar cai no meio da sala, bem ao lado de um pilar e é pintado de marrom. A caixa do lavabo (nos fundos da residência) é curva e fica metade pra fora e metade pra dentro da casa, resultando num volume semi-oval pintado de uma tom de azul vivo. As cores todas foram escolhidas por Rodrigo, segundo Juarez, mas lembram muito as cores primárias basicamente utilizadas por Império na residência Simon Fausto em 1961. O uso das cores dessa forma demonstra no mínimo uma sintonia de Rodrigo com o modo que Império inicialmente pensou a residência, agregando à casa uma característica ainda mais cênica e cenográfica. Esse uso das cores também representa uma sintonia projetual entre os arquitetos. Aliás, os sofás e aparadores da sala são em alvenaria e lembram muito os sofás da residência Simon Fausto. Rodrigo respeitou e foi sensível e fiel aos princípios que nortearam a concepção inicial do projeto de Império para a residência.

A atenção com os detalhes, o máximo aproveitamento dos espaços, a construção em alvenaria de aparadores, armários e sofás, assim como a densidade espacial da residência são características do modo de projetar de Flávio Império. Tudo está no lugar e não existe desperdício de espaço ou espaço inutilizado. Cada canto da casa é aproveitado para alguma atividade doméstica, seja de trabalho ou de lazer, sem que com isso a casa deixe de ser confortável. Pelo contrário, assim como a Simon Fausto, esta residência é extremamente agradável e confortável, com cada coisa em seu lugar, com a utilidade e o desenho minucioso de cada canto, de cada detalhe da casa. Sem dúvida, também uma característica de aproveitamento máximo de espaços reduzidos e mínimos – lição já aprendida por Império desde que iniciou seu trabalho como cenógrafo nos restritos palcos do Vergueiro.

Como localizam-se no meio da planta da residência, a ventilação e iluminação de todos os banheiros (e do lavabo também) são feitas através de um largo tubo de PVC colocado na laje do teto, acima de cada bacia e de cada chuveiro, abrindo assim um buraco na laje que sobe acima da cobertura de abóbada como uma pequena chaminé.



Fotos da época da construção da residência Juarez Brandão Lopes - Fonte: Catálogo de exposição, SESC Pompéia, São Paulo, 1997.



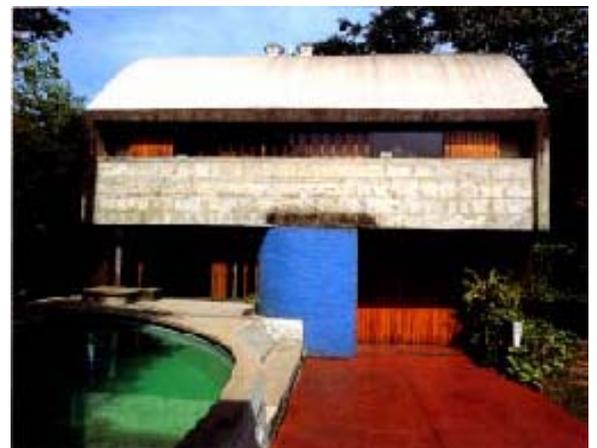
Lateral esquerda da residência Juarez B. Lopes - detalhe do tubo de queda das águas fluviais. Fonte: KOURY, Ana Paula. Grupo Arquitetura Nova - Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro. São Paulo: Romano Guerra Editora: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2003.



Lateral esquerda da Residência Juarez Brandão Lopes (1968) - Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004.



Frente da Residência Juarez B. Lopes (1968) - Foto da pesquisadora em visita à casa - dia 13/ 03/ 2004.



Fundos da Residência Juarez B. Lopes (1968) - Fonte: Catálogo de exposição, SESC Pompéia, São Paulo, 1997.

Nesses 30 anos que a casa tem, somente uma vez foi necessário refazer a impermeabilização da cobertura em abóbada. Segundo Juarez ficou mais feia do que a original porque foi utilizada a impermeabilização com a tecnologia da época que foi executada com uma manta asfáltica. Isso fez a casa não ter a mesma aparência da época que tinha acabado de ser construída.

A residência é meio enterrada no terreno no lado direito da mesma. Toda a parede direita da casa fica semi-enterrada até a altura dos sofás de alvenaria, onde começa a faixa de janelas e caixilhos de madeira e vidro. Neste lado da casa, e em parte do quintal, na área da piscina, o terreno eleva-se mais ou menos uns 0,90 m (o equivalente a cinco degraus) em relação ao resto do lote. Eles tiram partido disso, fazendo um pequeno jardim gramado deste lado, que é possível ser apreciado de dentro da sala através da faixa de janelas.

## Capítulo 3 – Atuação como professor

### 3.1. O Ensino de Artes e de Arquitetura a partir da sensibilização

Segundo Koury <sup>162</sup>, a importância do pensamento desenvolvido dentro do Grupo Arquitetura Nova está na sua noção de cidadania e arte, a arte compreendida como melhoria da vida, suas posturas políticas como agentes transformadores da sociedade. Segundo Sérgio Ferro, João Batista Vilanova Artigas representou importante exemplo para o Grupo Arquitetura Nova. <sup>163</sup> Para eles era fundamental para o arquiteto não se restringir a um só aspecto da profissão, mas atuar em diversas áreas, como nas artes, no ensino, na política, interferir na realidade social. Neste sentido, os três arquitetos exerceram filiação às propostas de Vilanova Artigas no que se refere ao papel social do arquiteto. Em seu escritório na Rua Marquês de Paranaguá, a “Santíssima Trindade”, como Império, Lefèvre e Ferro eram conhecidos pelos colegas da FAU-USP, elaborava e discutia questões referentes ao exercício docente e trocavam idéias sobre os caminhos que deveriam seguir os ensinamentos de arte e arquitetura no Brasil.

A formação e postura de Império como arquiteto estão muito presentes na sua prática como professor. Isso, de alguma forma, influenciou todo o trabalho que ele realizou e a sua personalidade em todas as outras áreas em que atuou. Juntamente com a sua busca particular de identidade cultural e artística ligada à produção e à cultura do povo brasileiro, existe, principalmente a partir de 1968, uma busca de afirmação da individualidade do homem frente ao mundo em que vive.

Trata-se de uma postura política e estética que é muito clara e precisa. E por isso mesmo, uma postura flexível, que vai evoluindo e se transformando na medida em que o arquiteto amadurece suas idéias, ao longo dos anos, na busca de uma melhor solução, mais adequada ao momento enfrentado. Sempre aberto e sintonizado com o que acontecia na política, cultura e arte aqui no Brasil, e fora daqui, Flávio Império aproveitava e incorporava em seus trabalhos particulares, e em suas aulas, o que ele sentia ter maiores pontos em comum com sua própria vida e seu modo de pensar os “comportamentos”, a arte e a cultura brasileiros.

É possível dizer que Império teve duas fases distintas de atuação na sua vida profissional, que determinou também duas fases ou posturas muito distintas de sua atuação como professor dentro da FAU-USP. A primeira fase refere-se ao período que vai de 1962 até 68, e a segunda fase que vai de 1968 até sua saída da FAU-USP, em 1976. Basicamente podemos dizer que a primeira fase de sua experiência didática dentro da FAU-USP esteve muito associada ao seu trabalho de professor

---

<sup>162</sup> KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*, dissertação de mestrado, EESC - USP, São Carlos, 1999, p. 18 e 19.

<sup>163</sup> Em depoimento a Koury, Sérgio Ferro afirma: “... *O Artigas para nós sempre foi um exemplo importante porque ele nunca se limitou a um só aspecto da profissão. ... Esse tipo de profissional completo, fazia tudo no sentido do 'métier', no sentido de não deixar nenhum desses lados. Isso sempre nos inspirou*” segundo Sérgio Ferro em entrevista a Ana Paula Koury in KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*, dissertação de mestrado, EESC - USP, São Carlos, 1999, p. 209.

assistente com Renina Katz <sup>164</sup>, e também com seus diálogos, interlocuções político-artístico-arquitetônicas com seus companheiros de escritório e amigos durante os anos 60, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro. Na segunda fase de sua atuação pedagógica dentro da FAU-USP, é possível sentir gradativamente aumentarem os exercícios de experimentação e de exploração da sensorialização, de exercícios de relaxamento, interlocuções com o trabalho de preparação de atores, além de exigirem cada vez mais a participação dos alunos na realização de um trabalho essencialmente coletivo e grupal, que passou a caracterizar definitivamente suas aulas a partir de 1970.

Foi de grande importância para Império e exerceu forte influência sobre o seu modo de ensinar na FAU-USP, as suas experiências nas oficinas de interpretação do Teatro Oficina, do Teatro de Arena e particularmente nos seus trabalhos desenvolvidos em oficinas propostas por Julian Beck, quando o Living Theatre visitou o Brasil em 1970. Provavelmente inspirado em exercícios do Living, ele propõe aos seus alunos da FAU-USP exercícios práticos de sensibilização e percepção, mas que colocavam também em cena todos os problemas da expressividade brasileira. Essa mudança de postura de Flávio Império acontece em todos os sentidos de sua atuação profissional na época. Ele era um artista que não conseguia deixar de transferir para a sua arte e para o seu trabalho no ensino os seus questionamentos e novidades que o seu espírito empreendedor e curioso ia descobrindo. Assim, seu trato na pintura e seus exercícios e propostas de ensino vão se modificando ao longo dos anos e de suas novas descobertas no campo da comunicação e das linguagens de forma geral.

Podemos ver uma diferença clara entre o seu estilo de ensino antes e depois de 1970. Nessa época identificamos *“os primeiros passos rumo a uma perspectiva mais antropocêntrica no ensino de Flávio Império, que colocava a necessidade do arquiteto conhecer o próprio corpo, condição sine qua non para o projeto, que deveria voltar-se para as necessidades humanas. Assim, apareciam os exercícios de sensibilização, visando a utilização dos órgãos do sentido por parte dos alunos e a apreensão do espaço a partir da experimentação. As idéias de percepção e sensibilização pressupõem uma participação efetiva do aluno, devendo se entregar às práticas de relaxamento, expressão corporal, interpretação.”* <sup>165</sup>

Os caminhos que o levaram a apropriar-se desse tipo de experiência em aulas para os futuros arquitetos da FAU-USP estão indicados nas mudanças pelas quais o artista passa no âmbito pessoal e por suas novas pesquisas no plano artístico e teatral, assim como pelas transformações políticas que o país atravessava a partir de 1968. O endurecimento do regime militar e o acirramento das tensões

---

<sup>164</sup> Renina Katz é artista plástica formada pela Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro. Cursou a Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil. E o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Fez mestrado e Doutorado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, enquanto já era professora de Programação Visual da mesma faculdade entre os anos de 1956 e 1988. Lecionou Meios de Expressão no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Belas Artes de São Paulo, em 1980, junto com Flávio Império. É artista conceituada que trabalhou com aquarelas, xilogravuras e serigrafias, tendo realizado pinturas de cunho social. Ho trabalha principalmente com a técnica de litografia. Teve aulas de gravura com Carlos Oswald e Axel Leskoschek. Para saber mais sobre a artista veja o livro *Renina Katz*, Coleção Artistas Plásticos, n. 06, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

<sup>165</sup> GUIMARÃES, Humberto Pio Guimarães. *O Ensino de Flávio Império*, artigo inédito, São Paulo, 1998, p. 05. Tal artigo foi realizado a partir de pesquisas com bolsa de Iniciação Científica da Fapesp sobre a atividade de Flávio Império como

dentro da universidade o levam a propor os primeiros “exercícios de relaxamento” antes que os alunos começassem a desenhar. Tais exercícios eram realizados no início das aulas e abrangiam um envolvimento físico por parte dos alunos. Com o som de uma música de fundo, como por exemplo Ravi Shankar, os alunos soltavam o corpo, os músculos, liberavam as tensões, etc. Exercícios esses sempre conduzidos por Império a partir, principalmente, de suas experiências em laboratórios de preparação de atores. O objetivo de tais práticas era promover um trabalho com a parte física do corpo de cada aluno, de modo que as aulas e o desenvolvimento dos exercícios seguintes de desenho fluíssem melhor.

De acordo com depoimento de Renina Katz,<sup>166</sup> os exercícios de relaxamento ajudavam o aluno a melhor preparar a musculatura, deixá-la relaxada e distensionada no momento de realizar o desenho, de modo que este passa a fluir melhor, o que ajuda no resultado final do desenho. Segundo Renina, os exercícios de relaxamento aplicados por ele no início das aulas de desenho, ajudavam a dissipar os altos níveis de tensão e de estresse com que os alunos chegavam à aula durante aqueles anos de ditadura. Seus exercícios propunham que todos os alunos ficassem deitados no chão ao som de uma música relaxante ou dançando pelos corredores e ateliês. Todas essas propostas causavam certo estranhamento nos demais professores, alunos e funcionários da faculdade. O maior objetivo de tais exercícios era quebrar as resistências e bloqueios físicos e mentais dos alunos a partir do corpo.<sup>167</sup> Ainda de acordo com Renina, com o corpo relaxando, as propostas dos exercícios de desenho e linguagem decorriam de forma muito mais solta após essas práticas no início das aulas. Para ele o desenho não era somente uma atitude cerebral, mas era corporal também. A “ação”, o “fazer”, o “compor” o desenho, o espaço, também era uma função que estava ligada ao corpo da pessoa. *“Ele pensava e ensinava a pensar com as mãos, com a matéria.”*<sup>168</sup>

Com relação às aulas de Flávio Império, praticamente todas as pessoas que vivenciaram as suas aulas, sejam ex-alunos da FAU-USP ou ex-colegas que deram aula junto com ele na Faculdade de Belas Artes, são unânimes em dizer que Flávio Império nunca impôs o seu modo de pensar ou a sua postura artística particular sobre nenhum dos seus alunos. Pelo contrário, parece que a riqueza de suas aulas estava nas análises que fazia dos trabalhos e no seu jeito “muito particular” de identificar as potencialidades de cada aluno e propor-lhes exercícios que os fizessem potencializar as suas próprias qualidades artísticas. Renina Katz nos conta como ele mostrava ao aluno quando o exercício não estava bem conduzido, levando-o a “pensar melhor” sobre aquilo que ele estava realizando: *“...E ele ajudava o aluno a puxar um fio. Cada um a puxar um fio. (...) Então a idéia era instrumentalizar,*

---

docente, sob orientação da Profa. Ana Lúcia Duarte Lanna. Humberto também participou da organização do arquivo pessoal do artista junto à Sociedade Cultural Flávio Império.

<sup>166</sup> Renina Katz deu aulas para Império na FAU-USP, durante o curso de graduação do mesmo. Depois, quando ele se formou em Arquitetura e Urbanismo (em 1962), ela o indicou para lecionar na mesma seqüência naquela instituição. Com os anos tornou-se sua amiga, colaboradora em artes plásticas, além de colega de ensino durante praticamente todos os anos em que ele lecionou.

<sup>167</sup> Depoimento de Renina Katz à autora em sua residência, no dia 11/09/2002.

<sup>168</sup> Depoimento de Rafic Farah para a exposição “Flávio Império em Cena”, citada por GUIMARÃES, Humberto Pio Guimarães. Op. cit., p. 12.

*fazer com que o aluno utilizasse corretamente os instrumentos, mas que aquilo fosse coadjuvante de todo um processo subjetivo que tinha que ganhar uma objetivação. (...) Cada aluno é um aluno, é uma proposta. (...) Agora, tudo isso em geral, é moldado num bloco sólido, que você realmente tem que demolir pra aparecer aquilo que é melhor no aluno. (...) É descobrir em cada indivíduo as suas potencialidades, sem partir de pressuposto.”*<sup>169</sup>

Renina Katz nos conta que o objetivo das aulas dele era fazer com que a pessoa quebrasse as barreiras, os programas muito fechados, que os alunos recém-ingressos no curso de arquitetura traziam do segundo grau na forma de modelos prontos quanto a uma determinada visão da vida e do mundo. O objetivo de suas aulas era fazer com que o aluno quebrasse “*esses modelos e encontrasse a sua relação com o mundo circundante, fosse ele qual fosse. Desde o objeto, até as idéias.*”<sup>170</sup>

Como ex-aluna de Flávio Império, Carmela Gross reconhece que uma das coisas que mais a marcou em suas aulas, e que ela carrega consigo para a vida e para a sua atividade docente até hoje, é o que ela aprendeu no modo “não convencional” como ele fazia as leituras e análises dos trabalhos, inspirando os alunos a desenvolverem um “olhar novo” em relação ao mundo e aos trabalhos de arte. “*Eu acho que eu aprendi com ele, basicamente, esse processo de avaliação, onde ele pegava cada um dos trabalhos e analisava em profundidade cada um deles. E sempre por um olhar que não era o convencional. Era um olhar que abria uma fenda na convenção e buscava dentro do trabalho aquilo que de fato tinha de significativo. (...) Então, ele fazia questão de ampliar esse olhar, de desmascará-lo de todos os estereótipos, tudo que convencionalmente já era aceito, já era formatado. (...)*”<sup>171</sup> Para ela o mais rico eram as análises que ele fazia dos trabalhos dos alunos, instigando-os a aprender a ver no próprio trabalho as potencialidades mais importantes e desenvolvê-las a partir dali. *Pedagogicamente, didaticamente*, isso é relevante para que o aluno possa passar a pensar por si mesmo e a identificar o que existe de melhor e mais produtivo no trabalho.

Na disciplina AUP – 307 – “Exercícios de Linguagem Visual”<sup>172</sup>, ministrada por Império na FAU-USP em 1973, ele destaca nos objetivos do programa da disciplina essa busca pelo desenvolvimento da criatividade de seus alunos, visando que eles rompessem todo tipo de bloqueio ou preconceito do ponto de vista formal/ visual, a fim de identificar e realizar formas ricas de organização do espaço. Os objetivos da disciplina incluíam, “*estimular a imaginação dos alunos fora das fronteiras convencionais.*”<sup>173</sup> E como parte do conteúdo da disciplina, ele destaca “*descondicionamento e recuperação da capacidade criativa do aluno.*”<sup>174</sup> Essa disciplina também abordava um tema muito desenvolvido durante todas as aulas ministradas por Império na

---

<sup>169</sup> Depoimento de Renina Katz à autora em sua residência, no dia 11/09/2002.

<sup>170</sup> *Idem.*

<sup>171</sup> Depoimento de Carmela Gross à autora no seu ateliê, localizado na Rua Senador Feijó, n. 121, Sé, São Paulo, no dia 12/09/2002.

<sup>172</sup> Veja os programas de disciplinas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP ministradas por Flávio Império nos Anexos deste trabalho.

<sup>173</sup> Programa da disciplina AUP – 307 – “Exercícios de Linguagem Visual” da FAU-USP, 1973. Fonte: Sociedade Cultural Flávio Império (SCFI).

<sup>174</sup> *Ibidem.*

FAU-USP. Tal tema refere-se ao estímulo sensorial e de sensibilização que Império sempre procurou explorar. O item que aborda esse ponto é descrito por ele do seguinte modo: “*Associação de elementos ambientais não visuais à organização espacial: sonoros, sensoriais, etc.*”<sup>175</sup>

Acima de tudo ele ensinava aos seus alunos a “ver” o mundo com olhos novos, a “enxergar” características ao seu redor que o “senso comum” não possibilita, e acima de tudo fazê-los “pensar por si só”. Ele estimulava a autonomia criativa e artística de seus alunos. Estimulava que eles “aprendessem a aprender” por si mesmos. Ele só lhes dava as primeiras coordenadas, os pontos de partida. Dali para diante era com cada um deles.

João Xavier, arquiteto, fotógrafo e artista plástico, deu aulas junto com Império na FAU-USP no início dos anos 70. Assim como o cenógrafo, Xavier é um professor e arquiteto que valoriza a experimentação, o “fazer” e o “praticar” para produzir melhor em arte e arquitetura. Em entrevista no dia 13 de março de 2003, ele disse algumas coisas muito interessantes sobre o seu próprio processo criativo, e sobre o processo e postura de trabalho de Flávio Império em aula. Como Império, ele acredita que é experimentando que se aprende. Ele acredita que é só experimentando, errando e tentando novamente que o aluno (ou artista, ou arquiteto) vai construir um processo criativo autônomo e individual. É na construção desse processo que o aluno descobre o seu próprio caminho para a criação, a sua identidade criativa, o seu jeito particular e único de criar. Essa identidade é como uma impressão digital, cada um tem a sua própria e ela nunca é igual à de nenhuma outra pessoa. Segundo seu depoimento, para as pessoas se realizarem artística e esteticamente, é muito importante que elas descubram suas próprias “identidades criativas”, seu modo, seu processo particular de produção, afim de que desenvolvam por si só o seu processo criativo, que seria o seu jeito próprio e particular de criar alguma coisa, seja ela o que for. Segundo ele, isso é essencial para se alcançar um processo de produção coerente e consciente.<sup>176</sup>

Neste processo de aprendizagem artística, num plano de “auto-descoberta” da própria linguagem por parte de cada aluno, o professor só está ali para orientar e “lembrar” o aluno, para tirar dúvidas, para colocar questões e para fazer o aluno chegar ao seu próprio processo (ou verdade) criativa. Daí para diante, ele passa a caminhar sozinho e a criar seguindo sua própria orientação artística, com sua própria cabeça.

Segundo depoimento de sua ex-aluna da FAU-USP, Paula Motta Saia, Flávio Império dizia que só ensinava para quem o entendia. Em carta enviada a ela em 1983, ele refere-se ao seu trabalho de ensino, mais como o trabalho de um “*lembrador*” do que de um professor. A certa altura de suas reflexões sobre seu trabalho de ensino, ele escreve: “*Tento despertar a noção de ‘forma’ como maneira de agir com a imaginação, que ao mesmo tempo vê e constrói, constrói e vê, além da simples construção - a cena. Se isso não é o impulso específico de quem me procura, não consigo orientar. E se ele for muito forte, aí que eu não consigo ‘orientar’, porque quem me pergunta, já está se*

---

<sup>175</sup> *Ibidem.*

<sup>176</sup> Depoimento de João Xavier à autora em sua residência, no dia 13/03/2003.

*orientando. Por si mesmo. Essa faixa específica que eu consigo atender é dos esquecidos de lembrar. Eu só lembro, não ensino.”*<sup>177</sup>

Para Flávio Império o papel do professor constitui-se em fazer o aluno descobrir a sua própria natureza criativa, e ensiná-lo a pensar e criar a partir de suas próprias potencialidades e inclinações estéticas e culturais. Descobrir a si mesmo, se enxergar de fato, por inteiro, para poder saber quem ele é e qual é sua natureza criativa mais genuína, pode ser um processo doloroso e quase terapêutico, mas o caminho mais eficaz para se chegar a uma produção artística ou arquitetônica, mais consistente e aprofundada de fato. Essa postura didática é reforçada mais adiante no texto da mesma carta a Paula Motta de 1983, onde ele escreve: “*Ao surpreender meus alunos eu os impulsiono. Por impressionar meus alunos, eu os devolvo a si mesmos. Detesto qualquer tipo de ‘adoção’. Cada um que se ‘apegue’ a sua própria capacidade de criação, na área que acontecer ser.*”<sup>178</sup> Para ele, o aluno deve procurar descobrir qual a linguagem, ou área de atuação, produção artística que mais está em afinidade com ele, e começar a “criar” nessa área de expressão e comunicação a partir disso, seja ela, a pintura, fotografia, cinema, teatro, arquitetura, etc.

Paulo Von Poser<sup>179</sup> apontou certos aspectos da postura do artista sobre o ensino. Segundo seu depoimento Flávio tinha muita consciência do próprio processo criativo como artista e tinha um profundo respeito também pelo processo de cada aluno. Von Poser ressaltou que Império nunca colocou sua obra e seu trabalho como um modelo a ser seguido ou alcançado por seus alunos. Pelo contrário, para Império o professor deveria sempre criar estímulos, motivações aos alunos. Ao levantar pontos de curiosidade para os alunos, é possível indicar-lhes caminhos de descobertas, para que o aluno desenvolva a capacidade de assumir o próprio processo de aprendizado e formação. Nesse sentido, o professor é um focalizador, um motivador do aluno muito mais do que um mero detentor de conhecimento.<sup>180</sup> Ainda de acordo com Von Poser, muitos alunos que chegavam para as aulas de Império achando que não sabiam desenhar nada, acabavam tendo descobertas durante as suas aulas.

Segundo Paulo Von Poser, Império procurava puxar o fio condutor de criação de cada aluno. E ajudava-os a compreender o seu próprio processo criativo, com muita liberdade. De acordo com seu depoimento, o artista e arquiteto “*achava que cada aluno tinha que assumir a responsabilidade do seu processo criativo, da sua formação.*”<sup>181</sup>

---

<sup>177</sup> Carta de Flávio Império a Paula Motta Saia, original manuscrito a caneta, arquivo pessoal de Paula Motta Saia, 1983.

<sup>178</sup> *Idem.*

<sup>179</sup> Paulo Von Poser é arquiteto formado pela FAU-USP em 1982. Lecionou aulas junto com Flávio Império para o Curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Belas Artes de São Paulo ainda no início dos anos 80. Hoje é professor da área de linguagens visuais da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos.

<sup>180</sup> Depoimento de Paulo Von Poser à autora no Conjunto Nacional, no dia 13/03/2003.

<sup>181</sup> *Idem.*

Márcia Benevento,<sup>182</sup> nos conta como Flávio Império “despertava as potencialidades de cada um de seus alunos. Márcia é arquiteta formada pela FAU-USP e trabalhou com Império na concepção de vários cenários. Segundo ela, Império procurava “sentir” o que o aluno precisava para “florescer”, adaptando o seu “modo de dar aula”, não só conforme suas pesquisas e investigações particulares, mas conforme o aluno também que tinha na frente dele. Para ela, ele era um professor que tirava as pessoas pra fora. Segundo ela, ele identificava as potencialidades, as habilidades do aluno e as estimulava.<sup>183</sup> Renina fala um pouco do processo de aula de Flávio Império e como ele incorporava elementos de fora para melhorar a aula, e também adaptava seu modo de dar aula aos alunos que ele tinha. O interessante nesse tipo de aula de ateliê ministrada por eles é que não existia uma postura fechada e pronta. Como não era ciência exata que ele ensinava aos alunos, suas aulas sofriam freqüentes adaptações, uma vez que as respostas dos alunos, os resultados de cada exercício, o retorno dos alunos ao professor também eram importantes fatores que ajudavam o professor a orientar os próximos exercícios e o encaminhamento das aulas. Segundo Katz, Império incorporava a suas aulas textos que ele lia e que julgava interessante.<sup>184</sup>

Esses depoimentos estão muito alinhados com a proposta geral de ensino de Flávio Império de fazer o aluno descobrir, ao desenhar, qual era o seu “traço individualizado”, despertar a própria letra de cada aluno. É particularmente interessante verificar que essas diretrizes de ensino que ele coloca em prática em aula já estão esboçadas nos próprios programas das disciplinas lecionadas por ele. No programa da disciplina AUP 504 – “Projetos – Sistemas Complexos de Programação Visual” (1973), ministrada na FAU junto com os professores Luiz Gastão Castro e Lima e Renina Katz, consta que a metodologia a ser empregada propunha “*que toda a iniciativa deve partir dos alunos e do que ele pode reunir sensivelmente em cada instante*”, “*o aluno deve desenvolver sua própria linguagem expressiva*”, “*procurar manter o aluno com autonomia na solução de cada problema encontrado*”, “*assimilação de técnicas expressivas a partir dos próprios elementos de pesquisa: fotografia, projeto, desenho livre, montagem, etc.*”<sup>185</sup> A diversidade e variedade nas técnicas de expressão abordadas por Império em suas aulas visava sempre estimular o aluno a descobrir qual a técnica com a qual ele iria melhor se adaptar, além de propor um conhecimento de todas as linguagens visuais de um modo geral, o que era fundamental na formação de um profissional de arte, design ou arquitetura.

Esse tipo de preocupação em deixar o aluno livre, despertando sua iniciativa para desenvolver sua “linguagem própria” parece ter acompanhado Império em todas as aulas de linguagem que ele

---

<sup>182</sup> Márcia Benevento é formada arquiteta pela FAU-USP entre os anos de 1968 e 1974, Márcia Benevento foi assistente de cenografia e figurinos em espetáculos de Flávio Império, e também morou com ele na casa do Bexiga junto com a Loira e com o Rafic Farah. Atualmente ela leciona disciplinas ligadas à área de desenho e linguagem para os cursos de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas e da Universidade Presbiteriana Mackenzie (ambas em São Paulo). Realiza também trabalhos cenográficos tanto para o teatro como para outros espaços, como a realização de brinquedos para o SESC em São Paulo. Realizou mestrado junto à FAU-USP com o tema ligado à brinquedos ao ar livre, intitulado “*Espaço de Relacionamento: a presença do lúdico nas atividades de recreação*” em 1999.

<sup>183</sup> Depoimento de Márcia Benevento à autora no SESC, localizado à Rua Dr. Vila Nova, 245 - São Paulo, no dia 10/09/2002.

<sup>184</sup> Depoimento de Renina Katz à autora em sua residência, no dia 11/09/2002.

<sup>185</sup> Programa da disciplina AUP – 504 – “Projetos – Sistemas Complexos” da FAU-USP, 1973. Fonte: Sociedade Cultural Flávio Império (SCFI).



Imagens de aulas de Flávio Império na FAU-USP (1973-75). Práticas de relaxamento, de liberação dos movimentos corporais e intervenções no espaço do ateliê. Fonte: Sociedade Cultural Flávio Império (SCFI).

ministrou. Márcia Benenvento nos conta que em aulas ministradas por ele em 1982 para monitores do SESC Pompéia <sup>186</sup>, ele propunha um trabalho com sombras no qual cada aluno escolhia materiais e objetos que fosse utilizar para se apresentar por trás de um imenso pano e fazer as sombras. Era um exercício de criatividade e também de interação entre os alunos, pois eles iam se apresentando em duplas, e depois iam acontecendo as discussões, comentários e associações do que o resto da turma tinha “enxergado” através do pano. <sup>187</sup>

Já a disciplina AUP 325 – “Apropriação do Espaço”, ministrada por ele na FAU, tinha por objetivo desenvolver a sensorialização, a percepção e análise do espaço, a partir de uma série de exercícios corporais. <sup>188</sup> Ele propunha a organização e apropriação do espaço através do corpo e de materiais diversos. Essa disciplina propunha “*exercícios práticos e psico-físicos preparatórios; análise do espaço arquitetônico; análise de um setor do espaço urbano; montagem de um espaço experimental.*” <sup>189</sup> Com isso ele procurava estimular o nível sensorial dos alunos com reforço à criatividade, procurando trabalhar a manipulação da linguagem através do corpo, do som, da imagem, de materiais diversos, etc. <sup>190</sup> Nessas aulas ele propunha as práticas de participação física e exercícios de relaxamento muscular descritos por Renina. Propunha também “*jogos de participação física com elementos espaciais, placas, cores, luzes, som, etc., improvisação de jogos espaciais com materiais diversos; plásticos, panos, papel, etc., leitura visual e física e registro fotográfico e cinematográfico para exame posterior e documentação.*” <sup>191</sup>

Com sua experiência adquirida nos palcos, Flávio Império propunha exercícios de sensibilização que tinham a intenção de transformar os alunos a partir de sua participação. Em contraposição à “intelectualização” que o ensino vinha sofrendo, Flávio Império propunha uma conscientização e estímulo da criatividade através desenvolvimento de todos os sentidos, com a apreensão espacial por parte de todo o corpo e não apenas pelos pés, mãos ou simplesmente através dos olhos. Ao trabalhar a audição, o tato, o olfato, para além de exclusivamente a visão, o espaço e a tridimensionalidade adquirem para os alunos – aqui no lugar de “experimentadores” dos espaço e dos sentidos – nuances, contornos e dimensões nunca antes por eles notados. Assim seus alunos eram por ele treinados para identificar fatores que lhes proporcionassem uma aproximação e entendimento muito mais efetivos das sensações promovidas por uma determinada espacialidade. Para o treinamento de um profissional em “espaços”, tal experiência faz-se muito relevante.

Para realizar esses tipos de exercícios de percepção do espaço e sensibilização em relação às diferentes naturezas dos materiais, Márcia Benenvento lembra que ele carregava uma “mala”, onde reunia todos os materiais que usaria em sala. Ela diz que ele saía pela casa recolhendo materiais de

---

<sup>186</sup> Trata-se da oficina “Técnicas Mistas” para a qual Império elaborou a proposta, registrada em apostila localizada na Sociedade Cultural Flávio Império.

<sup>187</sup> Depoimento de Márcia Benevento à autora no SESC, localizado à Rua Dr. Vila Nova, 245 - São Paulo, no dia 10/09/2002.

<sup>188</sup> Informações obtidas a partir do programa da disciplina AUP – 325 – “Apropriação do Espaço”. Fonte: Sociedade Cultural Flávio Império (SCFI).

<sup>189</sup> GUIMARÃES, Humberto Pio Guimarães. Op. cit., 1998, p. 05.

<sup>190</sup> Programa da disciplina AUP – 325 – “Apropriação do Espaço”. Fonte: Sociedade Cultural Flávio Império (SCFI).

diferentes texturas e plasticidades, como pedra, rede, plástico, diferentes tipos de tecidos, etc. E pegava tudo aquilo e levava para a aula para os alunos praticarem o exercício da diferença de sensações provocadas por cada material. Na visão dele, era fundamental que os futuros arquitetos sentissem a materialidade dos objetos “na pele” e que desenvolvessem a noção de “pertencimento ao próprio espaço” e se entenderem como seres que também ocupam um lugar, um volume nesse espaço. Os seus exercícios eram desenvolvidos tendo como objetivos desenvolver essas noções de linguagem espacial nos futuros arquitetos. Esses exercícios possibilitavam ao aluno aprender como era “a sensação de sensibilizar as sensações”.

Um bom exemplo de exercício de percepção espacial, que visava colocar o aluno iniciante no curso de arquitetura em contato direto com o elemento básico com o qual ele iria trabalhar, o espaço e o seu corpo no espaço, foi um aplicado no primeiro dia de aula do 1º. ano de arquitetura da FAU-USP em 1974, ano em que Paula Motta Saia entrou na faculdade. Ela nos conta que Império reuniu todos os 150 alunos do primeiro ano no Salão Caramelo e ficou por muito tempo observando e olhando atentamente para todo mundo. Depois disso, apontou para um rapaz muito alto e disse para ele ficar ao lado da primeira coluna. Depois apontou para uma garota bem baixa e disse para que ela se posicionasse na coluna oposta, do outro lado. Em seguida, pediu para que todos se posicionassem em fileira, de modo a formar uma escala humana viva, que ia do aluno mais alto ao mais baixo. Esse é um exercício prático que visava aproximar o futuro arquiteto da matéria-prima com a qual irá trabalhar, ou seja, o “homem no espaço” e o lugar que ele ocupa. Ele usou os próprios parâmetros dos seus alunos, suas próprias medidas para ensinar-lhes uma primeira noção de “escala”, a relação da escala de cada um em relação ao edifício.

Essa clareza de que o papel do arquiteto é criar um ambiente para proteger, para de alguma forma abrigar e se relacionar com o corpo humano já aparece em texto de dezembro de 1974, quando Império escreve que o arquiteto é o “construtor-protetor do corpo”. No texto ele diz ainda que o papel do arquiteto é proteger os “corpos” dos homens da intempéries climáticas a que este está sujeito. Portanto, “*o arquiteto ajuda o homem a existir.*”<sup>192</sup>

Suas aulas de 1974 mais voltadas para a compreensão do próprio corpo do aluno inserido no espaço, de sua auto-descoberta, desenvolvimento de sensorialização e percepção dos futuros arquitetos vai se justificar por uma postura clara de que ele passa a entender a função do arquiteto como “aquele que deve saber como se abrigar”. Para que o futuro arquiteto faça bem o seu trabalho é preciso que primeiramente ele cuide bem do seu próprio corpo, esteja bem com o seu corpo. E que ele conheça muito bem a sua existência, a existência do seu corpo. No seu ensino de arquitetura nos primeiros anos da década de 70 na FAU-USP, ele sempre ressaltou a importância do futuro arquiteto em captar o que tem de essencial na construção de uma edificação. Ou seja, que o arquiteto tenha clareza da sua

---

<sup>191</sup> Informações sobre o programa da disciplina citados por GUIMARÃES, Humberto Pio Guimarães. Op.cit., 1998, p. 09.

<sup>192</sup> IMPÉRIO, Flávio. Texto “*O arquiteto é um grande construtor/ protetor do corpo*”, original manuscrito a caneta em caderno de notas, “dezembro/ 1974. Reproduzido em “*Textos de Flávio Império – seleção de Ruy Moreira Leite para publicação da Editora da Universidade de São Paulo*”, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.

interação, da interação bio, físico, mental, emocional, etc., do “usuário” ou morador com o “ambiente construído”. Daí a importância do domínio do próprio corpo, das próprias sensações e dos seus sentidos para a formação do arquiteto.

Rafic Farah, nos conta como o professor transformava comportamentalmente os seus alunos através de suas aulas. Segundo ele, sua experiência pessoal com os exercícios de percepção e relaxamento, as conversas com Império e como ele sofreu essa transformação que ele atribui à figura do próprio Flávio e às suas aulas. Para ele, suas aulas eram mais do que aulas de desenho, eram antes de tudo, o ensino de uma postura diante da vida, um modo de pensar e de se posicionar através de seus próprios critérios e julgamentos.

Sobre as transformações dos alunos em aula, no sentido de “tirar-lhes a inflexibilidade intelectual”, ele comenta que os alunos eram muito presos, muito travados, corporalmente falando. E que ele procurava desfazer essas barreiras impostas tanto pelas regras sociais convencionais, quanto pelo período de forte repressão política e de censura das liberdades políticas. Farah conta ainda que primeiro Império ensinava a desestruturar, a questionar as certezas intelectuais que os alunos traziam dos cursinhos. Segundo o que conta Farah, para Império, se os alunos ou qualquer indivíduo queriam de alguma forma mudar o mundo, fazer qualquer tipo de revolução social ou política na esfera pública, precisariam primeiro transformar a si mesmos enquanto pessoas, para então, a partir daí, poder pensar em elaborar qualquer tipo de ação de transformação efetiva da coletividade.<sup>193</sup>

Rafic ainda comenta sobre essa capacidade que Flávio Império tinha de transformar os seus alunos. Ele comenta como ele assistiu aos alunos de Império a “mudarem de vida”. Segundo seu depoimento, muita gente passou a “questionar suas primeiras crenças”. Segundo seu testemunho, ele viu Flávio Império “operar milagres”, fazendo pessoas “absolutamente tímidas e introvertidas”, explodirem e se tornarem “pessoas articuladas”, descobrindo a sua própria vertente de expressão pessoal. Para Rafic, Flávio Império estimulava seus alunos encorajando-os a uma “*manifestação, a uma expressão. Tentava trazer sua expressão, pra que você mesmo a observasse e pudesse refletir sobre ela. Naquele momento negro, era esse o único canal que nos restava.*”<sup>194</sup> E a partir disso, pudesse “caminhar com os próprios pés”.

Segundo ele, Império tinha essa “capacidade de transformar as pessoas”. E ele ainda conta mais sobre sua experiência pessoal de “conquista da liberdade” através das aulas e da própria “*figura*” do Flávio Império: “*Eu conquistei um entendimento com o Flávio, a liberdade do olhar, do sentir as coisas. Quebrei um monte de preconceitos. E a gente tinha grupos. Sentavam uns dez alunos em volta dele e aí todo mundo começava a falar o que estava sentindo.*”<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> Depoimento de Rafic Farah à autora, em seu estúdio, no dia 12/09/2002.

<sup>194</sup> *Idem.*

<sup>195</sup> *Idem.*

As noções de “contracultura” e um sentido de ensino “coletivo” e “libertário” fazem-se aqui recorrentes. Trata-se de uma postura que em grande parte influenciou as atitudes e as idéias de toda uma geração de intelectuais, artistas e profissionais em geral.

Eles tinham que ter consciência de onde queriam chegar e dependeria da disposição e iniciativa deles os rumos das aulas. Era essa a visão de respeito aos alunos que Flávio foi adotando e desenvolvendo ao longo dos anos de suas atividades didáticas, sempre tendo sua atividade como professor como parâmetro. Ele iria ensinar onde as pessoas quisessem realmente ouvir e aprender o que ele tinha a dizer e a ensinar.

Sobre essa postura de respeito frente à vontade e iniciativa dos alunos, Luís Contier contou um episódio que ocorreu num dos últimos anos do Flávio na FAU-USP, contado pelo próprio Flávio. Segundo Contier, o Flávio tinha obtido três inscrições de alunos para determinada disciplina. Ele chegou para esses alunos e perguntou a eles o que eles gostariam de fazer. Como eles responderam que queriam “fazer nada”, ele propôs que realmente, durante o período da aula todos fizessem “nada”, e que se alguém quisesse fazer alguma coisa, que saísse da sala e depois voltasse para não fazer nada.<sup>196</sup>

Ele recusava-se a impor algo às pessoas. Elas pegariam para si o que achassem que seria relevante ou importante para elas. Essa postura vem muito do respeito ao trabalho do outro, de uma geração que preza a liberdade de ação, de expressão e do questionamento de dogmas e preceitos sociais, como eram os anos 70. Vem da vida e trabalho em comunidades alternativas, em grupo, coletividades. E essa postura pessoal de vida, acabou por refletir-se em suas aulas também, onde ele aplicava os mesmos princípios do trabalho coletivo.

Segundo depoimento de Gabriel Borba Filho, que foi um de seus monitores durante os primeiros anos da década de 1970, Império, sem um lugar apropriado para suas aulas optativas, apropriou-se do auditório da FAU para suas aulas. Lá ele desenvolveu exercícios como, por exemplo, fazer os alunos irem desenhando uma parte de algum desenho na grande lousa, explorando a ampliação gestual do aluno, enquanto outro aluno ia atrás complementando o desenho do primeiro, e assim por diante. Dessa forma, o resultado final era um grande desenho produzido coletivamente pela classe. Ao acabar o desenho ele pedia para os alunos apagarem tudo aquilo. O que interessava nesse exercício, além da prática da produção coletiva e interativa dos alunos, era o desenvolvimento do “fazer” como conhecimento e aprendizagem para o processo criativo de cada aluno e não a permanência do resultado final.<sup>197</sup>

O ensino para ele era uma constante troca que pressupunha participação e interesse por parte dos alunos. Se eles não davam uma resposta satisfatória ao que Império propunha, ele mudava o “sentido” do exercício. Como Paulo Von Poser disse, Império acreditava muito que o papel do professor não era só de um “repassador” de conhecimentos, mas era de criar dentro de sala de aula, o

---

<sup>196</sup> Depoimento de Luís Augusto Contier à autora em seu escritório, no dia 26/02/2003.

<sup>197</sup> Depoimento de Gabriel Borba Filho à autora no MAC, Cidade Universitária – USP no dia 06/03/2003.

tempo todo, sempre com seu processo de ensino muito particular e diferencial, desenvolvido por ele mesmo, e que era único. Pois a figura, a personalidade, o carisma, e a presença de Império “em cena”, ou melhor, “em aula”, era única, só ele conseguia interpretar esse papel de professor que ele desenvolveu para si mesmo.

Já em 1966, ele participou do curso “*Análise Semiológica e Comunicação de Massas*” de Umberto Eco, promovido então pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Constam dessa época seus primeiros estudos e pesquisas e o seu interesse no sentido de compreender melhor o fenômeno da comunicação de massas e da indústria cultural que começava a surgir fortemente no Brasil.

No final dos anos 60 Flávio Império inicia pesquisas particulares sobre o “povo” e sobre os fenômenos de linguagem popular que passavam a se combinar com o fenômeno da “*estética da indústria cultural*”.<sup>198</sup> Em 1968, para a realização da cenografia de “*Roda Viva*”, que seria montada por Zé Celso em estrutura de missa, Império saiu a campo e realizou suas primeiras pesquisas a respeito dos arquétipos e imagens da religião católica brasileiras, do baixo espiritismo, da umbanda e de terreiros de candomblé.

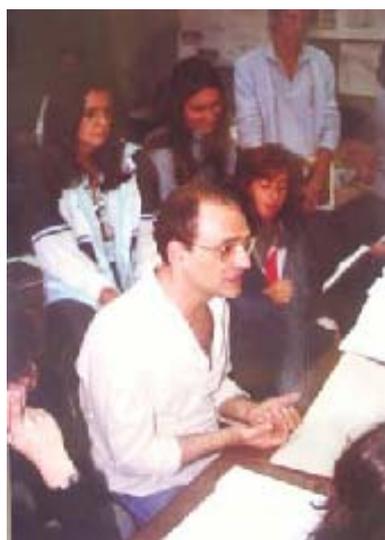
Em disciplina ministrada por ele e Renina Katz para a Sequência de Comunicação Visual II, em 1968, Império propõe um exercício referente a pesquisas sobre o programa do Chacrinha. O tema do exercício era realizar o levantamento, documentação, observação e análise da estrutura de linguagem adotada pelo programa de televisão do Chacrinha. Ele levou alunos para visitarem os programas “*Discoteca do Chacrinha*” e “*Hora da Buzina*”, onde estes fizeram muitas fotos e entrevistas. Renina Katz nos conta que este foi um exercício proposto por ele e que envolveu diversos alunos (da disciplina e de fora da disciplina), indo ao Rio de Janeiro, entrevistando o Chacrinha, as chacetes, fazendo levantamentos das frases que eram slogans no programa, da utilização dos figurinos, etc.

Tal exercício proporcionou aos alunos uma aproximação e aprendizado com o modo de produzir televisão, com os instrumentos necessários para desenvolver a linguagem própria da televisão, que em última instância, também é linguagem visual. Outro aspecto interessante do exercício é o interesse por melhor compreender o processo da “cultura de massa” através da investigação de um “fenômeno de comunicação” como era o Chacrinha.

Entre as questões levantadas por Império para o exercício estavam a composição visual e cênica do figurino; do personagem de Chacrinha, as relações e interações de “comunicação” entre palco e platéia; os jargões utilizados por Chacrinha durante o programa, etc. Tudo isso para analisar esse grande fenômeno de comunicação de massas que estava surgindo e explodindo nos televisores de um número cada vez maior de residências brasileiras de baixa renda. Em entrevista, o Chacrinha se intitula um “comunicador de massa” e diz que o seu mérito está em “falar a mesma língua, a mesma

---

<sup>198</sup> ARANTES, Pedro Fiori. Op. cit., 2002, p. 158.



Flávio Império durante aula ministrada por ele para disciplina “Mensagem” - meios de expressão e linguagens visuais - do curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Bela Artes de São Paulo (1980 - 1981).

Renina Katz durante aula ministrada por ela para o curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade Belas Artes de São Paulo (1980 - 1981)

linguagem” que a maior parte, a “grande massa” do povo brasileiro, sem estudos ou erudição, consegue alcançar.

O interessante é que Império relatou que procurou alguns artesãos que fizeram as roupas do Chacrinha para realizar com ele parte dos cenários do espetáculo “*Roda Viva*”, que assim como o programa do “Velho Guerreiro”, reuniu e tornou possível a convivência simbiótica entre certos elementos do “arcaico” e do “moderno”, pela própria ambigüidade de valores dos objetos colocados em cena. Tornando possível a convivência entre o artesanal e produtos essencialmente industrializados, quase que com características “tropicalistas”.

Os entrevistados ressaltam freqüentemente o carisma que Flávio Império exercia sobre as pessoas e particularmente sobre seus alunos, conquistando a todos. Particularmente Renina Katz, Carmela Gross e Rafic Farah ressaltaram que o que mais os marcou em suas aulas, foi o modo com que expunha os temas das mesmas. Ele tinha um bom domínio da “palavra”, escrita e falada e por isso foi um professor que marcou fortemente a memória de muitos de seus alunos durante sua passagem pela faculdade.

### **3.2. O Teatro e o Ensino de Arquitetura**

Maria Thereza Vargas, que trabalhou com Flávio Império na Comunidade Cristo Operário em fins dos anos 50 disse que o teatro contribuiu muito para a formação de Império, lhe trouxe muita coisa, mas que ele também trouxe muita coisa para o teatro. Segundo ela, muito do que ele fazia em teatro era próprio da genialidade dele, próprio dele.<sup>199</sup>

A prática e experiência do trabalho de Império no teatro têm uma forte ligação com o encaminhamento e desenvolvimento de seu trabalho como professor. No sentido em que ele encara e pratica a atividade didática como o trabalho em grupo do teatro, partindo do princípio de que se trata de uma atividade que se desenvolve em grupo, coletivamente, na qual todos contribuem e participam um pouco. Para ele, o trabalho contínuo em equipe, executado no Teatro de Arena, por exemplo, permitia um grande “feed back” para o trabalho individual.<sup>200</sup> Aulas para ele nunca foram atividade de mão única, de só um sentido de direção. Ele sempre pressupôs o retorno dos seus alunos para determinar o direcionamento que a aula teria a seguir. Principalmente a partir dos anos 70, ele não assumia a postura clássica de professor, não elegendo um líder ou uma regra fixa para determinar os rumos que a aula iria tomar.

Luís Contier<sup>201</sup> conta que o que mais influenciou o ensino de Império sempre foi a sua profunda relação com o teatro. Ele tem uma história de vida, profissional e emocionalmente muito

---

<sup>199</sup> Depoimento de Maria Thereza Vargas à autora em sua residência, no dia 20/03/2003.

<sup>200</sup> Flávio Império em depoimento a Fernanda Perracini Milani (então aluna de Teatro da ECA-USP), em seu trabalho monográfico “*Falando sobre Flávio Império*”, apresentado àquela faculdade em 1975, pg. 18. Cópia pertencente à Sociedade Cultural Flávio Império.

<sup>201</sup> Depoimento de Luís Augusto Contier à autora em seu escritório, no dia 26/02/2003.

ligada ao teatro, à produção cênica. É fácil identificar os elementos cênicos que ele passa a aplicar em suas aulas de desenho e linguagem, principalmente nas suas aulas depois de 1970. Muitas pessoas que assistiram às suas aulas ou que davam aula junto com ele comentam que ele fazia uma verdadeira “performance” em sala de aula, a qual magnetizava os seus alunos. Era como se cada aula fosse uma performance em constante transformação, no qual tudo poderia acontecer. Muitas vezes, ele deixava em aberto os rumos que sua aula poderia tomar, dependendo de como “respondiam”, dependendo de quais fossem as reações e verdadeiros interesses de seus alunos, frente ao que era por ele apresentado.

Fica evidente uma relação em que o professor coloca-se como o “protagonista” da ação cênica que é a aula. A classe como espaço cênico. A aula assume contornos de encenação, onde o professor assume o papel do “encenador” e do “ator”. Os alunos assumem os papéis de “platéia-participante”, ou “público-participativo”, ou adquirem contornos de “atores coadjuvantes, conforme o exercício. A aula era um “evento teatral” ou uma verdadeira “ação cênica” que, por acaso ou não, acontecia dentro de uma sala.

Para um professor como ele que tinha características de um verdadeiro “animador cultural”, que dava aulas como se estivesse cenografando ou encenando “verdadeiros espetáculos”, cada aula sua transformava-se num verdadeiro “evento cênico”. Segundo depoimento de Paulo Von Poser: *“O Flávio tinha um processo criativo muito ligado à intuição. E ele desenvolveu essa linha de trabalho de ensino muito pessoal. Ele acreditava que cada professor tinha que usar a aula como espaço de criação. A aula era quase uma apresentação, tinha um caráter pra ele quase de apresentação de uma orquestra ou de uma apresentação teatral. Tinha uma mágica na aula. (...) E ele tinha um fogo de criar essa dinâmica na classe.”*<sup>202</sup>

Como se a sala de aula fosse mesmo um espaço para a realização de um espetáculo. Da mesma forma que o teatro brasileiro nos anos 60, tomado das referências da vanguarda do que acontecia no plano internacional, começa a reivindicar maior participação efetiva de seu público na “ação cênica”, rompendo definitivamente a quarta parede que separava o público dos atores, Império vai propondo gradativamente, em sala de aula, uma maior participação dos alunos, principalmente a partir dos anos 70.

Os grupos paulistas com os quais Império trabalhou por boa parte dos anos 60, como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, embora desenvolvam estéticas, posturas e modos de ação, diferenciadas entre si, pautam-se pelas produções essencialmente “coletivas” e “grupais”, que pressupunham a “participação” efetiva de “todos” os integrantes do grupo na produção do espetáculo. Segundo as palavras do próprio Império, houve época no Teatro de Arena, em que os seus integrantes cozinhavam no teatro, dormiam no teatro. Postura de “comunidade”, que no caso do teatro brasileiro guardava determinadas restrições, mas que foi uma experiência levada às últimas conseqüências no caso do grupo norte-americano coordenado por Julien Beck e Judith Molina, o Living Theatre. Grupo que

---

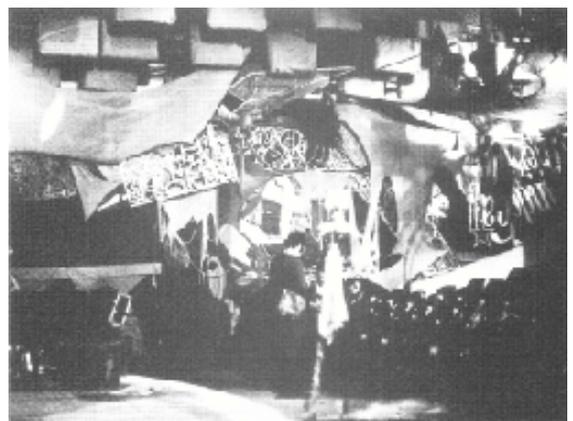
<sup>202</sup> Depoimento de Paulo Von Poser à autora no Conjunto Nacional, no dia 13/03/2003.

caracterizava-se por ser uma verdadeira comunidade de pessoas vivendo e trocando experiências em conjunto, convivendo em todos os aspectos das suas vidas em conjunto.

As referências brasileiras sem dúvida começaram com o trabalho com o teatro épico brechtiano. Depois chegaram ao Brasil referências a experiências como as de Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine e Living Theatre, que reivindicam para o teatro espaços de ação diferentes dos convencionais. Pautados pelos escritos de Antonin Artaud da década de 1920, começam a desenvolver espaços cênicos diferenciados, onde a separação entre palco e platéia não é mais tão nítida. O teatro dos anos 60 vai desenvolver uma maior e mais efetiva participação, envolvimento e interação, quase fisicamente mesmo, do público com o espetáculo. No Brasil isso aparece em produções como “*Cemitério de Automóveis*” e “*O Balcão*”, ambas cenografadas por Victor Garcia e Wladimir P. Cardoso, ou mesmo no espetáculo no Teatro Treze de Maio, “*Pano de Boca*”, de 1976, cenografado por Império. Espetáculos que são exemplos dessa apropriação diferenciada do espaço cênico, onde a cena acontece “no meio”, “por entre” ou “ao redor” dos espectadores, com grande interação do público.

Em sala de aula, Império pergunta e ouve o que os alunos querem fazer. Ele “percebe” e “observa” os seus alunos e propõe exercícios mais apropriados ao “perfil” ou compatíveis com as potencialidades de cada turma. Vai “puxando” de cada aluno, de cada trabalho apresentado, as melhores possibilidades de se resolver ou trabalhar com o que lhe era apresentado. Mesmo que o trabalho estivesse muito ruim, ele observava o que poderia ser aproveitado do trabalho e “instigava” a partir para uma pesquisa e uma investigação artística por aquele caminho, que ele via como mais potencialmente rico para o desenvolvimento do processo criativo do aluno.

Do seu estudo profundo sobre o teatro teatral e didático de Brecht podemos identificar uma coincidência com seu amor pelo ensino. Ele sempre ensinou, desde que se graduou em 1961. E mesmo depois de sair da FAU em 1977, por não se adaptar aos esquemas ou pelas exigências burocráticas internas de um mestrado, e viajar pelo Brasil, ao voltar a São Paulo para ficar em 1980, ele começa a lecionar no Curso de Arquitetura e Urbanismo, recém-montado, da Faculdade de Belas Artes. Em aula, assim como na sua pintura, ele tinha mais autonomia de ação e de criação do que quando trabalhava com teatro, que envolvia decisões de várias pessoas. Parece que em aula ele podia livremente “encenar” seu “teatro didático” próprio. A Loira, sua amiga e assistente de cenografia em inúmeros espetáculos, comenta de forma divertida e descompromissada que ele gostava muito de ensinar também por causa de sua primeira paixão, o teatro. Ela identifica uma relação entre o palco (no teatro) e o professor “lá na frente falando” (em sala). O espaço arquitetônico e cenográfico eram os ambientes nos quais ele se sentia à vontade. A linguagem do espaço era a linguagem que ele dominava e com a qual se sentia a vontade em trabalhar. Assim, ela brinca que ele exercia nas suas aulas uma outra paixão que ele nunca pôs em prática no teatro, “atuar”. “*Ele era um ator frustrado. (...) Ele gosta de teatro, mas tem tanta vergonha, então ele vai ficar nos bastidores, na coxia. Porque o que ele*



Cenas do espetáculo *Roda Viva* (1968), autor: Chico Buarque de Holanda, direção: José C. M. Correa, Teatro Oficina. Fonte: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999.

Imagens do palco e da ocupação dos corredores laterais do teatro-galvão pela cenografia de Flávio Império. Espetáculo *Pano de Boca* (1976), autor e diretor: Fauzi Arap, Teatro Treze de Maio. Fonte: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império (orgs.). *Flávio Império*, col. Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999.

*queria mesmo é estar lá na frente. (...) E de repente, como professor ele se realizava nesse sentido, então. Ele adorava dar aula por causa disso.”*<sup>203</sup>

Em aulas filmadas em super 8,<sup>204</sup> aparecem alunos fantasiados, com figurinos e adereços elaborados em aula, com cenografias criadas no próprio espaço da faculdade, realizando diversas performances. Aqui podemos identificar o trânsito de idéias e práticas entre os diversos campos em que ele atuou. Particularmente aqui é possível fazer a ponte entre o professor e o cenógrafo, onde a aula assume a forma de espetáculo e os alunos são ao mesmo tempo atores e platéia, são ao mesmo tempo “criadores” e “receptores” da informação.

Cada vez mais seguindo sua intuição e utilizando-se de sua prática de “improvisação”, que ele adquiriu ao longo de muitos anos de experiência teatral, ele preparava um programa para uma aula, mas se no meio da aula ele percebesse que o aproveitamento não era o esperado, que a aula não estava rendendo, ele mudava a programação de modo a melhor aproveitar o “espírito” ou a predisposição em que se encontrava a turma. Ele fazia cada vez mais isso, quanto mais ele desenvolvia sua experiência em aula. Paulo Von Poser deu aula com ele na Faculdade de Belas Artes em 1983 e 84, e conta que ele não tinha o menor pudor de pedir para uma turma de alunos parar com tudo o que estavam fazendo, parar o exercício e mudar para outro, se percebesse que esse outro seria mais proveitoso para o aprendizado e desenvolvimento desses mesmos alunos.<sup>205</sup>

Essa postura nada impositiva fazia parte de um contexto mais amplo de ensino com uma função libertária, “libertadora” dos próprios alunos. Uma visão do ensino que buscava fazer os alunos pensarem e atuarem por si próprios, de acordo com sua “natureza criadora intrínseca”. Visão voltada para um ensino que só guia, dá as diretrizes para o aluno “descobrir a si mesmo”, descobrir o “seu próprio processo criativo”, e a partir daí, como artista, como arquiteto, ou trabalhando com a “linguagem que ele descobrisse que era a melhor pra ele”, com a linguagem que “acontecesse de ser”, ele poderia então “caminhar com seus próprios pés”, sem seguir um “estilo”, ou um esquema criativo pré-concebido. O maior objetivo do professor, de acordo com esse contexto, passa a ser fazer o aluno descobrir sua própria “verdade criativa”, se libertar das “repressões” e “deformações” de personalidade impostas pela “educação formal”, reencontrar sua própria originalidade e seu próprio modo de intervir e agir criativamente no mundo.

Entre 1971 e 1974 ele faz o Curso de Maha Yoga com o professor Maha Krishna Swami, e passa a aplicar nas aulas da FAU-USP alguns exercícios físicos de relaxamento e de yoga. Foi em 1974 que ele fez o curso de extensão universitária promovido pela ECA-USP, intitulado “Sensorialização e percepção”, com a professora Lia Robato. A partir daí ele intensifica o desenvolvimento de suas experiências de percepção, sensorialização e de destravamento,

---

<sup>203</sup> Depoimento de Cecília Cerrotti (Loira) à autora no SESC, localizado à Rua Dr. Vila Nova, 245 - São Paulo, no dia 10/09/2002.

<sup>204</sup> Esses filmes super-8 registram aulas de 1975 e talvez de anos anteriores. A descrição dos filmes e das imagens de aulas que neles aparecem é feita por GUIMARÃES, Humberto Pio Guimarães. *O Ensino de Flávio Império*, artigo inédito, São Paulo, 1998, p. 13.

<sup>205</sup> Depoimento de Paulo Von Poser à autora no Conjunto Nacional, no dia 13/03/2003.

desprendimento do aluno. Aplica técnicas de interpretação e preparação de atores nas suas disciplinas. Ele encarava a aula como um trabalho em grupo, assim como no teatro, partindo do princípio que trata-se de uma atividade que se desenvolve em grupo, coletivamente, na qual todos contribuem e participam. Havia trocas, era uma rua de mão dupla, ele sempre pressupôs o retorno dos alunos para saber qual passo dar em seguida.

Sua atuação como professor neste período esteve ligada principalmente aos seus trabalhos como cenógrafo, artista plástico e experimentações grupais de comunicação e linguagem (psicodrama, yoga, expressão corporal, sensibilização, interpretação e dinâmica de grupo).

Nesse sentido, a relação de amizade com Roberto Freire<sup>206</sup> a partir do seu contato no Centro de Estudos Macunaíma (inaugurado em 1973) foi fundamental. Eles se conheceram por intermédio de Myriam Muniz, amiga que eles tinham em comum e fundadora do Centro. Ela havia chamado ambos para trabalharem com ela na nova escola. Império com o desenvolvimento de exercícios de percepção, de desenho, de criação, que ele já desenvolvia na FAU-USP, e Roberto Freire como psicólogo para auxiliar a formação e preparação do lado emocional dos atores.

Roberto Freire foi o criador da Somaterapia, que se baseia na aplicação de 42 exercícios corporais, na forma de uma terapia corporal que visa “desbloquear”, “destravar” a energia corporal, de modo que ela circule melhor pelo corpo, fazendo a pessoa superar bloqueios e traumas emocionais. Quando Roberto Freire encontrou Império no Centro Macunaíma, ele já estudava as teorias de Wilhelm Reich, que basicamente propunha que as doenças psicológicas e emocionais estavam ligadas aos “medos” impostos pela educação formal, durante o desenvolvimento da relação do homem com o mundo que o cerca, nos seus primeiros anos de vida. Segundo Reich, o medo vai criando uma “couraça” ao redor do corpo das pessoas, que visa protegê-las. No entanto isso tem o efeito de enrijecimento do corpo e das emoções. As pessoas, todas elas, em virtude das imposições sociais, vão se tornando mais “tensas”, mais “presas”, mais “travadas” fisicamente, e isso afeta diretamente o lado emocional e psicológico, levando a criação de doenças psicológicas como neuroses, depressões, etc. Os medos da relação com o “mundo” geram “travamentos” na livre circulação da energia no corpo. Segundo Freire, a pessoa só pode se realizar plenamente como “ser humano”, pessoal e profissionalmente, se ela desbloquear essa energia e descobrir o que ela de fato é, debaixo daquela “couraça”, ou seja, descobrir a sua “verdade”, a sua “originalidade”, que é única. Não existe ninguém igual, todos têm as suas individualidades e potencialidades criativas “escondidas” debaixo dessas couraças.

Roberto Freire acredita que a melhor forma da pessoa descobrir a sua “originalidade”, e de despertar a sua “criatividade própria” (ou, como disse João Xavier, a sua “verdade criativa”) é através

---

<sup>206</sup> Roberto Freire é formado em Medicina, com especialização em psicanálise. Atuou marcadamente como jornalista, autor teatral e literário, além de psicoterapeuta. O método terapêutico desenvolvido por ele (a Somaterapia) passa por exercícios físicos e corporais ligados tanto a Wilhelm Reich quanto à sua atividade junto ao teatro. Em 1991 ele cria junto com João da Mata e Rui Takeguma o Grupo “*Coletivo Anarquista Brancaleone*”, que foi o único grupo no Brasil a desenvolver a Somaterapia. As atividades do grupo encerraram-se em 2000 por motivos de saúde do próprio Roberto Freire.

do desbloqueio do corpo, utilizando-se da “terapia corporal” para alcançar os desbloqueios emocionais. Baseado nesses conceitos, na época em que encontrou Império, Roberto Freire estava em fase de desenvolvimento de sua terapia corporal que viria a ser a Somaterapia, voltado para pesquisas na área da terapia e de psicologia.

Nessa época Flávio Império já conhecia as teorias de Reich, já lera Jung, já praticava Maha Yoga, e já tinha participado de inúmeras oficinas de preparação de atores nos grupos teatrais com os quais trabalhara. Ou seja, ele já havia comprovado como as práticas e exercícios corporais de movimento, de relaxamento, sensibilização, poderiam despertar uma liberdade criativa nas pessoas. Ele já aplicava na FAU-USP exercícios de relaxamento, de yoga e de movimento, para melhor preparar o aluno para a prática do desenho, deixando seu corpo mais solto para a prática de um “gesto” mais livre e criativo. Império desenvolveu tais exercícios voltado que estava para a área da criação, do desenvolvimento da expressão, da comunicação e do desenho.

Em 1974, Império convidou Freire para assistir a uma de suas aulas na FAU. Ele contou que a aula começou com Império pedindo que seus alunos fizessem um desenho sobre um tema qualquer. Depois ele propôs que todos deixassem as pranchetas e se dedicassem ao desenvolvimento de uma série de exercícios de movimentações corporais, ao som de uma música que ele colocara. De acordo com seu relato, as pessoas começaram o exercício tímidas e inibidas. De acordo com o desenrolar do exercício, Império mudava os sentidos dos movimentos, sugerindo que mudassem os tipos e intensidade dos movimentos. Depois de um tempo, os movimentos dos alunos estavam soltos e fluídos, quase como se elas estivessem “dançando” com extrema desenvoltura. Depois disso, Império propôs que todos voltassem à prancheta e refizessem o mesmo desenho. Daí colocou lado a lado todos os desenhos das pessoas, um antes e outro depois do exercício corporal. De acordo com seu relato, os desenhos feitos depois eram “*muito mais criativos, muito mais soltos, muito mais livres, muito mais inventivos do que os primeiros.*”<sup>207</sup> A partir disso ele ficou convencido das potencialidades de transformação do homem, de superação de bloqueios e desenvolvimento da criatividade, através da prática de exercícios corporais diversificados, que desafiassem o estado estático e erétil quase sempre assumido pelo corpo humano nas situações sociais consideradas “normais” ou normalmente aceitas na sociedade ocidental. Quebrar a “rigidez física”, que provocava as neuroses, e que é imposta pelos comportamentos e costumes “comuns”, passou a ser o objetivo da terapia que Freire estava desenvolvendo.

Os objetivos pedagógicos de Império e a importância em se “desbloquear” o sensível e a capacidade de percepção de cada aluno, visando soltar o gesto, o traço, o movimento e desenvolver-lhes a “capacidade criativa”, fica evidente quando ele fala sobre como chegam os alunos na universidade: “*Várias manifestações ao nível inconsciente deixaram claro o quadro quase patológico em que o aluno mergulha; sua sensibilidade extremamente bloqueada e sua capacidade de resposta sintética reprimida. O treino básico de sua personalidade, já antes do vestibular, se limita a respostas*

*mecânicas, estereotipadas e muito pouco criativas.”*<sup>208</sup> No mesmo texto ele deixa bem claro os objetivos de seu curso de Programação Visual (P.V.) na FAU-USP. Dizendo que o seu processo pessoal de trabalho e pesquisa o leva para além da prancheta: para a ação direta, a manipulação do espaço e do movimento: *“Meu corpo abandona a postura sedentária adquirida nos bancos escolares para empreender uma viagem de desbravamento das suas possibilidades de linguagem-manifestação, incorporando dinamicamente os materiais clássicos e os novos materiais que surgem pelo caminho. A respiração, o relaxamento muscular e mental, a expressão psico-física do movimento, o som aliado ao conhecimento anteriormente adquirido do desenho, da cor, das possibilidades de linguagem do plano, do espaço, do objeto, e da linguagem das máscaras: o jogo dos personagens teatro-vida.”*<sup>209</sup>

Segundo o seu relato, Roberto Freire ficou tão impressionado com os resultados obtidos por Império com esses exercícios corporais em classe que se convenceu de vez que era através da elaboração de uma terapia corporal que ele conseguiria liberar a criatividade e originalidade dentro das pessoas, fazendo elas “voltarem para dentro de si mesmas”, se soltarem, descobrindo suas “próprias verdades”, sua própria originalidade, e fazendo com que elas superassem traumas, neuroses e outros tipos de doenças emocionais.

A amizade dos dois produziu muitos debates e marcou definitivamente o modo de ver o mundo e de trabalhar do próprio Roberto Freire. Marcou mais precisamente o desenvolvimento de suas teorias sobre o tratamento das neuroses emocionais das pessoas, seus travamentos e problemas emocionais através do desenvolvimento da terapia corporal e experimental, a que chamou Somaterapia. Ele conta que aprendeu muito com Império e que, depois disso, cada novo exercício que ele elaborava, ele chamava Império e Muniz para discutirem com ele a sua opinião sobre suas experiências.

### **3.3. A Demissão da FAU-USP**

Flávio Império costumava dizer *“não sou um homem de prancheta, sou um homem de prática”*.<sup>210</sup> Os fatos que envolvem o seu pedido de demissão na FAU em 1977 são diversos. Nunca houve consenso entre os professores da FAU com relação às aulas de Flávio Império. De acordo com Rafic Farah, ele era criticado dentro da FAU tanto pela direita, quanto pela esquerda: *“A esquerda porque a gente estava em plena luta política, uma repressão depois do AI-5. A direita achava-o um*

---

<sup>207</sup> Depoimento de Roberto Freire à autora em seu consultório, no dia 19/03/2003.

<sup>208</sup> IMPÉRIO, Flávio. Texto *“Sobre o Curso da FAU-USP”*, original manuscrito a caneta em caderno de notas, 1977. Reproduzido em *“Textos de Flávio Império – seleção de Ruy Moreira Leite para publicação da Editora da Universidade de São Paulo”*, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.

<sup>209</sup> *Idem*. E ele continua, falando de suas aulas e como elas servem de campo de experimentação para suas pesquisas artísticas: *“Nessa nova constelação de elementos de linguagem, que não se limita a exprimir isoladamente a resultante super elaborada de uma forma específica de percepção: auditiva ou visual ou gestual, etc., nasce dentro de mim uma necessidade e um impulso cada vez mais forte de treino e experimentação, fora do alcance das aplicações estereotipadas nos campos do consumo profissionais. Daí as aulas, serem o próprio (ou um dos) campo de elaboração e pesquisa.”*

<sup>210</sup> ARANTES, Pedro Fiori. Op. cit., 2002, p. 158.

*desbundado, um louco e não sei o quê. Então ele ficou isolado lá dentro, com um grupo de alunos dele e um ou outro professor apoiando ele.”*<sup>211</sup>

Sendo testemunha de uma discussão entre Flávio Império e Nestor Goulart dentro do ateliê, sobre o pedido de demissão de Flávio Império, é possível vislumbrar um pouco melhor a postura intelectual e artística de Império neste período em que ele deixa a FAU. Nesse testemunho fica claro como Flávio Império vislumbra novas possibilidades para ele fora da academia: *“Aí o Nestor foi até a sala de aula pra dizer, ‘Ouvi dizer que você vai pedir demissão.’ Ele falou, ‘Vou mesmo. Olha Nestor, eu não acredito mais em nenhum ismo, nem comunismo, e em nenhuma via, nem sociologia, nem antropologia. Tô fora, a academia me prende, é velha, careta, caminho melhor se estiver livre. Estou vendo um novo período histórico, em que as coisas têm de ser encaradas de uma outra maneira e ninguém acorda pra isso daí. Eu também não tô a fim de ficar dentro da academia me desgastando porque aqui não é o meu lugar, eu não sou útil pra vocês nem vocês pra mim. Vou fazer o meu trabalho.’”*<sup>212</sup> Neste depoimento é possível identificar sua frustração e decepção com a burocratização da Universidade e aumento das exigências da vida acadêmica – sobretudo a partir de 1969, com a Reforma dos Estatutos da USP, que institucionalizava a carreira universitária criando uma estrutura acadêmica mais rígida. Surge aí um impasse na trajetória do professor: *“Flávio Império se debate com as exigências burocráticas por parte da escola, não se predispondo à carreira universitária. Aos poucos a Escola foi se fechando para a atitude marcadamente experimental de seu trabalho.”*<sup>213</sup>

Em anotações pessoais de Flávio Império datadas dos anos 70 já é possível identificar *“uma série de divergências entre o seu modo de ensinar e a estrutura acadêmica vigente”* na FAU. As possibilidades de experimentação que eram fundamentais para o desenvolvimento dos seus cursos iam se fechando para ele. Emerge um clima de insatisfação por parte dele com relação as condições de ensino e estrutura curricular em que estava pautado o curso de Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP. Entre diversos problemas apontados por Flávio Império para a plena realização de seus exercícios experimentais em aula está a *“falta de uma ‘sala-laboratório relativamente equipada para o trabalho”* o que provocava interrupções e dispersões na aula, e a *“falta de envolvimento real de aproximadamente 70% dos alunos no aprofundamento de sua experiência universitária de pesquisa.”*

<sup>214</sup> Para além dessas dificuldades para desenvolver suas práticas de ensino dentro da escola, temos questões relativas à exigência de um mestrado. Embora ele tivesse cursado as disciplinas, não encontrava como desenvolver um trabalho de mestrado que convergisse com seus interesses de pesquisa em linguagem e comunicação. Outros aspectos de seu projeto de vida também muito provavelmente influenciaram em sua decisão, em que pesem até escolhas que fossem mais

---

<sup>211</sup> Depoimento de Rafic Farah à autora, em seu estúdio, no dia 12/09/2002.

<sup>212</sup> *Idem*.

<sup>213</sup> GUIMARÃES, Humberto Pio Guimarães. Op. cit., 1998, p. 10.

<sup>214</sup> De acordo com notas pessoais citadas por GUIMARÃES, Humberto Pio Guimarães. Op. cit., 1998, p. 10.

interessantes para o pleno desenvolvimento de seu trabalho com artes plásticas. Como por exemplo, *“procurar outros caminhos, encruzilhadas pessoais.”*<sup>215</sup>

---

<sup>215</sup> Depoimento de Renina Katz, janeiro de 1998, citado por GUIMARÃES, Humberto Pio Guimarães. Op. cit., 1998, p. 11.

## **Conclusão**

### ***Ação política, arte, cultura, arquitetura e ensino – aspectos da mesma postura de vida***

É importante indicativo de um coerente percurso artístico, que o cenógrafo que começou sua busca por uma estética refletida e adequada às condições reais, precárias e mínimas, de sobrevivência básica e de produção prática dos artistas, intelectuais, arquitetos e do povo brasileiros, desde 1960, quando de sua cenografia para *Morte e Vida Severina*, – ou até antes, na incursão pelos teatros do Vergueiro, se dedicasse a ir até onde o “povo está” e, procurando, viajando freqüentemente pelo país afora entre os anos de 1977 e 1979, encontrasse manifestações de uma “estética popular” que coincidissem com o seu pensamento, com o desenvolvimento de diversas práticas interessantes no sentido em que são adequadas à realidade cultural-sócio-econômica brasileira. Para além da “liberdade na pintura”, das “comunidades alternativas” no seu modo de encarar o mundo e em seus comportamentos, do Tropicalismo e da “contracultura”, a busca de uma coerência no desenvolvimento de uma idéia estética, que é ampla, que é muito mais metafísica do que formal, que não segue este ou aquele estilo, revelou o processo de amadurecimento artístico dele e de toda uma geração de seus colegas, como uma forma de suplantiar e subverter o autoritarismo da ditadura, criando campos de atuação próprios e autônomos, onde a liberdade não estava expressa na palavra oral ou escrita, mas manifestava-se através de suas posturas, sua relação com o mundo e sobretudo, em sua prática artística. A sobrevivência ao terror estava lá, “*na simplicidade dos povoados sertanejos, ou de pescadores e jangadeiros, nas habilidades e práticas tradicionais que resistiam à ‘civilização ocidental’ e à ditadura.*”<sup>216</sup>

O seu trabalho no teatro e as lições aprendidas com Bertolt Brecht durante os primeiros e intensos anos de trabalho no teatro durante os anos 60, assim como sua experiência junto ao Grupo Arquitetura Nova, acompanharam-no, e ao seu trabalho, por toda a sua vida nas diferentes áreas em que atuou. A marca da produção não ficcional, a transparência e demonstração do sentido do “fazer” desenvolvidas e aplicadas por Império em seus cenários brechtianos, foram talvez a mais clara e marcante contribuição de Império para a configuração de uma estética clara e transparente desenvolvida no canteiro de obras. A evidenciação do modo de produção da casa, a pedagogia da construção que caracteriza, entre outros aspectos, a “poética da economia” como uma estética própria do *Grupo Arquitetura Nova* tem grande relação com a estética desenvolvida por Império mais marcadamente a partir do despojamento do cenário de *Morte e Vida Severina* - 1960. Segundo Sérgio Ferro, quando Rodrigo e ele próprio assistiram ao espetáculo, esse foi um momento fundamental para a consolidação da estética que marcou e direcionou boa parte das questões estéticas debatidas pelo grupo. O posicionamento político está implícito e fortemente estabelecido, manifesto estético da orientação marxista tomada desde o início pelo Grupo.

---

<sup>216</sup> ARANTES, Pedro Fiori. Op. cit., 2002, p. 159.

Para além dos diálogos com seus pares, ele foi um “humanista”, sempre interessado em diferentes manifestações e áreas de atuação artísticas, sobretudo nas que estivessem ligadas à comunicação e a uma ampla e variada gama de possibilidades – materiais e técnicas – de linguagens visuais. Os diferentes tipos de linguagens e possibilidades de sua construção, ou uma inovadora forma de transmitir uma mensagem, que meio usar para informar algo a um determinado espectador, considerando as infinitas variações em torno dos elementos de linguagem que compõem a equação: emissor – informação – receptor, faziam parte de seu repertório. As idéias de Marshall MacLuhan sobre os meios de comunicação como extensão do homem, e o “meio” sendo a “mensagem”, começaram a fazer parte de seus estudos pelo menos a partir de 1966, quando freqüenta o curso sobre Semiologia ministrado por Umberto Eco no Mackenzie. Como artista, a aplicabilidade prática em seus trabalhos artísticos de tais assuntos com os quais tomava contato, nem sempre era direta, mas pode-se percebê-la no rumo que tomavam suas pesquisas, quando propõe aos seus alunos da FAU-USP, em 1968, a leitura dos aspectos da linguagem cênico-visual e das questões envolvendo a comunicação com o público, por parte do “Programa do Chacrinha”. Tal análise aponta também para a atenção com o fenômeno da “comunicação de massa”, passando pela questão da indústria cultural e da TV, que começa a ganhar espaço na cultura “pop” brasileira, como um fenômeno de âmbito mundial. A procura pelo entendimento da questão que envolve as linguagens e a interação entre elas é uma constante em suas pesquisas, está presente em seu trabalho de ensino e em seus trabalhos com artes ou cenografia. As questões ligadas à percepção e à linguagem foram cruciais e direcionaram boa parte da obra de Flávio Império.

A fim de compreender mais precisamente qualquer uma de suas atividades práticas (arquitetura, pintura, cenografia ou ensino) foi preciso primeiramente avaliar seu trabalho sob diferentes concepções de arte. Foi um contínuo processo de encarar a arte como Império encarava, “arte como construção, arte como produção, arte como linguagem”. Arte como fonte de respostas às indagações e inquietações do homem contemporâneo, veículo de construção e busca por um futuro melhor. Esse direcionamento inicial serviu de referência e indicador fundamental, e acompanhou o processo e o amadurecimento das questões que envolviam sua produtividade artística durante todo o período do trabalho de pesquisa e de análise da sua obra como um todo.

A ação política passa pela transformação de cada uma das pessoas que compõem a sociedade e deve começar de dentro de cada uma delas. A verdadeira ação política, para ele, passa pelo despertar da liberdade, da criatividade, do desenvolvimento do pensamento crítico, autêntico e autônomo, e da descoberta da “verdade artística própria” de cada ser humano. A partir da contracultura e para os adeptos dela, não é mais possível transformar a sociedade sem transformar primeiro o homem que nela vive. Flávio Império tem perfeita consciência disso e procura desenvolver essas idéias nos alunos e pessoas que estão dispostas a trabalhar nesse sentido.

A sua trajetória, o seu percurso artístico sempre esteve intimamente vinculado aos fatos políticos e artísticos que ele presenciava e acompanhava. Muito curioso a respeito de praticamente

toda forma de manifestação artística e cultural humana, ele acompanhou de perto as bienais de arte de São Paulo e sempre esteve atento aos rumos que o pensamento e arte iam tomando ao longo dos anos, fazendo suas próprias leituras e sempre aberto a constantes trocas e reflexões sobre idéias novas num período de grande turbulência política e efervescência cultural que caracterizaram os anos 50/ 60 e 70.

O trabalho com tantos temas diversos, a atuação em tantas áreas de conhecimento diferentes, representou acima de tudo, uma tomada de posição em relação ao mundo e à vida. Trata-se de um modo de ver o mundo, de estabelecer relações, de perceber que existem correlações em tudo. Existem correlações entre os sistemas e áreas de conhecimento por mais diversas que possam parecer à primeira vista. A sua curiosidade era extremamente criativa e produtiva, pois parte da “primeiridade”. Olhar para o mundo com olhos novos, sem preconceitos, permite que as pessoas estabeleçam relações e “percebam” as coisas que as rodeiam de um modo novo e inusitado, de um modo que nunca tinham visto antes. A essência da pesquisa de Império está nesse “novo olhar” em relação ao mundo. E nesse sentido, essa imensa curiosidade em relação a tudo, o seu interesse nas mais diversas áreas, é muito atual, muito própria de certa contemporaneidade. O seu trabalho esteve sempre relacionado com fatos e acontecimentos importantes cultural e artisticamente para a época em que ele viveu, e que se refletem na cultura e modo de vida contemporâneos. A intercomunicação entre as diferentes mídias, hoje existentes, é muito profícua e presente na vida de todos nós que temos um aparelho de TV ou um microcomputador em casa.

Os avanços tecnológicos contemporâneos forma imensos (mais precisamente na área da eletrônica). As formas de apreender e perceber o mundo transformou-se tão rápido quanto os avanços dessas tecnologias. O avanço tecnológico, da forma como aconteceu (e acontece) no século XX e XXI, está intrinsecamente associado às transformações culturais, sociais, comportamentais, mas também, às manifestações artísticas da sociedade atual. A arte se transforma através das transformações da sociedade, que por sua vez, é imensamente afetada por esses avanços tecnológicos.

A apropriação (o contato, a prática, a experimentação), tanto das tecnologias mais avançadas para a época (a pesquisa sobre o programa do “Chacrinha” e a “comunicação de massa”), quanto a apropriação das técnicas mais arcaicas de artesanato manual (o vídeo e cenários para a exposição das tecedeiras de Uberlândia) são os dois lados de uma mesma moeda que co-habitam o mesmo sistema, o mesmo ambiente. As atividades diversificadas e, aparentemente, contraditórias de Império, representavam uma postura muito realista de trabalhar com toda e qualquer “tecnologia” que se tiver à mão. Além disso, trata-se de uma postura atual, coerente com a realidade do mundo e da arte como elas se apresentam hoje em dia, uma vez que não cessam de evoluir e de se transformar continuamente.

Se buscarmos observar a obra de Império, em todas as áreas em que ele atuou, e em especial no ensino de artes e de arquitetura, a idéia principal que permanece é a abertura à “percepção” e à “sensibilização” sem preconceitos nem barreiras.

## **Bibliografia**

### ***I. Cultura e Sociedade***

- ABENSUR, Miguel. *A Democracia contra o Estado. Marx e o Momento Maquiaveliano*, Editora da UFMG, Belo Horizonte, 1998.
- ADORNO, Theodor. “*El Artista como Lugarteniente*”, in *Crítica Cultural y Sociedad*, Sarpe, Madrid, 1984, p.103 a 120.
- ANDERSON, B. “*Raízes Culturais*”, in *Nação e Consciência Nacional*, Ed. Ática, São Paulo, 1989.
- ARANTES, Otília. “*Do universalismo Moderno ao regionalismo pós-crítico*”, in *Urbanismo em fim de linha*, EDUSP, São Paulo, 1999.
- ARANTES, Otília e FAVARETTO, Celso e SUZUKI JR., Matinas. *Arte em Revista. Anos 60*, n. 01, Ed. Kairós, São Paulo, mai./ago. 1979.
- ARANTES, Otília e FAVARETTO, Celso e SUZUKI JR., Matinas. *Arte em Revista. Anos 60*, n. 02, Ed. Kairós, São Paulo, jan./mar. 1979.
- ARAP, Fauzi. *Mare nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*, Ed. SENAC, São Paulo, 1998.
- ARENDT, H. *A Condição Humana*, Ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1983.
- *Arquivo em Imagem n. 05/ Série Última Hora - Artes*, Divisão do Arquivo do Estado, São Paulo: Arquivo do Estado/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de Grossura: o design no impasse*, 1ª ed, Instituto Lina Bo e P. Maria Bardi, São Paulo, 1994.
- BOSI, Alfredo (org.). *Cultura Brasileira – Temas e situações*, 2ª ed., Ed. Ática, 1992.
- CANDIDO, A. “*Uma Palavra Instável*”, in *Vários Escritos*, Ed. Duas Cidades, São Paulo, 1995, p. 293-305.
- CHAUÍ, Marilena. “*Ética e Violência*”, (mimeo) Texto apresentado em *Democracia e Liberdade – interlocuções com Marilena Chauí*, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. “*Público, Privado, Despotismo*” in *Ética*, NOVAES, Adauto (org.). Secretaria Municipal de Cultura/ Companhia das Letras. São Paulo, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.
- FREIRE, Paulo. *Educação como Prática da Liberdade*, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1989.
- FREIRE, Paulo e BETTO, Frei. *Essa escola chamada vida – depoimentos ao repórter Ricardo Kotscho*, Ed. Ática, 4ª edição, São Paulo, 1986.
- FREIRE, Roberto. *Eu é um outro: autobiografia de Roberto Freire*, Ed. Maianga, Salvador, 2002.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Cultura contra cultura* in *Caderno mais!, Folha de São Paulo*, 17 de março de 2002, p. 05 a 11.
- HABERMAS, J. *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e Participação nos anos 60*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1982.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem. CPC, vanguarda e desbunde:1960/1970*, Brasiliense, São Paulo, 1981.
- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro – História de Uma Ideologia*, 3ª ed., Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1976.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. São Paulo, L&PM Editores, 1987.
- MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial*, 4ª ed., Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1973.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e a Civilização – uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, 5ª ed., Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1972.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia*, Ed. UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.
- MATOS, Olgária. *Paris 1968: As Barricadas do Desejo*, São Paulo. 3ª. ed., Ed. Brasiliense, São Paulo, 1989.
- MICELI S. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1982.

- MOTA, C. G. *Ideologia da Cultura Brasileira (1932/1974)*. São Paulo: Ática, 1977.
- “O popular”, em *Arte em Revista*, n. 03, Ed. Kairós, São Paulo, março de 1980.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60*, 3ª ed., Ed. Ática, São Paulo, 1995.
- PRADO JR., Caio. *A revolução brasileira*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1966.
- RICOUER, P. “Universalization and National Cultures” in *History and Truth*, 1961.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. (org.). *Maria Antônia: uma rua na contramão*, Ed. Nobel, São Paulo, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política – 1964-1969” in *O Pai de Família e Outros Estudos*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”, in *Que Horas são?: ensaios*, São Paulo, Cia. da Letras, 1987, p. 29-48.
- TELLES, Vera da S. “Pobreza e Cidadania: Figurações da Questão Social no Brasil Moderno”, in TELLES, Vera da S. *A Cidadania Inexistente: incivilidade e pobreza*, tese de doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1992.
- VELHO, G. *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1977.
- VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. 13ª. ed. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira. 1988.

## 2. *Arquitetura Brasileira*

- ACAYABA, Marlene M. *Residências em São Paulo, 1947-1975*, Projeto, São Paulo, 1986.
- ARANTES, Otília. “Lúcio Costa e a Boa Causa da Arquitetura Moderna”, in ARANTES, O. e ARANTES, P. *Sentido da Formação*, Ed. Paz e Terra, São Paulo, 1997, p. 113-33.
- ARTIGAS, J. B. *A Função social do Arquiteto*, Nobel, São Paulo, 1989.
- ARTIGAS, J. B. *Caminhos da Arquitetura*, Pini, São Paulo, 1986.
- ARTIGAS, J. B. Vilanova. “Uma falsa crise”, em revista *Acrópole*, no. 319, de jun./ 1965.
- ARTIGAS, J. B. Vilanova. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Fundação Vilanova Artigas, São Paulo, 1997.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1981.
- BUZZAR, Miguel A. *João Batista Vilanova Artigas-elementos para a compreensão de um Caminho da Arquitetura Brasileira: 1938-1967*, dissertação de mestrado, FAU-USP, São Paulo, 1996.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Joaquim Guedes: espaços da arte brasileira*, Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2000.
- COSTA, L. *Arquitetura Brasileira*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- COSTA, L. *Documentação Necessária*.
- COSTA, L. “Razões da Nova Arquitetura” in *Revista da Diretoria de Engenharia do Distrito Federal*, vol. III, no. 1, jan. 1936.
- CORONA, Eduardo e LEMOS, Carlos. *Roteiro Arquitetura Contemporânea São Paulo*, *Acrópole* n. 295/296, 1963.
- FERRAZ, Marcelo (org.). *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, 1993.
- FISCHER, Sylvia e ACAYABA, Marlene M. *Arquitetura Moderna Brasileira*, Projeto, São Paulo, 1982.
- GUEDES, Joaquim. “Depoimento”, in revista *Acrópole*, n. 347, fevereiro de 1968, p. 12 a 14.
- GUEDES, Joaquim. “Lição que não se esgotou”, em *Revista Arquitetura e Urbanismo* no. 14, out/nov. 1987, p. 54-6.
- KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova*, dissertação de mestrado, EESC-USP, São Carlos, 1999.
- KOURY, Ana Paula. *Arquitetura Nova*. in revista *AU* no. 89, abr./mai. 2000, p. 68 a 72.
- KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova - Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra Editora: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2003.
- LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura Brasileira*, Edusp, São Paulo, 1979.
- MINDLIN, Henrique E. *Modern architecture in Brasil*, Reinhold, New York, 1956.
- MOTTA, Flávio. *Desenho e emancipação*, São Paulo, GFAU, 1975.

- MOTTA, Flávio L. *João Vilanova Artigas e a Escola de São Paulo*, em revista *Módulo*, 1985, p. 23.
- ROCHA, Ângela Maria. “No horizonte do possível”, em revista *Arquitetura e Urbanismo*, n. 18, 1988.
- “Seis Residências do arquiteto”, in revista *Acrópole*, n. 347, fevereiro de 1968, p. 15 a 40, número especial dedicado ao arquiteto Joaquim Guedes.
- XAVIER, Alberto(org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração ABEA/Pini*, São Paulo, 1987.
- XAVIER, Alberto/ LEMOS, Carlos / CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*, Pini, São Paulo, 1983.

### **3. Arquitetura Internacional**

- ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna- do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Cia. das Letras, Ed. Shwarcz, São Paulo, 1993.
- ARGAN, Giulio C. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Ed. Presença, Lisboa, 1984.
- BANHAM, Reiner. *El brutalismo en arquitectura: ética o estética?*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1966.
- BANHAM, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979. Ed. orig. 1960.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Ed. orig. 1960.
- DAL CO, Francesco. *Teorie del Moderno – architettura Germania 1880-1920*, Laterza, Roma-Bari, 1985.
- DECCA, Edgard de. *O Nascimento das Fábricas*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1988.
- DE MICHELI, Mario. *Las Vanguardas Artísticas del Siglo XX*. Madrid: Alianza, 1989. Ed. orig. 1966.
- ELIA, Mario Manieri. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1977.
- FRAMPTON, Keneth. *História Crítica de la Arquitectura Moderna*. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, 1987.
- GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Nova arquitetura*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977.
- GROPIUS, Walter. *O Artista e a Mecanização*, folheto da FAU-USP.
- HITCHCOCK, Henry-Russel. *Arquitectura de los Siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1998. Ed. orig. 1958.
- LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1973.
- PEVSNER, Nikolaus. *Los Orígenes de la Arquitectura Moderna y del Diseño*. Barcelona: Gili, 1969.
- PEVSNER, Nikolaus. *Pioneiros Del Deseño Moderno – de William Morris a Walter Gropius*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1958.
- PIÑÓN, Hélio. Prólogo a BURGUER, Peter: *Teoria de la Vanguardia*, Barcelona: Península, 1983.
- SIMMEL, Georg. “*Metrópole e Vida Mental*”. In VELHO, Guilherme, *Sociologia Urbana*. São Paulo: Zahar Ed. 1972.
- TAFURI, Manfredo e DAL CO, Francesco. *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1992.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*, México: Fondo de Cultura Economica, 1983.

### **4. Ensino de Arquitetura**

- “*Caderno Especial: o Ensino na FAU*”, em revista *Caramelo*, n. 06, FAU-USP, São Paulo, 1993.
- FAGGIN, C. A. M. *Ateliê na formação do arquiteto: uma análise crítica do documento apresentado por Carlos Millan na FAU-USP em 1962*, em *Sinopses*, 130 a 132, 1993. (artigo de periódico).
- GOUVÊA, Luiz Alberto de C. e BARRETO, Frederico F. P. e GOROVITZ, Matheus (organizadores); KATINSKY, Júlio R. (colaboração), *Contribuição ao Ensino de Arquitetura e Urbanismo*, INEP, Brasília, 1999.
- KATINSKY, Júlio R., *Por uma educação criadora*, in revista *Caramelo*, n. 09, São Paulo, p. 239, 1997.

- PASSAGLIA, Luiz Alberto do P. *Influência do Movimento da Arquitetura Moderna no Brasil na concepção do desenvolvimento e na formação do arquiteto*, São Paulo, 1991.
- PINTO, Gelson de A. *A prática do projeto no ensino de arquitetura: investigações sobre algumas experiências*, dissertação de mestrado, EESC-USP, 1989.
- *Sinopses Memória*, número especial, realização dos professores da FAU-USP, São Paulo, Laboratório de Programação Gráfica da FAU-USP, 1993.
- SOUZA LIMA, Mayumi W. e SOUZA LIMA, Sergio(coordenador). *Arquitetura e Educação*, Studio Nobel, São Paulo, 1995.
- USP-FAU. *Ateliê na formação do arquiteto: relatório apresentado pelo professor Carlos Millan*, FAU-USP, São Paulo, 1962.
- USP-FAU. *Portaria n.9 de 22 de dezembro de 1961 que fixa o "currículo" padrão dos cursos normais da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo*, FAU-USP, São Paulo, 1962.
- USP-FAU. *Relatório das atividades de 1962*, FAU-USP, São Paulo, 1962.

## 5. Grupo Arquitetura Nova

### 5.1. Flávio Império

- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, 1ª edição, Ed. 34, São Paulo, 2002
- ARAP, Fauzi. “Flávio Império – Do Bexiga à Liberdade” em *Folhetim*, São Paulo, nov./ 1979. Republicado em catálogo da exposição realizada pelo SESC Matriz, Filiais e Companhias, São Paulo, 1979.
- CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial e racionalidade moderna em uma comunidade operária em São Paulo*, dissertação de mestrado, FAU – USP, 1998.
- CURTI, Ana Helena e SAIA, Paula Motta, *O Universo Teatral de Flávio Império*, pesquisa desenvolvida pela Fundação Vitae, São Paulo, 1990.
- DOURADO, Guilherme M. “Flávio Império, a sobrevivência de uma vida em obras” em revista *Projeto* n. 121, maio/ 1989, p. 98.
- DOURADO, Guilherme M. “Preservando a obra de Flávio Império” em revista *Projeto* n.179, out./ 1984, p. 16.
- “Evento Celebra a arte multicolorida de Flávio Império”, em *Jornal da Tarde*, 07/07/1997.
- *Flávio Império em cena* – Catálogo de exposição, SESC Pompéia, São Paulo, 1997.
- *Flávio Império em cena* – O Guia da exposição, SESC Pompéia, São Paulo, 1997.
- “Flávio Império, a alegria de criar” em revista *Projeto* n. 80, out./ 1985, p. 12.
- “Flávio Império, da arte de opinião à cenografia-curinga”, em *Jornal O Globo*, 11/09/1985.
- GAIARÇA, José A. *A Arte Fantástica de Flávio Império*, in Revista Planeta, n. 11, São Paulo, jul. 1973.
- GONÇALVES F., Antonio. “Sete dias para Flávio Império”, em *Jornal Folha de São Paulo*, 09/12/1985.
- GUIMARÃES, Humberto Pio Guimarães. *O Ensino de Flávio Império*, artigo inédito, São Paulo, 1998, p. 05.
- “Império, fiel à sua arte até o fim”, em *Jornal O Estado de São Paulo*, 10/09/1985.
- IMPÉRIO, Flávio. “A Pintura Nova tem a cara do cotidiano”, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo, s.d., mimeo.
- IMPÉRIO, Flávio. “Anotações quanto ao modo de produção do teatro contemporâneo em São Paulo”, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo, s.d., mimeo.
- IMPÉRIO, Flávio. artigos “A filha de lório” e “Anúncios do Grupo de Desenho e do Grupo de Teatro” para o jornal *O CERB*, Órgão do Centro de Estudos Ruy Barbosa, agremiação oficial dos alunos do Colégio Estadual Presidente Roosevelt, 1954 n. 01 p. 03.
- IMPÉRIO, Flávio. Plano de Pesquisa para Regime de Turno Completo (R.T.C.) - Auxiliar de Ensino, com o título “Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas”, FAU-USP, São Paulo, 1972.
- IMPÉRIO, Flávio. Plano de Pesquisa para Regime de Turno Completo (R.T.C.) - Auxiliar de Ensino, com o título “Arquitetura do Espaço Dramático”, FAU-USP, São Paulo, 1984.

- IMPÉRIO, Flávio. Relatório do Regime de Turno Completo (R.T.C.) - Auxiliar de Ensino, com o título “*Arquétipos básicos do inconsciente coletivo na Comunicação de Massas*”, FAU-USP, São Paulo, janeiro/ 1974.
- IMPÉRIO, Flávio. “*Benedito Corsi: depoimento*” em Programa do espetáculo *Dorotéia vai à Guerra*, São Paulo, 1976.
- IMPÉRIO, Flávio. “*Cenografia*” em revista *Acrópole*, no. 319, de jun./ 1965, p.42 a 44.
- IMPÉRIO, Flávio. “*Carne Seca*” em Catálogo da Exposição realizada pelo SESC: *Matrizes, Filiais e Companhias*, São Paulo, 1979.
- IMPÉRIO, Flávio. *Carta a Amélia*, 25/01/1978, Sociedade Cultural Flávio Império, São Paulo.
- IMPÉRIO, Flávio. “*Evangelho de São Matheus*”, revista *aParte* n. 01, Publicação do Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP), São Paulo, mar./abr. de 1968, p. 37 a 41.
- IMPÉRIO, Flávio. “*Marat, Sade e Guerra*” em revista *aParte* n. 01, Publicação do Teatro dos Universitários de São Paulo (TUSP), São Paulo, mar./abr. de 1968, p. 90.
- IMPÉRIO, Flávio. artigos “*Nota Explicativa*”, “*Museu de Cera*” e “*Espectáculo para MOSCAS no L. Fróis*” para jornal *O Borrão*, Órgão do Grupo Docente do Grêmio do Colégio Estadual Presidente Roosevelt, 1954, ano 02, n. 02, p. 03 e 04.
- IMPÉRIO, Flávio. “*Uma Boa Experiência*”, programa peça *O Melhor Juiz O Rei*, Teatro Arena, São Paulo, out/1963.
- IMPÉRIO, Flávio. *Parecer sobre o Tombamento do Prédio do Teatro Oficina*, CONDEPHAT, São Paulo, 23/ 11/ 1982.
- IMPÉRIO, Flávio. “*Residência na praia*” revista *Acrópole*, no. 319, de jun./ 1965, p.36 e 37.
- IMPÉRIO, Flávio. Texto apresentação do espetáculo *Pano de Boca* de Fauzi Arap em programa do espetáculo, São Paulo, 1976.
- IMPÉRIO, Flávio. Texto de apresentação do Catálogo da Exposição: oficina “*Coisas e Loisas*” no Centro Cultural Desportivo Carlos de Souza Nazareth, São Paulo, set./ 1978.
- IMPÉRIO, Flávio. Texto para Leilah Assunção em programa do espetáculo “*Boca Molhada de Paixão Calada*”, São Paulo, out./1984.
- IMPÉRIO, Flávio e FERRO, Sérgio e LEFÈVRE, Rodrigo B. “*Notas sobre a arquitetura*” em revista *Acrópole*, no. 319, de junho de 1965, p. 23 e 24.
- KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia Império(orgs.). *Flávio Império*, Artistas brasileiros, Edusp, São Paulo, 1999.
- KLINTOWITZ, Jacob. “*Entusiasmo e amor na arte de Flávio Império*” em *Jornal da Tarde*, 05/12/80.
- KNAPP, Erica. “*A Festa Popular de Flávio Império*” em *Jornal Folha de São Paulo*, 14/09/1978.
- LIMA, Mariângela Alves de. “*Flávio Império, revendo espaços, acompanhando a transformação do teatro*”, em *Jornal O Estado de São Paulo*, 07.09/1983.
- LIMA, Mariângela Alves de. “*Seus Cenários Punham à mostra as entranhas da alvenaria*” em *Caderno 2 do Jornal O Estado de São Paulo*, 22/06/2002.
- LIRA, José. “*Utopia no Canteiro*”, in *Revista Reportagem*, n. 42, março de 2003, p. 56-58.
- LOPES, Juarez Brandão. “*O Consumo da Arquitetura Nova*”, *OU*, n. 04, 1971.
- LOPES, Maria da Glória. “*Flávio Império, cenografias fora de um palco*”, em *Jornal O Estado de São Paulo*, 24/07/1983.
- MAGALDI, Sábato. “*Império, um criador em busca de formas*”, em *Jornal O Estado de São Paulo*, 30/07/1983.
- MICHALSKI, Yan. “*Os Inimigos*” in *Jornal O Globo*, 06/05/1966.
- MORAIS, Frederico. “*Flávio Império, da arte de opinião à cenografia coringa*”, em *O Globo*, 11/09/95.
- “*Morre o cenógrafo Flávio Império*”, em *Jornal Folha de São Paulo*, 09/09/1985.
- “*Morreu Flávio Império. E o teatro paulista ficou sem seu melhor cenógrafo.*”, em *Jornal da Tarde*, 09/09/1985.
- MOSTAÇO, Edelcio. “*O construtor radical da poesia cênica*”, em *Jornal Folha de São Paulo*, 09/09/1985.
- NATALE, Denise. “*Na galeria, um pintor de teatro*”, em *Jornal Folha de São Paulo*, 03/12/1979.

- NÉSPOLI, Beth. “Um Culto aos Trabalhos Estéticos de Flávio Império” in *Caderno 2 do Jornal O Estado de São Paulo*, 22/06/2002.
- “O espaço cênico segundo Flávio Império” em revista *Projeto* n. 55, set./ 1983, p. 12.
- “O Legado de Flávio Império” em *A Construção em São Paulo*, n.1962, set./1985, p.11.
- “Os caminhos de Flávio” em revista *Projeto* n. 121, maio/ 1989, p. 98 e 99.
- “Os Fuzis de Dona Tereza Carrar” em revista *aParte* n. 2, mai./jun. de1968, p. 05 a 11.
- “Para ele, vida, espetáculo eram cores”, em *Jornal O Estado de São Paulo*, 10/09/1985.
- *Relatórios dos Bolsistas de Iniciação Científica: Humberto Pio Guimarães e Laura Estelita Teixeira*, FAPESP, processos números 95/3432-9 e 96/7697-0 respectivamente.
- ROCHA, Daniela. “Mostra revela gênio Flávio Império”, em *Jornal Folha de São Paulo*, 15/09/1997.
- SANCHES, Lígia. “Flávio, o artista por trás da ação teatral”, em *Jornal Folha de São Paulo*, 13/07/1983.
- SANTOS, Valmir. “Flávio Império vira tema de musical”, em *Jornal Folha de São Paulo*, 20/06/2002.
- SANTOS, Wilson Roberto dos. “Flávio Império: um adeus em exposição”, em *Jornal da Tarde*, 06/12/1985.
- SCHENBERG, Mário. “Cinco arquitetos pintores” em revista *Acrópole*, n. 324, set./ 1965, p. 36 a 39.
- *Transcrição de depoimentos de artistas participantes da exposição* durante coletiva para a “Exposição Volta à Figura - Década de 60”, realizada dia 21/ 06/ 1979 no Museu Lasar Segall Arquivo Multimeios. Centro Cultural São Paulo.
- *Transcrição de entrevista de Flávio Império* a Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas no dia 11/ 06/ 1983, na Rua Monsenhor Passalacqua, n. 47 (residência do entrevistado). Entrevista realizada durante a preparação da exposição “Rever Espaços”, coletânea dos trabalhos cenográficos de Flávio Império, realizada em 1983, no Centro Cultural São Paulo, sob a responsabilidade da Divisão de Artes Plásticas. Arquivo Multimeios. Centro Cultural São Paulo.
- *Transcrição de entrevista com Suzana Yamauchi (roteiro, coreografia, figurinos, trilha sonora e coordenação geral) e Flávio Império (roteiro, cenografia, figurinos, trilha sonora e coordenação geral)* sobre o espetáculo de dança “Aburdos”, realizada dia 14/ 05/ 1984, no Balé da Cidade de São Paulo a Rua João Passalacqua, n. 66 em São Paulo, por Linneu Pereira Dias. Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

## 5.2. Sérgio Ferro

- “Instituto de Educación Sud Menucci, Brasil” em revista *Conescal (Centro Regional de Construcciones Escolares para America Latina)*, n. 08, dezembro de 1967, p. 739 a 742.
- “Escuela Secundária Jorge Cury, São Paulo, Brasil” em revista *Conescal (Centro Regional de Construcciones Escolares para America Latina)*, n. 09, abril de 1968, p. 839 a 841.
- Revista *Acrópole* – número especial sobre o *Grupo Arquitetura Nova* no. 319, de jun. de 1965.
- FERRO, Sérgio. *A Casa Popular*, GFAU, São Paulo, 1972.
- FERRO, Sérgio – “Depoimento”, em Revista *Arquitetura e Urbanismo* n. 14, out./nov. 1987, p. 75.
- FERRO, Sérgio. *O Canteiro e o Desenho*, Projeto Editores Associados, São Paulo, 1979.
- FERRO, Sérgio. *Futuro Anterior*, catálogo de exposição realizada no MASP, Nobel, São Paulo, 1989.
- FERRO, Sérgio. *Michelângelo – notas por Sérgio Ferro*, Palavra e Imagem, São Paulo, 1981.
- FERRO, Sérgio. “A Geração da Ruptura”, entrevista à revista *Arquitetura e Urbanismo*, n.03, nov/1985, p. 56 e 57.
- FERRO, Sérgio. “Arquitetura Nova”, em revista *Teoria e Prática*, n. 01, São Paulo, 1967, p. 03 a 15.
- FERRO, Sérgio. “Conversa com Sérgio Ferro”, entrevista realizada pela Sociedade Cultural Flávio Império, impressão limitada, São Paulo, 1995.
- FERRO, Sérgio. “Depoimento”, em SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. (org.). *Maria Antônia: uma rua na contramão*, Ed. Nobel, São Paulo, 1988.

- FERRO, Sérgio. “Entrevista com Sérgio Ferro”, revista *Caramelo*, n. 06, FAU-USP, São Paulo, 1993, p. 63 a 66.
- FERRO, Sérgio. “Entrevista a Pedro Fiori Arantes”, em revista *Caramelo*, n. 11, FAU-USP, São Paulo, 2000.
- FERRO, Sérgio. “Fetichismo em Arquitetura”, em revista *Arquitetura e Urbanismo*, n. 104, out./nov. 2002, p. 54 a 56.
- FERRO, Sérgio. “Reflexões para uma Política na Arquitetura” (1969-1970), em *Arte em revista*, n. 04, Ed. Kairós, São Paulo, 1980, p. 95 a 99.
- FERRO, Sérgio. “Reflexões sobre o brutalismo caboclo” em revista *Projeto*, n. 86, abril de 1986, p. 68 a 70.
- FERRO, Sérgio. “O Ensino do Desenho: nota sobre o ensino da arquitetura”, em revista *Arquitetura e Urbanismo*, n. 05, abr./ 1986, p. 72 e 73.
- FERRO, Sérgio. “O concreto como arma”, em revista *Projeto*, n. 111, junho de 1988.
- FERRO, Sérgio. “Os limites da denúncia”, em revista *Rex Time*, n. 04, São Paulo, 1967; reproduzido em *Arte em revista*, n. 01, Ed. Kairós, São Paulo, 1979.
- FERRO, Sérgio. “Pintura Nova” in *Jornal da Exposição Propostas 65*, dezembro de 1965, São Paulo, Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.
- FERRO, Sérgio. “Vale Tudo (Propostas 65)”, em *Arte em revista*, n. 02, Ed. Kairós, São Paulo, 1979.
- FERRO, Sérgio e LEFÈVRE, Rodrigo B. *Proposta inicial para um debate: Possibilidades de atuação*, em *Encontros GFAU 63*, GFAU, 1963, p. 11 a 16.

### 5.3. Rodrigo Lefèvre

- BUZZAR, Miguel. *Rodrigo Brotero Lefèvre a Idéia de Vanguarda*, tese de doutorado, FAU-USP, São Paulo, 2001.
- LEFÈVRE, Rodrigo B. *Projeto de um acampamento de obra: Uma utopia*, dissertação de mestrado, FAU-USP, São Paulo, 1981.
- LEFÈVRE, Rodrigo B. *Notas de um Estudo de Objetivos do Ensino da Arquitetura e Meios para Atingí-los em Trabalho de Projeto*, FAU-USP, São Paulo, 1977.
- LEFÈVRE, Rodrigo B. “Casa do Juarez”, revista *OU...*, n. 04, GFAU, 1971.
- LEFÈVRE, Rodrigo B. “O fazer e o pensar na obra de Ferro”, em *Folha de São Paulo*, 27/02/1977.
- LEFÈVRE, Rodrigo B. “Uma Crise em Desenvolvimento”, em revista *Acrópole*, n. 333, out./1966, p. 22 e 23.
- MARICATO, Ermínia, “Companheiro”, em *Revista Projeto*, n. 65, jul 1984, p. 44.
- SANT’ANNA JR., Antônio Carlos, “Professor e amigo”, em *Rev. Projeto*, n. 65, jul 1984, p. 45.
- ZEIN, Ruth Verde, “Rodrigo Brotero Lefèvre – o caminho da utopia (1938-1984)”, em *Revista Projeto*, n. 65, jul 1984, p. 42-45.

### 6. Teatro e Arquitetura Cênica/ Cenografia

- APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Lisboa: Arcádia, s.d.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o seu Duplo*, Minotauro, Lisboa, s/d.
- BENJAMIN, Walter. *Que é Teatro Épico in Arte e Técnica, Magia e Política*, Brasiliense, São Paulo, 1985.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht – A estética do teatro*, Graal, Rio de Janeiro, 1992.
- CARON, Jorge O. *Território do Espelho: a Arquitetura e o Espetáculo Teatral*, Tese de doutoramento, FAU-USP, São Paulo, 1994.
- *Catálogo Comemorativo dos 25 anos do T.P.S. (Teatro Popular do Sesi)*, 1988.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato – Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958 – 1974)*, seleção, organização de notas de Ana Helena Camargo de Staal, 1ª ed., Editora 34, São Paulo, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*, Ed. Vozes, Petrópolis, 1998.
- COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1996.
- “Gracias Señor - Grupo Oficina Brasil” in *Revista Bondinho*, Arte e Comunicação Editora, São Paulo, 29/ 04 a 13/ 05 de 1972, p. 4 a 16.

- CRAIG, Gordon. *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, s.d.
- ECKARDT, Wolf Von e GILMAN, Sander L. . *A Berlim de Bertolt Brecht – Um Álbum dos Anos 20*, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1993, p. 77 a 90.
- FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*, Global Editora, São Paulo, 1985.
- GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó: Estética e Política no Teatro das Vanguardas Históricas*, Tese doutorado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, 1992.
- GOLDFEDER, Sonia. *Teatro de Arena e Teatro Oficina – O Político e o Revolucionário*, dissertação de mestrado, IFCH – UNICAMP, Campinas, 1977.
- GROPIUS, Walter. “*Construcción de un teatro*” in *Apolo en la Democracia*. Monte Avila Editores, Caracas, 1968.
- GROPIUS, Walter. *Investigaciones sobre el Espacio Escenico*. Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, p. 137-143.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1992.
- GUERRA, Marco Antonio. *História e Dramaturgia: em cena Carlos Telles (década de70)*. Tese de doutoramento. ECA-USP, São Paulo, 1984.
- HORMIGON, Juan A. *Investigaciones sobre el Espacio Escenico*. Alberto Corazon Editor, Madri, 1970.
- LEWIS, Robert. *Método ou Loucura*. Fortaleza: Tempo Brasileiro, 1982.
- LIMA, Mariângela Alves de (org.). *Imagens do Teatro Paulista*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, Centro Cultural São Paulo, 1985.
- MEYERHOLD, V. *O Teatro de Meyerhold*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- MANTOVANNI, Ana. *Cenografia Teatral em São Paulo: entre a tradição e o novo*, dissertação de mestrado, ECA - USP, São Paulo, 1987.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.
- NUNES, Celso. *Treinamento psicofísico na formação de ator, dissertação de mestrado apresentada a ECA-USP, 1982.*
- PAULO, Augusto Francisco. *Em Busca de uma Cenografia Pobre*, vol. 2, dissertação de mestrado, ECA – USP, São Paulo, 1998.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.
- REDONDO JR., *Panorama do Teatro Moderno*. Ed. Arcádia, Lisboa, 1961.
- RYNGAET, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. Tradução de Carlos Porto. Lisboa: Edições ASA, 1992.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, Perspectiva, São Paulo, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1998.
- SCHLEMMER, Oskar; MOHOLY-NAGY, Laszlo; FARKAS, Molnár. *The Theater of The Bauhaus*. Introducción de Walter Gropius. Ed. by Walter Gropius and Arthur S. Wensinger, United States of America, 1987.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: Do Teatro ao Te-Ato*, col. Debates, Perspectiva, São Paulo, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. “*Altos e baixos da atualidade de Brecht*”, em *Sequências Brasileiras*, Companhia das Letras, São Paulo, 1999.
- VARGAS, Maria Thereza (org). “*Giramundo – Myrian Muniz: o percurso de uma atriz*”, Ed. Hucitec, São Paulo, 1998.
- VENDRAMINI, José Eduardo. *O Teatro de origem não-dramatúrgica*.(apostilado)
- WILLETT, John. *O Teatro de Brecht (visto de oito aspectos)*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1967.

## 7. Artes Visuais

- ALVARADO, Daisy V. M. P. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira*, Col. Itaú Cultural, Edusp, São Paulo, 1999.
- AMARAL, Aracy. “Anos 60: da arte em função do coletivo à arte de galeria”, in *Arte para quê?*, Nobel, 2ª edição, São Paulo, 1987.
- ARANTES, Otilia B. Fiori. “De ‘Opinião 65’ à” in *Novos Estudos Cebrap*, no. 15
- AVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*, Ed. Vozes, Petrópolis, 1969.
- BATTCOCK, Gregory and NICKAS, Robert - *The art of performance: A critical anthology*. New York: E.P. Dutton, 1984.
- BENJAMIN, Walter, “A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “Experiência e pobreza” in *Obras Escolhidas*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e Ruptura*, FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1985.
- CABRAL, Hélio. *Volta à Figura: A Década de 60*, Catálogo de Exposição, Museu Lasar Segall, São Paulo, mai./jun.,1979.
- CELANT, Germano. *Art povera: conceptual, actual or impossible art?*, Studio Vista, London, 1969.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Lucio Fontana*, Colección Nueva orbita, G. Gili, Barcelona, 1966.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark*, Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, Funarte, Rio de Janeiro, 1980.
- COHEN, Renato - *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FARIAS, Agnaldo A.. “O Fim da Arte segundo Nelson Leiner” in *Nelson Leiner*, Catálogo de exposição, Secretaria de Estado da Cultura.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*, Col. Texto & Arte 6, Edusp, São Paulo, 1992.
- FAVARETTO, Celso. “Nos Rastros da Tropicália” in *Arte em Revista. Pós Moderno*, n. 07, Ed. Kairós, São Paulo, ago./1979, p. 31 a 37.
- GERCHMANN, Rubens. “Roupa Dentro do Corpo” in *Malasartes* n. 01, Rio de Janeiro, set./nov. 1975, p. 20 a 23.
- GULLAR, Ferreira, *Cultura posta em questão*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1964.
- GULLAR, Ferreira, *Vanguarda e subdesenvolvimento; ensaios sobre arte*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1969.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, Ed. Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2001.
- JEUDY, Henri-Pierre - *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- MILLIET, M. Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*, Col. Texto & Arte 8, Edusp, São Paulo, 1992.
- MORAES, Frederico(org.). “O Corpo é o motor da obra” in *Arte em Revista. Pós Moderno*, n. 07, Ed. Kairós, São Paulo, ago./1979, p. 47 a 52.
- OITICICA, Hélio. “Brasil Diarréia” in *Arte em Revista*, n. 05, ano 3, maio/ 1981, p. 43 a 45.
- OITICICA, Hélio. “Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé” in *Arte em Revista. Pós Moderno*, n. 07, Ed. Kairós, São Paulo, ago./1979, p. 38 a 40.
- OITICICA, Hélio. “O aparecimento do Supra Sensorial na Arte” in *Arte em Revista. Pós Moderno*, n. 07, Ed. Kairós, São Paulo, ago./1979, p. 40 a 43.
- OITICICA, Hélio. “Depoimento” in *Arte em Revista. Pós Moderno*, n. 07, Ed. Kairós, São Paulo, ago./1979, p.43 e 44.
- Renina Katz, Coleção Artistas da USP – 6, Edusp, São Paulo, 1997.
- TUNGA, “Prática de Claridade sobre o Nu” in *Revista Malasartes*, n. 03, abr./ mai./ jun./ 1976, p. 14 e 15.
- WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan e HARRISON, Charles. *Modernismo em Disputa – A arte desde os anos 40*, Cosac e Naify Edições, São Paulo, 1998.
- ZILIO, Carlos. “Artes Plásticas: da Antropofagia à Tropicália” in *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, Ed. Brasiliense, 2ª edição, São Paulo, 1983.

*Anexos –  
Entrevistas com Renina Katz, Rafic Farah e Roberto Freire*



Renina Katz em depoimento concedido à Marcelina Gorni em sua residência no dia 11/09/2002

## **ANEXO 01 - Entrevista com a artista plástica e professora Renina Katz**

Realizada na sala de seu apartamento na Rua Fradique Coutinho, n. 465, apto. 85, São Paulo.  
Entrevista realizada no dia 11 de setembro de 2002, às 16 horas. A entrevista foi realizada pela pesquisadora Marcelina Gorni.

*Obs. A conversa começa antes que o gravador fosse ligado. Logo no início da conversa, a professora Renina me perguntou com quais pessoas eu já tinha conversado sobre o Flávio. Ao dizer-lhe que estava apenas começando meu ciclo de entrevistas, ela foi pegar seu caderninho de telefones para me passar mais alguns contatos de pessoas que poderiam me ajudar com a pesquisa. É aqui que o gravador é finalmente ligado.*

RK – Renina Katz

MG – Marcelina Gorni

*Início do Lado A da 1ª. Fita:*

RK – Então deixa eu te dizer o seguinte. Se você quiser gravar você grava, depois você faz a sua copidescagem

MG – Tá.

RK – Tá funcionando? Você já testou?

MG – Tá funcionando. Já testei, tá certo.

RK – Então eu vou começar do começo.

MG – Tá.

RK – O Flávio Império foi meu aluno. Ele foi um aluno sempre muito brilhante, muito criativo, muito inventivo. E quando ele terminou eu recomendei ao que era o chamado chefe de cátedra, da qual eu era assistente, pra contratar o Flávio, que seria uma aquisição magnífica, como de fato foi. E ele então começou a ensinar e nós fizemos uma parceria. E fizemos uma parceria que só terminou com a morte dele. Nós nos dávamos muito bem, embora nossas cabeças fossem muito diferentes. No fundamental a gente concordava. O procedimento é que era diferente, que do ponto de vista dos alunos era muito interessante. O Flávio achava que todo o ensino, mesmo na Faculdade de Arquitetura, (e lidando com uma área mais artística) tinha que sensibilizar os alunos. Isso era uma coisa que ele fazia bem. Dizia que não adiantava só você educar o olhar, tinha que educar o conjunto. Então tinha que educar o tato, o olfato... enfim. Paladar nem tanto porque não dá pra sair lambendo (risos) o mundo. E quando ele fazia algumas propostas, fazia a partir daí. O aluno vai desenhar alguma coisa, pega, veja a textura, fecha o olho, percebe qual é a matéria, depois olhe pra ver se o teu olhar bate com o tato. E, depois invente uma forma de representação que junte essas coisas. E isso era um trabalho inédito porque os alunos vão muito deformados já do ensino secundário, depois passando pelos cursinhos que é a cópia fiel. Enfim, cheios de modelos, chaves, e...

MG – Preconceitos, né?

RK – ...Enfim. Coisas muito enquadradas, programas muito fechados. E ele queria era justamente o contrário, fazer com que a pessoa quebrasse esses modelos e encontrasse a sua relação com o mundo

circundante, fosse ele qual fosse. Desde o objeto, até das idéias. Então isso era muito bom. E como o Flávio tinha uma noção de espaço, e de dinâmica de espaço, era cenógrafo, ele utilizava muito isso. E ele tinha dados de personalidade muito fascinantes que ajudavam muito. Ele tinha uma verbalização muito fácil, era extremamente simpático, a comunicação era muito fácil. Ele não tinha nenhuma arrogância, nenhuma petulância. Tinha convicções e as convicções eram muito bem sedimentadas, mas nunca passava isso para os alunos de uma forma autoritária. Quer dizer, ele dava os elementos e os alunos então desenvolviam a partir daí. E ele fazia alguns exercícios curiosíssimos de relaxamento, porque o nível de tensão era tão grande que ele achava que pra desenhar, pra botar as coisas no papel, não podia ficar naquele nível de stress. Ele inventou uma coisa muito curiosa (risos) que na Faculdade de Arquitetura causou certa estranheza. Ele fazia uns exercícios de yoga coletivos. É preciso dizer que as turmas naquela época tinham 80 alunos. Então todo mundo deitava no chão, relaxava, ele punha uma musiquinha, etc. Enfim, ele quebrava as resistências vamos dizer, a partir do corpo. Ele acreditava muito nisso. Homem de teatro. Durante uma meia hora as pessoas realmente relaxavam e as resistências ficavam quebradas, elas ficavam muito mais abertas às proposições. E a relação também ficava muito mais fácil. E aí começava-se a dar aula. Mas ele tinha uns truques. Ele era excepcionalmente inteligente. Era uma pessoa muito, muito inteligente. E a inteligência dele não era aquela inteligência do Século da Luzes, da lógica, que estabelece um tipo de raciocínio, uma coisa atrás da outra. Era um tipo de raciocínio combinado daquilo que ele conhecia com aquilo que ele intuía. Então tinha uma dinâmica muito interessante. Além de ter um olho fantástico. Fora disto era um desenhista excepcional. Isso daqui é um desenho (“Retrato de uma Velha”) dele. Flávio tinha também uma certa habilidade, era uma coisa meio mágica. Houve um dia (risos), que foi uma coisa também muito interessante, nós íamos propor um programa para o semestre, era um programa meio complicado. Estudávamos juntos tudo, enfim armamos o programa todo com cronogramas, bibliografia, etc. Tudo como manda o figurino. Flávio fez o seguinte, vamos reunir a turma e você vai dizer do que se trata. Ele simplesmente fez o seguinte. Ele começou a falar do programa, não a partir do programa, mas daquilo que poderia anteceder um programa que ia ser proposto. Mas ele andava de um lado pro outro na sala. Andava de um lado pro outro, que nem um jogo de tênis, andava de um lado pro outro. E eu comecei a olhar pra ele e sorrir, porque eu o conhecia. Eu pensei, ‘Ele vai hipnotizar essa turma, que é típico dele’. Todo mundo tá prestando atenção e ele muito loquaz, dizendo sempre coisas muito interessantes, e a turma assim acompanhando o ritmo. Num determinado momento pensei, ‘Se ele mandar essa turma se atirar do viaduto agora eles se atiram, porque ele está criando um clima de hipnose’. (risos) Então eu disse, ‘Olha Flávio, agora eu queria introduzir alguns elementos do nosso programa pra completar a aula’. Ele olhou pra mim com uma cara de quem diz: ‘Cortou o meu barato, não é?’ Depois ele falou comigo e eu falei, ‘Cortei sim. É um absurdo o que você estava fazendo, você ia hipnotizar as pessoas’. (risos) Mas ele tinha essa capacidade. Sabe, ele tinha essa capacidade, não era um sedutor programado, entende, ele era naturalmente sedutor. E isso ajudava muito.

MG – Na aula.

RK – É. Mas ele era severo, ele não era complacente.

MG – Ah é?!

RK – É. Severo. Quer dizer, quando a coisa não estava bem conduzida, não estava bem realizada, ele colocava as observações. Não colocava de maneira autoritária, nem de maneira repressiva não. Ele mostrava que não estava bem realizado, que o aluno não tinha entendido bem, e que ele pensasse um pouco mais. Não era benevolente nesse sentido.

MG – Certo.

RK – Flávio ajudava o aluno a puxar um fio. Cada um a puxar o seu fio. Nenhum aluno podia ficar parecido nem com ele nem comigo, do ponto de vista do resultado do trabalho. Porque isso é péssimo.

MG – É sinal que você está tendo mais peso na visão do cara...

RK – ...Que você está sendo autoritário, e que você está passando para ele um modelo que é o seu, que você chegou através da sua experiência, que ele vai absorver, e que se ele não conseguir realizar a partir disso o que eu proponho a ele vai ter uma frustração completa. E nisso a gente tinha absolutamente um acordo. Cada um colocava da sua maneira.

MG – O objetivo era pinçar o que o aluno...

RK – É. Então era assim. O que você quer fazer, o que você pretende? Escreva alguma coisa. Inclusive porque o escrever faz com que o aluno pense realmente se aquilo que ele está idealizando e ele consegue formular, até através da palavra. Criar uma coisa completa, porque não baixa santo nenhum. Tem de fazer um esforço. Agente intui, reflete, e depois temos todos os mecanismos e todo um arsenal de conhecimento que instrumentaliza, para que o aluno possa realizar seu projeto. A idéia era essa, instrumentalizar, fazer com que o aluno utilizasse corretamente os instrumentos, mas que aquilo fosse coadjuvante de todo um processo subjetivo que tinha que ganhar uma objetivação. Isso era importante.

MG – Preparar o aluno pra...

RK – O aluno tinha que pensar, ou seja, quando ele pensasse numa vertical, ele tinha que ver e sentir essa vertical. Não era uma coisa completamente abstrata. Isso tinha que formar um mundo concreto. Ele ia construir afinal? Ele ia propor... Afinal de contas eles eram pretendentes a arquitetos. Mas o Flávio como tinha uma formação na faculdade e como desenvolvia a cenografia muitíssimo bem, a aula dele era sempre um espaço que não era lúdico no mal sentido, mas um espaço de prazer de produzir. E isso ele queria transmitir de uma forma muito efetiva. Ninguém estava fazendo um dever. A idéia também não era essa. Não quer, não faz. Existe, é claro, não querendo fazer regras que vão dar conseqüências. Isso daqui é um contrato. Não fez, não é aprovado. O aluno escolhe o que ele quiser. Se é aprovado, ou é aprovado mal, mas sempre fazer um esforço não para ganhar 10 mas para perceber que fez um bom trabalho. As cabeças dos alunos já vêm todas moduladas. Além da informação que você passa, além do conhecimento que você trabalha, você tem que tirar essas resistências. Isso ele fazia magnificamente bem.

MG – Que era uma coisa dele, você acha?

RK – Dele. Isso daí é uma coisa de personalidade dele. Ele fazia de um jeito, e eu fazia de outro. O dele tinha sempre esse elemento lúdico, de transformar o trabalho. Porque era assim que ele fazia na cenografia dele. Eu me lembro que ele foi fazer um figurino para Maria Bethânia, eu não sei se faltou recurso, o que foi, ele inventou na hora uma saia de retalhos cheia de tiras e trapos que ficou uma coisa lindíssima no palco. Criar uma disponibilidade para achar qualquer recurso em qualquer lugar. Não se precisa ter condições ideais para poder trabalhar. Trabalha-se com aquilo que tiver e dali então se joga a imaginação, o talento. Um dia ele encontrou uma tela na rua uma tela imunda, com um rasgo. Alguém jogou fora. Uma tela meio vagabunda. Ele pegou aquilo e fez uma bota. Uma coisa lindíssima. Ainda disse, não mas a gente precisa transformar o lixo num luxo. (risos)

MG – Ele falou?

RK – É uma coisa que está ali, jogada, suscitando a vontade de aproveitar. Ele dizia em relação a um quadro feito com refugo, ‘Eu limpei, trabalhei, e ficou assim’. Havia uma atenção permanente com relação ao que ele podia fazer com o que encontrava..

MG – Ele estava sempre atento a isso.

RK – Sempre atento. E isso ele fazia muita questão de passar essa atitude para o aluno.

MG – Pro aluno.

RK – Há sempre aquela posição, de só trabalhar sob condições perfeitas. A caneta perfeita, o lápis perfeito, a luz perfeita, isso perfeito... E ninguém sabe dizer que perfeição é essa enfim. Para ele qualquer pedaço de papel poderia servir para fazer um esboço, traçar alguma coisa. E ele vai para Pernambuco, por exemplo, aqueles panos de estampagem se transformam em lindas bandeiras.

MG – A carne seca.

RK – É, a carne seca. Ele dizia que isso era muito interessante porque resultava de uma soma aleatória, onde ninguém fez nenhuma previsão do que pudesse acontecer. O que se jogava fora e ele recuperava exatamente por ser insignificante. A possibilidade de perceber naquilo que é rejeitado o que pode se aproveitar, e trabalhar a cabeça no sentido de elaborar alguma coisa a partir dali. Trabalhar em condições ideais é fácil.

MG – É.

MG – E num país como o nosso... É. Ele conseguia passar isso pros alunos?

RK – Conseguia, conseguia. Com entusiasmo. Ele ficava amigo dos alunos. Flávio era muito espontâneo no sentido de passar para os alunos aquilo que ele estava pensando. Ele era muito discreto com a sua vida pessoal. Enfim, todo mundo tem as suas crises, ele provavelmente tinha também. Nós éramos muito, muito amigos. Embora a diferença de idade fosse quase de dez anos. Havia uma confiança, não só afetiva, quer dizer uma coisa meio amorosa. Não porque eu pudesse ser a mãe dele, porque não podia. Talvez, a irmã mais velha, mas irmã tem sempre as conotações familiares, que sempre são impedimento. Era uma relação da maior cordialidade. O que eu propunha ele topava, o que ele propunha eu topava. A gente fazia uma parceria muito boa. Havia uma certa leveza. Vamos fazer isso? Vamos. Mas como é que nós vamos fazer? Ah, sei lá, a gente vai fazer do jeito que der. Quando

nós fizemos um trabalho para o mestrado, que tínhamos que gravar alguma coisa, gravamos aqui (risos) em condições precárias. O que nós estávamos tratando é do Bexiga. Isso tem tudo a ver com o Bexiga. Se o professor achar que está mal gravado, a gente vai inventar uma teoria. Tá mal gravado porque faz parte de um conjunto que é isso mesmo, que não é pra ser bem gravado, não estamos fazendo um filme requintado. Estamos colocando um tipo de música que tem a ver com aquilo, com o objeto projeto. Era perfeito! E trabalhar com ele em parceria era um prazer.

MG – Mesmo nesse trabalho de mestrado?

RK – Ele não terminou.

MG – Não terminou, mas a Amélia falou que existe o vídeo ainda. Ela tem uma cópia.

RK – Existe, existe... Só que ela é completamente editada. E aí nós resolvemos fazer uma molecagem com o professor da disciplina. Apresentamos um vídeo de duas horas. (risos) O que significava que eles estavam querendo ficar livres da gente o mais rápido possível. E dar aquilo como muito bem realizado. (risos) Foi uma brincadeira. Em nenhum momento era um deboche ou uma ironia. Não. Foram duas horas que resultaram de um trabalho. Então, vamos mostrar tudo. Mais tarde a gente faz a edição e tudo bem. Ele com certeza já tinha uma filmadora, e estava fascinado com isso. E filmamos... você não pode imaginar o quê, tudo! E era muito belo. Ele era realmente um caso a parte. Porque os princípios pedagógicos não vinham de nenhuma escola pedagógica.

MG – Pelo menos de nenhuma escola formal, né. De nenhuma escola acadêmica.

RK – É. Não, não. Se ele lia alguma coisa que interessasse, ele incorporava. O que aliás era muito bom. Tem turmas que são bem homogêneas, tem turmas que são muito diferenciadas. Tudo isso daí era levado em conta. E realmente, os alunos que não estavam interessados, não estavam interessados. Ponto. Ele também não tinha interesse. Flávio estava fazendo uma cruzada.

MG – Certo.

RK – Era uma interação. Os alunos interessados podiam contar com ele a qualquer hora em qualquer lugar. Os que não estavam, não estavam.

MG – Então quando os alunos eram bons, interessados, rendia mais a aula...

RK – Ah, rendia muito...

MG – ...porque eles se envolviam e o retorno era muito melhor...

RK – ...Muito, muito... E era sempre muito interessante porque como era tudo muito novo para os alunos. Constituíam sempre um desafio, e a sensação que os alunos tinham é que ele estava propondo sempre uma armadilha. E não era. O que ele estava propondo era alguma coisa nova, que eles nunca tinham trabalhado, exatamente para evitar todos os vícios. Isso era uma coisa líquida e certa. Eles compreendiam isso.

MG – Pra desmontar... Ah, eles compreendiam isso?

RK – Compreendiam que aquilo era um processo que ajudava cada um a trabalhar a sua própria natureza dentro das suas condições. Esse era um lado realmente muito fascinante. Ele foi um excelente

professor. Excelente professor... Nós trabalhamos juntos na Escola de Belas Artes quando foi fundado o curso de Arquitetura...

MG – Que ano foi isso?

RK – Você sabe que eu nem me lembro. Nós saímos de lá após uma greve geral. Desde que ele se formou, ainda na Rua Maranhão, trabalhamos lá. E depois trabalhamos na Cidade Universitária... E a gente tinha uma certa cumplicidade muito interessante. No período da ditadura a coisa era muito complicada e o diretor tinha um medo danado de invasão... Qualquer trabalho que não fosse convencional ele já ficava incômodo. E houve um momento em que uma turma fez um trabalho pouco convencional, que era a criação de uma imagem non sense. Eles tinham um objeto non sense. (risos) Ninguém sabia direito do que se tratava, então era uma coisa super misteriosa.

MG – Ah, que ótimo!... Idéia do Flávio isso?

RK – Isso foi uma idéia que nós tivemos juntos.

MG – Juntos?! Ah, que bacana...

RK – Para animar os alunos, eles estavam muito desestimulados. Naquela época era muito complicado.

MG – Por causa da ditadura?

RK – É. E a Faculdade era muito visada. Foi das mais visadas, a Faculdade de Filosofia e a Arquitetura.

MG – Ah, eu não sabia.

RK – Ah, sim, foi das mais visadas... Eles achavam que era um antro! Que a gente ia realmente derrubar o governo.

MG – Tá, entendi.

RK – E teve um momento em que, já na Cidade Universitária a polícia bateu por lá, no período pior do AI-5. O Diretor estava muito assustado. Quando ele viu os alunos montarem e exibirem trabalhos com sentido ambíguo.

MG – Foi na época desse exercício?

RK – Ele disse que os alunos não podiam ocupar o espaço da Faculdade, nem expor.

MG – Qual era o formato do trabalho?

RK – Um dos trabalhos chamava-se ‘A Caixa Preta’, o mais instigante non sense, uma caixa preta, um cubo. Ao tomar um cafezinho, em vez de você pegar uma ficha, você pegava um cubo preto. Em uma eleição, a urna era um cubo preto. O aluno ia no banheiro encontrava o cubo preto. Tinha um out door enorme que vendia não sei o quê, mas no lugar daquilo era sempre o cubo preto. Começaram as perguntas, ‘Mas o que que é isso aí?’ Começou a agitar um pouco. Essa agitação não estava prevista. Aí o diretor ficou um pouco preocupado. Eu e o Flávio agüentamos, ‘Não podemos impedir que um semestre de aplicação dos alunos não seja exibido por excesso de zelo de coisa nenhuma. Não tem nenhuma metralhadora aqui. Não tem nenhuma bomba, não tem nada! É um trabalho instigante, misterioso, mas o que é isso?! Se o senhor insiste nós vamos pedir demissão.’

MG – Ah, chegou nesse ponto?

RK – Chegou. ‘Eu e o professor Flávio, nós vamos pedir demissão e nós vamos dizer porquê. Achemos que pode acontecer uma coisa muito grave com os alunos. O senhor decide.’ ‘Mas a senhora responde?’ Falei, ‘Respondo, respondo. Não vai acontecer nada! Nada.’ E depois que terminou tudo... Eram grupos, eram equipes trabalhando... As equipes pegaram todo o material que eles trabalharam, puseram tudo junto e atearam fogo. E não aconteceu nada!

MG – Nada.

RK – Nada! Claro que não! Tínhamos todo o controle. Mas era o fim de um projeto como se fosse o exorcismo de todo um trabalho que já começava como uma coisa non sense. Como é a maioria da publicidade. Foi muito interessante esse episódio. A gente cerrava fileiras. Encrencou? Muito bem. A gente agüenta. E... E isso ele fazia lindamente também. Não tínhamos nenhum temor. Nisso a gente se entendia, cumplicidade muito boa. Mas foi uma pena porque ele ainda podia dar muita coisa.

MG – É, isso realmente.

RK – Eu senti demais, não só a perda de um professor mas de um amigo maravilhoso. Ele formou muita gente.

MG – Deixou muitas marcas, né. Muito profundas. Muitas influências.

RK – Houve aí uma comemoração na segunda-feira no Roda Viva. O Paulo Autran fez 80 anos. Ele citou o Flávio Império.

MG – Ah é?

RK – Citou. Porque o Flávio na cenografia, foi um inovador incrível. Ele realmente cutucou aquela cenografia convencional e tradicional, e apresentou propostas absolutamente nova. E baratas. Sem nenhum aparato, extremamente inventiva.

MG – Ele conseguia tirar do nada as coisas, né.

RK – Conseguia, conseguia. Às vezes ele até esbarrava com os diretores de teatro. Mas ele fazia coisas incríveis. Ele puxava um pano, esticava, e criava uma atmosfera inusitada. E as pessoas sempre têm um pouco de medo do novo, porque acham que é apenas novidade. Não é, é novo mesmo. No teatro a influência do Flávio é decisiva.

MG – É muito forte, é verdade...

RK – Decisiva.

MG – ... Eu li algumas peças e dá pra perceber mesmo que não tem outra... É muito forte.

RK – Todos os cenógrafos a partir de lá se soltaram a partir desse núcleo que chamava-se Flávio Império.

*Fim do Lado A da 1ª. Fita.*

*Início do Lado B da 1ª. Fita:*

MG – ...Arquiteto... Porque eu estava falando ontem... Eu falei ontem com a Loira, e ela estava falando pra mim que ela não consegue nem pensar num cenógrafo que não seja arquiteto, porque cenografia é arquitetura, né, segundo ela. Então... Mas muitas vezes isso não é muito claro pra todo mundo. Existem muitas pessoas que tentam fazer cenografia sem pensar a tridimensionalidade, a questão do espaço, tal.

RK – Ele acabou com a postura do cenógrafo decorador.

MG – É... Para isso sempre foi uma marca, né.

RK – Ele pensava o espaço arquitetonicamente e artisticamente. A questão da cor, a questão do material, dos materiais mesmo era fundamental. Dos brilhos, dos opacos, dos moles dos rígidos.

MG – Ele traz tudo isso.

RK – ...E da construção do espaço. Ele nunca ele pensou a cenografia como uma decoração, nunca. Tinha a ver, evidentemente com o texto da peça, mas nunca era o espaço decorativo que ia abrigar um texto.

MG – Estava intrínseco ao...

RK – Estava ligado àquela produção. Isso realmente foi uma coisa muito nova.

MG – Certo.

RK – Muito nova.

MG – E o domínio do espaço... Agora, não existe muito isso do que veio primeiro, né. Porque o domínio do espaço como arquiteto também ajuda o cenógrafo, e o cenógrafo ajuda o arquiteto. Na minha visão... não sei, acho que é uma coisa que tá muito ligada, né?

RK – Ele sempre gostou de teatro. Ele sempre gostou da ação teatral. E o fato dele ser arquiteto evidentemente foi fundamental.

MG – Trazia essa informação...

RK – Mas ele gostava de pintura também. Ele era um bom pintor, um bom pintor.

MG – Sim.

RK – Na pintura ele era mais, digamos assim, mais autodidata. Ele intuía e ia lá. De vez em quando dava uns esbarros, era quando ele me telefonava ele dizia, ‘Tem um azul aqui que não quer ir pro fundo. O que que eu faço?’ (risos) Eu dizia, ‘Eu vou ver qual é o azul e depois conversamos’. Então a gente tinha esse tipo de conversa. Ele era um desenhista, sensacional.

MG – É, o domínio do espaço, né. A questão da linguagem ele dominava muito, né.

RK – Completamente, completamente. Ele pensava e desenhava. O modo da representação conferia com o projeto artístico. Era uma linguagem que ele dominava como a linguagem falada ou escrita. Ele escrevia muito bem. Então, assim como ele escrevia bem, assim como ele falava bem. Ele não titubeava no desenho.

MG – E para isso tinha um domínio tremendo dos materiais, da técnica...

RK – Tinha, tinha tudo.

MG – E o legal nessa questão do professor é que ele conseguia passar isso pros alunos.

RK – Flávio passava.

MG – E provocar, puxar de dentro do aluno, a questão da criatividade, né?

RK – E ao mesmo tempo ele colocava o seguinte, ‘As dificuldades são para serem vencidas.’ Então, ele próprio ia fazer uma litografia. Ele nunca tinha feito uma litografia mas era um excelente desenhista. Como ele era muito inteligente, eu dizia, ‘Flávio, você sabe qual é o princípio da litografia, olha é esse.’ ‘Ah, entendi.’ Então, pronto. Uma vez nós fizemos uma litografia a quatro mãos. Ele fez a parte de baixo e eu fiz a parte de cima. Era muito engraçado. Ele deixava um bilhete, ‘Você faz o céu porque eu não gosto de fazer céu, você faz melhor que eu.’ Eu respondi, ‘Então você faz o muro porque esse negócio de muro é com você mesmo.’ A gravura ficou ótima. (risos) Ele nunca tinha feito uma litografia, mas ele captava o que era... do que se tratava, e aí, pronto.

MG – Você acha que ele gostava dos desafios?

RK – É e ele quebrava o mistério da coisa.

MG – Tá... Tornava as coisas acessíveis assim.

RK – E aparecia. Essa que era a mágica dele. Que era muito interessante. Além da figura dele que era muito simpática, uma figura super simpática. Não havia quem não gostasse dele. Porque era uma pessoa brilhante que não tinha a menor preocupação de passar para as pessoas este dado. Não era o seu cartão de visitas. Ele era brilhante, pronto.

MG – Porque ele não precisava de esforço, né. Ele simplesmente era.

RK – Não, nenhum. Ele era assim, pronto. Quando ele não sabia uma coisa ele dizia que não sabia. Então ele ia ver do que se tratava e aí sabia. E isso ele passava pros alunos. Não precisa saber! Ninguém nasce sabendo nada, vamos ver como é que é. E esse resultado realmente foi muito estimulante. É uma coisa bem ímpar no ensino universitário, alguns achava que era uma confusão, como proposta didática achavam que ele era hippie. Não era nada disso. Era uma incompreensão total. Nunca perceberam que ele não tinha a rigidez acadêmica, que é muito comum, principalmente no ensino superior. A rigidez facilita conferir e atribuir notas.

MG – Se foram cumpridas as etapas...

RK – É o que eu chamo de metodologia do papel vegetal, sabe. Você faz um desenho no papel vegetal, põe em cima do trabalho do aluno. Se não confere, então não está bom.

MG – Mas aí perde a espontaneidade dos alunos, né. Você não estimula a criatividade.

RK – Cada aluno é um aluno, é uma proposta. Tem gente mais apta, tem gente mais talentosa, tem gente mais aberta, tem gente mais curiosa. Em geral, a diversidade é moldada num bloco sólido, que você realmente tem que demolir pra aparecer aquilo que é melhor no aluno. Isso ele fazia com uma perícia que...

MG – Pra aparecer a essência criativa do aluno, enfim.

RK – E despertar o interesse. Fazer o aluno perceber que a questão não é ele acertar ou errar porque isso não existe, pelo menos na nossa área. Não é uma ciência exata. Era propor que o projeto do aluno

conseguisse ser bem realizado, se esbarrava em dificuldades de instrumentalização, era para isso que estávamos lá, pra poder fornecer os elementos.

MG – Então, esse aspecto é fundamental, né. Do trabalho do professor-artista, eu acho. Que é uma das contribuições...

RK – É descobrir, é descobrir em cada indivíduo as suas potencialidades, sem partir de pressupostos. Se você parte de pressupostos, então ele tem de corresponder, o que não é bom. De repente um aluno consegue colocar uma questão que não passou pela tua cabeça, é quando o professor aprende com o aluno. Então você precisa prestar atenção, inclusive para encontrar soluções que possam ajudá-lo. O aluno está colocando uma questão que para você é inédita também.

MG – Que é nova...

RK – É nesse sentido que a gente trabalhava bem no atelier.

MG – Ah, muito interessante...

RK – As fórmulas não existiam.

MG – A Márcia comentou comigo que ele sempre trazia uma mala, uma caixa de madeira, de papelão com algumas coisas. E que ia tirando as coisas de dentro: pedra, papel, rede, coisas... E que fazia as pessoas (alunos) irem construindo coisas com aquilo.

RK – É. Distribuía... ‘Pega isso aqui, vê a diferença.’ Quando você pega por exemplo uma pedra que encontrou no meio da rua e um granito polido, você olha, vê a diferença, mas quando você põe a mão você vê mais a diferença.

MG – É diferente. É uma outra percepção do mundo. Sensibilização.

RK – ... A sensação de sensibilizar as sensações. Isso é que é importante. Porque as pessoas não usam muito os sentidos.

MG – Não estão acostumadas com isso. Agora, você acha que esse aspecto, que esse traço do ensino dele, ele trouxe do teatro? Das oficinas de ator?

RK – Não sei. Eu acho que isso é uma coisa bem dele...

MG – Da figura do Flávio?

RK – ...Do jeito dele, de ele lidar com o universo, com o mundo circundante.

MG – O modo dele encarar o universo?

RK – É. Não era só o modo dele encarar a atuação dele como professor, mas era o jeito como ele se ligava ao mundo. Era assim. Ele passava num lugar, sei lá, na Rua 25 de Março onde vende mil cacarecos, ele via alguma coisa que ele poderia utilizar, comprava e mudava o uso do objeto. Ele tinha uma atenção especial pra transformar objetos.

MG – Tá. Que legal... Agora você falou dos exercícios de relaxamento. Aconteciam com frequência no início das aulas?

RK – Aconteciam.

MG – E você disse, em função da tensão. Tensão da época?

RK – Tensão da época, principalmente.

MG – Mas também se aplica pra...

RK – E ele achava que tinha que destensionar para criar. Achava que as pessoas tinham de fazer isso com uma certa regularidade, e é verdade, se você trabalha a sua musculatura e ela fica mais leve e aí você desenha melhor. Tudo flui melhor. Então ele tinha essa preocupação. Flávio achava que o corpo, o corpo enfim era um invólucro das sensações, dos sentidos, da racionalidade.

MG – Tratar bem, né? O corpo fazia parte do momento da criação, da produção, né.

RK – Evidentemente.

MG – Eu acho esse um dos aspectos que eu entendo como um dos mais importantes para contribuição dele como formador de arquitetos. Porque é fundamental, sem isso você realmente não se livra dos preconceitos, você passa pelo curso de Arquitetura achando que o espaço está fora de você, que você não está....

RK – Que você não está inserido.

MG – ...que você não está inserido, que o seu corpo não é extensão do espaço, que a coisa está desligada, está distante, é tudo só papel, fora de você...

RK – Como se tudo fosse abstrato entende, você é abstrato, o ambiente é abstrato, tudo é abstrato.

MG – É, exatamente.

RK – E não é.

MG – Não é assim.

RK – Existe uma grande concreção. Daí pergunta ao aluno, ‘O que é isso aqui?’ ‘É uma linha.’ ‘Não, isso aqui é um muro.’ O que você está fazendo é uma representação convencional, que vem de convenções muito antigas da projeção vertical de um muro, que vira uma linha. Quer dizer, se você vê isso só como uma linha, você nunca vai conseguir ver o muro, não é? E esse muro é do quê?

MG – Como você vai construir esse muro, qual a concretude dele?...

RK – Isso de você trabalhar a imaginação, requer saber os termos de uma convenção, que vai passar para outra pessoa para ser edificado. É preciso entender todo esse processo. E é isso que é importante. A convenção serve pra isso. Não serve pra convenção se convencionalizar. Ela é um instrumento como outro qualquer.

MG – Porque só pensando assim você vai conseguir projetar e construir conscientemente, sabendo o que você está fazendo. E não fazer e depois ver se deu certo ou não, né. Isso acontece muito.

RK – É claro. Por que você vai usar esse material e não o outro?

MG – Sim. Qual a sensação que tem esse, e o outro? O que passa?... Muito jóia. Isso é importantíssimo.

RK – Isso aí foi uma coisa muito interessante que o Flávio desenvolveu.

MG – Junto com você, né Renina?

RK – A gente trabalhou o tempo todo juntos... Você viu o livro dele? A Amelinha te deu?

MG – Vi, o livro da Edusp, que vocês organizaram?

RK – É.

MG – Eu tenho o livro.

RK – As entrevistas são interessantes. Depois tem um texto da Maria Bonomi que trabalhou muito com ele no teatro.

MG – No teatro?

RK – É. Ela fez muito figurino.

MG – Ah, eu não sabia. É muito bonita a leitura que ela faz no texto sobre as obras de artes plásticas dele.

RK – Muito.

MG – A relação que ela faz com a vida dele. Eu peguei outras entrevistas no Centro Cultural São Paulo, que fazem parte das entrevistas realizadas em 83 pra Exposição Rever Espaços. E a entrevista integral é mais legal ainda, é mais interessante ainda. Tem dados surpreendentes, é muito bacana, é muito importante...

RK – A Exposição foi trabalhosa, mas foi muito importante....

MG – Deve ter sido bacana.

RK – Foi assim, nos anos 80 me convidaram para ser diretora da Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo. O diretor era o Fernando Lemos, que é um artista também, no tempo em que o Fábio Magalhães, que é um artista também era o Secretário de Cultura. Ficamos uns 8 meses, porque depois o prefeito pediu os cargos e nós fomos embora. Foi a primeira exposição que fiz quando assumi a direção da Divisão de Artes Plásticas. Propus ao Flávio fazer uma exposição do seu trabalho. ‘Ah, não quero saber.’ ‘Não, vou sim.’, respondi. E, ‘Você acha?’ ‘Eu acho, da maior importância. As pessoas já conhecem o seu trabalho, mas você vai exhibir a sua produção. E tem mais, você vai assumir, eu não vou me meter. Você faz o projeto da exposição que você quiser. Só me diz o que precisa. Eu não quero entrar nessa, a exposição é sua. Não sou eu quem vai fazer, é você quem vai fazer. Eu vou quebrar todos os galhos. Mas você vai pegar esse pessoal, essa meninada que está aí, e vai dizer como é que as coisas têm de ser feitas.’ Você não pode imaginar! Vieram estudantes da ECA, vieram estudantes de História, vieram estudantes de Arquitetura. Se trabalhou mais ou menos uns 3 ou 4... 5 meses, para se montar a exposição. Foi uma perfeição. A gente catalogou tudo, fez tudo, marcou os espaços... Olha, foi uma lição. Paula Motta, que é arquiteta, foi aluna dele e trabalhou no projeto dessa exposição. E ela foi uma das assistentes na montagens dessa exposição. E Paula conseguiu uma bolsa da Vitae, onde ela fez uma documentação de praticamente de tudo o que havia de possibilidades da produção cenográfica dele. 500 páginas.

MG – Que trabalho incrível!

RK – Ela foi aluna dele também. Ela fazia parte da minha equipe... Porque quando eu assumi, eu assumi na seguinte condição, eu só assumiria a Divisão de Artes Plásticas se eu pudesse escolher as pessoas que iriam trabalhar diretamente comigo. Eu escolhi a Paula, que estava terminando o curso de Arquitetura, a irmã, que era historiadora e que tinha muita experiência de catalogação, arquivo,

procura de bibliografia, e um outro rapaz, que era o Augusto Contier, que hoje é diretor da Faculdade de Arquitetura da São Judas Tadeu.

MG – E sobre os programas das disciplinas que vocês ministraram juntos, como eu encontro esses programas? Vocês trabalhavam com bibliografia básica?

RK – A gente indicava dependendo das necessidades... Tínhamos uns livros básicos.

MG – E mudava né, a cada ano?

RK – ...A cada ano, a cada semestre. Então a gente não passava isso pra lugar nenhum, nem pro Departamento.

MG – Agora Renina, vocês trabalharam juntos também na Belas Artes você falou?

RK – Também.

MG – As disciplinas eram parecidas?

RK – A disciplina era a mesma.

MG – Era a mesma?

RK – Com variáveis porque na Belas Artes quando eles fundaram o curso de Arquitetura, o modelo era a Faculdade de Arquitetura da USP, porque eles tinham garantia de que seria um sucesso. Era o mesmo perfil.

MG – E a quantidade de alunos na Belas Artes era diferente?

RK – Era menor.

MG – Na FAU eram 80, né?

RK – Na FAU eram 80. Começou com 40, foi pra 60, depois foi pra 80, e depois foi pra 120. Quando eu saí de lá eram 120 alunos por sala.

MG – Nossa, 120 é muito. Deve estar isso ainda, eu acho.

RK – Eu acho que sim. Mas na Belas Artes eram 40.

MG – Você sentia que era mais fácil trabalhar com a turma, sentir a turma?

RK – Olha, o que acontece é o seguinte. Como a Escola de Belas Artes é uma escola particular, o exame vestibular tinha uma seleção completamente diferente da FAU-USP.

MG – Diferente. O perfil já era outro?

RK – O perfil dos alunos era outro.

MG – Já dava pra sentir?

RK – É, tínhamos de criar outras condições.

MG – E isso ia mais ou menos direcionando o curso que vocês propunham?

RK – A gente fazia uma esboço geral e...

*Fim do Lado B da 1ª. Fita.*

*Início do Lado A da 2ª. Fita:*

RK – Em relação aos alunos você tem um topo, naturalmente, que é 10% já é bom, 10, 15%. Tem uma média que em geral tem um bom nível, já vem com alguma bagagem. E depois você tem naturalmente um percentual na base que nem sempre estão no curso certo.

MG – Certo, 10%, 15%...

RK – Mas essa ‘média, média’ a gente poderia dizer que era uma média boa, que dava pra trabalhar.

MG – Certo.

RK – Na Escola de Belas a faixa de cima era muito pequena. Eram pessoas que vinham com alguma informação e a ‘média, média’ era média.

MG – Certo, entendi.

RK – Então tinha umas diferenças. Era mais trabalhoso, porque era como se você tivesse que fazer a iniciação mesmo! Na FAU os alunos já vinham com alguma informação prévia, o que facilitava muito. Era uma etapa a menos a queimar.

MG – E era primeiro ano isso também?

RK – Em geral era primeiro. Primeiro ano ninguém gostava de dar porque era muito trabalhoso. Mas nós demos aula no terceiro ano também.

MG – Na Belas Artes ou na FAU?

RK – Na Belas Artes e na FAU. A gente fazia alguns arranjos, às vezes até pra acompanhar a turma, quando dava...

MG – Você achava que rendia mais no primeiro ou no terceiro ano? Ou isso independe?

RK – Olha, no primeiro ano era muito trabalhoso e era muito estimulante também porque os alunos que entravam, estavam tão estimulados pelo fato de terem entrado na USP que rendia bem. O terceiro ano é o ano da crise.

MG – Eu fiz mais ou menos uma lista das perguntas, mas a gente falou de tanta coisa que cobriu quase tudo que eu queria conversar. Existe alguma experiência particularmente interessante, alguma situação inusitada que aconteceu durante as aulas, que seja emblemática ou significativa do trabalho do Flávio, assim?

RK – Ah, essa do relaxamento.

MG – Do relaxamento. Ah, tá.

RK – Uma coisa que era completamente extracurricular.

MG – Totalmente extracurricular. Certo. E essa coisa era uma questão que não era muito bem vista por todos os outros professores, não é?

RK – Não, os professores estranhavam muito. E a direção não entendia, mas também não intervinha, porque uma vez que os alunos concordavam em participar, não havia porque intervir.

MG – Não teve nenhum aluno que reclamou?

RK – Não. Quem queria fazia, quem não queria não fazia. Não era uma coisa autoritária.

MG – Claro. Tá certo.

RK – Era uma proposta.

MG – Quebrava a postura do professor na frente dos alunos recuados?

RK – Então aquilo criava uma espécie de uma corrente, favorável, positiva...

MG – Eu li também, acho que no Catálogo do Sesc mesmo, que ele era um professor que sempre estava participando da aula, no sentido de que ele pegava no lápis e desenhava junto com os alunos. Ele não ficava só conferindo, verificando. Ele punha a mão na massa e gostava de trabalhar junto, né.

RK – Ah, mas isso a gente fazia.

MG – Eu queria que você falasse um pouco sobre isso.

RK – Isso a gente fazia. Quer dizer, quando um aluno tinha alguma dúvida, a gente pegava um papel e mostrava a eles algumas coisas como uma pista. Como certos processos de representação, por exemplo, que eles não captavam. Então, só pra te dar um exemplo. Eu mostrava um desenho do Picasso. ‘Tá vendo essa linha aqui. Repara que onde a linha fica mais fininha e onde a linha fica mais espessa, ele consegue dar volume com a linha, ele passa pra você a seguinte sensação, de luz e sombra. Então com isso ele cria o quê? A sensação de relevo. Quando você tem um traçado onde você tem uma linha mais pesada, ali você tem a sensação de um relevo. Quando você tem a linha mais fina, ali você tem a sensação de incidência de luz. Então, sem ter o claro-escuro tradicional do Renascimento, você com a linha informa o olho do espectador que aquilo tem uma volumetria.’ Desenhávamos, mostrávamos, conversávamos, não só verbalmente, mas através do desenho. A nossa grande ligação sempre era essa, era o modo de representação. Sem lápis e papel não dava. Na hora de trabalhar a cor. Como é que você vai dizer que cor é? Não. ‘Olha aqui, você quer fazer esse azul? Então você vai fazer assim. Você quer fazer que verde? É um verde mais azulado ou é um verde mais amarelado? Então vamos fazer. Então põe um pouco mais, põe não sei o quê.’ Você tem que ver, você não pode dizer, o verde mais amarelado, não faz sentido.

MG – É, não. Com certeza. Porque alguns professores só falam como fazer, o que usar, mas nem sempre põem a mão na massa.

RK – Não, não, não. A gente tem que mostrar como é que é.

MG – Tá ótimo, tá jóia. É uma troca que você faz com os alunos, né?

RK – É como você faz com criança também, você interage.

MG – Isso, isso, exatamente. É fundamental.

RK – Tem de ser assim. Porque senão fica uma verbalização em cima duma coisa que é representação gráfica, pictórica. A palavra não corresponde ao objeto do qual você está falando.

MG – Era importante, né. Era um aspecto importante.

RK – Ah, importantíssimo. Assim como o Flávio levava as coisas para as pessoas pegarem, o mole, o rígido, o áspero, o liso, etc, essa coisa da cor, da linha, do volume...

MG – De mostrar, né?

RK – De mostrar, de fazer junto.

MG – E você acho que isso fazia vocês crescerem junto com os alunos.

RK – Isso a gente já sabia. Passávamos essa informação pra queimar uma etapa. Porque o aluno ia chegar lá de qualquer maneira. Mas para que vai estender tanto o tempo se você já pode queimar etapas. Isso é o que a gente chama de instrumentalização. Você dá a ele condições mais rápidas para ele poder, tendo o domínio, desenvolver o projeto. Senão demora até descobrir que é assim, ou que é assado. É pra isso que você está lá, não é? Para encurtar. Tudo aquilo que você aprendeu como professor, passar para o aluno, para que o projeto não fique prejudicado pela falta de instrumentalização.

MG – Certo. Agora, você já falou da importância do trabalho do artista, do Flávio Império, pra formação dos estudantes de Arquitetura. Você comentou sobre isso antes. Eu não sei, eu tenho a impressão de que isso é cada vez mais raro e difícil dentro das escolas de arquitetura. Eu acho que elas estão se fechando muito pra esse tipo de atividade.

RK – É. Estão, estão sim.

MG – E está ficando cada vez mais raro, escasso, esse tipo de professor. Você não o encontra mais no mercado.

RK – Quando eu entrei pra dar aula, eu era uma das poucas que não era arquiteta. Eu não sou formada em Arquitetura. Eu fiz a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, da Universidade do Brasil.

MG – É, eu vi no seu livro.

RK – Quando houve uma reforma na Universidade, os professores que eram artistas, que não tinham uma formação universitária, perderam os seus lugares, porque tinha de ter titulação. Eu tinha 2 diplomas: o da Belas Artes e o da Faculdade de Filosofia do Rio, da Universidade do Brasil.

MG – Isso foi quando? Da reforma de 62?

RK – Foi. Então eu fiquei.

MG – Aí passou a ser exigida a titulação.

RK – E durante muito tempo eu era vista como uma estranha no ninho. E eu dizia assim, ‘Não é verdade porque na Escola de Belas Artes, quando eu fiz a Escola de Belas Artes, que foi no período de 47, 48, 49, 50, a Faculdade de Arquitetura era junto. Na época a Escola de Belas Artes tinha o curso de Pintura, de Escultura e de Arquitetura. E havia uma convivência íntima entre os alunos. Algumas disciplinas eram até dadas junto, Geometria Descritiva, Arquitetura Analítica, tudo isso era dado junto. Então não é que é uma coisa tão distante da minha formação. Eu não fui formada num atelier de um pintor acadêmico. Não era isso. Começaram a achar que eu podia desenvolver o meu programa. Quando chegou na hora dos títulos de mestrado e doutorado, eu fiz ma batalha para que fosse uma tese não verbal. Porque se a Universidade tinha me cooptado pra dar aulas na condição de artista, eu não ia fazer uma tese escrita, porque afinal de contas eu não era nem uma crítica de arte, eu não era uma historiadora de arte, a minha formação não era de Estética, como uma disciplina crítica. Então eu tinha que apresentar o meu trabalho que era a minha qualificação.

MG – Você se formou...

RK – Eu virei um piano de calda, ninguém sabia onde me botar. Sabe por que? Porque eu era efetiva, então as pessoas não podiam me mandar embora.

MG – Você já era efetiva então, nessa época.

RK – É. Porque aí houve um decreto do Costa e Silva, que efetiva os interinos. Então eu era efetiva.

MG – Como é que... Porque daí não tinha titulação...

RK –Porque é o seguinte, se eles me reprovassem, eles iam reprovar uma professora que estava lá há dez anos. Como é que fica? Então, não dava né. Não aceitar... Olha, foi uma encrenca dos diabos, mas eu apresentei. Apresentei e vingou.

MG – Uma pós-graduação feita na forma de um quadro, um trabalho de artes plásticas e não de uma tese escrita, não é?

RK – Hoje meu doutorado está exposto na Reitoria.

MG – É, eu imagino.

RK – Foi uma batalha enorme dos artistas que são professores de certa forma diferenciados. Porque depois que eles me aceitaram... Você sabe que precedente no Brasil vira jurisprudência, não é? Então, na hora em que eles realmente aceitaram e o meu orientador garantiu essa posição, que era o Benedito de Toledo, garantiu mesmo. Tirei dez, mas aí a distinção e louvor eles dispensaram, como uma forma de punição pelo inédito. No momento em que eu fiz isso, todos os pós-graduandos da área artística fizeram suas teses nos moldes da minha. E aí se institucionalizou. Hoje as teses de mestrado e doutorado na ECA são exposições.

MG – Voltando um pouco pro Flávio Império, você acha que essa foi uma das dificuldades do Flávio pra se encaixar na Universidade?

RK – Não, não, não. Olha, eu vou usar uma expressão meio chula. (risos) Ele se encheu.

MG – Ele se encheu? (risos)

RK – Sabe, ele se encheu das exigências burocráticas. Ele era o anti-burocrata. Aquela coisa da burocracia começou a asfixiá-lo. Ele não agüentou.

MG – A burocracia sempre foi assim? Ou ela ficou pior na época?

RK – É, mas na hora em que você tem de fazer um mestrado com prazo, começou a fazer uma pressão sobre ele. O Flávio não achava que ser professor universitário fosse uma coisa extraordinariamente especial pra ele. Ele gostava de dar aula. Era isso. Tem pessoas que acham que isso é uma condecoração.

MG – Ele gostava então?

RK – Ele gostava de dar aula, claro. Agora no momento em que as exigências ficaram, pra ele insuportáveis, ele não quis mais.

MG – Ele não quis mais?

RK – É, não quis mais. Foi isso.

MG – Foi meio assim mesmo?

RK – Foi. Por que? Ele era tão bem sucedido em tudo o que ele fazia, mas fazer pós-graduação pra ele não tinha interesse. Eu acabei fazendo porque queria garantir o direito a um espaço para os artistas na Universidade. Eu me submetia a coisas que o Flávio não teve paciência.

MG – Porque ele chegou a fazer algumas disciplinas.

RK – Chegou a fazer, nós fizemos juntos...

MG – Vocês fizeram o trabalho juntos inclusive.

RK – É, algumas nós fizemos.

MG – Mas aí ele...?

RK – Mas aí ele achou que estava demais pra ele. Eu fiz todas. Fiz meu mestrado, que aliás era uma coisa ridícula, porque as pessoas que me examinavam eram meus ex-alunos, me faziam perguntas inadequadas.

MG – Entendi.

RK – E o Flávio não queria mais. Eu fiz. Fiz as disciplinas do doutorado, olha que paciência. Para Flávio era demais. Eu tive paciência de fazer como uma cruzada pessoal, que ia facilitar a vida de todo mundo, né. Mas foi a toque de caixa. Eu fiz o mestrado e o doutorado em 4 anos, os dois juntos, sabe, batido. Todas as disciplinas que eu queria fazer eu já ia fazendo, porque eu queria prestar esse processo. E o Flávio achou que estava demais.

MG – Você acha que ele tinha outros interesses também? Ele tinha tanta coisa, né?

RK – Ele tinha uma produção enorme! Ele era chamado pra tudo.

MG – Por mais que ele gostasse de dar aula, então...

RK – Não, e ele podia dar aula em outros lugares, tanto que ele foi para a Belas Artes.

MG – Ah, certo. Ele não precisava se submeter, né...

RK – Pra ele não tinha problema. Ele não estava a busca de títulos.

MG – Certo. Agora, eu tenho informação de umas aulas que ele fez com o tema do Chacrinha...

RK – Isso, isso.

MG – Ele explorou essa questão, esse fenômeno, de indústria cultural.

RK – Nós fizemos juntos isso aí.

MG – Ah é? Como é que foi essa experiência?

RK – Olha foi uma experiência incrível, porque ele queria mostrar a coisa de cenografia mesmo. Um personagem como o Chacrinha que rompeu com todas as regras da televisão era um bom tema. Ele foi para o Rio de Janeiro, entrevistou o Chacrinha, fez um levantamento das frases que eram usadas de slogans, fez um levantamento também de como ele utilizava o figurino, das Chacretes também. Enfim, foi feito um levantamento da linguagem cenográfica do Chacrinha e dos significados de cada um dos componentes. Foi um trabalho muito interessante, muito interessante. Foi um semestre inteiro.

MG – Um semestre inteiro com esse assunto. Bom e daí toca diversos temas, né. Indústria cultural, a comunicação de massas,...

RK – Tudo, tudo. Nós fizemos um outro trabalho também muito interessante. Esse do Chacrinha foi proposta dele mesmo, porque ele tinha um interesse especial.

MG – É uma coisa carnavalesca também, né? Desculpa...

RK – É, muito.

MG – Tem esse aspecto, né.

RK – Porque o Chacrinha usava tudo de uma forma muito pouco convencional que nem a do Flávio no teatro. (? não se entende bem o que é dito depois de ‘Flávio’)

MG – Ah, daí talvez o interesse dele.

RK – Então ele achava que era uma coisa interessante a ser estudada. Estudamos também a linguagem dos cartazes. Os alunos procuravam os cartazes e começavam a ver. Baseado num tema que o Roland Barthes desenvolveu na “Retórica da Imagem”, esta era a proposta. Como essa imagem que afinal de contas é um produto gráfico e artístico. A diferença por exemplo da fotografia no cartaz, de um desenho e de uma pintura no cartaz. A quem se dirige, quais são os símbolos e os signos que cada um desses produtos utilizam exatamente pra lançar redes no consumidor. É uma coisa de linguagem mesmo.

MG – Então, vocês começaram a analisar a linguagem. E ver como a propaganda utilizava da linguagem pra conseguir o objetivo dela.

RK – É. A coisa da imagem sendo utilizada para isso. A gente tinha uns exercícios assim nos anos 70.

MG – Tá. É muito interessante isso, porque você acaba entendendo um pouco a distribuição espacial, a composição. Você consegue ler um monte de coisas ao mesmo tempo. Pro arquiteto é...

RK – Do Chacrinha as pessoas ficavam mesmo fascinadas, porque era a chanchada sendo decodificada, que é uma coisa muito brasileira. Nos moldes do Chacrinha, porque a chanchada mexicana é diferente, a italiana é diferente. E o Chacrinha inaugurou realmente uma vertente. Até hoje prevalece.

MG – Até hoje. Que é uma coisa, que ele inaugurou, institucionalizou...

RK – Virou uma marca. Nunca se encontrou substituto.

MG – É verdade. Interessante. Esse exercício dos cartazes vocês pegavam em geral assim? Qualquer cartaz...?

RK – Os alunos escolhiam.

MG – Escolhiam e traziam pra analisar?

RK – Traziam e aí a gente discutia. E eles... ao mesmo tempo, pelo desenho eles faziam o que eles achavam que a linguagem visual dava como importância. Porque tinham uns outros exercícios também que eram leitura, por exemplo de alguns artistas. Isso a gente também fazia. Cada um escolhia quem quisesse. Analisavam o espaço pictórico, os que eram mais gráficos, os que eram mais pictóricos. Como é que o espaço era decomposto. Se o espaço era espaço de profundidade ou plano. Essas coisas que são os elementos que um arquiteto precisa saber. O resultado é que a Faculdade de Arquitetura deu naqueles anos assim, cenógrafos, bailarinos, cantores... (risos) O Chico está aí pra dizer. Que

mais? Pintores, gravadores, gente que fazia televisão. Esse menino que está aí fazendo sucesso aí com a “Cidade de Deus”, que é o Fernando Meireles, foi nosso aluno. A tese dele de finalização de curso foi, até com resistência de alguns professores, foi um vídeo do espaço da Faculdade e das pessoas, contínuos, funcionários, alunos, e o que eles achavam daquele espaço. A Faculdade de Arquitetura tinha esse carisma, que era a formação de uma série de profissionais que não tinha jeito de se formar em nenhum outro lugar. E agora não, agora eles querem que saiam arquitetos e urbanistas e ponto. Existe a ECA para as outras vocações.

MG – Eu não sei, mas eu acho que é tão importante essa..., a visão que o arquiteto tem do mundo, o modo de pensar o mundo é tão diferente.

RK – Claro. Não adianta você ensinar um aluno como se mistura a tinta, como é que faz isso, como faz aquilo.

MG – Exatamente. Sem ensinar ele a ler o mundo, né?

RK – ...Como é que se faz uma instalação. Não é isso. A discussão... E o espaço, onde é que fica?

MG – Ele vai criar a partir do que, né? Não da realidade?

RK – ...E a FAU não era tecnocrática, pelo menos não no meu tempo. Agora não sei.

MG – Mas eu acho que é uma crise da Universidade como um todo, viu.... Bom, você já falou que ele era um professor completo, né.

RK – Eu acho.

MG – Verbalmente articulado, tá. Porque tem inclusive no seu texto do Sesc, por isso que eu to falando. A questão do desenho pra ele era muito importante, não era?.

RK – Ah, ele era um desenhista nato.

MG – Você acha que era a base de todos os outros trabalhos dele?

RK – Olha, o desenho pra ele era fundamental. Ele desenhava tudo.

MG – Tudo?

RK – Ele escrevia, e de repente ele interrompia a escrita... Ele tem vários diários dele, cartas. Ele escrevia muito bem. Isso tudo está lá na Sociedade Cultural Flávio Império.

MG – Na Sociedade?

RK – ...Na Sociedade. Ele parava e parava e fazia um desenho. E aí ele parava e fazia um desenho, meio que como uma forma de fazer a síntese daquilo que ele queria dizer.

MG – Ah, tá. E aí...

RK – Uma vez eu peguei o Flávio desenhando com a mão esquerda. Falei, ‘Mas que maluquice é essa?’, ‘Sei lá, de repente eu tenho um derrame com a mão direita, eu preciso ter a esquerda apta pra poder desenhar.’ (risos)

MG – Ah, que ótimo. Então ele treinava mesmo? (risos)

RK – Ele treinava. Ele queria ser ambidestro. O desenho pra ele era tão importante, a escrita também era tão importante que ele tinha que saber fazer com as duas mãos. Não é engraçado?

MG – É engraçado. É interessante. Ilustra um pouco como o desenho era fundamental pra ele.

RK – Sabe, o domínio dos meios pra ele era fundamental.

MG – Era fundamental?

RK – Seja verbal, linguagem gráfica, ou o que fosse.

MG – Então, por isso é que eu acho, e eu defendo isso na minha dissertação, que a questão do Flávio Império era uma questão de linguagem, sempre. Sempre. A questão dele é uma questão de linguagem, a linguagem que ele usa pra dialogar com o mundo, seja ela qual for, em qualquer área.

RK – Claro. Claro, claro. Está certíssimo. E sobre a qual ele tinha um grande domínio.

MG – É. Isso que é o mais interessante, o mais espetacular. Ele dançava com elas com uma facilidade incrível.

RK – Um domínio incrível. Ele percebia que pra um determinado efeito que ele iria fazer, ele tinha que utilizar alguma coisa, e aí é que ele inovava. Porque ele não ia no repertório convencional, ele criava o repertório dele, adequado para aquele projeto que ele tinha em mente.

MG – A criatividade dele estava nisso, em criar o repertório...

RK – Claro. E aí ele ia em busca dos materiais, dos elementos que ele precisava...

MG – Da cor, da forma...

RK – Tudo. Do tecido, do que fosse. Que se adaptasse àquilo.

MG – Que melhor se adaptasse aquilo que ele estava querendo dizer.

*Fim do Lado A da 2ª. Fita.*

*Início do Lado B da 2ª. Fita:*

RK – Nada que existisse no mundo era inútil, sabe. Sempre podia ser utilizado pra alguma coisa

MG – (risos) Tudo abrangia uma certa potencialidade...

RK – Podia ser transformado, e por isso que ele era tão atento.

MG – Isso é um valor muito importante eu acho, para o arquiteto.

RK – Isso é inato. É inato. Não, não é adquirido não. Ele desenvolveu uma coisa inata.

MG – E não se ensina isso?

RK – Não.

MG – Que pena, viu. (risos)

RK – Isso não se ensina. Isso é um dado maravilhoso. Para quem é místico, é um dado divino. (risos)

MG – (risos) É uma das coisas que me fascinou no trabalho dele. Por isso eu fui estudá-lo. Você fala no seu texto da Exposição do Sesc que ele era um humanista da Modernidade Contemporânea. Você termina o texto assim.

RK – Eu acho. Humanista nesse sentido de... Leonardo Da Vinci era um humanista. Era um homem que pintava, que esculpia, que gravava, que fazia projetos de figurinos para as festas aristocráticas. A abrangência do conhecimento é uma característica humanista, o contrário da especialização. É nesse

sentido entende. Quer dizer, ele não era uma pessoa afunilada e direcionada. Ele era um humanista nesse sentido, do conhecimento. Só que não nos moldes humanistas do Renascimento, mas da Modernidade. Porque tudo ele queria conhecer.

MG – Ele era um curioso nato?

RK – ...Da época humanista, né. Quer dizer, a descoberta. O que uma planta é. As pessoas desenhavam uma planta pra saber o que era, o que não era. A nuvem, a árvore, o bicho...

MG – O corpo, como funcionava.

RK – ...O corpo, tudo, por dentro, por fora. Isso era uma coisa típica de uma determinada época, que é o que a gente normalmente chama de Humanismo, só pra caracterizar temporalmente vamos dizer.

MG – Ah, agora eu estou entendendo melhor.

RK – Nesse sentido. Mas ele se interessava por tudo. A irmã, física, dava umas dicas pra ele também. Ele tinha uma curiosidade global. Ele não era uma pessoa de setores.

MG – Que só se interessava por um assunto...

RK – Sabe, o fato dele pintar, o fato dele gravar, o fato dele desenhar, fazer cenário, isso, escrever bem e tal, não eram setores, eram exatamente esse conjunto que eu chamo de um comportamento humanista.

MG – Fazia parte...

RK – De um conhecimento mais global.

MG – Quer dizer, ele fazia os links entre as diversas áreas. Ele enxergava as pontes de um assunto para o outro.

RK – É. Eu tomei como modelo exatamente esse período do Renascimento, do Século XVI, que é, historicamente o auge do Humanismo. Depois tem outro período, a Idade da Razão, já no século XVIII, enfim. As convenções, os nomes que se dá aos períodos. Então é nesse sentido, da pessoa que está envolvida no que tem de mais abrangente.

MG – Eu queria fazer uma última pergunta, você deu aula para o Jorge Caron?

RK – Dei.

MG – Deu? Ele foi meu professor.

RK – Foi meu aluno. E depois ele é que foi o coordenador do curso da Belas Artes.

MG – Ah é? Quando surgiu o curso?

RK – É. Quando a Escola de Belas Artes resolveu fazer o curso, chamou o Caron como coordenador. Foi ele que coordenou.

MG – É porque das coisas que a gente está conversando, das coisas que você me fala, eu me lembro muito dele. Ele era um dos professores que mais me inspiravam lá em São Carlos.

RK – Nós trabalhamos juntos lá na Belas Artes e inclusive, todo mundo foi porque o Caron era coordenador, entendeu. Era um crédito de confiança no curso... Ele também morreu jovem. Foi uma pena.

MG – É, muito jovem. Ele ia me orientar para esse trabalho.

RK – Ah. Ia ser magnífico. Nos últimos 30 anos todos foram meus alunos. (risos)

MG – (risos) É verdade. Isso é verdade.

RK – Uma loucura.

MG – É uma loucura. E quando você falou do humanista, da questão humanista, na hora pensei no Caron. Nesse trabalho ele volta o tempo inteiro à minha mente, porque é a questão cenográfica também.

RK – Umas perdas! Bom...

MG – É. A gente está aí tentando continuar, né.

RK – Mas sabe que essas perdas são muito sentidas porque são pessoas que fazem a cunha, que introduzem um obstáculo para que a coisa não esclerose. Esse é o papel dessas pessoas. É introduzir o ar fresco o tempo inteiro.

MG – Ah, tá. Manter a vida, manter a coisa leve.

RK – Não deixar a coisa cair na mesmice. Isso é que é importante.

MG – Eles quase que têm o papel de reciclagem, né?

RK – Ah, sim, claro.

MG – Que mantêm a gente...

RK – Então, são figuras que em geral, do ponto de vista da burocracia, não são bem vistas. Atrapalham muito, porque não seguem as regras.

MG – Certo. Por isso é que criam alguns atritos dentro da...

RK – Agora, do ponto de vista da formação e da ampliação (? não se entende bem a palavra) é uma maravilha!

MG – E são os que os alunos mais se inspiram. É impressionante. São as pessoas que os alunos mais conseguem encontrar correspondência.

RK – Claro. Evidente. É isso que os alunos querem.

MG – Em parte é por isso que eu estou fazendo esse trabalho. Eu quero resgatar e manter vivo esse dado.

RK – Por exemplo, o Guilherme Mazza Dourado foi meu aluno lá. Ele está fazendo esse trabalho do Burle Marx. Porque sempre se viu o Burle Marx como um jardineiro. E ele quer mostrar que não. Ele é um paisagista, um homem que foi recolher no que existe na flora brasileira tudo o que poderia ser incorporado. É um desenhista maravilhoso, um gravador maravilhoso e um arquiteto. Ele fez esse trabalho. É muito interessante conversar com o Guilherme. Foi parar lá no Amazonas. Então ele recupera uma imagem, a do Burle Marx que fez coisas importantíssimas e absolutamente inovadoras... Desse ponto de vista vale a pena você conversar com ele, viu.

MG – É. Pra explorar esse lado, né?

RK – É, esse lado do indivíduo que inova.

MG – Que inova, que faz coisas absolutamente inovadoras...

RK – É. E que ninguém nunca pensou daquele jeito e que ele resolveu fazer. E depois, vira um mito, né. Aí as pessoas ficam fazendo jardins... Imagina, na cópia do Burle Marx, e não tem nada a ver.

MG – Tentando copiar.

RK – Mas o Guilherme pode falar nisso. Eu acho que ele pode até te emprestar um trabalho dele.

MG – Bacana.

RK – Ele foi muito bom aluno, esse menino. Muito bom aluno. Aplicadíssimo. Aplicado no sentido de querer saber. Terminou o curso, ele foi trabalhar inclusive numa revista de arquitetura pra divulgar os jovens arquitetos.

MG – Bacana. Vou conversar com ele sim.

RK – Ele foi fazer o mestrado lá em São Carlos. Agora ele está preparando o doutorado.

MG – A figura do Burle Marx como inovador, né. Eu acho que no meu trabalho uma das questões importantes é a figura, né, do Flávio.

RK – Tem de pegar essas figuras, pontuais, porque senão enterram mesmo.

MG – É, exatamente. E esquecem.

RK – No “Rever Espaços” tinha um pouco esse sentido. E quando a Amelinha pensou em fazer o projeto Flávio Império, que ela me chamou, eu digo, ‘Ah, vamos. Vamos fazer isso certamente.’

MG – É fundamental.

RK – Não é só no Brasil, é no mundo inteiro, os mitos duram pouco. Mas o Flávio não é um mito, sabe. Ele é um homem. Não é uma invenção. Não. Ele é um homem que atuou e atuou muito.

MG – Muito. Também a produção dele é incrível, é imensa.

RK – Muito. Então é nesse sentido que a gente tem que preservar.

*(Fim da entrevista)*



Rafic Farah em depoimento concedido à Marcelina Gorni em seu estúdio no dia 12/09/2002

## **Anexo 02 - Entrevista com o arquiteto e designer gráfico Rafic Farah**

Realizada no seu Studio localizado na Rua Gonçalo Afonso, 71, Vila Madalena, São Paulo.  
Entrevista realizada no dia 12 de setembro de 2002, às 19 horas. A entrevista foi realizada pela pesquisadora Marcelina Gorni.

*Obs. A entrevista estava marcada para as 18 horas. A entrevistadora chegou no horário. Enquanto aguardava na cozinha do Studio, esteve o tempo todo acompanhada do livro sobre os trabalhos gráficos do Rafic, enquanto ele terminava uma reunião. Sendo que a entrevista teve início efetivamente às 19 horas.*

RF – Rafic Farah

MG – Marcelina Gorni

*Início do Lado A da 1ª. Fita:*

MG – E aí eu queria que você me contasse tudo, assim. Tudo o que você lembra. Primeiro quando que você... Você teve aula com ele?

RF – Ai rapaz, sabe que eu não lembro o ano. Década de 70 com certeza. Deve ter sido 73, 72. não lembro. Eu era um aluno que faltava muito à aula. Nem sei como me formei. Mas o Flávio apareceu na época das sociologias, das antropologias, de todas essas gias. `A época que a gente queria ter precisão na academia, no sério e perigoso engajamento político. Haviam grupos de estudo dentro da FAU estudando sociologia e política, pra se engajar no movimento estudantil de uma maneira precisa, gente julgávamos que deveria ser assim. Então, paralelo a isso aconteceu... Antes disso, 67, 68, 69, junto com todo esse engajamento político, já estava acontecendo o Tropicalismo. Um dos primeiros manifestos, talvez o primeiro manifesto tropicalista de São Paulo foi dentro da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Naquele palácio art nouveau na Rua Maranhão, o Palacete dos Penteado.

MG – Que a pós é lá agora...

RF – É, onde hoje é a pós-graduação. E isso já movimentou muito a esquerda lá dentro. Havia a esquerda que era simpática ao Tropicalismo e a esquerda que não. E o Flávio, anos depois, dentro da FAU, liderou, sem querer liderar nada, esse ‘desbunde’. Era a época do ‘desbunde’. Essa palavra pra gente tinha um significado muito forte, expressava um rompimento pessoal com o sistema. Um rompimento pessoal com aquilo que a gente julgava ser valores burgueses. Acabávamos por contestar também a academia, seu lado reacionário, que identificávamos como infiltração burguesa e imperialista. E com a sociologia, com a... com toda essas gias e ismos que eu, particularmente, tinha como alienígena, metodologias oriundas de culturas e contextos históricos muito diferentes e que, sobretudo, não consideravam a antropologia e a mitologia em seu contexto crítico. Ei dizia que Marx, se assistisse a um desfile de escolas de samba, desbundaria. (É preciso lembrar que escola de samba àquela época era outra coisa). A gente enveredava por fontes de conhecimento como Lévi-Strauss; ia por esse ‘Tristes Trópicos’ e ‘Pensamento Selvagem’... as drogas alterando o estado de percepção. Creio que a passagem do movimento beatnik e início do hippie aconteciam concomitantes, então, esse pequeno grupo informado dessa maneira, antenava e embarcava nessa.

MG – Meio por aí...

RF – E o Flávio, naturalmente, tinha uma formação acadêmica e marxista consistente, ia mais a fundo. Enveredou também pela psicanálise... Sua vasta cultura, formação sólida; ele, Sérgio Ferro e o Rodrigo, não bricavam em serviço, não eram diletantes. Mas o Flávio descolou-se, formando uma outra vertente.

MG – Jung.

RF – Eu, meu grupo. Não sei se o Flávio. Mas isso levou-nos a uma identificação com ele. Também o Oriente. Na USP inteira, não havia nada de estudos orientais. Como só existisse o Ocidente na Terra. E, a ciência e a filosofia, as únicas maneiras possíveis e críveis de abordagem da realidade. Então, qualquer novidade colocada, àquela época, soava muito exótico.

Ele propunha, dentro das salas de aula, exercícios de relaxamento. Apagava a luz, a gente deitava no chão, fazia relaxamento. Relaxava o plexo solar, barriga e tal. Exercícios assim. Isso em plena ditadura militar com a repressão em sua potência máxima, coquetéis Molotov explodindo nas ruas, Araguaia... Iamos para as passeatas e no dia seguinte estávamos lá.

MG – No começo da aula?

RF – No começo da aula. Esses exercícios e outro de expressão corporal, dança... Era uma proposta; situar-nos em relação ao próprio corpo; um desbloqueio. Um domínio do corpo. Aí, a partir disso, fazíamos determinados exercícios com o corpo e o espaço. E o corpo produzindo, quer dizer, a gente desenhando grande. Talvez, fossem técnicas de teatro para o ambiente do desenho.

MG – Então tinham essas fases, era quase como que etapas de aprendizado?

RF – Não que houvessem essas etapas. Às vezes isso acontecia dentro de uma única aula, mas era uma...

MG – Era esse o objetivo da aula?

RF – Eu sinto hoje, em mim, que era isso. Um domínio da linguagem do meu próprio corpo, com o domínio da produção de uma outra linguagem que é o desenho, ou qualquer outra expressão do ser humano que, afinal, se dá através do corpo. Era uma experiência ainda, uma percepção dele (Flávio) e uma tentativa de enveredarmos por outras vertentes do conhecimento. . . Eu, acreditava que isso poderia causar estragos ao sistema.

MG – Que é uma extensão, no final das contas né...

RF – O desenho é uma expressão corporal.

MG – É, certo.

RF – A pintura, a arte é uma expressão, uma tradução e ordenação de percepções mas, para perceber, seria preciso desbloquear, conhecer sentimentos embutidos, obscuros. Expressar, expressar através da subjetividade, de outros canais que não passam pela razão ou, não são equacionáveis. Dávamos a isso uma importância muito grande, realmente transformadora. Uma revolução individual através de exercícios coletivos e, uma transformação coletiva a partir do seu indivíduo.

MG – Então, por isso que você acha dos exercícios de relaxamento ?...

RF – Todo mundo fala disso hoje, até em programa da Globo, entendeu, é pras massas ou, linguagem banalizada mas, naquele período, tentava - se a libertação de alguns padrões comportamentais, mexer nesses padrões talvez não fosse uma das prioridades do marxismo ou ainda, nem imaginassem .

MG – (risos) Parece banal, né?

RF – É, mas, naquele período, nós paulistanos e paulistas, éramos... a gente não era como um baiano, por exemplo, né, um índio, um nordestino. Erámos europeus, menos misturados.

MG – Ahah...

RF – O paulista era um povo mais fechado, mais recatado.

MG – Corporalmente mesmo, você fala?

RF – Corporalmente. Tínhamos estrutura familiar sólida, católica. Uma cidade melhor constituída. Principalmente nós, dentro da faculdade, que desenvolvíamos... éramos demasiadamente cabeça. O marxismo era nossa religião ou, me pareceu àquela época, que desempenhava esse papel. Substituía. A juventude, como é próprio dela, se agarra a alguma coisa. Nós eramos o que mais se parecia e se ajustava ao tipo de conhecimento engendrado no mundo ocidental.

MG – Tá, entendi.

RF – Então ele tentava destruir essas...

MG – Ainda mais naquela época, né, de repressão, tal...

RF – Repressão. A repressão induzia, musculava a nossa estrutura intelectual. Para o lado oposto, lógico.

MG – Certo. Que era onde você podia manifestar um pouco mais de liberdade.

RF – É. O exercício intelectual é inacessível para a maioria das pessoas até dentro da própria academia, é um código, um campo onde os censores não têm acesso. Mas aí, nós íamos nos tornando dogmáticos. E radicais. Radicais não, elimina essa palavra radical. Nós íamos nos tornando...

MG – Fechados?

RF – É, inflexíveis, como religiosos fundamentalistas. A rigidez do poder induziu-nos. E a gente estava perdendo tudo, o mundo estava ficando negro, tudo ficando obscuro. Então nós fomos nos tornando rígidos também.

MG – Certo.

RF – E aí ele entra com isso pra quebrar todo esse negócio pra nos ensinar a ser malandros. A ter um 'requiebro'; uma malemolência. Uma outra visada sobre nossa própria postura ideológica. O malandro é o marginal que assiste com certo distanciamento, anda atento, flutua mas tem um olho na nuca.

MG – Você acha que ensinar a ter próprio domínio do corpo?

RF – Não, eu acho que ensinar primeiro a desestruturar, perder essa ilusão da nossa certeza intelectual, a certeza a respeito de tudo. Para poder criticar o establishment, tínhamos antes, que desestruturá-lo dentro de nós. "Eliminar os egoísmos pequeno burgues". Estudantes da FAU, tínhamos certeza de tudo!

MG – (risos)

RF – E outra, tudo estava desmoronando. E essa certeza... nos agarrávamos a ela, isso talvez se pareça com fanatismo. Estávamos entrando numa crise pessoal, muitos alunos estavam entrando numa crise violenta porque ...

MG – Porque as certezas não estavam condizendo com a realidade.

RF – Com a realidade. Quer dizer, a coisa estava preta mesmo. A gente vivia sob uma ditadura militar, além dela, todas as nossas teorias. O próprio Tropicalismo, engajado ao sistema, com o próprio ‘desbunde’, com as drogas, tudo isso, estava indo tudo por água abaixo, sendo reprimido ou absorvido. O sonho estava acabando. Todo aquele racionalismo dogmático, e marxista, entre aspas, estava indo pra gaveta. E, com esses valores que tínhamos arraigados, não estávamos conseguindo transformar nada. Concomitantemente, mudança de valores morais e comportamentais, movimento hippy, etc.

MG – Então você acha que ele introduziu o questionamento?

RF – Eu acho que ele achava que tínhamos que nos transformar antes.

MG – Ok. Isso é importante.

RF – Entendeu? Só... Nós nos transformaríamos pra depois tentar qualquer tipo de ação seja ela o que for. Além disso, tínhamos que sobreviver, absorver, entender a realidade que acontecia nesse período. Havia uma desesperança, uma frustração geral. Em todas as alas da esquerda. Medo.

Houve um movimento contra o Flávio Império dentro da FAU, tanto dos professores da esquerda quanto dos professores da direita Mas ele... Eu vi o diretor da FAU entrar dentro da sala de aula, o Nestor Goulart Reis Filho, e ele falou....

MG – Essa era uma das minhas perguntas, como eles viam?

RF – Viam -no como um louco, como um maluco, um desbundado, porque ele ia de macacão pra escola, com uma jardineira e aquela história de relaxamento na Escola. A gente estava em plena luta política, e muita repressão depois do AI-5, e bababá. A direita achava-o um desbundado, um louco e não sei o quê. Então ele ficou isolado lá dentro, com um grupo de alunos, um ou outro professor apoiando. Ele pediu demissão. Aí o Nestor foi até a sala de aula pra dizer, ‘ouvi dizer que você vai pedir demissão.’ Ele falou, ‘Vou mesmo. Olha Nestor, eu não acredito mais em nenhum ismo, nem comunismo, e em nenhuma área, nem sociologia, nem antropologia. Tô fora, a academia me prende, é velha, careta, caminho melhor se estiver livre. Estou vendo um novo período histórico, em que as coisas têm de ser encaradas de uma outra maneira e ninguém lembra pra isso daí. Eu também não tô afim de ficar dentro da academia me desgastando porque aqui não é o meu lugar, eu não sou útil pra vocês nem vocês pra mim. Vou fazer o meu trabalho.’

MG – Você viu essa conversa no ateliê?

RF – Vi essa conversa numa tarde, na sala de aula. Durou um bom tempo, os dois argumentaram muito, foi impressionante, drástica. Porque o Nestor que era um cara que eu olhava como um sujeito articulado de esquerda e coisa e tal. Sempre o respeitamos como pensador mas, o Flávio, articulava a partir de outras bases. Ele desmontou o Nestor.

MG – (risos)

RF – Uma discussão rica, bonita. Mas o Flávio era mais agil. Àquela época, as discussões em aula eram -digamos assim - fatais. Tinhamos a impressão de estar decidindo o futuro da revolução, ou o futuro do País, com poder de real influência.

MG – Ahah. A Renina falou que ele era muito articulado verbalmente, que ele falava muito...

RF – Muito bem.

MG – ...Que era inteligentíssimo. Ela falou muitas coisas assim sobre o trabalho dele. Agora, mas você via os alunos assimilarem a introdução desse questionamento? Quer dizer...

RF – Bom, os alunos do Flávio mudaram a vida.

MG – É? Como? Me conta isso porque pra mim eu ainda não...

RF – Alunos que ainda estavam no armário, que não eram gays ainda, viraram gays.

Coincidiu; era uma época em que surgiam muitos tratamentos psicanalíticos de choque. Em tres meses o cara fazia uma terapia ou sei lá o quê. Voltava outro, largava família, trabalho, escola. Era de choque.

MG – Ou assumiram assim?

RF – Alunos sérios... Caras de esquerda contestaram, outros renovaram posturas.

MG – Mudou tudo. Você acha que então causou assim...

RF – Surgiram artistas, muito de tudo. Foi uma transformação na vida de todo mundo.

MG – Muito intensa, né? Todo mundo...Mas é engraçado que todo mundo fala...

RF – Quer dizer a técnica dele funcionou.

MG – Certo.

RF – Eu sou produto do... Não que o meu traço seja produto do traço dele e tal. Mas eu conquistei um entendimento com o Flávio, a liberdade do olhar, do sentir as coisas. Quebrei um monte de preconceitos. E a gente tinha grupos. Sentavam uns dez alunos em volta dele e aí todo mundo começava a falar o que estava sentindo.

MG – O que estava sentindo, discutindo assim?

RF – É. Aí...

MG – O momento, essas coisas, histórico?

RF – Parecia um psicodrama. Uma vez falei, 'me sinto criticado por todo mundo, tenho medo de me expressar'. Isso eu, que já havia sido o cara mais extrovertido da FAU.

MG – É. (risos)

RF – Ele falou assim, 'É. Não é porque você é muito crítico com os outros, por isso se sente criticado? Caiu que nem uma bomba em mim. Simples, ululante.

MG – Ele falou isso assim ?

RF – É, eu perdi muito da crítica que tinha em relação às pessoas. Eu fazia parte do grupo dominante, o grupo de esquerda dominante dentro da Escola. Era do grupinho dono da verdade dentro da Escola. Nós nos consideravamos os radicais da Escola, eu e o meu grupinho. Estavamos enrrigecidos.

MG – Tá.

RF – E a gente... Nós éramos os terríveis. Chegávamos esculhanbando tudo, éramos donos da verdade. Porque também, no início do período de contestações ao sistema, o negócio só podia ser desse jeito. Porém, isso virou método. Acabou se aplicando a companheiros, a tudo que não seguisse nossa cartilha. Uma ditadura às avessas ou, às avessas, uma ditadura.

MG – E você acha que isso mudou quando... com as aulas?

RF – O Flávio mudou isso em mim. Não, não dentro da aula propriamente, mas a postura dele: ninguém estava com a verdade.

Ele pintava aproveitando lixo que pegava nas ruas. Lia de tudo, não só o diretamente aplicável na revolução, na derrubada do poder. Isso havia passado. Se apropriava de todas as técnicas, circulava com liberdade e curiosidade por diversos campos do conhecimento, do Candomblé à yoga. Ia, e aí que vejo semelhanças com o Tropicalismo, ia descobrindo as culturas do Brasil. Havia outros pensamentos no planeta, talvez saídas que não fossem através de um confronto direto e sangrento. Mesmo porque, já aconteciam derrotas irreversíveis.

MG – Ele usava o que aparecia, né?

RF – Ele usava o que aparecia, mas mais importante, ele pegava uma idéia tua e te cutucava e fazia aquela idéia crescer. Então uma coisa embrionária, tímida em você, ele fazia aflorar .

MG – Você acha que ele tinha o dom de perceber o que tinha potencialidade em cada aluno?

RF – Tinha ou descobria. Era uma coisa impressionante. Pessoas absolutamente tímidas, introvertidas, sem graça, ele pega e transforma de repente em uma pessoa articulada. Vi o Flávio operar milagres nas pessoas. Caras caretas, apáticos ? Naquela época a gente chamava de ‘maioria silenciosa’. Eram cagões, bundões, caras assim como é hoje esse pessoal que vive em shopping. Sem opinião, medrosão. Ele ‘baum’, e os caras explodiam. Isso eu acho incrível. E toda a minha rabugice, toda a minha inflexibilidade... Vi meninas feias ficarem mais bonitas.

MG – (risos) Ahah.

RF – Ele te encorajava à uma manifestação, à uma expressão. Tentava trazer sua expressão, pra que você mesmo a observasse e pudesse refletir sobre ela. Naquele momento negro, era esse o único canal que nos restava.

MG – Tá. E caminhar com os próprios pés, né?

RF – É, é isso... Exatamente. Você saía...

MG – Isso é muito difícil... de ser feito.

RF – Ele tinha os alunos inteligentes vendo a aula dele. Que acreditaram numa ruptura também.

MG – Porque eles se interessavam e iam atrás.

RF – Os alunos mais inteligentes da Escola julgavam que estavam nas aulas certas, com os professores de história, outros desenhando com os professores de projeto e tal. De repente surgiu uma inteligência diferente. Lá, era bem nítida a diferença entre os diversos grupos, hoje em dia , somos todos parecidos. Todos os grupos que de lá saíram, com Flávio ou não, tinham características marcantes. Havia um debate constante. Quando esse interesse começou a desaparecer, essas paixões,

a Escola foi ficando escura, triste. Tempos antes, quando você ingressava na FAU, logo se adaptava n'algum grupo, todos eram receptivos, eramos uma coletividade efervescente, funcionava. Dessa efervescência surgiram caras como o Flávio, Sérgio Ferro. Muitos professores brilhantes: Flávio Mota, Renina... Artigas, Paulo Mendes...(quase todos cassados) até de tecnologia, tínhamos caras como o Figueiredo Ferraz. Poucos anos depois, isso acabou e então, o único laboratório da escola, onde aconteciam coisas...

MG – Nas aulas de linguagem.

RF – ...dentro das aulas dele, sinto que haviam alunos mais sensíveis ou, que não se encaixavam em nenhuma corrente. Conseguiram articular sua própria visão. De um pequeno pensamento, articular uma visão do mundo. Estavam dentro da aula do Flávio Império, não estavam dentro da aula de história, de sociologia, de projeto. E essa... Eu acho que esse é o grande mérito dele naquele momento. Dizer, o Flávio, ele foi um tropicalista talvez não seja correto. Vamos dizer assim, dentro da FAU, ele foi um agente, um mágico.

Suas ações não tinham que dar um resultado imediato. Tanto que sua passagem foi marcante. Porque ele não tinha um conhecimento fechado a determinados princípios. Era um ser de enorme compaixão. Não era um 'materialista histórico'. O Flávio já tinha passado pelo materialismo histórico, pelo materialismo dialético. Já estava abrindo outras portas da percepção dele, da percepção das coisas. Vendo porque os historiadores conduziam, a conduta... a metodologia deles numa determinada maneira, porque eles pensavam de uma determinada maneira. Conseguia compor com toda a..., compor o pensamento dele num conhecimento que abrangia todos, com diversas forças, com diversas correntes filosóficas e com... mais a sensibilidade artística dele, o Oriente que era um componente, mais a psicanálise jungiana, Freud e... E tinha uma formulação... ele conseguia chegar numa..., ele conseguiu reinventar seu próprio processo de pensar. Quer dizer, eu acho o Flávio um dos maiores intelectuais que o Brasil teve nesse período. Seria considerado um dos maiores pensadores que o Brasil teve, se não tivesse ido tão cedo. Não pensando simplesmente o Brasil, mas um espírito, uma realidade subjetiva, a sociedade em cada mente.

MG – A função dele no mundo.

RF – Comecei a analisar muito mais criticamente os movimentos sociais, sejam eles quais forem, e os pensamentos, as correntes de pensamento dentro da academia em função... E eu começava a analisar de uma maneira mais humanística. Embora ache que os marxistas sejam humanistas, acho que há uma questão anterior .

MG – Essa teoria toda, essa...

RF – ...Essa teoria toda. Quem são esses caras?' Comecei a meditar sobre o cara que vinha fazer o discurso. Pra ver em que medida ele não estava só jogando um xadrez, que ele era na verdade era só um aficcionado ou ainda, percebia um forte ranso burgues e egocêntrico em todas aquelas posturas. Diletantes, não estavam no front

MG – Mais um matemático do que...

RF – Mais um... É, mais um...

MG – Mais um matemático, diletante jogador de xadrez...

RF Se não estaria ele especulando - e as pessoas adoram espetacular. E na academias se adora especular... E aí tinha lá...

MG – Sem ter relação com o mundo real, né?

RF – Exato. E lá dentro eramos todos de especuladores. Tinha pouco arquiteto e muito intelectual, falando de vinho, fumando cachimbo. Um monte de livros embaixo do suvaco e lendo aquilo tudo lá. A gente com 21, 22 anos de idade, 23 anos de idade, lendo aquele negócio todo, sendo que ninguém trepava bem. Ninguém tinha a vida pessoal bem resolvida ou, começava-se a perceber que existia isso; quer dizer, nem se pensava nisso daí. Todavia, eramos uma sociedade bem menos individualista do que hoje. Eramos prepotentes. Uma arrogância. E essa arrogância com ele se desmontou. As pessoas que se arraigaram, se prenderam nessa arrogância ficaram contra ele mesmo. Todos, estavam descolando da realidade, que não era sopa.

MG – Certo.

RF – Que é uma coisa típica de professor, sabe, dos professores, dos acadêmicos, carreiristas. As pessoas querem reconhecimento.

O Flávio tinha um carisma fora do comum. Onde ele andava, arrastava aquela trempa toda atrás. E parecia o ‘exército de Brancaleone’. Eram loucos, gays, drogados, todo tipo de gente ruim ia junto com ele, de doente.

MG – E nisso ele incomodava, né, os acadêmicos?

RF – Incomodava. Estávamos todos entristecidos: o sonho acabou, professores cassados, clegas presos, censura. Só que essa turma de doentes estava realmente acesa.

MG – Mais viva, né?

RF – Eramos esperançosos.

MG – Você acha que isso é a marca mais forte no trabalho dele como professor?

RF – Eu acho. É, é. Além...

MG – ...Das características?

RF – É, como professor. Agora, é lógico que como professor ele tinha a bagagem e o talento extraordinário. Era bom arquiteto, bom pintor, bom cenógrafo... Vi o Flávio dirigir diretores. O Flávio fez uma escola de direção. O que ele tirava de um diretor ele dava pra outro.

MG – E ele passou por muitos diretores, né?

RF – Passou por muitos diretores.

MG – Viu muita coisa...

RF – E eu via ele falando, ‘Mas vamos fazer assim, podemos fazer assado.’ Muitos diretores acatavam. Acabava dando rumo pras peças, pros shows como da Maria Bethânea, Doces Bárbaros. Se ouvir o que a Maria Bethânea... A Maria Bethânea gostava muito dele. Pra mim ele foi fundamental.

MG – E pra muitos outros alunos, né. Você ouviu falar... As pessoas sempre que falam dele, são marcados por ele. Ele criou uma... Criou assim... Resultou uma série de ex-alunos que são artistas, fotógrafos, cenógrafos, pessoas assim... de uma criatividade intensa, né. Você acha que a gente pode dizer que ele ajudava os alunos a aprenderem a pensar? Aprenderem a pensar de fato, eu falo.

RF – O Flávio, ele não ensinava as pessoas a desenhar.

MG – Fazia parte do ‘metier’ ali, né, teoricamente.

RF – Talvez o Flávio fosse... tenha sido um mestre que ensinou pra gente não um método criativo, que isso não existe, mas ele conseguia mostrar pra gente como era o método criativo dele. Ou, o que era um ato criativo, que seria possível a um de nós.

MG – Ele conseguia fazer isso? Passar isso pra você?

RF – Ele mostrava o método criativo dele. E aí a gente descobria o nosso.

MG – E ele deixava isso claro? Quer dizer, é assim que eu faço e...

RF – E le te ajudava a achar...

MG – A achar o seu método.

RF – ... como você poderia se expandir, como que você... como se detonava na gente a criação.

MG – É onde você ia buscar dentro de você aqueles fatores que te levariam aos resultados melhores.

RF – E eu trago isso dele. Percebi isso. A Loira herdou isso dele. Essa coisa de cata um negócio aqui, cata um negócio ali e compõe uma coisa. Pega uma frase ali, pega uma frase aqui, compõe um texto. Pega um movimento aqui, um movimento ali, compõe uma cena. E é do fundo da alma que vêm essas escolhas. O Flávio causava acidentes pra se apropriar deles. Via onde o acidente ia acontecer. Uma vez o vi pintando um óleo. Ele saiu e quando voltou, tinha uma moscona grande grudada na tela. A casa que ele morava na Aclimação era enorme, tinha galinhas, papagaios....

MG – Você também morou na casa da Aclimação?

RF – Morei.

MG – Junto com a Márcia?

RF – É, isso.

MG – Quem mais?

RF – Com a Márcia, com a Loira, com o Abelardo, um monte de gente passou por lá.

MG – Quanto tempo durou isso?

RF – Ah, eu fiquei dois anos só, três acho. Quatro, não lembro.

MG – Mas a casa durou mais?

RF – Durou. Passou muita gente por ela. Aí ele estava lá no atelier pintando um óleo...

MG – Uma moça? O que que era?

RF – Não lembro bem. Acho que era um... acho que era um pé em cima de uma perna de pau. Uma série que ele fez com dois pés em cima de uma perna de pau. Sabe?

MG – Ah, eu conheço.

RF – E aí pousou uma mosca e ficou grudada ali. Ele tirou a mosca e desenhou- a ali mesmo; perfeita. Ele desenhava bem, pintava bem. E fez a mosquinha lá, e deixou a mosquinha lá. Não que isso seja uma grande tela dele. Não é que... Não é nenhum ato genial, mas ele quando... ele pintava todos que o rodeavam: o Quim, a Ira, o Henrrque... viravam São João, São José, uma vênus cabocla.

MG – Ele se aproveitava desses acidentes como você estava falando.

RF –Quando tirou a mosca, falou, ‘Algum motivo teve pra essa mosca sentar aqui.’ Tive oportunidade de vê-lo fazendo cenografia. Eu era amigo da Loira que era sua assistente de cenografia .

MG – Certo. É, pelo livro aí você fala que através dela que você conheceu ele.

RF – Sim. O processo dele criar era assim, pegava o que a Das Dores fazia. Como um tropicalista, quer dizer, não é que ele... Ele, o Flávio olhava o Brasil, olhava o que estava em volta dele. E é óbvio, ele vivia o Brasil, vinha o Brasil dentro do todo do trabalho dele. Então tinha a Das Dores que era uma empregada nordestina, linda, que está aqui no meu livro, olha.

MG – É, está aqui também. Ah, certo. É ela, né?

RF – É. E aí ele pegava a Das Dores, e pintava a Das Dores. Ó, ele tomando café com a Das Dores.

MG – É.

RF – Ela era linda. A Das Dores é linda.

MG – Esse perfil é maravilhoso.

RF – É.

MG – Super legal.

RF – E ele... A Das Dores costurava de um jeito, trazia aquela sua tradição lá do nordeste. Ele pegava a Das Dores, ‘Das, vamos fazer assim, vamos fazer assado.’ Muitas vezes, fazia do jeito que ela falava. Aí a Loira vinha e dava uma sugestão, ele falava, ‘Então vamos fazer também.’ E qualquer um que desse sugestão boa , ele pegava e punha.’ Ele era um regente. Era um maestro.

MG – Das coisas que estavam em volta, das coisas que chegavam...

RF – Das coisas que estavam em volta, de tudo. Dos acidentes, das contrariedades, das superficialidades, das profundidades. Ele lidava com todas essas eventualidades e compunha o cenário, compunha o texto dele.

MG – Aliado a uma visão, né, a um olhar.

RF – A um olhar. Ele dirigia isso, sabe, que nem uma música dessa época que o Caetano fazia. O que o Caetano fazia na música, o Flávio fazia na cenografia, com toques italianos - eu o associo ao Felini - o Flávio fazia no texto, o Flávio fazia na vida dele. Era um cara adorado pelo pessoal; uma pessoa extremamente generosa.

MG – A relação dele com as pessoas é sempre muito marcante, né?

RF – Muito, muito. O Flávio era um ser... Eu não vejo mais ninguém assim. Não é porque sou de outra geração, saudosista, não é.

MG – Não, mas era diferente mesmo, porque as pessoas...

RF – Não vejo mais ninguém dessa maneira Flávio Império.

MG – E a impressão que eu tenho é que ele gostava da troca que ele tinha com as pessoas.

RF – Ele irradiava mesmo. Essa é a diferença. Isso é legal. E algumas pessoas que rodeavam o Flávio também eram donas de um carisma... Essa mulher, a Das Dores era uma..., era uma santa, era uma... deusa, uma generosidade dessa gente lá do sertão. A obra dele era ele também.

MG – Que é um fator, né, lógico.

RF – É.

MG – Que é um fator que contribui. Na verdade essa questão da ‘figura’ do Flávio Império eu acho que é muito importante que eu estou querendo delinear também no trabalho. Que eu acho fundamental e que é o diferencial. Você acha que isso é um componente diferencial nas aulas dele, em todos os trabalhos que ele fazia?

RF – É, o Flávio ele... Uma hora acho que ele entendeu que tinha de incorporar nele mesmo um monte de mudanças. Pessoalmente ele tinha de ser aquilo que ele dizia. Então...

MG – E ele era, né?

RF – Ele era aquilo que dizia ou, para dizer artisticamente, o objeto tem de ter uma consistência da alma. Aprendi muito a ler as pessoas a partir dele, por isso agora, não dá pra votar em ninguém. Olho a cara desses caretas hipócritas na TV...

MG – (risos) Ahah.

RF – ...que tá aí. Eles não abem se mexer. Não sabem... Sabe, eles são...

MG – É. Uma vez ele escreveu que ele se fazia dele, como ele fazia cenografias, como ele fazia os quadros, como ele fazia todo o trabalho dele, né. E é uma coisa interessante, que é essa coisa assim mesmo do domínio da linguagem nas diferentes áreas. E um domínio completo, né. Um domínio assim... muito astuto de todas essas linguagens.

RF – Tinha um domínio, acho, em todas as áreas. E ele fazia nele, sabe. Eu não sei te explicar. Ele era como aquilo que ele falava. O que ele falava era resultado de sua vivência. Não tinha sacadinhas, idéias geniais, maneirismos de moda. O trabalho era o trabalho, um artesanato, onde se resolviam as questões de transmissão e tradução da obra de outros artistas, escritores... humildade. Uma vez fui ver um filme, ele foi ver o filme também. E eu com vinte e poucos anos de idade, ele, professor universitário. ‘Turco você viu tal filme?’, ele me perguntou. ‘Eu vi.’ ‘O que que você achou, hem?’ Assim. Quer dizer, ele perguntava as coisas pras pessoas. As pessoas tinham nele um mito já, né. Professor nenhum era assim.

MG – É, porque ele já era consagrado, né. Com a cenografia dele...

RF – Ele já era consagrado. Ele perguntou, ‘Ah, você achou isso ? Ah, é mesmo?’ E tal. Aí ele levava. Aí quando você o via conversando com alguém, estava falando da tua opinião sobre aquele filme. Quer dizer, alguma coisa você viu naquele filme, que você percebeu que ele não percebeu .

MG – (risos) E que ele encontrou como um ponto forte, né.

RF – Agora eu to falando, com saudade. É lógico que eu to... Talvez esteja exagerando

*Fim do Lado A da 1ª. Fita.*

*Início do Lado B da 1ª. Fita:*

RF - ...era considerado unanimidade, menos dentro de certos setores da esquerda e de toda a direita.

MG – Ah, certo. É.

RF – Aí, depois que ele morreu...

MG – As pessoas com quem ele se relacionava é que o consideravam unanimidade.

RF – Só depois que morreu...

MG – Ele não tinha altas brigas, embates diretos, né, pelo jeito. Só indiretos.

RF – Não. Eram indiretos.

MG – Através... O problema com a burocracia, com a...

RF – Com a FAU.

MG – Com a FAU...

RF – Não só com setores da esquerda, a burocracia da USP, o sistemão.

MG – Dos entraves pro mestrado, pra concluir o trabalho de mestrado com...

RF – Tudo. Até hoje é assim.

MG – É. Que ele acabou que desencanou, né?

RF – ‘Pra que eu vou entrar nessa... Vou trabalhar. Não vou gastar a minha vida aqui’

MG – Você falou que ele tinha essa coisa de ensinar as pessoas a entender o próprio corpo. O corpo em relação ao entorno, ao seu espaço imediato, e isso através de exercícios de sensibilização, de sensorialização. Não era assim?

RF – Isso. Mas tinha um objetivo claro: a ação, a interferência na grande dispersão que havia se tornado a FAU, com todos divididos pelo medo, incomunicáveis,

MG – Experimentar as coisas, as texturas, os materiais, a pedra, esse tipo de coisa. E na sua opinião isso é importante pro trabalho do arquiteto, né? Até que ponto... Eu quero dizer assim, até que ponto que isso é fundamental na hora de ensinar as pessoas que vêm do segundo grau, e cheias de preconceitos, a romper a casca. Sabe, a romper os preconceitos, a abrir a cabeça, assim... Isso é importante né. É fundamental, você acha?

RF – Naquela época, a gente pensava assim, acho que ele que falava isso, ‘Como um arquiteto pode pensar o espaço se ele não sabe se mexer dentro do espaço.’

MG – É esse o ponto que eu queria que você falasse, desenvolvesse um pouco pra mim.

RF –Veja essa poesia do Flávio:

O teatro me ensinou a vida;

a arquitetura o espaço,

o ensino a sinceridade,

a pintura a solidão.

o teatro me fez amigo da multidão

a arquitetura me fez amante da terra, da água, do ar, da lua, da cor, da matéria, do fogo, do som.

o ensino me fez aluno da mansidão. Como é que você vai falar de poética e de harmonia, se você não conhece poética e harmonia.

A arquitetura é..., ela abriga gente dentro. Como é que essas pessoas... Como que um arquiteto pode ficar projetando se ele não sabe se mexer, se ele não sabe se movimentar.

MG – Ele não sabe a extensão que tem o corpo dele, né?

RF – Uma justificativa, vamos dizer assim, pro que ele fazia lá dentro... Ele queria clarear, espantar aquela obscuridade. Ele mesmo estava em processo de transformação e acontecia com a revolução de seus próprios conceitos.

MG – Certo. No fundo então o objetivo era liberar os...

RF – Romper um monte de preconceitos provenientes do medo, típico do fascismo, tal como é hoje a nação Norte Americana. Nossos preconceitos são, em muito, provenientes do medo. A ignorância está no medo, ou o medo está na ignorância. São primos.

MG – Mas nisso ele...

RF – Tenho a impressão de que ele desejava romper esse elo, ignorância / medo, preconceito, essa família.

MG – Tá. O medo do toque, do outro. Tem muito a ver com... Você acha que tem muito a ver com as experiências de workshops de teatro, de oficinas de atores, essas coisas?

RF – Muito.

MG – Ele traz isso daí, né?

RF – Ele partilhou algumas experiências com o Roberto Freire. Isso naquela época... Aquele era um momento histórico em que isso era importante. Hoje você não vê...

MG – Isso cabia, né?

RF – Cabia. Hoje você não vê... Vamos dizer assim, a sociedade absorveu isso daí, é assunto da mídia, do Jornal da..., sei lá, em toda a televisão, e revistas semanais.

MG – É. Mas ainda não é posto em prática tão... Eu acho que assim, fala-se muito mas não sei se realmente acontece sabe, essa...

RF – Sinto que hoje sentimos uma impotência, não nos acreditamos capazes de alterar a nossa própria realidade. Ou, não existe uma sem outra. Naquela época tínhamos a precisa certeza de que íamos mudar o mundo através de um esforço coletivo, a mudança seria coletiva, e começamos então a muda-lo.

MG – Certo. Que foi esse momento?

RF – No princípio, os debates eram acirrados pois, tínhamos o nosso destino e o do País nas mãos. Depois, percebíamos que éramos impotentes ou, as forças que se opunham eram rápidas, e descomuns. Fomos tomando consciência de certos limites ;gente não vai mudar o mundo sem mudarmos a nós mesmos e, mudarmos subjetivamente, implica também num processo coletivo.

MG – Tá. O foco mudou, né. A política muda de lugar.

RF – ...Então, tem um muro aqui. Nossa sociedade( brasileira), do que tenho experiência, nunca foi lá muito repressiva, como são as do dito primeiro mundo. Mas havia uma ditadura capitalista. Como é que a gente vai conseguir passar pela rachadura do muro, sem que percebam que a gente está atravessando. Então o foco era a gente, era o indivíduo mesmo, era a questão. O indivíduo, uma sociedade em transformação muito rápida, especificamente na universidade.

MG – Com o mundo.

RF – ...Fazer a gente se virar. Com o mundo. Quer dizer...

MG – Ter uma leitura do mundo...

RF – É a coisa do malandro mesmo. Como o malandro anda, o malandro anda leve, o malandro não é percebido quando ele não quer ser percebido. Ele é percebido só quando ele quer ser percebido. Ele se faz perceber de um jeito, mas é de outro.

MG – Mas nisso ele ensinava as relações com o espaço, né? Ele acabava incorporando nas aulas a... E passando as...

RF – Antes ou junto com ele, aconteciam caras como o Ivaldo Bertazo (bailarino), Zé Celso, Oiticica...

RF – E que pensavam isso. O Ivaldo falava do malandro, do andar do malandro, o malandro andava solto. O olhar da polícia pro malandro, então o malandro andava solto, tinha ginga, a cintura solta. O malandro requebra, entendeu. Pisa leve, e tal. Gato, anda bem, sobe tudo, escala tudo.

MG – Domina, né, o espaço que ele está andando.

RF – Domina o espaço que ele está. Ele é dono da cidade. Ivaldo Bertazo, Roberto Freire também na época. Tinha uma turma. Naquela época as coisas se davam em grupos. Em movimentos, não era tão isolado como é hoje. Naquela época eram movimentos. Eram grupos interagindo um com o outro, um assimilando coisa do outro. Não tinha essa coisa que o Gerald Thomaz tem, individualista, arrogante, narcisista, que na minha opinião não traz nada pro teatro brasileiro, nem pra porra nenhuma. Quanto menos entenderem o que ele faz melhor pra quem não entende, e melhor pra ele porque banca o sabichão.

MG – É. Agora, mas você acha então que esse trabalho e tal, além de ser uma marca particular do Flávio, tinha a sua inserção naquela época, naquele período?

RF –Ele percebeu o momento histórico em que estava vivendo. Foi sensível a isso e, vamos dizer assim, se virou nesse período. Se ‘aparelhou’ e desenvolveu uma linguagem pra esse momento histórico, no entendimento...

MG – Mas que deixou muitos professores, né? Ele acabou formando muitos professores também que seguiram, de certa forma, essa linha. Eu falo porque em São Carlos, por exemplo, a gente tem exercícios no primeiro ano, de sensibilização, de... O ‘passeio cego’, de sentir as texturas, os materiais, o espaço que está em volta, tal. Alguns exercícios que não existiriam talvez... Talvez não existissem se o Flávio não tivesse...

RF – Talvez fiquem os exercícios, a técnica dele.

MG – É, a técnica, né. Tá

RF – Mas é... Eu, você sabe que eu era de orelhada, vi poucas aulas do Flávio na verdade, mas eu vi o Flávio falando. Eu peguei a manha.

MG – Que foi o que mais te marcou, né?

RF – Sabia dos exercícios, mas aí eu ia dançar... (voz de mulher se despede)

MG – Ahah.

RF – Peraí. Desliga um segundo só. (pausa por alguns instantes na fita) (volta a fita) O que era mesmo que a gente estava falando?

MG – A gente estava falando que os exercícios ficam, né. Você estava dizendo que alguns exercícios podem até ficar, mas...

RF – É. Porque eu vejo todas essas escolas que surgiram, escolas didáticas, pedagógicas e tal.

MG – De Arquitetura? Ah, tá, as linhas pedagógicas.

RF – As linhas. Elas seguem. Mas é difícil você captar o pensamento, a essência do pensamento da pessoa que criou isso. O Flávio quando fez isso tudo não pretendia criar nada nesse sentido. Eu acho que nunca lhe ocorreu isso.

MG – Ele pretendia, de repente, despertar as pessoas, você acha?

RF – É. Como o Flávio, o Caetano, o Gil. Linhas paralelas aconteciam, entendimentos paralelos da realidade brasileira acontecendo, da realidade do indivíduo. Essa interpretação da realidade do ‘ser’. Se é que pode dizer que o ‘ser’ tem alguma realidade, não. Como é que eu vou te dizer?

MG – As auto descobertas? Auto conhecimentos?

RF – Não, vamos dizer assim, uma percepção artística, né, você só pode dizer que essa percepção seja artística se...

MG – De si mesmo?

RF – Não, ...uma percepção da realidade que se dá, que acontece na arte, né. A arte capta a realidade, processa e elabora de um jeito...do artista

MG – Certo.

RF – ...pra traduzir, pra fazer uma tradução pros outros, pra si e pros outros. E o Flávio era um dos ‘percebedores’; um dos tradutores de um momento, localizado. Como ele, haviam esses que eu falo, n o Gil... Um movimento acontecendo. Cada um percebendo, especializando na sua área. O Caetano trazendo todas as vertentes da música popular brasileira, restaurando, revitalizando, trazendo tudo isso de volta pra aquela moçada daquela época ouvir. E cantando como João Gilberto. A bossa nova já tinha acontecido, o João Gilberto já costumava cantar aquilo, o Jobim. Aí o Gil trazendo. Todos, todos os artistas da época já estavam trazendo de uma maneira muito...

MG – Muito particular, né?

RF – O filtro, a lente, a cor de cada um, a marca pessoal de cada um, a área de interesse de cada um também. Mas muito, todos mais ou menos convergentes. Estava se tentando uma nova elaboração, um

novo entendimento do país e do indivíduo brasileiro. Porque as outras estavam, talvez, não ultrapassadas mas talvez, momentaneamente, desacreditadas, talvez. Nunca vou sentir Gilberto Freyre ou Sérgio Buarque de Holanda ultrapassados, né. Mas...

MG – Mas os tempos eram outro, né.

RF – Mas a linguagem, o que você pode levar à maioria. Eles começam a... O Flávio e os tropicalistas, eu acho, elaboram, começam a elaborar uma nova linguagem, talvez das mesmas questões. Acho que Villa Lobos foi lá também buscar a coisa, no olhar dele, sob as lentes dele. Ary Barroso também foi buscar a coisa sob as lentes dele.

MG – E qual é essa questão?

RF – Eu acho que é a construção de uma identidade. Até de uma subjetividade. Não uma identidade nacional, e não coloco em termos nacionais, assim, nacionalistas. Mas a... A gente é produto do que afinal ? Somos italianos, alemães, e negros, e índios e portugueses e espanhóis, temos raízes mouras. E que produto nós somos? Que bicho a gente é? Que bicho a gente é. Por exemplo, não acho que a psicanálise no Brasil resolva, entendeu? Resolve aqui, no Itaim Bibi, entendeu?

MG – Não dá conta do resto, né.

RF – Na Vila Nova Conceição, no Jardim América, e tal. Mas mesmo assim. Fico pensando, vejo assim... O brasileiro tem outra vertente cultural que escapa a metodologias oriundas lá da.... Oriundas lá do gueto, sabe, do bar onde o Freud freqüentava e tal. E mesmo o Marx, né, que devia ser um cara problemático... Então eu acho que eles foram até um pedaço do caminho ou tiveram a percepção da coisa, e que eu não acho que é uma coisa determinante. Acho que o planeta adotou essa...

MG – Fórmula, né, entre aspas.

RF – Essa vertente, e essa metodologia, mas há de se inventar outras, e que existem outras maneiras, outras percepções, talvez até mais amplas, mais generosas, vamos dizer assim.

MG – O Brasil tem dados culturais mais complexos, né, que os...

RF – É lógico que tem... repare a infinidade de etnias que existem no planeta. E como essas etnias estão ligadas aos gestos. O Câmara Cascudo tem um livro aí que tem 333 gestos brasileiros.

MG – (risos) Nossa.

RF – Olha que maravilha, né. Japonês tem uma coisa gestual diferente, faz com que ele tenha aquela música, aquele karatê. O fato dele ouvir aquela música faz com que desenhe de um jeito diferente. O gesto dele... O que ele come faz com que ele desenhe diferente. O que ele desenha faz com que ele ouça diferente.

MG – É um panorama todo que constrói a realidade dele.

RF – É. Não acontece isoladamente, as coisas não acontecem isoladamente. Eles não têm uma, os japoneses não têm um desenho, um 'design', uma arte gráfica tão apurada só por causa dos dois mil anos que eles vêm fazendo isso. É por causa dos dois mil anos de reflexão que eles têm em cima do desenho, em cima da arte deles, mas ela é resultado também até da estatura deles. As lutas eficientes deles é porque eram pequenininhos, então tinham de ter essa eficiência. Mas não é só isso, tem uma

coisa... Não acho que os seres humanos sejam todos iguais, homem igual à mulher e as culturas sejam..., todos reagimos da mesma maneira diante de determinadas coisas e tal. Isso é reducionismo, sabe, que esse "eficientismo" americano e europeu. Reagimos de maneiras muito diferente às coisas. E nesse momento aí do Brasil, e no momento de Villa Lobos também, estava se tentando construir uma ( eu vi o Jobim falar isso num programa 'Roda Viva' ) estava se tentando construir uma cara, uma feição pro Brasil e, talvez naquela época se entendesse, eles entendessem como o país era muito grande mas se conhecia pouco. Que talvez fosse possível e, tinha essa coisa da nação ainda, surgindo...

MG – Consolidando, né.

RF – É, então se entendia que se construía...

MG – Que existia uma cara só, né?

RF – É, uma cara só. Então, Villa Lobos vai pescar com o cancionista popular, com... Essa música que a gente conhece hoje aí, outro dia ouvi o Paulinho da Viola falar numa entrevista no 'Mais!', o samba é novo, tem só 70 anos. É muito recente, é muito pouco.' Porque o repórter falou, 'Ah mas você vê como está ruim e tal.' Ele diz, 'não, não tá ruim não. É um momento e tem, a música instrumental brasileira é muito bacana, é muito rica. E tem muitas cantoras e tal, embora ainda não está..., mas eu acho que está...' Eu acho que está aparecendo.

MG – Tá crescendo.

RF – Tá crescendo de novo e tal. E eu acho que naquela..., Villa Lobos vai pescar coisas. Mário de Andrade vai pescar coisas. Mário de Andrade anda, entra pelo Nordeste. Escute um programa da Rádio Cultura chamado 'Brasil Veredas', que maravilhoso que é, Rádio Cultura FM, 'Brasil Veredas' chama, é maravilhoso. Ou entra no site da Rádio Cultura. O Mário de Andrade, viajando pelo Brasil e ouvindo o banto, e ouvindo coco, e ouvindo o maxixe. Indo lá no Nordeste ouvindo coisas que se perderam na Idade Média, que sobrevivem ainda aqui no Brasil, misturado com Índia e misturado com negro. E aí ele vai buscar essas coisas. E a Semana de Arte Moderna o que é senão eles verem lá o que os europeus estavam fazendo lá com eles mesmos. E eles vem tentar se enxergar aqui também. Como brasileiros o que é isso tudo,? Eles vêm tentar também, não construir uma identidade, mas identificar, com o prazer, com... Aí é que está também, tinha um prazer nessas descobertas, do 'ser brasileiro'. E o prazer... Que o Villa Lobos tem esse prazer com essa descoberta do 'ser brasileiro'. E ele se negava a falar inglês, falava que não ia. Ele falava inglês, mas dizia 'Não vou aprender a falar inglês.' E o Jobim também, um herdeiro, é o que mais carrega, essa paixão que podemos dizer herdadas do Villa Lobos. O Jobim também se negava, 'Ah, agora só se fala inglês', ele se queixa, né. Vai lá morar em Nova York, tudo bem, mas essa rejeição era por uma paixão ao 'ser brasileiro'. Que eu acho natural, você descobrir um 'ser', você descobrir coisas a respeito da tua natureza, interna e externa. Quanto mais você descobrir a respeito da tua natureza, interna e externa. Às vezes essas descobertas te trazem dor, mas ao longo da tua experiência de vida, isso vai te tornando uma pessoa feliz., Vai te achando... Vai te... Sinto que o brasileiro, você pega o Luís Gonzaga, um Jackson do

Pandeiro, por exemplo. Ou se você ouve o cancionista brasileiro, dá a impressão que o cancionista brasileiro, o brasileiro de uma maneira geral, trabalha dentro da energia da felicidade. A energia da felicidade é uma energia muito simples, é muito sutil, pra sintonizar - la não é tão fácil.

MG – Você acha que na época, nos anos 70, o Caetano, o Flávio, eles sintonizaram essa energia?

RF – Eu acho que eles descobriram este País.

MG – Descobriram esse prazer, essa paixão de ser brasileiro? Da riqueza?

RF – O Caetano sai da Bahia e vem pra cá e os brasileiros de São Paulo saem de São Paulo e vão pra lá. Se dá esse encontro. Com o reconhecimento de todas as dores e graças.

MG – Tá. E aí é que acontece essa troca e essa...

RF – Lembro que na FAU, pegar vamos uma carona pra Bahia, pra São Salvador, para o Maranhão, a gente ia pro Recife, pra Fortaleza, era uma cidade maravilhosa. Hoje não é nem, é um lixo, mas era linda, Fortaleza. E você descobria o Brasil e descobria os brasileiros. De repente você chegava no Rio com 18 anos de idade, ‘Chegamos no Rio de Janeiro. Ahahahah!’ É o cartão postal, é ‘Brasil, meu Brasil brasileiro!’ Lá que você vê isso aí. Ary Barroso só podia ter olhado aquilo lá.

MG – Pra fazer o que fez. É verdade.

RF – Pra fazer o que fez. Não dá, não dá pra você... E aí você começa a ver essas cidades brasileiras, como foram cantadas, o Rio, ‘Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro...’ Isso daí, São Paulo não dá pra você cantar isso, ‘Minha alma canta, vejo o aeroporto de Congonhas...’

MG – (risos)

RF – ... Não é, não dá, não tem, né. Mas o Rio, o Rio é uma cidade que se orgulha de si mesma, que tem aquela paisagem, tem aquela natureza, gritante. E é a brasileirada lá, entendeu. Lá é a pretaiada, a portuguesada. Aquilo lá foi o centro cultural do país. Foi o centro cultural do país na mídia, mas o todo... O Jackson do Pandeiro, ele é de uma, sabe, ele sofreu muito na vida, mas ele é de uma felicidade, de um humor fora do comum. Acho que o tempo todo, os pensadores, vamos dizer, os acadêmicos, se é que se pode dizer assim do Caetano, do Gil, eles eram acadêmicos mesmo, eles são acadêmicos, né. Se você pensar no todo da realidade brasileira.

MG – É, eles são os intelectuais, né.

RF – É, são os pensadores, né.

MG – São os pensadores.

RF – Que emitem...

MG – Opiniões e formam opiniões.

RF – ... opiniões e formam opiniões, né.

MG – É verdade.

RF – E aí, nós tivemos a graça de tê-los, não é, porque eles foram pescar, foram garimpar, mergulhar, nessas origens, nessas fontes.

MG – Você acha que o Flávio também era um formador de opinião?

RF – Sem dúvida. Eu comparo, coloco o Flávio nesse mesmo...

MG – Mesmo time aí.

RF – É, mesmo time aí de pensadores, do Glauber, do Caetano. (O Glauber é antes do Caetano ainda. O Flávio também é antes do Caetano). Lina Bardi. Porra, o Brasil tinha um time de gente que... Agora está difícil.

MG – Se comparado com... É, não dá pra comparar se não fica meio complicado.

RF – Veja, grandes pensadores, um dado pessoal deles, sabe, é uma generosidade.

MG – Você acha que isso era importante? O dado pessoal assim?

RF – Eu acho.

MG – A personalidade do Flávio, por exemplo, era fundamental?

RF – O que que você quer da vida ? Porque você quer gente boa do seu lado. Você quer ser bom também, e quer ser feliz. Quer viver em festa. Eu acho que é bom viver em festa mesmo. Quer dizer, o samba acaba. Se a gente viver em festa, acabou o samba, mas...

MG – (risos)

RF – Né. Porque o samba é bom pra esquecer. E o samba é bom pra festejar quando você esqueceu, né. (risos)

MG – (risos) É verdade.

RF – Se você não tem o que esquecer... o samba sempre tem uma ponta de dor, a alegria sempre acaba.

MG – Se você não tem o que esquecer, não tem o que festejar depois.

RF – ... Né, fica difícil. Tem aquela, ‘Se não tivesse o sofrer como é que ia ser pra eu me acostumar...’ Essa Caetano canta, essa música aí. Aí a... O que adianta você ser um intelectual, um puta dum acadêmico ou um puta dum artista renomado, na mídia, tudo isso daí...

MG – Conceituado.

RF – É, e se você não tem uma vida boa? Tem que ter uma vida boa, de amores.

MG – Você acha que isso, nessa época, né, que tipo assim, vamos dizer que descobriram isso, que colocaram isso em pauta, pras pessoas?

RF – Nessa época aí, o que acontece, anos 60, anos 70, a gente ainda trazia aquela coisa romântica que pensador bom, poeta bom, tinha de morrer de tuberculose, esquecido na miséria, entendeu. Como morreu Van Gogh, ou como morreram os acadêmicos do Largo São Francisco ? pegava uma tuberculose e deixava uma obra. E morria cedo e tal. Essa era o...

MG – Uma coisa dramática, bem ...Expressionista, né?

RF – É. Era bem assim.

MG – RF – É. Era muito. Alguns tiveram mais alegria, tanto é que eles estão aí até hoje. E, aí você vê caras que...

MG – Ou são lembrados até hoje, como o Flávio, né.

RF – Caras que sucumbiram, como o Glauber. Eu acho que o Glauber...

MG – À tristeza, você diz? Sucumbiram à tristeza?

RF – Acho que o Glauber se autoconsumiu, ele sabia demais.

MG – É, tem a ver mesmo. Parece.

RF – Ele era um gênio, sabia muito, e tinha muito a dizer ainda. Falava, falava, falava. Não conseguiu equilibrar essa... Ele não conseguiu esse equilíbrio dentro, fora.

MG – Esse gênio...e a realidade em que...

RF – Sinto que os baianos, aí. Os novos baianos aí, os novos baianos que são antes dos ‘Novos Baianos’, da música, da banda dos ‘Novos Baianos’.

MG – (risos) Sim, isso que eu ia falar.

RF – Esses tiveram mais manha, sabe. Se cuidaram melhor. Se cuidaram, trataram de ganhar dinheiro, de comer bem, de lidar com essa sensibilidade, com a agústia... não são heróis.

MG – Perceberam que se eles não sobrevivessem, a obra também não sobreviveria e tal.

RF – Não, eles tentaram uma permanência, permanecer vivo, permanecer percebendo. ‘Eu não posso morrer,’ Eu penso isso também. ‘não posso morrer agora, porque eu ainda quero perceber muita coisa. Tem muita coisa, tem muito mistério pra mim.’ Tem coisas que eu nem sei se existem, que eu nem sei da existência delas. Deve ter uma coisa aqui escondida que eu não conheço, desejo ir até limites lá adiante.

MG – Que a gente não viu ainda, né?

RF – Quero viver, quero ver isso daí tudo.

MG – E perceber com lucidez também, né. Porque eu acho que o problema do Glauber também é que, acho que ele se deixou tanto levar que... Bom não sei, mas que tem um momento que você acaba sucumbindo à própria insanidade do mundo, né?

RF – Eu acho o Glauber, a Janis Joplin, o Jimmy Hendrix, se autoconsumiram, nessa insanidade do mundo, como você diz mas, também em belezas.

MG – Grandes potencialidades, né, de grande genialidade, grande visão do mundo, mas que...

RF – De certa maneira, até Elis Regina, você pode dizer que ela ainda...

MG – Ah é?

RF – Não, não que ela fosse assim uma mente brilhante, mas era uma cantora sobre a qual pesava um país de diversos momentos.

MG – Mas que acabou que...

RF – Era virtuosa mesmo. Ela morreu em tempos obscuros.

MG – Obscuros. Completamente.

RF – Então é essa... Ela foi vítima dessa obscuridade...

MG – Dessa obscuridade?

RF – ...que se abateu. Ela não suportou. Passou por momentos de grande esperança de mudança e glória pra depois ver o Brasil mergulhar em ditadura. Tomou uísque com cocaína, não interessa isso...

MG – Pois é. Mas acontece que... Que nem você falou, sucumbiu, né?

RF – Sucumbiu.

MG – Nesse sentido acho que um cara como o Ney Matogrosso, que tem a mesma percepção, é mais... tá se cuidando.

RF – O Ney Matogrosso, ele tem essa...

MG – Essa coisa de conseguir se cuidar e se manter também, né, eu acho... Quer dizer, eu tô colocando ele também nesse time aí.

RF – É.

MG – ... RF – ‘Como já dizia o Galilei na Galiléia, malandro que é malandro não bobéia.’

MG – (risos)

RF – (risos) É do Jorge Bem isso aí.

MG – É ótima. Eu não conhecia.

RF – Senão você... O Jorge Ben tem uma música que é assim, ‘Se segura malandro, pois malandro que é malandro não se devora. Se segura malandro, pois malandro que é malandro não se estoura.’ Quer dizer, pois a... Eu acho que não tem que morrer não. Não tem que sucumbir não.

MG – Com certeza.

RF – Com certeza. Uma guerra civil como a Espanhola assim bacana pra cacete pra você morrer...mas, na real, é um horror. Romanticamente é bela essa morte. Comunistas de todos os recantos do mundo foi para lá lutar, até muitos americanos. Senso de justiça e um forte idealismo e, havia, um forte destemor. Quase um prazer em morrer por uma causa.

MG – Aí vale a pena, né.

RF – ...Uma Revolução Cubana, um negócio romântico, bonito desse jeito, numa outra era, aí você, os caras morriam com prazer. Era uma maravilha ter morrido lá. Quer dizer, morrer para ser eterno.

MG – É outro significado, né, completamente outro. Era uma outra época, outra história, né.

RF – Agora morrer por essa humanidade nesse lixão do jeito que está aí.

MG – Do jeito que está...

RF – Do jeito que está, tá muito incompleto ainda, né.

MG – Não tem um projeto de sociedade mais legal, né. Eu acho, eu sinto isso agora.

RF – É. Temos que ver o que vai acontecer. Porque naquele... naquela período tínhamos a impressão de sabíamos o que ia acontecer. A gente achava que ia...

MG – Achava que estava direcionado já?

RF – Que estava direcionado, e a gente queria ver acontecer. ‘E vai acontecer isso e pá. Legal.’ Eramos seres mais coletivos.

MG – Era o projeto de esquerda que você tá falando.

RF – É. De esquerda e do hippie. E quando fui... Eu era de esquerda, meio hippie. Pensava que ia acabar o dinheiro, que ia ser só escambo, que todo mundo ia largar os automóveis, as posses...o sistema estava no começo do fim.

MG – Ah, mas todo mundo achava naquela época.

RF – que ia...

*Fim do Lado B da 1ª. Fita.*

*Início do Lado A da 2ª. Fita:*

RF – ... que todo dia era dia de índio. Era festa todo dia. Você ia pra São Salvador, todo dia tinha a festa de um santo, uma lavagem de escada, uma... põe barquinho no mar pra Iemanjá, e ...

MG – E que todo dia ia ser assim.

RF – Quando saía de São Paulo e ia pro Rio ou pra Salvador, dava a sensação de que todo dia tinha festa, e tinha. No verão era o tempo todo aquela alegria, só alegria. Tem um peão na minha obra lá, o Leo, ele é violeiro. Toda noite ele enche a cara e toca viola, e dorme com umas putas. Segundo os amigos dele, dorme sempre com duas, três. Ele fala, ‘Ó, acabou a obra, é só alegria.’ (risos)

MG – (risos)

RF – É um indiozinho. Tem 50 anos de idade. É desse tamanho. E em Salvador era assim, essa festa, aquele sol, aquele verão.

MG – Você viajou muito nessa época. Era época de faculdade ainda?

RF – Era época de faculdade. A gente ia pra todo o canto do Brasil. É óbvio, era muito diferente do que é hoje. As praias. Itapuã era um lugar maravilhoso, só de baianos, sem condomínios, trânsito. O baiano tinha uma curiosidade sobre a gente. As velhas, o pessoal na rua ficava olhando, convidava pra comer, dormir.

MG – Era diferente, né?

RF – A paulistada estava chegando lá. Era muito diferente. O paulista não fazia muito turismo dentro do país, de estado para estado, quem podia ia pra Europa. Se usava a palavra veraniar. As famílias de classe média iam para a praia e lá ficavam meses de férias escolares.

MG – Naquela época.

RF – Então, quando chegou aquela estudantada em Salvador, 66, 67, 68, tudo era novo, pra eles e pra nós. Aquela festa do encontro, do primeiro encontro, da novidade. Eu achava que ia tudo virar isso, que tudo ia ficar assim. Não ia ter mais presidente da República. A gente ia eleger um rei, não é. E o rei ia andar sem camisa no meio da multidão, ia dormir depois na casa de alguém do povo; seu povo.

MG – (risos) Isso mais de acordo com a realidade brasileira, né?

RF – depois que terminasse uma festa, ele ia dormir na rua. Dois dias depois ele voltava restabelecido pra governar o país de novo, e que... A gente sentia isso, eu sentia isso. Escrevi isso aí no ‘Capitão Bandeira’. E tem uma música do Jorge Ben linda, ‘O rei chegou, salve o rei. Que ele governe com paz, justiça e simpatia.’ Ele fala de um rei brasileiro. Você sente que é um baita rei. E dava a impressão de que o Brasil ia virar essa coisa boa. E, por que eu tô falando essa alegria toda mesmo? Ah...

MG – Por causa do Flávio, né. Essa coisa...

RF – É, aí a coisa foi ficando preta. O mundo não foi ficando assim. Talvez esteja igual e em nossas mentes, ele tenha se modificado.

MG – Desse jeito. Como parecia que ia ficar. Como prometia, né?

RF – O que fazer pra poder transformar aquilo ? Não podia fazer no mundo, faz em você que o mundo muda também. Se você fizer dentro de você, o que você estiver fazendo dentro, é um pentelho a menos no mundo. É meio oriental.

MG – Quer dizer, melhorando você mesmo?

RF – Melhorando você mesmo. Se descobrindo, né.

MG – Se descobrindo... Por isso que essa volta pra...

RF – Você se descobrindo, você vira uma ferramenta melhor de tradução do próprio mundo. Você é a síntese do mundo. 'O que está no alto é como o quê está em baixo e, o quê está em baixo, é como o quê está no alto'. Hermes Trismegistro escreveu, com uma ponta de diamantes, em uma lâmina de esmeralda, dois mil anos antes de Cristo." Outra música do Jorge Ben.

MG – Certo.

RF – Uma ferramenta cheia de barreiras e defeitos.

MG – Você não acha que isso cabe pra qualquer época?

RF – Cabe pra qualquer época. Mas eu acho que agora a gente vive uma época difícil de prever o que vai ser. Eu não tenho nenhum sonho com a humanidade, com o terceiro milênio, com Era de Aquário, com a transição política pro PT do Lula, nas esquerdas...

MG – Eu ia perguntar isso porque, você tem uma escola, né, de Arquitetura. (Escola da Cidade)

RF – De Arquitetura e Urbanismo.

MG – E aí eu ia perguntar isso no sentido de como você vê a formação desses caras, entendeu, desses futuros arquitetos? Como você...

RF – Bom, essa garotada já nasce liberada.

MG – Direto? Já é uma outra história?

RF – Já. Já transou todo mundo com todo mundo. Já... Todavia ouvi um psiquiatra dizer outro dia que: aumentou a quantidade a quallidade é a mesma.

MG – Não tem a questão que o Flávio levantava...?

RF – Não. Esses aí seriam...

MG – ...que era quebrar o ovo?

RF – Eles seriam, vamos dizer assim, eles estão num estágio mais avançado do que eu estava na idade deles.

MG – Não precisa, então, né?

RF – Eles são menos politizados, têm menos informação. Menos compromissados. Encantados no consumo. Mesmo porque eles não tem fontes fidedignas pra ter a formação parecida com a que tínhamos na USP dos anos 60 e 70. Tinha lá na academia, os nossos mestres, os nossos ídolos intelectuais.

MG – Você ia lá e seguia?

RF – Você ia lá e seguia. Ah, você ficava lendo Adorno, McLuhan...

MG – O que mais vocês liam?

RF – Marx, Garrodi, Lévi-Strauss...Aí dentro da Escola tinha Rodrigo Lefèvre, Sérgio Ferro, Flávio Mota, Juarez... Artigas, Paulo Mendes.tinham os intelectuais dentro da Escola que...

MG – Que direcionavam também, né.

RF – ...Que direcionavam. Que a gente 'pum'. Cada grupo se... Era mais um, mais outro, menos outro. Tinham os arquitetos, tinha o Artigas que tinha um pensamento. A gente tinha mestres, né. Hoje essa garotada não tem nada.

MG – Faltam referências, né.

RF – A primeira referência que eles estão tendo, acho que é a nossa escola. E são espetaculares, viu. Parece que eu tô na FAU no primeiro ano. Lá em 68, 69. É um entusiasmo fora do comum. Os caras são inteligentes, querem saber tudo, um interesse.

MG – Dedicados e estão a fim de aprender.

RF – É, eu acho que ficou uma memória, dos anos 60, dos anos 70, fica. Eu não acho que o mundo está ruim, não. Tem muito mais gente, mas eu...não sei.

MG – Você acha que o Flávio ajudou a melhorar o mundo? (risos)

RF – Ah, eu acho. Todos nós achamos.

MG – E você carrega essa herança, você falou?

RF – Ah, é lógico. Se não ajudou a melhorar o mundo ajudou a melhorar a mim. Um a menos para atrapalhar.

MG – Mas você está conseguindo melhorar outras pessoas através da Escola, por exemplo.

RF – É. Mas...

MG – Você recanaliza isso.

RF - Eu sou do samba mesmo, sabe. Eu adoro mesmo...

MG – De fazer a coisa acontecer né?

RF – Eu gosto do fogo mesmo, sabe. Eu gosto do samba mesmo, gosto da gandaia, de derrubar prateleiras. Quando tô forte gosto de derrubar; quando tô fraco, passo invisível pra ninguém me perceber. Mas quero tocar fogo, sabe.

MG – Que as coisas aconteçam, despertar coisas, né?

RF – Eu adoro tudo isso aqui. Adoro viver; adoro toda essa bagunça.

MG – É o efeito dominó, né, começa pra daí continuar.

RF – E olha rapaz, vou morrer velho, não vou morrer novo não. Porque ainda tenho chão pela frente. Adoro a idéia de morrer, deve ser divertido..., a grande experiência final.

MG – (risos) Ah, isso deve mesmo.

RF – Deve ser o grande coroamento. Deve ser...

MG – Deve ser forte pra caramba.

RF – Deve ser muito forte. Uma vez que nascer eu não lembro, né.

MG – É. Verdade. É a experiência mais forte depois...

RF – Mas se nascer não lembra, mas olha...

MG – A gente carrega, né.

RF – É bom. Viver é bom, viver está divertido. Mesmo que o mundo, que o Bush ataque o Iraque. É muito triste isso, dele atacar o Iraque, mas... Ah, ele vai atacar o Iraque, mas nós vamos sobrar aqui, fazendo o nosso samba. Aí, até tirando um sarro da cara do Bush. Mas aí é essa paixão, tem que ter essa paixão pela vida. Mesmo sofrendo, eu tô sofrendo.

MG – Com essa história toda, né?

RF – Eu não posso ver os ataques que o Sharon faz aos palestinos, sabe.

MG – Não, está muito feio.

RF – A maneira como as ditaduras do Oriente Médio... O Oriente Médio que era uma grande cultura, e como está hoje. Como os israelenses estão sendo mesquinhos nessa questão. Eles passam de um povo oprimido pra ser um povo opressor. Você espera que eles, todo mundo achava que eles iam dar o grande exemplo pra humanidade, né, e estão dando de novo o exemplo contrário. Amanhã quem sabe serão os palestinos os opressores. A humanidade tem dessas coisas, feias.

MG – É. Substituírem, né, o...

RF – Tenho um amigo com essa teoria: o povo oprimido, depois, faz o diabo, em nome de ter sido um povo oprimido, então todos fecham os olhos porque, 'Ah coitados, sofreram tanto, eles são o povo oprimido', sem enxergar que eles são os verdadeiros opressores. Os alemães se achavam oprimidos.

MG – Essa teoria se aplica aos judeus. Porque acaba acontecendo isso.

RF – Se aplica aos alemães. Os alemães...

MG – Aos alemães antes ainda!

RF – Os alemães antes estavam oprimidos. Estavam oprimidos mesmo.

MG – É verdade.

RF – Aí eles se viram no direito de oprimir os judeus. Os judeus se vêem no direito de oprimir os palestinos.

MG – É interessante essa teoria desse seu amigo.

RF – É, eu achei boa também. Precisa ver em passados mais remotos se isso se aplica. Eu tenho medo que isso seja uma justificativa para uma desesperança...

MG – ... Só uma coisa momentânea, temporal, datada.

RF – E isso é uma desesperança.

MG – Ah é verdade.

RF – ... eu não quero. Eu prefiro que os judeus parem aí, seja o último povo a oprimir um outro.

A dor de amor. Ah essa é a pior. Nossa. É a única que senti realmente.

MG – (risos) Essa aí não serve pra nada, né. Não, serve pra compor, serve pra criar, pra desenhar, pra fazer coisas, pra criar mesmo.

RF – É, mas Picasso fez Guernica (?)

MG – É, então serve pra criar. Então serve pra alguma coisa.

RF – É. ‘desde que o samba é samba é assim.’ (risos). Serve pra fazer samba. O prazer e a dor.

MG – Então tá certo. Nossa, a gente falou de tanta coisa. Acho que eu consegui saber tudo o que eu queria.. Faz quanto tempo que você está dando aula?

RF – Aula, aula. Professor é isso, sabia. Professor é um cara que... Professor acho que é um cara que faz os alunos viverem. Faz... dou muita palestra por aí. Por causa do desenho gráfico, tal, dou muitas palestras pelo Brasil. Ando com preguiça de dar palestras. Mas é... Ah, dou aula toda quarta - feira, mas não estou dando ultimamente porque estão dando descritiva e perspectiva, e e dou aula de desenho livre e tal. Não queria ficar dando aula de desenho. Não quero ensinar ninguém a desenhar na verdade.

MG – Mas quer aplicar essas, essas...

RF – Eu quero que eles tenham percepção.

MG – ... Quer ensinar eles a viver?

RF – A cair de pé. Soltar eles de cabeça pra baixo, eles se virarem e caírem de pé. Ensinar eles a nadar, a se virar.

MG – Você sente que o Flávio fez isso com vocês?

RF – Eu acho que o Flávio fez isso, e...

MG – E você procura fazer isso com os seus alunos?

RF – Queria isso mais do que qualquer outra coisa, sabia.

MG – Legal isso.

RF – Depois, aprender a desenhar eles aprendem aí... Tem tanto professor de desenho aí. Eu não quero ficar dando aula de desenho. E eu gosto de dar aula. E acho que professor é isso. Mais importante do que o que o professor estar ensinando, é os alunos verem como é que se faz pra viver.

MG – Aprenderem a criar a partir das próprias...

RF – É. Como se vive. O Gil tem aquela música assim, ‘...a Bahia que vive pra contar como é que faz pra viver’...

MG – Ah, que ótimo.

RF – É lindo isso daí, né.

MG – Lindo, muito lindo.

RF – Isso daí é o maior hino da Bahia,. O Gil que fez esse hino.

MG – Que ótimo.

RF – E eu acho que o professor...

MG – É pra isso, né.

RF – ...ele vive pra contar como é que faz pra viver. Todo bom professor é baiano. (risos)

MG – (risos)

RF – Não, tô brincando, baiano é bom professor. Falam que baiano não nasce, baiano estréia. (mais risos)

MG – (risos) É verdade, né. Eu não tinha essa... Mas o engraçado é que eu acho que os professores mais marcantes geralmente são esses que ensinam, a viver realmente.

RF – É.

MG – São os que as pessoas lembram. São os que os alunos vão sempre comentar.

RF – Comentar e pegam a paixão e às vezes...

MG – E vão usar sempre como referência, tipo ‘Putz, fulano falava isso pra mim quando eu tinha aula.’ E leva pra vida, né.

MG – Eu lembro muito disso, porque eu lembro muito do Caron, do Jorge Caron. Eu não sei se você conheceu. Ele era mais ou menos contemporâneo do Flávio. E trabalhou com arquitetura cênica também um tempo, e foi um dos professores, provavelmente o único que marcou mesmo, sabe. Que tinha essa coisa de ensinar os alunos a viver, despertar, sabe. As aulas dele eram lotadas assim. As pessoas tinham sede. Porque também ele conseguia falar de tudo, sabe, articular assim, enxergar coisas que ninguém via, né assim. Não ficava naquele microcosmos do desenho ou da cidade. Não, ele relacionava com a música, com poesia, ele relacionava com o sujeito que estava passando na rua naquele momento da aula. Era uma coisa incrível.

RF – Pois é... Isso é muito raro. É difícil professor assim; um influencia trinta.

MG – Muito difícil. Mas são os que mais marcam, né.

RF – Achar esse talento é difícil. A gente tem às vezes problemas assim dentro da Escola, caras que sabem muito mas a aula do cara não...

MG – Pra passar, pra articular isso e transmitir pro aluno, né.

RF – É.

MG – É. Tem alguns que têm o dom, né. Como o Flávio. Acho que você também. (risos)

RF – Gosto de dar aula. Eu não gosto de ficar dando aula de desenho. Gosto das minhas palestras. Sou narcisista. Ator.

MG – Ahaha. O Flávio gostava de dar aula né, também? Gostava dessa relação de troca com os alunos, né.

RF – Gostava. Ele trabalhava muito em aula. Quer dizer, ele criava muita coisa em aula. Ele mesmo tinha prazer, não só em estar dando aula, mas em estar... Você precisa ver um cenário que ele fez pra um show na FAU, maravilhoso, junto com os alunos.

MG – Ele fez o cenário junto com os alunos, durante a aula?

RF – Com uns caixotes empilhado. Uma riqueza.

MG – Pra que show, você lembra?

RF – Não lembro. Eu lembro que era uma cidade. A gente ia representar uma cidade com um monte de caixotes empilhados.

MG – Que bacana. Ele curtia, né, o ‘metier’. Então tá bom. Eu queria agradecer imensamente, viu Rafic.

RF – Foi bom. Eu gosto de falar dessas coisas.

MG – Ah, muito bom. Eu também.

RF – É.

MG – Melhor ouvir, né, porque eu só aprendo. Então tá bom. Eu acho que a gente pode encerrar.

*(Fim da entrevista. O gravador é desligado e a entrevista encerrada. Ao final da entrevista ele me perguntou se eu já tinha conversado com a Loira e mencionou que ela é uma das discípulas mais fiéis do Flávio, ao menos no que se refere à cenografia.)*



Roberto Freire em depoimento concedido à Marcelina Gorni em seu consultório no dia 19/03/2003

### **Anexo 03 - Entrevista com o psicoterapeuta e escritor Roberto Freire**

Realizada no atual consultório de Roberto Freire, localizado à Rua Aimberê, no. 1062, apto 04, em São Paulo, o qual ele divide com outra psicóloga chamada Elza.

Entrevista realizada às 11 horas da manhã do dia 19 de março de 2003. A entrevista foi realizada pela pesquisadora Marcelina Gorni.

RF – Roberto Freire

MG – Marcelina Gorni

*Início do Lado A da fita:*

RF – O som está bom, o volume?

MG – É sempre bom deixar o mais perto possível, sabe. Isso...

RF – É melhor colocar de frente pra cá.

MG – É. Tá certo.

RF – Bom, eu estava dizendo que é difícil fazer um trabalho sintético sobre a obra e a vida de Flávio Império, porque ele foi um vulcão, né. Ele mexeu com todas as formas de criação, de comunicação, através da arte e... Na época eu convivi com ele. Eu o conheci primeiro como cenógrafo. E naqueles períodos todos que ele trabalhou, que eu estava próximo dele, ele ganhou todos os prêmios, praticamente todos os dados... Ele fazia um cenário e era premiado pela, pelo... Enfim, pelas autoridades que dão prêmios diversos aqui no Brasil. Acho que ele foi um dos cenógrafos mais premiados aqui no Brasil. Ele fazia cenografias fantásticas. Comigo ele fez uma cenografia pra uma peça minha, que foi montada no Teatro de Arena. A peça se chamava “Gente como a gente”. É um cenário extraordinário, porque no Teatro de Arena você não pode fazer quase cenografia. Então ele colocou símbolos extraídos da peça, naquele pequeno espaço do Arena, e foi de uma significação extraordinária pra montagem. Ele era capaz de fazer sínteses como essa, né. Ele era capaz de fazer cenografias... Outra pesquisa que ele fazia era com materiais que não são usados normalmente como material cenográfico. Enfim, ele fez todas as pesquisas e era, pra mim ele era um grande cenógrafo. Ficamos nos conhecendo no Teatro de Arena, mas não ficamos amigos. Eu tinha uma admiração tão grande por ele que eu não chegava muito perto.

MG – “Gente como a gente” foi bem no começo de 60?

RF – Foi em 69.

MG – Ah, foi no final?

RF – 59. Logo depois de “Eles não usam black tie”. Isso. Logo depois do “Chapetuba”, do Oduvaldo Vianna, depois foi “Gente como a gente”. Mas eu não me aproximei muito dele. Eu tinha assim uma espécie de fascinação pelo talento. Porque eu ouvia ele falar e conversando na Arena. A forma crítica, sempre correta, mas sempre firme, muito crítica nas discussões, e me amedrontava um pouco. E eu estava entrando pro teatro, não tinha muita experiência, muito conhecimento. Eu só ficava olhando, eu queria aprender. Depois mais tarde acabamos ficando amigos, nos tornamos grandes amigos. E eu

tenho um sítio lá em Visconde do Mauá e eu levei ele uma vez. Ele adorou, então ele começou a frequentar Mauá também. E ia quase todo fim-de-semana. E um fim-de-semana e outro ele ia comigo. E lá ele fazia uns desenhos e aí eu comecei a conhecer o pintor. Ele fez algumas pinturas em Mauá. Uma delas especialmente é talvez um dos quadros dele que tem mais valor. Chama-se “Mauá Ira”. Era Mauá, e Ira o nome de uma menina que ele fez posar pra ele na frente da minha casa, tendo as montanhas de Mauá ao fundo. É um quadro excepcional porque a menina era muito bonita e ele deu um tratamento especial. Mas a grande originalidade é que são dois quadros com uma dobradiça no meio. É o mesmo desenho, é exatamente o mesmo quadro, só que um é dia e o outro é noite. E a iluminação da menina é totalmente diferente, se vê o fundo, efeito de noite e efeito de dia. Esse quadro ele me deu de presente. Eu não vi significado naquilo, porque eu achava que tinha um valor enorme. E num período em que ele estava em dificuldades financeiras, ele fez uma exposição que não foi bem, a pesquisa que ele estava fazendo não deu muito certo, não vendeu quase quadro nenhum. Eu sei que ele precisava de dinheiro, então eu levei esse quadro na exposição e coloquei ele lá dentro sem ele saber. Foi uma correria.

MG – Você lembra que exposição?

RF – Foi no Teatro Célia Helena. Acho que foi das últimas exposições dele. E apareceu gente que quis comprar, e eu coloquei um preço alto, e o quadro foi vendido pra um casal de arquitetos, eu acho. Mas enfim, nós sentíamos um carinho muito grande por esse quadro aí. Ele me deu num dia em que ele estava muito deprimido. Ele pintou o Caetano por causa da depressão. (*não se entende*) Esse céu, essa mistura de céu e de manchas, ele botou um pouco de tecido assim no cabelo do Caetano. E ele me deu o quadro, mas antes de me entregar ele escreveu a lápis. Ele pôs assim do lado, aí depois eu fui ler, estava escrito, “Roberto, será que sonhamos em vão?” Por causa de nossos sonhos estéticos, políticos, eternos... E acho que ele estava muito deprimido. Aí nós fomos pra Mauá e lá a depressão dele passou. Ele gostava muito de lá. Mas...

MG – Quando começou a vocês terem mais contato? Em que período? No final dos anos 60?

RF – Olha, eu tenho uma dificuldade tremenda pra datas. Tem a minha autobiografia por exemplo, na qual eu falo muito do Flávio. Daí eu conto a importância que ele teve pra minha geração. Seria bom você dar uma olhada. Chama-se “Eu é um outro”. O livro saiu já.

MG – E que editora?

RF – Maianga, uma editora baiana. E... Eu não sei exatamente mais quando... Mas na década de 70 se não me engano. Não sei, na década de 70. E aí, bom, eu fiquei mais próximo, mais amigo dele mesmo foi quando eu fui levado pela minha amiga Myrian Muniz e pelo Sylvio Zilber, que tinham sido meus alunos na Escola de Arte Dramática na década de 50, se não me engano. É, década de 50. E a Myrian e o Sylvio fundaram o Centro de Estudos Macunaíma, de estudos teatrais, né. E eu acabei, a Myrian acabou me convidando pra ir morar lá, pra trabalhar lá e morar com eles. Eu estava criando uma terapia corporal baseada na obra de Wilhelm Reich, e eles lá também estavam estudando essas teorias

novas todas, da expressão corporal, do desbloqueio da criatividade como uma coisa fundamental pro ator poder se expressar plenamente, a descoberta da originalidade única de cada um, coisas assim né.

MG – Certo.

RF – Um instantinho. Você desliga um minuto por favor...

MG – Ah sim.

*(Gravador momentaneamente desligado. Roberto Freire sai da sala e ao voltar, o gravador é religado.)*

RF – O que eu estava falando mesmo?

MG – Você estava falando que você foi...

RF – Da Escola Macunaíma.

MG – ...pra Escola Macunaíma trabalhar com a Myrian Muniz.

RF – Eu fui trabalhar lá pra ajudar a Myrian com o trabalho de separar o que era um bloqueio psicológico natural, de formação, pedagógico, ou se era um bloqueio de natureza psicológica. Então se os clientes vinham, se ao alunos começavam a apresentar dificuldades de se desbloquear, a gente aplicava um pouco de terapia...

MG – De soltar o corpo...

RF – ...E se soltava e continuavam os cursos, né, que eram um bloqueio mais profundo. Mas acabei me apaixonando e comecei a trabalhar com eles como professor lá também.

MG – E o Flávio também trabalhava lá.

RF – E o Flávio era uma espécie de supervisor. E um amigo, um dos melhores amigos do Flávio era a Myrian Muniz. Eles tinham uma convivência já antiga. E o Flávio influenciou muito a forma de trabalhar. Eu acho que os exercícios de desbloqueio da criatividade, todos foram induzidos, orientados pelo Flávio. Depois que eu cheguei lá, eu entrei e também estava pesquisando a mesma coisa, eu comecei a desenvolver exercícios novos pra eles. E aproveitava a criação da Soma, que eu estava criando a Soma naquele tempo, eu aproveitava pra utilizar alguns exercícios que eram pra desbloquear a criatividade como exercícios pra romper bloqueios emocionais psicológicos graves. Então, havia uma troca entre nós. E o Flávio era uma espécie assim de supervisor, mentor. A influência dele era fulminante, onde ele estivesse ele mexia com tudo, opinava sobre tudo, etc. Fazia pesquisas sobre... Uma pesquisa que eu gostava muito era objetos de utilidade doméstica ou de decoração, feitos de material de lixo. Ele começou a usar latas... E colecionava, porque as pessoas transformavam essas latas em canecas, em lamparinas... E viajava pra encontrar essa criatividade espontânea popular em cima de um material de uso social.

MG – Ele já fazia reciclagem, né.

RF – É, reciclagem, né. Impressionante!

MG – Isso ele fazia no curso do Macunaíma?

RF – Não, não. Isso ele fazia na vida dele.

MG – Era uma pesquisa dele, à parte.

RF – Na vida dele. Ele tinha uma casa onde morava com uma amiga dele chamada Loira, esqueci o nome dela.

MG – É Cecília.

RF – Cecília, né.

MG – Eu já conversei com ela.

RF – E a Cecília era uma assistente dele maravilhosa! Os dois trabalhavam juntos muito bem, moravam juntos, então faziam pesquisas, felizes, tal. Mas lá no Macunaíma era um trabalho profissional da Myrian, profissional meu e o trabalho de criatividade dele em cima daquilo que nós fazíamos. Pra eu entender como era a visão dele do desbloqueio da criatividade ele me convidou pra assistir a aula dele na FAU. E nessa aula ele pedia o seguinte, “Desenhem. Façam um determinado desenho. O que vocês quiserem.” Então chego lá, o pessoal de papel e lápis desenhando. Ficou esperando eu parar de... (*não se entende*) Aí pediu que entregasse o desenho. Aí pediu pra fazer um trabalho de sensibilização corporal, de desbloqueio da energia corporal. Então eram exercícios muito parecidos com os que ele e a Myrian usavam em teatro, e muito parecidos com os que eu estava sonhando fazer para trabalhar com a psicologia do corpo, pra desbloquear a energia corporal. Só que eu não tinha chegado àquela perfeição daquele exercício que ele deu. Eu sei que ele pediu pras pessoas tirarem o máximo possível de roupa, colocou uma música e pediu pro pessoal começar a dançar. E ele ia mudando os movimentos de modo que eu via que as pessoas começaram tímidas, assustadas, inseguras, e depois de um certo tempo estavam quase que dançando como bailarinos, com uma expressividade corporal muito maior, através da indução que ele dava.

MG – E ele ia induzindo mudando a música?

RF – Não, mudando a música não. Ele mudava os movimentos, ele pedia mais intensidade, menos intensidade. Então se esse não apresentar um efeito, ele ia mudando as movimentações que ele sabia que produziam desbloqueios corporais, da energia corporal. Quando terminou esse trabalho, o pessoal estava cansado assim, tal. Ele disse, “Agora vamos pra prancheta e vocês façam o mesmo desenho, exatamente o mesmo que vocês fizeram.” Depois ele colou na parede de cada pessoa, um antes e um depois, um antes e um depois, de todos os alunos. E ele pediu pra gente olhar. E eu estava como assistente dele na FAU, fui olhar. Era uma coisa impressionante! A mudança!

MG – A diferença.

RF – A diferença era fantástica. Eram muito mais criativos os que eram feitos depois do exercício.

MG – Muito mais criativos?

RF – Muito mais criativos, muito mais soltos, muito mais livres, muito mais inventivos. Eram coisas bonitas que tinham surgido, e os primeiros desenhos eram uma coisa meio mecânica até.

MG – Certo? Bem...?

RF – Meio bloqueados até. Meio bloqueada a criatividade delas. Bom, depois disso eu me convenci. Aí eu pedia pra todo o trabalho que eu criava, pra ele opinar. Até que chegou um ponto que ele e a Myrian iam assistir as minhas descobertas. Quando eu bolava um exercício para os meus clientes, eu pedia pra eles verem. E eu assistia as aulas deles...

MG – Na escola?

RF – É. Havia uma... Havia uma troca muito grande. E o Flávio era uma pessoa, que até definindo agora um pouco melhor, isso está no livro, a definição que eu descobri do Flávio, eu demorei muito pra elaborar isso. No livro eu acho que ficou bem bom, mas eu vou dizer alguma coisa. O Flávio era uma espécie de um ser especial. De um lado ele era um gênio, ele descobria coisas que ninguém via, ele raciocinava de um modo totalmente diferente, muito mais agudo, muito mais profundo. Tinha um gosto revolucionário, ele detestava as coisas formais, as coisas conservadoras, as coisas já vistas. Ele queria que a gente fizesse coisas não vistas, não conhecidas. Ele tentava viver nesse lugar, entre o conhecido e o desconhecido. E ele mostrava pra gente que era fácil. E a gente achava que era muito difícil. A gente tentava imitá-lo, mas não tínhamos tão bons resultados, não tínhamos a genialidade dele. Mas ele era uma pessoa de convivência fascinante. Você saía pra andar com ele na rua, em um quarteirão ele fazia umas dez observações que você jamais sonharia fazer. E ele falava...

MG – Sobre a rua, sobre...?

RF – Sobre a rua. E sobre o nosso comportamento. Ele era muito crítico. Eu era um cara muito tímido, né. E fui começar a andar com a Myrian e com ele, e ele me deu, eu me lembro, eles me deram a postura que eu tive a partir desse ponto, uma postura que eu acho que é uma postura parecida com a deles.

MG – Então, na escola Macunaíma?

RF – Na escola Macunaíma.

MG – Você freqüentou...

RF – Bom, com eles ali, convivendo com eles, fazendo esse trabalho, eu me tornei completamente diferente.

MG – Você se lembra de alguns exercícios? Como que?

RF – Bom, eu me lembro de 42 exercícios que foram criados nessa época, e nunca mais mudei. A terapia hoje pra quem tem problemas de stress...

MG – Do mesmo modo?

RF – Do mesmo modo. Eu ajusto às vezes detalhes, porque eles atingiram o que eu queria, que era desbloquear. Cada um desses exercícios desbloqueia 5 ou 6 pessoas, mas não mexe com outros. Depois tem os outros que vão... Quando você faz os trinta assim seguidos, você consegue desbloquear todo mundo. São exercícios de sensibilização, de toque, de movimento, de risco, de desafios. Começava com desafios...

MG – De risco?

RF – É, uma coisa que as pessoas acham que é difícil, é difícil pra elas. Por exemplo, eles botavam um colchão no chão e diziam, “Dêem uma cambalhota.” A metade não dá.

MG – Entendo.

RF – E você vai ver porque não dá, elas dizem que têm medo de quebrar o pescoço. Então eles têm que assumir certos riscos, que eu provava não quebrava pescoço nenhum, era só eles relaxarem o pescoço. Mas eles viviam tão tensos que quando eles iam fazer a cambalhota forçava o pescoço mesmo. Mas com alguns, ensinando, de repente “puff”, eles davam um salto, começavam a dar cambalhota. Outras pessoas não, não conseguiam mesmo. Eu tinha uma cliente que acabou o Soma sem dar cambalhota. Ela foi trabalhar na Inglaterra, era cientista. Um dia chegou um cartãozinho escrito só isso, “Dei a minha primeira cambalhota. Estou salva.” Aí ela percebeu, quando ela deu a primeira cambalhota ela rompeu com todas as defesas corporais que gastavam a energia dela, e que a desviavam do que ela queria fazer.

MG – Porque ela ficava ali se mantendo, se segurando...

RF – Mantendo, mas se protegendo. Se protegendo de riscos que ela viveu na infância. Mas ela mantinha como se a infância continuasse até hoje.

MG – Isso causa uma tensão e a pessoa fica bloqueada.

RF – Causa. Os estudos de Reich são fantásticos. Se você ler um pouquinho... No meu livro também tem bastante.

MG – Esse autobiográfico?

RF – É, esse autobiográfico. Ele explica que as doenças emocionais psicológicas resultam de bloqueios da circulação da energia livre pelo corpo e do desperdício de energia através do medo. Você fica com medo, você fica se contendo, se contendo, se contendo... De repente você cria uma espécie de couraça que te impede de ter energia suficiente pra aquilo que você precisa, aí vem a neurose. Essa é uma teoria que veio do oriente. Os orientais descobriram que todas as doenças são provocadas por desequilíbrio energético no corpo. O Reich não sabia nada do oriente, nunca tinha ouvido falar da ciência oriental, praticou na europa na década de 40, 50. O ocidente não conhecia a ciência oriental.

MG – Você fala como o Taoísmo, por exemplo?

RF – É, não sabia nada.

MG – Não sabia nada.

RF – Nada. Sabia um pouco da filosofia que vinha nos livros. Da ciência não. Aí ele redescobriu essas teorias orientais, e transformou na nova psicologia, na linha energética. Bom, mas o Flávio sabia de tudo isso. O Flávio já tinha estudado o Reich e as pesquisas que se faziam com bioenergética no mundo, e acreditava que o processo da liberação pra criatividade se devia à mobilização da energia corporal. E esse exercício que eu te contei, que eu fiz com ele lá na FAU.

MG – Certo. Era um tipo de exercício que ele desenvolvia pra desbloquear. Agora uma coisa que eu venho escutando e que eu acho que é importante também ressaltar, é que ainda mais naquela época, né, com a repressão...

RF – Acho que era tudo muito revolucionário!

MG – ...as pessoas ficavam mais tensas ainda.

RF – Tudo era revolucionário. Os prêmios que ele ganhava é pela beleza que resultavam do trabalho dele, mas ninguém sabia o que ele pesquisava pra fazer aquilo. Eu também quando comecei a pesquisar Reich, comecei a fazer uma terapia que escandalizou todo mundo porque ninguém dizia que... Ninguém acreditava que neurose estava no corpo.

MG – Certo.

RF – Eu falei que estava no corpo com...

MG – Ninguém acreditava nas terapias corporais, né, pra resolver seus...

RF – É, exatamente. Achavam que tinha que ser conversando, sentando e conversando. Quer dizer que era um trabalho, uma pesquisa, um trabalho muito novo.

MG – Muito de vanguarda, né.

RF – Muito de vanguarda, e ele fazia na pintura, na arquitetura e nas aulas... e na convivência. Ele “terapeutizava” o princípio do conhecimento.

MG – Parece que era uma filosofia, né, dele. Todo mundo me conta isso também.

RF – Era uma coisa assim extraordinária, quer dizer... Eu compreendia mais porque eu fazia uma pesquisa na mesma área.

MG – Mas muitas pessoas estranhavam, né, quando ele chegava...

RF – Estranhavam, mas... É, nossa. Fomos muito criticados, muito condenados...

MG – Teve muita resistência, né?

RF – Houve muita resistência com a sensibilização, (*não se entende bem*) porque as pessoas não queria saber de... Eu escrevi dois livros, Soma 1 e Soma 2, dando toda a parte científica da minha pesquisa pra ampliar essas coisas. O Flávio não escreveu nada sobre o que ele fez, mas... Eu escrevi mas ninguém lia. Ninguém lia e ficava falando mal. Sabe, eu dei toques corporais, movimentos corporais. Você não pode fazer exercício vestido de terno, então tinha que tirar uma parte da roupa, né.

MG – E fazer exercício de toque, sensibilização.

RF – E na Soma de tudo isso as pessoas resolviam muitas vezes que a nossa experiência, que as nossas sessões eram surubas.

MG – Mas é irônico, né. Porque hoje em dia você vê que valorizam tanto essas técnicas de massagem, né. Por exemplo, o shiatsu, a massagem Do-In, as...

RF – As pessoas estão aprendendo agora, né. Estão entendendo a parte científica que nós já entendíamos, por isso fazíamos. Fazíamos com toda a segurança. Precisava fazer um trabalho científico. Eles não, eles não sabiam nada teoricamente e ficavam debochando.

MG – Eles quem?

RF – Os burgueses.

MG – Que não entendiam.

RF – Os burgueses reacionários. Não acompanham o trabalho científico. O Flávio então, era uma luz assim. Porque no meio teatral... Eu acho que o Teatro de Arena, o Teatro Oficina, nasceram das idéias do Flávio, da atitude crítica, criativa, revolucionária do Flávio Império. Eu gostava tanto da pintura quanto da cenografia, mas eu gostava mais da visão do mundo, da crítica que ele fazia ao atual. Gostava muito dessa...

MG – Ao senso comum?

RF – É. Tanto que eu... Com a morte dele parou. Não existe mais uma cabeça revolucionária dentro do teatro, dentro da arquitetura, dentro da pintura...

MG – Que está sempre transformando, né.

RF – E até hoje eu estou fazendo coisas que o Flávio me ensinou. Não apareceu mais nenhum outro mestre.

MG – Você considera que aprendeu muito com o Flávio?

RF – É. Eu fazia ciência, né, fazia psicologia, e aprendi com um pintor encarar o mundo.

MG – Com um experimentador, né.

RF – É, um pintor. Conhecido como pintor, como arquiteto e como cenógrafo. Mas ele sabia coisas da ciência que eu desconhecia. Agora ele gostava de conversar comigo porque eu havia formado uma cultura muito grande, eu fui médico, pesquisador, né. Então, eu tive formação na França como pesquisador, então a nossa conversa foi indo mais longe. Mas no começo eu era muito tímido e medroso, e ele e a Myrian me ajudaram a romper de uma vez com isso. Aí eu adquiri uma coragem suficiente pra um cara sério, revolucionário. E eu sinto que o meu trabalho, graças ao Flávio Império e à Myrian Muniz, transformou-se num trabalho revolucionário até hoje. A psicologia ainda luta contra a Soma porque é ela uma psicologia velha do Freud, que não evoluiu e...

MG – Ainda tem essa resistência?

RF – É. Que eles têm o poder, né. O poder da universidade.

MG – Da universidade. Quando não entra no meio acadêmico, não é adotado, né.

RF – Não é adotado. E eles dominam o meio acadêmico.

MG – Entendo. Eu tenho a maior crítica mesmo... que eu tenho com relação à academia na área de psicologia.

RF – A psicologia, ela está atrás. A academia brasileira está no ano de 1930. Nós estamos já em 2003, e não evoluiu nada. Então tudo o que... Eu vivo sendo convidado, eu e a Elza, essa moça, somos convidados pra dar aula pros alunos. Nunca um professor da universidade nos convidou pra dar aula, nem uma abertura, nada. Os alunos nos convidam pra complementar a formação deles.

MG – Parte da iniciativa dos próprios alunos?

RF – Dos próprios alunos. Convidam professores que conhecem a bioenergia e a bioenergética, que estudaram essas coisas, aplicam essas coisas, e que eles querem... Não é.

MG – Principalmente os baseados no Reich?

RF – É.

MG – E o Flávio também? Você disse que ele leu Reich?

RF – Ele conhecia tudo isso. Conhecia tudo isso.

MG – Conhecia? Então a partir daí...

RF – Conhecia. Ele era, vamos dizer assim, no estudo científico, eu fui um pouco adiante dele, porque ele chegou, descobriu o Reich e começou a aplicar.

MG – A aplicar, a experimentar

RF – A aplicar nas aulas. E eu continuei, como eu me tornei um terapeuta, eu avancei nos estudos.

MG – De terapia.

RF – Para a terapia. Nas conversas com ele a gente trocava. O livro “Coioete” foi escrito através de discussões com ele. Ele leu inteirinho e deu palpite o romance inteiro. Ele adorava o livro, ele e a Myrian. Diziam que “Ah, esse livro o ideal é fazer leituras”, aí liam vários capítulos. E eu ia completando e ele sempre ali dando palpite.

MG – O que você acha que foi a coisa mais marcante assim, nessas trocas, nessas conversas?

RF – Espera. Um minutinho só. Eu venho já.

*(Roberto Freire sai da sala. O gravador é desligado por alguns instantes, sendo religado assim que ele volta.)*

RF – Você perguntou qual foi a coisa mais marcante?

MG – Mais marcante, que mais chamou atenção.

RF – É uma coisa que se for fazer comparação com hoje, eu não conheço nenhuma pessoa que me ensine tanto a ser criativo, a ser transformador, a ser revolucionário no cotidiano como o Flávio. Não tem mais ninguém. Eu acho que se eu for às universidades, se eu for vasculhar professores. Eu conheço muitos professores. Todos eles são muito interessantes, muito criativos, mas não têm a postura do Flávio. O Flávio foi uma pessoa única. Eu acho que não... Eu encontro... Eu convivi com a juventude 40 anos. Conheci os grandes mestres da cultura brasileira, não porque eles me convidassem pra ir lá aprender não, porque cruzava por aí...

MG – Ou através do teatro, ou através da terapia?...

RF – Através do teatro, da cultura mesmo, né. Da vida cultural. Mas eu não conheço ninguém que tenha o poder de instigação para o desenvolvimento, para a criatividade, para a originalidade, sobretudo a originalidade, e o Flávio tem, tinha. Era uma coisa fantástica! Era uma pessoa incrível! Ligava pra ele de manhã, marcava um encontro pra almoçar e ficava a tarde inteira conversando ou então ele ia num encontro...

*Fim do Lado A da fita*

*Início do Lado B da fita:*

RF – ...deixava perturbar, mas não no sentido negativo. Deixava perturbar porque percebia que ela não estava vendo, ela não estava ouvindo, que ela não estava percebendo o que existia em volta dela podia, sabe. Ele me fez um trabalho extraordinário que eu tento fazer com as pessoas.

MG – Ele desenvolvia também essa coisa da percepção nas outras pessoas, né, no alunos.

RF – Exatamente. E depois ele fazia coisas lindas, né. Não era só falação, não era só teoria. Ele fazia coisas fantásticas. Então, acho que a coisa mais marcante é a originalidade e a ausência. Depois dele, de pessoas assim. Eu não conheci mais ninguém que tivesse esse poder, nem enquanto talentos na juventude, poetas, pintores, músicos... se formando, mas eu sinto que faz falta pra eles, esses jovens tão talentosos e tal, um Flávio...

MG – Pra despertar essa...

RF – ...Pra ajudá-los a descobrir qual é a originalidade deles. Porque ele tem essa teoria de que a natureza não faz seres iguais, ela faz cada ser absolutamente original e único. Nunca existiu uma pessoa como você, não existe e jamais existirá, no 1% do que você é, porque no resto você é igual a todo mundo pra poder conviver em sociedade. Agora esse 1% a natureza nos faz originais pra nós descobrirmos coisas que os outros não podem, pra nós sermos coisas, e termos atitudes que os outros não conseguem ter, porque a gente têm essa coisa a mais que a natureza nos deu.

MG – Pra nós descobrirmos qual é a nossa...

RF – Originalidade. Pra que a gente veio aqui. Entendeu?

MG – E qual é o tipo de criatividade a gente tem capacidade pra desenvolver...

RF – Em tudo. O que você tem que escolher, o que é o certo pra você. E ao mesmo tempo você tem que saber defender essa originalidade, porque as sociedades são massificadoras, autoritárias e massificadoras. Pra elas dominarem elas têm que reprimir todo mundo em sua originalidade e ficam todos iguais e fáceis de serem dominados.

MG – Uniformes, né.

RF – O Flávio descobriu a originalidade dele e ficava instigando todo mundo a descobrir a sua.

MG – E ele “criou” alunos que viraram cenógrafos, arquitetos, artistas incríveis. Por isso que eu estou estudando tanto... Ele conseguia fazer isso.

RF – Ele conseguia através desse trabalho que ele fazia, corporal.

MG – Entendo.

RF – E eu e a Myrian fazíamos isso. Ela fazia com o teatro e eu fazia com a psicologia. Então o meu trabalho é ajudar as pessoas a encontrarem a sua originalidade. Pra isso eu uso os exercícios todos corporais que facilitam a descoberta. E quando você não consegue viver a sua originalidade, você fica uma neurótica. Você é uma pessoa absolutamente insatisfeita. Você vai amar quem disserem que você deve amar, você vai criar o que mandarem você criar. Você não vai ter um curso autônomo e original e seu. Isso o Flávio tinha nele, e passava pros outros.

MG – Ou seja, você não vai descobrir quem é você mesmo, né.

RF – É. Ele sofreu muito pra chegar a isso. Eu sei da história dele. Mas ele chegou.

MG – Conseguiu, né.

RF – Conseguiu.

MG – É curioso como ele... A impressão que eu tenho é que ele curti muito as aulas, as trocas, as conversas, os alunos. Ele estava sempre pronto a aprender mais e aberto a isso.

RF – Eu acho que ele não aprendeu nada comigo. Eu aprendi tudo com ele. Porque comigo, eu era um permanente aluno. E depois que eu alcancei a minha originalidade, a custa da convivência, e do apoio...

MG – Que conseguiu desbloquear?

RF – ...e da crítica. Porque quando você não estava na sua originalidade, você começava a viver de forma convencional e comum, ele caía de pau. Ele não tinha medo de criticar e de perder o amigo. Ele perdeu muitos amigos. É que realmente ele dizia, e ele mostrava que a pessoa estava errada. A mim não, a mim faz um bem enorme. Eu sofri muito com isso no começo quando eu vi o quanto eu era idiota. Aí depois que rompeu a barreira repressiva, tudo o que ele me mostrava era muito positivo.

MG – Porque no começo você estava vivendo assim, ainda sob esses ditos das repressões sociais sem perceber, né? A gente não percebe que vai se envolvendo, né.

RF – É, mas... A gente não percebe... Vai se envolvendo e vai se entregando. De repente você só percebe depois, e fala assim, “Nossa! Eu sou um idiota. Eu não tenho nada. Estou infeliz no amor. Estou casado e não gosto dessa.”

MG – Coisas de vida. A vida mesmo, que envolve a vida toda.

RF – Da vida. Mas quando a gente fala em criatividade, o Flávio mostrava isso muito bem. E criatividade não é criatividade artística. Criatividade artística é uma das criatividades. Criatividade é o jeito de olhar, de estar com as pessoas. Você descobre a criatividade de uma maneira mais compositiva quando você faz arte, quando você ama. Você percebe que o amor criativo é único, que é pleno. O outro não, que se submete a todas as repressões e fica um amor banal, né.

MG – Sim. Ou seja que se submete às convenções também, né.

RF – Às convenções. Convenções, repressões, hábitos, tradições.

MG – Isso foi dito já, você não inventa o direito de você... o seu jeito de amar, né, o seu jeito de... Tem um aspecto da personalidade dele também que as pessoas me falam muito, que ele era muito brincalhão, de muito bom humor. Que quando ele não era rígido, rigoroso e crítico, ele tinha um aspecto muito lúdico no modo de desenvolver o trabalho dele.

RF – Por quê? Porque ele vivia feliz, ele tinha uma... Vivendo a originalidade dele, ele fazia coisas que ele gostava, só convivia com quem ele gostava. Ele ganhava todos os prêmios, era muito valorizado, respeitado.

MG – E ele alcançava essa criatividade porque ele fazia o que ele queria e conseguia...

RF – Ele ficava bem humorado porque só fazia coisas que lhe davam prazer. E quando ele tinha as crises de depressão é porque ele não estava conseguindo por alguma coisa que estava atrapalhando. Aí realmente ele entrava em depressão. Esse quadro ele me deu em um momento em que ele rompeu um

amor, e ele sentiu que foi uma perda muito grande. Então ele passou um período lá em Mauá. Uma semana que ele ficou comigo lá, e depois, “Huuu”, saiu voando.

MG – Voltou de novo a ser o Flávio...

RF – Voltou de novo ao bom humor, alegria, felicidade...

MG – Intenso, né.

RF – É, porque eu dizia pra ele que amor é uma coisa que não depende do outro. Se você tem amor, é um produto seu. Ou você deixa esse amor exposto, quem passa e cabe nele, você pega. Se ele não quiser, se ele quiser ir embora ou se você não se der bem com ele, vai embora. O amor está aí. Vai um, vem outro. Eu desenvolvi sempre essa tese, sobre outras como o amor de Romeu e Julieta, e essa coisa, se perder aquele amor não se justifica mais a vida e tal. Eu acredito muito na paixão. Mas acredito também na transformação da paixão em outra paixão, e em outra paixão...

MG – Você fala um pouco disso aqui né, no livro... (*entrevistadora aponta livro que está em seu colo, “Ame e dê Vexame”, de autoria de Roberto Freire*)

RF – É, falo. Exatamente.

MG – Eu estava lendo. Esse livro é da minha mãe na verdade. Ela adora o senhor.

RF – Que bom.

MG – Ela leu... Ela leu vários, mas eu não sei todos que ela leu. Mas os que ela mais curte é o “Viva eu, viva tu...” e esse aqui que ela... E ela é muito fã mesmo. Ela acompanha o seu trabalho há muito tempo, Roberto. Tanto é que muitas das coisas que ela me dizia, com as quais eu fui criada, têm um pouquinho de você assim, sabe.

RF – Ah, que legal. Então, fala pra ela do “Eu é um outro”.

MG – Eu vou falar, com certeza.

RF – É quando eu conto toda a minha história de vida.

MG – Com certeza. Bom, mas voltando a falar do Flávio, né, eu acho que era mais isso mesmo. Bom, a importância desse trabalho pedagógico pro homem eu acho que é, a gente já colocou aqui, é clara, né.

RF – É clara. Ele é original, no Brasil e no mundo.

MG – Porque às vezes tem muita resistência na escola de arquitetura quanto a esse tipo de ensino.

RF – É. Vamos continuar...

MG – É. E eu estou querendo...

RF – Existem professores ainda que fazem trabalho como o dele?

MG – Tem uns que tentam, mas não é a mesma coisa, não é a mesma coisa. Então, de alcançar a mesma coisa ou os mesmos resultados. É muito diferente, muito diferente... Por exemplo, muitos exercícios como eram exercícios sempre em transformação, ele pensava em alguma coisa originalmente, colocava em prática e mudava no outro dia e tal. Então não existe alguém que continuou seguindo esse... E se fizesse não ia ser como foi apresentado pelo Flávio, os exercícios. Não é a mesma coisa, né.

RF – Eu me sinto assim uma espécie de continuador a obra do Flávio, só que no campo da psicologia, né. E ele na área de teatro, das artes... Eu na psicologia.

MG – Agora, o que mais que eu tinha?... Bom, era isso. Daí eu ia falar dessa postura dele de formador e educador, que eu acho que ele assumiu isso pra ele.

RF – É, ele era essencialmente um formador, um pedagogo. Ele ensinava tudo a todo mundo. Quem estivesse perto, ele ajudava o cara a descobrir que ele tinha que mudar, que tinha que crescer.

MG – Que tinha que aprender a ser quem ele era?

RF – Quem ele é primeiro e depois vai sozinho.

MG – E fazia o que ele queria?

RF – É o que eu faço. Eu faço isso. Eu ajudo as pessoas a tirar o que está em cima delas.

MG – Bloqueando e reprimindo?

RF – Bloqueando, reprimindo na originalidade. Quando ela atinge a originalidade, acabou a terapia. É só fazer o que ela...

MG – O que ela escolher? O que ela...?

RF – Não. Que ela só pode ser o que é.

MG – Certo. Ou seja, ela já está liberalizada pra poder ser...

RF – Pra servir a natureza. Pra servir o que a natureza gostaria que ela fosse.

MG – Perfeito. É, eu acho que esse aspecto é muito importante no...

RF – É, porque tem muito eucalipto querendo dar jabuticaba, né.

**(risos)**

MG – O tempo todo.

RF – O tempo todo.

MG – Tem muita gente fora do lugar. Muito, muito. É verdade... Bom, de resto. Ele gostava de dar aula, né. Ele adorava...

RF – Gostava. Foram as melhores horas fazer as sessões de terapia. Que era uma profunda tristeza quando eu tive que abandonar, né. Pra manter, meus assistentes é que estão tocando. Eu não posso mais por causa da minha crise do meu coração... Que é muita emoção...

MG – É, envolve muitas...

RF – Precisa ver como é que faz lá...

MG – É, eu acho que o que era importante o senhor me contou. Eu ia perguntar quais os exercícios propostos. O senhor lembra de mais um outro?

RF – É. Eu acho que seria bom você... Os exercícios são muito variados, mas são exercícios que tentam desbloquear o corpo das pessoas de repressões induzidas pela formação.

MG – Basicamente é isso?

RF – Basicamente é isso. A pessoa que nasce pra não fazer certas coisas, você não consegue nada dela. Agora, as que não nasceram pra ser daquele jeito e estão deprimidas, num exercício pode, ela consegue.

MG – Agora, quando faz parte... É que nem esse caso que você falou, das pessoas que a personalidade dela já não é pra, já é mais tímida. Existe isso?

RF – Não. Eu acho que todas as personalidades, na formação burguesa, estão reprimidas.

MG – De alguma forma?

RF – De alguma forma.

MG – Certo, entendi.

RF – E os exercícios servem pras pessoas se desreprimirem.

MG – Se descobrirem?

RF – É, se descobrirem. Isso.

MG – Quer dizer, de alguma forma sempre...

RF – Nos trinta e tantos exercícios que a gente aplica em cada grupo, em um deles a pessoa descobre onde é que está sendo reprimida e como é que ela sai.

MG – Certo. Bom, acho que é isso. Você falou dos livros Soma 1 e Soma 2, que foram publicados com os exercícios?

RF – No Soma 1 eu não publiquei os exercícios. No Soma 2 é como aplicar na sua vida. Então eu falo dos exercícios, eu falo pra que eles foram criados. Como é que eles devem ser aplicados, qual é a utilidade real deles, etc. Porque se você abre o exercício... O cliente que vai fazer a Soma, o melhor é ele não conhecer o exercício, e ter a surpresa. Senão ele se defende, já entra com a defesa.

MG – É, já entra com mecanismo de defesa da sociedade, e daí não funciona. É, tá certo. É porque eu fiquei curiosa...

RF – Mas são sensorializações, movimentos, risco... São todos baseados em jogos infantis. E exercícios de dança, de ginástica, de massagem...

MG – Pra quebrar barreiras, superar medos...

RF – E liberar a pessoa pra energia circular.

MG – Certo. Tá jóia. E nisso envolve todos os outros sentidos, quer dizer, tem também o trabalho com a audição, o olfato...

RF – Tem, tem. Desbloquear os sentidos. Todos eles estão bloqueados.

MG – ...Tato, olfato. A gente não ouve mais, né.

RF – As pessoas não escutam mais nada.

MG – É, exatamente. E às vezes a gente também bloqueia algumas... Porque tem tanta poluição sonora, que às vezes a gente bloqueia algumas coisas e não ouve o que está acontecendo. De repente você não percebe alguma coisa...

RF – A pessoa que está bloqueada, os sentidos dela são todos postos de lado, não estão funcionando direito.

MG – E assim a criatividade nunca pode aflorar, né.

RF – É. Ela não percebe o mundo realmente.

MG – Especialmente na linguagem do desenho, né, que é extremamente o corpo, a expressão corporal. No teatro também. Por isso que eu acho da aplicabilidade nessas áreas, né.

RF – É.

MG – Eu pretendo conversar com a Myrian também. Eu não consegui ainda marcar uma hora com ela...

RF – Eu falei com ela ontem. Ela está acabando um filme. Ela nem foi no lançamento de “Eu é um outro”. Eu falei, “Myrian, você precisa ir. Você é um personagem. Você, o Flávio são duas personagens importantíssimas.” Ela falou. “Ah, eu vou. Vou pedir licença e tal.” Mas não conseguiu ir.

MG – Eu vou ligar pra ela tentando marcar...

RF – A Myrian era uma das pessoas mais corajosas pro desbloqueio da criatividade. Ela é uma atriz extraordinária! Só que ela era meio preguiçosa. Ela estudava, ensaiava, estreava... Quando estreava, achava chato voltar todo dia de novo a mesma coisa.

MG – *(risos)*

RF – Fazer a mesma coisa todo dia. Mas ela me disse ontem por telefone que agora ela mudou, que agora ela está gostando de repetir.

MG – Que bacana, que legal... Então, Roberto, acho que é basicamente isso, viu.

RF – Maravilha.

MG – A importância no ensino que é uma coisa que eu também estou querendo pontuar, a importância desse trabalho no ensino acho que você já falou por todo esse depoimento. Eu estou muito agradecida, muito feliz de conhecê-lo.

RF – Obrigado.

*(Fim da entrevista. O gravador é desligado. Fazemos a foto do entrevistado ao lado do quadro de Flávio Império na sala.)*