



BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE PROJETO MEMÓRIA ORAL

CARLOS LEMOS

Hoje, 06 de novembro de 2007, a Biblioteca Mário de Andrade registra o depoimento do professor, arquiteto e pesquisador Carlos Lemos, para o projeto de Memória Oral da instituição, iniciativa esta que vem sendo desenvolvida com o objetivo de resgatar a história da Mário de Andrade de uma forma matizada, através de narrativas orais dos seus mais diferentes protagonistas: antigos funcionários, diretores, colaboradores, pesquisadores, artistas e intelectuais. Na direção de captação audiovisual deste registro, Sérgio Teichner e na condução do depoimento, Ana Elisa Antunes Viviani.

Ana Elisa Antunes Viviani: Professor, nós gostaríamos de iniciar o depoimento pedindo que o senhor nos contasse um pouquinho sobre a origem familiar a cidade onde o senhor nasceu, formação dos seus pais e se já havia alguém na sua família que o influenciou com relação ao seu interesse por arquitetura, artes plásticas, história.

Carlos Lemos: Bom, a minha família é engraçada porque ela tem representantes do Vale do Paraíba, do litoral e do interior de Minas, quer dizer que, geograficamente falando, eu estou bem distribuído. Minha avó era de Iguape, meu avô era de Silveiras, do Vale do Paraíba, e minha mãe era mineira, de Monte Santo. Daí então houve essa conjuminância de um paulista casar com uma mineira e nasci eu, que às vezes sou mais mineiro que paulista, acho até que eu sou mineiro nascido lá, o Aldemir jurava que eu era mineiro.

É isso: família de classe média. Meu pai era médico, o pai dele era advogado. Por parte da minha mãe, meu avô era fazendeiro de café, daí esse toque rural do meu cotidiano, que eu gosto muito de manter vivo.

AE: Na biografia do senhor, o *Viajem pela Carne*, o senhor menciona que teve um tio que, se não me engano, ele era arquiteto, ou gostava de arquitetura.

CL: Minha mãe teve um irmão que estudou arquitetura no Rio de Janeiro, porque minha avó e meu avô, é claro, eles moravam em Minas, mas a minha avó tinha um irmão mais velho que era engenheiro no Rio de Janeiro. Então ela educava os filhos na fazenda, tornava-os aptos a estudar no ginásio, no colégio, naquele tempo era o ginásio, ela mesma, que era professora, ela ensinava. Ela dava aula aos filhos e aos filhos dos colonos da fazenda. Ela tinha uma escolinha. Ela teve 12 filhos e à medida que os filhos iam crescendo ela ia despachando para o Rio, para serem acolhidos pelo irmão mais velho lá, que devia ter uma paciência, devia ser um santo, porque a casa dele parecia um hotel, não só por causa de sobrinhos, mas por causa de amigos, também, que mandavam. Naquele tempo era muito difícil fazer com que os jovens estudassem, ou era em São Paulo, ou era no Rio, e, como os parentes moravam no Rio, o destino era esse, do tio Lisâneas, o velho Lisâneas, o acolher.

Então um desses meus tios foi estudar arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes. Foi o primeiro canhoto reconhecido da família, porque tem muito canhoto na família.

AE: O senhor também é?

CL: Eu também sou, meu irmão, todo mundo lá. Mancinismo, que chama isso. Deve ser hereditário, não é? E a gente, no fundo, sai prejudicado, porque o cérebro da gente é meio diferente, não é normal, poderia ser anormal para o bom, para o bem, mas é anormal para o ruim. A gente tem dificuldade para línguas. É uma coisa incrível, já estudei italiano, inglês, eu estudei... Eu leio, escrevo muita coisa em italiano, fluentemente. Eu falo normalmente, mas não entendo. A dificuldade do mancinista é entender o que respondem, é engraçado isso. A gente passa por louco, porque pergunta o negócio direitinho e depois não entende nada da resposta.



AE: E, professor, em que cidade o senhor nasceu?

CL: Aqui em São Paulo.

AE: E como é que o senhor foi morar em Pinheiros? O senhor mora em Pinheiros, se não me engano.

CL: Morei em Pinheiros. Parte da minha infância eu passei no interior, minha infância toda eu passei no interior. Meu pai era médico do Serviço Sanitário e então ele acabou a carreira dele no interior como Delegado de Saúde em Sorocaba. Em Sorocaba, nós moramos de 1931 até 1938. Então eu saí com 13 anos, de Sorocaba, e vim para cá, e depois nunca mais saí de São Paulo.

AE: E em São Paulo o senhor então foi morar naquele casarão que foi construído pelo escritório do Ramos de Azevedo? Como é que foi essa experiência e depois se deslocar pela cidade?

CL: Nós moramos, não me lembro quanto, mas nós moramos uns três ou quatro anos nessa casa, na Rua Cristiano Viana. Ela não existe mais. Ela era no último quarteirão da Cristiano Viana, em cima do ponto mais alto da rua. Depois tinha um abismo e lá embaixo passava a Rua Cardeal Arco Verde. Agora tem umas escadas, umas coisas ali, mas antigamente não tinha nada.

Eu sei que essa casa tinha um alpendre, um terraço, no último andar. Ela tinha três andares e de lá a gente enxergava Congonhas. A gente gostava de ver o avião descer na hora certa. O avião que vinha do Rio de Janeiro descia de tarde, depois do almoço e isso fazia uma poeirada, a gente via aquela poeira vermelha no horizonte. Hoje em dia, quem imagina que da Cristiano Viana a gente pudesse enxergar Congonhas? É que só tinha casas térreas, sobrados, no máximo, muito mato, muita área ainda baldia. O Ibirapuera, o Parque, não existia. O nosso horizonte era imenso, todo verde. Tenho saudades daquele tempo.

AE: E a escola que o senhor estudou? - porque o senhor chegou com 13 anos aqui.



CL: Fiz Ginásio do Estado aqui em São Paulo. Era “O Ginásio do Estado”, não tinha nome, porque era o único. Esse negócio de nome começa a aparecer quando tem mais de um, para poder distinguir um do outro, mas eu ainda fui aluno d’O Ginásio do Estado. Ele passou a se chamar Roosevelt depois que eu saí. Eu saí de lá em 1942. Depois eu fiz colégio em 1943/44. O colégio já foi na Rua São Joaquim, o ginásio foi no Parque Dom Pedro. Foi ótima escola, ótima.

AE: E o senhor se deslocava com bonde, a pé?

CL: Bonde. Naquele tempo era difícil, porque tinha que ser tudo a pé e de bonde, mas não havia problema de segurança, então dia de ginástica n’O Ginásio do Estado, por exemplo, a aula começava às sete horas, eu tinha que sair às seis de casa, era escuro. Descia um quarteirão para pegar um bonde das seis e não sei quanto e o bonde também tinha hora certinha para passar. O motorneiro chamava-se Valdemar. Quando ele me via, ele parava o bonde fora do ponto, dava uma paradinha e eu subia correndo, com o bonde semi-andando, assim. Chegava na Praça Ramos de Azevedo, a pé. O bonde parava na porta da *Light*, tinha que atravessar o Viaduto do Chá, a Rua Direita inteirinha, a Praça da Sé, Rua do Carmo, e descia a ladeira da Rangel Pestana.

AE: Para chegar na escola?

CL: É, na ida e na volta. Na volta era só ladeira, era só morro que subia. Mas foi tudo bem, antigamente a vida era outra, era diferente, a gente era mais bobo.

AE: E depois, professor, quando o senhor toma a decisão de fazer arquitetura no Mackenzie, justo na primeira turma do curso, como é que foi isso?

CL: Eu queria ser artista, pintor, porque eu gostava muito de desenhar, de pintar, mas o professor de desenho d’O Ginásio do Estado, Rui Martins Ferreira, por apelido, “Todi”, o Todi que falou: “Você é louco”. Eu falei: “Não. Eu vou estudar na escola que meu tio estudou no Rio de Janeiro. Ele é arquiteto e pintor”. Ele falou: “Então, você tem que ser é arquiteto, pintor nas horas vagas, porque pintura não



sustenta ninguém. Veja eu, por exemplo, professor, estou velho, nunca saí disso. Você tem que progredir: arquitetura!”.

Então eu acabei fazendo exame no Mackenzie. No primeiro exame, levei bomba, porque tinha Química. Daí, quando tiraram Química no segundo exame, eu passei.

AE: E o senhor se lembra dos professores? Tinha algum professor que foi marcante no curso?

CL: Foram todos uns chatos. Lembro do Christiano, Christiano das Neves, que era o criador do curso de arquitetura no Mackenzie, depois criador da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie. Era ríspido, rígido, ensinava, não dava risada nunca e insistia na arquitetura antiga, nos sistemas de ensino da *Beaux Arts* de Paris, tudo anacrônico, porque ele tinha estudado arquitetura nos Estados Unidos, na Pensilvânia, cuja escola de arquitetura tinha sido fundada por ex-alunos da *Beaux Arts* de Paris. Então ele se julgava herdeiro direto, se julgava parisiense, via Estados Unidos e a gente queria fazer tudo que fosse moderno. A gente queria novidades, jovens, as coisas passadas não interessavam. Tinha muita briga, muita discussão. Felizmente esqueci tudo, toda minha vida mackenzista eu esqueci.

AE: E o senhor vê alguma diferença no ensino que o senhor teve para o ensino atual de arquitetura? Como o senhor vê o profissional de arquitetura hoje?

CL: Mudou tudo, porque mudaram os professores, mudaram os alunos, a juventude de hoje nada tem a ver com a juventude do meu tempo. Você veja: eu assistia aula todo santo dia, já desde o colégio, de terno e gravata. Meu curso de arquitetura foi todo feito com a gravatinha pendurada no pescoço. Disciplina rígida, tudo muito controlado, muito ruim. Eu acho que, através dessa rigidez, a gente seria propenso a estudar mais, a aprender mais, porque havia muita emulação.

No Ginásio do Estado a gente não chamava o professor de professor, chamava de doutor, porque todos eram advogados; menos, talvez, o de Química e o de História Natural, que eram médicos, e o Gomide, que era engenheiro. O resto era advogado.



AE: Isso no Ginásio do Estado?

CL: No Ginásio do Estado. Na Faculdade de Arquitetura todos eram arquitetos, menos o meu professor de desenho do Ginásio do Estado, que eu fui reencontrá-lo lecionando História da Arte no Mackenzie, mas já com outro apelido. Agora ele chamava “Boquinha”, antes era “Todi”. O “Todi” virou “Boquinha”, coitado, porque ele tinha o beijo meio caidinho.

AE: E foi nesse período que o senhor entra em contato com a Biblioteca? De que maneira o senhor toma contato com a Biblioteca Mário de Andrade?

CL: No Ginásio do Estado nós éramos impelidos muito a estudar e a ler, realmente. Então a gente freqüentava a Biblioteca, mas só que a biblioteca era ainda na Sete de Abril. Até o caminho que eu normalmente fazia era pela Barão, Rua Marconi, andava pela Sete de Abril uns vinte metros, e do outro lado tinha um casarão antigo no alinhamento, com um jardim lateral. Eu ia muito lá com vários colegas, com o Ênio Silveira. O Ênio depois ficou editor no Rio de Janeiro. Trigueirinho¹, vários. Também faziam a revista.

Uma vez, quando eu estava ainda na Biblioteca, com o Ênio - não sei quem mais tinha - na Marconi encontramos um personagem importante de São Paulo antigo: o Lima Neto. O Chico² deve ter ouvido falar no Lima Neto, ele era advogado, neto do Joaquim Eugênio de Lima, que foi o que abriu a Avenida Paulista. Então nós estávamos fazendo um registro, encontramos com ele. Ele era poeta e ele perguntou por que nós estávamos fazendo aquela revista: “Porque somos estudantes, tal e tal”. “E vocês não praticam esporte? Jovem tem que...”. E aí eu perguntei: “Bom, esporte a gente pratica e o senhor, também pratica?”. Ele falou: “Eu pratico, eu sou atleta de alcova”. Mas ele era herói da Revolução de 1932, o peito era cheio de medalhas que ele ganhou. Todas as medalhas que a Revolução de 32 distribuiu ele ganhou, ele era valente.

¹ José Trigueirinho Netto

² Luís Francisco Carvalho Filho: advogado, diretor da BMA no período de 2005-2008.



AE: Quantos anos o senhor tinha quando foram fazer essa revista? Quando o senhor encontrou o Lima Neto, quantos anos o senhor tinha, mais ou menos? Em que época que foi?

CL: Isso foi em 1943/44, tinha uns 18 anos, 19 anos.

AE: E com relação ao prédio novo da Biblioteca, o senhor viu sendo construído?

CL: Vi desde o primeiro dia, porque o bonde que vinha de Pinheiros passava aqui na Xavier de Toledo. Acompanhei a construção inteirinha. E tinha uma igrejinha aqui no canto desse terreno aqui, uma capela, que pertenceu aqui, porque aqui era uma chácara que pertenceu à família Souza Queiroz. Aqui era a sede antiga da chácara, um casarão de taipa de pilão. E eles tinham nos fundos do jardim lateral, uma capela. A capela foi demolida praticamente no dia da inauguração aqui. Eu senti, porque deviam ter mantido, não sei. Eu fiquei com dó de terem demolido aquela capelinha, que ficou espiando o prédio ser feito. De repente derrubaram, porque ela era inoportuna. E a partir daí eu deixei de freqüentar a biblioteca da Sete de Abril e vim para cá, a gente estudava aqui.

AE: E a Biblioteca atendia às necessidades de pesquisa do senhor, porque nessa época o senhor já estava fazendo o Mackenzie, ou não?

CL: Não, estava no colégio e depois eu entrei na faculdade em 1946, a Biblioteca já estava funcionando, aí eu comecei a freqüentar aqui para ler, estudar coisas. Eu freqüentei muito a hemeroteca, porque eu estudava História da Arquitetura nas revistas do IPHAN³, naquele tempo era SPHAN, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e era na seção de revistas.

Foi justamente por causa disso que eu quase fui expulso do Mackenzie, eu criei um caso lá. Isso eu contei naquele meu livro, que você leu. Você sabe do professor que não citou um desenho meu, mas eu fiz baseado no que eu tinha aprendido aqui isso, nessa freqüência minha como estudante, mas também freqüentei aqui como jovem aspirante a ser artista.

³ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional



Então tinha gente da minha idade, todos que freqüentavam aqui. Tinha um sofá vermelho entre as duas portas. Na entrada da sala de leitura e a outra sala, que era o arquivo, tinha um sofá vermelho grande, cabia umas quatro ou cinco pessoas sentadas. Diariamente tinha gente ali, era ponto de reunião.

O Marcelo Grassmann deve ter falado desse sofá, não falou? Você não lembra? O Aldemir Martins, o Octávio Araújo, vocês já entrevistaram?

AE: Sim. E vocês se encontravam para vir na Sala de Artes, para conversar?

CL: Para conversar, contar coisas, contar papo, fazer coisas e tal, mas antes de tudo para tomar a bênção do Sérgio Milliet. O Aldemir Martins, o Antonio Augusto Marques, Cláudio Abramo, quem mais? Não me lembro.

AE: E como é que era o Sérgio Milliet, professor? Eu li no seu livro o contato que o senhor teve...

CL: Ele era muito circunspecto, mas ele era amigão, ele era amigo. O problema, que não é problema, é que ele ficou amigo também porque ele tinha um filho, que era poeta e morreu naqueles anos. Não sei, não foi uma morte natural, não sei se foi doença. Não foi doença, não me lembro, eu sei que ele sofreu muito. Mas as pessoas dessa turma do sofá vermelho eram pessoas ligadas também à poesia, agora estou me lembrando. Tinha um jovem poeta que depois mudou para o Rio de Janeiro. Morava no Edifício Esther e o filho dele que foi a ligação, com o Sérgio Milliet, que naquele tempo era crítico de arte.

Nessa altura, eu já tinha lido dois livros dele que são muito bons, sobretudo para os jovens. Naquele tempo era só o que tinha – *Marginalidade da Pintura Moderna*, e outro livro era *Pinturas e Pintores*. *Marginalidade da Arte Moderna* foi o livro que me esclareceu coisas, porque na minha família todo mundo gostava de pintura acadêmica, arrumadinha, e aí é que eu aprendi que tinha outra pintura, outro tipo de pintura. E foi graças a esse livro dele, que ele mostrou altos e baixos dos processos de criação coletivos às várias sociedades: o Classicismo, depois a degenerescência, depois a retomada do Classicismo no Renascimento, depois o Gótico que seria a nova perversão, depois o Neoclássico - sempre idas e subidas e descidas.



AE: O senhor chegou a mostrar alguns trabalhos seus para o Sérgio Milliet? E como foi?

CL: Ele foi muito simpático, ele olhou, olhou todos. Não abria a boca, parecia jogador de pôquer. Depois que ele viu o último, dobrou tudo direitinho e disse: “É difícil desenhar à mão, você não acha?” Eu falei: “Eu acho”, e ficou nisso. Aí eu saí assim meio contristado, mas depois, quando eu cheguei em casa e liguei para o Aldemir, que deu risada quando eu falei isso para ele, porque era uma espécie de confessorário: era sozinho, as pessoas iam falar sozinhas com ele.

AE: Ele recebia todo mundo?

CL: Recebia da turminha do sofá vermelho. Depois ele começou a freqüentar com assiduidade um bar aqui atrás, o Pari Bar, então os encontros, em vez de subir no escritório dele, ficaram no Pari Bar. Ele era assim muito contido.

Nesse mesmo ano bolaram um salão de artes itinerante, num trem, e o vagão ficava desligado do trem e ficava parado na estação e o pessoal da cidade ia visitar. Abriam as inscrições e era pintura moderna, e eu me inscrevi lá com os meus desenhos e ele foi um membro da comissão selecionadora e me selecionou, quer dizer, ele talvez não tenha desgostado tanto para me aceitar assim de repente numa exposição. Inclusive, um desses desenhos meus saiu - eu quase caí de costas - publicado n’*O Estadão*, como anúncio da exposição: era um retrato da minha namorada. Então eu falei: “Fui aceito. Se o Sérgio Milliet me aceitou e eu saí no jornal, então está bom”. Aí fui em frente.

AE: Foi a primeira vez que o senhor expôs?

CL: Primeira vez.

AE: Depois o senhor expôs outras vezes?



CL: Várias vezes, nos salões paulistas de arte moderna. Até ganhei um prêmio, dois. Antigamente tinha o Prêmio Governador do Estado, nem lembro que governador era. Em bienais, também individualmente, fiz três ou quatro exposições.

AE: E como é conjugar esse seu lado de artista plástico com o de arquiteto? Hoje o senhor ainda está envolvido com...

CL: Não, a coisa de pintura é cíclica, sou um pintor bissexto. Também tem poeta bissexto, também tem pintor. Às vezes dá vontade de desenhar, fico um mês desenhando, depois canso, depois retorno mais tarde.

AE: Mas o arquiteto está sempre ali, não desliga?

CL: Eu não trabalho mais em arquitetura, fechei meu escritório. Eu só leciono agora e escrevo.

AE: Professor, na década de 1950 a cidade estava passando por uma efervescência cultural muito grande, com teatros, bienais, Cinemateca, e eu li que o senhor foi quem projetou o Teatro Maria Della Costa. Eu queria saber como o senhor se envolveu com isso, como que foi nesse momento da cidade estar participando desse modo?

CL: Eu era jovem, eu não estava formado ainda. Eu nasci... Fulano diz: “Nasceu impelido”. Eu não nasci impelido, eu fui puxado a fórceps, meu pai que ajeitou minha cara quando eu nasci. Mas, eu tive sorte, sempre. Então quando eu era estudante...

O Octávio Frias que era diretor da Carteira Imobiliária do Banco Nacional Imobiliário era muito amigo da minha família, porque o meu pai e o pai dele ficaram muito amigos, porque o pai dele era juiz e o meu pai delegado de saúde de Sorocaba e vizinhos, então teve esse contato familiar, essa amizade. Então o Octávio, que é mais de dez anos mais velho do que eu, uns doze anos, ele morreu com 93, treze anos mais velho do que eu, ele sabia que eu estudava arquitetura e me chamou para decorar o apartamento dele, que ele ia casar. Aí ele começou a me dar serviço do Banco, a partir de eu começar a decorar o escritório dele. E eu, como



estudante, ele me deu um prédio para projetar, de apartamentos, na Rua Paim, na esquina com a Nove de Julho. E eu estava fazendo lá o meu projeto e para isso até fui obrigado a constituir um escritório e contratar um laranja para assinar a planta para mim, porque eu era estudante e não podia. Esse laranja foi muito meu amigo, porque ele era engenheiro. Laranja era modo de falar, porque alguém formado tinha que assinar.

Eu estava fazendo esse prédio e ele me telefona e diz: “Olha pára tudo porque nós temos que meter um teatro lá naquele terreno. Apareceu aqui um caso interessante de dinheiro vivo para fazer um prédio de teatro, o senador César Vergueiro arranhou um empréstimo, ou coisa que o valha, para a Maria Della Costa”. Então eu mexi um pouco no prédio que eu estava fazendo, empurrei o prédio mais para trás e pus o teatro na frente.

Está irreconhecível hoje, fizeram até um andar a mais, virou um monstro. Eu passo ali e fico chateado porque o destino da gente... na juventude faz um negócio tão caprichado, que era considerado a melhor acústica de São Paulo, e por acaso, porque eu não entendia nada de acústica, é claro. Eu era estudante ainda e não havia engenheiros especializados nessa coisa toda, mas foi acaso mesmo. Foi um tempo bom.

AE: E foi nessa mesma época que o senhor integrou a equipe do Oscar Niemeyer, que projetou o Parque do Ibirapuera por ocasião do Quarto Centenário? O senhor já estava formado ou tinha acabado de se formar?

CL: Foi. Aí eu me formei. O Teatro da Maria foi inaugurado em 1951, passou o ano todo de 1950 sendo feito. E no começo de 1951 o Oscar já tinha contratado dois ou três edifícios para o Banco, aqui em São Paulo, e, como o escritório dele era no Rio, ele não andava de avião, a Dutra não existia, existia uma estrada muito precária de terra, isso fazia com que fosse muito difícil o convívio entre o Banco e o Oscar.

O Oscar era meio distraído, meio largadão. Para ele o tempo era diferente dos outros e a Prefeitura aqui infernizava a vida do Banco: tem que corrigir isso, corrigir aquilo, tem que refazer a planta, e era uma dureza. O Banco mandava a gente para o Rio de Janeiro levar desenho para ele assinar, reformar, aí um dia, que ele estava aqui, o Frias falou: “Você tem que montar um escritório aqui em São

Paulo, porque fica mais dinâmico o processo. A gente tem com quem conversar diariamente, enfim a coisa não pode continuar como está, você arranja aí alguém para...”. O Oscar falou: “Eu não vou contratar arquiteto de São Paulo que eu nem sei. Eu respeito muito os meus colegas, tenho amigos aqui, o Eduardo Lins de Melo é tão bom! Eu não vou pedir para ele tomar conta de serviço meu”. Aí o Frias falou: “Olha tem um jovem aqui que está fazendo algumas coisas para mim. Está fazendo, por exemplo, o Teatro Maria Della Costa, o prédio de trás” - eram três prédios: Paris, Roma e Rio - “Você quer ver os desenhos dele? Ele desenha bem, ele pode tocar os seus projetos”. Ele mostrou a maquete e os meus desenhos, aí o Oscar falou: “Está ótimo, perfeito”. Ele mesmo me telefonou me convidando para montar o escritório, e foi o que eu fiz. E ele me passou procuração plena para desenhar, modificar projeto, organizar plantas para a vida burocrática se desenrolar com normalidade.

E assim foi, e eu fiquei nessa situação como preposto dele, chefe de escritório dele até 1957, quando ele se desligou completamente de todas as atividades para ficar respondendo única e exclusivamente por Brasília, e eu herdei o escritório dele.

Trabalhei no Copan 18 anos. O Copan foi uma obra muito demorada e trabalhosa e foi nesse período também que trabalhei na comissão do Quarto Centenário, no Parque do Ibirapuera. Lá eu fiz a parte do paisagismo, desenhei os lagos. Porque o terreno era todo irregular, ele bolou aquela marquise, que você conhece. E a marquise exigia que todos os prédios tivessem a mesma cota, o mesmo nível, então precisei normalizar os terrenos para acolher os prédios e, com isso, fomos obrigados também a dar a forma dos lagos e depois o engenheiro agrônomo (esqueço o nome dele agora, Mendes⁴, não me lembro) fez o paisagismo do Parque todo. Muita gente pensa que o Burle Marx trabalhou, mas ele não trabalhou, não.

AE: E hoje tem essa polêmica em volta da marquise que o Oscar Niemeyer queria tirar quarenta metros, não sei se o senhor está a par...

CL: Estou a par. É uma polêmica constrangedora, porque ter que lidar com a burrice alheia é uma dureza, gente que fica dono do assunto. A marquise tem dono, tem

⁴ Otávio Augusto Teixeira Mendes



dono mesmo. O nome é José Hermínio de Moraes, o velho José Hermínio, pai do Antônio, mas a propriedade é de outras pessoas, tem um deles que se acha dono. E, na verdade, você veja só, terminou o prazo de construção do Parque. Quando chegou os dias das festividades das comemorações do Quarto Centenário, e o tempo passou com muita rapidez, e muita coisa não deu para terminar e o dinheiro terminou antes do tempo, o Ciccilo Matarazzo inaugurou o Parque sem nenhum tostão. Então deixaram de fazer uma entrada monumental, uma plataforma monumental, era uma escadaria de meia dúzia de degraus, com uma grande plataforma, onde tinha fincado o símbolo do Quarto Centenário, que era uma escultura que o Oscar imaginou. E, na extremidade, tinha as bilheterias etc, e tinha um passadiço horizontal ligando a Oca ao teatro. Este passadiço se transformava como num anel de Saturno em volta da Oca, e a outra ponta no teatro. Como não foi feito o teatro, não foi feita a plataforma, portanto não foi feito esse passadiço horizontal, onde terminava a marquise, também não foi feito o anel na Oca, e foi inaugurado assim.

E passados vinte, trinta anos, quarenta anos, o Parque é tombado patrimônio histórico da Prefeitura. E, na Prefeitura, tombamento é processo de mumificação. É aquilo que os arquitetos chamam de *as built*: aquilo que está feito, não se mexe mais. Então ficou o projeto original do Oscar, faltando o teatro, faltando a plataforma, faltando o ponto de chegada da marquise nessa cobertura da plataforma. Até que um dia, no governo da Marta⁵, alguém arranhou uma verba, qualquer coisa assim, injunção política (essas conversas eu não fiquei a par, não posso te reproduzir), o fato é que fizeram o teatro. E o Oscar falou: “Não, aquele teatro antigo não dá mais para fazer, porque ele tinha uma ligação superior com a Oca e tudo acabou. Agora vamos fazer um teatro assentado no chão. Em vez de subir, agora é tudo no chão”. E fizeram e aí já desobedeceram aquela regra do tombamento. Não podia mexer e mexeram e fizeram aquela coisa estranha e aí criaram esse problema. A marquise, sem o arremate original dela, o teatro com uma forma diferente, uma coisa, vamos dizer assim, um espaço sem uma definição. E aí o bom senso fez com que o Oscar fosse consultado para ajeitar aquele problema.

⁵ Marta Suplicy, prefeita de São Paulo no período de 2001-2004



O Oscar recriou uma praça adequando as coisas com toda a validade, com toda liceidade, porque o projeto original é dele e ele pode mexer quando quiser. Aí um parêntese então, pode mexer quando quiser. E essas pessoas empedernidas, que não compreendem o que seja patrimônio cultural arquitetônico, levam na letra da lei, por exemplo, a célebre Carta de Veneza, que regula os tombamentos. A Carta de Veneza manda, permite que à volta de um bem cultural tombado se emulam ou se excluam, bens aderentes que venham a aviltá-lo, que venham a transformá-lo, mas exige que todas as intervenções lícitas sejam conservadas, porque você tem que entender que nenhuma construção é gratuita. Toda construção obedece a um programa e esse programa reflete as expectativas do promotor, do proprietário, do dono, do governo. Quem promove uma construção tem um programa, manda o arquiteto organizar uma construção que venha acolher aquele programa, mas na história da humanidade não existem exemplos de programas imutáveis. Na medida em que o progresso chega, anda e os programas vão se alterando e aí você tem o caso, que é um bom exemplo, ao contrário dos líquidos que assumem a forma do vasilhame, na arquitetura é o contrário: o continente, que é o vasilhame, é que assume a forma do conteúdo, que é o programa. Então, quando o programa muda, a casca envolvente, o envoltório tem que se adaptar a alguma coisa e é por isso que a Carta de Veneza aceita isso, tolera isso, acho que foi uma necessidade da história da humanidade. Mas, infelizmente, os redatores da Carta de Veneza não puseram um paragrafozinho, qualquer coisa assim, dizendo que essa mutação contínua, evidentemente, vai continuar a partir do tombamento também.

Então a Prefeitura aceita, tomba o prédio como está e depois não deixa mexer, então fica essa dificuldade, pela própria Carta de Veneza. O Ibirapuera deveria necessariamente ser concluído, mas é isso: polêmica não adianta, quem manda, manda; quem não manda, não manda.

AE: Isso me leva a querer retomar esse assunto do patrimônio, que o senhor escreveu o livro, trabalhou muito tempo nessa área. Eu li recentemente, no *site* do IPHAN, uma entrevista que o senhor fez, em que o senhor fala da dificuldade de preservar o patrimônio arquitetônico industrial e recentemente a gente teve essa polêmica aqui na cidade sobre o tombamento do Moinho Santo Antônio e que levou



a toda essa movimentação dos empresários do setor imobiliário e vereadores a tentar intervir no órgão do CONPRESP⁶. O que o senhor achou de tudo isso?

CL: É uma continuação desse assunto que eu estou te falando. A arquitetura industrial ainda tem esse pormenor, da máquina. A fábrica é um abrigo, um invólucro que toma conta, que protege todo o maquinário, que também vive se aperfeiçoando, e chega uma hora que aquele espaço também não é bom, não chega. Mas incide sobre a arquitetura industrial, a fábrica, também a questão da distribuição da sua produção, a questão do operário, a questão de preços, a questão de transportes, de modo que, de repente, a partir da década de 1970 e 1980, as indústrias começaram a sair de São Paulo, por vários motivos, sócio-econômicos, sobretudo econômicos, e levaram as máquinas junto ou venderam para o ferro velho, e sobraram as cascas das fábricas.

Todo lugar do mundo, quando acontece isso, essas fábricas, esses grandes armazéns são usados para outros fins. Em Nova Iorque, por exemplo, tem aqueles armazéns e fábricas que se transformaram em *lofts*, apartamentos pequenos, estúdios, etc, e é chiquérrimo morar lá. Agora, aqui, tombam a fábrica sem o principal, que é a indústria, a máquina, e é uma idiotice tomar uma casca vazia. Então tem isso, tomba, então vamos adaptar essa casca vazia para uma escola, faculdade ou qualquer coisa, mas não pode demolir, e os vereadores querem é demolir, fazer conjuntos, então fica essa briga de interesse dos grandes empreendedores imobiliários com os conservadores.

Tem várias escolas, universidades instaladas em fábricas no Brás, muito bem feitas e os prédios foram conservados. Precisa ter bom senso para adaptar, aí a Prefeitura fecha os olhos também, mas em geral essas fábricas nunca foram tombadas. Eu acho que o Moinho Santo Antonio é o primeiro a ser tombado e criou-se a polêmica. Infelizmente, não sei como vai acabar isso.

AE: Professor, eu queria retomar, voltar um pouquinho, a gente começou falando desse momento em que o senhor ficou responsável pelo escritório do arquiteto

⁶ Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo



Niemeyer e também foi nessa época em que o senhor começou a dar aula na FAU⁷, pouco tempo depois da FAU ter sido criada.

CL: É. Eu me formei em 1950, comecei a trabalhar para o Oscar em 1952 e comecei a lecionar na FAU em 1954 e aí então acumulei duas atividades: a de magistério e de arquiteto.

AE: E como é que foi esse período que, até hoje, da vida do senhor, de lecionar na FAU? A FAU daquela época, da Vila Penteados, agora é só pós-graduação, mas na época era a faculdade inteira...

CL: Em 1954 as turmas ainda eram pequenas, tinham trinta ou quarenta alunos. Agora eu nem sei quantos são, acho que uns duzentos, na graduação e as coisas mudaram muito, o modo de ensino, porque a quantidade de alunos é que força a mudança de critérios de pedagogia, inclusive, porque é diferente você dar uma aula para vinte, quarenta alunos ou para duzentos, sobretudo quando as aulas são práticas.

A minha disciplina - eu era assistente do Corona⁸ - todos os professores improvisados, porque ninguém estudou para ser professor de arquitetura, sobretudo porque não havia uma tradição do ensino de arquitetura entre nós. Na Faculdade de Direito, desde o tempo do Barão de Ramalho que tem aquelas panelinhas que começam (o Chico é que deve saber melhor do que eu como se forma um professor na faculdade de Direito) mas, de repente, criam uma faculdade de arquitetura, vai buscar professor aonde? Matérias técnicas tudo bem, pega professor da POLI⁹, mas o resto tem que improvisar. Então o Corona, por exemplo, tinha sido assistente do Anhaia¹⁰ e de outro professor que eu não lembro o nome, e depois deram uma cadeira para ele, Teoria da Arquitetura, e ele precisava de um assistente. Um dia eu estava passando na Barão de Itapetininga e ele estava parado na porta da livraria Civilização Brasileira, não, a livraria do Caio Prado, como é que chamava? Brasiliense. Eu estava passando e ele falou: “Lemos, que bom te encontrar, você

⁷ Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

⁸ Eduardo Corona

⁹ Escola Politécnica da Universidade de São Paulo



quer lecionar comigo na FAU?”. E eu falei: “Eu vou”, assim desse jeito. E ele: “Vamos tomar um café ali no fulano?” - ali, dobrando a Rua Marconi, tinha um café que a gente sempre ia – “É o seguinte, eu tenho que ter um assistente para ensinar técnicas construtivas, toda parte de desenho relativo a detalhes de construção. Eu dou a teoria e você dá a aula prática”. E eu falei: “Está bom”.

Eu já estava trabalhando com o Oscar há dois anos e tinha aprendido muita coisa e já estava começando a detalhar o Copan. Aí, com a cara e a coragem e muito atrevimento, eu comecei a lecionar. Ensinava a desenhar escadas, você pensa que é fácil desenhar escada? É a coisa mais difícil do mundo, escada reta assim qualquer um sabe fazer, mas na hora que tem que virar para esquerda, para direita, quantos metros tem que subir, aí tem regras e uma regra chama a outra, aí fica uma coisa complexíssima para você fazer uma escadaria bem feita, curva de visibilidade de teatro, de auditórios, detalhar cozinhas; por exemplo, a cozinha, a racionalidade da cozinha tem guarda mantimentos, guarda comida na geladeira, a mesa de preparo, depois tem a cocção, depois tem isso e tem aquilo, todos os pontos têm que ter uma seqüência lógica.

Então a gente passou a lecionar e eram poucos alunos. Eu dava na primeira meia hora uma explanação no quadro negro e depois o resto da aula eles faziam desenho e no fim da aula eu recebia o desenho de todos. Isso há 54 anos atrás. Hoje é impossível, nem existe mais essa cadeira, fica tudo no ateliê, o aluno que tiver curiosidade é que pergunta para o professor. E adoram discutir coisas sobre o projeto, temas que incidem sobre o projeto sobre o ponto de vista econômico, social. Fazem teorias, mas pouco desenho. O desenho, deixam para o fim, para a última hora, e hoje, com o computador inclusive, tudo está mais facilitado, de modo que o ensino se altera tanto em função da quantidade de alunos como pelo progresso da tecnologia de hoje, que permite que se desenhe sem lápis, sem régua, sem esquadro. Mas para quem nasce arquiteto qualquer sistema de ensino é válido. E a FAU é uma ótima escola porque, além de ensinar arquitetura, ensina outras coisas, fotos, *design*, saem fotógrafos, saem desenhistas industriais dos mais variados, cenaristas.

¹⁰ Anhaia Mello



Luís Francisco Carvalho Filho¹¹: Tenho três perguntas: a primeira Carlos, é sobre a construção desse prédio e a interferência do Prestes Maia no projeto. A segunda coisa, sobre o Senhor Frias, que foi uma pessoa importante na sua carreira profissional, e ele teve também algum tipo de importância no empreendimento imobiliário de São Paulo, eu imagino, pelos prédios que ele incorporou, por ter trazido o Niemeyer. Queria que você falasse um pouco disso. E a terceira coisa é: como é que você vê o centro de São Paulo e qual a perspectiva de regeneração? Você teve uma visão muito crítica em relação a essa coisa toda de recuperar, restaurar, etc, como é que você vê o centro, o futuro centro de São Paulo?

CL: Bom, a primeira pergunta foi sobre este prédio e se eu sei alguma coisa relativa a ele. Eu sei aquilo que eu já escrevi num artigo para a sua revista, que esse prédio foi projetado por Jacques Pilon, que foi um arquiteto da moda em São Paulo, um arquiteto do *art décor*, da década de 1940, 1950, e o Prestes Maia era conhecido como urbanista, como um cidadão que entendia das cidades. Era um burocrata urbanista e arquiteto medíocre. Ele era mais intelectual do que homem de prancheta de modo que, quando ele assumiu a Prefeitura e ficou dono das construções da Prefeitura, ele logo pôs amigos tomando conta desses assuntos todos, de selecionar critérios de projetos dos prédios oficiais, prédios municipais e fez uma intervenção neste, achando que o projeto original do Pilon tinha uma entrada muito mesquinha e precisava de um pórtico, que é esse pórtico com essas colunas. Na verdade, eu não sei se vieram a prejudicar o projeto original, mas, de uma maneira ou outra, virou uma espécie de marca do prédio. Ele era muito mau arquiteto. Um dos prédios mais feios de São Paulo era dele, um prédio no Largo do Arouche, esquina com a Duque de Caxias, que foi o prédio do Frias, que tem cinemas que passa fitas eróticas, hoje, aquele prédio é um terror, tem uma forma de letra “E”, mas a distância de uma parede e outra é de dez metros e as pessoas conversam sem gritar de uma janela a outra se quiser. Além de ser meio promíscuo, ele é feio. Enfim, aqui pelo menos ele não estragou, não liquidou com o prédio, poderia ter estragado, esse pórtico deu um tipo de solução identificadora do edifício.

¹¹ Diretor da BMA 2005-2008



Quanto ao Frias, o Frias foi um menino prodígio, jovem prodígio, fez concurso para funcionário público da Secretaria da Fazenda e em um ano ou dois ele ficou chefe de tudo, logo abaixo do secretário e isso fez com que o Roxo Loureiro¹², que estava formando um banco, chamasse ele para ser sócio, trabalhar com a carteira imobiliária. Isso foi na segunda metade da década de quarenta, 1947/1948, por aí, eles já estavam vendendo apartamentos. Era justamente a fase que a cidade estava carente de habitações para todas as classes sociais, era o “império do cortiço” e isso tudo por causa de uma lei populista do Getúlio de 1942, a célebre lei do inquilinato, que fazia com que o inquilino ficasse “dono”, entre aspas, do prédio onde ele morava. Ele tinha a posse, embora não fosse dono, o proprietário não podia aumentar o aluguel, não podia fazer nada. Para recuperar o prédio tinha que inventar coisas: para uso da família, e a filha que vai casar precisa da casa. O processo de despejo demorava uns quatro ou cinco anos. Enfim, havia uma carência total de habitações e isso fez com que fosse incrementada a oferta e começaram a vender edifícios de apartamentos em condomínio. E havia portanto, muita competição e esse processo competitivo fez com que as imaginações fossem exacerbadas, vender que, como, com a taxa jurada. Por exemplo, ele vendia o luxo para a classe alta, outros vendiam coisas mais modestas. E um dos estratagemas do Frias foi trazer o Oscar Niemeyer, que já tinha uma fama de grande arquiteto, um arquiteto de renome internacional, já. Começou a carreira internacional com o prédio do Brasil na Feira de Nova Iorque, junto com o Lucio Costa, mas depois foi convidado a fazer prédio de apartamento num bairro de Berlim, cuja prefeitura havia escolhido cinco ou seis maiores arquitetos do mundo, e o Oscar foi um deles, o que envaideceu a todos. E ele estava por cima da onda, realmente. O nome dele aparecia nos anúncios e, inclusive, a fotografia dele desenhando, o anúncio publicitário do Montreal tem o retrato do Prestes Maia com o engenheiro do banco. O Frias empregou o Prestes Maia, porque ele ficou no ostracismo logo depois que saiu da Prefeitura e ele aceitou trabalhar lá como engenheiro chefe, acompanhando as obras. O anúncio era “O maior urbanista, o homem impoluto, junto com o maior arquiteto”, e tinha o retrato dos dois, e assim foi. Assim o Oscar teve sua entrada em São Paulo. Antes desse chamado do Frias eu confesso que não conheço nada dele

¹² Orozimbo Roxo Loureiro



na cidade de São Paulo anterior a isso. Ele já tinha projetado o “Clube dos 200”, em Guaratinguetá, na Dutra. A Dutra já tinha sido já inaugurada, já tinha uma pista asfaltada, então o Oscar projetou o “Clube dos 200”, em Guaratinguetá, e a fábrica de biscoitos Duchon, aqui perto de Guarulhos. Essas duas coisas em São Paulo são anteriores a esse chamado do Frias. Aliás, foi o construtor do posto de gasolina que apresentou o Oscar ao Frias. Aí começou a vida do Oscar em São Paulo, na cidade de São Paulo e ele gostou, porque foi a primeira vez que ele fez um prédio, edifício. Até então ele tinha feito única e exclusivamente um edifício de escritórios para um banco na Avenida Getúlio Vargas, ao lado da igreja da Candelária - esqueci o nome do banco agora. Um projeto muito bonito, mas é um prédio de terreno estreito, de esquina, comprido, geminado. Aqui ele teve a oportunidade de fazer prédios isolados, quatro fachadas livres, em altura, e apartamentos. Até então todas as tentativas dele de fazer prédios de apartamentos ainda não tinham sido realizadas. Ele projetou prédios de apartamentos para o Rolla¹³, que era o dono do Quitandinha, em Petrópolis, mas não foi feito o prédio, ele veio fazer aqui o primeiro.

AE: Professor, e a respeito da última pergunta do Chico, sobre a revitalização do centro da cidade, quais ações o senhor acha que devem ser tomadas?

CL: Olha, acho que é imprevisível. Ninguém sabe. A vida mudou de uma maneira tal que só pobre, só mendigo é que agradece um teto, quatro paredes e uma janela e um teto para dormir, morar, mas, saiu da mendicância, já começa a exigir coisas: ter carro, televisão. É uma dureza morar numa favela porque o mínimo que as famílias querem são mal atendidas, mas, não há família que não tenha televisão na favela, não há quem não tenha o seu carro. Com “dois mil real” você compra um carro, dura seis meses, aí joga fora e compra outro. “Três mil real”: assim que eles anunciam hoje em dia. Até em Ibiúna, eu estava vendo outro dia, “três mil e quinhentos real”, um carro bom, estava andando. Agora todo mundo precisa de carro, quer carro também. Enfim, quem é que se sujeita a morar num prédio da cidade, sem garagem, tudo longe? Vira esse edifício São Vito que tem aqui: aquele cortiço vertical, imenso. Se bobear os outros prédios se transformam em outros São Vito. Mas tem gente que

¹³ Joaquim Rolla, que construiu, em 1944, o cassino-hotel “Palácio Quitandinha”



segura a rédea e transforma prédios de escritório em meia dúzia de apartamentos, vendendo barato, a longo prazo e arranja gente que venha morar.

Mas a grande quantidade de ruas, de becos que tem o Centro, com prédios obsoletos, eles com o tempo não vão servir para nada. Eu confesso humildemente que não sei que destino o centro de São Paulo poderá ter, com dignidade e com beleza, porque esse “Viva o Centro” tem um esforço medonho, mas faz coisas pontuais que os usuários são de fora, que chegam e vão embora. Depois que fecha a “Sala São Paulo”, os mendigos continuam morando ali do mesmo jeito, o Teatro Municipal a mesma coisa e todo mundo com medo de segurança, não tem onde parar carro. Enfim, o centro tem muita gente por causa de gente que transita em busca de transporte. Se o Metrô, a Linha Norte-Sul não tivesse sido cruzada na Praça da Sé, se inventassem outra coisa, o cruzamento noutra lugar, os pontos finais de ônibus talvez mudariam e o centro ficava às moscas mesmo, porque tem gente andando na rua, oitenta por cento está saindo do Metrô para pegar ônibus, ou pegando ônibus no Anhangabaú, ou passa por cima da colina histórica e desce para o Parque Dom Pedro no outro terminal, gente que está transitando. Aí passa pelos camelôs, pelos vendedores de rua, gente que vende ali, compra uma coisa e compra outra e esse comércio também provisório.

Eu não sei, eu não tenho vergonha de dizer que não sei, eu não sei mesmo, não sei o que vai acontecer. Esses planos de destruição de bairros inteiros, até certo ponto eu acho que são lícitos, já, desde o tempo do Jânio¹⁴, já estão imaginando demolir três bairros inteiros da Santa Ifigênia para fazer centros cívicos e construções oficiais, enfim, dar um uso, mas sempre para ser usados de dia; de noite, nunca. Talvez possa na Barra Funda, ou algum lugar assim perto de transportes, de trem, sobretudo, arrasar bairros e fazer prédios de apartamentos. Ao longo da linha do trem tem muito terreno vago ainda, que se pode usar como área residencial. E o trem é benéfico. Domingo eu voltei de Chicago, lá tem trem que faz um círculo no centro antigo e vai para a zona sul. Esse círculo, que não é um círculo, é um grande retângulo, tem prédios encostados na linha do trem - *loop*. O trem não evitou que se construísse em cima, porque os dois são muito bem feitos, tudo bem arrumado e as janelas desses prédios devem ser, evidentemente, à

¹⁴ Jânio Quadros, prefeito da cidade de São Paulo (1986-1988).



prova acústica e todos os prédios tem ar condicionado, então tanto faz passar o trem do lado. Mas tudo isso custa dinheiro, transformar o centro de São Paulo numa nova Chicago. Lá, com dinheiro se fez. A cidade pegou fogo, em 1870 e tal, ela foi reconstruída direitinho - o paraíso dos arquitetos - porque sempre teve um critério de uso, realmente. Aqui quem manda não é a Prefeitura, não é o código de obras, não é o plano diretor, quem manda são os empreendedores imobiliários, eles é que decidem o que vender o que fazer, como morar.

AE: E, professor, já que a gente está tocando neste assunto, a respeito da Lei Cidade Limpa, que já está fazendo um ano, praticamente, lembro que na época o senhor escreveu uma vez que o problema da poluição visual na cidade era falta de policiamento. Qual é a sua avaliação hoje? O senhor acha que os resultados foram positivos?

CL: Eu acho ótimo! Foi positivo. Maravilha! Eu vou agora na Bienal de Arquitetura, que vai ser inaugurada sábado agora. Eu vou ter uma parede minha. Quiseram me homenagear, mas o homenageado é que tem que fazer as coisas. É incrível, isto, está me comendo vivo, porque eu tenho dez dias para fazer uma coisa que precisava demorar uma mês. Mas, enfim, eu estava selecionando artigos que eu escrevi. Eu escrevi um há 32 anos atrás, exatamente, propugnando fazer isso que fizeram agora e a cidade já mudou o jeito, está outra. Agora é recuperar as coisas estragadas, a parte comercial, a Rua Direita, a Rua São Bento, todas elas reformadas - tem muita arquitetura interessante atrás daquelas placas.

AE: Eu só queria retomar uma questão importante que o senhor tocou no Ramos de Azevedo, que o senhor realizou uma pesquisa muito forte sobre o Ramos de Azevedo...

CL: Escrevi uma biografia.

AE: ...e ganhou o Prêmio Jabuti por esse livro. Só que eu achei interessante que no final do *Alvenaria Burguesa* o senhor comenta que o Victor Dubugras foi talvez o maior arquiteto que tenha passado pela cidade, então eu queria saber...



CL: Mas o Ramos não foi arquiteto. Foi arquiteto, claro, formado na Bélgica, mais perto de Paris que o Cristiano, mas ambos eram iguais e ele não ligava muito para arquitetura, ele tinha o carimbo dele “neo-renascentista romano”, que são os prédios que tem no Pátio do Colégio que ele fez ali, o prédio da polícia. Depois que ele desenvolveu o escritório e cresceu muito, ele arranhou arquitetos para trabalhar com ele e ele nunca mais pegou no lápis.

Um dos últimos projetos do Ramos é a Escola Normal do Caetano de Campos. Nem o Teatro Municipal é dele, foi projeto do - eram dois italianos, não lembro o sobrenome - Cláudio¹⁵ é que era o arquiteto que desenhou, que imaginou o prédio e o outro desenvolveu o projeto e o Ramos nunca mais projetou nada. Ele fez algumas residências de amigos, parentes, projetou bancos, projetou para a Mogiana até o ano de 1900. Ele entrou no Século XX como o grande empreendedor, ele era tudo, inclusive era financista, ele financiava obras, Ricardo Severo tomava conta da financeira deles. Ele financiava obras para o Estado. Aquele grupo escolar que tem na Avenida Paulista, o Rodrigues Alves, ele construiu com o dinheiro dele o prédio inteiro e o Estado ficou pagando cinco mil contos por mês durante anos.

LF: A Penitenciária do Estado é dele?

CL: Só a construção, acho. Quem ganhou o concurso, acho que foi o escritório do Samuel das Neves. Depois a Penitenciária virou um complexo muito grande, e tem obras de projeto do próprio escritório dele. Mas o Ramos, ele era um homem de dez instrumentos, corretíssimo, e muito crente, muito dedicado, fazia as continhas na ponta do lápis, tudo direito, era um homem fora do normal. Portanto, ele tinha muitas limitações no sentido de criação, porque ele era amigo da ordem, amigo do dinheiro, da aritmética, ele fazia pagamentos, ele não acreditava em banco, embora fosse financista. Mas ele todo sábado acertava as contas com todos os empreiteiros dele e era sábado de tarde. E o escritório dele existe até hoje na Rua Boa Vista, o prédio todo era escritório dele, e o empreiteiro subia no escritório dele e ele via as exceções que os engenheiros dele tinham feito e ele, pessoalmente, fazia a conta

¹⁵ Cláudio Rossi e Domiziano Rossi



de quanto estava devendo, virava a cadeira, abria o cofre, pegava o dinheiro e dava para o cidadão, pacotinhos contados, era um homem certinho.

Ele, quando foi enterrado, foi enterrado com honras de Chefe de Estado, porque ele mandava na cidade. Ele e o Antonio Prado Júnior, o Conselheiro Antonio Prado, eram duas figuras exponenciais da cidade. O apelido dele era Chiquinho Azevedo.

AE: Professor, a respeito da Biblioteca, retomando novamente, que ações o senhor acha que a Biblioteca deveria tomar para retomar novamente o papel dela de assumir novamente a vocação de pólo, de aglutinação de intelectuais, de artistas?

CL: Não sei, precisava ser o Chico continuar diretor por muitos anos para poder desenvolver o prédio direitinho e chamar amigos, criar pólos. Antigamente a coisa era mais espontânea, mas agora existem modos de fazer com que as pessoas venham, apesar do computador levar para dentro de casa tudo que a pessoa queira saber.

Hoje em dia você pode estudar sem sair de casa. Claro, o livro vai ficar uma coisa obsoleta. Aí é que está a ciência da direção futura, daqui a vinte ou trinta anos, vai ser uma espécie de museu do livro, e as pessoas vêm ler por diletantismo, para ver gravura, etc, mas, talvez encomendem reproduções de livros “escaneados” - vem buscar o livro, vê o original, depois leva a cópia para casa.

Eu não sei, está muito ligado de como vai ser o futuro do centro de São Paulo, ninguém sabe o que vai ser direito, porque as coisas são imprevisíveis. Realmente, a gente sempre se adapta às novidades que surgem. A novidade às vezes é uma coisa que provoca situações inesperadas: inventa-se uma coisa para uma coisa e no fim ela é usada para outra.

AE: E, professor, para terminar, eu gostaria de citar um trechinho do seu livro *Viagem pela Carne* no qual o senhor se define como “um pintor de província com alguns prêmios locais, escritor que, por acaso, mereceu um Jabuti na categoria ensaio; arquiteto de comedido desempenho; professor titular da FAU/USP - titulação fatal a quem se dedica com amor à escola; mas sem nada extraordinário para contar”.



CL: É tudo verdade!

AE: Mas o senhor não acha modesto demais, diante de todas essas suas...

CL: É verdade, é isso só.

AE: Fazendo um balanço da sua vida, 54 anos lecionando na FAU...

CL: Você vê que isso não deve ser mérito, deve ser vício. Eu vicieei em dar aula, eu preciso dar aula. E esse contato com estudante é bom, porque a gente sempre está a par das coisas. O convívio com jovens e pessoas de meia idade é fundamental. A gente deve evitar velho, velho tem que evitar velho. Eu fujo que nem o diabo da cruz com esse negócio de terceira idade. Isso é um terror. E é por isso que a escola é benéfica para mim. Mas tudo que tem aí é verdade, eu só expus uma vez no Rio de Janeiro, no Salão Nacional de Belas Artes. Depois, expus, junto com a Tomie Ohtake e o Tomás Ianeli, num salão em Quito, só. O Diretor da Pinacoteca me telefonou, o Walter Wey, perguntando se eu queria fazer parte dessa delegação brasileira de três, num salão especial comemorativo do centenário - bicentenário, quarto centenário - do Equador, sei lá. Teve um grande salão internacional de arte moderna e a representação do Brasil foi essa: esses três de São Paulo. Foi a única vez que eu expus fora, o resto foi aqui em São Paulo. Vendi quadro para amigo, de vez em quando teve gente de fora. Eu expus na galeria do César Luis Pires de Mello, chamava-se Cosme Velho. Lá eu expus duas ou três vezes. Ah..., expus desenhos e vendeu tudo, primeira e única vez, desenho em bico de pena, figurinha de mulher pelada, assim. Vendi tudo, não é por que elas fossem bonitas, não, é por que o desenho era engraçado. Eu tenho uma espécie de humor nos desenhos, sabe?, sempre tem alguma coisa para dar risada, instigante.

AE: Professor, eu tenho uma curiosidade. O que o senhor acha dos desenhos do Rui Ohtake?, do Hotel Unique, do Instituto Tomie Ohtake?, porque é bem polêmico...



CL: É polêmico. É difícil a gente fazer juízo de valor sobre a obra de colegas. A gente percebe e não é antiético dizer que ele se inspirou muito no começo de carreira no Oscar. Eu publiquei até um livro sobre arquitetura brasileira, eu acho que eu falo isso. Mas ele não foi o único, dezenas e dezenas de jovens se inspiraram no Oscar. Mas, evidentemente, o talento do Oscar, não se transmite. Então ele continua Oscar e os outros começam a “macaquear”, mas depois, ou caem na banalidade, ou desistem. E o Rui, por justa razão, aos poucos, desistiu ou abandonou aquela linha formalista dele, que lembrava o Oscar, e começou a procurar novidades, novidades formalistas, vamos dizer assim.

Tem umas coisas que são simpáticas. Aquele hotel... a arquitetura até certo ponto caminha para isso, o tipo de arquitetura, que seria uma arquitetura mesclada com a própria escultura. Seria, vamos dizer, o invólucro diferenciado para atender a programas normais, comuns. Um hotel você pode fazer de qualquer jeito, então o dele é diferente, para atrair. É uma espécie de publicidade, *marketing*, e, afinal de contas, é mais ou menos isso. As coisas dele algumas são bonitas.

LF: Carlos, eu descobri outro dia um Carnicelli¹⁶, que era um cara interessante...

CL: Mas, infelizmente, a obra dele está toda seqüestrada - tem um cidadão que comprou tudo. Poucas pessoas têm Carnicelli em casa. Eu tenho um quadro dele.

LF: Você cedeu para a exposição?

CL: Cedi. Carnicelli era filho de um alfaiate. O pai dele foi um alfaiate famoso aqui em São Paulo, na Barão de Itapetininga, no prédio 88, e a alfaiataria do pai dele ficou para o Minelli¹⁷. O Minelli herdou a clientela do Carnicelli. O Carnicelli fazia desenhos e punha na porta do prédio, na Barão, de terno, blazers listados, com o cara de *echarpe* assim. Ele desenhava figuras anunciando a alfaiataria no quinto andar, terceiro andar. Mas depois ele ficou meio louco. Eu conheci ele. Ele ficou meio neurótico, o pintor. Ele tinha uma namorada francesa que o abandonou e ele ficou desesperado e começou a ficar trancado dentro de casa. Eles moravam na

¹⁶ Mick Carnicelli

¹⁷ Filippo Arturo Minelli



Brigadeiro Luis Antonio, quase em frente o Paramount, e montou o ateliê no porão e dormia no porão também e não saía de casa. Oitenta por cento da obra conhecida dele hoje são cenas desse porão e do quintal ou o que ele via da rua. Esse quadro que eu tenho é uma das portas sucessivas do porão até o portão da rua.

O Minelli tinha uns trinta ou quarenta quadros dele, porque a família passou dificuldade, não sei. Alguns foram trabalhar, ganhar a vida de alguma forma, da família Carnicelli, mas outros ficaram muito dependentes e não sabiam sobreviver direito. Eu sei que volta e meia iam cobrar ajuda do Minelli, qualquer coisa assim, então ele dava os quadros, o Mick. E, quando o Minelli morreu, a família vendeu para um cidadão, tudo. De modo que é difícil. Você diz que descobriu...

LF: Descobri, porque não conhecia, era um cara interessante, ele pintou muito São Paulo também, uma fase dele...

CL: Pintou São Paulo, pintou bairros. Ele freqüentava aquele pessoal do Santa Helena, embora não fosse, mas ele era amigo. Ele era sozinho, ele era uma pessoa excêntrica, porque esse negócio de ficar trancado só de pijama no porão foi o fim da vida dele, mas antes ele já não batia bem o pino.