

SILVANA BARBOSA RUBINO

**ROTAS DA MODERNIDADE:
TRAJETÓRIA, CAMPO E HISTÓRIA NA ATUAÇÃO DE
LINA BO BARDI, 1947-1968**

**Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de
Antropologia do Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas da Universidade Estadual
de Campinas, sob. A orientação do Prof. Dr.
Antônio Augusto Arantes Neto**

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**

**Este exemplar corresponde à Tese defendida e
aprovada pela Comissão Julgadora em 26/04/02**

Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda (USP)

Profa. Dra. Raquel Rolnik (PUC – Campinas)

Profa. Dra. Cristina Meneguello (UNICAMP)

Prof. Dr. Marcelo Ridenti (UNICAMP)

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**ROTAS DA MODERNIDADE:
TRAJETÓRIA, CAMPO E HISTÓRIA NA ATUAÇÃO DE
LINA BO BARDI, 1947-1968**

**SILVANA BARBOSA RUBINO
CAMPINAS, 2002**

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/UNICAMP
R825r
/ EX
TOMBO BC/ 49832
PROC 16-837102
C DX
PREÇO R\$ 11,00
DATA 05/07/02
Nº CPD _____

CM00170316-1

BIB ID 246423

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

R 825 r Rubino, Silvana Barbosa
Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação
de Lina Bo Bardi, 1947-1968 / Silvana Barbosa Rubino.
- - Campinas, SP : [s. n.], 2002.

Orientador: Antônio Augusto Arantes Neto.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Bardi, Lina Bo, 1914-1992. 2. Museu de Arte de São Paulo
Assis Chateaubriand. 3. Museu de Arte Moderna da Bahia.
4. Arquitetura. 5. Modernismo. 6. Antropologia. I. Arantes Neto,
Antônio Augusto. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

RESUMO

Esta tese trata da modernidade enquanto prática, que pode ser alterada, ganhando novos conteúdos através dos deslocamentos e da experiência social de alguns atores sociais. Pretende-se contribuir para uma geografia histórica do modernismo, por meio da reconstrução da trajetória de uma arquiteta italiana radicada no Brasil, Lina Bo Bardi, e de duas de suas obras, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), posteriormente desdobrado em um segundo projeto, sediado no Solar do Unhão, em Salvador. Trajetória e obras são aqui analisadas em relação ao campo da arquitetura, com suas disputas e alianças internas, sua autonomia relativa em relação a outros campos; às circunstâncias do período histórico tratado (1947-1968) e das regiões (São Paulo e Bahia) onde realizou seus projetos. Ou seja, a tese busca responder a questão inicial a partir de um onde-quando-quem.

ABSTRACT

This dissertation deals about modernity as a practice, always being changed, acquiring new contents through dis-location and through the social experience of some social actors. In this work one aims to contribute for a historical geography of modernism, by means of the reconstruction of the trajectory of an italian architect erradicated in Brazil, Lina Bo Bardi, and of two of her works (masterpieces)*: The São Paulo Museum of Art (MASP)* and the Museum of Modern Art of Bahia (MAMB), this one later unfolded in a second project, established in Solar do Unhão, in Salvador. Trajectory and works are analysed here in relation to the field of Architecture, with its disputes and internal alliances, its relative autonomy in relation to other fields; to the circumstances of the historical period observed (1947 – 1968) and of the regions (São Paulo e Bahia) where the projects were realized. That is, the dissertation seeks to answer to the initial question from a “where-when-who”.

200.30935

Para Zillah Barbosa Pinto e Nelson Rubino, *in memoriam*.

Para Adalberto, Flávio, Flávia, Laura, Júnia, Geraldo, Marília e toda a turma de Cuba, Nicole, Débora, Ralph, Fábio, Daisy, Marília, Tereza, Marcel, Heloísa, Luís, Luiza, Graziela, Vivian, Juliana, Julio, em nome de todos os meus alunos.

AGRADECIMENTOS

Esta tese foi escrita como uma exigência do Doutorado em Ciências Sociais da Unicamp, na área de Cultura e Política. Início então meus agradecimentos a Antonio Augusto Arantes, que pela segunda vez apostou em me ter como sua orientanda – já o tinha feito no mestrado – dando continuidade a uma relação de trabalho pautada por troca intelectual e amizade.

Maria Arminda do Nascimento Arruda e Marisa Correa fizeram do ritual de qualificação um momento particularmente proveitoso, no contexto de uma interlocução que já vinha e que também, espero, continue.

Essa tese contou com o apoio da Capes e do programa de Capacitação em Carreira Docente da Puc Campinas, além do Finep/Pronex concedido ao projeto “Identidades: reconfigurações de cultura e política” que abrigou uma linha de pesquisa, “Espaço e Poder”, à qual esse trabalho se vincula. Ao grupo “Espaço e Poder”: Osmundo de Araújo Pinho, Rogério Proença e Simone Frangella, companheiros de leituras, escritos e impasses, o agradecimento, que estendo às pesquisadoras associadas Lia Motta e Monica Lacarrieu. Agradeço a Cibele Ribeiro pela paciente transcrição de fitas e a Junia Sana, pelo trabalho com as imagens.

A pesquisa documental foi em grande parte realizada no Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. A Marcelo Ferraz, Giancarlo Latorraca, Thais Basílio e Laura Cyriaco, agradeço pelos divertidos dias na “casinha” que dona Lina construiu para que ali se trabalhasse. Agradeço também aos funcionários do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Em meus deslocamentos para pesquisa, agradeço aos meus primos Parsiphal Barbosa Machado e Ana Melo, e aos meus amigos Oswaldo Frota Pessoa e Ciça Matiazzo por me receberem em Salvador, onde contei também com o apoio de Lu de Laurentiz e Almandrade. Em Recife, agradeço a Dona Aida de Paula Galvão por me hospedar e a Jomard Muniz de Brito por me ajudar a seguir as pistas dos meus entrevistados nesta cidade.

Aos meus alunos do curso de arquitetura e urbanismo da Puc Campinas devo muito. Aos meus colegas, e menciono Bia Aranha, Marco do Valle, Sophia Silva Telles, Maria Elisa Pita, Maique d'Agostino, Cris Schicchi e Samuel Kruchin, agradeço por anos de, mais uma vez, troca. Maria Elisa revelou-me, além de seu notável conhecimento da arquitetura moderna e sua bibliografia, sua ainda mais notável generosidade.

O grupo "Pensamento Social Brasileiro" da Anpocs vem sendo, desde que participei pela primeira vez em 1988, um espaço estimulante, onde pude expor meu mestrado e algumas versões e inquietações iniciais deste trabalho. Sou também grata aos diferentes coordenadores por permitir minha participação, e aos participantes por suas perguntas e recomendações.

Ao ler os livros de Fernanda Peixoto e Heloísa Pontes e me deparar com agradecimentos ao grupo do projeto "História das Ciências Sociais no Brasil", coordenado por Sergio Miceli no Idesp, a sensação é que fomos de fato um grupo. Ao escrever, ainda penso no que a equipe (Maria Hermínia Tavares de Almeida, Fernando Novaes, Maria Arminda do Nascimento Arruda, Lúcia Lippi, Cecília Forjaz, Mariza Correa, Sergio Miceli, Heloísa Pontes, Lilia Schwarz, Fernanda Peixoto e Glória Bonelli) vai pensar do meu trabalho.

De pres et de loin: Cíntia Ávila de Carvalho, Guacira Waldeck, Margareth da Silva Pereria e Cristina Mehrrens são interlocutoras permanentes, não importa aonde a antropologia, os museus, o urbanismo ou a história das cidades as conduza.

A minhas irmãs Rejane e Denise Rubino pela torcida. A Marcius Cortez que, nos anos em que conviveu com este trabalho, foi um companheiro e um bom leitor.

A Francisco Tomás Barbosa Rubino Izzo, meu filho, que subiu e desceu a escada do Unhão, que achou ir tanto ao MASP um "mico", que gostou das janelas vermelhas do SESC. Agradeço por todas as vezes em que ele respeitou minha necessidade de silêncio e reclusão e, principalmente, por todas as vezes que ele *não* respeitou.

Índice

Introdução: os espaços de Lina Bo Bardi.....	1
Quem, onde, quando	2
A modernidade.....	6
O Estado no campo.....	8
A narrativa e a ilusão biográfica.....	12
A análise da obra.....	16
Capítulo 1 – Trajetória.....	28
Os possíveis.....	29
As particularidades na periferia: a Itália.....	34
O campo da arquitetura e o fascismo.....	36
Lina Bo.....	40
Roma.....	40
Milão.....	50
Architetto, no feminino.....	52
Ricominciare dacappo.....	56
Pietro Maria Bardi.....	60
Para a América.....	63
O casamento.....	70
O campo de arquitetura, lá e cá.....	73
São Paulo.....	76
Morar Moderno.....	85
Salvador.....	88
São Paulo, pós-1964.....	97
Silêncio e Exclusão.....	102
A redemocratização.....	104
Conclusão:.....	106
Capítulo 2 – O MASP.....	110
Cronótopo.....	111
As circunstâncias da fundação.....	118
O museu da 7de Abril.....	121
A Revista Habitat.....	127
O Instituto de Arte Contemporânea.....	129
A transferência de centralidade e a disputa com a Bienal.....	130
O projeto e seus cavaletes.....	140
A mão do homem brasileiro.....	140

Capítulo 3 – Bahia

O Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Popular, Bahia.....	144
Um cronotópo para a uma universidade e um museu.....	144
A “provincia” quer se conhecer e explicar.....	150
Inserindo a antiga capital no mapa do país.....	151
A vida social urbana e a formação do campo da arte moderna.....	159
O Museu de Arte Moderna da Bahia.....	164
Olhar Estrangeiro sobre a Bahia.....	167
A apropriação da cultura popular.....	168
A Bahia no Ibirapuera.....	176
O “oco” do Castro Alves.....	180
O museu de arte popular.....	185
A exposição Nordeste.....	190
Considerações finais.....	199
Bibliografia.....	203

**INTRODUÇÃO:
OS ESPAÇOS DE LINA BO BARDI**

INTRODUÇÃO: ESPAÇOS DE LINA BO BARDI

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'arte, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.

Assim Charles Baudelaire definiu a *modernité* em 1863 . Ampla espectro: o que ficava, permanecia, o que ia embora. David Frisby assinala que, nos textos desse período, Baudelaire via a modernidade como uma “qualidade” da vida moderna e também como um novo objeto do empenho artístico: essas “metades” diziam respeito à produção artística e à vida cotidiana, especialmente aquela que se dava no espetáculo da cidade¹. O poeta francês escreveu na passagem temporal, explorada por Benjamin em diversos de seus escritos, em que um pai havia andado de carroça e o filho de bonde na Paris de Haussmann, cidade e sociedade em plena mutação.

Essa ampla definição de Baudelaire diz respeito a tudo o que trataremos nessa tese: a modernidade como o que chega e inova e o que se guarda e fixa; a cidade que se deixa perder e que se propõe que se perca e também aquela que se fixa historicamente; a esfera artística e também aquela que se desdobra na mais comum das existências. Das diversas áreas da ação humana que foram afetadas pela modernidade, destacamos uma como “boa para pensar” a modernidade: a arquitetura, que buscou responder implícita, mas com frequência explicitamente, a esse aforismo de Baudelaire.

Contudo, não trataremos das diversas concepções de modernidade ou de outros termos derivados da palavra moderno, como modernização e modernismo, cuja confusão por vezes conduz a uma sinonímia. Trataremos da modernidade que se desdobra, seja em atitudes, atividades, seja em coisas, objetos. Cento e cinquenta anos depois da definição à qual diversas outras se seguiram, a modernidade, retomada pelo debate acerca da pós-modernidade, volta à tona. Com isso, passamos de Baudelaire a autores da teoria social contemporânea.

Os desdobramentos serão acompanhados por meio da trajetória de uma artista que se definiu e foi definida como moderna, bem como dois momentos de sua obra.

Lina Bo Bardi, arquiteta italiana que em toda sua atuação se definiu como moderna – “isto é, intransigente” –, é o fio condutor por meio do qual propomos acompanhar a carga

¹. David Frisby, *Fragments of modernity*, p. 14

de sentido atribuída à modernidade ao longo de grande parte do breve século XX, aceitando a definição de Eric Hobsbawn², e tratada aqui enquanto uma atividade. Nascida e formada na Itália, mas com atuação expressiva no Brasil, em duas regiões distintas, São Paulo e Bahia, além de ser mulher em um campo intelectual e profissional masculino, Lina é uma agente cuja aparente singularidade, como veremos, repõe aspectos de sua tipicidade. Assim, na análise que proponho, a qual leva em conta a trajetória, o estado do campo (da arquitetura, nesse caso) e a história, conferindo relevo à realização, à prática, o que inclui a obra, esse conjunto de variáveis foi aqui, com o conjunto de autores e opções metodológicas que toda eleição implica, debatido a partir de Lina Bo Bardi. Contudo, como estudo de caso, tem um caráter exemplar e de proposta, podendo ser generalizado.

QUEM, ONDE E QUANDO

“Um país onde não se destruía, se construía, onde não havia ruínas nem bombas”.

Assim o Brasil foi descrito por uma estrangeira que, de passagem, chegou com seu marido aproveitando uma escala em um navio, acabou ficando.

Lina Bo e Pietro Maria Bardi desembarcaram no Rio de Janeiro em outubro de 1946, imediato pós-guerra, vindos de uma Itália arrasada por uma guerra da qual o país não saiu do lado vencedor. Ele, jornalista e *marchand*; ela, arquiteta, com nenhuma obra edificada e forte experiência em editoria e na arquitetura efêmera de exposições e *stands* comerciais. Ficaram, naturalizaram-se brasileiros e se tornaram figuras proeminentes na formulação e realização de intervenções culturais urbanas a partir de então. Lina, que, como já vimos, se apresentava como moderna, isto é, “intransigente”, e seu marido, defensor de primeira hora da arquitetura moderna italiana, são parte de uma história intelectual um tanto marginal, não daquela que se deu entre instituições locais e seus correspondentes em países com os quais o Brasil manteve historicamente relações intelectuais – como a França e, posteriormente, os Estados Unidos. Vieram da Itália para firmar parcerias, por exemplo, paralelas à universidade. Não foi, contudo, ação civilizadora em menor grau. Com Lina e Bardi desembarcaram práticas e doutrinas formuladas, absorvidas ou traduzidas em um país que não deixava de ser um tanto marginal a uma Europa cuja capital, nas áreas que

². Eric Hobsbawn. *Era dos extremos. O breve século XX*, p. 13.

interessavam ao casal que chegava, era Paris. Lina pôde retomar aqui grande parte de suas preocupações e temas anteriores, reafirmou ou reviu convicções, à luz das regras locais do campo onde atuou – a arquitetura. Participou do diálogo entre modernismo europeu em sua versão italiana e modernismo brasileiro, redimensionando seu “olhar moderno” com suas experiências sociais no território nacional, ou melhor: no Rio de Janeiro, em São Paulo e Salvador.

O pós-guerra foi descrito por muitos autores como o período de inflexão de uma certa noção de modernidade estética que viria a desembocar no pós-modernismo.

Proponho partirmos do antropólogo James Clifford, quando estabelece as relações entre surrealismo e etnografia:

Comecei a imaginar uma reescrita de Paris dos anos 20 e 30 como encontros de viagem – inclusive desvios do Novo Mundo pelo Velho –, um lugar de partidas, chegadas, trânsitos. Os grandes centros urbanos poderiam ser compreendidos como locais de morar/viajar, específicos e poderosos. (...) Fazia parte de Paris como local de criação cultural o desvio e retorno de gente como [o escritor Alejo] Carpentier. Ele se mudou de Cuba para a capital francesa e, depois, de volta para o caribenho e sul-americano – para nomear, “lo real maravilloso” – surrealismo, com uma diferença: o surrealismo viajou, e foi alterado na viagem³.

Podemos substituir surrealismo por modernismo, sem com isso sugerir medida de equivalência de tais “ismos” – cujas distinções e fronteiras são cruciais nessa tese. Ao contrário, um “ismo”, um nome de escola ou grupo, é o sinal distintivo que produz a existência do mesmo, são sinais de reconhecimento⁴. Ao fazer essa troca de termos, “onde se lê surrealismo leia-se modernismo”, exercício permitido pela leitura de Clifford, podemos retirar diversos desdobramentos de sua afirmação um tanto indagadora a respeito de alguns centros urbanos onde o modernismo como atividade – outra abordagem de Clifford para o surrealismo – acontece e como (e se) este é alterado em viagens e deslocamentos de seus proponentes e praticantes. O modernismo como *prática* e seus personagens como agentes: vamos nos aproximando do argumento dessa tese.

³ . James Clifford, “Culturas viajantes”, p. 63.

⁴ . Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 182.

Contudo, esses espaços urbanos do modernismo – admitindo que se trata de uma experiência urbana⁵ – exigem o enfrentamento de outras questões e autores. É de David Harvey a afirmação segundo a qual:

certas modalidades do modernismo alcançaram uma trajetória particular pelas capitais do mundo, cada qual florescendo como uma arena cultural de uma espécie particular. A trajetória geográfica de Paris a Berlim, Viena, Londres, Moscou, Chicago e Nova York podia ser revertida ou reduzida a depender do tipo de prática modernista que se tivesse em mente.⁶

Essa tese procura contribuir para a necessária geografia histórica do modernismo, reivindicada pelo autor,⁷ e para tal a reconstituição dos movimentos dos italianos que para cá vieram e terminaram por fundar e dirigir importantes museus constitui parte desse esforço. Dessas considerações retiramos a estrutura de apresentação da pesquisa, centrada na agente eleita e nos lugares onde atuou, colocando o modernismo em atividade. Levando em consideração que Lina teve seus anos de formação na Roma fascista, iniciou sua prática profissional na Milão da resistência do final da Segunda Guerra, chegou ao Brasil quando o país se redemocratizava e inaugurou o MASP em 1968, para cair em relativo silêncio nos anos 70, temos que a construção de sua trajetória implica o cruzamento de marcos territoriais e temporais. Mais do que notarmos que ela atravessou parte

⁵. Harvey afirma que o modernismo “era em larga medida um fenômeno urbano, tendo existido num relacionamento inquieto, mas complexo com a experiência do crescimento urbano explosivo (...), da forte migração para os centros urbanos, da industrialização, da mecanização, da reorganização maciça dos ambientes construídos e de movimentos urbanos de base política (...)”. O que já está dito de outra maneira quando Simmel inicia seu texto clássico “Metrópolis e vida mental” afirmando que “os problemas mais graves da *vida moderna* derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e a individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da *herança histórica*, da *cultura externa* e da técnica da vida”. Em Simmel, a vida metropolitana “implica uma consciência elevada e uma predominância da inteligência no homem metropolitano. (...) A intelectualidade, assim, se destina a preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana. E a intelectualidade se ramifica em muitas direções e se integra com numerosos fenômenos discretos.” Há uma cultura urbana, metropolitana, uma cultura moderna que atrofia a cultura individual por meio da hipertrofia da cultura objetiva, e a metrópole, com seus edifícios e instituições educacionais, maravilhas e confortos da tecnologia, formações da vida comunitária e instituições visíveis do Estado, é o “genuíno cenário” dessa cultura. Cf. Harvey, *Condição pós-moderna*, pp. 33-34 e Simmel, G. “A metrópole e a vida mental”.

⁶. Harvey, *op. cit.*, p. 35.

⁷. “A complexa geografia histórica do modernismo (que ainda precisa ser escrita e explicada por inteiro) torna duplamente difícil interpretar com exatidão o que era o modernismo. As tensões entre o internacionalismo e nacionalismo, globalismo e etnocentrismo paroquial, universalismo e privilégios de classe nunca estiveram longe da superfície.” *Idem*, p. 33.

significativa do breve século XX, esse caso pode ser proveitoso para revermos algumas periodizações correntes na história da cultura.

1945, 1968: se tais datas constituem marcos importantes para a periodização do modernismo, segundo autores como David Harvey e Fredric Jameson – lembrando que para este o pós-modernismo é um conceito periodizante –, no exemplo que nos interessa, o campo da arquitetura, o caso brasileiro não se enquadra à mesma divisão temporal. Se o período posterior a 1945 na Europa remete ao esforço da reconstrução e nos Estados Unidos à canonização e rotinização do modernismo, aqui é ainda um período de reforço da revolução simbólica iniciada na década anterior – voltaremos a esse ponto no próximo capítulo. Os anos 60, das primeiras críticas pós-modernas, eram aqui anos triunfantes, pós-Brasília – a rotinização ocorreria nos anos 70. O pós-modernismo, se chegou, foi bem mais tarde. Ou então: havia rotinização e inovação ao mesmo tempo aqui e lá, apenas a ênfase do que era mais hegemônico era distinta.

Atraso? Periferia? São termos carregados e pejorativos, contudo, parte do problema, das definições e autodefinições – e muitas vezes contradefinições. Citando Pierre Bourdieu:

(...) mesmo quando se substitui uma palavra indígena como “província”, muito carregada de conotações pejorativas, por um conceito mais neutro, o de periferia, o fato é que a oposição do centro e da periferia à qual se pode recorrer para analisar alguns dos efeitos de dominação simbólica que se exercem no mundo literário ou artístico, em escala nacional ou internacional, é uma aposta de lutas no campo analisado e que cada um dos termos empregados para a nomear pode receber, segundo o ponto de vista do receptor, conotações diametralmente opostas; por exemplo, com a vontade dos “centrais”, isto é, dos dominantes, de descrever as tomadas de posição dos “periféricos” como um efeito do atraso ou do “provincianismo”, e, do outro lado, a resistência dos “periféricos” contra a desclassificação implicada nessa classificação, e seu esforço por converter uma posição periférica em posição central ou pelo menos em afastamento eletivo.⁸

Uma vez que o contexto espaço-temporal, ou melhor, as representações desse espaço tempo, o cronotopo⁹, comparece como um dos condicionantes das ações aqui investigadas, a formações discursivas, estas representações de locais e momentos vividos, como veremos, terminam por conformar um *corpus* de informações quase objetivas que informam as “atitudes modernas” que aqui nos interessam.

⁸. Pierra Bourdieu, *As regras da arte*, p. 331.

⁹. Crono+topo, como veremos nos dois capítulos finais.

Contribuir para essa geografia histórica, esse onde-quando do modernismo, por meio de um caso deslocado dos centros canônicos, e que por essa singularidade, que exploraremos no momento devido, pode evidenciar algumas das tensões acima descritas, é uma intenção desta tese. Contrapor modernidade, modernização e modernismo a um *onde* e um *quando* é avançar nesse debate e torná-lo menos genérico. Se os marcos temporais que balizam as análises de Fredric Jameson e David Harvey são válidos para os países “centrais” (as aspas indicam que voltaremos à noção de centro no devido momento), podem ser lidos de formas diversas em outros países, outros “centros”. Poderíamos fazer um inventário das associações, no Brasil e fora dele, vinculadas aos dois marcos históricos, mas é necessário reter esse período como um hiato democrático, se adiantamos um pouco a segunda data para 1964. A periodização política é fundamental na análise que aqui conduziremos.

Tomemos o exemplo preferido desses autores, a arquitetura moderna. O pós-guerra é um divisor significativo para os centros que viveram espacialmente a guerra com suas cidades destruídas, como a Europa, ou cresceram econômica e politicamente com a reconstrução após 1945, como os Estados Unidos. Se 1945 para o Brasil é também o pós-guerra, é sobretudo o período da redemocratização, do fim do centralismo político que marcou a segunda etapa da era Vargas, o realinhamento de estados excluídos do período anterior, como Bahia e São Paulo, o desenvolvimentismo, a ascensão do populismo etc. Se tratamos de outras questões, temos de se investigar se *outros* projetos de modernidade, *outros* modernismos lhes correspondem.

A MODERNIDADE

:

A modernidade é um tema renitente na teoria social. David Frisby mostra como a concepção – creio que não podemos afirmar que se tratasse de um conceito – contida nas palavras de Baudelaire foram retomadas pelo menos por dois importantes pensadores, como Simmel e Benjamin. Porém, a teoria social contemporânea, ao buscar nomear e decodificar a chamada pós-modernidade, seja para dar-lhe boas vindas, como Lyotard, ou recusá-la, como Habermas, teve novamente de enfrentar a definição da própria modernidade,

considerá-la um conceito periodizante, portanto, passível de superação em outro período, ou um projeto social que, caso não esteja concluído, não pode ser dado por encerrado.

Mike Featherstone – que não está exatamente teorizando a pós-modernidade e, sim, fazendo uma sociologia desta – define modernidade em uma acepção cronológica, acatando a definição comum à sociologia alemã do século XIX (Weber, Tönnies, Simmel), para a qual a modernidade contrapõe-se à ordem tradicional, implicando racionalização progressiva e diferenciação do mundo social. *Modernité* é o termo que Featherstone emprega em francês seguindo autores como J. F. Lyotard e Michel Foucault e que

assinala uma experiência de modernidade, na qual esta é vista como uma qualidade da vida moderna, induzindo um sentido de descontinuidade do tempo, de rompimento com a tradição, o sentimento da novidade e sensibilidade para com a natureza contingente, efêmera e fugaz do presente.¹⁰

O homem moderno, argumentava Foucault referindo-se a Baudelaire, é aquele que constantemente tenta inventar a si próprio, o que significa decifrar a experiência de vida nos novos espaços urbanos e na nova cultura de consumo que se desenvolve a partir do final do século XIX.¹¹

. Para o sociólogo inglês Anthony Giddens – para quem vivemos num período de alta modernidade –, a era moderna afeta os modos de comportamento e as práticas sociais pré-existentes: “Modernidade é essencialmente uma ordem pós-tradicional”¹². Giddens reivindica a necessidade de uma maior precisão nessa terminologia. Modernidade é quase equivalente a industrialização, se entendermos o mundo industrial como mais do que sua dimensão institucional. Seu sinal diacrítico, tradição, é uma forma de se lidar com tempo e espaço que insere toda a experiência dentro da continuidade do passado, presente e futuro. A modernidade não justifica suas práticas pela tradição mas pelo conhecimento. Nas palavras do autor, há uma “revisão da convenção”. E se modernismo é reflexão estética sobre a natureza da modernidade, o é também em relação a suas práticas espaciais e temporais.

¹⁰ . Mike Featherstone, *Cultura de Consumo e Pós-modernismo*, p. 21.

¹¹ . *Idem, ibidem*.

¹² . Anthony Giddens, *As conseqüências da modernidade*, p. 20.

O ESTADO DO CAMPO

Explorar a modernidade tal como ela se manifestou por meio de uma prática é dar conta das peculiaridades desta, ao menos em alguma medida. A arquitetura é uma disciplina, uma área do conhecimento. Segundo Clifford Geertz, o pensamento – qualquer que seja ele, ressalta o autor, ainda que este estivesse voltado para o pensamento moderno – deve ser compreendido por meio da descrição daquele mundo onde este pensamento faz sentido, ou seja, de uma etnografia. Geertz aceita que qualquer ideação é um artefato cultural, que “só pode ser caracterizado se interpretamos suas expressões através das atividades que as sustentam”¹³.

Ainda que essa tese não pretenda ser um exercício interpretativista, é possível guardar essa reflexão de Geertz como ponto de partida. A descrição de algo no mundo onde faz sentido é importante como um aspecto complementar à análise da prática. Mas é preciso junto com o sentido de algo em um mundo reconstruir o mundo em questão. E nesse ponto suas representações podem ser de grande valia.

O Museu de Arte de São Paulo (MASP) está suspenso sobre um longo vão de laje protendida e em seu interior as obras encontram-se expostas afastadas da parede, sem hierarquia ou sem um roteiro prévio, ainda que não ao acaso. O antigo solar do Unhão teve parte de suas instalações demolidas, suas janelas foram pintadas de vermelho, diferente da cor original, e a escada que levava ao segundo pavimento do imóvel foi substituída por outra de madeira, sustentada por encaixes semelhantes aos usados nos carros de boi. Como escrever a respeito indo além da descrição de suas particularidades?

Impõe-se, por esses fatos, o enfrentamento da questão da tradução, do processo de transferência do significado de uma linguagem para outra. E, no caso da antropologia e das ciências sociais de um lado e da arquitetura, de outro – com tudo que ela pode incluir, do *design* ao urbanismo – a tradução pode ter duas mãos:

A influência que aquilo que um dos pesquisadores desse tipo descobriu pode ter sobre aquilo que pesquisadores de outro tipo fazem é um problema nada fácil de resolver para a tradução; problema esse que, se for bem negociado e se as comunidades envolvidas estabelecerem conexões conceptuais, poderá trazer uma mudança considerável para o pensamento de ambas.¹⁴

¹³. Clifford Geertz, “Como pensamos hoje: a caminho de uma etnografia do pensamento moderno”, p. 227.

¹⁴. *Idem*, p. 231.

Para Geertz, disciplinas são, entre outras coisas, maneiras de se estar no mundo. Nesses termos, ser arquiteto, ser moderno ou acadêmico (como ser antropólogo de uma ou outra corrente) é habitar um certo tipo de universo. E, para o entendimento etnográfico desses objetos, o autor propõe três metodologias: o uso de dados convergentes, a explicação das classificações lingüísticas e a observação do ciclo vital.¹⁵ No primeiro caso, o foco está em comunidades naturais, em indivíduos que têm uma forte conexão entre si, grupos interligados. Em comunidades como os matemáticos ou os especialistas no Renascimento, afirma, ou os arquitetos modernos, sugiro, “é possível coletar dados convergentes, pois na maioria dos casos, o relacionamento entre seus habitantes não é puramente intelectual, mas também político (e, hoje em dia, cada vez mais marital).”¹⁶

O segundo método é uma longa tradição na antropologia, que, concentrando-se em palavras-chave, sabe que decifrar sua significação é iluminar uma maneira de ser no mundo. A identificação e análise do léxico, da terminologia que faz sentido nesse mundo, são parte da tarefa da pesquisa.

O terceiro ponto é central para a investigação que proponho e mais uma vez retoma uma tradição antropológica que tradicionalmente levou em conta ritos de iniciação, papéis de idade, gênero etc. Contudo, antes de concluirmos que Lina e suas obras serão objetos de uma etnografia “clássica”, cabe considerar que há muito as disciplinas das ciências sociais cruzam fronteiras e que esta tese pretende, sim, descrever com a densidade possível o percurso, o discurso e a obra de Lina em suas várias “comunidades” (de arquitetos, de artistas estrangeiros, paulistas, baianos, alternativos, integrados etc.), mas tem também a intenção de fazer essas evidências discutirem com sociologia, história, estudos culturais, além de rever questões relativas à historiografia da arte.

A arquitetura é também e sobretudo uma profissão. No campo das ciências sociais, a análise mais precisa sobre a arquitetura do século XX é de Magali Sarfatti Larson. Tomando a arquitetura, como já vimos, em sua dimensão artística, técnica e social, a autora aceita o conceito foucaultiano de disciplina como sistema de controle da produção de um discurso¹⁷, assinalando que críticos, historiadores (da arquitetura) e praticantes operam com

¹⁵ . *Idem*, p. 233.

¹⁶ . *Idem*, p. 235.

¹⁷ . Citado por Larson, p.259, n. 5.

o pressuposto de que apenas os arquitetos legitimados merecem ter seu trabalho tratado como arte e incluído no discurso arquitetônico. Assinala também a autonomia da arquitetura, considerada por seus praticantes um atributo definidor de seu trabalho, em conflito e paradoxo com a heteronomia, a dependência do arquiteto de clientes, competidores e executantes. Para a análise da mudança arquitetônica, há que se levar em consideração essa dialética entre discurso e prática, ou entre autonomia e heteronomia.

A autora considera que a arquitetura forneceu símbolos potentes para o século XX e que sua evolução pode ser tomada como um espelho para as discontinuidades na substância e qualidade da experiência coletiva. Não por acaso, assinala, filósofos e críticos como Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard e Fredric Jameson, além de David Harvey e Scott Lash, abordaram centralmente a arquitetura em sua análise, ora como metáfora, ora como exemplo eloqüente¹⁸.

A partir do século XX, prossegue Larson, os arquitetos se afastaram da aspiração de fazer cidades e foram na direção do projeto do objeto, gigantesco ou protótipo¹⁹. Em segundo lugar, avança, a arquitetura é a imagem mais visível da magnitude que o poder privado e corporativo pode ter; em terceiro, a arquitetura desceu à realidade social e penetrou no domínio do consumo de massas; por fim, a utilidade e a nova vocação chamaram os líderes do movimento moderno a rever sua vinculação com a habitação de massa. Eis o aspecto mais interessante de sua análise: a arquitetura moderna intervém em áreas densas das relações sociais, expressando necessidades tanto em programas estandardizados como em seu vocabulário de formas, simbolizando relações sociais, canalizando nossos movimentos pelo espaço e preenchendo nossas vidas com um palco e um código físico.²⁰

Nessa última afirmação reside um aspecto “bom para pensar”. Para que nosso cotidiano urbano-ocidental estivesse hoje preenchido de códigos físicos modernos foi preciso construir um olhar que aceitasse e reconhecesse tais códigos. Se a arquitetura

¹⁸ . Em grande medida, os argumentos de Jameson e Harvey encontram suas evidências em exemplos arquitetônicos e urbanísticos, como o Hotel Bonaventure de Los Angeles, os projetos urbanos do pier de Boston, ou a Bienal de Veneza de 1980, que incluiu a arquitetura, que foi tema importante do debate entre Habermas e Lyotard sobre o pós-modernismo.

¹⁹ . Ao excluir, curiosamente, o urbanismo de sua análise, Larson afirma que assim os arquitetos perderam a conexão com o poder do estado. Ela considera Brasília, por meio da análise do antropólogo James Holston, uma exceção.

²⁰ . Larson, *op. cit.*, p. 19.

moderna entrou na vida cotidiana e no espaço urbano, quais os mecanismos para distinguir entre dois edifícios, entre duas cadeiras? Larson aponta para o que denomina o silogismo básico da profissão: a arquitetura é feita por arquitetos, arquitetura é uma arte e arquitetos são necessários para produzirem arte.²¹ Esse silogismo cria um círculo vicioso no qual apenas os arquitetos consagrados, que realizam projetos exemplares, terminam sendo considerados como arquitetos.

Qual, contudo, o mecanismo que confere essa eficácia quase mágica a um nome? Para Bourdieu, que não analisa especificamente a arquitetura, mas constrói um modelo analítico, tais questões nos aproximam daquelas com que Marcel Mauss deparou-se em seus estudos sobre magia, quando teve de enfrentar analiticamente os instrumentos utilizados pelo feiticeiro, o próprio feiticeiro, a crença de seus clientes e, pouco a pouco, todo o universo social dentro do qual a magia é elaborada e exercida.²²

Guardando as diferenças entre a abordagem de Geertz e a de Bourdieu, proponho pensar a trajetória e os museus de Lina Bo Bardi, não exatamente no mundo onde fazem sentido ou no *art world* específico da arquitetura e museologia, mas no campo.

Com essa noção, que marca distintivamente e atravessa sua trajetória e obra, Pierre Bourdieu buscou, em sua origem, recusar-se a ter de escolher entre interpretação interna e explicação externa, ou seja, entre as alternativas disponíveis às ciências das obras culturais, ciências religiosas, história da arte ou da literatura:

Nestas matérias, a oposição entre um formalismo nascido da teorização de uma arte que chegava a um alto grau de autonomia e um reducionismo empenhado em relacionar diretamente as formas artísticas com formas sociais – (...) – encobria o que as duas correntes tinham em comum, a saber, o fato de ignorarem o campo da produção como espaço social de relações objetivas.²³

²¹ . *Idem*, p. 5.

²² . Bourdieu, P. *Poder simbólico*, p. 287.

²³ . *Idem*, p. 64. Após seus estudos na Argélia, Bourdieu publicou em 1966 um primeiro artigo, “*Champ intellectuel et project créateur*” em que propunha um programa de análise. Nesse momento, seu diálogo era com o estruturalismo e seus desdobramentos formalistas, no que diz respeito à análise literária, e também com o subjetivismo da fenomenologia. Seu postulado inicial de uma sociologia da literatura era a autonomia das práticas literárias que se baseiam na noção de campo, e aqui campo foi formulado como uma unidade de análise que possibilitasse explicar as práticas consideradas, evitando recorrer a fatores externos como único princípio de inteligibilidade. Ver Louis Pinto, pp. 83-6.

Trata-se, assim, de analisar as obras e as atividades de Lina remetendo-as às regras do campo e às suas disposições preliminares – *habitus*²⁴. Todavia, situar e datar as duas obras aqui estudadas, dois projetos museológicos, é mais do que localizá-las em um momento histórico, um contexto. É relacioná-las com a vida urbana e cultural das cidades para onde foram projetadas, que por sua vez precisam ser vistas sob a delicada relação centro-periferia que havia entre elas e outras cidades com as quais competiam, que por sua vez reproduzem relações centro-periferia entre outras cidades e países, no mundo. Ou seja, da dominação simbólica de cidades ou regiões umas sobre as outras. Pois, se os museus estão em uma cidade, estão também num cronotopo, em um espaço-tempo ficcional que fornece elementos para essa intervenção que marca a paisagem, conferindo-lhe novos significados, que se repõem continuamente. Em outras palavras, o significado atribuído a um lugar no espaço urbano não é estático, ainda que eu não pretenda fazer uma arqueologia das camadas de significação que há algumas décadas vêm se sedimentando sobre o MASP e o Unhão.

A NARRATIVA E A ILUSÃO BIOGRÁFICA

A leitura aqui proposta dos espaços onde Lina atuou e dos espaços físicos e urbanos que concebeu tem uma ênfase biográfica, um pressuposto de que a experiência social do agente comparece em sua atuação, que é parte do problema a ser respondido. Reconstruir sua trajetória é parte também do movimento de, retirando-a do círculo especializado do debate arquitetônico, possibilitar outras leituras de sua atuação e obra, desta vez em chave sociológica.

Na primeira parte da tese, “Trajetória”, elementos relevantes da trajetória pessoal e profissional de Lina para a análise dos dois museus e do papel de sua autora comparecem. Agente no feminino em um campo dominado por profissionais masculinos; estrangeira em São Paulo; representante do MASP e da ação cultural de Assis Chateaubriand em Salvador; abraçadeira quando se apresentava ao público italiano; brasileira e italiana, mais ou menos

²⁴ . Segundo Bourdieu, cuja acepção do conceito de *habitus* aceitamos nesta tese, pode ser pensado como uma gramática gerativa de práticas que se conformam às estruturas objetivas das quais ele é produto. Como o outro trabalha essa noção em diversas dimensões e em pesquisas em áreas e temas muito diferentes, ver toda a bibliografia de Pierre Bourdieu ao final dessa tese e também Louis Pinto, Pierra Bourdieu e a teoria do mundo social.

ligada a Pietro Maria Bardi, dependendo da situação e do momento de sua trajetória. Seus espaços sociais revelam-se diversos e conflitantes. Em que medida esse jogo de identidades é um elemento relevante à proposta de entendimento dos espaços que projetou, quando também a arquiteta é representada a partir desses diversos atributos, nem sempre compatíveis? A construção da relação entre obras e autoria implica a relação entre as posições do autor e suas tomadas de posição, muitas das quais se dão por meio da obra. Citando Louis Pinto em sua introdução e análise da teoria de Pierre Bourdieu:

Trata-se, por exemplo, de relacionar as aspirações, as competências socialmente consideradas de um indivíduo (grande burguês parisiense etc.) com seu *status* reivindicado e/ou atribuído (poeta de vanguarda etc.), status que comanda um conjunto de escolhas diversas nas situações renovadas que se lhe apresentam (engajamento, estetismo etc.) (...) Assim, o sentido de uma obra, caracterizável sempre duplamente – social e intelectualmente –, não pode ser compreendido (a não ser excepcionalmente) por dedução direta a partir das características sociais do autor, mas somente de modo indireto, em função do espaço dos possíveis onde ela se insere.²⁵

Reconstituir a trajetória da arquiteta é tarefa perigosa, pois a pesquisa corre o risco permanente de cair no que Bourdieu denominou ilusão biográfica. No limite, isto se aplica ao estudo que qualquer trajetória, mas agrava quando a personagem eleita é conhecida e há uma circulação de narrativas e auto-narrativas a seu respeito. Seu argumento é que, por detrás do senso comum que narra a vida como um todo (um caminho, um percurso, uma estrada etc.) coerente e orientado, repousa a noção sartreana²⁶ de projeto original, de vida organizada como uma história, seguindo uma ordem cronológica e também lógica. Bourdieu propõe – no lugar dessa visão em que, geralmente, biógrafo e biografado estão juntos em uma coerência construída de trás para frente – a noção de *trajetória*, entendida como “uma série de *posições* sucessivamente ocupadas por uma mesmo agente (ou um mesmo grupo), em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações

²⁵. Louis Pinto. *Pierre Bourdieu e a teoria do mundo social*, p. 82. Um dos aspectos mais sugestivos do livro de Pinto é que ele aplica categorias bourdianas à análise que faz da obra e trajetória de Bourdieu.

²⁶. Bourdieu se contrapõe a Sartre em diversos momentos de sua obra, mas especialmente no que diz respeito à noção desde de “projeto original”, que considera a vida como um todo e onde, por meio da ilusão retrospectiva, se atribui os eventos últimos aos iniciais, como se nestes já estivessem quase que previstos. Pinto chama a atenção para o fato de que quando Bourdieu começou sua transição da filosofia para os trabalhos empíricos na Argélia, dando início à sua carreira de sociólogo-antropólogo, ser um seguidor de Sartre era uma das possibilidades oferecidas pelo campo, e que foi contra esta que ele realizou ao menos parte de sua obra.

incessantes”²⁷. Nessa perspectiva, prossegue, tentar compreender a vida como uma série única, vinculada a um sujeito, seria tão infundado quanto pretender explicar um trajeto de metrô sem a estrutura da rede. Sua proposta é reconstituir os acontecimentos biográficos da biografada entendendo-os como alocações e deslocamentos no espaço social, o que significa compreender trajetória reconstituída no campo onde esta se desenrolou.²⁸

De uma outra perspectiva, o sociólogo Anthony Giddens, ao tematizar a modernidade, vincula biografia e modernidade na mesma análise. Cada um de nós, argumenta, não apenas *possui* mas *vive* uma biografia reflexivamente organizada em termos do fluxo de informações a respeito de possíveis modos de vida. Modernidade para esse autor é uma ordem pós-tradicional, em que a pergunta a respeito de como viver é respondida com decisões sobre como se comportar, como comer, vestir etc., – e eu acrescentaria onde e como morar, em que país, cidade, de que objetos se cercar etc. No caso do artista moderno e burguês, a auto-identidade e a construção da imagem pública, assim como seu estilo de vida são parte dos problemas que ele se propõe, não a solucionar, mas a formular. Em Giddens, a auto-identidade não é dada, tampouco um traço distintivo, sequer uma coleção de traços distintivos que o indivíduo possui: é o *self*, tal como entendido pela pessoa nos termos de sua biografia. A abordagem de Giddens é pertinente, uma vez que vincula essa construção da auto-identidade à modernidade e, no caso específico desta tese, uma vez que estamos estudando um artista *moderno*, essa questão deve ser considerada. O *self*, a construção da identidade é um projeto reflexivo. Todavia, com base no que foi dito anteriormente, essa noção de construção do *self* não poderia ser confundida com a do projeto original que se cumpre de Sartre, tão atacada por Bourdieu? Contudo, é mencionando o sociólogo francês que Giddens adverte que a admissão da escolha não supõe que estas estejam abertas a todos. Para grupos que se libertaram dos contextos tradicionais de atividade, existe uma pluralidade de escolhas entre estilos de vida. Concordando com Bourdieu, lembra-nos que essas variações de estilo de vida são também aspectos estruturantes elementares de estratificação²⁹.

²⁷ Bourdieu, “A ilusão biográfica”, p. 81. (Grifo do autor)

²⁸ . *Idem*, pp. 81, 82.

²⁹ .Giddens, *Modernity & self-identity*, p 82.

Na análise de Stuart Hall³⁰, é a noção de sujeito iluminista – anterior ao sujeito sociológico – que nos faz pensar na vida como algo coerente, previsto, que simplesmente se desenrola. É um vício presente nas biografias que poderiam apontar que (um exemplo deliberadamente caricato), “Lina já desenhava bem desde menina”, ou seja, seria inevitável que ela se tornasse uma conhecida arquiteta (ou Mozart tocava piano desde criança, o que poderia gerar o mesmo equívoco). Mas Hall assinala outra questão pertinente a qualquer biografia: o jogo das identidades, que possibilita que um mesmo agente responda constante e situacionalmente sua auto-representação. Se a noção de sujeito sociológico aloca na noção de identidade a ponte entre mundo interior e exterior, a noção pós-moderna, que Hall defende, assinala a mobilidade das diversas identidades que os sujeitos podem experimentar e manifestar.

Um artista moderno negocia, vendendo junto com sua obra e assinatura, sua posição no campo, seu lugar na historiografia³¹, suas tomadas de posição, sua trajetória e a narrativa de sua biografia. Sabemos o quanto a conhecida trajetória de Vincent Van Gogh, que vendeu apenas um quadro em sua vida, é um fator da extrema valorização atual de sua obra. A trajetória, entendida como experiência social, e a narrativa biográfica empreendida pelo ator/autor são, assim, ferramentas fundamentais de análise e permitem acrescentar temas ausentes a uma abordagem mais exterior ao objeto sem cair, por outro lado, em interpretações voluntaristas.

Personagem moderno por definição e auto-definição, Lina Bo Bardi narrou diversas vezes e de diversas formas sua infância e juventude, os anos de Liceu e universidade, seu casamento, explicou e situou seus projetos. “Eu nunca quis ser jovem. O que eu queria era ter História. Com vinte e cinco anos queria escrever memórias, mas não tinha matéria”³², escreveu. Explicou suas escolhas como racionais e reflexivas – mais do que isso, como *escolhas*, mas freqüentemente misturou versões, trocou nomes e lugares, inverteu datas. Teve diversos porta-vozes que reiteraram suas explicações e versões para os fatos de sua trajetória no campo, dois países, quatro cidades.

Com esse material empírico é possível atender tanto às advertências de Bourdieu como ao sugestivo argumento de Giddens: analisar sua trajetória ao mesmo tempo dando

³⁰ .Stuart Hall, *A questão da identidade cultural*.

³¹ . Michael Baxandall, *Patterns of intention*.

³² . “Curriculum literário”, Ferraz, *Lina Bo Bardi*, p. 9.

conta de suas escolhas condicionadas, da narrativa com a qual recompõe – de forma incoerente, a-cronológica, fantasiosa, interessada – sua trajetória. É um estudo de caso que, como Elias sublinhou ao fazer sociologia a partir das biografias de Mozart, revela “aspectos sociais das tensões que aqui nos interessam.”³³

A ANÁLISE DA OBRA

A segunda parte da tese trata dos museus que Lina Bo Bardi concebeu entre 1947 e 1968 e traz embutida a questão: pode a ciência social analisar uma obra que é um fato social mas também um fato físico e espacial? A resposta vai além do sim ou não – claro que sim – e recai no “como” e com qual instrumental.

Da perspectiva da história das cidades de São Paulo e Salvador, o MASP, MAMB e o Solar do Unhão, onde funcionou brevemente o MAP, são momentos importantes de seus respectivos processos de urbanização, vistos como culminação ou início da transformação da paisagem urbana. Podem ser lidos como uma paisagem de poder³⁴, em oposição àquelas vernaculares. A oposição entre paisagem – que implica um ponto de vista, uma perspectiva – e vernacular, tomado como o lugar daqueles destituídos de poder, carrega consigo embutida uma noção quase de *bricolage* desse último. Essa oposição pode ser produtiva para pensar o MASP como mais um monumento de poder na artéria urbana – a Avenida Paulista – que desde seu nascedouro foi constituída como uma paisagem de poder, ou para explicar a recuperação do Solar do Unhão como agregadora de poder em uma área até então desqualificada da cidade, uma *proto-gentrification*³⁵. Contudo, essa distinção não esclarece o porquê do primeiro ser uma caixa suspensa em concreto e o segundo uma delicada e incisiva intervenção que inclui aspectos – relidos no projeto de recuperação, é claro – do próprio vernacular.

Os dois edifícios podem ainda ser interpretados como resultantes de disputas entre grupos dominantes por um determinado espaço das cidades; podem também ser lidos ou

³³ . Norbert Elias, *Mozart – sociologia de um gênio*. p. 17.

³⁴ . Sharon Zukin é quem define paisagem de poder em oposição àquela vernacular em *Landscapes of Power*.

³⁵ . *Gentrification*, termo cunhado na Inglaterra nos anos 1960, vem sendo amplamente utilizado nos estudos urbanos a partir da década de 1980 para dar conta do processo de aburguesamento ou enobrecimento pelo qual algumas áreas urbanas “requalificadas” passam com a subsequente substituição da população de baixa renda por outra mais “nobre”, de práticas aburguesadas, inclusive culturais.

incluídos no rol das transformações urbanas das últimas décadas. Entretanto, considero que essas leituras de edifícios enquanto um ponto na história urbana de cada cidade são pertinentes, mas insuficientes para a análise que me proponho a desenvolver.

Tratá-los como obras é um procedimento incomum nas ciências sociais. Contudo, não se trata de considerá-los como coisa já concluída e realizada, a ser decifrada e explicada, mas como indícios de atos que podem ser objetivados por perguntas e hipóteses. É deixar ver o autor se fazendo e fazendo a obra, colocar-se no ponto de vista do autor sem empatia.³⁶

O argumento dessa tese é que edifícios e alguns espaços da cidade devem ser tratados pela ótica da história intelectual, uma vez que são produtos, além dos outros aspectos citados acima, de um saber especializado, que possui regras próprias, disputas internas etc. – um campo. Se esse argumento poderia no limite ter validade até mesmo para o edifício de autoria anônima, não destacado, no contínuo do conjunto urbano onde se insere, é condição da análise do edifício singular, assinado, que ocupa simultaneamente um lugar no tecido urbano e um lugar no campo da arquitetura.

Os edifícios citados são museus. Desde os primeiros museus abertos ao público no século XVIII, quando teve início a era dos museus públicos e nacionais³⁷ (que chegaram ao Brasil com o Império no século XIX³⁸), estes são espaços diferenciados no sentido de que guardam, selecionam e exibem coleções que divulgam e comemoram a memória nacional. Em outro extremo temporal, museus pós-modernos (freqüentemente sem acervo ou com importância secundária atribuída ao mesmo, como o Guggenheim de Bilbao) fazem parte, ao mesmo tempo, da estetização da vida cotidiana e da reocupação e valorização de áreas urbanas, com tudo o que esta implica em termos de disputas entre cidades por pessoas, capitais etc. São museus espetaculares, não mais destinados apenas ao conhecedor instruído e ao conhecedor sério.³⁹

Entre o museu comemorativo e guardião de memória nacional e o *locus* de sensações e experiências pós-modernas, podemos situar o museu moderno. Na análise do

³⁶ . Louis Pinto, *op. cit.*, p.85.

³⁷ . O Louvre foi tornado museu entre 1750 e 1773, o Ermitage em São Petesburgo em 1764, o Museu do Prado em Madri em 1785.

³⁸ . Museu Nacional, Museu Paulista, Museu Nacional de Belas-Artes, Museu Histórico Nacional, Museu Goeldi.

³⁹ . Mike Featherstone, *op. cit.*, p. 103.

crítico e historiador Giulio Carlo Argan, este tem um duplo papel, na experiência do usuário e no espaço urbano:

O Museu Guggenheim, que Wright construiu no centro de Nova York, insere-se como um bloco plástico em espiral no alinhamento perspectivo de uma grande artéria e interrompe-o; “*local delegado*” de uma experiência estético-cultural (museu de arte moderna), ele rompe a lei da uniformidade perspectiva da mesma forma como a igreja na cidade antiga isolava e definia o local da experiência religiosa.⁴⁰

Assim, na observação de Argan⁴¹, o museu é definidor de sua relação com o espaço urbano. Por local delegado podemos inferir que sua importância, como no museu pós-moderno, se dá por sua inserção na cidade e pela experiência que possibilita. Um edifício como definidor do espaço circundante não é novidade. O que Argan sublinha é que depois da Segunda Guerra Mundial este não é mais o espaço religioso ou político e, sim, o espaço cultural. Há, contudo, uma distinção em relação ao modelo de museu que viria a sucedê-lo: o acervo é fundamental⁴².

O espaço político, religioso ou cultural a que se refere Argan pode ser analisado, com o auxílio do historiador Carl Schorske, como um espaço contestado, onde a designação de um espaço para um projeto, as transformações na organização dos edifícios conferem a um museu um significado e um papel na resolução de um conflito. Ainda que, para um transeunte contemporâneo, tanto o MASP na Avenida Paulista, São Paulo, como o Solar do Unhão na Avenida do Contorno, Salvador, possam parecer estar harmonicamente integrados à paisagem em sua contida monumentalidade, podemos exclamar, como faz Schorske para os edifícios da *Ringstrasse* vienense: que grande conflito jaz escondido e solidificado nesses prédios!⁴³. Sua análise leva em conta o papel que Viena precisava adquirir e manter em um contexto moderno e pan-austríaco, as disputas ao redor da modernização da capital, as resoluções formais dos edifícios da *Ring*, seus autores, para estabelecer o que de fato interessa: os nexos entre tradição e modernidade na política

⁴⁰ . Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*, p. 513, (grifos adicionais).

⁴¹ . Giulio Carlo Argan, crítico, historiador de arte italiano, foi prefeito de Roma e contemporâneo de Lina Bo Bardi Comparece nessa tese não como representante de um matriz teórico-metodológica adotada, mas como um agente do campo analisado.

⁴² . São comuns a crítica ao museu pós-moderno como lugar de eventos, refeições, lazer, o que não necessariamente remete a seu acervo, que pode inclusive não existir, como no recente caso do Guggenheim de Bilbao, Espanha.

⁴³ . Carl Shorske, *Pensando com a história*, pp. 124-5.

cultural do período, as maneiras como o poder imperial se expressava em uma cultura estética. Seus textos a respeito da reforma urbana de Viena no final do século XIX são exemplares ao vincular cultura e política, história intelectual e urbana.⁴⁴

Além disso, o museu moderno é parte fundamental da constituição do campo da arte moderna e da construção de um olhar moderno, um olhar do usuário que aceite essas inovações do campo. O *Museum of Modern Art* (MOMA) de Nova York foi criado em 1929 e a data aponta com exatidão que já não se tratava mais do modelo de um museu guardião do passado e, sim de um espaço fundador, instaurador e consagrador de experiências estético-culturais presentes – da modernidade e do saber vê-la e usá-la. O próprio MOMA, logo em 1932, abrigou a famosa exposição *Internacional Style*, curada por Alfred Russel Hitchcock e Philip Johnson, mostrando a “nova arquitetura” sob esse nome: obras a partir da Fábrica Fagus de Gropius de 1914, as realizações da Bauhaus, os planos urbanos de Le Corbusier etc.⁴⁵

Edifícios destinados a museus são assim um projeto total, indissociável de seu uso, em que a concepção exterior – seu diálogo com a cidade ou a área da cidade onde está inserido – e interior – o modo como permite exibir seu acervo ou desenvolver suas atividades – são igualmente relevantes e devem ser analisados conjuntamente. Edifícios de museus, como outros edifícios singulares, têm em sua autoria, mais do que uma simples chancela, uma tomada de posição em relação ao próprio campo da arte e da arquitetura moderna. Não por acaso, o primeiro Museu Guggenheim (Nova York, 1959) foi projetado por um Frank Lloyd Wright já consagrado e o Whitney Museum pelo ex-Bauhaus Marcel Breuer.

Assumida a relevância da autoria, resta torná-la um tema da pesquisa. De outra perspectiva, os referidos museus podem ser lidos levando em conta a relação entre o autor de seu projeto e aquele que o encomendou. Como argumentou Baxandall:

Uma pintura do século XV é o testemunho de uma relação social. De um lado o pintor que realizava o quadro ou, ao menos, supervisionava sua execução. De outro, alguém que o encomendava, fornecia fundos para sua realização e, uma vez concluído, decidia de que forma usá-lo. Ambas as partes agiam de acordo com

⁴⁴ . Schorske faz uma análise mais detalhada dessa intervenção urbana no livro *Viena fin-de-siècle*. O texto citado anteriormente dá continuidade e revela novos aspectos do objeto, uma década depois.

⁴⁵ . Larson, *op. cit.*, todo o segundo capítulo.

instituições e convenções – comerciais, religiosas, perspectivas, sociais, na acepção mais ampla do termo – que eram diferentes da nossa e influenciavam suas relações em comum.⁴⁶

Esse argumento, se pode ser transposto em sua estrutura básica para a análise de uma obra do século XX – apresentando a pergunta: de que relação social ela participa? – necessita ser desdobrado, reinterpretado para poder ser generalizado, ou seja, para dar conta do que não é específico da pintura religiosa na Itália no século XV. Um ponto é certamente o da autoria das obras, menos caracterizada naquele contexto do que ao final de um longo processo de emancipação da relação cortesã do artista em direção a uma relação burguesa de mercado, que culmina em um valor excepcional conferido à autoria. Os projetos do MASP e do Solar do Unhão têm uma autora, responsável por seu projeto. São urbanos e ocidentais, o que faz com que a questão – quem os concebeu? – tenha importância crucial. Em trabalho posterior, Baxandall volta a essa relação:

The maker of a picture of other historical artifact is a man addressing a problem of which his product is a finished and concrete solution. To understand it we try to reconstruct both the specific problem it was designed to solve and the specific circumstances out of which he was addressing it. (...) What we are going to be dealing with are relations – relations of problems to solutions, of both to circumstances, of our conceptualized constructs to a picture covered by a description, and of a description to a picture.⁴⁷

É notável o impacto que o livro publicado por Baxandall em 1972 teve sobre alguns sociólogos e antropólogos, o que veio a repercutir em obras posteriores de três deles. Baxandall teve um artigo publicado em *Actes de la recherche*, dirigida por Pierre Bourdieu, em 1981. E em *Local knowledge*, de 1983, Clifford Geertz mencionou o mesmo livro como aquele “que usa exatamente o mesmo tipo de abordagem que defendo”. Também Howard Becker retomou parte de seus argumentos em *Art world*, de 1982. Tal impacto, contudo, não se deve apenas às qualidades de *O olhar renascente*, mas está situado no estado de áreas da teoria social no início dos anos 1980.

Ao publicar em 1984 um balanço da teoria antropológica recente, a antropóloga Sherry Ortner assinalou a emergência da abordagem que levava em conta a prática, expressa em autores tão distintos como os aqui citados Geertz e Bourdieu, assim como em

⁴⁶ . Michael Baxandall, *O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália*, p. 11.

⁴⁷ . Michael Baxandall, *Patterns of intention*. pp. 14-15.

Anthony Giddens e Marshall Sahlins. O impacto da obra de Baxandall, traduzido em leituras distintas, ganha novos contornos se visto à luz dessa abordagem, assim como da aproximação entre antropologia e história, que então também se delineava. Segundo Ortner, uma das qualidades da abordagem prática é que esta não necessita de divisões como base e superestrutura, tampouco de dizer qual é determinante da outra e, sim busca explicar o sistema como um todo que não é necessariamente coeso e harmônico, referindo-se à prática – ou seja, ao que as pessoas fazem.

Sahlins, em 1981, criticando a passagem intocada da lingüística de Saussure para a antropologia de Lévi-Strauss por ter eliminado a história, retomou a divisão teórica entre fala e linguagem afirmando que é na primeira que se faz a história. Vale citar como a dimensão prática é recuperada:

Na fala a História é feita. Aqui os signos são distribuídos em relações dispersas e contingentes com os propósitos instrumentais das pessoas – propósitos, é claro, socialmente constituídos mesmo que possam ser individualmente variáveis.⁴⁸

Contudo, embora seja possível e desejável em algum momento aproximar autores de linhagens teórico-metodológicas diversas, nessa tese interessa mais explicitar a diferença da abordagem com a qual Geertz, Bourdieu e Becker apropriaram o trabalho de Baxandall a partir de 1980.

O sociólogo americano Howard Becker aceita as premissas de Baxandall, mas as conduz a caminhos diversos daqueles que proponho nesta tese. Ele propõe como unidade analítica o “mundo da arte” e afirma que neste existe mais do que o artista: há um sistema que abarca o pessoal de suporte, os materiais produzidos e utilizados, a crítica especializada etc. O artista aparece em sua análise – a meu ver, desaparece – como uma pessoa que na negociação de papéis no interior desse mundo é assim reconhecido. Mecanismos especiais, afirma, separam artistas de não artistas, mecanismos que variam de sociedade para sociedade. Refuta assim o mito do artista especialmente dotado:

Trabalhos artísticos (...) não são produtos individuais de “artistas” que possuem um dom raro e especial. São ao invés disso, produtos conjuntos de todas as pessoas que cooperam através das convenções características de um mundo da arte para que tal trabalho possa vir a existir. Artistas são algum subgrupo desse mundo cujos

⁴⁸ . Marshall Sahlins, *Mithical realities, historical metaphors*, p. 5.

participantes, por comum acordo, decidem quem possui um dom especial que torna sua contribuição única e indispensável, e por isso arte.⁴⁹

É possível fazermos duas ressalvas ao argumento de Becker. Em primeiro lugar, sua noção de atividade coletiva é de que esta representa um conjunto de pessoas. Ele sugere que esse contingente, não importa o número, trabalha em cooperação, da qual o trabalho resultante sempre mostra sinais. Retomando a idéia do trabalho artístico testemunhar uma relação social, o trabalho na perspectiva de Becker testemunharia essa cooperação, que pode ser efêmera, ainda que produza “padrões de atividade coletiva que chamamos um mundo da arte (*art world*)”⁵⁰. Essa noção de cooperação entre pessoas com posições hierarquicamente distintas parece-me ser, ao mesmo tempo a contribuição e a fragilidade do postulado de Becker, uma vez que supõe que, por exemplo, para um concerto musical se realizar é preciso um espectro populacional que vai do regente de orquestra ao vendedor de bilhetes, terminando na audiência – ou seja, ele acrescenta um número variável de intermediários entre as duas pontas dessa relação. Para ele, internamente a esse conjunto de pessoas existe uma divisão de trabalho, ainda que com variações nas diversas modalidades ou estilos artísticos. Conclui-se que em uma extensa divisão de trabalho assenta-se qualquer obra de arte, ficando fora desse quadro as lutas entre diferentes mundos artísticos (pintura, cinema, música etc.), assim como os conflitos internos inerentes a essa divisão de trabalho, as disputas, os diferentes recursos materiais e simbólicos com os quais as pessoas pertencentes a um desses “mundos” disputam seu lugar nessa divisão de tarefas, que podem tornar algumas mais facilmente substituíveis do que outras.

Do outro lado do Atlântico, assim Bourdieu relatou a leitura que fez de Baxandall:

O livro de Michael Baxandall *O olho do quatrocentto* [em francês, *L'oeil du quatrocentto*] apareceu-me de imediato como uma realização exemplar do que deve ser uma sociologia da percepção artística (...).

Mais próximo em sua leitura de Geertz do que de Becker, Bourdieu assinalou no trabalho do historiador inglês a convergência com sua própria intenção de fazer uma

⁴⁹. Howard Becker, *Art worlds*, p. 35.

⁵⁰. *Idem*, p. 1.

história social da disposição “pura” e da competência artística. Além disso, aproximou Baxandall de sua própria abordagem ao analisar uma tradição estranha – seja ela renascentista ou cabile – e dos dilemas da falta de compreensão imediata do indígena contemporâneo e do trabalho a ser realizado para suprir tal carência.

Volto a assinalar o impacto de *O olhar renascente* no contexto da emergência da teoria da prática, da qual Geertz e principalmente Bourdieu foram alguns dos bons proponentes. Contudo, se Geertz em *Negara* investia contra a perspectiva objetivista, propondo a etnografia como uma experiência intersubjetiva do antropólogo com seus informantes ou suas informações, Bourdieu preconizava a superação da distância intelectual entre objetivismo e subjetivismo por meio da noção de *habitus*.

As distâncias são maiores. Poderíamos aproximar os dois autores recorrendo a um autor freqüentemente mencionado por ambos, Max Weber. Entretanto, da vasta obra sociológica de Weber, as eleições foram diversas, assim como os propósitos dessas eleições. Geertz leu o sociólogo alemão por intermédio de Talcott Parsons, o que significava Eliminar Marx do panorama⁵¹, o que não ocorre nos escritos de Bourdieu. Se é conhecida a citação em que Geertz assinala a importância dos sistemas simbólicos a partir de Weber, em Bourdieu trata-se, entre outros legados, da autonomia conferida a tais sistemas. O que resulta, em sua análise, no espaço social que alguns agentes logram habilitando-se à manipulação legítima dos produtos simbólicos. Em Weber, Bourdieu encontrou uma alternativa ao estruturalismo e ao marxismo – a obra de Weber, especialmente a sociologia da vida religiosa, é um dos pilares da noção de campo.

(...) a primeira elaboração rigorosa da noção [de campo] saiu de uma leitura do capítulo de *Wirtschaft und Gesellschaft* [*Economia e Sociedade*] consagrado à sociologia religiosa, leitura que, dominada pela referência ao campo intelectual, nada tinha de comentário escolar. Com efeito, mediante uma crítica das relações entre os agentes religiosos proposta por Weber que implicava uma crítica retrospectiva da minha representação inicial do campo intelectual, eu propunha uma construção do campo religioso como *estrutura de relações objetivas* que pudesse explicar a forma concreta das interações que Max Weber descrevia em forma de uma *tipologia realista*.⁵²

⁵¹. Sherry Ortner, “*Theory in anthropology since the sixties*” e a apresentação de Miguel Vale de Almeida a Clifford Geertz, *Negara*.

⁵². Pierre Bourdieu, *Poder simbólico*, p. 66 (grifos do autor).

Voltando a Becker, levemos a sério sua ressalva quanto ao dom raro, prerrogativa das sociedades ocidentais e daquelas que, desde o Renascimento, sofrem sua influência. Sua restrição certamente faz todo sentido em situações em que nos deparamos com manifestações artísticas realizadas coletivamente, em que a autoria não faz parte das regras do grupo em questão, ou em períodos em que sequer era conhecida. Não é caso, contudo, de grande parte das manifestações artísticas modernas. Em situações extremas, assinala Becker, esse mito romântico – o dom – autoriza alguns a não se sujeitarem aos constrangimentos impostos aos outros. Podemos, usando outra terminologia e com tudo que isso acarreta, tomar o mito do raro dom como uma noção nativa da arte ocidental – lembrando que é do Ocidente e do século XX que trata essa tese – e buscar entender e explicar a razão de sua importância.

Mitos, afirmam os antropólogos, dizem sempre muito do seu contexto de proferição e muito mais. Além disso, resta a questão, central a meu ver, de tentar dar conta das condições sociais de construção dessa mitologia, se assim devemos nos referir a essa noção cara à arte ocidental moderna.

Na direção oposta à deificação dos “grandes homens” e, nesse aspecto, de acordo com Becker e com toda a sociologia, Norbert Elias considera o dom um elemento determinante, entre outros, do destino social do artista. Nesse sentido, o dom é um fato social. Em sua análise de Mozart, ele investe contra a noção comum de que a criação de obras de arte independe da existência social de seu autor, de sua experiência social. Elias não pensa em um mito romântico como Becker, mas busca desconstruir a dicotomia romântica segundo a qual “a imagem idealizando do gênio é um dos elementos que os indivíduos agrupam em nome da espiritualidade contra seu eu corporal”⁵³. É a tônica da obra de Elias: os impasses do processo civilizatório.

Tomando-se a sério a afirmação de Becker – “special mechanisms sort out artists from nonartists”⁵⁴ –, é preciso levá-la às últimas consequências, ou seja, verificar quais são tais mecanismos, em que situação operam. Para isso, certamente necessitamos de ferramentas analíticas que o interacionismo em sua abordagem privilegiadora do consenso

⁵³ . Norbert Elias, *Mozart, sociologia de um gênio*, p. 54.

⁵⁴ .H. Becker, *op. cit.* p. 16.

do líder, liderança que não pode se dar verticalmente por meios usuais e fixados, mas sim pela intervenção pessoal do próprio líder. Em contrapartida, do líder exige-se que o carisma seja exposto constantemente, que este constantemente demonstre sua capacidade de ação e intervenção de modo inédito e imprevisível.

Veremos no próximo capítulo como Le Corbusier constituiu o líder carismático para diferentes círculos de apoio, inclusive no Brasil e na Itália.

Na análise de Bourdieu, a indagação “o que faz de um artista um artista” remete a outra: quem criou o criador, o produtor de feitiços? Noções tão naturalizadas como as de criador e artista são resultado de um longo e vagaroso processo histórico. Nesse sentido, diferentemente de Becker, trata-se não de exorcizar o nome do mestre, pois seu nome é, queiramos ou não, um feitiço. A tarefa então passa a ser:

Descrever a emergência progressiva do conjunto das condições sociais que possibilitam a personagem do artista como produtor do feitiço que é a obra de arte, isto é, descrever a constituição do campo artístico (no qual estão incluídos os artistas, a começar pelos historiadores da arte, mesmo os mais críticos) como o lugar em que se produz e reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação de valor que é próprio do artista.⁵⁷

O poder quase mágico da assinatura nada mais é do que o poder, outorgado a certos indivíduos, de mobilizar a energia simbólica produzida pelo funcionamento do campo. Retornando a Marcel Mauss, Bourdieu lembra que a questão quanto à magia não é tanto em relação às propriedades do mágico, ou a suas operações e representações, mas sim descobrir quais são as bases da crença coletiva, desse reconhecimento coletivo, coletivamente produzido, que é a fonte da força apropriada pelo mágico. E essa fonte de poder criativo, *mana* ou carisma, não deve ser buscada para além do campo, suas lutas, suas relações objetivas, a energia que ali é gerada.⁵⁸

Mesmo críticos culturais com origem na teoria literária, pensando aqui em Fredric Jameson, procuram escapar a essa deificação do artista gênio. Em *Pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo tardio*, se de um lado ele menciona de passagem alguns artistas modernos como demiurgos e profetas (estaria tomando de empréstimo a terminologia

⁵⁷ . Poder simbólico, p. 289.

⁵⁸ . Pierre Bourdieu, “The production of belief”.

não oferece. O poder (e, mais do que isso, qual poder) é, a nosso ver, seguramente um desses mecanismos.

Assim, um projeto sociológico que pretenda dar conta dos mundos artísticos do último século precisa incluir em sua agenda o artista “raro”, uma vez que os mundos das artes – para usar o termo de Becker – no ocidente estão centrados na idéia do gênio ou do talento excepcional. Não se trata, creio, de tomar uma noção nativa como explicação final ou de refutá-la, mas de levá-la em consideração, incluindo-a como parte do problema⁵⁵, já que sua omissão torna parcial e frágil a análise. Afinal, se dizemos “um Picasso” ou uma “ópera de Mozart”, há que explicar o contexto em que tais discursos são proferidos e, se a ênfase no indivíduo for central, considerá-la é fazer análise sociológica e antropológica.

A socióloga Vera Zolberg fornece uma pista sugestiva ao propor uma sociologia da manifestação artística que tome Max Weber como base. Curiosamente, não é o Weber da sociologia da música, mas, sim, o da religião e política, por conta do conceito de carisma. Nessa rota, é pertinente verificar como essa noção weberiana se desdobra em alguns dos autores aqui analisados.

Para Elias, o líder carismático é aquele que se beneficia de um equilíbrio instável, abalado, se apresentando-se quase como sempre a novidade no campo social, afirmando subverter em sua passagem todas as atitudes dominantes, previsíveis, rotineiras. Para o autor, o mesmo se aplica em alguma medida ao grupo que o sustenta, o grupo central:

Ambos têm que se servir de meios, atitudes e comportamentos que ainda não foram postos à prova. É possível estabelecer, numa investigação mais precisa, como e onde eles se atrelam, com seus comportamentos e objetivos, ao que já existia. Mas, de todos modos, o risco calculável de seu empreendimento também faz parte, nesse caso, das particularidades estruturais dessa forma de dominação. Eles dissimulam a incerteza e a extensão do risco – que talvez os paralisassem caso vistas em toda a sua dimensão – por meio na crença no dom, no “carisma” de seu líder, o aspirante ao poder.⁵⁶

Generalizando as formulações feitas por Elias a respeito da sociedade de corte, podemos afinar a sugestão de Zolberg. O líder carismático termina por ter seu objetivo transmutado em crença. O grupo que o sustenta assenta-se na crença do dom e do carisma

⁵⁵ . Ver Vera Zolberg, *Constructing a Sociology of Arts*.

⁵⁶ .Norbert Elias, *A sociedade de corte*, p. 137.

weberiana?), idiossincráticos e excêntricos, semelhantes a detetives de narrativas policiais, ele aponta para a necessidade de se entender as condições de possibilidade dos “grandes” criadores modernistas (é de modernismo que ele está falando e as aspas são dele). E por condições de possibilidade ele entende uma análise desses artistas e suas carreiras como situações objetivas. Quase o que Bourdieu denomina sentido do jogo.

A obra deve ser lida e analisada pois nela reside a prática. Ela é uma das facetas da fala, onde se faz a história. Ela é o modernismo em atividade.

O trabalho de pesquisa utilizou fontes de natureza diversa. Em primeiro lugar, documentos originais do arquivo pessoal de Lina Bo Bardi, classificado e guardado no instituto Lina Bo e P. M. Bardi, que vai de cartas pessoais a projetos completos, esboços, anotações, artigos, revistas etc; o arquivo do Museu de Arte Moderna da Bahia; as coleções da revista *Habitat*; jornais do período e das cidades estudadas; entrevistas com alguns participantes dos processos estudados; projetos, fotos, desenhos, imagens. Embora estas últimas formem nessa tese um caderno separado do texto, elas não constituem ilustrações para o trabalho finalizado. Ao contrário, revelá-las, ainda que cumpra esse papel de ilustrar e exemplificar seja o argumento, seja a evidência analisada, é também revelar uma importante fonte de pesquisa. Um exemplo: a simultaneidade da abertura da avenida do contorno, em Salvador, e da recuperação do Solar do Unhão, nesta avenida, não foi colocada seguida de uma imagem ilustrativa pela bibliografia consultada. Ao contrário, a imagem revelou que havia uma pista a ser investigada (ver capítulo III). Outro exemplo: a observação do projeto de Affonso Eduardo Reidy para um museu no terreno do MASP, e a observação de sua filiação ao mesmo campo moderno onde Lina Bo Bardi atuava exigiram que se esmiuçasse a disputa de diversos níveis por esse espaço contestado entre dois projetos de museu, dois grupos, pelo mesmo terreno (capítulo II).

TRAJETÓRIA

OS POSSÍVEIS

No final dos anos 1930, o campo da arquitetura se distinguiu por um domínio, naquilo que era efetivamente construído e nas marcas deixadas na paisagem urbana, do neoclassicismo e das diversas vertentes do ecletismo – que estava com seus dias contados. Na continuidade das intervenções urbanas do final do século XIX, o pólo das belas-artes imprimia suas marcas no ambiente construído: proporção, simetria, acabamento, adornos. Contudo, alguns jovens nascidos exatamente no período das grandes reformas, ou seja, no último quartel do século, começaram a esboçar uma ruptura a um só tempo geracional e de concepção, manifesta em ações diversas que boa parte da historiografia, acatando categorias nativas, subsumiu sob o epíteto *moderno*.

Os motivos do declínio do monopólio acadêmico são de ordem diversa: podemos arrolar alguns concursos para projeto cuja legitimidade foi questionada, publicações que preconizavam concepções arquitetônicas renovadas, o papel dos críticos e historiadores e até mesmo a perseguição política sofrida por alguns pais fundadores do modernismo arquitetônico, assim como a adesão de alguns à arquitetura moderna posterior à Revolução de 1917. A dimensão discursiva é importante uma vez que se trata de uma profissão em que uma elite de praticantes desempenha um papel crucial na elaboração do discurso; é justamente essa posição no campo discursivo que torna esses praticantes uma elite profissional. Seu número é reduzido e eles freqüentam os mesmos círculos, entre pares e clientes *cognoscenti*, o que não ocorreria se críticos, historiadores e clientes cultivados não tomassem o trabalho dessa pequena elite como representante do campo como um todo. Por contraditório que possa parecer, esses pequenos grupos legitimam com sua existência o outro lado do campo, a imensa maioria pragmática.¹

Ainda que a unicidade do movimento moderno possa e deva ser questionada, é preciso assinalar a importância (esquecendo intencionalmente de ser laudatória) de autores-atores² dessa revolução simbólica: Le Corbusier na França, Frank Lloyd Wright nos

¹. Sarfatti-Larson. *Behind the postmodern facade.*, pp. 6-9.

². Pretendo com isso dizer que esses personagens foram importantes simultaneamente como autores e atores.

Estados Unidos, Walter Gropius na Alemanha, Giuseppe Pagano na Itália, Moisei Ginzburg na União Soviética e Lúcio Costa no Brasil.³

O domínio do espaço edificado começa a ser disputado palmo a palmo, projeto a projeto por representantes da “tradição” e do “moderno” – aliás, os concursos de projeto arquitetônico em diversos países e circunstâncias mereceriam um trabalho à parte. Apenas a título de exemplo, dois casos distintos: em 1927, Le Corbusier venceu o concurso para o projeto do Palácio da Liga das Nações em Genebra, na Suíça, mas seu edifício não foi construído mas sim, um em “estilo acadêmico”. Já o concurso do conhecido Edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, iniciado em 1936, premiou um edifício “neomarajoara” do acadêmico Archimedes Memória, mas o que acabou sendo edificado foi uma colaboração da equipe de Lúcio Costa com Le Corbusier.

Em que pese diversas vezes a vitória dos acadêmicos, o pólo moderno começa a impor sua presença no campo por meio de ações corporativas – a criação dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAM) em 1928 é a mais importante delas – sobretudo por ser uma vitória intelectual e no campo da cultura escrita sobre os acadêmicos. Junto com o chamado movimento moderno nasceu a historiografia sobre o mesmo, muitas vezes uma iniciativa dos próprios arquitetos ou de críticos e historiadores muito próximos a estes. Estes intelectuais que fizeram a refração da arquitetura para o mundo da cultura escrita – especialmente, no período Nikolaus Pevsner, que publicou *Pioneers of the Modern Movement from William Morris do Walter Gropius* em 1936, e Siegrified Gideon, o primeiro secretário do CIAM, que lançou seu *Space, Time and Architecture: growth of a new tradition* em 1940 – são parte do campo.

Le Corbusier – que publicou cerca de cinquenta livros – recorreu à polêmica desde a década de 1920 com seu *Vers une architecture* (uma reunião de artigos escritos para o *L'Esprit Nouveau*) e sobretudo com seus planos urbanos propositivos: a cidade de três milhões de habitantes e o *plan Voisin*, exibidos em exposições coletivas, como o *Salon d'Autonme* e a *Arts Décoratifs*. Frases peremptórias, afirmações contundentes, passaram a

³ . Não pretendo com essa breve lista dos pais-fundadores estabelecer uma data precisa para o início do chamado movimento moderno, tampouco seus “verdadeiros” precursores. No caso brasileiro, Gregori Warchavchik realizou sua Casa Modernista que pode ser considerada o primeiro marco da arquitetura moderna no Brasil. Contudo, Lúcio Costa foi quem se colocou com mais envergadura no papel de profeta do movimento e de seus desdobramentos. No caso italiano, ainda que Terragni seja visto como o mais talentoso, o arquiteto que mais defendeu e polemizou a arquitetura moderna foi Pagano.

fazer parte das lutas internas do campo que visavam a definir. Afinal, o que era a arquitetura, qual o seu estatuto? Walter Gropius foi o autor da mais abrangente definição, aquela que ampliou seu espectro e criou uma agenda para o arquiteto moderno, que ia da colher à cidade. Isto representou mais do que uma ampliação da possível esfera de atuação do arquiteto, pois rompia como uma divisão de trabalho consagrada no século anterior, na qual o mundo fabril, do escritório, pontes e obras públicas, ou seja, do trabalho e da tecnologia, pertencia ao engenheiro. Do outro lado, teatros, óperas, *magazins des nouveautés* e hotéis eram da competência do arquiteto. A proposição de Gropius sintetizou então a aspiração do arquiteto moderno de mudar o estatuto da profissão, deixando o limite das belas-arts e da ornamentação dos espaços burgueses ligados à cultura e distantes do trabalho, para englobar também tudo o que dizia respeito à produção. A esse alargamento de atribuições deveria corresponder uma tradução visual que indicasse a dicotomia ultrapassada, do ponto de vista tecnológico mas também de aparência e estilo, uma vez que no século XIX estilos e materiais distinguiam nitidamente o mundo do trabalho do mundo da cultura burguesa.

Com essa ampliação do escopo de atuação, alguns líderes dessa revolução simbólica passaram a encarnar o papel de intelectual total, mesclando funções de artistas plásticos, teóricos da arquitetura, sociólogos amadores, críticos, intérpretes, polemistas, organizadores de mostras etc. As polêmicas escritas foram (como são) importantes nessa área, uma vez que por meio delas edifícios imóveis circulam, alimentando os Cânones e criando um sistema de interpretação e justificativas que termina por consagrar alguns edifícios como arquitetura em meio a outros que permanecem sendo considerados como construção.⁴ Ou seja, na arquitetura, da forma como o campo se organizou, não há espaço para distinções como *highbrow* e *lowbrow*. Este último sequer é chamado de arquitetura, e a arquitetura dos arquitetos, aos olhos da elite que dá o tom ao campo, é sempre *highbrow*, independente da classe ou do capital cultural de seu usuário. Quando elementos do vernacular e popular são incorporados, quando outros léxicos entram no campo, isso se dá pela mão da elite que define o campo – são apropriados, tornando-se assim *highbrow*.

Chamamos esses agentes de grupos de vanguarda — o que não quer dizer aceitar uma visão nativa e sim problematizá-la — no sentido de que são aqueles que condenam ao

⁴ . Larson, *op.cit* p. 11.

envelhecimento todas as posições antes estabelecidas. E que, por essa razão, parecem condenados por sua vez à categoria de “clássicos” quando da chegada ao campo de uma nova vanguarda para ocupar uma posição equivalente à sua.⁵ Tornar-se clássico é o reverso da moeda: do outro lado está “ser desclassificado”, passado para a história. É o que o pós-modernismo operou com o modernismo: reduziu tendências antes incompatíveis a uma existência pacificada, neutralizada, em que Pietro Maria Bardi, Marcello Piacentini e Giuseppe Pagano, ou, em outro contexto, Lúcio Costa e José Mariano, não parecem mais tão distantes, posto que viraram história.⁶

Disso tudo resultou um projeto cultural que foi diferentemente interpretado em situações distintas: o de consonância com a industrialização, em que a arquitetura deveria se juntar a essa força transformadora e propor uma nova visualidade e espacialidade com pretensões universais. Podemos arriscar um paralelo: se as ciências sociais buscaram dar inteligibilidade a essa sociedade em mudança, que se urbanizava e industrializava, a arquitetura moderna, definida nesse amplo espectro, foi o campo que perseguiu materializar essa transformação em espaços e objetos. Isso quer dizer que a arquitetura colocou-se como um campo intelectual, por vezes político mas, sobretudo, civilizador, colonizador – colonizou a vida cotidiana, participando da construção de um novo olhar, o *olhar moderno*.

Ao final dos anos 1930 as disputas nesse campo em revolução simbólica já tinham seus lugares e atores definidos: no Rio de Janeiro, Lúcio Costa contra José Marianno; Marcello Piacentini oscilando entre compor com e se contrapor a Giuseppe Pagano na Itália; Le Corbusier e as relações com o mundo acadêmico das *beaux-arts* e suas viagens civilizadoras, que nos incluíram. E acrescenta-se a isso as disputas internas a cada pólo – escola carioca ou Warchavchik no Brasil, Pagano ou Giò Ponti (leia-se revista *Domus* ou *Casabella*) na Itália, entre outras pendências que associações como o Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAM) tentaram fazer compor.

Criado em 1928, os CIAM representaram um passo importante na chamada invenção do Movimento Moderno. Foram esses encontros, a ação contundente do grupo – entre outros, os fundadores incluíam Le Corbusier, Alberto Sartoris, Gerrit Rietvelt e

⁵ .Louis Pinto. *op.cit.*, p. 87.

⁶ . Sobre essa dialética da distinção, ver Bourdieu, *Regras da arte*, pp. 179-180. Sobre o “empório de estilos” a que o pós-modernismo reduz qualquer classificação artística, ver David Harvey, *Condição pós-moderna*, *op.cit.* capítulo 4 “O pós-modernismo nas cidades”.

outros, secretariados por Siegrified Gideon – que terminaram por construir uma aura de unicidade para o modernismo arquitetônico, não obstante algumas divergências políticas e arquitetônicas.

Disputas, pólos opostos nem sempre vistos desse modo por comitentes, especialmente governos que muitas vezes ao pedir um projeto não requisitavam um *ou* outro extremo dessa polaridade e sim um *e* outro. A oscilação que diferentes regimes autoritários manifestaram em relação a qual deveria ser seu estilo oficial propiciou, além de algumas alterações no espaço físico de áreas de cidades, câmbios no espaço dos possíveis. Ainda que a grande parte dos regimes autoritários da primeira metade do século XX tenha realizado, ao fim e ao cabo, um *revival* do século XIX, houve diversas tentativas de aproximação com os proponentes da arquitetura moderna.

Para alguns postulantes a arquitetos nascidos na virada do século, a escolha em deixar o academicismo pelo modernismo era colocada como uma conversão – é este o caso de Lúcio Costa⁷. Para os nascidos uma década depois não mais: Lina postulou seu ingresso quando as tensões do campo já estavam recolocadas num processo de consagração crescente que viria a culminar, no pós-guerra, no que alguns autores denominaram alto modernismo, isto é, o modernismo aceito e rotinizado.

A geração de Lina Bo Bardi não manifestou fortes conflitos geracionais nesse momento de início de carreira – alguns deles viriam a fazê-lo no final da década de 1950, quando o grupo Team X conduziu ao enceramento das atividades dos CIAM⁸. Certamente isso se dava porque os mais velhos, a geração de 1880, eram os responsáveis pela dissolução de uma herança cultural que ainda deixava resíduos que essa geração mais nova almejava ajudar a remover. Os mais jovens, ou seja, os nascidos no início do século XX, eram aconselhados a se rebelar contra a ortodoxia acadêmica por manifestos, artigos, revistas, participações provocativas em exposições etc. Caso quisessem se postular a ingressantes nesse campo deveriam, no Brasil, cursar a Escola de Belas-Artes na capital ou a Escola Politécnica em São Paulo. Na Itália, Belas-Artes também na capital ou o Instituto Politécnico de Milão.

⁷. A conversão exemplar é a de Charles-Édouard Jeanneret, que após uma série de viagens se estabeleceu em Paris em 1917 e, em 1920, passou a adotar o pseudônimo de Le Corbusier.

⁸. Especialmente Allison e Peter Smithson, Giancarlo de Carlo etc., todos coetâneos de Lina.

A PARTICULARIDADE NA PERIFERIA: A ITÁLIA

Não podemos compreender uma trajetória, diz Bourdieu, a menos que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou. Na virada dos anos 30 para a década de 1940, Le Corbusier, o profeta – no sentido do artista de vanguarda que parece buscar a autoridade em si mesmo, de que várias de suas ações (projetos, desenhos, discursos, panfletos, exposições etc.) deslocaram ações arquitetônicas anteriores, renomeando-as⁹ – já havia estado em Roma e no Rio de Janeiro, em tarefa de convencimento das razões da nova arquitetura junto a Benito Mussolini e Getúlio Vargas, respectivamente. As tensões entre os acadêmicos, antes detentores da hegemonia do campo, e os postulantes a ingressantes, mais jovens e modernos, já estavam quase no ponto de uma negociação em que cada lado ganharia seu quinhão. Ainda que, no Brasil, não obstante os edifícios neoclássicos terem sido construídos ao mesmo tempo que o moderno edifício da Educação e Saúde Pública, este último ganhou a luta simbólica no que toca a sua passagem para a história.

Quando a arquitetura modernista se inicia na Itália, o fascismo já está instaurado. São diversos os arquitetos que, mais próximos da equação soviética do que da nazista, tentam apresentar o modernismo como “estilo do regime”. Arranjo que, como veremos, teve vida breve – assim como na União Soviética – e ao final, como no nazismo desde os primeiros anos, fascismo e stalinismo passaram a associar o regime a um retorno ao neoclassicismo. Internacionalmente, alguns temas como a “nova mulher” em sua cozinha taylorizada, a habitação mínima, a unificação do trabalho e lazer sob a racionalidade e o fascínio pelo fordismo-taylorismo criavam um terreno comum entre arquitetos fascistas italianos, social-democratas alemães e escandinavos e leninistas na União Soviética. Ainda que não tenham logrado realizar essa quimera racional e produtivista, permaneceram próximos a uma visão tecnocrática da racionalização. Contudo, no interior de cada país o campo era de fato um campo de lutas, onde classificações políticas e de escolas/estilos eram parte dos conflitos e composições.

Em Roma, Marcello Piacentini convivia em obras com Giò Ponti, arquiteto milanês proto-moderno, e os modernistas. Pietro Maria Bardi, jornalista e galerista já havia lançado

⁹. Louis Pinto, *op. cit.*, p. 87.

a revista *Quadrante* na qual defendia o racionalismo arquitetônico, e tentado convencer o Duce a torná-lo o estilo oficial do fascismo. Giuseppe Pagano editava a *Casabella*. Piacentini era visto como arrojado pelos tradicionalistas e como um destes pelos mais jovens e postulantes a modernistas. Romano, pouco mais velho do que Le Corbusier (nasceu em 1881), filho de um conhecido arquiteto, Piacentini buscou soluções de compromisso. Em Milão, após o fim da Primeira Guerra, formou-se um grupo de arquitetos neoclássicos: G. Muzio, E. Lancia, P. Portaluppi, A. Alpago-Novello e Giò Ponti, que retomam a arquitetura lombarda do início do século XIX e preconizam um retorno aos estudos da arte de construir cidades.

Um grupo de jovens arquitetos fundou o *Gruppo 7* que, voltando-se para as teses do movimento internacional em arquitetura moderna, ampliou-se formando o Movimento Italiano para a Arquitetura Moderna (MIAR)¹⁰. Duas revistas de arquitetura foram então criadas da Itália – *Domus* e *Casabella* – e também a fascista *Quadrante*, dirigida por Pietro Maria Bardi. Como observa a Sarfatti Larson, as publicações de arquitetura constituem o material bruto que possibilita acesso ao cânone, o sistema de justificativa que consagra edifícios enquanto arquitetura, especialmente quando consideramos a natureza imóvel do bem arquitetônico¹¹. O *Gruppo 7* se apresentou na revista *Rassegna Italiana* preconizando que a nova arquitetura não deveria criar um estilo mas sim, propor uma nova racionalidade. Ao declarar que a arquitetura tradicionalista pertencia ao velho mundo da burguesia, assinalava que a (sua) nova arquitetura seria a adequada aos ideais revolucionários do fascismo. Isso em 1931, ano em que o Palácio das Exposições em Roma abrigou uma *Mostra de Arquitetura Racional*. Tratou-se de uma manifestação de apoio que era ao mesmo tempo um pedido de apoio:

Nosso movimento não possui qualquer outra intenção moral senão a de servir à revolução (fascista) no clima duro. Invocamos a confiança de Mussolini para que ele nos dê meios de realizá-lo.¹²

¹⁰ . O grupo foi criado em 1926 e os sete arquitetos eram Figini, Frette, Larco, Adalberto Libera, Pollini, Carlo Rava e Giuseppe Terragni.

¹¹ Larson.*op.cit.* p. 11.

¹² . Citado por Benévolo, *História da arquitetura moderna*, p. 546.

O CAMPO DA ARQUITETURA E O FASCISMO

O fascismo não acenava para a Itália com uma promessa de modernização genérica, mas, sim, com a criação de uma versão nacional da modernidade. Para os intelectuais comprometidos com o regime, isso se traduzia com um apoio a manifestações modernas em diversas áreas, desde que viessem vinculadas a uma visão da grandeza de Roma e da Itália. O próprio Benito Mussolini apresentou diversas vezes o fascismo como uma *bricolagem*, uma doutrina ligada a outras do passado e àquelas que ainda estavam por vir, acentuando seu tom flexível e de “terceira via”, que tomava para si elementos das ruínas do liberalismo, socialismo e da democracia.¹³

As cidades italianas, especialmente Roma, deveriam se tornar cenário para celebrações ao regime e para as tradições reinventadas, nas quais Mussolini costumava intervir pessoalmente. 1932, décênio da “Marcha sobre Roma”, foi um ano comemorativo, com a *Mostra della Rivoluzioni Fascista*, que funcionou numa estrutura temporária projetada por Adalberto Libera e De Renzi, onde a importante sala comemorativa dos eventos de 1922 esteve a cargo de Giuseppe Terragni.¹⁴ Mas foi também o Anno Garibaldino, cinquentenário da morte de Giuseppe Garibaldi, com inaugurações de esculturas em praça pública, como a de Anita Garibaldi, cujos restos mortais haviam sido transferidos para a Itália, e uma vez lá, levado em cortejo de Gênova para Roma.¹⁵

Tradicionalistas e modernistas invocam a sua fidelidade ao regime. A questão era este decidir qual espacialidade e visualidade melhor traduziria suas intenções. Os espaços urbanos eram foco das preocupações do governo fascista, desde a escolha de onde Mussolini deveria ser filmado falando aos camisas-negras – o Coliseu romano estava entre os lugares eleitos – até programas a serem realizados, como Casas do Fascio, edifícios oficiais, além da revalorização de áreas centrais de cidades italianas de monumentos arquitetônicos louvando o poder político, acumulados durante séculos. Também era importante o uso desses espaços urbanos. Reinventava-se festas de rua como o Pálio, que desde 1860 não acontecia em Ferrara, por exemplo, e que passou a ser encenado novamente em 1933 como uma prova do vínculo entre a cidade renascentista e a fascista.

¹³ .. Ruth Bem-Ghiat. “Italian fascism and the aesthetics of the ‘third way’”. *Journal of contemporary history* volume 31, nº 2, abril de 1996, pp. 293-316.

¹⁴ . K. Frampton. *Modern architecture. A critical history.*, p. 206

¹⁵ Cláudio Fogu. “Fascism and historic representations: the 1932 Garibaldian Celebrations”, *Journal of contemporary history*, volume 31, nº 2, abril de 1996, pp. 317-347.

Diane Guirardo assinala que, dentre os opositores ao regime, que alguns governadores de província mantinham sob vigilância¹⁶, havia uma maioria de trabalhadores manuais e poucos intelectuais e profissionais de nível superior. Em que pese o impacto da oposição e da prisão de Antonio Gramsci, muitos intelectuais deram suporte ao fascismo, ou ao menos seu consentimento tácito:

Com o acentuado aumento do interesse em temas como exposições, restauração de antigos edifícios e obras de arte, não surpreende que entre os simpatizantes do regime houvesse bibliotecários, arquitetos, artistas, burocratas, críticos e outros “intelectuais orgânicos”.¹⁷

Outra frente de expansão para os arquitetos italianos, ausente da historiografia interna ao campo, foi a construção de cidades fora da península, durante a expansão do colonialismo italiano nos anos 1920 e 1930. As reformas urbanas nas cidades coloniais italianas, especialmente as do norte da África, celebravam um restabelecimento, desta vez modernista, do antigo império romano, que exportava sua *forma urbis* uniforme. Nos periódicos dedicados à arquitetura, era freqüente a opção pelo modernismo nessa expansão colonial. Contudo, as revistas dedicadas à colonização exibiam uma vitrine de edifícios neo-renascentistas, neomouriscos e belas-artes. Carlos Enrico Rava, um dos fundadores do *Gruppo 7*, veio a se tornar um dos mais intransigentes defensores da unidade do projeto colonial imperial. Não muito distante das propostas que o grupo proferiu ao se fundar, Rava preconizava uma certa “italianidade”, o respeito às condições geográficas, um olhar para as construções do lugar que não se confundisse com folclore, tudo isso subsumido numa arquitetura moderna que reconciliasse a diversidade local com a autoridade das autoridades coloniais.¹⁸

Mas a coroação da política fascista para o espaço urbano estava por vir, no vigésimo aniversário da ascensão do regime, com a *Esposizione Universale di Roma* (EUR). A idéia começou a ser gerada em 1935, um mês após a invasão da Etiópia. A EUR seria uma cidade colonial construída nas proximidades de Roma, em direção a Óstia e ao mar. Seu

¹⁶ . Essa prisão de opositores em cidades pequenas e afastadas foi relatada no livro do pintor e médico Carlo Levi, *Cristo c'è fermato em Eboli*, de 1933, filmada em 1972 por Francesco Rossi.

¹⁷ D. Guirardo. “Città fascista: surveillance and spectacle”, *Journal of contemporary history*, volume 31, n° 2, abril de 1996, pp. 347-372.

¹⁸ . Henneberg, K. von. “Imperial uncertainties: architectural syncretism and improvisation in fascist colonial Lybia”, in *Journal of contemporary history*, volume 31, n° 2, abril de 1996, pp. 373-396.

plano geral foi deixado a cargo de Marcello Piacentini, que deveria convocar outros arquitetos para projetar os edifícios.

Na Roma dos anos 1930, Marcello Piacentini, lançado pelos modernistas no extremo oposto classificatório, pretendia ocupar o lugar de árbitro entre estes e os tradicionalistas. Na nova Cidade Universitária, de 1932, realizou o plano geral e os edifícios mais retóricos, como a reitoria, enquanto Giò Ponti e Giuseppe Pagano projetaram, respectivamente, os modernos institutos de matemática e física. Em 1937, tentou uma solução semelhante para a EUR, mas o plano definitivo terminou mais marcado por sua escolha do que os modernos, como Pagano, esperavam. Pagano expôs sua indignação publicando os projetos preteridos na *Casabella*, a mesma que pouco antes elogiava as iniciativas de Piacentini. Com o início da guerra, Pagano tornou-se antifascista, sendo preso e deportado para a Alemanha, onde faleceu em 1945.

Esse pântano classificatório é emblematizado por Giuseppe Terragni, que morreu lutando pela Itália no conflito mundial, projetou a *Casa del Fascio*, em Como, e afirmava que o regime poderia ser uma força transformadora. Tanto que aproximava sua arquitetura daquela do Construtivismo soviético, tendência triunfante nos anos vinte – e que seria dez anos depois abafada pelo stalinismo.

Também em 1930, Giuseppe Pagano tentou tomar a condução do modernismo arquitetônico italiano, por meio da revista *Casabella*, divulgando os trabalhos de Gropius e Le Corbusier. Tomou para si o papel de polemista, especialmente nas posições opostas a Piacentini. No mesmo periódico, Edoardo Persico redigia chamamentos aos arquitetos de seu tempo. Persico morreu em 1936. Em 1934, os profetas Le Corbusier e Walter Gropius estiveram em Roma proferindo palestras.

Em 1939-40, antes que o fascismo se tornasse sinônimo de aliança com o nazismo, havia, a rigor, dois caminhos alternativos a um aspirante a arquiteto na Itália. A Universidade de Roma mantinha um curso de arquitetura sob a batuta de Giovanonni e Piacentini, arquitetos eleitos pelo fascismo, não sem ambigüidades, para conferir ao regime visibilidade e espacialidade. O Instituto Politécnico de Milão, certamente ajudado pelo caráter industrial e menos oficial da cidade, foi a escola do chamado *Gruppo 7*, de jovens influenciados pelos renovadores da arquitetura, especialmente os alemães Mies van der Rohe, Walter Gropius e Peter Behrens, e pelo franco-suíço Le Corbusier, que tentaram

intervir no sentido de modernizar a cena arquitetônica italiana do período. Deste grupo, Giuseppe Terragni se tornou o mais conhecido, especialmente pela edificação da moderna *Casa del Fascio*, em Como, edifício que marca a também tensa aproximação entre o modernismo e o regime de Benito Mussolini. Esse vínculo era assim explicado pelo autor do projeto:

Eis o conceito mussoliniano de que o Fascismo é uma casa de vidro na qual todos podem se elevar ocasionando a interpretação arquitetônica que é complementar àquela metáfora; nenhum empecilho, nada de barreiras, sem obstáculos entre a hierarquia política e o povo.

A Itália fascista, como o Brasil do Estado Novo não constituíam exceções. A virada do século lançou disputas estilísticas por quase toda a Europa – a Viena *fin-de-siècle* é a mais conhecida de nós, cientistas sociais – e a revolução simbólica que ocorria no campo de tudo que dizia respeito à visualidade e espacialidade, especialmente com as chamadas vanguardas modernas, estabelecia seus pares de oposição e disputa taxonômica: moderno ou culturalista, passagem ou permanência, ornamento ou limpeza etc. Se há ênfase nas vanguardas como condutoras dessa revolução, é preciso afirmar mais uma vez o papel da liderança, ou se preferirmos da vanguarda profética: nomes como Walter Gropius, Gerrit Rietvelt e Le Corbusier. Este foi o profeta na Itália e no Brasil. A distância ou proximidade, não só em relação à sua obra ou seus princípios (os conhecidos cinco pontos, a tábua dos 10 mandamentos da arquitetura moderna) mas, sobretudo, à sua pessoa, sancionava ou não, conferia ou não legitimidade a um arquiteto assim como a um aspirante ao campo.

Este era, em poucas palavras, o estado do campo ao final da década de 1930 na Itália. Nesse contexto se passaram os anos de formação de uma jovem aspirante a *architetto* – eis, em poucas palavras, seu espaço dos possíveis. Nesse campo de disputas Lina cursou o Liceu Artístico, o curso de arquitetura e veio a postular sua entrada e permanência¹⁹.

¹⁹ . Louis Pinto. *op. cit.*, p. 87.

LINA BO

ROMA

Lina Bo Bardi nasceu Achillina di Enrico Bo em Roma, capital do reino italiano, em 5 de dezembro de 1914, ano em que Antonio Sant’Elia publicou seu Manifesto da Arquitetura Futurista, ano de início da Primeira Guerra. A primogênita do engenheiro, construtor e pintor “de fim de semana” Enrico Bo e de Giovanna Grazia, dona de casa, nasceu mais de uma geração depois dos profetas do modernismo arquitetônico²⁰. O casal Bo teve mais uma filha, Graziela. As meninas, em uma família de origem genovesa e católica, foram batizadas no Vaticano. Os Bo residiam em um bairro novo – Prati di Castello –, fundado quando a cidade se tornara capital²¹. O pai de Giovanna Grazia era médico e vivia em Taliacozzo, onde a família passava algumas temporadas. Os Bo costumavam ir também à praia em Óstia, perto de Roma, ou em Bordighera, na fronteira com a França²², onde também visitavam Nice e Cannes.

Lina nasceu, assim, em uma família de homens que exerciam as profissões tradicionais e de prestígio no período, e que passavam por um forte e contínuo investimento escolar. Mulher nessa geração e classe social, a trajetória que poderia tê-la conduzido a um futuro de dona-de-casa burguesa e culta ou, se muito, a uma carreira de desenhista foi marcada por um processo civilizador pessoal²³, uma maturação que passava, inclusive, pela negação de atributos convencionalmente femininos. Ainda que formada por profissionais de nível superior, uma jovem *architetto* possivelmente não estava no horizonte da família Bo ou de outra família católica, burguesa e romana no entre guerras. O vínculo entre a menina talentosa e a arquiteta intransigente – palavra que ela usava com uma conotação

²⁰ . Le Corbusier nasceu em 1887; Gropius, em 1883: são a chamada primeira geração modernista. Guardando a medida do artifício que é essa divisão rígida em gerações, podemos situar arquitetos como Lúcio Costa (1902), Oscar Niemeyer (1904) e Rino Levi (1901) como pertencentes à segunda geração. Lina é da terceira, a mesma de Affonso Eduardo Reidy (1909) e Aldo van Eyck (1918). Segundo a classificação do historiador da arquitetura Josep Montaner, aquela se voltou contra os pais fundadores, sem deixar o rótulo moderno. Lina era um pouco mais velha do que a mulher que ocupou a posição de liderança dessa virada, Allison Smithson (1928). Segundo Bourdieu, grupos artísticos podem ser definidos pelo intervalo, por vezes demasiadamente curto, entre estilos e estilos de vida opostos, dicotomias classificatórias e diferenças que pretendem enunciar. Geração não é, assim, um dado cronológico e natural, e sim a independência entre idade biológica e idade social. *Regras da Arte, op.cit* p. 149.

²¹ . “Viajo contra a vontade, diz Lina Bo Bardi”, *Folha de São Paulo*, 18 de junho de 1991. Roma tornou-se capital em 1870. Antes dela, a primeira capital da Itália unificada foi Florença.

²² . “Gosto de Nápoles por causa das pessoas”, *Folha de São Paulo*, 18 de junho de 1991.

²³ . Norbert Elias usa esse termo em *Mozart, sociologia de um gênio.op. cit.*

positiva – foi construído em um processo de contenção e estímulo a um conjunto de emoções, no sentido de Elias, um processo civilizador pessoal.

Há um evento posteriormente narrado²⁴ que tematiza, já na adolescência, os possíveis conflitos de um agente no feminino. Sua mãe afirmava que antes dos dezessete anos as meninas não eram autorizadas a vestir calças compridas. Contudo, Lina conseguiu um par, que trocava a caminho da escola, para onde se dirigia de bicicleta. Uma tarde, durante um temporal, ela caiu, se molhou e ao chegar em casa o incidente foi interpretado como um castigo divino contra sua rebeldia.

Ainda que faltem dados para esta especulação, podemos indagar se a primogênita não teria recebido na infância o tratamento correspondente ao de um menino, o primeiro filho? Lina aprendeu a desenhar com seu pai, que mais tarde a iniciaria no universo da engenharia, do cálculo, da construção. Notamos no traço de Lina uma semelhança com o de Enrico Bo, o apreço ao detalhe e a mesma paleta cromática. O desenho era mais do que exercício lúdico que a vinculava a seu pai: era uma maneira de, também, introduzi-la no universo construtivo e intelectual do século XIX, ao campo do protomodernismo²⁵, da tradição pictórica italiana. Crescer desenhando junto a Enrico Bo, artista amador e surrealista lhe conferia uma forte base artística da geração de seu pai, e mais: a aquisição dessa habilidade no seio da família seria evidenciada posteriormente por meio da aparente naturalidade com que Lina recordaria suas escolhas profissionais, aparentemente conflitantes – Belas-Artes ou Arquitetura, modernismo ou academicismo.

Com seus pais, sua irmã e uma prima que morava com a família, Lina cresceu em Roma. Em um país periférico em relação ao restante da Europa e profundamente marcado pelas disparidades econômicas e culturais entre sul e norte, é importante o dado de que ela foi educada na capital. Sua experiência social é, desde o início, urbana e na capital política

²⁴ F. Tentori. *Una lettera da São Paulo*. datil. 1992. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo.

²⁵ . “Depois, a Lina tinha um pai que era um grande pintor, então o pai dela ensinou-a a desenhar e acho que na hora que você domina a técnica do desenho, abre-se um horizonte fantástico da invenção, e eu acho que ela desenhava muito bem, e até ela tinha um desenho de gente, umas pernas que pareciam com as pernas que o Portinari desenhava das mulheres, pernas grossas embaixo, que é super bonito, e uns pés. Ela tinha uma destreza no desenho, ela sabia desenhar muito bem, e ela tinha aprendido com o pai dela que era um construtor, então ela teve um puta aprendizado. Ela sempre se interessou muito por construção, o pai dela era construtor e depois ficou pintor, e ele era um pintor surrealista, uma técnica de pintura hiper perfeita, as sombras, os detalhes, um negócio super bonito, então o pai foi uma figura fundamental na formação dela como arquiteta e como pessoa ligada ao século XIX.” Depoimento de André Vainer a Catherine Otondo, Espaços Culturais na obra de Lina Bo Bardi: uma análise do MASP. Iniciação Científica, FAPESP, FAU, Relatório final, fev 1993.

da Itália. Roma passara por um surto na área de construção civil e por remodelações para que adquirisse a visualidade de uma capital nacional, o que significou a demolição dos edifícios barrocos considerados “menores”. Em 1911, no cinquentenário da Unificação Italiana, fora palco de diversas construções, monumentos e exposições.²⁶ Capital retomada da mitologia do Império Romano, onde os fortes investimentos financeiros e simbólicos foram acentuados após 1922. Naquele ano, houve a Marcha sobre Roma, que assinalara o início do poder nas mãos dos fascistas e a mudança de um regime político que marcaria fortemente a vida cultural da capital.

Mussolini ascendeu ao poder quando ela tinha sete anos e freqüentava a escola primária. Por isso, à experiência de crescer nos anos 1920 em um importante centro urbano, alia-se a ser desse centro o foco dos investimentos simbólicos do regime e um foco permanente de tensão. Certamente o fascismo tem relação com um fato posteriormente lembrado, com uma certa imprecisão:

Na rua Stefano Porcari, na Escola Primária Panciari, a professora tinha anunciado: por uma semana, nada de aula. Os soldados vão ser hospedados aqui. E o soldado Giocardelli instalou-se na escola. Era um anjo da guarda e durou muitos anos.²⁷

Ao protecionismo cultural do regime é preciso acrescentar o isolamento e o pouco contato da Itália como os outros países da Europa.²⁸ Paradoxalmente, a década de 1910, do “Manifesto da arquitetura futurista”, era de uma Itália rural: a primeira fábrica moderna do país, a FIAT, com sua planta futurista que mais tarde encantaria Le Corbusier, foi construída em Turim entre 1919 e 1922. Nesse contexto, da Roma pré-industrial de então, modernização, modernismo ou modernidade eram termos que começavam a se fazer presentes com conotações diversas e confusas, reveladoras mais de aspirações de alguns grupos sociais do que de experiências sociais e urbanas de fato ocorridas com freqüência.

Lina, como era chamada, pintava a guache e aquarela desde os dez anos de idade. Expressava-se bem, de acordo com as convenções pictóricas figurativas que aprendeu com seu pai, o que prosseguiu fazendo com sua enorme facilidade adquirida. Como já foi enfatizado, era uma atividade que compartilhava com Enrico Bo e não deve ser confundida

²⁶ Ricardo Mariani. *A cidade moderna entre a história e a cultura*. p. 135.

²⁷ Marcelo Ferraz (org) *Lina Bo Bardi*, 1993, p. 9.

²⁸ Leonardo Benevolo, *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989, p 544,

com uma “vocalção inata” ou aptidão *natural*. O dom, nos lembra Elias, é um elemento determinante do destino social e, como tal, é um fato social²⁹. Por outro lado, a aquisição do *habitus* primário no ambiente familiar não deve ser lida como uma inculcação, um destino forçado e cristalizado. Lina era uma criança talentosa, possivelmente tornada consciente de seu talento, que se expressava usando um meio absolutamente *artificial* que era a pintura, seguindo convenções do período como cores, traços, perspectiva etc.

Seus primeiros trabalhos são casas realistas. Mas, já em 1927 e 1928, pintou em aquarela figuras femininas oníricas, como uma menina que chora, pois seus sapatos estão sendo levados pelas águas, uma fada em meio a gaivotas que usam coroas ou mulheres em trajes preciosos. Em 1929, aos catorze anos, passou a criar cenas urbanas: festas de rua, guetos, a vida nas praças romanas, representações bastante próximas dos temas retratados por seu pai, que, usando a mesma palheta cromática, muito comum na pintura italiana do período, pintava circos, pantomimas e um universo familiar que incluía o gato da família Bo³⁰.

Seus desenhos de 1932 são do Liceu Artístico que cursou: esboços, estudos. Em 1933, retratou mulheres: sós ou com crianças pequenas. O universo feminino, do *glamour* à mulher do povo com seus bebês, parece povoar seus hábeis desenhos. A aptidão plástica tão cedo demonstrada talvez fizesse parte de um calado conflito doméstico: Lina fazia do desenho uma maneira de aproximar-se de seu pai, enquanto a irmã mais nova, Graziella Bo, brincava com sua prima. Se esta evocação posterior de sua irmã faz sentido, podemos pensar em um consentido afastamento de seu papel de gênero, desde cedo.

Lina e Graziella tinham um tio jornalista, Natalino, redator-chefe do periódico *L'Impero*, amigo dos futuristas e de atores, que costumava levar as duas irmãs aos museus, ao cinema – nesse momento, para ver filmes americanos, franceses e alemães – e ao teatro³¹, contra a vontade da mãe, Grazia. Ao que parece, por volta de 1931, Lina teria ouvido Natalino, que conhecia Pietro Maria Bardi referir-se a este último como um “louco”, momento em que ela teria prometido a si mesma que não perderia esse

²⁹ . Mozart, p. 54.

³⁰ A respeito das relações entre o primitivismo e o moderno, temas “populares” e o “ir embora” (ex. Gauguin) ver Gill Perry. *Primitivismo, cubismo e abstração*.

³¹ . Maria de Fátima de Mello Campello, *Lina Bo Bardi: as moradas da alma*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 1997.

personagem de vista³². É a primeira referência que Lina faz ao futuro marido, essa figura pública de seu período de juventude. Naquele ano, Bardi expôs na *Galleria d'arte*³³, que então dirigia, uma fotomontagem de tudo aquilo que a arquitetura passível de adoção pelo fascismo – moderna –, propunha, *não* deveria ser. A colagem de edifícios “neo” diversos recebeu o nome de *Tavolo degli orrori*³⁴, e o próprio Mussolini foi convidado para a abertura da mostra.

Louco, polêmico e mulherengo: estes foram os comentários que Lina ouviu a respeito do jornalista e galerista de quem, se não se aproximou ainda aos dezesseis anos, não se sentia distante: “Era a Roma dos anos 30: os jovens da casa na lembrada Galeria onde encontravam com o B., Massimo Bontempelli³⁵, Luigi Pirandello³⁶ e seus filhos, Ezra Pound³⁷, De Sicca e praticamente com a inteligência do tempo.”³⁸

Aconselhada por seu pai, Lina frequentou o Liceu Artístico³⁹, curso de quatro anos de iniciação arquitetônica e artística, onde se ensinava, além de arquitetura, segundo os cânones mais tradicionais, Teoria das Sombras e Desenho Geométrico.⁴⁰ Concluído o Liceu, decidiu estudar Arquitetura⁴¹, curso que terminou aos 25 anos, em 1939, na *Università degli Studi di Roma*. Aparentemente, a família que a havia iniciado no desenho e

³² Francesco Tentori. *Una lettera da São Paulo*, datil 1989. Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo.

³³ . A *Galleria d'arte di Roma* foi fundada em 1930 por iniciativa e com a colaboração de Benito Mussolini, sob os auspícios do Sindicato Nacional Fascista de Belas Artes. Na carta que envia ao *Duce* agradecendo e prestando contas da verba recebida para sua inauguração, seu diretor conta sua satisfação com o sucesso da mesma e afirma haver na Itália uma arte moderna em ascensão: “Com esta Galeria, nós poderemos fazer alguma coisa de original, de fascista e de frutífero para a arte italiana (...). Com devoção Fascista, Pietro Maria Bardi.” F. Tentori, *Pietro Maria Bardi*, São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999, p. 49.

³⁴ . Embora Pietro Maria Bardi tenha assumido a autoria do “Tavolo”, o que é aceito pela maioria da bibliografia consultada, há divergências. A colagem é também atribuída ao arquiteto Giuseppe Pagano ou a outro, Carlo Belli. O “Tavolo” era literalmente uma mesa, não muito grande, com a fotomontagem, um painel na horizontal. Após a abertura dessa mostra, que contou com a presença de Mussolini, protestos do Sindicato dos Arquitetos fizeram com que fosse temporariamente retirada e restituída a pedido do próprio Mussolini. Posteriormente, Bardi teria levado sua colagem para Buenos Aires, onde se extraviaria. A respeito, ver Francesco Tentori, *op. cit.*, pp. 49-53.

³⁵ . Jornalista, fundou com Bardi a revista *Quadrante*. Mais tarde trabalharia na *Domus*.

³⁶ . O escritor Luigi Pirandello era também ligado fortemente ao regime fascista, sendo seu *Teatro d'Arte* diretamente subsidiado pelo regime, na pessoa de Benito Mussolini. Ganhou o Nobel de Literatura em 1934, dois anos antes de seu falecimento.

³⁷ . Pound era nesse período simpatizante do fascismo.

³⁸ . “O caráter de Pietro não é dos mais domáveis”, *Vogue Brasil*,. São Paulo, fevereiro de 1985, p. 142.

³⁹ . Maria de Fátima Mello Campello. *As moradas da alma*, *op. cit.*

⁴⁰ . *Curriculum vitae*, 1955, apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, datil., Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.

⁴¹ . “Escolhi [arquitetura] com muita frieza, quando eu tinha doze ou treze anos” . “Eu acho que o Brasil não faz parte do Ocidente”, *Interview*, n.º 63, agosto de 1983.

na construção preferia que o curso superior fosse em Belas-Artes e a escolha foi evocada como uma desobediência⁴². Sua escolha, contudo, contrariava ao mesmo tempo que cumpria a indicação familiar. Com sua família e contra sua família, ela cursou Arquitetura. Um certo tom de ruptura, ainda que presente em sua evocação, deve ser matizado, considerando-se o processo de transformação que a tornou uma *architetto*, processo prolongado e contínuo, que teve início na infância – ou utilizando Bourdieu em suas *Meditações Pascalianas*, essa disposições começam mesmo antes do nascimento –, no desenho e na pintura estimulados em casa, passando pelo Liceu e culminando na eleição do curso superior. O lugar da arquitetura nesse período, comprimida entre o saber politécnico e as Belas-Artes, é conhecido. A escolha de Lina constrói um lugar entre a profissão de seu pai politécnico e a aptidão ainda não reconhecida dele – Belas-Artes. Nesses anos, especialmente na França e na Alemanha, a arquitetura moderna em sua revolução simbólica bem sucedida, entre outros feitos, ao se apropriar da técnica do concreto e dos metais, atenuava, se não rompia, a distinção entre tais campos e saberes apartados e esgotados. Estudar arquitetura, profissão masculina que em italiano até hoje não existe no feminino, poderia ser um confronto em seu aspecto de gênero, de campo profissional masculino. Contudo, em termos de campo do saber, a filha mais velha continuava a profissão do pai, situando-se no espaço liminar que se construía entre o saber do engenheiro e o do artista.

A começar pelo espaço, o ambiente universitário trazia a marca do fascismo. A Cidade Universitária de Roma, obra coordenada por Marcello Piacentini⁴³, que delegou a outros arquitetos – inclusive Giuseppe Pagano e Giò Ponti – alguns edifícios, foi projetada, em 1932, a pedido de Mussolini, era seguramente um dos símbolos edificadas do regime fascista. Segundo as recordações de Lina, em discurso que ela reiterou por anos, a tendência daquela faculdade, com seus reitores Gustavo Giovannoni⁴⁴ e Marcello Piacentini, era a investigação histórica e as disciplinas histórico-arquitetônicas eram consideradas as mais importantes do curso. Piacentini era inequivocamente o arquiteto oficial do fascismo e adotava uma política de compromisso: de um lado, não negava

⁴² . M^{te} de Fátima de Mello Campello, *Lina Bo Bardi, op. cit.*

⁴³ . Marcello Piacentini (1881-1960) Romano, começou sua carreira com seu pai, Pio Piacentini, também arquiteto. Obteve um reconhecimento precoce ao projetar em 1910 o Pavilhão da Itália da Exposição Internacional de Bruxelas. Foi um dos fundadores da *Scuola Superiore di Architettura di Roma*. Ver M. Togni. “A imanência da ordem” *Oculum* n.º 2. Campinas, Fau—Puc Campinas, pp. 64-70.

⁴⁴ Giovannoni era um defensor do clássico. Para ele era o equilíbrio e o sentimento de harmonia, o ponto de referência do gosto e da arte pública.

tendências modernas mas de outro apoiava as vertentes mais tradicionalistas. Tanto a Cidade Universitária como a Grande Exposição Decenal de 1932, comemorativa dos dez anos da Marcha Sobre Roma, eram expressão desse compromisso, mesclando partidos formais aparentemente conflitantes.

A capital Roma, e sobretudo a Roma fascista, constituía um importante centro de cultura clássica. A partir de 1925, a cidade passou por intervenções não diferentes daquelas que outras capitais europeias sofreram a partir da reforma que o Barão Haussmann efetuou em Paris na segunda metade do século XIX: a cargo dos ditos arquitetos oficiais, parte do centro histórico de cidades italianas foi demolida com uma justificativa sanitarista, as camadas mais pobres foram afastadas dos centros, deixando espaços vagos destinados à especulação e a monumentos. Roma foi a cidade mais afetada por essa tendência, com a demolição de dois bairros conhecidos como Rinascimento e Borghi Vaticani⁴⁵. Para ressaltar a monumentalidade de marcos históricos como o Coliseu, houve demolições de habitações, causando desalojamentos.⁴⁶

Há controvérsia a respeito da presença feminina no curso de arquitetura da Universidade de Roma, mas Lina pode ter sido a única ou uma das duas únicas estudantes mulheres⁴⁷. Sua presença na universidade, ainda que ao fim contando com o apoio familiar foi a primeira ruptura com seu destino social determinado. De formação familiar católica, tinha diversos colegas judeus, tendo visto alguns deles deixarem a Itália para terminar seu curso em outro país como os Estados Unidos. Além disso, a vertente moderna da arquitetura com a qual Lina começou a simpatizar ainda na universidade era confusamente comprometida com o fascismo. É preciso lembrar que no período anterior à guerra e à aliança com a Alemanha o fascismo era interpretado por muitos como um tanto próximo ao socialismo.

Nesse momento, os livros de Le Corbusier e Walter Gropius já circulavam traduzidos para o italiano e suas obras eram exibidas nas páginas da *Casabella*. Arquitetos modernos, como Adalberto Libera, do *Gruppo 7*, começavam a vencer concursos importantes, tais como aqueles realizados para projetar edifícios postais em Roma. A

⁴⁵ . Giulio Carlo Argan, *Arte moderna, op.cit.*, p. 334.

⁴⁶ . W. J. R. Curtis. *Modern architecture since 1900*, p. 360.

⁴⁷ . Segundo a tese de Campello eram duas, mas no seu relato Lina afirma ter sido a única. “Lina não vai ensinar em Harvard”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 15 de março de 1973.

filiação política dos arquitetos mais conhecidos – e levemos em conta o equilíbrio instável presente nas colaborações entre mais modernos e mais tradicionalistas – oscilava. Giuseppe Pagano foi um deles: começou como fascista e ao se tornar um opositor ao regime foi preso, deportado para Alemanha, morrendo em um campo de concentração em 1945. Edoardo Persico era publicamente contrário ao regime. A confusão ideológica do campo é sintetizada por Kenneth Frampton:

[depois da morte de Pérsico em 1945] as dificuldades políticas e culturais do racionalismo aumentaram. Pagano, sempre próximo dos círculos oficiais, comprometeu-se ainda mais ao colaborar com Piacentini no projeto para a *Esposizione Universale Roma 42*, a ser aberta fora de Roma em 1942. Como as novas cidades fascistas de Littoria, Sabaudia, Carbonia e Pontinia (...), as estruturas permanentes da EUR 42, os museus, memoriais e palácios foram destinados por Mussolini a formar o núcleo da Terceira Roma. Nem mesmo a inteligência de Pagano pôde impedir que esse extravagante gesto ideológico degenerasse na mais banal aglutinação de formas clássicas.

Se o ambiente da universidade era oficialmente clássico e acadêmico, a vida extra-universitária devia constituir um pólo de atração: revistas, obras em construção, concursos de projetos. Não há na trajetória de Lina ou em sua memória narrada um momento de ruptura, de mudança de partido intelectual, de conversão, semelhante àquele experimentado por outros arquitetos, como por exemplo no Brasil, Lúcio Costa.⁴⁸

Quando Lina concluiu seu curso, teve no rito de formatura em arquitetura um momento significativo, de demarcação de lugar e posição para todos os envolvidos. Dentre as exigências acadêmicas, fazia parte a apresentação de uma *tesi di laurea*, um projeto arquitetônico, e sua escolha evidenciou uma vontade de afirmação de uma dupla identidade: mulher e moderna. Lina apresentou um projeto de hospital racional e moderno intitulado *Nucleo assistenziale di maternità e infanzia*. Posteriormente, já no Brasil, ela passou a se referir ao projeto como “Maternidade para mães solteiras”. Tal mudança no título que é também uma alteração no programa poderia ser lida como um desejo de transgredir que não foi possível expressar no momento naquele ambiente conservador? Mãe

⁴⁸. Lúcio Costa iniciou sua carreira trabalhando com o neocolonial José Mariano Carneiro da Cunha, a pedido de quem conheceu e desenhou a arquitetura colonial mineira. Após uma viagem à Europa onde tomou contato com a arquitetura moderna, converteu-se ao modernismo, tornando-se uma de suas principais lideranças. Ao fazer parte do núcleo mais intelectualizado do SPHAN, ajudou a constituir o patrimônio colonial como patrimônio da nação, indo contra o neocolonial e seus simpatizantes.

solteira, como mulher *architetto*, era um lugar subalterno e difícil naquele espaço-tempo. É possível que esta tenha sido uma de suas constantes blagues, mas é plausível supor que ela se lembrasse do projeto e o recontasse com o título que desejou conferir na ocasião.

Desta feita, sua aptidão se revelava, não mais seguindo as convenções pictóricas adquiridas com seu pai ou no liceu, sequer o estilo que a escola de arquitetura ajudava a tornar oficial, manifestava-se seguindo uma vertente arquitetônica e artística já consagrada - ainda que marcada como de vanguarda e, nesse contexto italiano, um tanto aceita, mas também um tanto *outsider*. Um apoio significativo à arquitetura moderna vinha daquela figura pública polêmica: Pietro Maria Bardi. Como vimos, a arquitetura moderna mais conhecida já contava com os CIAM, Le Corbusier já havia estado na Itália, já havia revistas circulando como a *Casabella*, a *Domus* e a *Quadrante*. Ser um arquiteto moderno agora era uma possibilidade aceita e viável. O espaço de possibilidades já ampliado por lutas anteriores e alhures abrangia essa tomada de posição. A escolha de Lina, se houve, foi a de se situar como uma profissional que daria seqüência à revolução simbólica que já tinha seu correspondente italiano em Giuseppe Terragni, negando a herança do classicismo de Piacentini.

O usuário imaginário, potencial, desse projeto que não foi além de uma tese para exame final era a mulher e seu filho. Esta afirmação - ou indagação - identitária mesclava-se com o partido moderno de seu conjunto de edifícios: a uma nova visão do papel da mulher na sociedade, ritualizado na admissão de uma mulher em um campo profissional masculino, deveria corresponder um projeto arquitetônico *moderno*. Lembremos que feminismo e arquitetura moderna se encontravam muito próximos nas posições públicas da arquitetura construtivista soviética. As “casas-comuna” projetadas nos anos 1920 propunham um tipo de habitação em que a célula habitacional não previa crianças, que deveriam coletivamente viver em outro lugar. Um desses projetos, talvez o que mais tenha radicalizado essa posição, propunha células individuais para adultos solteiros. Seria um hospital para mulheres simpatizantes das posições de uma feminista-coletivista como Alexandra Kollontai?⁴⁹

Seu partido, um edifício de concreto e vidro, inspirava-se em um projeto conhecido do arquiteto finlandês Alvar Aalto, evidenciando contudo uma forte influência das

⁴⁹ Anatole Kopp. *Ville et revolution*.

concepções de Le Corbusier, o que talvez não fosse relevante se não considerássemos a orientação contrária ministrada na faculdade, reforçada pelo veredicto final que aprovou o trabalho, quando o diretor Marcello Piacentini teria dito que ela era uma *bella ragazza* que decerto se casaria e não exerceria a profissão⁵⁰. As palavras de Piacentini evidenciam o quanto não havia lugar naquela estrutura social e naquele campo para uma mulher, menos ainda para uma que quisesse manifestar posições que já circulavam nos meios arquitetônicos italianos, mas fora do ensino daquela instituição. De família burguesa e tida como uma mulher bonita, que se casasse e cumprisse seu destino social.

Enquanto rito de investidura, a apresentação da tese final não conferiu à ingressante sua existência como membro daquele grupo, mesmo aprovando Lina ao fim e ao cabo com uma nota um pouco abaixo do esperado. Da confraria de Piacentini ela não faria parte. Instada a “investir em sua investidura”⁵¹, ou seja, a demonstrar por tudo sua crença na função e no grupo que a confere, não o fez – ao menos não plenamente. Considerando que os dois extremos classificatórios - acadêmicos e modernos – eram parte do mesmo campo e existiam um em função do outro, Lina postulou seu lugar com sua maquete de maternidade moderna, não conferiu nenhuma garantia de identidade, tampouco de empenho em fazer a instituição que conferia seu título existir como tal. Por outro lado, definindo-se pela diferença em relação ao ambiente acadêmico que a formara, ao apresentar seu projeto de maternidade, Lina, se não foi plenamente consagrada, passou a existir como *architetto*.⁵²

Casou-se poucos anos depois, o que não significou cumprir o duro veredicto de seu rito de formatura. Precisou que antes seu pretendente obtivesse o divórcio e não se casou na igreja católica, ainda que tivesse sido nela batizada. Tampouco teve filhos e sequer manteve contato próximo com as filhas que o marido já havia tido. Casou-se, sim, mas com Pietro Maria Bardi, com um dos mais conhecidos defensores públicos que a arquitetura moderna que ela queria realizar tinha na Itália; com o jornalista que tentou fazer o modernismo

⁵⁰ . “(...) Era un bel lavoro; ma per la commissione de laurea, pur a malincuore, si pose il problema di non scontentare le rigide direttive del Regime: il quale, allora, avrebbe voluto che tutta l’architettura fosse fatta coi mattoni dell’autarchia. Così me confermarono solamente la ‘media d’esame’ che era de 108. ‘Le consegno il diploma di laurea – mi disse Piacentini – se pure mai le servirà.’ Alludeva al fatto che quella bella ragazza, che allora dovevo essere, secondo lui presto se sarebbe sposata, e non avrebbe pié esercitato la professione di architetto” Francesco Tentoria, *Lettera dal Brasile*, documento datilografado, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1992.

⁵¹ Pierre Bourdieu . *Meditações pascalianas*, op.cit p. 297.

⁵² . Concordando aqui com Bourdieu, que afirma que autores existem nas e pelas diferenças que os separam, e com sua citação de Benveniste: “Ser distinto, ser significativo, é a mesma coisa”. “A ilusão biográfica”, p. 62.

sobrepujar a retórica estilística oficial; casou-se com a possibilidade de reverter o veredicto de Piacentini; casou-se, no limite, com a própria arquitetura moderna. Casou-se com o “descobridor” de arquitetos e artistas talentosos, com o crítico-comerciante cujo capital simbólico já se encontrava inscrito em suas relações com o governo fascista, com os artistas, os críticos e as galerias. Bardi então possuía um “catálogo” público de seus eleitos – veiculados pela *Quadrante* –, onde se destacava Terragni.

Casou-se com Bardi e deixou a Itália. Casamento e mudança de país são parte de uma mesma escolha – do mesmo campo dos possíveis⁵³. Foi por esses anos, entre Roma e Milão, que ouviu falar do Brasil por meio de um livro americano:

Quando estava no último ano da faculdade, saiu um livro sobre a grande arquitetura brasileira, que, naquele tempo, no imediato pós-guerra, foi como um farol de luz a resplandecer em um campo de morte. (...) Era uma coisa maravilhosa.⁵⁴

MILÃO

Segundo Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo, a unificação política da Itália trouxe, entre outros temas, a unificação lingüística da arte italiana, processo que surge com a proliferação de uma iconografia que celebra a história patriótica recente e, de outro lado, a temática do inquérito social, em que artistas de diferentes origens buscam trazer à luz os aspectos peculiares de cada cultura regional. Nas relações artísticas – isto é, de artistas, críticos e comerciantes de arte – com a Europa, ou seja, com Paris, estas se dão com os *salons* oficiais. Como consequência, quando do surgimento das vanguardas no início do século XX, os meios artísticos italianos tornam-se bastante marginalizados. Nessa virada de século, Roma e Milão se tornaram centros artísticos hegemônicos. Na capital estavam as principais instituições culturais no reino; em Milão existia um mercado de arte. Se o futurismo tentou criar um eixo Roma-Milão, foi sem sucesso. O período que vai das primeiras décadas até a queda do fascismo teve iniciativas artísticas vinculadas a experiências européias que ao mesmo tempo reafirmavam experiências municipais, por paradoxal que possa parecer. Esse dilema que os autores analisam para a pintura – a

⁵³. Gregori Warchavchik, nascido em Odessa, também estudou em Roma com Piacentini. Veio ao Brasil contratado para trabalhar em Santos. Em 1925, publicou no *Correio da Manhã* o manifesto “Acerca da Arquitetura Moderna”.

⁵⁴. *Projeto* 1992, citado por H. Segawa, *Arquiteturas no Brasil*, p. 134.

existência de um policentrismo ou uma poliperiferia em uma Itália que ao fim e ao cabo, ajustava suas contas com uma Europa cuja capital era Paris - pode ser transposto para o campo da arquitetura, em que diversas iniciativas mantinham sua perspectiva voltada para a Europa “mais avançada” com a qual precisavam acertar os ponteiros, enquanto acentuavam seu caráter romano ou lombardo, por exemplo⁵⁵.

Logo depois de se formar, Lina trocou Roma por Milão, a cidade do *Gruppo 7*, do novecentista Giò Ponti e dos jovens arquitetos egressos do Politécnico. Ainda nos anos de faculdade, havia se tornado amiga próxima do jovem estudante Carlo Pagani, que iniciara seu curso em Roma, fora transferido para Milão, voltando à Capital para concluí-lo. Pouco antes de se formar, Lina auxiliou Pagani a concluir sua *Tesi di laurea* para que ele pudesse ir a Milão procurar trabalho para os dois.

A noção da centralidade relativa da capital italiana e da periferia relativa da Itália como um todo aparece em sua evocação posterior: “Roma era meio parada, lá estava o fascismo. A Itália era meio parada, mas Milão não.”⁵⁶ Segundo relatou posteriormente, a mudança de cidade era para fugir do ambiente professoral romano, pois na capital lombarda existia uma direção ligada aos desenvolvimentos da vida moderna⁵⁷. Ou seja, em Milão seria maior a possibilidade de existir sem depender da inclusão no ambiente dominado pelas regras vigentes no campo em Roma. – seria difícil conseguir uma colocação profissional adequada no ambiente dominado por Marcello Piacentini. Mais industrializada – a partir de 1930 a cidade ultrapassou Turim em desenvolvimento industrial – e mais distante do poder fascista do que a capital, Milão oferecia algumas oportunidades, ainda que escassas em tempos de guerra.

Em Milão, Lina não se agregou aos arquitetos modernos já notórios no interior do campo, mas começou a trabalhar no escritório de Giò Ponti⁵⁸. Arquiteto, professor, *designer*, Ponti não era exatamente, radicalmente, um moderno – o próprio Bardi, embora

⁵⁵ . Ginzburg e Castelnuovo. “História da arte italiana”.

⁵⁶ . “Gosto de Nápoles por causa das pessoas”, *op. cit.*

⁵⁷ . “Fugi das antigas ruínas recuperadas pelos fascistas. Roma era uma cidade parada, lá estava o fascismo. A Itália toda era meio parada. Mas Milão não.” M. Ferraz (org). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p. 9.

⁵⁸ . Ponti começou sua carreira ligado ao grupo de arquitetos neoclássicos milaneses, com G. Muzio, Portaluppi, E. Lancia, O. Cabiati e A. Alpago-Novello, que se baseavam na arquitetura do século XIX na Lombardia. Benevolo, *op. Cit.* p. 544.

amigo, fazia algumas restrições a ele⁵⁹. Mas Ponti era um profissional importante, atuante, que trabalhava em projetos de desenho industrial expresso até de uma estação ferroviária – ou seja, cumpria a ampla agenda modernista – e estava envolvido com mostras importantes, as Trienais de Milão, e com intensa atividade editorial. Ponti circulava bem entre os extremos classificatórios do campo: participou de projetos liderados por Piacentini mas tinha também circulação entre os modernos.

Talvez ele tenha logrado realizar, em Milão, a tarefa espinhosa de unir extremos, tentada por Piacentini com os planos para a Universidade de Roma e a EUR 42. Mais protomoderno do que Piacentini e menos diretamente ligado ao regime fascista, Ponti pôde desempenhar o papel de elo entre os já mencionados extremos classificatórios e, mais velho do que os modernos, embora menos identificado com o século XIX, também o de vincular gerações. Nas Trienais de Milão, por exemplo, Ponti e Pagano fizeram parte do conselho administrativo enquanto Pagano era da diretoria. Por sua vez, Ponti e Pagano haviam colaborado no projeto da Cidade Universitária de Roma, de Piacentini. No pós-guerra, Giò Ponti assumiu uma posição importante no modernismo já consolidado, ao projetar o edifício Pirelli, em Milão.

ARCHITETTO, NO FEMININO

Ponti teria dito a Lina: “eu não vou pagar você, você é que tem que me pagar”. Isto por um trabalho feito às vezes no anonimato, sem assinar, em uma jornada que se iniciava às 8 horas da manhã e só terminava à meia-noite, incluindo os sábados e domingos.⁶⁰ *Architetto*, no feminino: Lina iniciou sua vida profissional dedicando-se fundamentalmente às possibilidades femininas de seu ofício, às tarefas que cabiam às raras praticantes mulheres. Com Ponti, ainda que afirmasse ter feito de *design* de xícaras até projetos urbanísticos, as evidências indicam que foi sobretudo redatora e ilustradora. A quatro mãos com Pagani, desenhou decoração de pratos, atividade que fazia parte da atuação de Ponti.

⁵⁹ . “Ponti era diretor da revista *Domus*: diga o que quiser, no fundo eram todos ainda ‘classicistas’, hein? Eu o conheci muito, mas muito bem. Foi importantíssimo para a arquitetura italiana: jamais estive totalmente a nosso favor, mas sempre nos ajudou. E foi um iniciador no campo das revistas de arquitetura.” *Diálogo pré-socrático*, 1996, p.

⁶⁰ . Ferraz, *op.cit.*, p. 9

Não era uma exceção: mesmo nas vanguardas modernas russas anteriores e posteriores a 1917, em que havia mais mulheres artistas do que em outros movimentos modernos, e ainda que levemos em conta que o Construtivismo era um campo em que as mulheres podiam trabalhar produtivamente, havia uma divisão de trabalho:

[...] as linguagens da ciência, da racionalidade e da indústria já subentendiam o “masculino”, ao passo que certos aspectos de arte popular, especialmente o bordado, implicavam necessariamente o “feminino”. Assim, o conjunto de associações projetadas pelo Construtivismo incluía expectativas e suposições sobre a diferença sexual⁶¹.

Dentre as artistas construtivistas dos anos 1920 na União Soviética, destacam-se Liuva Popova projetou figurinos e cenários para teatro, além de desenhar estampas para tecidos esposa de A. Rodchenko, Varvara Stepanova além de desenhar cenários para teatro, desenhou trajes e estampas, assim como Nadjeda Lamanova. Charlotte Perriand, assistente de Le Corbusier entre 1927 e 1937 foi encarregada dos chamados equipamentos da habitação, assinando com ele seu conhecido mobiliário. Na Bauhaus dirigida por Walter Gropius e depois por Hannes Meyer, o ateliê de tecelagem constituiu um domínio das mulheres, por escolha ou indicação. Helene Börner e seu grupo de alunas estudaram padrões e cores com artistas como Paul Klee; Gunta Stölzi conduziu oito grupos de aprendizes, experimentando novas fibras sintéticas e introduzindo novas possibilidades que depois foram aproveitadas no mobiliário, especialmente nas conhecidas cadeiras tubulares. Ainda na Bauhaus, a pintora e escultora Marianne Brandt integrou o ateliê de metais, onde desenvolveu chaleiras, luminárias e outros objetos que, contudo, se encontravam hierarquicamente acima dos têxteis, uma vez que permitem a produção em série. A divisão de trabalho por gênero no interior das vanguardas modernas ainda está por ser escrita.⁶²

Em um contexto agravado pela guerra, onde pouco se construía, ela foi antes de tudo uma ilustradora, validada pela habilidade adquirida com o pai e reforçada tanto no Liceu como na universidade, e uma projetista de interiores. Em Milão, era editada a

⁶¹ . Ver Briony Fer, “A linguagem da Construção” in Fer et alli, *Realismo, racionalismo e surrealismo*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.

⁶² . Sobre Charlotte Perriand, ver verbete em *Le Corbusier, une encyclopédie*.

Casabella e em torno do núcleo dessa revista reuniam-se arquitetos com simpatias modernistas⁶³.

Mesmo, aparentemente, contrariando mais uma vez a vontade da família, Lina morou inicialmente em um hotel, o *Principe di Savoia*, mas depois se mudou para uma pensão com uma tia que a família havia mandado para lhe fazer companhia. Mesmo que possamos supor que a família lhe reservava outro destino social, houve apoio e investimento por parte desta. Lina fundou um escritório com seu colega de faculdade Carlo Pagani, mas quanto a isso as versões são controvertidas: Pagani relata que fundou o escritório sozinho e há a versão de que Lina o abriu com a ajuda financeira de Enrico Bo. Nos anos em que estudou arquitetura em Milão, Pagani havia sido aluno de Giò Ponti, o que era um contato importante para dois colegas recém-formados. Com a adesão da Itália à Segunda Guerra, a família Bo se mudou para um apartamento de sua propriedade na Piazza Meda, em Milão, e Lina se juntou a eles.

Com Ponti, Lina trabalhou em diversas áreas⁶⁴ mas sobretudo nas revistas que ele editava. A *Stile*, onde também escrevia Pietro Maria Bardi, recebeu muitas capas e ilustrações que ela fazia a várias mãos: com Ponti, com Pagani e até mesmo algumas assinadas por “Gienlica”, que queria dizer Giò Ponti, Enrico Bo, Lina Bo e Carlo Pagani. Com as dificuldades de se projetar e construir em plena guerra, obteve trabalho devido a sua habilidade como desenhista e ilustradora – capas de revista, ilustrações, *croquis* que guardam muito de seu traço juvenil. Lina, contudo, ao justificar, já no Brasil, essa atividade, atribuiu tal aprendizado aos anos de faculdade, aos anos de cuidadosa análise de monumentos antigos.⁶⁵ Publicou nessas revistas alguns projetos de arquitetura de interiores.

Em 1941, foi retratada por seu amigo e vizinho Giorgio de Chirico. A influência do traço de Chirico apareceria mais tarde nos surrealistas esquemas para o Museu de São Vicente, não construído. Nessa ocasião, seu pai encerrou as atividades da empresa de construção civil, passando a se dedicar à pintura, com o apoio da filha, que, nas revistas nas

⁶³ . Como F. Albini, I. Gardella e E. Rogers que depois de 1945 seriam os protagonistas da reconstrução na Itália. Albini, como veremos, teve destaque na arquitetura de museus, programa importante no pós-guerra italiano.

⁶⁴ . Em seus *curriculum*, ela afirma ter trabalhado diretamente com Ponti, o que foi negado por Pagani. Curiosamente, nas fichas técnicas das Trienais de Veneza, onde ela teria auxiliado o arquiteto, não consta o nome de Lina. Contudo, em seu arquivo há alguma correspondência de Ponti para o casal Bardi, já nos anos em que eles viviam no Brasil. Ver nota em *As moradas da alma*, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁵ . *Curriculum vitae* apresentado à FAU em 1955.

quais trabalhava, divulgava seu trabalho. A primeira mostra de Enrico Bo foi em Milão, quando Lina já trabalha para Giò Ponti e escrevia na revista *A*. No momento em que a construção civil já parecia pouco rentável para Bo, a filha arquiteta inventou uma carreira profissional para o pai amador. Pouco depois, a família de Lina decidiu viver no campo, na região da Ligúria, mas ela permaneceu em Milão. Tentando evitar que o amplo imóvel da família fosse ocupado por desabrigados de guerra, convidou alguns amigos, entre eles Carlo Pagani, para viverem no apartamento, que passou a ser jocosamente chamado de *Pensione Eldorado*.⁶⁶

Em agosto de 1943, quando o norte da Itália estava ocupado pelos alemães, um bombardeio sobre Milão atingiu seu escritório, que seria reconstituído improvisadamente no ano seguinte. Pouco depois, em 1944, foi chamada por Giò Ponti para a co-direção da revista *Domus*, onde trabalhava, mais uma vez, com Carlo Pagani. Nessa revista, que junto à *Casabella* de Giuseppe Pagano e Edoardo Persico, fundada no mesmo ano, dava conta do panorama da arquitetura moderna na Itália, a dupla de colaboradores começou a publicar uma série de artigos sobre a origem da casa moderna, que localizavam na casa mediterrânea, nos procedimentos do homem comum, na casa popular em oposição à casa burguesa. Lina relatou diversas vezes que o fato de ser mulher a auxiliava nas constantes idas e vindas entre Milão e Bergamo, onde funcionava a sede da revista durante a guerra, pois levantava menos suspeitas. Da revista *Domus*, derivou a série *Quaderni di Domus*, na qual ela também trabalhou.

São desses anos dois desenhos pessoais de Lina. Em *Camera dell'architetto*, recriou um repertório de monumentos da história da arquitetura sobre uma mesa e uma cadeira antigas. Através da porta entreaberta de um armário podemos ver o Coliseu, as pirâmides egípcias, a Torre de Pisa. Em um aparador, uma casa corbuseana com uma torre de igreja de período anterior ao fundo. No outro, uma vista do Hotel príncipe de Savoia nos indica que talvez ela ainda residisse lá. Da janela a jovem *architetto* via um trecho da Milão urbana e industrial, ao mesmo tempo tradicional, com uma *piazzetta* defronte de um pequeno edifício eclético, e pessoas nas ruas. Desenhos mais próximos de uma visão culturalista à la Camillo Sitte do que da moderna que desafiou Piacentini⁶⁷. Ou que talvez

⁶⁶ Campello, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁷ Ver Olívia Fernandes de Oliveira, "Quarto de arquiteto. Lina Bardi e a História". Apesar de neste trabalho mencionarmos os dois desenhos, a abordagem não é a mesma.

exprimissem as ambigüidades exterior - interior, suas referências no armário e a cidade na qual haveria de intervir, pensar.

RICOMINCIARE DACCAPO

Quando Lina voltou a ter um escritório profissional, este foi local de reuniões de arquitetos modernos milaneses que em 1944 fundaram o *Movimento Studi Architettura* (M.S.A), comandado por Ernesto Nathan Rogers⁶⁸. Evocação de Lina: "1945. A Guerra acaba. A esperança de construir ao invés de destruir anima a todos. Tínhamos tudo nas mãos; nós, da esquerda, da centro esquerda, éramos felizes."⁶⁹ É do período milanês, e são esparsas as informações a respeito, a posição claramente de esquerda da arquiteta. Resistência comunista, arquitetos pela reconstrução, uma consonância com o quadro político-cultural que no pós-guerra italiano daria, como um bom produto, o cinema neo-realista:

Em tempo de guerra, um ano corresponde a cinquenta anos, e o julgamento dos homens é um julgamento de pósteros. Entre bombas e metralhadoras, fiz um ponto da situação: importante era sobreviver, de preferência incólume, mas como? Senti que o único caminho era o da *objetividade* e da *racionalidade*, um caminho terrivelmente difícil quando a maioria opta pelo "desencanto" literário e nostálgico. Sentia que o mundo poderia ser salvo, mudado para melhor, que esta era a única tarefa digna de ser vivida, o ponto de partida para poder sobreviver. Entrei para a Resistência, com o Partido Comunista clandestino. Só via o mundo em volta de mim como realidade imediata, e não como exercitação literária abstrata.⁷⁰

A Itália saiu da guerra com pouca destruição física: aproximadamente 5% de suas habitações, o que é pouco se comparado à Inglaterra e União Soviética, que precisaram se lançar à tarefa da reconstrução⁷¹. 1945 foi o ano em que Giuseppe Pagano morreu em um campo de concentração alemão. A arquitetura, contudo, caminhava bem. Giancarlo di Carlo, arquiteto contemporâneo de Lina, relatou que:

⁶⁸ . Ernesto Rodgers foi professor no Politécnico de Milão e autor de livros e artigos, publicados em sua maioria na *Casabella*, que influenciaram o quadro da arquitetura italiana no pós-guerra.

⁶⁹ *Curriculum Literário, op.cit, p. 11*

⁷⁰ . Ferraz, *op. cit.*, p. 10.

⁷¹ . Benévolo, *op.cit.*

(...) quando o fascismo caiu, a arquitetura – principalmente em Milão – encontrava-se em uma situação muito boa. Era uma arquitetura bem informada, que propunha uma reorganização espacial em todo o território.⁷²

O MSA mantinha-se fiel aos preceitos dos CIAM e assim conduziu o debate no norte da Itália. Em Roma, Bruno Zevi criou a *Associazioni per l'architettura organica* (APAO), a revista que propunha a arquitetura de Frank Lloyd Wright e Alvaar Alto como modelos alternativos. Zevi trazia também para o debate a simpatia e admiração pela democracia americana e tudo o que representasse o “mundo livre” que veio junto com as tropas aliadas.

Há sinais da aposta que Lina empenhava em, de permanecer em Milão e ingressar no esforço da reconstrução, fazendo dele mais do que a mera edificação de moradias, mas o momento de demarcação de visão e de geração, de introdução de novos temas no campo. Em 1945, ela escreveu a Zevi, que acabara de publicar seu *Verso un'architettura orgânica*:

“(...) é preciso fazer alguma coisa para tirar a arquitetura do pântano (...) As coisas estão assim: um ano e meio atrás, durante o último período da ocupação alemã, começamos a pensar, Pagani e eu, e logo depois Rafaele Carrieri, sobre uma revista ou um jornal que estivesse ao alcance de todos e que pautasse sobre os erros típicos dos italianos... Levar o problema da arquitetura ao viver de cada um, de modo que cada um pudesse chegar a se dar conta da casa na qual deveria viver, da fábrica onde deveria trabalhar, nas ruas onde deveria caminhar. Dar-se conta que dizer tem capacidade de juízo... (Rendersi conto vuol dire avere una capacità di giudizio...)” (...) ⁷³

A aproximação de Zevi foi uma nítida tentativa de participar da unificação do movimento arquitetônico milanês e o romano, racionalista e orgânico. Com Pagani e Zevi, além da colaboração do jovem arquiteto Rafaelli Carrieri, ela funda a revista *A*, publicada quinzenalmente pela *Domus Editoriali*. Segundo o trio de editores, *A* significava ansiedade, amor, anti-mesquinha, (h)abitação, (h)abilidade, acordo, audácia, aviso, aspereza, associação, absurdo. A revista *A* foi lançada assinalando um corte, uma cisão: “*ricominciare daccapo, dall A, e pianificare una vita per noi iù felice. Quest'anno un fatto ha frustatto le nostre faccie: la bomba atomica*” [Começar desde o início, da letra A, e

⁷² . “Depoimento de um arquiteto – sobre a arquitetura do pós-guerra” *Oculum*, n.º3, FAU Puc Campinas, março de 1993, pp. 22-29.

⁷³ . “Lina Bo Bardi: un architetto in tragitto ansioso”, *Caramelo*, n.º 04, FAU-USP, 1992.

planejar uma vida mais feliz para todos nós. Neste ano, um fato foi um tapa na cara: a bomba atômica], escreveu Zevi no primeiro editorial da publicação⁷⁴.

No campo das revistas de arquitetura da Itália no período, *A* era também uma ruptura gráfica, visual e de conteúdo: mostrava a Itália desigual e destroçada do pós-guerra, com ilustrações, a maioria em branco-e-preto, que comungavam a visualidade característica do neo-realismo italiano desses anos. Ao mesmo tempo, o periódico manifestava uma sedução pela possibilidade de uma vida cotidiana *moderna*, identificada com aspectos do *American way of life*, expresso especialmente em objetos cotidianos como eletrodomésticos. E esse fascínio dizia sobretudo respeito à mulher: se toda civilização moderna tendia a libertá-la, a lançá-la na vida social, civil e política da nação, era preciso facilitar o trabalho doméstico, o que era visto como um problema de método – uma casa eficiente⁷⁵. A resposta estava na “cozinha do amanhã”, projetada nos Estados Unidos, tão diferente da cozinha italiana do momento como a abóbora da carruagem de Cinderela⁷⁶. Nesse período de Itália libertada, era forte a simpatia pelo *new deal* no meio dos arquitetos modernos⁷⁷. A retomada da questão feminina no discurso arquitetônico era também uma atualização de tendências já avançadas na Weimar dos anos 1920. Se nesse período a arquitetura, independentemente das posições políticas de seus praticantes, manifestava sua fé na tecnologia e racionalização industrial, seu modelo vinha da América do Norte, simbolizado pelo Fordismo e pelo Taylorismo. Mas foi na Alemanha de Weimar que se deu o empenho de taylorizar o trabalho da dona de casa. Seus arquitetos, que projetaram a habitação mínima, transformaram a cozinha em um laboratório de tarefas domésticas cotidianas, o que depois seria retomado por Le Corbusier.

In the general enthusiasm about rationalization, the way things looked was important. By proclaiming the unification of the life of work and the life of leisure under the sign of rationality and ever-increasing productivity, the appearance of houses and objects symbolized modern technology⁷⁸.

⁷⁴ .Em texto de 1982, Argan assinalou o impacto que a bomba atômica representou na concepção de arquitetura e *design* no período: o final da guerra, com a destruição de duas cidades, colocou em crise a racionalidade do progresso. Ver a respeito: “O design dos italianos” *História da arte como história da cidade*.

⁷⁵ . “Come può esse il uomo libero si la donna”, *A* n.º 1.

⁷⁶ . “La cucina dell’avenire”, *A* n.º 1.

⁷⁷ . O biógrafo de Bardi, Francesco Tentori, se refere à *A* como “um boletim de informações patrocinado pelo United States Information Service”. *P. M. Bardi*, p. 167, nota 6.

⁷⁸ . Larson, *op. Cit.* p. 33.

O uso cotidiano dos objetos era também tema da *A*, em jogos em que propunha a escolha de itens como copos, vasos, móveis. O comentário, ao final das respostas de múltipla escolha, era jocoso, quando a escolha recaía em um objeto artesanal ou industrial remetendo a uma aparência do século XIX e elogioso quando o leitor evidenciava uma escolha por objetos modernos e industriais. Assim, a revista operava como um certo guia, um “modo de usar” a modernidade que naquele momento começava a colonizar a vida cotidiana. A revista tratou além disso de temas políticos como as já mencionadas bombas de Hiroshima, o fim da guerra e o *referendum* que aboliu a monarquia instituindo uma república na Itália. Reconstrução, a palavra de ordem de uma geração que cresceu sob o fascismo e durante a guerra aproximou-se do comunismo, tinha um peso muito maior do que a mera reconstrução física do que havia sido bombardeado. O termo adquiria uma conotação política, da reconstrução social e cultural do país. É o período da publicação póstuma dos textos que Antonio Gramsci escrevera no cárcere, da emergência da cultura popular como um problema no meio intelectual italiano.

A revista começou a circular em 1946 e teve vida breve. O tom era de renascimento: “Nós nos propomos a criar em cada homem e em cada mulher a consciência daquilo que é a casa, a cidade. Fazer com que todos conheçam os problemas da reconstrução, para que todos, e não apenas os técnicos, nela colaborem.”⁷⁹ O quarto número de *A*, de abril de 1946, resenhou o livro-relato que o arquiteto catalão Jose Lluís Sert escreveu a respeito do encontro do CIAM em 1933 – a outra versão, mais oficial é a “Carta de Atenas”, redigida por Le Corbusier. “*Possono le nostre città sopravvivere?*”, título do artigo e do livro⁸⁰, vinha ilustrado com fotos de crianças pobres no meio urbano italiano, o que era um padrão visual absolutamente distinto dos periódicos de arquitetura de então, mesmo aqueles que, como a *A*, eram editados pela editora Domus, e distante também do padrão de ilustração detalhada em aquarela que Lina praticou nas outras publicações dirigidas por Ponti. “Perchè viviamo così male?” era a pergunta estampada em cada capa, acompanhada sempre de uma resposta breve, também na capa, que podia abordar de técnicas construtivas à participação política. Nessa aproximação temática e visual do cinema neo-realista, as capas

⁷⁹ *A*, n. 1, p.4.

⁸⁰ Trata-se a da versão italiana do livro: *Can our cities survive?*, publicado em 1944 pela Harvard University Press.

do periódico distanciavam-se tanto do surrealismo de De Chirico como do traço *naïf* ingênuo de Enrico Bo, das ilustrações assinadas por Gienlica.

No número 7, a revista passou a se chamar *A – cultura della vitta*, a ter periodicidade semanal e, pouco depois, em julho de 1946, encerrava suas atividades. Aparentemente, a razão da suspensão do periódico foi um artigo sobre educação sexual, assinado por um “biólogo” e atribuído à editora Lina. O artigo preconiza que, assim como uma casa, uma roupa ou uma cidade são projetadas antes de sua execução, assim deveria ser uma família. A matéria expunha os métodos contraceptivos então disponíveis, enfatizando o conforto e a satisfação da mulher, que não deveria aceitar ter tantos filhos quanto o Senhor mandasse. A editora, de formação católica excedia as possibilidades que o exercício de gênero lhe conferia: entre uma camarada da feminista Kollontai e uma norte-americana em sua cozinha equipada, esboçou um papel de agente no feminino para o qual não havia lugar.

Ainda em 1945, Lina participou de uma reunião política sobre a reconstrução da Itália. Em dezembro, no *Primo Convegno Nazionale per la Ricostruzione Edilizia*, ela, como única mulher entre cerca de oitocentos presentes, foi autorizada a ler seu pronunciamento sobre a “casa do homem”, a base da civilidade.

PIETRO MARIA BARDI

Como ela conheceu, namorou e casou com Pietro Maria Bardi, e mudou de país no breve ano de 1946? As variantes são um recontar da mesma versão.

Pietro Maria Bardi nasceu em Spezia, em 1900, segundo dos quatro filhos de um comerciante de rações. Ao contrário de Lina que recebeu da família um forte investimento em escolaridade, abandonou os estudos após repetir três vezes a terceira série primária. Faz parte de sua biografia narrada o fato de que depois dessa expulsão sofreu uma queda em que bateu a cabeça, tornando-se a partir de então “inteligente”. Depois desse evento foi auxiliar de escritório e copista de um advogado. Em diversas ocasiões, relatou que se definiu como jornalista aos dezessete anos, mas, segundo seu biógrafo Francesco Tentori,

apurou-se que nesse momento apenas enviava cartas ao *Poppolo d'Italia*, cotidiano socialista que então era dirigido por Benito Mussolini.

Prestou nesse momento serviço militar e ao deixá-lo voltou a trabalhar com contabilidade em sua cidade natal. Mudou-se para Bergamo, em 1919, e substituiu, no *Giornale di Bergamo*, o redator e o editor, punidos por criticarem a Marcha sobre Roma no periódico. Em 1923, passou para a redação do *Poppolo Di Bergamo* e no mesmo ano transferiu-se para Milão. Em 1924, casou-se com Gemma Tartarolo e no mesmo ano teve sua primeira filha, Elisa. Fiorella, a segunda filha do casal do qual pouco se sabe nasceu em 1928.

Sua carreira como dono de galeria e comerciante de arte teve início em Milão em 1926, ano em que se filiou ao *Partito Nazionale Fascista* (PNF), com a ajuda financeira de dois engenheiros e um industrial de móveis. À *Galleria Micheli*, resultado desse esforço conjunto, ele agregou, em 1928, a *Galleria Bardi S/A*, que lançou um *Boletim de Arte* mensal e depois semanal; e em 1929, lançou um jornal de arte que durou dez números, chamado *Belvedere*. No mesmo ano conheceu o importante crítico de arte Roberto Longhi. Nesse momento:

O fascismo quer impor a sua “ordem” também no mundo artístico: da Biennale de Veneza às exposições anuais da Permanente de Milão, da Triennale de Monza (ligada ao instituto de preparação profissional nas várias atividades artísticas) até a nova Quadriennale de Roma, e compreendendo as primeiras mostras sindicais, regionais ou nacionais, sem falar das mostras italianas e estrangeiras para os “primeiros da classe”, não apenas mais sete pintores como aqueles batizados por Margherita Sarfatti⁸¹, Lino Pesaro e Mussolini em 23, mas algumas dezenas de artistas, italianos, os quais – sempre patrocinados por Sarfatti e por um Mussolini sempre mais alheio e ocupado com problemas do governo – conservam a denominação de “artistas dos Novecentos”.⁸²

Segundo seu biógrafo, Bardi conseguiu retratar em sua revista um quadro desse universo em transformação, tentando encontrar testemunhos da chamada periferia geográfica (por exemplo, Nápoles e Sicília) com uma ótica fiel ao Sindicato de Belas-Artes, controlado pelo governo. Aderiu ao fascismo no mesmo ano em que começou a escrever sobre arquitetura – o que, segundo Tentori, tornou-se sua razão de ser:

⁸¹ . A pintora Margaritta Sarfatti, que segundo algumas fontes foi amante de Benito Mussolini, apresentou na Bienal de Veneza de 1923 um grupo de sete pintores que passou a ser conhecido como o *Novecento*.

⁸² . Tentori, *op. Cit.*, pp 33-34.

Bardi foi o agente primeiro, e insubstituível, de um processo de renovação cultural, de modernização física que – sem ele, sem a sua apaixonada e notável intervenção jornalística – não teria, com certeza, acontecido na Itália como de fato aconteceu.⁸³

Foi nas páginas do Belvedere que iniciou sua polêmica contra a arquitetura acadêmica e passou a defender publicamente a obra de Terragni. Nesse momento conheceu Edoardo Pérsico, com quem trabalhou⁸⁴. Tentando manter a galeria de Milão, o que não conseguiu, Bardi fundou a *Galleria d'Arte di Roma*, em 1930, e seu *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, uma defesa do modernismo como estilo do regime, foi publicado em 1931 na revista *Critica Fascista*.

A década de 1930 foi marcada por sua explícita adesão ao regime: ainda em 1931, publicou no *L'Ambrosiano* um artigo, “*Architettura di estado*”, que preocupou seu amigo Terragni diante do risco de que, de Roma, um único organismo controlasse toda a atividade construtiva do país. O tema foi retomado por Bardi poucos dias depois com uma “*Petizione a Mussolini per l'architettura*”, finalizada com um apelo por uma tomada de posição do dirigente, ainda que uma posição previamente acatada: “Aquilo que Mussolini responder será bom porque Mussolini tem sempre razão”.⁸⁵

Entre 1931 e 1933 colaborou esporadicamente com a *Casabella* e, segundo seu próprio relato, deixou a revista porque Giuseppe Pagano se aproximou de Piacentini. A imagem que Lina construiu do jornalista polêmico, louco e mulherengo é desse período, quando ele passou a escrever favoravelmente a respeito de Terragni e se tornou o correspondente italiano da revista *Architecture d'aujourd'hui*, fatos importantes na formação de sua rede de relações:

Nos anos que se sucedem ele estreitará laços de amizade e de colaboração com numerosos arquitetos turinenses e romanos (de Giuseppe Pagano a Pietro Aschieri, de Adalberto Libera a Gaetano Minussi), no período da preparação da segunda mostra do MIAR; e arquitetos de outras regiões, com os quais Bardi inicia correspondência para sua atividade jornalística em *L'Ambrosiano*; e arquitetos milaneses e romanos mais jovens (...), nos três anos em que dirige a revista *Quadrante* (de início milanesa e depois romana).

⁸³ . Tentori, *op. Cit* p. 13.

⁸⁴ . “(Pérsico) vivia em Turim, de onde foi expulso por antifascismo. Tomei-o, então, como secretário de minha galeria, a Galleria Bardi”. *Diálogo pré-socrático*, p. 22.

⁸⁵ . Citado por Tentori, *op. Cit* p. 234.

Em meio a seus próprios relatos e aos excessos de seu biógrafo, não cabe perguntar exatamente o que corresponde aos fatos: foi por sua imagem pública que Lina primeiro o conheceu. Bardi permaneceu ligado a Terragni, autor da moderna *Casa del Fascio*, até sua morte em 1943, assim como ao engenheiro Pier Luigi Nervi, que mais tarde seria o calculista da Casa de Vidro⁸⁶. Nesse campo de definições pouco nítidas, Bardi escreveu, mais uma vez para o *L'Ambrosiano*, um artigo intitulado “*Roma ‘rimediata’ o Roma fascista?*”, em que atacava o plano diretor para a capital italiana que Marcello Piacentini entregara a Mussolini poucos dias antes. O artigo é severo quanto às demolições propostas e declarou Piacentini o inimigo da nova arquitetura.⁸⁷ O antagonismo entre Bardi e Piacentini é mais declarado do que entre este último e Pagano ou Ponti. Piacentini compara o racionalismo ao “sovietismo” ou comunismo – com o que Bardi chega a concordar, exaltando as qualidades de decisão dos soviéticos. Bardi por sua vez acusava Piacentini de querer transformar a Itália em um museu de si mesma.

PARA A AMÉRICA

Como correspondente da *Architecture d'aujourd'hui* desde 1931, Bardi viajou à União Soviética, escrevendo ao retornar *Un fascista em paese del soviet*. O interesse dos arquitetos modernos pela Rússia posterior à revolução de 1917 era visível. Le Corbusier, Bruno Taut, Hannes Meyer são alguns dos membros do CIAM que lá estiveram. Na crise em que a arquitetura vivia no entre-guerras, eles buscaram trabalho na URSS e na América.

Le Corbusier esteve também nos Estados Unidos e no Brasil. Talvez por sua influência, em outubro de 1933 Massimo Bontempelli, editor da *Quadrante* com Bardi, viajou para o Brasil, Argentina e Chile fazendo conferências. Bontempelli chamou a atenção dos italianos para a vida cultural de Buenos Aires. Seu artigo na *Quadrante* n.º 6, intitulado “*Badiamo al Sud America*”⁸⁸, conclamava os intelectuais italianos a ampliarem seus horizontes e mercados, considerando esse continente, ainda que correndo o risco, no caso do grupo de Bardi e Bontempelli, pois:

⁸⁶ . “Para mim [ele foi] o maior engenheiro daqueles tempos. Foi o primeiro a aplicar na Itália o concreto pré-fabricado.” *Diálogo pré-socrático*, p. 19.

⁸⁷ . Tentori, *op. cit.* p. 234.

⁸⁸ . Escrito pelo colaborador Lamberti Sorrentino.

(...) as academias de artes plásticas e os conservatórios foram fundados e dirigidos no Brasil, na Argentina, no Chile, no Uruguai – na grande maioria – por italianos, os quais criaram ali uma pintura, uma escultura, uma música [... mas por isso mesmo] a reação dos Novecentos contra os Oitocentos, que entre nós começou com o futurismo e tem um caráter unicamente anti-acadêmico, na América do Sul adquiriu – uma vez que as escolas e academias eram italianas – também um caráter anti-italiano.

E concluía:

(...) devemos começar na América do Sul um trabalho novo: conquistar as elites. (...) Mais do que tentar colocar contra as elites anti-italianas as massas italianizantes, mantenhamos a posição entre estas últimas e penetremos nas primeiras.⁸⁹

A viagem de Bardi à América do Sul foi organizada por uma Divisão dos Italianos no Exterior e pelo Instituto de Cultura Italiana de Buenos Aires, que juntos idealizaram uma mostra da arquitetura italiana *moderna* – cinqüenta painéis que Bardi montou, fotomontagens que incluíam o *Tavolo*, uma Itália que pretendia se mostrar vanguardista e industrial para a América do Sul.

Segundo Tentori, quando Bardi desceu em Santos em uma escala do navio Oceania, assistiu ao desembarque do Conde Francesco Matarazzo que, acompanhado de um séquito, embarcava malas e baús no trem que subia a serra para São Paulo. Bardi teria alugado um carro e tratado de conhecer a cidade de chegada desse representante da elite italiana. Chegou a São Paulo em um dia chuvoso e cinzento e visitou a Avenida Paulista.⁹⁰

É possível especular que Bardi, no ano considerado como o ponto de inflexão do regime fascista, estivesse considerando a possibilidade de deixar a Itália por uma cidade sul-americana – poderia ser São Paulo ou Buenos Aires – em que uma forte imigração italiana em ascensão social poderia constituir a clientela para uma futura galeria ou a base de uma posição junto à política cultural. A ambigüidade da política cultural fascista que apostava em frentes distintas poderia estar começando a evidenciar seus limites para Bardi. A exposição que ele levou para Buenos Aires em 1933 mostrava uma represa na Sardenha, as instalações da FIAT, a moderna estação de Santa Maria Novella e um estádio em Florença, entre outros emblemas da moderna Itália fascista. Se, para uso interno, a imagem de Itália rural, popular e romana surtia efeito e era cultivada pelo governo fascista, para uso

⁸⁹ . Citado por Tentori, *op. cit.*, pp. 69-70

⁹⁰ . Tentori, *op. cit.*, p. 72.

externo, havia que se vender a nação industrial – e aí Bardi poderia ser um perfeito embaixador.

Não havia como a jovem, que, ao sair do Liceu Artístico, contrariando e cumprindo a vontade dos pais, insistiu em fazer arquitetura ao invés de Belas-Artes, não se impressionar à distância com a figura pública de Bardi. Este era amigo e promotor de Giuseppe Terragni, defensor das escolhas deste arquiteto na *Casa del fascio*. Amigo de Le Corbusier, conheceu Gropius, a quem defendeu contra Marcello Piacentini – e foi uma defesa perdedora, diga-se – o racionalismo arquitetônico contra a monumentalidade retórica que terminou por vigorar na Roma Fascista. Como um típico governante autoritário desse período, em que podemos enquadrar Getúlio Vargas, Mussolini em termos estéticos buscou conciliar e agradar setores conflitantes. O papel desempenhado por Gustavo Capanema foi de certo modo na Itália, ainda que menos formalmente, preenchido por Bardi – um dos formuladores da política cultural do regime. Ele era um inimigo público de Piacentini, coisa que Giò Ponti não havia sido, e Piacentini havia desqualificado Lina na sua banca final. E não havia como uma estudante de arquitetura não ter sido uma leitora de *Quadrante*, assim como da *Domus* e da *Casabella*.

Em 1935, Bardi e Bontempelli romperam por conta de um número especial da *Quadrante* dedicado à *Casa del Fascio* e a Giuseppe Terragni. Naquele ano, Bardi deixou o PNF.

Além de crítico, jornalista e colecionador, Bardi em três ocasiões passou do discurso sobre a arquitetura à tentativa de projetar. Na primeira delas, em 1934, publicou na *Quadrante* “a primeira idéia de uma *Casa del fascismo* de PMB”, um esboço que já havia saído dois anos antes no *Crítica Fascista*. Tratava-se de uma torre de dez andares, cada um deles dedicado a um ano do regime. Sua segunda tentativa de projetar, com Guido Fiodini, foi um edifício que poderia “conter qualquer tipo de exposição, da pintura à escultura, de máquinas a qualquer objeto, servindo ao mesmo tempo – como centro de manifestações (...)”. Segundo Tentori, em diversos aspectos, esse projeto se assemelha ao MASP. A terceira, em 1940, a quatro mãos com Pier Luigi Nervi, foi uma série de propostas para a EUR 42, que terminou não ocorrendo em Roma. Nenhum dos projetos, ou esboços de projetos de Bardi foi realizado.⁹¹

⁹¹ . Tentori, *op. cit.* pp. 156-8.

Como veremos, a decisão de mudar de continente tem versões diversas, que ora acentuam o imprevisto e a aventura, ora a ação muito bem articulada:

Pensei na América Latina, e especialmente no Brasil, pois tive ocasião, nos anos 30, de passar por aqui a caminho de Buenos Aires, levando uma mostra oficial sobre a nova arquitetura italiana, lá apresentada no *Museo Nacional de Bellas Artes*. *Meu relacionamento com o embaixador brasileiro Pedro de Moraes Barros era muito bom e as facilidades que ele me assegurou acabaram por me convencer a tentar uma viagem ao Rio de Janeiro.*⁹²

Bardi divorciou-se de sua primeira mulher, com quem tivera duas filhas, pouco antes de seu casamento com Lina, que foi seguido pela viagem para o Brasil. Mudança que certamente fazia parte dos planos do casal, estando assim vinculada ao casamento. A parceria entre Lina e Bardi acontece *no* Brasil, onde ela já desembarcou assumindo a identidade de esposa do jornalista-colecionador que fundaria o MASP, iniciativa à qual ela dedicaria seu mais conhecido projeto. O casamento, a mudança para o Brasil, e a criação do MASP são então eventos indissociáveis. É quando a identidade de Lina passa a ser definida no feminino – feminino de Pietro Maria Bardi. Em que pese o aspecto ficcional, essa circunscrição está no relato do jornalista Fernando Morais, que narra que Assis Chateaubriand após decidir a fundação do museu em São Paulo – e não no Rio de Janeiro, como esperava Lina – teria dito a Bardi que, já que ele era casado com uma arquiteta, pedisse a ela que projetasse a adaptação de alguns andares do edifício para esta função. Não estava então credenciada por experiência profissional, por ser formada pela Universidade Italiana ou mesmo por ser italiana em um período no qual diversos estrangeiros projetavam edifícios em São Paulo: era a mulher de Bardi. E foi como mulher de Bardi que realizou seu primeiro projeto edificado.

A amizade com Le Corbusier certamente permeou o encanto que Bardi teria exercido sobre Lina, além de sua posição no campo da arquitetura moderna italiana e posteriormente, brasileira, e da proposta da própria vinda para o Brasil. Le Corbusier esteve em São Paulo e no Rio de Janeiro em 1929⁹³; Bardi, em 1933. Antes de se encontrarem a bordo do navio onde se realizou o Congresso do CIAM, Bardi e Corbusier já trocavam correspondência. Se considerarmos Le Corbusier o profeta da revolução simbólica, o que

⁹² . *História do MASP.*, *op. cit.*, p. 10. (grifos adicionais).

⁹³ . *Le Corbusier e o Brasil*.

era reconhecido pelos arquitetos modernos da segunda geração, o agente que o introduz no campo logra então um lugar especial em seu interior, passa a ser detentor desse trunfo. No Brasil, coube a Lúcio Costa o papel de *gatekeeper*; na Itália, a Pietro Maria Bardi. A partir do momento em que a *Quadrante* começou a publicar sistematicamente os projetos de Le Corbusier em 1933, Bardi e Bontempelli ocupam o papel de defensores da “causa” corbuseana junto aos arquitetos italianos mas também junto às autoridades. O sindicato fascista de artistas e profissionais autorizou um convite e Bardi aceitou o papel de fiador, de avalista das posições políticas do mestre – Le Corbusier então já havia realizado diversas viagens à União Soviética, onde participou de concursos que não venceu, teve um projeto edificado e manteve estreito contato com o grupo construtivista liderado por Moisei Ginzburg⁹⁴. Le Corbusier chegou a Roma em julho de 1934, pelas mãos de Bardi. Quando voltou em 1936 a convite de Marcello Piacentini, proferiu uma palestra em que “denunciava” o ostracismo do mundo acadêmico, na Europa e em particular na Itália.

Quando veio à América do Sul, Bardi parou no Brasil, uma mera escala a caminho de Buenos Aires, seu destino final. Teria Bardi vindo ao Brasil animado pelo que ouviu daquele que chamava de mestre?

Da América do Sul pouco se sabia na Europa, diria até geograficamente, pois num dos tratados de teoria da arquitetura mais difundidos, o de André Lucart, nos deparávamos com tremendas confusões em relação a cidades brasileiras, muitas vezes sendo registradas como argentinas.

Durante o período em que estivemos juntos em Atenas [Bardi e Le Corbusier], fiquei sabendo do interesse do Promotor⁹⁵ pela América Latina, não em termos específicos, mas gerais, pois sua visão abrangia qualquer possibilidade no Globo, sempre predisposto a se envolver com qualquer país que julgasse aberto às suas arrojadas propostas.

Da Argentina e do Brasil Le Corbusier dizia que nos trópicos passara por Santos e São Paulo, depois o Rio de Janeiro (...).

Em setembro do mesmo ano, Bardi foi enviado pelo Ministério das Relações Exteriores italiano para apresentar, no *Museo de Bellas Artes de Buenos Aires*, uma mostra de arquitetura moderna de seu país. Nas escalas do navio Oceania, conheceu Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Santos, São Paulo, Porto Alegre e Montevideú. Vir a São Paulo a partir do porto de Santos exigiu, claro, um deslocamento que deve ser entendido mais como uma sondagem de possibilidades do que como uma visita desinteressada a uma cidade.

⁹⁴ . Ver Jean-Louis Cohen in *Encyclopédie*.

⁹⁵ . Bardi possuía a irritante característica de ir nomeando seus ídolos ao longo de seus textos. Le Corbusier é o Mestre, Promotor, Animador, Polêmico etc., sempre com maiúsculas. Ele faz o mesmo com Chateaubriand.

Segundo Francesco Tentori,

(...) Bontempelli e Bardi são uma espécie de embaixadores oficiosos plenipotenciários da cultura *moderna, italiana e fascista* (os três adjetivos podem ser colocados, aliás, na ordem que se acredita mais justa) no exterior: o primeiro com conferências no Egito, Grécia, países da América Latina, Espanha, Bélgica, Escandinávia, nos países da Europa Central e na Romênia; o segundo com a viagem à URSS, com a participação no Congresso de Atenas do CIAM e com a mostra de Buenos Aires (...).⁹⁶

Possivelmente, a decisão de deixar a Itália foi parte primeira da decisão de chegar à América Latina, ao Brasil mais especificamente, e para tanto deve ter contribuído o forte clima antifascista do pós-guerra – clima do qual a revista *A*, que Lina editava, era mais do que um sintoma. Massimo Bontempelli, seu companheiro de editoria da *Quadrante*, além de ter sofrido um “exílio dourado” a partir de 1935⁹⁷, ao ser eleito deputado independente no pós-guerra, com votos majoritariamente comunistas, viu sua eleição ser invalidada por uma lei que previa o afastamento dos ex-fascistas. Ainda que Bontempelli tenha sido absolvido, era evidente a atmosfera desfavorável ao jornalista e galerista cuja trajetória na Itália se confunde com a confusa política cultural do regime de Benito Mussolini.

Viagens, deslocamentos, lembra James Clifford, ir a “outro” lugar, tudo isso está ligado a um propósito de ganho, seja ele material, espiritual, científico. Mais do que isso, envolve a obtenção de conhecimentos e a aquisição de uma experiência que pode ser excitante, edificante, prazerosa etc.⁹⁸ Jornalista e correspondente, Bardi já havia estado em Paris, a cidade-capital da cultura moderna, no “país dos soviets” e na América do Sul. Lina não. Contudo, deixar a Europa Ocidental temporária ou permanentemente naqueles anos era também cumprir com atraso a rota de alguns arquitetos modernos conhecidos, como os diversos alemães que passaram anos na União Soviética, incluindo o ex-diretor da Bauhaus, Hannes Meyer, que de lá se mudou para o México, ou os também diretores da Bauhaus, Gropius e Mies van der Rohe, que migraram definitivamente para os Estados Unidos. Além das diversas viagens de Le Corbusier, freqüentemente reportadas e narradas. Em busca do ganho material ou espiritual, do novo cliente ou da paisagem “outra”, ao encontro de um contexto político mais favorável ou para fugir de um regime persecutório, para civilizar ou verificar ganhos tidos como civilizatórios: o arquiteto moderno visto como

⁹⁶ . Tentori. *op. cit.*, p. 94.

⁹⁷ Tentori, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁸ .Clifford, *Routes*, p. 66.

um mestre viajou, e suas viagens, idas e retornos, fazem parte da própria história de difusão desse modernismo, assim como de sua modificação.

Para Bardi, o casamento com uma moça burguesa, profissionalizada, *moderna*, com passagens na resistência comunista, que dirigiu revistas que tiveram dificuldades sob o regime certamente amorteceria algumas possibilidades de *vendetta*. Quanto a Lina, em que pese a interdição da atrevida *A* e – como ela declarou mais tarde – a ascensão da social-democracia ao poder, uma vez instituída a tardia república italiana, é preciso especular sobre o porquê de sua não participação do momento em que o *design* italiano se firma como econômica e culturalmente – e com a forte participação de Giò Ponti nesse desenvolvimento. Aparentemente, Lina tinha do que abrir mão quando seus coetâneos começavam a ter trabalho em diferentes áreas do amplo espectro que a arquitetura já consagradamente abrangia.

Mas o Brasil era uma das possibilidades de carreira do arquiteto moderno europeu ou de ascendência européia. A publicação de *Brazil Builds* já evidenciava a presença de estrangeiros, além de mostrar ao público norte-americano e europeu o Ministério da Educação e Saúde Pública⁹⁹, no Rio de Janeiro, com participação do próprio Le Corbusier. Aliás, era uma das possibilidades: não só do arquiteto moderno: fazer a América era uma possibilidade há certo tempo, desde os franceses no final do século XIX e início do XX, desde Victor Dubugras, do escandinavo Carlos Ekman e do italiano Giuseppe Sachetti, representantes do *art nouveau* que se construiu em São Paulo. Como aqui o campo vivia as mesmas tensões e disputas que na Europa, Piacentini e Le Corbusier disputaram no governo Getúlio Vargas um projeto para uma cidade universitária no Rio de Janeiro, que não foi levado adiante naquele momento. Em São Paulo, Piacentini tornou-se o arquiteto da família Matarazzo, para quem projetou uma residência na Avenida Paulista e um edifício comercial no Centro Novo. Nessa cidade, particularmente, estavam estrangeiros modernos como o russo Gregori Warchavchik, o paulistano de origem italiana Rino Levi, os italianos Daniele Calabi e Giancarlo Palanti, o francês Jacques Pillon, o austríaco Bernard Rudofsky, o checo Adolf Franz Heep e o polonês Lucjan Korngold, entre outros, em plena atividade.¹⁰⁰

⁹⁹ . A respeito, ver Santos *et alli*. *Le Corbusier e o Brasil*, *op. cit.*

¹⁰⁰ . Palanti formou-se no Politécnico de Milão, onde foi professor de 1935 até 1946, ano em que veio para o Brasil; na Itália, era ligado à Casabell, juntamente com Ignazio Gardell, Franco Albini e Giuseppe Pagano. Calabi, nascido em Verona, engenheiro formado em Pádua, com obtenção do grau de arquiteto em Milão em

A recordação é do próprio Bardi: “Meu relacionamento com o Embaixador brasileiro Pedro de Moraes Barros era muito bom, e as *facilidades que ele me assegurou*, acabaram por me convencer a tentar uma viagem ao Rio de Janeiro.”¹⁰¹ Mais do que o impacto provocado pela leitura do *Brazil Builds* ou um certo espírito de aventura somado à atração exercida por um país no Novo Mundo, Bardi deveria saber que o Brasil era um mercado. Palanti, que Lina certamente conhecia no meio arquitetônico milanês, vieram para cá no mesmo ano que o casal. Se não se trata de uma emigração em grupo, tampouco foi uma decisão que prescindia de redes de auto-ajuda.

O CASAMENTO

Lina teria, de acordo com uma das versões que sustentou, conhecido o futuro marido no *Studio Palma*, em Roma, dez dias depois do término da guerra, quando a galeria dirigida por Bardi levava duas exposições, uma dos pintores dos Seiscentos e outra em homenagem a Giorgio Morandi.¹⁰² Bardi também recorda a relação nascendo nessa galeria.¹⁰³

[no Studio] Tivemos sorte, o início foi muito bom e, algum tempo depois, a jovem arquiteta Lina Bo veio trabalhar conosco. Começamos a namorar e casamos. Tínhamos espírito de aventura e *aos poucos* passamos a considerar uma mudança para o exterior. Simpatizávamos com a América Latina e escolhemos como meta o Brasil. (grifos meus)

Em outro momento, Bardi declarou ter ouvido falar muito de uma tal Pensão Eldorado em Milão, na verdade o nome jocoso dado ao apartamento de Lina, como vimos. Existe também a versão de que ela se dirigiu de Milão a Roma, com o intuito de conhecê-lo: Pietro Maria Bardi escrevia para a revista *Lo Stile*, da qual Lina era também colaboradora, ainda que Bardi, na época com problemas com a política fascista, não assinasse suas matérias sobre urbanismo e pintura. Bardi havia emprestado uma ilustração para a revista, danificada pelo correio. Lina, que desde a *Tavole del Horrori* tinha curiosidade em conhecê-lo, viajou a Roma para pedir desculpas em nome da revista.¹⁰⁴ Ou

1933, chegou a realizar projetos importantes, para o governo de Mussolini, mesmo sendo judeu. como a *Casa del Fascio* em Pádua, mas veio para o Brasil devido a perseguições por sua origem.

¹⁰¹ . *História do MASP*, p. 10. (Grifos adicionais).

¹⁰² . Francesco Tentori. *Pietro Maria Bardi*, p. 163.

¹⁰³ . Bardi, P. M. *História do MASP*. São Paulo, Instituto Quadrante, 1992.

¹⁰⁴ . Versão de Carlo Pagani, apud Fátima.

ainda: na posição de redatora de *Lo Stile*, atendeu a um pedido de Giò Ponti, viajando de Milão até a capital para entrevistar Bardi a respeito de um conjunto de casas-coletivas:

Finalmente falava de igual para igual com um jovem que julguei um tipo oriental, elegante, gentil. Andei com ele para a entrevista, através de ateliês e obras edis e, voltando a Milão, continuamos mantendo relações. Deram-se outros encontros: namoramos e em 1946 casamos, decidindo nos transferir para o Brasil.¹⁰⁵

Talvez não fosse a trabalho para a revista *Stile*, mas para outra publicação também dirigida por Giò Ponti: “Desde a escola de Belas-artes ouvia muito falar de Pietro, era uma pessoa muito conhecida, moderna. Só fui conhecê-lo em Roma, ao fazer uma reportagem para a *Domus*.”¹⁰⁶ Ou talvez, ainda, fosse uma entrevista para a *Stile*, mas nesse caso Bardi estava em Milão, na versão que Lina contou ao biógrafo de Bardi, Tentori.¹⁰⁷ A menção a essa entrevista aparece em anotações pessoais:

Os anos passaram, a II Guerra Mundial, minha formatura como arquiteta, carreira fulgurante, aos 25 anos dirigia a *Domus*. Apareceu no horizonte P. M. Bardi. Entrevista para *Domus* e um lindo presente: um colar de coral escuro e ouro que eu tinha admirado platonicamente em Florença no “Ponte Vecchio”, na vitrina de Settepassi, ourives do rei da Itália. Assim começou meu amor pelas “pedras”.¹⁰⁸

Ainda que seja uma recordação imprecisa quanto a datas, estabelece claramente o encontro com Bardi como uma ruptura em sua recém e bem começada carreira. Em meio a tantas versões, há um depoimento de Lina que é esclarecedor e definitivo naquilo que não explica:

Casamento com P. M. Bardi, admirado desde menina-soquete no tempo do Liceu Artístico de Roma. Pietro era *importante, moderno, promovia as artes*, era o maior jornalista italiano. Namoramos, casamos. Nesse ano, a viagem para a América do Sul, já conhecida por Pietro.¹⁰⁹

Moderno, quinze anos mais velho e importante: enquanto a menina Lina desenhava casas, mulheres e crianças, Bardi era leitor no original dos primeiros escritos de Le

¹⁰⁵ . “O caráter de Pietro não é dos mais domáveis”, *Vogue Brasi.*, São Paulo, fevereiro de 1985, p. 142

¹⁰⁶ . “Gosto de Nápoles por causa das pessoas”, *op. cit.*

¹⁰⁷ . *Una Lettera da São Paulo*, datil, arquivo Instituto, 1992.

¹⁰⁸ . “Pedras contra brilhantes” (anotações pessoais de 1986), *Lina Bo Bardi*, *op. cit.* p. 40.

¹⁰⁹ . Grifos adicionais.

Corbusier¹¹⁰. Face ao atraso relativo da Itália, era cosmopolita. Em 1933, enquanto Lina estudava no Liceu, Bardi passou quinze dias em Paris, “a cidade mais vanguardista do mundo”¹¹¹ e na URSS. Esta última viagem, como já vimos, foi organizada pela revista *Architecture d’Aujourd’hui*, da qual ele era o correspondente na Itália, e resultou na publicação do livro onde, ainda que afirmando a superioridade do fascismo enquanto regime político, Bardi manifestou sua simpatia pela nova Rússia¹¹². Contudo, duas viagens seriam mais marcantes na trajetória futura de Bardi. A primeira se deu a bordo do navio *Patris II* entre Marselha e Atenas, dos dias 8 a 28 de setembro de 1933. Foram publicadas fotos de Bardi conversando com Le Corbusier e com Giuseppe Terragni. E há indicações de que o arquiteto suíço teria relatado a Bardi sua viagem à América do Sul, a primeira das três que haveria de fazer para o Brasil.

Junto com Massimo Bontempelli, Bardi fundou a revista *Quadrante* que, ao lado da *Domus* e da *Casabella*, dava os termos do debate arquitetônico do período. Segundo Tentori, a revista era de interesse do fascismo oficial, aquele do Escritório de Imprensa e Propaganda, que foi depois promovido a Subsecretariado, Ministério e finalmente Ministério da Cultura Popular.

O número 6 da *Quadrante* publicou um artigo de um jornalista brasileiro, Mário da Silva, que denunciava o racismo alemão, assim como as concepções culturais do nacional-socialismo. A revista deixou de circular em 1937. O período de guerra foi de dificuldades para Bardi em relação ao regime. O jornalista foi responsável pela composição e paginação da revista *Il vetro*, porém, sem seu nome aparecesse nos créditos até 1942. Em 1941, passou a colaborar com as novas revistas *Tempo* e *Lo Stile*, esta uma revista em ascensão, onde o editor Aldo Garzanti tentava romper o monopólio de *Domus* e *Casabella*. Lina também colaborou nesses dois periódicos milaneses e é possível que se conhecessem desde então.

¹¹⁰ . “Estreitei relações com o Mestre quando tornei-me correspondente na Itália de *L’Architecture d’Aujourd’hui* de Paris, estabelecendo então boas amizades com os grupos que se andavam afiliando aos “CIAM”. Bardi, P. M. *Lembranças de Le Corbusier*.

¹¹¹ . Tentori, *op. cit.* p. 62.

¹¹² . Nesse momento, antes da guerra, a simpatia dos arquitetos modernos e seus críticos pela Rússia revolucionária é forte, atingindo inclusive brasileiros como Oscar Niemeyer e o grupo de Lúcio Costa. O Construtivismo Russo e as experiências urbanísticas certamente contribuíam para essa simpatia. O fato é que arquitetos como Le Corbusier, Bruno Taut e Hannes Meyer se dispuseram a colaborar com o regime que colocava a arquitetura moderna como estilo oficial até 1933, quando o Comitê Central adota outras posições. A esse respeito, ver Anatole Kopp, *Ville et revolution*.

LINA BO BARDI

O CAMPO DA ARQUITETURA, LÁ E CÁ

A análise do campo da arquitetura no período da construção e consolidação da hegemonia modernista, em contextos de tradições nacionais tão distintos como o italiano e o brasileiro, traz aspectos comuns, disputas simbólicas equivalentes e mesmo alguns personagens que ocupam espaços possíveis aqui e lá.

Caso escolhessem permanecer na Itália, o casal teria de encontrar lugar num campo que se diversificava. O contexto italiano do pós-guerra ampliou as possibilidades de atuação do arquiteto, não apenas no que toca à necessidade de reconstrução. Abrigou uma corrente neo-realista, com Mário Ridolfi, entre outros, e que em 1946 publicou um “Manual do arquiteto”, uma tentativa de codificação da experiência construtiva artesanal. Como vimos, Roma e Milão permaneciam dois pólos importantes, com a APAO de Zevi e o MSA milanês, mais vinculado aos CIAMs.

Ao mesmo tempo, se no período da ascensão do fascismo, o campo da produção cultural italiana era marcado por um ajuste de contas com a Europa mais industrializada cuja capital cultural era Paris, após o término do conflito mundial começamos a ter alterações nesse quadro. Ainda que os agentes possivelmente não se dessem conta de um processo que ficaria mais claro na década de 1960, já havia sinais de que a capital cultural do mundo estivesse de mudança para o outro lado do Atlântico Norte: para Nova York. O que abria possibilidades para a reivindicação de outras centralidades culturais, ainda que não hegemônicas.

No Brasil do pós-guerra, o modernismo arquitetônico estava em seu apogeu. Entre 1942 e 1943, uma equipe do MOMA de Nova York havia visitado o país e realizado no museu a mostra *Brazil Builds: old and new*, cujo catálogo, organizado por Philip Goodwin, circulou na Europa.

Há relatos de que talvez a viagem não fosse para o Brasil ou não fosse definitiva. É possível que o casal tenha parado no Rio em uma escala a caminho de Buenos Aires.

Na viagem definitiva, ao chegar no Rio de Janeiro, o casal Bardi foi recebido pelo jornalista Mário da Silva, o brasileiro que havia sido redator de um periódico romano, o *Lavoro Fascista*, colaborador a *Quadrante*, e que Bardi havia conhecido em Berlim em

1930, o que mais uma vez coloca a mudança para o Brasil como resultado de uma intenção bem articulada. Brito já havia feito contato com Bardi, a respeito de um jornalista excêntrico que tinha planos de montar uma galeria em um edifício em fase final de construção em São Paulo.

Já tendo lido o livro editado pelo MOMA de Nova York, *Brazil Builds*, Lina e Bardi aportam no Rio de Janeiro:

(...) Deslumbre. Para quem chegava pelo mar o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz e no Rio de Janeiro não tinha ruínas.¹¹³

Foi com a ajuda de Mário da Silva Brito que eles obtiveram o salão nobre do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública, o mesmo que Lina já conhecia por meio de publicações e que saudava do navio – ou se sentia saudada por ele. Na capital federal, o MEC era o epicentro da participação de “modernistas na repartição”¹¹⁴, e a obtenção de um espaço para exposições ali só poderia ser resultado de uma intermediação de prestígio, o que, por outro lado, já era a garantia de consagração e visibilidade. Mesmo em um período de redemocratização, esta era uma sólida herança dos anos Vargas e dos “tempos de Capanema”. Assis Chateaubriand, que residia no Rio de Janeiro, visitou a exposição, interessado na aquisição de algumas obras antigas. Em dezembro de 1946, visando a um público distinto daquele que freqüentava os salões do ministério, Bardi inaugurou no Hotel Copacabana Palace uma *Exposição de objetos de arte e decoração de interiores*. Uma terceira mostra realizou-se novamente no salão do ministério: *Exposição de pintura italiana moderna*¹¹⁵. Nas três manifestações, o casal evidenciava seu capital não apenas em obras coletadas por Bardi ao longo dos anos como também sua capacidade de montar exposições em um país ainda sem museus modernos. Assim, Bardi evidenciava seu capital acumulado sob dois aspectos: *cognoscenti* e comerciante. Influir na dinâmica do campo já seria uma tarefa mais árdua no Rio de Janeiro. Em São Paulo, onde a arquitetura estava mais vinculada a escritórios e especulação e menos ao estado e à política cultural

¹¹³ “Curriculum literário”. *op. cit.*

¹¹⁴ . Título do livro de Lauro Cavalcanti, sobre a participação de intelectuais ligados ao modernismo, em diversas áreas, durante o regime de Getúlio Vargas.

¹¹⁵ . Tentori, *op. cit.*, p. 172.

oficial, certamente ele seria mais bem recebido, pois não teria de disputar com Lúcio Costa o papel de *gatekeeper*, de fiador da presença de Le Corbusier no campo.

Encantada com a cidade, Lina retratou o Largo Getúlio Vargas: uma vida urbana popular, um desenho amarelado, a palheta de sempre, dedicado ao seu pai. A vontade era permanecer no Rio. Chegou a esboçar um projeto para um museu de arte na rua do Ouvidor, no centro da cidade, uma reforma radical em um edifício de quatro andares, possivelmente de propriedade de Chateaubriand. Ainda na capital, publicou seu primeiro artigo em português, “Na Europa a casa do homem ruiu”, um manifesto a favor de casas claras, simples, modestas, que sugeria que talvez a violência e a destruição da guerra tivessem ensinado aos homens tais valores. A revista a apresentava como Lina Bo, da direção da *Domus*, “atualmente” no Brasil.

O café ou o campo arquitetônico e cultural carioca, mais ligado ao Estado, ou tudo isso junto conduziu o casal para São Paulo. A explicação oficial da dupla Bardi-Chateaubriand é o “dinheiro do café” - a burguesia paulistana que financiaria o futuro museu.

O Rio de Janeiro, contudo, não obstante a impressão causada de que o edifício do MEC dava boas-vindas a iniciativas modernas, era de certo modo um campo minado. A arquitetura moderna do grupo carioca já havia mostrado a que vinha, em obras como, além do próprio MEC, a Pampulha e o pavilhão da feira de Nova York em 1945, tendo recebido uma publicação em inglês pelo MOMA. Mas, sobretudo, na capital federal, a chamada escola carioca gozava de forte prestígio intelectual e institucional. E nessa cidade estava o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico nacional (SPHAN) a decidir o que deveria ser preservado, o que incluía a legitimação *dessa* arquitetura moderna¹¹⁶. E malgrado disputas internas, o grupo que teve início ao redor de Lúcio Costa na década de 1930 tinha alto grau de coesão. E ninguém mais jovem, à exceção de Henrique Mindlin, entrou no clube.

Seriam os Bardi bem-vindos no Rio de Janeiro? Não seria Lina, nesse contexto, uma *outsider*, posto que não havia bebido direto na fonte – a parceria breve entre Lúcio Costa e Le Corbusier – mas sim, no modernismo que chegara à Itália por outros caminhos, que passavam por Bardi e, mais uma vez, por Corbusier? São especulações. Contudo,

¹¹⁶ . A respeito do tratamento conferido pelo SPHAN aos bens arquitetônicos do século XX, ver meu artigo “O mapa do Brasil passado” in *Revista do IPHAN* n° 24, Rio de Janeiro, 1996.

talvez houvesse mais do que motivos que justificassem uma mudança para São Paulo: eram os motivos para não permanecer na Capital Federal. Há relatos de que o casal foi muito bem recebido por Costa, Niemeyer e os irmãos Roberto.

Bardi certamente estava em condições de tentar disputar com Costa o papel de introdutor do profeta Le Corbusier. Ambos tiveram contato direto com o agente da revolução simbólica, ambos participaram de algum momentos dos CIAMs. O passado fascista de Bardi, por outro lado, aos olhos do campo brasileiro, poderia identificá-lo a Marcello Piacentini, que também estivera no Rio de Janeiro flertando com a política cultural do Estado Novo – e terminou recebendo encomendas em São Paulo dos italianos Matarazzo.

Se Lúcio Costa trouxe Le Corbusier ao Brasil por meio de sua influência junto a Gustavo Capanema, transmitida ao presidente Getúlio Vargas, Bardi desempenhou papel semelhante na política cultural do regime fascista, sendo, porém, menos vitorioso do que o brasileiro. Vinculada ou não ao regime autoritário de Vargas, já encerrado em 1947, quando o casal Bardi chegou no Rio de Janeiro, a escola carioca de arquitetura moderna era vista como um grupo à esquerda no espectro político, especialmente pela atuação pública de Oscar Niemeyer.

Lina não se opunha, ao contrário, à vanguarda já consagrada, àquela que marcou época criando uma nova posição no campo. Era um pouco mais jovem do que Lúcio Costa, talvez não o suficiente para se tornar uma aprendiz – além de mulher e estrangeira. Além disso, era a *moglie* de Bardi e com ele seguiu para São Paulo.

SÃO PAULO

Se para Assis Chateaubriand, São Paulo era a cidade onde estava o dinheiro do café, para Bardi, desde sua parceria com Bontempelli, era a cidade onde poderia vir a se tornar o agente cultural do imigrante *oriunda*, não fossem as pretensões e intenções culturais da família Matarazzo – o próprio emblema da ascensão do imigrante. Quanto ao campo da arquitetura, iam bem as carreiras não só de Warchavchik e Levi como de Pillon e Rudolfsky, entre outros, impulsionadas pelo crescimento da cidade. Mas, com o capital social conferido pela proximidade de Chateaubriand e pela posição de esposa de Bardi, não seria essa vertente da arquitetura moderna comercial a eleição de Lina.

O casal se estabeleceu na rua Traipu, em bairro Perdizes, na casa construída pelo arquiteto judeu italiano Daniele Calabi, conhecido de Bardi desde os anos da *Quadrante*, que após residir no Brasil havia retornado à Itália. O objetivo era instalar o Museu de Arte de São Paulo nas dependências de um edifício de Chateaubriand no centro novo de São Paulo.

O papel de Bardi foi decisivo na concepção do museu, do nome – ele optou por tirar o adjetivo “moderna”, mantendo apenas arte – até a escolha das obras do futuro acervo. Coube a Lina conferir dimensão espacial a essas decisões, recuperando a forte e ascendente museologia italiana, campo onde o próprio Bardi ocupava uma posição importante, como veremos adiante. Recém-chegado, o casal foi logo de início colocado em posições de extrema visibilidade e considerável autonomia conferida pelo comitente Chatô. Segura por essa posição, Lina podia ensaiar seu primeiro projeto arquitetônico completo a ser edificado: a casa de vidro. Uma década depois de Piacentini ter afirmado que ela não se tornaria um *architetto*.

Em São Paulo, com o aval de Dr. Assis, como o chamava, Bardi pôde retomar seu papel, ainda que em outro contexto e condição, de “descobridor”, inscrevendo seu capital simbólico em sua relação com todas as redes que gravitavam ao redor do MASP, o que incluía seus adversários.

Em 1949, quando procurava um terreno para construir as oficinas do Instituto de Arte Contemporânea do MASP, conheceu, em companhia de Gregori Warchavchik¹¹⁷, o Jardim Morumbi, uma fazenda de chá desativada, que então estava sendo dividida em lotes urbanos. Uma nota, “Morumbi” na *Habitat* n° 5¹¹⁸, menciona o novo bairro que se desenvolvia bem, mas que se encontrava em um momento definidor, pois:

Dentro breve levantarão as primeiras construções, as primeiras casas por entre o verde belíssimo. Cada proprietário escolherá seu arquiteto; isto é justo, cada proprietário delineará sua casa conforme suas exigências: em breve acontecerá o que normalmente acontece quando se constrói.

¹¹⁷ . Campello, *op. cit.* p. 67.

¹¹⁸ . No mesmo número, uma nota de Alencastro intitulada “Pergunta”: “Dirigimos ao Prefeito a seguinte pergunta: Não pensa que seria necessário instituir uma comissão para salvaguardar o decoro arquitetônico da cidade, para evitar, pelo menos, que os mais estrambólicos projetos estilísticos (...) sejam aprovados? Um País com a fama de ter os melhores arquitetos do mundo, deveria considerar o seguinte fato: para cada boa arquitetura executam-se mil horrorosas.”

E se isto acontecer, tudo acabará no carnaval do tipo Jardim América ou Europa, onde a fantasia mais doentia pode se satisfazer em achados, recursos, idéias fúteis, brincadeiras que mal foram escondidas por uma natureza exuberante. Estamos aqui a invocar que o novo bairro seja construído em moldes rigorosamente contemporâneos. (...) ¹¹⁹

A *Habitat* nº15, de 1951, clamava por uma regra urbanística para proteger a área do mau gosto, no momento em que Lina, Warchavchik e Osvaldo Bratke faziam projetos no novo loteamento. No “mais bonito bairro de São Paulo” não se deveria permitir um destino como o dos bairros paulistanos conhecidos como “jardins”— por serem um bairro-jardim inspirados nas *garden-cities* inglesas – conhecidos, afirmava o texto, por seu dinheiro e por seu mau gosto. O casal Bardi adquiriu dois lotes ¹²⁰, em um dos postos mais altos do loteamento Jardim Morumbi, de onde se podia avistar a cidade ao longe. A Casa de Vidro que construíram foi notícia de jornais e revistas e foi estampada inclusive – com a figura de Lina – nas propagandas do loteamento do Morumbi.

No mesmo ano, Pietro Maria Bardi criou, em parceria com o arquiteto italiano Giancarlo Palanti ¹²¹, um estúdio dedicado ao desenho industrial, com o fim de projetar e produzir móveis novos. O nome era o mesmo de uma de suas galerias na Itália: Studio de Arte Palma. Em 1950, Lina alugou uma sala no 13º andar do edifício Guilherme Guinle, na rua Sete de Abril, onde instalou seu escritório. Realizou ali projetos de arquitetura de interiores, como para o restaurante Prato de Ouro ¹²², e também projetou sua cadeira *Bardi's Bowl*, bastante fotografada e divulgada pela imprensa especializada. São também de 1950 as cadeiras que ela desenhou afirmando ter-se inspirado na postura do homem simples que descansa na rede. O frágil mercado de mobiliário moderno pareceu uma brecha a ser preenchida, a começar pelas necessidades do próprio museu que se inaugurava. Já em 1947, com a ajuda de um tapeceiro italiano, Lina executou as cento e cinquenta cadeiras de

¹¹⁹ . “Morumbi” *Habitat*, nº 5.

¹²⁰ . Campello, *op. cit.* p. 72.

¹²¹ . Palanti nasceu em Milão em 1906, onde se formou pelo Instituto Politécnico em 1929. Veio para São Paulo em 1947.

¹²² . O restaurante ficava na rua Conselheiro Crispiniano, no centro novo de São Paulo, como o MASP. Em seu projeto de interior, Lina usou móveis industriais ao lado de cortina de sisal e motivos populares como balões de São João pintados na parede. *Habitat*, nº 2, 1950.

madeira dobráveis e empilhadas que julgou necessárias para a inauguração do auditório do MASP¹²³.

O singelo projeto para o restaurante ganhou quatro páginas na *Habitat* e foi pretexto para Lina anunciar, como retomaria posteriormente com a Casa de Vidro, a falta de conhecimento dos comitentes, “quase sempre pessoas simples e sem cultura, noventa e nove por cento pessoas enriquecidas que pensam que o dinheiro vale e vale tudo”, ao pedir a decoração de um estabelecimento público.¹²⁴ Como ela encontrou um comitente esclarecido para um estabelecimento no centro, relativamente próximo ao MASP, pôde propor sua decoração de interiores sem móveis de estilo e usando materiais industriais como plavinil colorido nas cadeiras ao lado de sisal tingido nas cortinas e jogos de mesa. Essa distinção entre o industrial, o artesanal e o mau gosto do pequeno burguês passaria a ser um tema marcante em toda sua atuação no Brasil, culminando na primeira temporada na Bahia, como veremos. Ao anunciar o início das atividades do Studio Palma na *Habitat*, o artigo não assinado assinalava o descompasso entre a arquitetura brasileira e o correspondente desenho de móveis, que também requeriam um arquiteto e “não uma senhora que busca distrair-se ou um tapeceiro”. Nessa área de atuação, os Bardi e Palanti iniciaram pesquisas com materiais brasileiros, como as madeiras, lonas e couro esticado. No artigo, em meio aos móveis do Studio, eram mostrados uma tigela entalhada a faca por um caiçara e um grupo de redes em um navio “gaiola” de navegação fluvial: estes eram os exemplos do bom desenho brasileiro que os *designers* deveriam seguir.

Não obstante a lacuna identificada no mercado de móveis, e o vácuo intelectual identificado entre a arquitetura brasileira e o correspondente desenho industrial, o *Studio* funcionou por apenas dois anos.

A revista *Habitat*, que o MASP lançou em 1950, começou a ser um espaço para o casal Bardi ensaiar suas primeiras alianças em terras brasileiras e no campo da arquitetura. Foi também o espaço para um certo “abrasileiramento” do casal que se naturalizou em 1951, diante das acusações de que um importante museu estaria entregue a estrangeiros. A publicação refletia o ponto de vista dos Bardi nos campos da arquitetura, urbanismo, museologia, artes plásticas, ou seja, no largo espectro no qual a ação civilizadora

¹²³ . Ver Maria Cecília Loschiavo dos Santos. *Móvel moderno no Brasil*.

¹²⁴ . “Um restaurante”, *Habitat*, nº 02.

abrangente do MASP pretendia atuar. Alguns dos princípios da revista eram: combater o academicismo, promover o modernismo, influenciar a produção industrial e visual. Os textos eram expostos em uma diagramação moderna e em uma escrita que ia do acadêmico ao jornalístico, passando e se detendo freqüentemente no tom arrogante, agressivo e jocoso. Os Bardi assinavam uma coluna sob o pseudônimo “Alencastro”, que sempre vinha acompanhada por um desenho de Lina mostrando dois olhos – segundo Tentori, eram os olhos de Bardi. Também assinavam como o urbanista, Seraphim, o jornalista e outros nomes fictícios, prática já adotada pelos editores do periódico *A*, de Milão¹²⁵.

O primeiro número trouxe um belo artigo dedicado à arquitetura de Vilanova Artigas, elogiando as qualidades de seus projetos residenciais: “A casa de Artigas (...) é a mensagem paciente e corajosa de quem vê os primeiros clarões de uma nova época: a época da solidariedade humana.”¹²⁶ A “liberdade criativa” de Oscar Niemeyer foi ressaltada no número seguinte, em artigo, também de Lina, que analisa a arquitetura industrial do arquiteto. No mesmo número, ela ensaiou um passo mais arrojado: entrar no debate internacional acerca da arquitetura moderna brasileira, falando de uma posição entre estrangeira e nativa, discordando de algumas posições da crítica internacional, especialmente de seu amigo Bruno Zevi, quanto aos rumos da arquitetura brasileira – que ela defendia. Em artigo intitulado “Bela criança”, assinado por Lina Bo, ela respondeu aos críticos europeus, incluindo Zevi, que assinalavam uma certa academização na arquitetura moderna brasileira. Seu argumento, a favor de uma arquitetura jovem que ainda não teve tempo para se deter e pensar, cujas maiores qualidades eram a rudeza e a falta de polidez, era apresentado em um tom quase nativo, dirigindo-se ao leitor brasileiro e assinalando que os “amigos da Europa” estariam equivocados; ou para os amigos europeus, uma vez que a *Habitat* seria lida por alguns deles, falando com alguém “de dentro”, do interior do debate nacional. Esse dom, essa generosa oferenda escrita talvez esperasse como contrapartida simplesmente a acolhida no interior do campo dos arquitetos modernos importantes e reconhecidos do sudeste do país. Por outro lado, ao conferir um lugar para os pares, a editora Lina de certo modo conferia um lugar para si mesma.

¹²⁵ Diversos artigos da *A* eram assinados por “o arquiteto”, “o biólogo” etc.

¹²⁶ “Casas de Vilanova Artigas”, *Habitat*, nº 1, 1950.

Em São Paulo, com a cobertura dos *Diários Associados*, o casal tinha presença constante na imprensa, fosse por conta do museu que fundavam, das posturas que preconizavam, fosse por uma certa mundanidade. Não raro, os comentários eram a respeito de suas roupas e das jóias que desenhava e usava em jantares e recepções. Em 1950, no Trianon, local que abrigaria, com muita disputa, o MASP, realizou-se em 1950 um baile em benefício do Museu de Arte Moderna intitulado “Triunfo do mau gosto”. O júri do evento, composto por Flávio de Carvalho, Maria Karesca e pelo pintor Quirino da Silva, elegeu para o primeiro lugar “a senhora Pietro Bardi, com seu vestido extravagantíssimo e o seu chapéu enorme e a sua imensa piteira (...) com um par de meias azuis, admiráveis como invenção de mau gosto”, pois o “mau gosto assim já é arte”. Ainda que trocassem insultos pela imprensa, os Bardi e os Matarazzo freqüentavam os mesmos eventos, também freqüentados pelos casais Jenny Klabin e Lasar Segall, Mina e Gregori Warchavchik e em diversas ocasiões por representantes da embaixada italiana em São Paulo. Lina sabia receber em sua casa, cozinhar, vestir-se de modo a se destacar entre as mulheres que freqüentavam os círculos de maior capital social e cultural em São Paulo. Mais do que uma italiana que imigrou em bando, ela mostrava ser uma *romana*¹²⁷ que aqui estava em missão civilizadora.¹²⁸

Nem toda recepção ao casal foi positiva. Um artigo do advogado e jornalista Elias Chaves Neto, publicado na *Fundamentos*, afirmava que italianos recém-chegados a São Paulo eram fascistas:

Um fascista dos mais antigos, que dirigiu o órgão fascista de Bergamo logo depois da desapropriação do jornal liberal 'Il popolo' e que veio ao Brasil para aqui desenvolver uma atividade promíscua de exposições de arte e diretor jornalístico, Pietro Maria Bardi. (...) o antigo jornalista de Bergamo, sr. Bardi, entrava para a mais importante cadeia de jornais brasileiros, os *Diários Associados*, chegando a influir diretamente na sua direção. Forte da proteção que lhe dispensa o sr. Assis Chateaubriand e guindado, graças ao seu espantoso ecletismo à qualidade de diretor do Museu de Arte, assumiu nos meios artísticos, culturais e didáticos de São Paulo uma posição de tamanha proeminência que o leva a ditar normas nesses assuntos penetrando até o campo do folk-lore brasileiro. Desta forma ele vai adquirindo uma ascendência sempre maior nas camadas da colônia italiana e nos meios nacionais.¹²⁹

¹²⁷ . Francisco Brennand, depoimento, julho de 1998, Recife.

¹²⁸ . Pietro Maria Bardi também manifestou seu desejo de distinção dos imigrantes da cidade, ao comentar a ausência de Chateaubriand na exposição que o MASP realizou no Orangerie do Louvre, em Paris: “Talvez fosse até uma deferência para comigo, um gesto de amizade, numa demonstração de que não me via como um italianinho que veio fazer a América, como diziam os boateiros.” *História do MASP*, p. 18.

¹²⁹ . “Neo-fascismo em São Paulo” *Fundamentos*, 7-8, dezembro de 1948, janeiro de 1949, pp. 31-36.

Não era a única voz discordante. O *Estado de São Paulo* publicou em abril de 1952 um artigo de Julinho Mesquita que indagava:

Os senhores compreenderiam, digamos para exemplificar, um museu da França que tivesse como diretor um panamenho ou um filipino? Creio que não. Entretanto, em São Paulo, olhem os senhores os museus de arte que se criaram de uns anos para cá. Há algum brasileiro que os dirija? Se há, é favor informar porque eu não conheço. Somos tão ignorantes, tão incompetentes assim? Não haverá por acaso perdido nestes vastos 8 milhões de quilômetros quadrados, um nativo qualquer com capacidade para dirigir um museu? Não há artistas no Brasil? No Brasil não há críticos?

Muito simpáticos os estrangeiros sobretudo porque são estrangeiros. Estropiam amavelmente a nossa língua e nos ensinam coisas que em geral não ignorávamos, porque na língua deles já as havíamos lido nos mesmos livros de que extraíram a sua ciência [...]¹³⁰

O casal Bardi tampouco parecia interessado em ser uma unanimidade na opinião pública paulistana. Na *Habitat* n.º 2 de 1951, ano em que se naturalizou brasileira¹³¹, Lina investiu contra um dos mais visíveis produtos da ascensão do imigrante que era seu conterrâneo e se alinha a outra tradição, carioca e ligada ao Estado, ao publicar os artigos "Bela Criança", sobre o edifício do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, e "Nossa Arquitetura", onde teceu os seguintes comentários: "O Serviço do Patrimônio Histórico tem contribuído, graças à boa orientação de Lúcio Costa, de forma decisiva para a nossa completa emancipação arquitetônica. Um estudo acurado de nossos materiais, de nosso modo de viver, das casas em que moravam nossos antepassados, está conduzindo nossa arquitetura para o caminho certo."¹³² E sobre o Martinelli:

Vejamos o caso do Martinelli. Sobre o ingresso do lado da rua São Bento, um indagador curioso poderá descobrir nada menos que uma lápide, em que se lembra que o próprio dono desenhou o edifício. (...) esses italianos enriquecidos não tiveram sequer o tempo para reportar-se às arquiteturas recatadas de seu país, e todas as vezes que tiveram de construir, resolveram assombrar e exagerar."¹³³ (p. 5)

¹³⁰. *O Estado de São Paulo*, 17 de abril de 1952, cit. por Tentori, p. 179.

¹³¹. Em sua última entrevista: " Il Brasile è il Paese che ho scelto e perciò è il mio Paese due volte. Non sono nata qui, ho cercato questo luogo per viverci. " (*Domus*, 753, outubro de 1993).

¹³². *Habitat*, n.º 2, 1951, p. 4.

¹³³. *Habitat*, n.º 2, 1951, p. 5.

Atacar o Martinelli significava mais do que atingir os italianos enriquecidos com os quais ela talvez não pretendesse se identificar: era denegrir o símbolo mais importante da cidade e do “ser paulistano” no momento, o grande edifício que por muitos anos foi visto desde muito longe. Era também, e sobretudo para ela, um edifício representativo de tudo o que ela, e especialmente Bardi combateram ainda na Itália. Três anos depois ela investiria da mesma forma contra a arcaica Catedral da Sé ainda em construção, em artigo assinado apenas LB, onde narra uma visita feita à obra:

Tal atmosfera veio ao nosso encontro brutalmente, com o odor de Roma, de louro queimado, com o som de músicas militares ao longo do Tibre. Reconhecemos os ornatos falhados, o malogro em dominar a matéria, aquele resultado adocicado, nauseabundo, insuportável na remastigação estilística que nos envenenara na universidade e nos impelira a abandoná-la. Seria possível que tais coisas tivessem chegado aqui, até aqui também? (...)

Pensamos nos ex-votos de madeira, nos santos coloridos e vestidos, nos quadros dos pintores ingênuos. Por que não se recorreu ao trabalho dos artistas primitivos, ainda capazes de comunicar com os homens, para adornar a catedral, ao invés de importarem obras inchadas de retórica que só fazem denunciar uma indiferença brutal, uma surdez absoluta ante todos os problemas do espírito?

Uma outra causa perdida.¹³⁴

A ação civilizadora do MASP almejava ser total: em 1951, o casal fundou o Instituto de Arte Contemporânea, inspirado no *Chicago Arts Institute*¹³⁵, que dava aos alunos do núcleo a alcunha de “Bauhauzinhos”¹³⁶. Foi o momento da querela com a fundação Armando Álvares Penteado que desembocaria na transferência do museu para a Avenida Paulista – e na diminuição dessas “atividades paralelas”. Ao mesmo tempo, atendendo a um pedido da prefeitura de São Vicente, litoral de São Paulo, Lina projetou um “Museu à beira do oceano”, que não chegou a ser edificado e que seria destinado à pintura brasileira.

Com a chancela do MASP e da revista, ela tornou a promover seu pai, o pintor Enrico Bo, que, de passagem pelo Brasil, pintou algumas cenas brasileiras para expor em Nova York e no MASP:

¹³⁴ . *Habitat*, nº 14, janeiro-fevereiro de 1954.

¹³⁵ . Dirigido por Moholy-Nagy, que pertenceu à Bauhaus.

¹³⁶ . O Instituto de Artes de Chicago, fundado no final do século XIX, foi dirigido posteriormente por egressos da Bauhaus, como Moholy-Nagy.

Trata-se de um pintor que começou a pintar aos sessenta e dois anos. Durante sessenta e dois anos, as coisas, as formas, as cores, foram se armazenando na dispensa de seu espírito, os pensamentos, as recordações, as sensações. Um dia, em 1942, enquanto as agitações do mundo enchiam a cidade de estrondos e destroços, Enrico Bo, abandona a sua honesta profissão de burguês, fechado em um quarto que dava para um jardim milanês, abriu as portas da dispensa de suas lembranças e começou a pintar a tempera gorda, vagarosamente. Enrico Bo fora, na sua juventude, retocador numa oficina de litografia, técnico impecável, as coisas lhe saíam acariciadas, ternamente, uma a uma. De Chirico, voltando de uma de suas caminhadas crepusculares, com pantufas e o cãozinho Totó, ficou encantado diante de um daqueles quadros pendurados na parede do estúdio da rua Jesus. Terminada a guerra, Enrico Bo realizou uma exposição; os jornais da tarde deram a notícia em primeira página, a revista suíça *Graphis* dedicou-lhe um artigo. Todos os quadros foram vendidos e o homem de rua foi admirar aquelas pinturas tão bem acabadas; mas, quem é capaz de sentir numa obra de arte a “música do espírito”, não deixou de participar daquele mundo misterioso, menino, de coisas, reunidas em tantos anos na dispensa do espírito, e dosadas, com a medida de um cozinheiro contencioso.

Em 1953, a *Habitat* publicou uma entrevista com o designer suíço Max Bill, que havia ganhado o Prêmio internacional de escultura na Bienal de São Paulo de 1951. Bill teceu críticas negativas ao mito de origem da arquitetura moderna brasileira, o Edifício do Ministério da Educação e Saúde e à Pampulha, projeto de Oscar Niemeyer que qualificou como excessivamente barroco. A resposta veio dois anos depois no primeiro número da revista *Módulo*, do grupo de Niemeyer, quando o conselho editorial desqualificou a autoridade não apenas de Bill mas também de Ernesto Nathan Rodgers, que havia escrito uma crítica na *Architectural Review* em 1954. Diretora da *Habitat*, é notável que Lina tivesse saído da posição de elogio e defesa em seu artigo “Bela Criança” para a divulgação das opiniões contundentes de Bill. Anos depois, frente às críticas que Zevi teceria a Brasília, ela se posicionaria nacional e internacionalmente ao lado de Costa e Niemeyer, opondo-se a Zevi como uma brasileira frente a um europeu.

Em 1954 o casal Bardi deixou de colaborar com a *Habitat* alegando, de um lado, as constantes viagens de divulgação do acervo do MASP no exterior e, de outro, que a capacidade de polemizar havia se esgotado e que caso permanecesse, começaria a se repetir. Nesse número 15, sintomaticamente, a *Habitat* abriu espaço para uma discussão acerca da Bienal paulista incluindo oponentes e defensores. A revista foi editada até 1965.

MORAR MODERNO

Em 1953, a “casa de Vidro” estava pronta, com suas mesclas internas de antigo e moderno, popular e erudito. Vista de fora, uma imponente caixa transparente apoiada em longos e delgados pilotis de aço. Ao apresentá-la ao público leitor da *Habitat*, Lina afirmou explicitamente a autonomia frente ao projeto, conferida por sua posição privilegiada:

Esta casa é, num sentido, polêmica, como aliás deveriam ser todas as construções de arquitetos de responsabilidade, especialmente se não existem compromissos com o comitente. Quase a totalidade da arquitetura contemporânea, mesmo quando executada por arquitetos de responsabilidade, denuncia “idéias” e “gostos” dos proprietários que carecem na maioria dos casos, de base. Se um arquiteto da nova geração erra, isso se deve quase sempre à interferência do comitente. Neste caso, a situação foi outra: o comitente era o próprio arquiteto.¹³⁷

Assumia assim, com estas palavras, que sua primeira obra edificada situava-se no pólo da produção pura, aquela em que o produtor tem como comitente apenas outros produtores, em oposição ao pólo da produção comercial, da grande produção, em que são negociadas as expectativas do grande público ou do cliente, o que dá no mesmo.¹³⁸ Apesar de manter alguns contatos e uma certa proximidade, nessa posição ela se distanciava da tônica da produção moderna paulistana, de escritórios atuantes como o de Rino Levi, Jacques Pillon e outros.

A hipótese de que a Casa de Vidro teria sido projetada para um ateliê do IAC não se confirma pelo projeto final. É, estritamente, ainda que devassada e sem parapeitos, uma residência. Francesco Tentori, o biógrafo de Bardi, ironicamente comenta que Lina nessa casa apropriou-se de parte da memória colonial do Brasil, incorporando ao projeto o esquema casa-grande e senzala. Transcrevo aqui parte da análise do projeto da casa feita por Campello:

Lina Bo projeta a área de serviço rigorosamente separada do corpo da casa. Constrói parede totalmente fechada para o pátio das rosas, além de fechar com porta toda essa ala. Os empregados dispõem de uma habitação mínima, praticamente

¹³⁷ . “Residência no Morumbi”, *Habitat*, nº 10, 1950.

¹³⁸ . Bourdieu faz essa distinção em *As regras da arte*, *op.cit.* p. 141.

DOCÊNCIA

Lina procurou se tornar professora universitária na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), o que conseguiu apenas em caráter temporário, como substituta. Entre 1955, ano em que deixou a *Habitat*, e 1956, exerceu a função de professora de Composição Decorativa; em 1957, concorreu à cadeira de Arquitetura Analítica. Para esse concurso, retornou à Itália, onde preparou a monografia *Contribuição Propedêutica ao ensino de Teoria da Arquitetura*, que apresentou ao voltar. Nessa viagem, passou uma temporada na Espanha tomando contato com os trabalhos do catalão Antoni Gaudi.

Essa tese de concurso sofisticada e bem escrita, com um português visivelmente melhor do que de costume, é um interessante conjunto de tomada de posições. De início, uma afirmação de que “a arquitetura deve levar em séria consideração a terra em que se realiza”, ou seja, de que era no Brasil que ela atuava e a uma banca de arquitetos-docentes brasileiros que ela se dirigia, seu texto abre caminho para uma demonstração de erudição fruto da severa escola de Roma. Em seguida, sua explicitação de modernidade *com* história, o moderno fruto da própria história e esta “a vida concreta e fecunda”. Sutilmente, o texto assinala aos examinadores a juventude da prática em ensino de arquitetura no Brasil e, talvez, em São Paulo:

Um estudante de arquitetura, por exemplo, tem o direito e um professor tem o dever de saber que os pilares em forma de V, tão na moda hoje em dia, embora usados, em nossa época, pela primeira vez por Le Corbusier, haviam sido projetados por Viollet-le-Duc em 1872. É possível que um jovem arquiteto apelando para a colaboração de um calculista possa sustentar a estrutura de um edifício com tais pilares, ignorando os precedentes; todavia, se ele se gabasse dessa descoberta, teríamos o direito de sorrir, invocando a história. (...) e isso especialmente num país como o Brasil, em que a nova arquitetura vai tomando caracteres particulares.¹⁴⁰

O concurso para a USP esbarrou na falta de documentação adequada. Ainda que procurasse provar que possuía um diploma expedido em janeiro de 1940 pela Universidade de Roma, não pôde apresentar um histórico escolar, alegando que essa documentação

¹⁴⁰ Lina Bardi, *Contribuição Propedêutica ao ensino de Teoria da Arquitetura*, pp. 7-8.

estava em seu escritório na Via Gesù, Milão, que havia sido destruído num bombardeio¹⁴¹. Era preciso percorrer um caminho que a legitimasse como possível docente.

Em junho de 1958 recebeu uma carta do arquiteto baiano Diógenes Rebouças convidando-a a ministrar um curso breve, uma série de palestras na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. A aliança de Chateaubriand, plantada paulatinamente nas páginas da revista *Habitat*, começava a tomar forma.

SALVADOR

O exame detido das revistas *Habitat* revela que as redes de relações que se solidificariam na Bahia formaram-se a partir de São Paulo, do MASP e da revista *Habitat*. Na número 4 da revista há um diálogo entre Lina e o educador Anísio Teixeira: o editorial assinado apenas por Lina Bo tem como tema a escola, revendo o tipo de escola em que ela foi educada na Europa, pedindo o fim da escola-prisão e a participação dos arquitetos modernos nesse programa. Teixeira, na página seguinte escreve a respeito da arquitetura moderna de um pequeno grupo, que era para ele “um ato de confiança no país, no gênio de seu povo e no progresso do conhecimento humano”.¹⁴² O número seguinte publicou duas fotos de esculturas de Mário Cravo e Alencastro assinou uma nota elogiosa a respeito de um livro lançado por José Valadares, então diretor do Museu Histórico da Bahia. A mesma seção tinha, entre outras ilustrações, uma do argentino radicado na Bahia, Caribé. As relações de troca com Pernambuco também se iniciara em São Paulo, quando em 1949 ela monta uma exposição sobre o artesanato do estado no MASP da 7 de abril. O duplo movimento entre São Paulo e Salvador passava pelo MASP e pelos Diários Associados. Odorico Tavares deu uma palestra no museu logo após sua fundação em 1947. Mário Cravo ali expôs em 1950. A bailarina polonesa Yanka Rudzka, que veio a São Paulo para ensinar dança no museu da 7 de abril, esteve na Bahia a convite do grupo jornalístico para fazer pesquisa folclórica. Posteriormente, indicada pelo músico alemão Hans Joachim Kollreuter, assumiu a Escola de Dança. De certo modo, parte da agenda da vanguarda na Bahia era

¹⁴¹ . Segundo Júlio Katinsky, professor da FAU-USP, Lina foi “discretamente dispensada de sua cadeira na FAUUSP”. (“A doçura dura de Lina Bo Bardi”, *Jornal do Brasil*, 29 de março de 1992.)

¹⁴² . “Um presságio de progresso”, *Habitat*, n.º 4, p. 2.

dada pelas atividades do MASP.¹⁴³ A *Habitat* era lida e criticada na Bahia. Em crônica de 1953, José Valadares opinou que não havia no momento nenhum periódico brasileiro que se lhe comparasse, discordou de uma nota de Alencastro, divergiu em relação a um artigo em que Flávio Motta defendia o *art nouveau*, mas opinou que:

os dedos das mãos e dos pés não chegariam para contar todos os inimigos que a revista já adquiriu – alguns, inimigos poderosos – e essa coragem para romper, brigar, expor-se a boatos e difamações, sem dúvida, revela uma têmpera que não é nada comum¹⁴⁴.

Quando Lina chegou a Salvador pela primeira vez, uma década depois de ter avistado a cidade ao longe, a bordo do Almirante Jaceguay, já não era a mesma estrangeira. Uma década de São Paulo trabalhando na 7 de Abril e aparecendo com alguma frequência na imprensa local a identificava com a cidade, tanto quanto com seu país de origem. Não foi, de início, tratada como uma personagem exótica. Por outro lado, a Cidade da Bahia, como os baianos chamavam Salvador, estava plena de intelectuais e artistas estrangeiros. Lina, apresentada por Mário Cravo, conheceu Pierre Verger.

Verger estava deitado numa cama pequena circundada de caixas de embalagem, carimbadas em diferentes idiomas com carimbos fascinantes. Não tinha móveis, Verger diz: - Sente. Sentei numa dessas caixas e logo pensei: "*c'est l'Exotisme*", é toda a série dos grandes escritores que tanto amei; era como ver, realizada, uma daquelas histórias fascinantes. Mas logo senti que não era nada daquilo.¹⁴⁵

Por outro lado, foi na Bahia, na cidade sem uma forte colônia de imigrantes italianos, que ela voltou a valorizar a formação convencional que recebeu em Roma, especialmente quando se deparou com o desafio de restaurar o Conjunto do Unhão¹⁴⁶. Nesse momento, “descobre” que Gustavo Giovannoni, seu mestre conservador, era *bravo*. Distante do pesado, monumental e fascista contexto onde estudou prospecção arquitetônica, um pouco longe dos seus patrícios enriquecidos que edificavam mansões suspensas, Lina

¹⁴³ “Um curso inovador foi o de Dança Expressiva, dado por Yanka Rudzka. Um dos destaques foi a primeira encenação da ‘História do soldado’ de Igor Strawinsky, sob a direção de H. J. Kollreuter.” Pietro Maria Bardi, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁴ “É preciso esclarecer”, crônica de 1953 incluída em *Artes maiores e menores*, pp. 37-39.

¹⁴⁵ “Duas linhas sobre Pierre Verger”, dezembro de 1989.

¹⁴⁶ “O fato de ela ter estudado em Roma, ter estudado arquitetura clássica, ter feito uma escola extremamente tradicional (em termos de arquitetura) fez com que ela tivesse um conhecimento muito grande da história da arquitetura e isso lhe dava uma liberdade de pensar muito grande, uma liberdade de projetar muito grande.” Depoimento de André Vainer a Catherine Otondo, 1993.

podia revelar sua capacidade adquirida sem maiores pudores. A essa que era uma marca de sua identidade profissional italiana – clássica e tradicional – ela acrescentou outra perspectiva, o olhar politizado para o nacional-popular. Ao fazê-lo, evidenciou sua formação também política, provavelmente dos anos de Milão, em sua palestra inaugural aos estudantes, em sua primeira estadia em Salvador:

(...) peço a colaboração dos senhores, porque se um professor põe a própria experiência à disposição dos alunos, os alunos com o interesse constante a essa experiência põem o professor na necessidade duma constante autocrítica, e é nesse sentido, somente nesse sentido que tem que se desenvolver o ensino universitário. O que é teoria? *Lasciamo qui di lato*, deixemos de lado (para limitar os problemas) a definição idealista de Teoria, que estabelece um círculo vicioso procurando definir teoreticamente a palavra “teoria” que seria uma forma teórica distinta da prática. Por nós a teoria se identifica com a prática sendo a prática demonstrada racional e necessária através da teoria e por sua vez a teoria realística e razional através da prática.

O filósofo é um especialista, um técnico como um engenheiro ou um médico, mas mais próximo a cada homem porque a sua especialidade é pensar e cada homem pensa e somente alguns são médicos e engenheiros. Cada homem é nesse sentido filósofo, ao menos que não seja patologicamente idiota¹⁴⁷. Filosofia é uma conceição de mundo passada a ser norma prática da vida, e o valor duma filosofia pode ser deduzido na base de uma “eficiência” prática por essa conquistada pela importância histórica, saindo das elucubrações individuais para entrar na vida. A filosofia duma época enquanto norma de vida da massa, conceição de mundo daquela época, si identifica com sua história; a filosofia duma época é então a história daquela época.¹⁴⁸

A leitura dos escritos de Antonio Gramsci, possivelmente realizada assim que seus escritos foram divulgados com o final da conflito mundial, vinha acompanhada de imagens de casas populares de antes da guerra, cozinhas, soluções mínimas de habitação. A respeito

¹⁴⁷ . “Ele [o filósofo] tem, no campo do pensamento, a mesma função que nos diversos campos científicos têm os especialistas.

Entretanto, existe uma diferença entre o filósofo e os demais especialistas, a saber, a de que o filósofo especialista se aproxima mais dos outros homens do que os demais especialistas. (...) é impossível pensar em um homem que não seja também filósofo, que não pense, já que pensar é próprio do homem como tal (a menos que se trate de um caso de idiotia patológica).” Antonio Gramsci, *Concepção Dialética da História*, (p. 35).

¹⁴⁸ . “A filosofia de uma época (...) não é senão a ‘história’ desta mesma época, não é senão a massa de variações que o grupo dirigente consegue determinar na realidade precedente: neste sentido, história e filosofia são inseparáveis, formam um ‘bloco’ .” (*idem*, p. 32) Mantive nesse texto alguns “erros” de português constantes no manuscrito de Lina, que está no arquivo do Instituto Lina e P. M. Bardi, São Paulo.

dessa primeira viagem, de 1958, relataria que foi Martim Gonçalves quem a levou a conhecer o abandonado Solar do Unhão. Imaginaram fazer ali um teatro experimental ligado à Escola de Teatro da UFBA. Nesse momento, Ciccillo Matarazzo estava instalando uma sucursal de sua metalúrgica na Bahia e eles requisitaram seu apoio mas Ciccillo, após conversar com Edgar Santos, abriu mão do projeto.¹⁴⁹ Lina contou que logo que foi convidada para o MAMB pensou – convencida de que a primazia da arte em um estado subdesenvolvido seria um anacronismo – em juntar arte moderna e arte popular no Unhão, seguindo os conselhos do então Secretário do Planejamento Rômulo Almeida, e de técnicos da SUDENE.¹⁵⁰ O interesse pelas manifestações populares da cultura material, que Lina já manifestava em seu trabalho como jornalista na Itália, não era novidade nos meios modernistas brasileiros. No que diz respeito à arquitetura, nesse momento representa uma ampliação do escopo do modernismo, como anos antes a arquitetura colonial já o havia feito, especialmente pela mediação de Lúcio Costa e do grupo do SPHAN. Quanto à possibilidade de participação de Ciccillo no projeto, talvez a distância geográfica de São Paulo tornasse as querelas entre os Bardi e os Matarazzo sem sentido; ou, uma vez na Bahia, eles se reconhecessem como ítalo-paulistanos.

De Salvador ela retornou a São Paulo, trazendo um pouco de sua cultura selecionada para expor ao lado da Bienal de Ciccillo que o casal Bardi tanto criticava na *Habitat*. Teria sido esta, como em diversas ocasiões, uma mostra que se impunha por contraste àquela organizada pelos Matarazzo? Ao lado das artes maiores, as artes menores? O Ibirapuera do 4º Centenário e da Bienal foi palco para as disputas entre o MASP e o MAM, nas pessoas de Bardi e Matarazzo, como também para as disputas entre São Paulo e Rio de Janeiro nas pessoas deste último e de Niomar Muniz Sodré, que representava o Museu de Arte Moderna da Capital Federal.

Nesse parque urbano recém inaugurado, a Bahia se apresentou aos paulistas com a exposição *Bahia no Ibirapuera*. A guerra de Bardi contra a Bienal, que ele afirmava ser

¹⁴⁹ . Documento sem título e sem data (possivelmente de 1965), datilografado e manuscrito, arquivo Lina Bo Bardi, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo.

¹⁵⁰ . Documento sem título e sem data (possivelmente de 1965), datilografado e manuscrito, arquivo Lina Bo Bardi, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo. Rômulo Barreto de Almeida nasceu em Salvador em 1914, formou-se em direito na Bahia e dedicou-se à economia. Em 1950, filiou-se ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB); em 1951, combateu a tese do monopólio estatal do petróleo. Elegeu-se deputado federal pela Bahia em 1954, mas deixou o posto ao aceitar o convite do governador Antonio Balbino para a Secretaria da fazenda do Estado. No período em que Lina esteve na Bahia, era o representante do estado na Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE). Morreu em 1988.

uma cópia da Bienal de Veneza (iniciada em 1893) atravessou a década. Em 1958 ele publicou na *Habitat* um artigo onde contava, como o fez inúmeras vezes, o mito de origem da arquitetura brasileira: a viagem de Le Corbusier e o papel esclarecido de Lúcio Costa. Situou o início da carreira de Oscar Niemeyer, “um artista plástico de forte talha”, que no entanto parecia estar fugindo à regra da boa arquitetura:

(...) como dizíamos, a arquitetura não é um monumento: e essa arte de fazer viver, como é a arquitetura, repudia as estranhezas, as brincadeiras, os jogos, com o intuito de formar espaços não inúteis, espaços compostos e lógicos. Observando o julgamento para a linha deste conceito, deve-se observar que muitas construções de Niemeyer, por exemplo a grande área do Parque Ibirapuera, construído para o IV centenário da Cidade de São Paulo, são, de todos os pontos de vista, um fracasso, principalmente a acima citada que devia ser justamente a celebração da nova arquitetura. Espera-se vivamente que na nova capital em construção, Brasília, os trabalhos confiados a este arquiteto marquem a retomada de uma fama que cresceu antes sobre as chamas das crônicas de jornais, do que sobre o fogo lento da crítica autorizada.¹⁵¹

Nas disputas entre MASP e MAM, Bardi e Matarazzo, São Paulo e Rio de Janeiro, tudo operava como um sinal de oposição ao que se encontrava, ainda que momentaneamente no outro pólo: artigos, mostras, provocações, parceiras. Assim nasceu e se desenvolveu o campo da moderna museologia.

Lina retornou a Salvador para ajudar a criar o MAMB, menina dos olhos da administração estadual do ex-tenente Juracy Magalhães. Mais do que legitimada para retornar à Bahia, dessa feita levando São Paulo e o MASP para lá, Lina começou a deixar de lado as celeumas do marido e a se inserir no cenário baiano, que possuía suas próprias batalhas. Ao chegar, muito bem recebida, circulava na rede oficial de relações sociais, vinculada aos contatos de Chateaubriand: Odorico Tavares, Juracy e Lavínia Magalhães, Edgar Santos.

Permaneceu, contudo, uma estrangeira, no sentido de Simmel, o viajante potencial, alguém cuja posição no grupo é determinada pelo fato de não ter pertencido a ele desde o início, pelo fato de ter introduzido qualidades que não se originaram, e nem poderiam, no grupo. É na condição de que possuía um trunfo sob a forma de conhecimento, um capital de quem vem de fora que ela chegou a Salvador no mesmo período que outros artistas e

¹⁵¹ . P. M. Bardi “Arquitetura Brasileira”, *Habitat*, n.º 48, São Paulo, maio/junho de 1958.

intelectuais estrangeiros. Por outro lado, em momentos conflituosos, essa condição se resumia à lembrança de que, afinal, ela vinha de fora. Na Bahia, mais do que em sua primeira longa temporada em São Paulo, ela oscilou entre estrangeira e *outsider* – no sentido dado ao termo por Elias. Contudo, ao contrário do outsider que assimila a opinião negativa a seu respeito, em um contexto onde era tratada como civilizadora, assim se via, e quando foi, mais tarde, lembrada de que era de fora, não incorporou essa imagem detratada, passando a desqualificar, em termos, o lugar que a expulsou, como veremos.

Simmel assinala outro traço que podemos verificar na passagem de Lina pela Bahia: a objetividade, “estrutura particular composta de distância e proximidade, indiferença e envolvimento”, marca de sua atuação na cidade.¹⁵² É como estrangeira que ela entra em debates caros ao meio intelectual baiano, ocupando a posição privilegiada de coordenadora da página dominical do *Diário de Notícias*. Estrangeira, retoma alguns temas da revista *A*, inventando jogos de escolha entre o arcaico e o moderno. Desta vez, propunha escolhas entre uma casa de Frank Lloyd Wright e uma neogótica, ou entre uma escultura de Mário Cravo e a Vênus de Milo (não adianta querer, respondia, está no Louvre). Bem guardada no periódico de Chateaubriand, ela desenhava, redigia editoriais, criticava a administração municipal, zombava de alguns membros da elite local.

Sua maior parceria de trabalho na Bahia foi sem dúvida com “Eros” Martim Gonçalves, desde a exposição no Ibirapuera. Se o palco do Castro Alves, onde ela instalou o MAMB, estava destruído pelo incêndio, um pequeno projeto de intervenção transformou a rampa de estrada em arquibancada e o piso em um palco/arena onde o grupo de Gonçalves encenou peças de Bertold Brecht (*Ópera dos três tostões*, 1960) e Albert Camus (*Calígula*, 1961). A integração entre museu e universidade era evidenciada pelo trabalho conjunto da Escola de teatro e por uma orquestra cujos músicos eram participantes dos Seminários de Música. Em *Calígula*, além da arquitetura cênica, Lina desenhou os trajes.

Tornou-se amiga próxima do escultor Mário Cravo, que conhecia desde São Paulo, amizade que ganharia contornos tensos após o golpe de 1964. Morava só, no Hotel Bahia. Depois de algum tempo, pende para outra, mais *outsider*, mais jovem. Convivia com os estrangeiros que participavam das atividades da jovem Universidade da Bahia, como Joachim Kollereuter, Agostinho da Silva. Mas seu intérprete era o jovem Glauber Rocha.

¹⁵² . G. Simmel, “O estrangeiro”.

Na imprensa baiana, Glauber que explicava o museu, suas intenções e mesmo as atitudes de Lina para o público leitor baiano. Embora não tivesse nenhum cargo, passava horas no MAMB, redigindo seus roteiros¹⁵³. Em 1963, Lina fez parte da trupe que foi a Monte Santo, no sertão baiano, filmar *Deus e o Diabo na terra do Sol*, embora as fichas do filme não registrem sua participação formal em qualquer atividade como cenografia ou figurinos. A amizade que nasceu nesses anos tinha como pano de fundo o ambiente cultural cada vez mais à esquerda no espectro político, no qual os filmes de Rocha e as proposições de Lina para o museu podem ser lidos como parte de tomadas de posição equivalentes.

A própria iconografia revela a chegada à Bahia de uma arquiteta ligada ao governo e aos grupos mais poderosos do Estado. Bastante bem vestida, usando jóias que ela mesma desenhava, presente em eventos em companhia do governador e dos homens fortes dos Diários Associados – *signora* Bardi. Por volta de 1963, de calças largas, cabelo desarrumado, despojada, freqüentando o *set* de filmagem de Glauber Rocha em Monte Santo, assumiu a identidade visual que permaneceria. Ao contrário de Antonio Risério que, apostando na imagem de Dorival Caymmi, segundo quem “a Bahia tem um jeito”, afirmou que a Bahia transformara Lina¹⁵⁴, argumentamos que o afastamento de São Paulo, de Bardi e do MASP, distanciamento relativo como já demonstramos, permitiu que Lina negociasse sua identidade na Bahia, incorporando a esta conteúdos que mais tarde a passagem pela Bahia viria a legitimar. Além disso, são as possibilidades do campo e os estilos de vida que começam a ser aceitos para alguns grupos sociais a partir dos anos 1960 que permitem essa conversão da romana católica, *architetto* moderno, *signora* Bardi, na antifeminista, stalinista e intransigente, como ela passou a se apresentar, despojada e com ares de guerrilheira.

Seu crescente interesse pela cultura popular, que Pietro Maria Bardi já manifestava em seus trabalhos no MASP, reafirmava a noção de museu dinâmico para o povo, de museu didático. Some-se ao interesse que o jovem modernismo baiano demonstrava pelo tema, pela sociabilidade que artistas e setores da elite experimentavam freqüentando o exótico em sua própria terra, presente nas ruas, no Pelourinho, nas feiras de São Joaquim e Água de

¹⁵³ . Entrevista de Newton Sobral.

¹⁵⁴ . Risério argumenta que não apenas Lina, mas Kollereuter, Agostinho da Silva e outros, sofreram um fenômeno de conversão, cujo caso mais extremo foi o do fotógrafo e antropólogo Pierre Verger, que se tornou o Babalão Fatumbi Verger. *Avant-garde na Bahia*, p. 89.

Meninos, e se nota que Lina vai se afastando gradativamente de seu papel de levar a ação civilizadora paulista, emblematizada pelo museu da rua 7 de Abril, para a Bahia e o Nordeste.

Em contato com artistas e intelectuais nordestinos, em sua maioria vinculados às correntes e iniciativas de esquerda que esses anos democráticos permitiam e incentivavam, ela se deixou pensar em um projeto original. O “triângulo do Nordeste”, escreveu em seu diário e declarou em voz alta na inauguração do Solar do Unhão¹⁵⁵, era formado pelo escultor Francisco Brennand e pelo jovem Lívio Xavier, que trabalhava no Museu da Universidade do Ceará. Brennand, oriundo de uma família de usineiros, com formação européia, nesse momento ocupava o cargo de Chefe da Casa Civil do governo de Miguel Arraes em Pernambuco e, nesse momento, manifestava por meio de seu trabalho, uma forte sensibilidade nacionalista e à esquerda.

Uma vez restaurado o Solar do Unhão, ela participa da criação nesse espaço do Museu de Arte Popular (MAP). O binômio MAMB e MAP era um pouco obscuro: dois museus de ligações dúbias, gerenciados pela mesma estrangeira ao Brasil e à elite local, mulher, carismática e idiossincrática, que permitia, por exemplo, que o mimeógrafo do museu imprimisse panfletos dos estudantes da universidade com gravuras de Calazans, que ela mesma diagramava. Ou que Glauber Rocha, que não trabalhava no museu, passasse horas ali trabalhando seus roteiros. Nesse momento, como fazia também o projeto do MASP para a Paulista – e porque, segundo ela, os aviões da Panair eram muito baratos –, ausentou-se de Salvador diversas vezes, vindo para São Paulo. Frequentemente, devido a desentendimentos com Pietro Maria Bardi, retornava a Salvador antes do prazo previsto¹⁵⁶.

Foi em um desses retornos que encontrou o MAMB, ou seja, o teatro Castro Alves, ocupado por uma exposição intitulada *Material Subversivo*, mostra promovida pelo governo do Estado na figura do governador Lomanto Júnior, o sucessor de Juracy Magalhães. “*Mio museo*” teria dito, antes de entrar em conflito com seu assistente, o pintor Sante Scaldaferrri, que não conseguira impedir a instalação da mostra e os canhões que foram transferidos da base de Amaralina para a entrada do teatro-museu. Passou algum tempo na Bahia portando consigo uma carta pessoal de Juracy Magalhães, como se esta

¹⁵⁵ Segundo depoimento de Lívio Xavier, Recife, dezembro de 1999.

¹⁵⁶ Diversos entrevistados fizeram esse relato, ainda que frequentemente isto ocorresse depois de o gravador ter sido desligado e a entrevista encerrada.

pudesse ser um salvo-conduto¹⁵⁷, até perceber que o ex-governador, a quem já se dirigira como o “tenente da revolução de 1930” talvez precisasse, também ele, na mudança político-institucional do país, de um salvo-conduto.

As informações sobre o que se seguiu são dispersas. Talvez tenha sido salva de alguma repressão por Odorico Tavares¹⁵⁸, talvez o governo recém-empossado não ousasse prender a esposa do diretor do MASP, amiga de Assis Chateaubriand. O fato é que em de 1964 pediu demissão de seus cargos e deixou Salvador. Voltou de Salvador em 3 de agosto do mesmo ano, para a Casa de Vidro.

Regressou, quase que sorrateiramente à Bahia e ao Nordeste, possivelmente para preparar a Exposição Nordeste, a ser apresentada em Roma. Há evidências de que esteve em vôos para o Rio de Janeiro, Salvador, Maceió, Recife e Fortaleza, entre outubro de 1964 e abril de 1965. Nesse meio tempo, esteve em Roma, hospedada em diversos hotéis no breve espaço de um mês. Em dezembro de 1964, viajou pela Milão, Roma e Paris.

O antropólogo e historiador Renato Ferraz, cunhado de Mário Cravo Júnior assumiu a direção do MAMB que passou a funcionar no Solar do Unhão, até que o escultor retornasse de Berlim, onde se encontrava como bolsista de uma fundação, para assumir o cargo que havia sido de Lina. Sem sua fundadora, a cultura popular apropriada e reinventada pela museologia deixava de ser um programa para aquele espaço edificado. A volta para São Paulo revela as dificuldades encontradas na Bahia:

O Unhão foi instalado pelo arquiteto Lina Bo Bardi na mais deserta solidão, entre os ataques da “Inteligência” local que tinha conseguido a saída da Bahia de Martim Gonçalves, cuja intransigência e cultura incomodava profundamente os “Donos do Assunto” locais. O escultor Mário Cravo tinha viajado meses antes, para a longa temporada na Alemanha Ocidental, a convite da Ford Foundation, e para os Estados Unidos (...). Depois de Abril de 1964, pelas defecções de seu assistente e do secretário do Museu, e pela covardia, frente à nova situação política, da diretoria do Museu que se apressou em nomear Mário Cravo seu sucessor, Lina Bardi foi obrigada a interromper o seu trabalho e deixar o Nordeste.

A Bahia que a encantara é retratada com crueldade:

uma terra cuja ‘tolerância’ é o pára-choque inventado por uma minoria exploradora (econômica e culturalmente) para afugentar futuras não tolerâncias populares: a Bahia é

¹⁵⁷. Segundo Paulo Ormino.

¹⁵⁸. Segundo Roberto Pinho, depoimento não gravado, Recife, julho de 1998.

uma terra faminta e violenta, cuja desgraça, centro possível de futuras explosões, está bem longe do beletrismo barato de alguns entre os seus “intelectuais”.¹⁵⁹

Estrangeira, sim. *Outsider*, não. Não com seu capital cultural e social adquirido em tantas idas e vindas pelo campo.

SÃO PAULO, PÓS-1964

As redes que ela atravessara na Bahia haviam se rompido, ainda que alguns contatos permanecessem: “Eros” Martim Gonçalves permaneceu um aliado; Renato Ferraz tornara-se um adversário. Em 1965, Gonçalves dirige a peça *Pena ela ser o que é*, com figurinos, máscaras e arquitetura cênica de Lina, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No mesmo ano e cidade, houve um convite da Fundação Parque Lage para ali construir um centro cultural. Lina chegou a esboçar o projeto, um longo galpão coberto por palha, que não foi edificado. Suas anotações pessoais posteriores revelam a dificuldade política daqueles anos, assim como suas confusas simpatias ideológicas:

Procuramos nos reunir, tentávamos reencontrar a atmosfera recente mas terrivelmente distante, dos tempos das nossas esperanças culturais. O pressentimento de um NADA futuro estava dentro de nós, nos paralisava. O aparente deslizamento à esquerda de Carlos Lacerda, que tinha criado a Fundação Parque Lage, não o salvou de uma derrota clamorosa: Negrão de Lima, eleito pelo povo Governador da Guanabara, decidiu transferir para o Parque Lage a Escola de Belas Artes da Praia Vermelha. A chamado do governador fui ao Palácio Guanabara: a Escola da praia Vermelha deveria ser reconstruída sobre novas bases, com novas idéias. Mas o Habitat Cultural tinha sido destruído, a efêmera esperança da eleição popular da Guanabara estava destinada ao afundamento. Recusei.¹⁶⁰

O retorno a São Paulo significou um reatar na colaboração e parceria com Pietro Maria Bardi e um silêncio temporário relativo. Logo após a volta, Lina começou a arquitetar a *Exposição Nordeste* para que fosse apresentada em Roma. Em novembro de 1964, escreveu a Lívio Xavier pedindo alguns endereços na Europa: Celso Furtado¹⁶¹,

¹⁵⁹ “Caixote de opinião”. *op.cit.*

¹⁶⁰ Lina Bo Bardi, *op. cit.*, p. 179.

¹⁶¹ Por telefone, em 20 de julho de 2001, Celso Furtado me disse ter tido pouco convívio com Lina, e que nada teria a declarar a respeito.

Violeta [Arraes], além de sua ajuda para catalogar o material a ser exposto em sua cidade natal. A exposição Nordeste, a mesma que inaugurou o MAP no Solar do Unhão, seria mostrada na *Galleria d'Arte Moderna em Roma*. Às vésperas da inauguração da mostra houve uma proibição desta pelo governo brasileiro representado pelo Itamaraty e Bruno Zevi, seu companheiro de edição da revista *A* saiu internacionalmente em seu socorro, publicando aqui e na Itália o artigo “A arte do povo apavora os generais”¹⁶².

Um documento datilografado guardado em seu arquivo, provavelmente uma entrevista que lhe seria feita por ocasião da organização da mostra de artesanato no MASP, é revelador. Lina corrigiu algumas informações constantes no questionário à mão. Onde está escrito “arquiteta” ela complementa: “autora do projeto do Museu de Arte de São Paulo”; “folclore” é substituído por “arte popular”; e “atualmente em companhia de seu marido, o Prof. Pietro Bardi organiza a exposição sobre artesanato brasileiro” passa a “atualmente em colaboração com o Diretor do Museu de Arte de São Paulo organiza a exposição *A mão do homem brasileiro*”¹⁶³. Além das correções necessárias para que qualquer entrevista tivesse um tom mais profissional, fica evidente a dificuldade de ser, de volta a São Paulo, a senhora Bardi, mas a impossibilidade de ser também dona Lina.

Por outro lado, é seu apogeu como arquiteta, com a inauguração da sede do MASP na avenida Paulista, com a exposição *A mão do homem brasileiro*, a mesma já mostrada no Nordeste, a mesma que tentou ir para a Itália, mas com uma sutil diferença na abordagem, desta feita mais épica, coreográfica, celebradora. O edifício do MASP foi exaltado por sua ousadia, modernidade, pelo vão (na época um recorde) que criava um espaço urbano sob o corpo do edifício: inscreveu Lina, definitiva e inequivocamente, no campo da arquitetura moderna brasileira.

Ela retomou o trabalho editorial, escrevendo na revista *Mirante das Artes*, que promiscuamente funcionava no mesmo endereço onde Bardi possuía uma galeria com o mesmo nome, na rua Estados Unidos. Nesse periódico *pop* e provocador, até certo ponto

¹⁶² . O artigo foi publicado em português no número da *Revista da Civilização Brasileira*, dirigida por Ênio Silveira.

¹⁶³ . “Caixote de opinião”, documento datilografado, sem data, com anotações manuais de Lina Bo Bardi. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo.

uma versão *sixties* da *Habitat*, ela publicou o artigo que seria sua “carta-testamento”¹⁶⁴: “Cinco anos entre o brancos”.

A *Mirante das Artes* estaria para o MASP da paulista como a *Habitat* estava para o MASP da 7 de abril, não fosse, em primeiro lugar, a já consagração de um museu que não precisava mais se explicar permanentemente; e, em segundo, o fato de sua escrita, como todo o resto, já não mais ocorrer em um período democrático. Assim, ao lado de crônicas provocativas ao estilo de Alencastro, da defesa e elogio ao projeto arquitetônico de Lina para o MASP, os temas são a ausência de liberdade de expressão, o período de desencantamento por que passava o país. Em 1967, o editorial do segundo número da revista foi um poema de Bertold Brecht:

General, teu carro-armado é uma arma potente

Arrasa um bosque e esfacela cem homens
Mas tem um defeito:
Precisa de um motorista.

General, teu bombardeio é potente.
Voa mais rápido numa tempestade e carrega mais dum elefante.

Mas tem um defeito:
Precisa de um mecânico.

General, o homem faz de tudo, pode voar e pode montar.
Mas tem um defeito:
Pode pensar

Continuou analisando seu campo de atuação, e a arquitetura moderna começava a passar por uma série de críticas e revisões que desembocariam, poucos anos depois no que se nomeou pós-modernismo. No momento ainda sem essa denominação, mas já em meio à circulação de críticas aos pais fundadores da arquitetura moderna, Lina investiu contra a Nova Onda, *Nueva Ola*, reafirmando seu compromisso com o racionalismo.

Na *Mirante*, os colaboradores não são os mesmos da *Habitat*, embora o coordenador-geral fosse o mesmo da *Habitat*. Colaboravam nomes como Roberto Schwarz e Flávio Império, os artigos eram sobre Niemeyer, mas também Geraldo Vandré, o pintor

¹⁶⁴. Termo sugerido por Paulo Ormino de Azevedo, depoimento à autora, Salvador, dezembro de 1999.

pernambucano João Câmara. Nessa revista ela publicou a sua leitura a respeito de sua passagem pela Bahia. Os “brancos”, adjetivo de duplo sentido uma vez que remete tanto à questão racial presente na Bahia quanto aos exércitos brancos contra-revolucionários de 1918¹⁶⁵, foi um recontar, três anos depois¹⁶⁶, segura em São Paulo, da experiência baiana, seja pela menção, omissão ou ironia; foi também uma certa separação entre joio e trigo em suas relações pessoais e profissionais. Lina iniciou seu texto dando sua interpretação pessoal dos eventos de abril de 1964, contra a “autonomia de um país na procura da saída do subdesenvolvimento cultural” e prosseguiu relatando sua trajetória em Salvador, desde a fundação do MAMB em 1960 até o ponto máximo de seu investimento, a exposição *Nordeste* que inaugurou o Unhão:

Mas fatos graves tinham acontecido.

A situação precipitava, o medo da classe dirigente aumentava dia a dia: frente à agressividade dos estudantes, frente à possível explosão das fronteiras da velha cultura acadêmica, cujo fantasma ameaçador era a Universidade de Brasília, frente à alfabetização em massa, praticada com o sistema Paulo Freire principalmente por estudantes da UNE, frente à pressão de toda a estrutura do país, chegado ao máximo de autodesenvolvimento nos limites da velha estrutura, que necessitava para sobreviver daquelas reformas que a classe privilegiada não queria conceder a preço algum.

(...) O conhecido vulto da reação cultural, das tradições rançosas, da raiva, do medo, apareciam no horizonte.

(...)

Cinco anos de trabalho duro, que revelou atitudes, covardias, defecções velhacarias, Cinco anos também de esperanças coletivas que não serão canceladas: Walter da Silveira, Glauber Rocha, Martim Gonçalves, Noênio Spinola, Geraldo Sarno, Norberto Salles, Rômulo Almeida, Augusto Silvani, Eron de Alencar, Vivaldo Costa Lima, Sobral, Lívio Xavier, Calazans, o Brennan daqueles dias.

Cinco anos entre os brancos.

As omissões são tão eloqüentes quanto as menções: estão ausentes – ou seja, aparecem pelo avesso como os brancos, Jorge Amado, Mário Cravo, Renato Ferraz, Odorico Tavares pessoas próximas à política cultural chateaubriana da qual ela participava ativamente e que estiveram muito próximas dela, dos museus, da *Habitat*, do “Olho sobre a Bahia”. Há outras omissões, dos distantes folcloristas Renato Almeida e Édison

¹⁶⁵ . Ver Hobsbawn. *op. cit.*, p.70

¹⁶⁶ . *Encarte da Mirante das Artes* etc. n.º 6, 1967.

Carneiro¹⁶⁷, proponentes de uma proteção ao folclore e artesanato popular que não passavam pelo museu. Nas imagens que ilustram o artigo temos ao lado de cangaceiros Celso Furtado, Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira. E, ironicamente, Edgar Santos de toga e Odorico Tavares dormindo em uma conversa com ela e Juracy Magalhães: “dorme... não entendem nada”¹⁶⁸.

Os grupos que antes faziam parte da mesma rede difusa já não mais possuem esse espaço social, possível antes de 1964. Há um conhecido texto de Roberto Schwarz que menciona o filme *Terra em transe* de Glauber Rocha como o “símbolo dessa salada”, mostrando as festas que de fato ocorriam “onde confraternizavam as mulheres blue jeans”¹⁶⁹. Para esse autor, em texto apaixonado da época, que posteriormente ele renegaria, ou relativizaria, como uma deformação populista do marxismo, entrelaçava-se com o poder durante o governo de Jango Goulart, tornando-se a atmosfera ideológica do país, atmosfera que se desdobrava na música popular, no teatro, arquitetura, inclusive com forte apelo comercial.

Essa relação entre platéia seria alterada com o AI-5 em dezembro de 1968, um ano depois de Lina ter publicado “Cinco anos entre os brancos”.

A apresentação da mostra *A mão do homem brasileiro* retomou uma idéia exposta, quase como uma repreensão, pouco antes por Celso Furtado em carta: “tudo aquilo que pode compatibilizar a miséria deve ser destruído”. Com essa exposição, que retomou a *Bahia no Ibirapuera*, a *Exposição Nordeste* e possivelmente a mostra fracassada de Roma, Pietro Maria Bardi inaugurou o MASP sem a presença de Assis Chateaubriand que havia falecido pouco antes. Os mesmos objetos – ex-votos, fifós, redes, instrumentos, peças utilitárias etc. – das mostras anteriores foram expostos no ponto mais privilegiado da Avenida Paulista. A exposição era menos cenográfica do que a que trouxe a Bahia ao Ibirapuera, mas não deixa de ter um diálogo arrevesado, às avessas com a Bienal de São Paulo que naquele ano tinha como sua principal atração a arte *pop*, especialmente o trabalho do pintor americano Andy Warhol. A cultura popular apropriada no museu mais importante no país pode ser lido, em uma linha temporal breve, como uma continuidade do que ela realizou desde a primeira vez que visitou a Bahia: a valorização da produção do

¹⁶⁷ . Voltaremos a esses personagens no capítulo IV.

¹⁶⁸ . Agradeço a Vivaldo Costa Lima por ter chamado minha atenção para a importância dessa fotografia.

¹⁶⁹ . *O pai de família e outros ensaios*, p. 66.

povo. Por outro lado, podemos ler uma atividade do MASP, mais uma vez, como um diálogo surdo entre Bardi e Ciccilo Matarazzo: temos então o popular afrontando o *pop*.¹⁷⁰

A inauguração do MASP da Avenida Paulista foi um momento de consagração para a cúpula do museu; Lina inscrevia-se no campo, passando a fazer parte da rarefeita historiografia da área, em São Paulo, e não simplesmente como mulher de Bardi, uma vez que o edifício do museu se impôs incontestavelmente naquela paisagem urbana. Diferente do museu da 7 de abril, o exterior do MASP passou a ser tão relevante quanto o que ali se guardava, e ela interveio também na forma de exposição, inteiramente de acordo com o projeto do edifício, ao projetar os conhecidos cavaletes para os quadros. Gozando de uma autonomia ainda mais ampla do que no projeto da Casa de Vidro, ela logrou plantar em um local privilegiado um edifício coerente com o brutalismo dos anos de revisão do modernismo, que se tornou imediatamente conhecido dos não arquitetos pela extensão recordista de seu vão, pela modernidade de suas linhas, pelo espaço que resguardava em uma avenida em plena modernização e verticalização.

SILÊNCIO E EXÍLIO

Depois de sua consagração, temos seu envolvimento com a Aliança Nacional Libertadora (ANL) e Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), um Inquérito Policial Militar e um breve exílio. Sergio Ferro, que no final da década de 1960 propunha uma “arquitetura de canteiro” como forma de conscientização e mobilização do trabalhador, também articulou um grupo de arquitetos de apoio aos movimentos de esquerda que no momento faziam a dura opção pela luta armada. Ferro, então um jovem arquiteto, artista plástico e professor de 30 anos, era do grupo de arquitetos que tentava vincular a ALN e a VPR. Discípulo do comunista Vilanova Artigas, a partir de 1964, Ferro passou a defender posições à esquerda do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o que o aproximou de Carlos

¹⁷⁰ . Pensando que Lina era uma italiana simpática a idéias de esquerda, vejamos como Gulio Carlo Argan analisa o *pop*, um fenômeno que sequer qualifica de movimento ou tendência: “a chamada *Pop Art* (*pop* de *popular*). O termo popular, ao menos no sentido que tem na Europa, é impróprio: a *Pop Art* expressa não a criatividade do povo e sim a não-criatividade da massa. É verdade que manifesta, acima de tudo, o desconforto do indivíduo na uniformidade da sociedade de consumo, e por vezes suas inúteis veleidades de rebeldia; todavia, sabe-se que, sem orientação ideológica, o mal-estar e as rebeliões secretas dos indivíduos não ameaçam o sistema.” *Arte moderna*, p. 575.

Mariguella. Em 1968, o “grupo dos arquitetos”, denominação constante na documentação do Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS), teria pedido emprestada a Casa de Vidro para uma reunião da VPR na qual estiveram presentes os foragidos Carlos Mariguella e Câmara Ferreira, da ANL, e Diógenes José de Carvalho, da VPR. Segundo consta no processo, Bardi não sabia do encontro, cujo tema era a unificação da ANL e VPR, e Lina tampouco esteve presente, permanecendo na biblioteca – que, vale observar, fica contígua à sala. Lina foi processada pelo Segundo Exército, chegou a passar uma noite na prisão, de onde foi retirada por Pietro Maria Bardi. Sergio Ferro também foi preso e se exilou na França.

Depois desse episódio, há um silêncio da arquiteta, que só foi rompido com a redemocratização do país na década de 1980. Nesse hiato, um projeto que não aconteceu: o conjunto residencial de Camupuri, que consumiu dois meses de uma observação, e dessa vez sou eu que digo, antropológica, em Sergipe, perto do Rio São Francisco.

Nesse hiato silencioso houve um discreto e intermitente auto-exílio da Itália.

Em 1973, uma notícia no *Diário de São Paulo* anuncia que ela partiria para Harvard para ensinar por um ano. Nessa ocasião ela afirmava ter dado aulas em universidades brasileiras e também na Universidade de Roma. Há evidências de que tenha passado pela Itália em 1973. Seu amigo Bruno Zevi com quem havia polemizado por conta de Brasília, relatou sua visita no jornal *L'Espresso*, lembrando o episódio da proibição da *Exposição Nordeste* em Roma. Lina está sob processo, escreveu Zevi:

per non si sa quali azioni eversive, ma l'ipotesi di tornare in Itália non la sfiora neppure. Qui tutto le sembra insípido e compromissorio; non sopporta l'atterramento rassegnato dei suoi vecchi amici.¹⁷¹

Foram alguns anos de filmes – como *Prata Palomares*, de André Faria, 1970 - teatro, figurinos e cenografia, de ligações com Zé Celso Martinez Correia — com quem fez *Gracias Señor* em 1971 - Flávio Império. Sem arquitetura ou arquitetos. Dessa vez não por ser mulher, estrangeira ou por estar em São Paulo, mas por suas redes e escolhas no duro

¹⁷¹ . “Um supervisore com mitra e speroni. Incontro com Lina Bo Bardi” *L'Espresso*, 27/5/1973, pp. 27-28.

momento político que o país atravessava. Em pleno “milagre”, quando se construiu como nunca na cidade que ela chamava ironicamente de “principado de Mônaco”, silenciou.¹⁷²

A REDEMOCRATIZAÇÃO

Na década de 1980, anos de redemocratização e também de pós-modernismo, o modernismo de Lina situou-se no campo como uma alternativa: de um lado, a vertente ligada ao modernismo mais oficial, identificado com a obra de Oscar Niemeyer, e de outro, à especulação pós-moderna que se iniciava, preconizando uma arquitetura despolitizada e carregada de símbolos. Defensora arraigada de Niemeyer e adversária impaciente do *postmodern*, ela passou a ser uma terceira via, uma outra possibilidade. É o início da construção de sua imagem de musa da esquerda.

Em 1984, reprojeto, a pedido de José Celso Martinez Correia, a sede do Teatro Oficina, em São Paulo. Em 1986, foi convidada pela prefeitura de Salvador a participar de um projeto de recuperação, não apenas de parte de seu centro histórico como da efervescência dos anos anteriores ao golpe de 1964. A “era Edgar Santos”, os anos dourados da Cidade da Bahia começaram a ser recuperados, reiventados nas políticas culturais desse período, quando Lina recebeu do prefeito Mário Kertesz a comenda da cidade¹⁷³.

Em São Paulo, o SESC-Pompéia, iniciado em 1976, foi sua consagração definitiva. Uniu a idéia de preservação desenvolvida no Solar do Unhão em Salvador ao bruto concreto usado no MASP. Gláucia Amaral relata que impressionada pela recuperação do Unhão, procurou o prof. Bardi e Lina, que estava “bem escondida, apagada mesmo por conta do problema político” e que ela se entusiasmou pelo projeto ao ver que seu usuário final seria o trabalhador¹⁷⁴. É nesse período que tem início uma certa reinvenção da personagem pública, com a revelação crescente de sua passagem pela Bahia, suas posições políticas passam a ser exaltadas como as de uma arquiteta oficial-alternativa, por paradoxal que isso possa parecer, freqüentemente em oposição a Oscar Niemeyer.

¹⁷² Segundo Marcelo Suzuki, que trabalhou com Lina, entre 1972 e 1976 ela não recebeu propostas de trabalho e passou esses anos estudando; foi quando leu *O Capital*, de Karl Marx. Depoimento a Catherine Otondo, *op. cit.*

¹⁷³ *Tribuna da Bahia*, 23 de abril de 1986.

¹⁷⁴ Depoimento de Gláucia Amaral a Catherine Otondo.

Também nesse período ela projetou o Museu de Arte Moderna no Ibirapuera, no mesmo espaço – “espaço meio sagrado” – onde em 1959 a Bahia se mostrou pelas mãos de Lina e Martim Gonçalves. Chegou a sugerir jocosamente que o MAM deixasse de se denominar museu e sim galeria, GAM, para esquecer o passado e afirmar que se fosse Oscar Niemeyer derrubaria tudo que se colocou sob suas marquises.

Seu último projeto, não concluído, foi a reforma do Palácio das Indústrias para a sede da prefeitura de São Paulo que deixava um edifício de Niemeyer no Parque do Ibirapuera. Talvez este seja, após a consagração que foi o SESC-Pompéia e depois do retorno à Bahia, seu trabalho mais vinculado a um momento de reversão de aspectos determinantes de uma trajetória. Edifício eclético construído no início do século XX pelo escritório de Ramos de Azevedo, o Palácio era o exemplo acabado daquilo que um dia Mário de Andrade denominou arquitetura de bolo de noiva. Recuperá-lo sem muitas alterações, acrescentando um edifício anexo (essa foi a parte não edificada) que o abraçava, significava para Lina lançar mão de tudo que aprendera com o *bravo* professor Gustavo Giovannoni para recuperar algo que se alinhava mais com os detestados Edifício Martinelli e Catedral da Sé do que com o Solar do Unhão, Igreja da Barroquinha e outras relíquias coloniais tão ao molde da maneira moderna brasileira de se selecionar os monumentos do passado.

Contudo, foi encomendado pela prefeita Luiza Erundina, eleita pelo Partido dos Trabalhadores, nordestina, tida por alguns como homossexual, defensora no momento de posições políticas duras, rejeitada por uma parcela significativa da população da cidade. Enfim, era uma *outsider* usuária potencial do trabalho de formatura de Lina, aquele que ela apresentou para obter sua láurea, como de certo modo ela própria em diversos momentos de sua trajetória. Marilena Chauí, a secretária de cultura do município, também era mulher. Mulheres de esquerda encomendaram a nova prefeitura.

Além disso, a mudança da prefeitura tinha o forte apelo político de devolver ao centro da cidade o centro do poder municipal ou vice-versa, restituir ao usuário da área mais antiga da cidade, aquele setor de onde parte o transporte para as zonas norte e leste, ou seja, o centro não nobre, a sede do governo da cidade. E Lina iluminou o antigo casarão eclético, reproduziu a caixa d'água do SESC Pompéia que, pintada de cor-de-rosa, sobressai em meio à área central da cidade que é menos passível de *gentrification*.

Seu domínio das disputas e querelas do campo, seu trânsito por disputas simbólicas e taxonômicas, suas instâncias de consagração, sua submissão às regras da arquitetura que eram as regras do campo, sua trajetória libertava-se finalmente dos últimos condicionantes. Em novembro de 1991, Lina falou ao público em um importante encontro de arquitetos que homenageava Lúcio Costa. Reiterou seu apreço pelo Brasil, país livre, sem formação intelectual e um pouco louco; afirmou que o modernismo possui um sentido de plenitude; elogiou Brasília, sem a qual “o Brasil seria ainda uma republiqueta sul-americana”; e convidou o público a debater: “porque eu não sou conferencista, *sou arquiteta*.”¹⁷⁵

No feminino e em português. Enfim, sujeito, contra suas determinações e com elas¹⁷⁶.

CONCLUSÃO: MAVERICK, ESTEBELECIDA, *OUTSIDER*, ESTRANGEIRA?

A dificuldade da historiografia da arquitetura em classificar o trabalho e a trajetória tem a ver com essa solidão, esse lugar *outsider*, que podemos atribuir em grande medida ao fato de ser uma mulher estrangeira exercendo um ofício masculino, não apenas aqui. Se na Itália a palavra *arquiteto* não possui, ou não possuía então flexão de gênero, ao traduzi-la para o português ela permaneceu não vertendo o termo, o que se transformou, mais uma vez, em uma *blague* daquela que se dizia antifeminista e que afirmava que em arte as mulheres não fazem nada direito. Ela não teve lugar na escola carioca, não obstante a recepção dada por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e grupo. Tampouco fez parte da chamada escola paulista, apesar de a *Habitat* ter noticiado com empenho a obra de Vilanova Artigas já no primeiro número. Não se tornou professora da FAU da USP, por um concurso até

¹⁷⁵ . “Última palavra de Lina Bo Bardi”, Congresso Brasileiro de Arquitetos Lúcio Costa, em *Arquitetura. Cidade e Natureza*. IAB, São Paulo, Empresa das Artes, 1993. Grifos adicionais.

¹⁷⁶ . “(...) Longe de aniquilar o criador pela reconstrução do universo de determinações sociais que se exercem sobre ele e de reduzir a obra ao puro produto de um meio em vez de aí ver o sinal de que seu autor soube libertar-se dele (...), a análise sociológica permite descrever e compreender o trabalho específico que o escritor precisou realizar, a um só tempo contra essas determinações e graças a elas, para produzir-se como criador, isto é, como *sujeito* da própria criação. Ela permite mesmo dar conta da diferença (comumente descrita em termos de *valor*) entre as obras que são o puro produto de um meio e de um mercado e aquelas que devem produzir seu mercado e mesmo contribuir para transformar seu meio, graças ao trabalho de libertação do qual são o produto e que se realizou, em parte, através da objetivação desse meio”. Bourdieu. *As regras da Arte*, *op. cit.* p. 124, ênfase original.

hoje pouco explicado. Foi convidada por Diógenes Rebouças para ministrar conferências na Bahia, mas quando quis ali permanecer integrando-se à UFBA não obteve sucesso.

E jogava com essa identidade inclusive no modo de se vestir e se portar. Oscilava entre ser Lina Bo, Dona Lina e *Signora Bardi*. Vestia-se muito acima do padrão da sociedade baiana (mas só permitia que suas roupas fossem feitas por alfaiates, pois mulheres, afirmava, não sabem cortar tecido), para depois assumir a aparência de guerrilheira. Ao mesmo tempo, ocupava-se de aspectos da produção visual do mundo que na divisão sexual de trabalho do modernismo coube às mulheres, como vimos. Lina pôde se ocupar desses aspectos “menores” do ofício arquitetônico, mas sempre resguardada pelo grau de autonomia que os espaços e posições que ocupou resguardavam.

Considerada uma mulher bonita até os anos 1960, era capaz de pequenos sacrifícios para não engordar. Passou parte dos seus anos entre os brancos da Bahia sozinha no Hotel da Bahia¹⁷⁷. Há depoimentos que afirmam que ela praticamente abandonou o MASP após a inauguração da sede da Paulista, uma vez que sua parceria com Bardi já não era a mesma e o museu passara a ser muito mais identificado com ele.

É possível concluir esse capítulo indagando se ela seria, e até que ponto, uma *outsider*, um caso de *maverick* ou uma estrangeira, ou se sua trajetória apresentaria aspectos dos três conceitos.

Segundo Howard Becker, um *art world* organizado pode produzir seus *mavericks*: artistas que fazem parte do mundo convencional de sua época, lugar e meio, mas os vêem como restritivos e confinadores. O *maverick* propõe inovações que o mundo artístico se recusa a aceitar nos limites do que é ordinariamente produzido e, devido a tais inovações, mesmo tento iniciado sua carreira de forma convencional, encontra uma acolhida hostil. Lina não foi uma *maverick* “clássica”, uma vez que não enfrentou uma hostilidade declarada a partir de inovações que propôs ao mundo em questão, o da arquitetura. Na maioria das vezes foi cliente dela mesma: sua casa, o museu dirigido por seu marido onde ocupava uma posição de controle, os periódicos em que escreveu, sempre em posição de direção ou de larga influência.

Quanto ao amplo espectro da arquitetura moderna, dirigiu algumas das revistas para as quais colaborava, fundou a empresa que produziria seus móveis. Quando trabalhou para

¹⁷⁷. Segundo depoimento de Mário Cravo à autora, Salvador, dezembro de 1999.

o Estado, o fez em uma circunstância de quem chegava do centro – relativo – para a periferia – relativa. Projetou raras residências, além da sua, para amigos bastante próximos, e nenhum edifício empresarial ou de habitação para as classes mais abastadas. Sua posição de esposa de Pietro Maria Bardi lhe conferia essa possibilidade de evitar os constrangimentos freqüentemente impostos ao arquiteto, seja pelo Estado ou pelo cliente particular, que todos aqueles que produziram um grande número de obras tiveram que, de uma forma ou de outra, enfrentar. Lina mal chegou a possuir um escritório. Recusada no ensino universitário em São Paulo e na Bahia, teve como fórum para suas idéias e posicionamentos suas revistas, e, para sua concepção de arquitetura e museologia, o maior museu da América Latina. É em seus anos entre os brancos, dois museus que ela concebeu da ocupação espacial aos catálogos, passando pela eleição do que – e como – expor.

A solidão pessoal, intelectual e no campo faz dela, mulher e estrangeira, uma *outsider*. Tinha propostas arquitetônicas que a princípio se esperaria que fossem financiadas pelo Estado, o cliente “neutro”, a “Autoridade” de Le Corbusier, mas viveu e trabalhou a maior parte de sua trajetória brasileira em São Paulo, que não era a capital federal, e, sim, a metrópole dos empreendimentos particulares, do café e da indústria. Estrangeira, mas não exatamente situada na comunidade italiana paulistana; moderna, mas excluída da escola carioca e não incorporada pela escola paulista de arquitetura moderna¹⁷⁸, cujo apogeu coincidiu com o hiato e o auto-exílio de sua carreira. Mulher num campo que ainda permanece eminentemente masculino.

O modelo de figuração de Norbert Elias, pode sugerir que os vários grupos que receberam os Bardi no Brasil eram comunidades. A arquitetura brasileira mais conhecida e consagrada nos anos 1950, a escola carioca, possuía um forte passado comum, que ia da crise da Escola Nacional de Belas Artes em 1930, a querela com o academicismo, o contato com Le Corbusier, os vínculos com o ministro Gustavo Capanema e o Estado Novo. Esse passado comum conferia um lastro que a recém-chegada, um pouco mais jovem e mulher, não poderia possuir. Aos pais fundadores, o Estado como cliente e a Capital Federal como lugar identitário; aos estrangeiros, a indômita capital paulista, com sua especulação e

¹⁷⁸. Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Joaquim Guedes e outros que se tornaram conhecidos pelo uso do concreto aparente “bruto”, especialmente na década de 1970.

escritórios bem-sucedidos – esta parece ser uma das divisões do campo no momento em que Lina e Bardi chegaram ao Brasil.

Contudo, devido a sua origem romana e burguesa, sua formação na Universidade de Roma, seus contatos editoriais milaneses, ela não incorporou, como não poderia, os preconceitos dos estabelecidos, não acatando um lugar *outsider*. Trabalhou em São Paulo, ligada a uma contundente ação em política cultural, e segura pela aliança Bardi-Chataubriand, pôde fazer o MASP, como a Casa de Vidro, com uma autonomia maior do que a de costume em relação ao comitente.

Lina não migrou em grupo, não chegou aqui com levas de conterrâneos. Por isso, não possuía um padrão de conduta coletivo, a ser reproduzido aqui. Por isso, pôde, em algum sentido, se abrigar; mas, não chegando a estabelecer fortes elos de pertencimento, aqui permaneceu por toda sua vida, também, italiana, romana. Quando se dirigia a Giò Ponti ou Bruno Zevi, contudo, falava como brasileira. Terminou, dentro do campo dos possíveis, construindo uma trajetória de “estrangeiro”. Nos termos de Simmel, estrangeiro *moderno*.

De que maneira sua formação, sua experiência social de estrangeira, sua posição de autonomia reforçada pelo vínculo com Bardi, compõem em sua obra e atuação é o que veremos nos capítulos seguintes. Como as tensões do campo são e não são distintas em diferentes contextos nacionais e regionais. No caso, no Brasil, na São Paulo e Salvador dos anos 1940 aos 1960.

O MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

CRONOTOPO

Para James Clifford, um museu acontece num espaço-tempo, construção ficcional que ele, retomando Bakhtin, denomina cronotopo. Construção do antropólogo a partir de recordações e relatos ficcionais, cronotopo refere-se a uma configuração espaço-temporal em que atividades humanas – no caso, coleções – acontecem. “Colecionar pressupõe uma história; uma história ocorre num ‘cronotopo’”. Cronotopo, termo de Mikhail Bakhtin que ele atualiza, “denota uma configuração dos indicadores espaciais e temporais num cenário ficcional onde (e quando) certas atividades e histórias *acontecem*.”¹ O cronotopo a que ele se refere é a narrativa de Nova York presente num texto que Lévi-Strauss escreveu e publicou em 1941 – uma alegoria de fragmentação e ruína. Há um espaço-tempo composto pelo relato e recomposto pelo antropólogo que os analisa.

O termo cronotopo foi tomado de empréstimo² por Mikhail Bakhtin em 1934 para dar conta da dimensão espaço-temporal dos romances que analisava, especialmente da obra de Rabelais. Cronotopo era a integração das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas em literatura. O tempo, fio condutor, é indissolúvel, ou melhor, o tempo é a quarta dimensão do espaço. Romances e gêneros literários acontecem *em* cronotopos. É quase uma idéia sintética. Um mundo estrangeiro cheio de aventuras, uma longa estrada onde os encontro ocorrem: eis os cronótopos do romance grego, cronótopos que possuem lógica coerente e determinam todos seus momentos³. O cronotopo do romance de cavalaria é diverso: um mundo maravilhoso num tempo também de aventuras, e o tempo tem uma medida subjetiva. O do romance de Rabelais é o mundo recém-descoberto, ilimitado da existência humana, dos descobrimentos, que o homem deve e pode conquistar.⁴

Como a ação dos romances, práticas culturais acontecem *em* um cronotopo. Ao analisar coleções de arte primitiva num onde, os Estados Unidos, mais especificamente Nova York e num quando, os anos quarenta e cinquenta, Clifford formula sua contextualização, onde “ficcional” está para o autor como “artisticamente” estava para Bakhtin.

¹ James Clifford, “Colecionando arte e cultura” p. 83. (Grifo do autor).

² . Nos anos 1920 o termo era empregado pela biologia e também pela física, nas formulações de Albert Einstein em sua teoria da relatividade.

³ M. Bakhtin. *The dialogic imagination*, p. 227.

⁴ . *Idem*, pp. 347, 348.

Em seu trabalho, o contexto das referidas coleções não é apenas Nova York no final da guerra, mas a alegoria de fragmentação e ruína presente nas recordações de Claude Lévi-Strauss, em textos que, reunidos por Clifford, formam um cenário que não é de pedra, concreto ou vidro, mas de textos e imagens sobre esse espaço construído e vivido. Uma cidade que agrega fragmentos da cultura do mundo, com seus arredores étnicos, lembranças da província, sobreviventes, remanescentes, justaposições inesperadas: o sonho de um antropólogo. Ali é possível encontrar tesouros, sinais de um mundo que está desaparecendo. É nesse cronótopo que Lévi-Strauss e alguns amigos, pintores surrealistas, vão se empenhar para conferir *status* estético para coleções de objetos indígenas, que começam então a migrar dos museus de história natural para os de arte.

Clifford menciona ainda que em 1946 Max Ernst e outros artistas montaram uma exposição de pintura indígena em Nova York, o que mudou a classificação dessas peças, antes considerados espécimes científicos, e depois, arte⁵. Em um contexto em que a categoria de arte primitiva emergia – e isso inclui tanto mercado como especialistas – com laços estreitos com a estética modernista. “O que havia começado com a voga da *art nègre* nos anos 20 tornou-se institucionalizado nos anos 50 e 60; (...) O colecionar de Lévi-Strauss e dos surrealistas nos anos 40 foi parte de uma luta para obter status estético para essas obras primas cada vez mais raras.”⁶

Ação a várias mãos, a fundação do MASP se dá em uma cidade que afirmava sua centralidade lançando mão de atributos distintos daqueles da capital federal. Locomotiva, Chicago da América do Sul: assim foi apresentada desde os anos 1930. Como estrangeiros que aqui chegaram no papel social de heróis civilizadores participaram da construção desse cronotopo – este é um dos panos de fundo onde situaremos o museu em suas duas versões, Centro e Paulista.

SÃO PAULO

⁵ . Em 1909 uma galeria privada fez a primeira exposição de arte negra nos Estados Unidos; em 1923 o Museu de Brooklyn levou uma exposição de escultura negra primitiva que em 1927 chegou ao conceituado Art Institute of Chicago. Mas uma exposição de vulto só viria em 1935, no MOMA, com a mostra *African Negro Art*, que incluía peças de colecionadores europeus. Ver Vera Zolberg, “African legacies, American realities: art and artists on the edge” in Zolberg, V. e Cherbo, Joni Maya: *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1997, p. 59.

⁶ . Clifford, *op. cit.*, p. 84.

Claude Lévi-Strauss veio para o Brasil em 1935 para dar aulas de Antropologia na recém-criada Universidade de São Paulo. Pouco antes, em 1933, Pietro Maria Bardi passara por São Paulo, em uma escala do navio que o levava a Buenos Aires. Se ao aqui chegar, o antropólogo não possuía ainda uma noção precisa do alcance da ação civilizadora que ajudava a empreender⁷, o caso de Bardi é bastante diferente. Era atrás da classe endinheirada brasileira – aquela que Lévi-Strauss, assimilando uma gíria da época chamava de grã-finos – que ele estava. E era com ela que ele pretendia contar caso precisasse deixar seu país. Teria lido *Précisions*, relato de viagem à América do Sul escrito pelo arquiteto suíço Le Corbusier, com quem tinha se encontrado pouco antes no CIAM⁸ que acontecera em um navio no Mediterrâneo?

Certamente esses três estrangeiros experimentaram os deslocamentos causados por uma viagem, assinalados por Lévi-Strauss – no espaço, no tempo, na hierarquia social⁹. A demora do transporte daquele período preparava o viajante para essa experiência:

Em catorze dias um navio nos transporta ao outro lado do Oceano. Tivemos tempo de esquecer o tumulto continental; a solidão das águas acalmou-nos; eis-nos aqui intensamente receptivos; vamos conhecer um outro mundo.

Um julgamento é uma sentença definitiva. Sentenciar é deixar de escutar, de ver. É pretender saber.

Não julgo nem julgarei. Prefiro sempre receber.

A estada americana causou encanto e espanto no antropólogo belga e no arquiteto suíço, intelectuais que seriam assimilados de modo inequívoco à França. O estado de São Paulo, tão grande quanto seu país de residência, escreveu Lévi-Strauss¹⁰, a longa Serra do

⁷. *Tristes Trópicos*, p.19. A respeito de Lévi-Strauss no Brasil ver Fernanda Massi, “Franceses de norte-americanos nas Ciências Sociais brasileiras”. Sobre a fundação da USP, Irene Arruda Ribeiro Cardoso, *A universidade da comunhão paulista*, e Fernando Limongi, “Mentores e clientelas da universidade de São Paulo”.

⁸. CIAM de 1933, Atenas.

⁹. “Em geral, concebemos as viagens como um deslocamento no espaço. É pouco. Uma viagem inscreve-se simultaneamente no espaço, no tempo e na hierarquia social. Cada impressão só é definível se a relacionarmos de modo solidário com esses três eixos, e, como o espaço possui sozinho três dimensões, precisamos de pelo menos cinco para fazermos da viagem uma representação adequada.” *Tristes trópicos*, p. 81.

¹⁰. *Idem*, p. 47.

Mar, a impressão de enormidade presente por toda a parte¹¹. “Esse território americano é dimensionado para o avião”, escreveu Le Corbusier ao sobrevoar o Paraguai em sua primeira viagem aérea.¹² A difícil unidade de um país que tinha o tamanho da Europa era dada, para Pietro Maria Bardi, pela língua portuguesa, a despeito dos diversos imigrantes que encontrou em São Paulo – e que do mesmo modo chamaram a atenção de Lévi-Strauss.

Lévi-Strauss e Le Corbusier refizeram mentalmente a rota do civilizador e da civilização francesa na América. Dialogaram com Rousseau, Montaigne e Villegaignon. A possibilidade que o país novo oferecia era de ações novas ou renovadoras que a Europa parecia coibir. Comparando-se a um homem do Renascimento, Le Corbusier assinalava o aspecto torpe da colonização mas enfatizava seu aspecto positivo: a aventura.

A *Idéia*, dominadora, sacode todas as fronteiras. São homens livros, indivíduos, cabeças fortes, fortes cabeças que partiram para assumir comandos, construir, colonizar.

Colonizar é pura e simplesmente deixar para trás os chinelos e incorrer na aventura. O sábio, o artista, colonizam a cada dia. Descobrir, logo revelar. Revelar, conseqüentemente mudar a face das coisas. Mudar a face das coisas, dar ao ontem um amanhã.

Ações que incidiriam em um território que imaginavam exótico. Lévi-Strauss esperava encontrar índios em São Paulo: era o que lhe havia sido prometido. Mas soube ver os arredores de São Paulo, a cidade como um laboratório. Le Corbusier imaginou ter encontrado o canibal de Montaigne, o homem que não usava calças. Encontraram possibilidades de trabalho durante os duros anos do entre-guerras, aliadas à exploração de um amplo território cheio de surpresas. Para o primeiro, a possibilidade de se tornar antropólogo; para o segundo, um teste para o urbanismo que preconizava, a descoberta da cultura e da geografia, ausentes em seus primeiros planos urbanísticos.

Se penso em arquitetura “casas dos homens” torno-me rousseauísta: “o homem é bom”. Mas se penso em Arquitetura “casa de arquitetos” torno-me cético, pessimista, voltairiano,

¹¹ . “Essa impressão de enormidade é bem típica da América; sentimo-la por todo lado, nas cidades como no campo; sentia-a no litoral e nos planaltos do Brasil central, nos Andes bolivianos e nas Rochosas do Colorado, nos arredores do Rio, nos subúrbios de Chicago e nas ruas de Nova York. Por todo canto levamos o mesmo choque; esses espetáculos evocam outros, essas ruas são ruas, essas montanhas são montanhas, esses rios são rios: de onde vem a sensação de terra estrangeira? Simplesmente de que a relação entre o tamanho do homem e o das coisas distendeu-se a ponto de se excluir qualquer termo de comparação.” *Tristes trópicos*, p 74.

¹² . Cecília R. dos Santos *et alli*. *Le Corbusier e o Brasil*, *op. cit.*, p. 73.

e digo: “tudo vai mal no mais detestável dos mundos” (Cândido). (...) Temos a sede de um Montaigne e de um Rousseau empreendendo uma viagem para ir questionar o “homem nu”. A reforma a empreender é profunda, é a hipocrisia que reina: amor, casamento, sociedade, morte: estamos inteira e totalmente falsificados, somos *falsos!*

O olhar estrangeiro de Claude Lévi-Strauss procurou não julgar a cidade que se entregava a uma modernidade que ele considerou entre provinciana e predatória. Quando escreveu *Tristes trópicos* ele já era de fato e de direito um antropólogo, o que se deve muito a essa viagem. É conhecida a leitura que fez de São Paulo, cidade típica do Novo Mundo. Cidade que caminhava do viço à decrepitude sem se deter, onde a passagem dos anos era vista como sinal de decadência, cidade que como outras parecia a seus olhos uma exposição internacional, onde os estragos do tempo chegavam prematuramente.

Em 1935, os paulistas vangloriavam-se de que construíam em sua cidade, em média, uma casa por hora. Tratava-se, na época, de mansões; garantem-me que o ritmo se manteve igual, mas com edifícios. A cidade desenvolve-se a tal velocidade que é impossível obter seu mapa: cada semana demandaria uma nova edição. Parece, inclusive, que se formos de táxi a um encontro marcado algumas semanas antes, corremos o risco de chegar com um dia de avanço em relação ao bairro.¹³

Não era feia, pois, mas selvagem, indômita – americana. Percepção semelhante do arquiteto: “São Paulo situada num planalto de 800 metros de altitude, cidade inconcebível, tanto parece envelhecida prematuramente, apesar de seu arranha-céu e seus grandes bairros recém-construídos – São Paulo agita-se.”¹⁴

Inconcebível ou não, o antropólogo se coloca como um ator nesse contexto. A ação civilizadora da qual tomou parte pôde ser vista por ele, retrospectivamente, como uma evidência de que reverteria até certo ponto a estrutura social de São Paulo:

Coisa curiosa: a fundação da Universidade de São Paulo, grande obra da vida de George Dumas, iria permitir a essas classes modestas iniciarem sua ascensão, obtendo diplomas que lhes davam acesso aos postos administrativos, de tal maneira que a nossa missão universitária contribuiu para formar uma nova elite, a qual iria separar-se de nós na medida em que Dumas, e o Quai d’Orsay em seu rastro, recusava-se a compreender que era essa a nossa criação mais preciosa, ainda que se

¹³ Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴ . “Prólogo americano”, in *Le Corbusier e o Brasil.*, p. 83. Seu arranha-céu era certamente o Edifício Martinelli.

aplicasse à tarefa de dismantelar uma classe feudal que, por certo, introduzira-nos no Brasil, mas para lhe servirmos em parte de caução e em parte de passatempo.¹⁵

Essa classe social que necessitava de caução e passatempo foi também olhada por Bardi que, desde sua primeira viagem ao Brasil, pensava aliar-se a ela para sua futura ação civilizadora. Verdade ou não, a imagem relatada por Tentori de Bardi seguindo Matarazzo é sugestiva. Um conde de ficção numa república – título que fazia parte da nobiliarquia paulistana, a mesma que chamava fazendeiros de barões de café –, o imigrante que fez a América. E junto a isso, uma elite novidadeira e uma população pouco informada. Não foi em seus patrícios que Bardi lançou seu olhar, foi em algumas classes sociais mais acima.

Lévi-Strauss e Le Corbusier passaram por experiências semelhantes: pelo interesse brasileiro em ocultar dos visitantes europeus os males do país: sua população negra e suas classes subalternas. No primeiro caso, em uma escala do navio em Salvador já de volta para a França, o antropólogo foi abordado por crianças negras seminuas que pediam um retrato – pedido concedido por ele:

Não ando cem metros e a mão de alguém se abate sobre meu ombro; dois inspetores à paisana, que me seguiram passo a passo desde o início do meu passeio, informam-me que acabo de cometer um ato hostil ao Brasil: essa fotografia, utilizada na Europa, podendo dar crédito à lenda de que há brasileiros de pele negra e de que os meninos de Salvador andam descalços. Sou detido, por pouco tempo, felizmente, pois o navio vai partir.¹⁶

E o arquiteto se encantou com as favelas cariocas, as mesmas que posteriormente Mário de Andrade incluiria em seu projeto para a criação de um serviço de patrimônio¹⁷. Os negros altivos – “o olho do homem que vê vastos horizontes é mais altivo”¹⁸—as casas pregadas na rocha como mariscos, a vista, o vento, o vestido estampado das mulheres: tudo era percebido por ele como uma vida popular de magistral dignidade. A escassez de recursos tornava-se a seus olhos, no limite, moderna.

Mas altos personagens brasileiros ficaram furiosos ao saber que no Rio eu tinha subido os morros habitados pelos negros: “É uma vergonha para nós, pessoas

¹⁵ . Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶ . *Idem*, p. 28.

¹⁷ . “...tal morro no Rio de Janeiro”. Anteprojeto para o SPAN, 1936.

¹⁸ . . Cecília R. dos Santos *et alli*, *op. cit.*, p. 88.

civilizadas!” Expliquei serenamente que, para começar, achava esses negros bons; de bom coração. Além de belos, magníficos. Depois, que na sua despreocupação, o limite que sabiam impor às suas necessidades, sua capacidade interior de fantasia, sua candura, faziam que suas casas fossem sempre admiravelmente bem assentadas sobre o solo, a janela surpreendentemente aberta para espaços magníficos, a exigüidade de peças abundantemente eficaz.¹⁹

Também estrangeiro e interventor foi o olhar de outro herói civilizador. Pietro Maria Bardi apresenta em 1956 o MASP, sua cidade e seu país²⁰. Ao apresentar o museu, o trata como um gesto inaugural, necessitado por São Paulo para romper a cabeça das pessoas e chamar sua atenção para as artes. Houve, claro, admite Bardi, iniciativas anteriores, esporádicas, que não criaram raízes: a primeira exposição de Lasar Segall em 1913, o intraduzível romance *Macunaima* (ele escreve em inglês para o mundo), as presenças de Marinetti e Blaise Cendrars e a Semana de Arte Moderna e suas derivações, que deixaram uma questão em aberto: o significado da cultura brasileira.

Bardi apresenta o Brasil junto com o MASP: seu descobrimento, a mistura de raças e culturas etc. E procura, em seu texto, alterar a posição geográfica e simbolicamente periférica da cidade que abrigava o museu. Como outros museus do mesmo período, um museu em São Paulo testemunhava a transição da centralidade cultural e artística da Europa – mais precisamente, Paris – para os Estados Unidos – mais exatamente, Nova York. Esses deslocamentos da importância artística das cidades se dão no momento tenso no interior da Europa, entre esta e a América, com o ápice do papel do MOMA, e, claro, a América do Sul participa como pode desse trânsito econômico e simbólico. A Europa se reconstruía enquanto a América do Norte expandia seu domínio econômico. Uma vez que Paris deixou de ser o centro para Nova York, estava aberta a possibilidade de novos centros artísticos locais. Se o MASP não competia com o MOMA nova-iorquino, não parece casual que os museus brasileiros modernos – de uma museografia moderna em edifícios modernos, não necessariamente de arte moderna – sejam do pós-guerra, do nosso período de redemocratização – do chamado alto modernismo.

Periférico em relação ao hemisfério norte, o Brasil assiste no momento a uma competição entre suas maiores cidades, acentuada pela centralidade política que logo mais o Rio de Janeiro perderia para Brasília. São Paulo e Salvador são nós nessa trama:

¹⁹. *Idem*, p. 78.

²⁰. Pietro Maria Bardi. *The arts in Brazil. A new museum at São Paulo*.

pequenos nós se olharmos a disputa entre Paris e Nova York. Contudo, se aproximarmos a lente, revelar-se-á a complexidade desses pontos de tensão.

Europeus sem serem franceses ou ingleses, Lévi-Strauss, Corbusier e Bardi apresentam o Brasil à Europa ao mesmo tempo em que se apresentam ao Brasil. O jogo das identidades, nesse cronotopo, desdobra-se na constante redefinição entre centro e periferia, que ações civilizadoras como a criação de museus e universidades pretendiam reverter. E é nesses onde-quando que uma trajetória sofre seus deslocamentos.

A visão que estes estrangeiros civilizadores manifestaram a respeito de São Paulo, em que pese diferenças entre eles, é convergente com aquela expressa anos antes pelos modernistas paulistas. O “bolo de noiva” das palavras de Mário de Andrade, o caráter enciclopédico dos estilos que também a ele lembravam uma exposição universal, esta também era a perspectiva de Alcântara Machado, que propunha como solução para a cidade a destruição, por um:

ciclone inteligente que comece ali no Pacaembu, dê uma vassourada nos monumentos da Avenida Paulista (primeira limpeza a fazer) e depois corra a cidade inteira liquidando com as belezas da capital. Uma faxina completa.²¹

Lévi-Strauss partiu deixando para trás uma universidade, alguns discípulos e tornou-se o grande antropólogo do século e da França. Le Corbusier voltou outras duas vezes e deixou marcas em tudo o que os arquitetos modernos daqui fizeram depois, além de ter legado planos urbanísticos ousados jamais levados a cabo. Por outro lado, sua arquitetura também mudou. Pietro Maria Bardi voltou ao Brasil para ficar, recém casado com Lina Bo, o cronotopo já era outro. O MEC, escreveu Lina, que reconheceu o edifício a bordo do navio Almirante Jaceguay, lhes dava as boas vindas, como um transatlântico. O casal Bardi desembarcou no Brasil moderno para logo receber a encomenda de dar a São Paulo um museu que celebrasse sua modernidade.

AS CIRCUNSTÂNCIAS DE FUNDAÇÃO

Quando Lina e Bardi chegaram ao Rio de Janeiro, conheceram o jornalista Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, que foi à exposição de pintura italiana em companhia do crítico Frederico Barata e adquiriu um quadro da coleção do *Studio Palma* de Roma.

²¹ . Citado por Annateresa Fabris. “O ecletismo à luz do modernismo”, in *Ecletismo na arquitetura brasileira*.

Aceitemos ou não a hipótese do encontro casual na exposição de pintura italiana que eles realizaram no Ministério da Educação, firmou-se a partir de então uma parceria entre o proprietário de uma sólida e influente rede de imprensa, e um jornalista-comerciante banido pela república italiana do pós-guerra. Considerando a intermediação de Mário da Silva Brito, a hipótese de que Bardi e Chatô já se conhecessem de Roma²² e mesmo a simpatia que este último já havia nutrido por Benito Mussolini, não é o acaso que explica as circunstâncias de criação do museu, tampouco o espírito arrivista e aventureiro de ambos.

Se no Rio as articulações necessárias pareciam difíceis, temos de considerar os motivos que trouxeram o MASP para São Paulo. É conhecida a versão romanceada de Fernando Moraes, que frisa o aspecto impetuoso do empreendimento, mostrando Bardi como um arrivista que pouco ou nada conhecia de museus e arriscou essa empreitada com base na confiança que Chatô lhe depositava. Nesse, como em outros relatos, há um aspecto constante: Bardi teria ouvido a justificativa – *perché a São Paulo c'è il café*. Se a estratégia para a obtenção do acervo era comprar obras de famílias européias falidas, peças atestadas pela competência de Bardi, o dinheiro para tal precisaria sair dos bolsos de uma burguesia pouco afeita a esse tipo de filantropia. As primeiras doações para o acervo, das famílias Junqueira, Lunardelli, Pignatari, Jafet, resultaram em obras de Tintoretto, Boticelli, Murillo, entre outras adquiridas por Bardi em uma Itália que precisava se recompor dos estragos da guerra.²³

Internacionalmente, era preciso disputar as obras com uma América do Norte enriquecida que também adquiria acervo para seus museus; localmente, a disputa de Chateaubriand era com Francisco Matarazzo Sobrinho. A ação pública de Ciccillo, como era conhecido, com a criação do Museu de Arte Moderna (MAM) e das Bienais e comemorações do IV Centenário de São Paulo, sinaliza uma novidade: a aproximação entre uma elite recente de origem italiana, a antiga elite intelectualizada e os novos intelectuais de classe média, em especial os egressos da Universidade de São Paulo. Matarazzo era próximo de críticos e intelectuais, como o grupo que editava a revista *Clima*, e do jornal *O Estado de São Paulo*.

²² . Bardi sustentou essa versão no livro *Sodalicio com Assis Chateaubriand*, o que foi desmentido por Lina em entrevista a Francesco Tentori. Cf. *Una lettera da São Paulo*, mimeo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo.

²³ .Fernando Moraes, *Chatô, o rei do Brasil.*, pp. 480-1.

O MASP teve sua primeira inauguração, pois foram duas, em outubro de 1947; o MAM foi criado em 1948, sem sede própria. O primeiro tendo à frente, o crítico e comerciante Bardi,; no segundo caso, Matarazzo convidou Lourival Gomes Machado, professor da Universidade de São Paulo, para dirigir o museu ,ou seja, um crítico e intelectual muito mais próximo do pólo da produção pura em relação ao passado de galerista de Bardi. Os intelectuais ligados ao MAM colocavam-se como resistentes ao Estado Novo, especialmente a família Mesquita, do *Estado*, e antifascistas. Como já vimos, houve uma condenação mais ou menos velada do passado de Bardi.

Lourival Gomes Machado era desde 1946 redator de política internacional do jornal da família Mesquita e em 1949 foi convidado por Ciccillo para ocupar o cargo de diretor artístico do MAM, posição na qual promoveu a primeira Bienal em 1951. Sua meta, ao criar essa mostra era, de um lado, colocar a arte moderna do Brasil em contato com a arte do resto do mundo e auxiliar São Paulo na conquista de uma posição de centro artístico mundial.²⁴

Marcello Piacentini havia projetado um edifício comercial para a família Matarazzo em uma das extremidades do Viaduto do Chá, no chamado centro novo. Próximo dali, Chateaubriand encomendou um edifício a Jacques Pillon, com a expressa recomendação de que do projeto constassem mais andares e mais mármore. Um andar desocupado foi destinado ao museu.

Nesse jogo especular que ainda teria outros desdobramentos, o MASP possuía dois trunfos: comerciante ou não, seu diretor tinha prática em adquirir obras de arte, tanto que o *Studio Palma*, que possuía em Roma, continuou em funcionamento até 1950, intermediando algumas negociações. Além disso, Bardi há havia realizado exposições e ele e Lina conheciam a nova escola de museologia italiana, que foi uma das áreas onde arquitetos daquele país atuaram com destaque no pós-guerra. O círculo de atuação de Lina em Milão incluía Ignazio Gardella e Franco Albini e o MASP teria condições de inovar na ocupação do espaço da rua 7 de abril. Chateaubriand, a princípio, pensou em batizar a iniciativa de “museu de arte antiga e moderna”, do que foi dissuadido por Bardi, com o argumento de que não há arte antiga ou moderna, apenas arte. Convicto ou não dessa afirmação, Bardi apostava em um acervo diversificado, em que a adjetivação seria um

²⁴. Heloísa Pontes. *Destinos mistos*, p. 196.

impedimento. Passou anos acusando a moderna Bienal de copiar literalmente os estatutos da Bienal de Veneza que eram do século XIX. O MASP, sob sua ótica, não seria um museu de arte *moderna*, mas sim um museu de arte, *moderno*.

Na cidade indômita onde não havia um museu de belas-artes, uma academia a que o museu moderno pudesse ou devesse se contrapor, a querela se deu entre iniciativas contemporâneas, de identidades semelhantes em concepções, alianças e grupos sociais representados. Entre italianos, recém-chegados ou não em aliança com grupos jornalísticos com a presença de intelectuais mais jovens e ligados à universidade, havia que se ressaltar toda diferença de concepção dessa atuação, por mais sutil que elas pudessem parecer. A disputa taxonômica se tornou, entre os dois grupos, pontos de honra, como a defesa da pintura abstrata ou figurativa. Foi mais do que uma querela por “ismos” quando Chateaubriand, Bardi e Lina não concederam um minuto de trégua aos eventos da Bienal e do IV Centenário da Cidade. E foi disputa por espaço físico e visibilidade urbana quando os dois grupos brigaram por cada centímetro do terreno do Trianon.

O MUSEU DA 7 DE ABRIL

Como mais tarde iria acontecer com a recuperação do Solar do Unhão, que acompanhou e enfatizou a expansão da cidade da Bahia rumo ao seu centro pela beira mar, o MASP tem em São Paulo uma trajetória que acompanha os deslocamentos da centralidade da cidade. Sua primeira sede foi na rua Sete de Abril, próximo à Praça da República em edifício que seu criador Assis Chateaubriand mandou construir para abrigar suas empresas ligadas aos Diários Associados. Nesse centro, no prédio que Jacques Pillon projetou atendendo o pedido de competir diretamente com o Edifício Matarazzo foi cedido um andar para o novo museu. Partindo desse andar, adaptado à função de museu por Lina, o MASP cresceu, ganhou mais andares, tentou uma mudança para o Pacaembu até estabelecer-se definitivamente em sua atual sede na Avenida Paulista.

Cerca de mil metros quadrados foram destinados ao museu, no edifício Guilherme Guinle à rua 7 de abril, próximo à Praça da República. A gestão do prefeito Prestes Maia (1938-1945) com seu conhecido “Plano de Avenidas” interferiu na circulação de grande parte da cidade e também deixou marcas no centro: foram remodelados o Largo do

Anhangabaú e a Praça da Sé, avenidas alargadas e prolongadas, tendo diversas fachadas uniformizadas. Reafirmado em sua importância, o centro era nesse período também o pólo cultural da cidade:

Quando o museu [de Arte de São Paulo] começou a funcionar, São Paulo talvez tivesse dois milhões de habitantes. A Biblioteca Municipal era dirigida pelo saudoso Sergio Milliet – escritor, poeta etc. Logo após o MASP foi criado o Museu de Arte Moderna e o MASP criou um centro de estudos cinematográficos, que depois teve vida independente e se estabeleceu na rua Quirino de Andrade. A Aliança Francesa, ali na Bráulio Gomes, promovia muitas atividades culturais e, juntamente com o MASP, promovemos muitas sessões de cinema, sessões temáticas – ou de diretores –, música e exposições. Tínhamos também uma parceria com o Serviço de informações Americano – o USIS – e a Cultura Inglesa. (...) Então, de repente, se aglutinou ali, naquela área da Biblioteca Municipal, um forte movimento cultural e artístico, literário, de debate, e aquele centro era muito bom, porque tinha a Livraria Jaraguá na rua Marconi, com um salão de chá – naquele tempo o Oswald de Andrade ainda era vivo e o pessoal se reunia, e era muito ativo. Tinha uma das mais antigas galerias de arte, a Galeria Itá, que vendia e comercializava quadros. (...) E, veja você toda essa atividade ali no Centro deu aquela massa crítica. (...) Era muito dinâmico isso aqui.²⁵

Nesse primeiro momento, a área destinada ao museu no edifício da 7 de abril pareceu suficiente e a intervenção de Lina – que foi chamada de *signora Bardi*²⁶ -- apenas interna, enfatizou o caráter didático das exposições, a distribuição do espaço do museu.

O museu da rua 7 de abril foi inaugurado em 2 de outubro de 1947, com a presença de Nelson Rockefeller. Em 1950, o museu começou a editar a revista *Habitat*, no início dirigida por Lina, que se dedicou à crítica da arquitetura e das artes plásticas e sobretudo a explicar, traduzir o MASP, seu acervo, sua forma de expor, para o público leitor. A modernidade era

um modo de usar o museu, que se distinguia de um museu dos séculos anteriores em sua maneira de expor.

Já na exposição de arte italiana no MEC, Bardi utilizou cavaletes para expor suas obras. O que pode parecer um esforço de adaptação ao espaço, no caso o moderno edifício do ministério, envidraçado e com uma planta livre que não permitira o apoio de obras em paredes, já constituía uma forma de expor em vias de consagração na Itália. A montagem

²⁵ . Depoimento de Luis Hossaka a Heitor Frúgoli, *Centralidade em São Paulo*, pp. 55, 56.

²⁶ . Ver *Chatô, o rei do Brasil*, de Fernando Moraes e também capítulo 1 deste estudo, “Trajetória”.

das obras no espaço museológico, que posteriormente seria aperfeiçoada -- ou radicalizada -- com os conhecidos cavaletes que Lina projetou para o edifício da avenida Paulista, tornou-se quase um ponto de honra, o diferencial do MASP, a marca de sua posição no campo da museologia, aqui ainda incipiente. Pietro Maria Bardi já utilizava o expediente de afastar as obras expostas da parede por meio de painéis, o que era uma “escola italiana” de exposição museográfica que, no caso de experiências no país dos Bardi, buscava estabelecer uma nova relação entre as exposições temporárias e os edifícios onde estas se abrigavam, em geral históricos. Essa escola italiana de projetos museológicos, onde se destacaram Edoardo Persico, Marcello Nizzoli e Franco Albini, começou a ensaiar essa linguagem do museu moderno com mostras industriais na década de 1930, sobre as quais é importante destacar alguns nomes: Walter Gropius e J. Schmidt conceberam a Mostra dos Materiais Ferrosos em Milão em 1934; Franco Albini projetou a Sala de Aerodinâmica na Mostra Aeronáutica de Milão em 1934 e a Mostra Internacional de Ourivesaria Antiga na VI Trienal de Milão em 1936.²⁷ Estruturas compostas de tubos e perfis metálicos serviam como suporte a propagandas do fascismo, conquistas industriais e objetos arqueológicos, passando daí a mostras de arte – inclusive nas galerias de Bardi. A primeira vez que essa maneira de expor foi transposta para obras de arte foi em 1941, em mostra que Franco Albini montou na Galeria da via Brera em Milão²⁸.

Essa montagem museológica teorizada pelo racionalismo preconizava a separação da obra de arte das paredes e a redução do suporte a uma linha sutil, em contraste e oposição ao ecletismo que realizava uma composição com as obras na parede, criando janelas fictícias.²⁹

No Brasil, no MASP esse discurso museológico torna-se um misto de espírito de vanguarda paulistano e de ação didática para as massas em um país novo. A adequação que Lina realizou no andar vazio do edifício da 7 de abril para que se transformasse em museu seguiu as premissas do que ela havia aprendido em Milão, ainda que não fosse essa a justificativa. Assinalando o sentido social do museu que se dirigia à massa não preparada, tampouco intelectual, o primeiro número da *Habitat* explicava suas opções museográficas e museológicas:

²⁷ . José Linares, *Museo, arquitectura y museografía*. p. 44.

²⁸ . Renato Anelli, “Reforma põe em risco projeto original do MASP”.

²⁹ . José Linares, *op. cit.* 44.

O critério que informou a arquitetura interna do Museu restringiu-se às soluções de “flexibilidade”, à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estrita economia que é própria de nosso tempo. Abandonaram-se os requintes evocativos e os contornos, e as obras de arte não se acham expostas em veludo, como aconselham ainda hoje muitos especialistas em museologia, ou sobre tecidos da época, mas colocadas corajosamente sobre fundo neutro. Assim também, as obras modernas, em uma estandartização, foram situadas de tal maneira que não colocam em relevo a elas, antes que o observador lhes ponha a vista. Não dizem, portanto, “deves admirar, é Rembrandt” mas deixam ao espectador a observação pura e desprevenida, guiada apenas pela legenda, descritiva de um ponto de vista que elimina a exaltação para ser criticamente rigorosa. Também as molduras foram eliminadas (quando não eram “autênticas da época”) e substituídas por um filete neutro. Desta maneira as obras de arte antigas acabaram por se localizar numa nova vida, ao lado das modernas, no sentido de virem a fazer parte na vida de hoje, o quanto possível.³⁰

Pouco depois da inauguração, Bardi iniciou sua tarefa de apresentar o museu ao mundo, proporcionando ao mesmo tempo ao leitor europeu uma interpretação do país e sua cultura, que justificava suas eleições:

São Paulo is a city that always take account of reality without any regrets: it is one of the new cities that must gain time and prosperity, in which art is not yet accorded the importance it enjoys in countries of thousand of years of history. On the other hand the city is full of enthusiasm for all kinds of novelty.

The sequence of evens that had been commonly observed in North America was that a city first took up the idea of a museum as a civic embellishment, only later to discover that it was an indispensable cultural necessity, snobbery for the arts giving place the promotion of the arts.³¹

Partindo da assunção de que se tratava de uma cidade americana, nova e novidadeira – aquela que pulava do frescor à decrepitude, como anotara Lévi-Strauss vinte anos antes – esse italiano alterou a rota de sua perspectiva para conceber um museu americano, de acordo com a mudança de eixo cultural que se verificava no pós-guerra. Assim, como um partícipe desse movimento de redefinição da capital bandeirante, Bardi opunha seu museu às tradicionais instituições com as quais a cidade já contava, o que não necessariamente remetia a uma afirmação *per se* de um acervo moderno. Moderna, para o diretor do museu, seria a atitude de conceber as artes como equivalentes e assim exibi-las a

³⁰ . Lina Bo Bardi, “Sinopse do museu de arte”, *Habitat* n° 1, São Paulo, 1950.

³¹ . *Arts in Brazil, op. cit.*

esse público tão inculto quanto ávido. Um móbile de Alexander Calder, preconizava, poderia estar ao lado de uma dançarina de Degas, defronte de uma escultura cinco séculos anterior a Cristo, um Brancusi poderia estar em meio a trabalhos de artistas africanos.

Para Bardi a criação do MASP era um gesto inaugural, necessitado por São Paulo para chamar a atenção de sua população para as artes. Segundo essa apresentação houve iniciativas anteriores esporádicas que não chegaram a criar raízes – como a primeira exposição de Lasar Segall em 1913, a presença de Blaise Cendrars e Marinetti na cidade, o intraduzível Macunaíma, as pesquisas de Villa-Lobos ou os pupilos de Léger entre os pintores. O significado da cultura brasileira: esta foi a questão que a Semana de Arte Moderna e suas derivações deixaram em aberto, segundo o fundador do museu.

É curiosa a menção de Bardi à Semana, quando sabemos que o grupo ligado ao MAM se via como descendente direto do primeiro modernismo paulistano.

Juntamente com o museu e a cidade, Bardi apresenta o país – o descobrimento, a mistura de raças e culturas –, procurando matizar com alguma ironia a posição geograficamente periférica da cidade que abrigava o museu:

A certain Italian painter, being approached with a view to the purchase of one of his works, courteously declined the invitation, as he had no wish to “end up down there in Brazil” – an observation which showed little appreciation of the geographical position of our Museum (...). But it has now been realized at São Paulo that the time has come to acquire the means for laying the foundations of a culture. It would seem perfectly natural, therefore, that a part of Europe’s art heritage, created for the enlightenment of the world find its way “down there in Brazil”³²

A posição de São Paulo frente a outras cidades da nação é ressaltada quando Bardi menciona a fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como um reflexo da fundação do MASP, fato que ocorria então até mesmo em cidades de pequena escala e importância³³. Porém, o adjetivo *moderna* era para ele merecedor de ressalva. Um museu

³². *The arts in Brazil. A new museum at São Paulo*, p.46.

³³. Bardi sintetiza os argumentos expostos no livro quando escreve uma apresentação para a exposição das obras do acervo do MASP no museu Metropolitan de Nova York: “Inspirando-se no exemplo de São Paulo, a idéia de novos museus espalhou-se rapidamente pelo Brasil. Mesmo os centros mais pequenos encontram indivíduos entusiastas que tomam para si a tarefa de organizar museus conseguindo às vezes persuadir a administração local para que lhe ceda uma ou duas salas onde começar. Empreendimentos mais importantes são realizados nas cidades maiores, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.” Pietro Maria Bardi, “A Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo no Metropolitan Museum de New York”, *Habitat* n.º 39, São Paulo, fevereiro de 1957.

da arte moderna faria sentido em países de longa história – sem dizer, Europa – e não em países onde a fundação de museus apenas se iniciava. Para evitar o deslumbramento pelo novo, afirmava, o museu de São Paulo deveria se chamar apenas *museu de arte*. Assim, Bardi abria mão da possibilidade de lançar artistas novos, de constituir um campo da arte moderna por meio da ação do museu, do museu de arte moderna que funda com ele a modernidade – cujo exemplo mais conhecido é o MOMA, criado em 1929.

Já o edifício onde se instalaria deveria ser moderno. Assim como uma estação de trem do século XIX pode não mais servir, afirmava, um museu não pode se instalar em edifício construído para outra função – e seus exemplos são o Louvre e o British Museum – ou que esteja em inadequação ao programa atual. Acompanhando essa suposição, seu exemplo é um pequeno museu à beira do Oceano Atlântico, assinado, no livro, apenas por *Bo*. Eis então uma vantagem do Brasil: aqui, diz Bardi, há uma escola própria de arquitetura moderna reconhecida no exterior, aquela que se inaugura com a construção do MEC.

A arquitetura era parte das atribuições do museu, que se guardava o papel de intervir e influenciar a vida urbana da capital paulista. Olhando a trajetória do casal, fica evidente que, embora a arquiteta fosse Lina, o campo da arquitetura moderna na Itália tinha em Bardi um papel central, que certamente ele queria reconstruir aqui, ao se colocar na posição de quem “dá o tom”, elege, ilumina, escolhe o que é melhor para as cidades e para as iniciativas políticas e econômicas. Uma cidade sem planejamento: São Paulo. Contra essa constatação, Bardi preconizava que São Paulo deveria ser bonita, eficiente e bem proporcionada – uma cidade aristotélica de forças morais e materiais em associação cívica.³⁴ Da constatação do caos, retirava algumas prioridades:

The architecture is like a patchwork representing every possible European style, ancient and modern, not to mention American Colonial and even Mexican, according to the original owner's whims of taste or country of origin. It was natural that *the Museum, which takes its name from the city*, although aware that it would be acting against forces that no one can dislodge without making the world over afresh, should give attention to these problems. Exhibitions of town planning and architecture, not usually considered a matter of museums, have been held, and courses and discussions organized in close collaboration with the most advanced and polemical architects.³⁵

³⁴ . *The arts in Brazil*, p. 76.

³⁵ . *The arts in Brazil*, p. 76. (Grifos adicionais).

A apresentação do primeiro MASP já anunciava sutilmente sua expansão para um espaço onde fosse mais visível, onde participasse da arquitetura da cidade. Contudo, desde sua fundação no Edifício Guilherme Guinle, 7 de abril, a ação civilizadora do museu assentava-se sobre um tripé: o próprio museu com seu acervo, exposições didáticas e suas opções quanto à arquitetura museológica; a revista *Habitat*; o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), inspirado pelas iniciativas similares que egressos da Bauhaus alemã tiveram nos Estados Unidos do pós-guerra.

A REVISTA HABITAT

A revista *Habitat* foi criada em 1950 e circulou até 1965. Seu primeiro exemplar saiu em outubro de 1950, e sua periodicidade foi incerta, de mensal a trimestral, durante os seus 84 números. Nos primeiros exemplares, teve o subtítulo de *Revista das Artes no Brasil* e, apesar de sua ênfase na documentação e análise de arquitetura, especialmente a moderna brasileira, funcionou especialmente como órgão de divulgação das atividades do museu, assim como de explicação de seu funcionamento e escolhas.

A direção da revista teve quatro fases. Na primeira, do nº 01 ao nº 09, de 1950 a 1952, foi dirigida por Lina, tendo Geraldo N. Serra como diretor responsável. Na segunda, do nº 10 ao 13, no ano de 1953, a direção passou ao arquiteto Flávio Motta, permanecendo Geraldo N. Serra na mesma função. Na terceira, do nº 14 ao 18, no ano 1954, a direção voltou para Lina Bo Bardi, agora junto ao seu marido. Também nesse período o Diretor Responsável era Geraldo N. Serra, figura fundamental, se consideramos que a partir do nº 19, no ano de 1954, até o último exemplar nº 84, no ano de 1965, desaparecem a figura do Diretor ou da Direção, e o cargo mais alto passou a ser o de Diretor Responsável que continuou a ser ocupado por ele³⁶.

Mesmo quando não assinavam os artigos, a revista foi propriedade intelectual do casal Bardi, que reeditou práticas comuns nas revistas milanesas com as quais antes colaboraram, como assinar por pseudônimos que remetiam a profissões – Biólogo, Urbanista –, brincadeiras como “Seraphim, o repórter”. Colaboravam lado de nomes como

³⁶. Mais uma vez agradeço a Maria Beatriz de Camargo Aranha por me ceder o levantamento completo que realizou, para sua própria pesquisa, da revista *Habitat*.

Flávio Motta, professor da FAU-USP, os arquitetos Abelardo de Souza, Gregori Warchavchik, Rino Levi, Giancarlo Palanti, o antropólogo francês Roger Bastide, intelectuais baianos conhecidos como José Valladares e Odorico Tavares – este, o Chateaubriand de Salvador, o homem forte dos Diários Associados –, o velho conhecido de Bardi, Mário da Silva Brito, o folclorista Rossini Tavares de Lima, entre outros que tiveram uma colaboração esporádica e pontual. Mas o encerramento de cada volume era a seção “Crônicas” assinada por “Alencastro”, cujos grandes olhos não deixavam passar nada sem um comentário de Lina e Bardi (com o aval de Chateaubriand), que escreviam as notas sarcásticas, irônicas e irreverentes sob tal pseudônimo..

A *Habitat* dedicou-se sobretudo à arquitetura. Desde o primeiro número em que apresentou casas de Vilanova Artigas, seguido por obras de Niemeyer, comentou o que se projetava e edificava no país, conferindo a chancela de seus editores, da revista e do museu. Nesse campo também polemizou em diversas ocasiões, mesmo com aqueles nomes com que a revista antes buscara se aliar. Outra constante da revista era o acompanhamento de todos os passos do museu. Durante o período Bardi viajou com o acervo para exibi-lo em outros países, buscando dirimir as dúvidas quanto à sua autenticidade, todos os movimentos foram noticiados, salientando sua consagração no hemisfério norte. As boas relações de troca editorial garantiam a presença esporádica de Giò Ponti no periódico, enquanto que a *Habitat* e o MASP compareciam na *Domus* como uma novidade no campo da cultura. A notícia transfigurava-se em notícia, e a *Habitat* reimprimiu o artigo da *Domus* que tecia elogios ao museu que não era uma “fortaleza de tesouros”, mas sim um espaço rico da energia que foi, no início do século, o estímulo para a Bauhaus.³⁷

A revista também constitui uma pista, uma chave para desdobramentos da ação do museu e das atividades de Bardi e Lina. Um artigo que mais uma vez investia contra a realização do IV Centenário antecipa o partido da futura sede do MASP na avenida Paulista. O alvo dessa vez era o edifício que Oscar Niemeyer projetou para a exposição das indústrias, que, em seus duzentos metros de comprimento por cinquenta de largura, tinha nesse sentido quatro colunas, espaçadas a cada dez metros: uma “floresta de colunas”. O exemplo contrário, positivo, era o edifício para o Salão do Automóvel de Turim, projetado por Pier Luigi Nervi, com um vão de cem metros sem qualquer tipo de suporte, exceto

³⁷ . “Introdução ao museu de arte”, *Habitat*, nº 14, janeiro-fevereiro de 1954.

pelos laterais, em concreto armado. Ou uma nota de Alencastro (hoje) incompreensível: “Um crítico europeu está escrevendo um livro sobre suas experiências na república das artes e das letras: ‘Cinco anos entre os brancos’”³⁸.

O INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

O Instituto de Arte Contemporânea (doravante, IAC) foi assumidamente inspirado pela Bauhaus e pelos institutos de arte norte americanos que tinham a mesma origem, como os de Chicago, Cincinnati, Baltimore, Buffalo, Cleveland. Lembremos que São Paulo era apresentada como a Chicago da América do Sul desde os bondes da *Light and Power* que circulavam pelo centro na década de 1930.

As atividades do IAC – cursos de fotografia, cinema, dança, música, onde, como já vimos, diversos artistas que depois Lina reencontraria em Salvador tomaram parte – terminaram se tornando o estopim e o pretexto para que o museu, acompanhando a centralidade mutante de São Paulo, se transferisse para a Avenida Paulista. Quando os mil metros quadrados do edifício da rua 7 de abril começaram a se mostrar insuficientes – mesmo depois ampliados no interior do próprio edifício Guilherme Guinle – para as atividades do museu, Bardi cogitou sua transferência para as instalações da Fundação Armando Álvares Penteado, no Pacaembu, segundo enfatizou Bardi, em edifício projetado por Auguste Perret. Após uma série de desentendimentos quanto à possível fusão do acervo do MASP com o da Fundação Armando Álvares Penteado, o museu retornou ao edifício da sete de abril, mas com propósitos mais restritos: o IAC e seus cursos permaneceram na fundação. Lina nesse momento encontrava-se na Bahia, o que seguramente dificultava essa ação mais ampliada do museu.

Em meio aos primeiros sinais de malogro do acordo, Bardi mudou de posição quanto ao edifício da Fundação, segundo ele áulico, à maneira do Trocadero francês, carente de escala humana e que, sobretudo, necessitaria ser adaptado para permitir o funcionamento do MASP. A coincidência desse desacordo com a expansão da Paulista foi seguramente um dos fatores para a mudança da sede do museu, e do conflito que começou a seguir.

³⁸. Os dois textos são da *Habitat* nº 11, junho de 1953.

A TRANSFERÊNCIA DE CENTRALIDADE E A DISPUTA COM A BIENAL

Em 1951, a *Habitat* publicou uma pequena nota em sua seção “Crônicas”, assinada por Alencastro:

Uma cousa que merece ser louvada incondicionalmente é a demolição daqueles feios bolos arquitetônicos do Trianon, na Avenida Paulista. Esperamos que as novas arquiteturas que os substituirão sejam dignas do lugar encantador, sem dúvida um dos mais sugestivos de São Paulo.³⁹

Também de Alencastro, dois números depois:

Tivemos que defender o princípio de que o Trianon não era tabu, e por isso não nos queixamos de sua entrega à Bienal, para a realização da mostra agora encerrada. Mas se tivéssemos imaginado a arquitetura que construiriam, teríamos proposto de transformar aquelas brincadeiras do antigo terraço num monumento de arquitetura.⁴⁰

Em 1907 o Conde Francisco Matarazzo, o italiano importante que Pietro Maria Bardi “seguiu” de automóvel de Santos até São Paulo, adquiriu um terreno, por meio de quitação de hipoteca de terceiros,⁴¹ que em 1911 vendeu à prefeitura da cidade pelo dobro do valor pago. No mesmo ano a municipalidade construiu ali o Parque Villon – nome do urbanista francês Paul Villon, autor do projeto que incluía uma massa de vegetação nativa – e que posteriormente foi cortado pela abertura da alameda Santos. Na ocasião da compra do lote, a prefeitura adquiriu também o terreno do outro lado da avenida, em frente ao parque, num precipício que se estende até o terreno onde mais tarde seria construída a avenida Nove de Julho. Ali foi construído o “bolo de noiva”, o Belvedere do Trianon, com um projeto de um arquiteto italiano que incluiu a construção de dois terraços semicirculares de onde era possível se observar uma paisagem magnífica: o centro de São Paulo.⁴² Após a crise de 1929, parte do equipamento do Belvedere, importado, foi vendido, e o local tornou-se mais popular. Nesse platô realizavam-se bailes de formatura, banquetes, carnaval e já no

³⁹ . *Habitat*, nº4, julho/setembro de 1951, p. 92.

⁴⁰ . “Crônicas”, *Habitat*, nº 6.

⁴¹ . Condephaat. Processo 21768/8, de tombamento do MASP.

⁴² . As informações acima foram extraídas da dissertação de Marcelo Nahuz, com cujos argumentos, grosso modo, concordo.

crise de 1929, parte do equipamento do Belvedere, importado, foi vendido, e o local tornou-se mais popular. Nesse platô realizavam-se bailes de formatura, banquetes, carnaval e já no final, uma gafeira.⁴³ O Belvedere passou a ser propriedade do município quando da construção do túnel da avenida 9 de julho.

Voltemos ao provocativo texto da *Habitat*. Alencastro, ou seja, Lina e Bardi, reivindicavam claramente o espaço para suas atividades. O ataque ao Trianon mesclava-se ao ataque a Francisco Matarazzo Sobrinho, ao uso que a primeira Bienal paulista deu ao local, enfatizando o fato de que a Bienal impedia a vista do centro:

Devemos salientar que o Trianon não era o lugar apropriado para organizar os pavilhões; quando nos informaram que aqueles pagodezinhos iriam ser derrubados, ficamos satisfeitiíssimos, porque nada representavam, porém nunca imaginamos que iriam fazer uma sobre-elevação *que priva a Paulista da única vista sobre a cidade*. A arquitetura nova faz lembrar com saudade a antiga, reabilitando-a. Com mais fantasia, no jardim em frente ao Trianon, ter-se-ia podido organizar um conjunto de pavilhões adequados para o fim, com despesa menor, com mais atmosfera brasileira, com maior comodidade para o público. Mas quando não se sabe, acontece assim.⁴⁴

A avenida que viu destruir o Belvedere já não era mais fisicamente a avenida dos casarões. Os padrões do urbanismo norte-americano – mais uma vez, São Paulo era a Chicago da América do sul – aliados ao revisionismo modernista do pós-guerra tinham dotado a avenida de edifícios altos residenciais como o Paulicéia e de uso misto como o Conjunto Nacional. Antes disso, em 1937, outra lei tornou viável a verticalização de algumas áreas da cidade, contanto que permanecessem exclusivamente residenciais. A partir da década de 1940 iniciou-se assim a verticalização da avenida, com edifícios delegados a arquitetos conhecidos, como os cariocas irmãos Roberto, que projetaram o edifício Anchieta na esquina com a avenida Angélica, e os mais jovens Abelardo de Souza e Giancarlo Gasperini, autores, respectivamente do Nações Unidas e do Paulicéia. À exceção do edifício Savoy do excêntrico Artaxo Jurado, todos esses edifícios residenciais têm, malgrado a diferente destinação – o Anchieta⁴⁵ e o Nações Unidas eram desde o início mais populares do que o Paulicéia – edifícios de forte filiação moderna e racionalista. Ainda assim, fosse de influência norte-americana ou do funcionalismo europeu, a

⁴³ . Condephaat, op. Cit.

⁴⁴ . Serafim (possivelmente um pseudônimo), “O repórter na Bienal”, *Habitat* nº 5 (Grifos adicionais)..

⁴⁵ . O Edifício Anchieta foi construído com verba de um Instituto de Previdência, destinado a aluguel.

arquitetura verticalizada era vista como nacional, em oposição aos palacetes ecléticos. Em meio a esses exemplares do modernismo paulistano de então, distinto do carioca com sua face oficial, e mais comercial, agressivo, *business* e especulador (não obstante a qualidade de diversas edificações), restavam os casarões, testemunhando a economia cafeeira de algumas décadas antes e a ascensão social de alguns imigrantes.

Em 1950, um último baile, chamado de “mau gosto” onde, como vimos, Lina brilhou em seu vestido azul, e cuja renda destinava-se ao MAM, encerrou, como um “baile da Ilha Fiscal”, as atividades do *Belvedere* do Trianon. Segundo Nahuz de Oliveira, o primeiro projeto para ocupação do terreno destinava-se a um conjunto de benfeitorias voltadas para o lazer popular, e a função de mirante deveria ser consagrada. Mas o *Belvedere* não foi apenas demolido – o foi em 1951 para a subsequente montagem do pavilhão da I Bienal de São Paulo⁴⁶. A *Habitat* não deu trégua: chamou a atenção para a verba que Francisco Matarazzo conseguiu angariar dos cofres públicos, dinheiro suficiente para se comprar uma coleção de arte – a falta de acervo do MAM, em contraste com a forte coleção do MASP, permaneceu como um dos pontos de conflito. Considerou também a localização da mostra inadequada, chamando a atenção para o fato de a mostra impedir a vista que o antigo *belvedere* proporcionava. Não contente, a Bienal cobrava ingresso.⁴⁷

Nesse momento, a prefeitura previa a ocupação do Trianon por meio de algumas benfeitorias voltadas para o lazer popular que mantivessem o mirante e criassem, por exemplo, uma praça arborizada com lanchonetes e outros apoios. Após a primeira Bienal, realizada pelo MAM no Trianon, era ali que se pretendia construir a sede definitiva desse museu. Ou seja, fosse pela Bienal, pela antiga posse da família Matarazzo ou pela indicação de uma futura sede para o MAM, o fato é que, antes de Bardi, Lina ou Chateaubriand se manifestarem, foram os Matarazzo os primeiros a enquadrarem aquela área como paisagem.

Para tanto, foi organizado um concurso privado de projetos e o MAM contratou o projeto vencedor, do autor, no mesmo período, do projeto do MAM carioca, Affonso Eduardo Reidy. Os Diários Associados condenaram a pretensão de se fazer ali uma sede do museu que chamava de “fantasma” pela ausência de acervo – o que constituía, nessa

⁴⁶ . Frúgoli, *op. cit.* p. 120.

⁴⁷ . “O repórter na Bienal” in *Habitat* n° 5, 1951.

disputa, sem dúvida um dos trunfos do MASP. Provavelmente a necessidade construída de se manter o vão era um partido arquitetônico de Lina e também uma posição estratégica do museu, que apareceria como o doador do único espaço urbano permeável da avenida Paulista. O famoso vão é indissociável da localização pela qual o MASP brigou, da paisagem urbana que o Museu definiria, como uma exceção urbana, um vazio. Em 1952, a avenida Paulista foi liberada para atividades terciárias e edifícios como o Conjunto Nacional, que começavam a alterar seu perfil, sua arquitetura, que Mário de Andrade jocosamente denominou de bolo de noiva, e, sobretudo, seus usos. Nesse momento de hegemonia da arquitetura moderna, não ocorreria a um órgão preservacionista como o SPHAN defender os ecléticos casarões da Paulista.

Tomar o Trianon para o MASP era confrontar os Matarazzo, inscrever o museu no ponto mais estratégico possível. O projeto arquitetônico que o museu viria a assumir era colocar-se, para sempre, como uma boa exceção, em relação ao ecletismo que marcou sua fundação, aos casarões, à verticalização que começava a se esboçar. Ao final dos anos 1950, a iniciada verticalização da avenida era fato e uma projeção ainda que intuitiva reservava para o MASP um papel de horizontalidade, sobriedade e um certo respiro na massa edificada. Perto da sua inauguração em 1968, como veremos, novas disputas com o MAM já se davam em uma avenida que tinha mais claro seu destino na geografia da cidade.

Uma vez vencida a batalha, Lina relatou essa sucessão de eventos como um certo acaso:

Eu achava aquele lugar importante para a história de São Paulo. A Paulista naqueles tempos, ainda estava intacta, com grandes jardins e as casas dos barões do café. Era um conjunto muito bonito (...) Um dia, no começo dos anos 50, ao passear pela avenida, vi o belvedere destruído (...) Fui falar com o responsável na Prefeitura (...) para perguntar o que ia ser construído no local. Resposta: “Ah, o que falta no Brasil são banheiros públicos (...)”. Foi quando eu decidi que ia fazer um museu naquele lugar (...) Por causa da exigência da manutenção do famoso belvedere, ele não podia ter colunas. Como fazer 80 metros sem colunas? Só com uma grande estrutura (...).⁴⁸

⁴⁸ . Citado por Frúgoli, *op. cit.*

E em 1967, quando as obras do museu da avenida Paulista já estavam a pleno vapor, tornou a relatar a seqüência de acontecimentos justificando o local e o partido:

Em 1957 foi demolido o "velho" Trianon, centro político de São Paulo, responsável pelo lançamento de célebres candidatos, sede de reuniões e banquetes, terraço ensolarado (o único ou quase em toda a cidade), ainda vivo na lembrança das crianças de ontem.

Ficou um terrenozinho peindo frente à "mata brasileira" do Parque Siqueira Campos, e passando numa daquelas tardes pela Avenida Paulista, pensei que aquele era o único, o único lugar onde o Museu de Arte de São Paulo podia ser construído; o único digno pela projeção popular, de ser considerado a "base" do primeiro Museu de Arte da América Latina. A prefeitura de São Paulo tinha apresentado um projeto de "logradouro" público, decente, mas que carecia dos requisitos sentimentais dignos da herança do velho Trianon. (...) Mas a Diretoria e a Presidência [do MASP] (Dr. Assis Chateaubriand) tinham acabado de assinar um acordo com Annie Penteadó: o volumoso edifício da Fundação, projeto do próprio testado, revisado por Perret em *articulo mortis* e bastante maltratado por palpiteiros primários, seria a sede do futuro Museu de Arte de São Paulo, integrando com a incipiente pinacoteca da mesma fundação: aquela que sumiria anos depois. Fim.⁴⁹

O primeiro projeto do MASP da Paulista foi feito em 1957. No final de 1965 ainda se cogitava instalar no terreno do Trianon não apenas o MASP, mas também o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nesse momento o prefeito de São Paulo, Faria Lima, criava o Conselho Municipal de Cultura e tinha planos de que o Trianon abrigasse não apenas os dois museus como também um centro cultural que seria a decorrência da criação do conselho.⁵⁰

O MAM paulista, que havia realizado a primeira Bienal exatamente no espaço do Trianon, pretendia construir ali um museu que abrigasse as próximas bienais. Organizou então um concurso privado cujo vencedor foi o arquiteto Affonso Eduardo Reidy, que pouco tempo depois projetaria o MAM do Rio de Janeiro.⁵¹ A possibilidade de o Trianon ser incorporado pelo concorrente acirrou a disputa e sua solução foi técnica e política.

Começamos pela justificativa técnica, apresentada por Bardi.

⁴⁹ Lina Bo Bardi. "O novo Trianon". *Mirante das Artes*, 1967.

⁵⁰ "O destino do Trianon", artigo não assinado em *O Estado de São Paulo*, domingo, 28 de novembro de 1965.

O terreno era da Prefeitura de São Paulo se seu doador Joaquim Eugênio de Lima impusera exigência: qualquer construção ali realizada deveria manter a vista que se descortinava para o centro da cidade. Ficamos sabendo que Ciccilo pretendia construir ali a sede do MAM de São Paulo, encomendando o projeto ao carioca Affonso Eduardo Reidy, sem considerar, porém, a necessidade da manutenção do *belvedere*, o que causou a recusa de sua proposta, que ocupava todo o espaço.⁵²

A objeção ao carioca Reidy não se sustenta tecnicamente uma vez que assume que Lina seria a única arquiteta capaz de dar conta da cláusula de manutenção do espaço livre. Reidy, arquiteto notável por seu apuro técnico⁵³ poderia ter dado conta do problema – caso o problema existisse. Ainda que pouco questionada, é questionável⁵⁴ essa demanda do falecido fundador da avenida Paulista. O argumento técnico é encobridor do político e das disputas internas ao campo: a presença de Reidy poderia assinalar uma aproximação com o Rio de Janeiro – ainda que Ciccilo e Niomar tivessem relações tensas – com o MAM/RJ que estava para ser fundado, com as políticas públicas federais que aconteciam na capital. O MASP com os Bardi à sua testa era a garantia de um projeto personalista para Chatô e sobretudo a garantia de um museu *paulista*. E dos motivos políticos e simbólicos mascarados de razão técnica e práticas decorrem uma série de alianças e artimanhas:

O local era ideal para o MASP. Sabendo da situação do terreno e das condições impostas pelo doador, Lina conversou com Edmundo [Monteiro], informando-lhe os detalhes. Ela realizou um projeto que mantinha a vista exigida para o centro da cidade, propondo o corpo principal sobre quatro colunas laterais com um vão livre no térreo, como hoje se vê no MASP. Edmundo resolveu falar com o prefeito Adhemar de Barros e chegaram a um acordo. Adhemar era candidato à reeleição na prefeitura e combinaram de fazer sua campanha pelos *Diários Associados* de graça desde que ele, caso fosse eleito, aprovasse a concessão do terreno para a construção do MASP.⁵⁵

⁵¹ . Kieffer, Flávio. *Paradigmas brasileiros na construção de museus*. Monografia. Programa de Pós Graduação em Arquitetura, UFRGS, junho de 1998.

⁵² . *História do MASP*, p. 31. Curiosamente, a versão repetida por Lina terminou sendo amplamente aceita pela historiografia, especialmente a partir do livro de Yves Bruand – que, diga-se, nunca questiona a versão final dos fatos fornecida pelo arquiteto *moderno* – e tornou-se canônica.

⁵³ . É curioso observarmos essa série de ressalvas técnicas dirigidas justamente a Affonso Reidy. Seu Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro é um edifício de concreto aparente de concepção moderna, bem inserido na área da cidade, que ajuda a definir. O conjunto residencial conhecido como Pedregulho, por estar assentado sobre uma rocha de grandes dimensões, demonstra um virtuosismo técnico que evidencia que, caso de fato houvesse algum impedimento ao uso daquele terreno, Reidy estaria mais do que gabaritado a resolve-lo à sua maneira.

⁵⁴ . Um trabalho final de graduação de Flávio Kieffer o faz.

⁵⁵ . Pietro Maria Bardi, *História do MASP*, p. 31.

Em setembro de 1960, os Diários Associados noticiavam o início das obras, as fundações do edifício, enfatizando o volume de concreto necessário – cada uma das quatro sapatas fundamentais equivalia a um prédio de seis andares. A previsão de inauguração seria maio de 1961. O uso anunciado era todo do MASP: no subsolo ficariam o teatro, salão de festas e restaurante, no andar superior a pinacoteca e no vão de setenta metros, o maior do mundo, esculturas.

O museu terminou sendo inaugurado em 1968. Nesse intervalo, em que Lina passou cinco anos entre os baianos, houve tempo para novas articulações. A hipótese de que os dois museus pudessem conviver no mesmo terreno parecia viável a parte do meio intelectual e artístico paulista, que enviou ao prefeito um abaixo-assinado em junho de 1965, publicado pelo *Estado de São Paulo*, pedindo em favor do MAM:

(...) Sabedores de que na parte superior dessa construção deverá ficar instalado o Museu de Arte [o MASP], cujo valiosíssimo patrimônio é motivo de justo orgulho para nossa cidade, a idéia de instalação, na parte inferior da mesma construção, do Museu de Arte Moderna, viria completar a transformação daquele ponto num centro de invulgar prestígio artístico, com todas as vantagens decorrentes dessa reunião de instituições afins. O Museu de Arte Moderna de São Paulo possui uma tradição que justifica plenamente o pedido feito, pois tem sido verdadeiro dinamismo da vida artística e cultural paulista, com projeções para o resto do País e para o exterior, sendo de todo justo dar-lhe, já agora, uma sede definitiva, que assegure a continuidade de sua obra pioneira.⁵⁶

O MAM, representado pelo Estado de São Paulo, perdida a oportunidade de edificar o projeto de Reidy, chegou a pedir explicitamente uma parte menos importante dentro do projeto de Lina:

O palácio propriamente dito, compreendendo toda sua parte nobre, deverá ser cedido ao Museu de Arte de São Paulo, o mesmo museu que tem a sua sede num imponente edifício na rua 7 de Abril, nesta Capital. A parte que os srs. Vereadores e

⁵⁶ . Assinaram, entre muitos: Tarsila do Amaral, Sergio Milliet, Lygia Fagundes Telles, Clóvis Graciano, Rino Levi, Paulo Emilio Salles Gomes, Giancarlo Palanti (que havia sido sócio de Lina), Décio de Almeida Prado, Paulo Vanzolini. "Intelectuais fazem apelo a Faria Lima" *O Estado de São Paulo*. 1º de junho de 1965. É interessante notar que nesse grupo favorável ao MAM, ou à convivência, havia descendentes diretos do primeiro modernismo, como Tarsila e Milliet, intelectuais do grupo "Clima" como Décio de Almeida Prado e Paulo Emilio Salles Gomes (e sua esposa, a escritora Lygia Fagundes Telles). Ainda assim, mesmo tendo se manifestado pelo *Estado*, não se pode afirmar que todos os signatários situavam-se *per se* a favor dos Matarazzo e contrários a dupla Chateaubriand-Bardi.

o sr. Faria Lima cederiam ao Museu de Arte Moderna constitui-se tão somente de um porão, compartimento para o qual não se havia vislumbrado qualquer destinação adequada aos fins do edifício, compartimento que representará apenas um quinto de toda a área útil do futuro Trianon. É essa pequena parcela de um todo grandioso, e grandioso precisamente nas suas partes elevadas, que o Museu de Arte Moderna reclama – por não dispor de sede própria em que dê continuidade ao seu programa de difusão cultural.

É sabido que o MASP desrespeita o alinhamento da avenida Paulista. Contudo, mesmo na suposta ausência desse dado, o núcleo do projeto, que é a criação de um vão livre – seja ele justificado ou não por constrangimentos objetivos – é definidor daquele espaço urbano. Talvez possamos inverter um pouco a premissa reiterada por Lina: é o vão que cria a perspectiva do centro de São Paulo e da avenida 9 de julho. É o vão que dá àquela paisagem urbana o enquadramento físico que acompanha o simbólico. Ao mesmo tempo, do ponto de vista de quem está na avenida que cruza a paulista por baixo do túnel, é o MASP que define aquela silhueta, podendo ser observado de forma mais completa do que pelo transeunte da paulista. Da 9 de julho é possível ver o subsolo ocupado, o paisagismo, o vão e o volume que, acima das duas avenidas e do vão, guarda obras de arte.

Ao mesmo tempo, o MASP inaugurou, ao lado do Conjunto Nacional, uma tendência que viria a se consolidar mais tarde na avenida para onde as mudanças conjunturais que uma cidade industrial, que passava a ser um centro de serviços, provocariam. O MASP foi o pioneiro, mas hoje é um espaço cultural em meio a diversos outros, geralmente ligado a bancos e corporações financeiras.⁵⁷

O MASP como museu do pós-guerra, como exemplar de um “tardo modernismo” antecipa de certo modo o papel que os espaços culturais viriam a ter no chamado período pós-moderno, quando passaram a ser usados para conduzir o processo de desenvolvimento urbano das cidades delegadas para recebê-los. Ainda que o ideário do MASP esteja fortemente vinculado, enquanto projeto museológico, à experiência de Bardi na Itália somado ao projeto civilizador de Chateaubriand e à construção da centralidade de São Paulo enquanto cidade rica e sobretudo *moderna*, é preciso reconhecer que o museu mantém o hibridismo típico de um período de transição. Suas atividades inclusive antecipam uma certa estetização da vida cotidiana da qual a década de sessenta sem dúvida constitui um marco inicial.

Mesmo tendo projetado o museu no final dos anos 1950, Lina chegou a afirmar que a simplicidade das linhas do MASP somadas a um certo brutalismo derivavam da convivência com o Nordeste: era uma “arquitetura pobre” e para a autora do projeto tratava-se então de repropor o racionalismo⁵⁸. Construído entre 1960 e 1968, seu projeto sofreu várias alterações. A mais importante diz respeito à vedação. O MASP não foi projetado com paredes de vidro e sim de concreto e uma abertura horizontal mínima. A mudança se deu, como uma obra renascentista, em pleno canteiro, com diferentes versões. Talvez ela ao subir na laje tenha visto o parque na Paulista e a vista para o centro e desistido de fazer um museu tão encerrado em si mesmo⁵⁹. É possível que o concreto não tivesse suportado a altura e largura, rachando⁶⁰. Em meio à obra, Lina justificou algumas mudanças: “(...) é necessário eliminar do racionalismo todos os elementos ‘perfeccionistas’ da herança metafísica e enfrentar, dentro da realidade, o ‘incidente’ arquitetônico. Por causas diversas, devido à administração pública a obra do museu atrasou: alguns ‘incidentes’ sobrevieram’.”⁶¹ De qualquer modo, os panos de vidro permanecem cerrados por persianas, possibilitando a visão das obras e não da rua. Não competem com o vão nesse sentido.

De qualquer forma, o projeto do MASP novo não se efetivou completamente. Lina previu um túnel na avenida em frente ao museu, de modo que este ficasse ligado ao parque em frente. Um museu no parque, como as mostras no Ibirapuera, os museus do Chapultepec mexicano, na Museum Mile de Nova York. Com uma ressalva irônica em um croqui: o Trianon era chamado de “Central Park dos pobres”. De um país pobre ou destinado à camada mais pobre da população? De seus desenhos constam ainda a indicação de um metrô aéreo, que passaria por cima do edifício, como uma moldura.

Em plena construção, o destino do edifício não estava ainda totalmente determinado. O edifício deveria ser um comodato, uma vez que pertencia à Prefeitura. Na gestão de Faria Lima foi concedido um comodato de trinta anos ao MASP, que deveria ser prorrogado por mais trinta. O engenheiro Figueiredo Ferraz, o autor do cálculo do vão livre, apresentou um substitutivo em que pedia que parte do edifício fosse destinada ao MAM.

⁵⁷. Ver depoimento de Luis Hossaka em Frúgoli, *op. cit.*

⁵⁸. “O novo Trianon”, *op. cit.*

⁵⁹. Entrevista com o arquiteto Paulo Ormino de Azevedo, Salvador, 1999.

⁶⁰. Segundo o engenheiro Roberto Rochlitz, que trabalhou na obra. “Vão livre desaparece na festa de 50 anos”, *Folha de São Paulo*, 2 de outubro de 1997.

Segundo o *Diário da Noite*, artigo não assinado, um museu “que não tem sede nem acervo e vem se notabilizando através de um bar para ‘drinks’ vespertinos e noturnos”. *O Estado de São Paulo* em dezembro de 1965 permanece em defesa do MAM, lembrando que ao contrário deste, o MASP possui sede, “num imponente edifício na rua 7 de abril” e que a primeira intenção da prefeitura havia sido doar à cidade, no mesmo local de passeio que já havia sido o preferido dos paulistanos, um centro cultural – os dois museus coabitando o mesmo terreno. No caso, o subsolo seria do MAM. Em 1967, a imprensa paulistana já indicava que a disputa estava encerrada: do primeiro andar ao subsolo, incluindo o vão, tudo faria parte do MASP.

A gestão do prefeito Faria Lima (1965-1969), na qual o MASP foi finalmente concluído e inaugurado, lançou também um projeto de intervenção no sistema viário da cidade de São Paulo, em que a intervenção principal era a chamada Nova Paulista. Em 1965 o urbanista Jorge Wilhelm já havia lançado um plano com o mesmo nome, em que propunha o alargamento do espigão central, que incluía a Paulista, destinada a ser um centro de negócios. Entre a gestão de Faria Lima e a de seu sucessor Figueiredo Ferraz – o autor do cálculo do vão de 70 metros do MASP –, diversas foram as propostas que incluíram metrô subterrâneo, avenidas em nível dentre outras soluções para o problema que foi identificado sobretudo como um problema de circulação de automóveis, em um período no qual a cidade foi vitimada por intervenções nesse registro, sendo o elevado alcunhado de Minhocão a mais conhecida delas. Não foram feitas obras tão ousadas. O alargamento da avenida, concluído em 1974 fez crescer o preço do metro quadrado do terreno em anos de subseqüentes destruição dos casarões, ainda não valorizados pelas agências de patrimônio histórico. Na década de 1970, a avenida se consagra como um novo centro para São Paulo. Mais de uma década depois, a avenida seria eleita num pleito publicitário “a cara de São Paulo”. Mesmo que tais fatos já se situem fora do nosso recorte temporal, vale lembrar que o MASP foi votado individualmente nesse plebiscito que elegeu seu entorno. Valeu a pena brigar pelo então terreno mais importante da cidade⁶².

⁶¹ . "O novo Trianon", *op. cit.* Na verdade, Lina se refere a outro incidente, que obrigaria a colocação de um pilar que impediria o vão, o que terminou não ocorrendo.

⁶² . A respeito das mudanças da centralidade em São Paulo e da avenida Paulista, ver Frúgoli, *op. cit.*, capítulo III. Sobre a construção da Paulista como uma paisagem de poder, ver Nahuz de Oliveira. “Avenida Paulista: a produção de uma paisagem de poder”.

O PROJETO E SEUS CAVALETES

Se, para a escola museológica italiana que começou a se formar no entre-guerras, a distância da parede, editando o efeito compositivo, e a sutileza do suporte eram temas centrais, o MASP em sua segunda edição levou-os ao extremo. Utilizados em exposições menores e com um corpus exposto mais homogêneo, Lina conferiu aos conhecidos cavaletes um impacto à medida que eles remetam ao edifício como um todo. Ao contrário da escola milanesa que na maioria das vezes adaptava edifícios antigos à função de museu moderno, o MASP paulista situa-se na tradição dos museus modernos da América do Norte – como o Guggenheim e o Whitney de Nova York – no sentido de se imporem ao espaço urbano e indicarem com sua arquitetura como as obras devem ser expostas, dificultando adaptações.

O partido arquitetônico do MASP já se encontrava no projeto de Lina Bo Bardi elaborou para um “Museu à beira do Oceano”, de 1951, que a Prefeitura de São Vicente, no litoral de São Paulo, encomendou e terminou por não edificar. A concepção de caixa-suspensa, vão relativamente livre, guardando a vista para o transeunte e criando um espaço coletivo embaixo daquele destinado às obras de arte. Nas colagens que antecipam a colocação das obras nesse espaço, que lembram, como em outras ocasiões, as telas de seu amigo De Chirico, as esculturas estão dispostas de modo assimétrico e os quadros repousam sobre cavaletes. A mesma escola de museologia e museografia italiana implantada na 7 de abril, à qual ela se manteria fiel na sede definitiva do MASP, porém conduzindo a idéia de cavaletes em uma caixa a um ponto mais elaborado, tanto em sua trajetória como no campo da arquitetura do período.

O museu foi inaugurado com uma volta ao tema da cultura popular, além da exibição do acervo na pinacoteca, onde esculturas ficavam no mesmo recinto que as pinturas apoiadas nos cavaletes de cristal. Pompa digna de Chateaubriand, as atenções da abertura se voltaram para a rainha Elizabeth II^a da Inglaterra, de visita ao Brasil, presente na inauguração. A exposição *A mão do homem brasileiro*, realizada com parte do mesmo material da *Exposição Nordeste* e daquela mostra que foi impedida de ser instalada na Itália é dedicada a Rodrigo Melo Franco de Andrade, que acabara de falecer. Em 1968, já não se mencionava mais a disputa com o MAM. Aqui termina nosso corte cronológico. Com *A Mão do homem brasileiro* e a homenagem ao fundador do SPHAN.

É de se indagar o porquê dessa eleição. Com vinte anos de funcionamento, o MASP já teria trunfos para, por meio de trocas com outros museus ou outro tipo de negociação, inaugurar seu espaço no ponto mais central da cidade, com a exposição que seus diretores considerassem a mais adequada. A cultura popular brasileira repete assim o confronto e contraste da Bahia ao lado da Bienal em 1958 dez anos depois, quando no Ibirapuera se mostrava o *pop* de Andy Warhol.

O MASP paulista é um projeto arquitetônico e museológico complexo, uma vez que suas partes são indissociáveis: o corpo do museu, o vão e o projeto de exposição da pinacoteca. Para esta, Lina projetou um sistema de cavaletes que expandia e aperfeiçoava a maneira moderna de expor obras de arte que ela e Bardi já vinham testando desde a chegada ao Brasil, e que ela própria já havia avaliado nas exposições que realizara na Bahia. Blocos de concreto sustentam lâminas de vidro que por sua vez sustentam pinturas. Atrás de cada quadro está a legenda, com foto de uma ou mais obras do mesmo autor.

Lembremos, com ajuda de Baxandall, que legendas explicativas, rótulos não são descrições dos objetos aos quais eles se referem, mas, sim, interpretações que abrem o espaço de significação entre o autor do objeto, seu exibidor e seu espectador.⁶³ A cenografia da nova pinacoteca antes de tudo deixava essa mediação para um segundo momento, exigindo do espectador inclusive um movimento corporal caso precisasse ou desejasse saber quem (quando, onde e em que circunstâncias) era o autor da obra. Assim, nessa tríade, o exibidor era de início a chancela. Mostrando um conjunto de largo recorte temporal e geográfico, mostrava ao primeiro olhar o espetáculo do conjunto do acervo,

⁶³ . Citado por Clifford, *Routes*, p. 136.

construindo assim um princípio de equivalência qualitativa: se ali estivesse, seria de valor. A pinacoteca do MASP paulista, por essa opção, explicita essa mediação: foi o museu que fez a triagem. Se o espectador quiser saber o porquê, a parte posterior da montagem expõe didaticamente as razões. Estávamos, nessa segunda acepção museológica, alguns passos além daquela primeira que o casal Bardi esboçou quando, logo ao chegar ao Brasil, expôs com seu acervo particular daquela tradução didática e politizada da museologia moderna que italianos como Franco Albini e o próprio Bardi inauguraram a partir da maneira de se expor objetos industriais. Obras suspensas em uma caixa suspensa: projeto do edifício, seu sítio urbano e sua museologia são indissociáveis. E entre o edifício e os cavaletes pode haver uma relação mimética.

Como já vimos, os cursos do IAC funcionavam então na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), onde passaram a conferir grau universitário. O museu não editava mais a revista *Habitat*, e a *Mirante das artes* teve vida breve. Estava, contudo, consagrado por seus quarenta anos de atividade e sua nova sede. 1968, todavia, marca o início de uma nova etapa, certamente não a mais adequada para a relação entre museu e *modernidade* – a chamada pós-modernidade já mandava seus sinais, ainda que estes talvez demorassem um pouco para se fazer visíveis no Brasil.

BAHIA

O MUSEU DE ARTE MODERNA E O MUSEU DE ARTE POPULAR, BAHIA

UM CRONOTOPO PARA UMA UNIVERSIDADE E UM MUSEU

Retomamos aqui a noção de cronotopo apresentada no capítulo anterior, termo apropriado por Bakhtin, Clifford e por esta tese, “uma configuração dos indicadores espaciais e temporais num cenário ficcional onde (e quando) certas atividades acontecem”.¹ Narrativas diversas publicadas em e sobre Salvador no limite temporal que nos interessa podem servir como um cronotopo para iniciativas tais como museus, exposições, críticas jornalísticas etc., guardando a ressalva de que devemos lê-las menos como registros históricos e mais como “celebrações literárias complexas”.²

A celebração mais conhecida da Bahia posterior aos anos 1940 está nos livros de Jorge Amado, cujos textos tecem a imagem da Bahia pobre, exótica e original, e repercutiram na Bahia, no Brasil e mais além: Pierre Verger e Roger Bastide diversas vezes afirmaram que a leitura de *Jubiabá*, publicado na França, foi determinante da intenção de vir conhecer não apenas o Brasil, mas sobretudo a Bahia. Mas é em *Bahia de Todos os Santos*, um guia da cidade, “ruas e mistérios”, que temos uma visão plena de nuances da cidade de Salvador. Amado, que nesse período era membro do Partido Comunista, e foi sido candidato a deputado por essa legenda, inicia seu guia contando um fato, real ou imaginário, que condensa os paradoxos do lugar:

Em certo comício, realizado quando da invasão da Abissínia pelas forças fascistas de Mussolini, um orador, solene na sua roupa preta e no seu português castiço, afirmou que os baianos, como latinos *dos melhores* e mais puros, estavam ligados à Roma Imperial que o Duce queria reviver à custa dos negros abexins. Foi aí que subiu à tribuna um majestoso mulato e declarou que os baianos como descendentes dos africanos, mestiços *dos melhores*, estavam ligados sentimentalmente à sorte da Etiópia.³

Para o escritor, a Bahia tanto era de Castro Alves como de Rui Barbosa Fascista e reacionária, assim como seu oposto, a Bahia revolucionária e afirmativa eram apenas meias

¹ . “Colecionando arte e cultura”, *Revista do Patrimônio*, n.º 23, Rio de Janeiro, IPHAN/MEC, 1994, pp. 83-84.

² . *Idem*, p. 84.

³ . *Bahia de Todos os Santos*, p. 19. (Grifos adicionais).

verdades⁴. Sob seu olhar, Salvador vivia o choque dos espíritos díspares, cultuava o passado e sonhava o futuro. Cidade dividida em partes conciliáveis posto que complementares: cidade alta e baixa. E que tinha a política como vocação e uma cultura fundadora, que nascia do seu povo: “Cultura baiana que influencia toda a cultura brasileira da qual é a célula mater.”⁵ Cidade negra onde ele ressaltava o menor grau de preconceito racial do país. “A mistura de sangue é muito grande e em sã consciência pouca gente poderá negar o avô negro mais ou menos remoto”. Roma negra, como muitos a chamavam, mas não apenas. Cidade misteriosa que requisitava ajuda do país, mas sem subserviência, reivindicando sua inclusão nos projetos políticos e econômicos da nação.

É uma cidade negra, direis. Mas é também uma cidade portuguesa. Por que explicá-la? Basta que a ameis como ela o merece. Com um amor que não tente esconder suas chagas tão à vista. Que não tente negar a existência dos bandos de Capitães da Areia, roubando e assaltando porque têm fome. A Bahia não precisa de vossa benevolência. Precisa, sim, da vossa compreensão e do vosso apoio para que amanhã seu mistério não se suje de miséria, para que sua beleza não esteja manchada de fome.⁶

É possível cotejar o texto de Amado com a narrativa de José Valladares, que escreveu outro guia para a cidade. Neste, Salvador é celebrada por ter a maior baía do país, uma integração harmoniosa entre natureza e construções e uma natureza musical, além de uma composição humana singular:

Negros e escravos a Bahia já importava desde 1538. Índios, portugueses, africanos; africanos, portugueses, índios. Um que outro francês desgarrado. Um que outro alemão aventureiro. Italianos. Judeus. Com a chegada das moças de boa linhagem, completava-se o quadro. Daí em diante era só procriar. A raça baiana, iniciada com Caramuru e suas caboclas, estava com o futuro garantido.⁷

O empréstimo irreverente que Clifford fez do termo cronotopo – lembrando que, por sua vez, Bakhtin releu um conceito que Einstein empregava para a física – pode ser ainda

⁴ “De Rui toma a Bahia certo amor ao castiço, ao verbo eloquente, mesmo à retórica, à frase sonora, ao liberalismo político. De Castro Alves recebe a vocação do futuro, o desejo de liberdade, a capacidade de romper com o passado, de marchar para a frente, flama revolucionária”, p. 23

⁵ . *Idem*, p. 23.

⁶ . *Idem*, p. 38

⁷ . José Valladares, *Beabá da Bahia. Guia Turístico*, p. 27.

um pouco alterado. Levamos aqui em consideração a autoria dessas narrativas e a posição de seus autores em suas áreas de atuação. Jorge Amado e José Valladares são dois pólos da cultura baiana desse onde-quando. O primeiro, o escritor que começou com um realismo socialista local e veio a tornar-se o mais oficial dos intérpretes baianos. O segundo, um professor de estética, que após estudar museologia nos Estados Unidos, participou da criação do Museu do Estado da Bahia, sendo posteriormente excluído das iniciativas culturais⁸, pouco antes do acidente aéreo nas quais veio a falecer. Amado, a partir do momento em que fixou residência no Rio Vermelho, passou cada vez mais a ser o porta-voz que definia os critérios de exclusão e inclusão do que seria ou não baiano, de quem era ou não bem-vindo, ou seja, de quantos conflitos e disputas um cronotopo é capaz de abrigar e suportar.

Mas talvez o cronotopo melhor acabado, que desenha uma moldura dentro da qual a política cultural de museus e artes visuais poderia se inscrever, esteja no livro de Chateaubriand no estado, o jornalista e colecionador Odorico Tavares, que, como vimos, já colaborava com a *Habitat*. O ponto de partida do autor é semelhante ao dos outros guias publicados nesse período: apresentar a cidade da Bahia como o que havia de melhor no país – no caso, a cidade mais bonita e mais profundamente brasileira, onde aconteciam as mais belas festas populares. Nessas celebrações, povo e cidade fundiam-se num só organismo, passavam a um único ser, em perfeita comunhão.⁹

A narrativa de Tavares retrata a alegria de festas como a de Nossa Senhora de Conceição da Praia e Nosso Senhor dos Navegantes, sempre enfatizando a vitalidade que o africano legou ao povo baiano que, ao contrário de nosso legado ibérico, não tem tendência para o trágico. O argumento da perfeita comunhão está presente em seu texto, no qual a beleza de um lugar descrito – uma praia, um forte, uma igreja – é complementada pela beleza dos usos que o povo faz dele. É o xaréu, com seus cantos, com a saída e chegada dos saveiros, que torna a praia mais do que bela, um espetáculo único.

Como o baiano, mais africano do que português, não tende para o trágico, mesmo as tarefas mais extenuantes revelam beleza. O costume de carregar coisas na cabeça, que desde a Colônia e Império chama a atenção de cronistas e pintores, tem seu lado cruel na

⁸. Conforme depoimento de Paulo Ormindo Azevedo à autora, Salvador, dezembro de 1999.

⁹. Odorico. *Bahia – imagens da terra e do povo*.

concepção de que pela ótica senhorial a cabeça do escravo não servia para pensar, mas para carregar o fardo mais pesado. São os Atlas da Bahia, que ainda chamavam a atenção de pesquisadores como Donald Pierson¹⁰, assinalava Tavares. Essa sobrevivência, contudo, pintada em seu texto no registro positivo era uma prova da imunidade baiana ao progresso rápido e desmedido. Já não se via esse tipo de carregador no Rio de Janeiro, onde "o pitoresco morreu com a motorização dos transportes, dos pequenos volumes" ou no Recife. Em Salvador, contudo, Atlas carrega ainda seu mundo, suas flores ao lado de verduras, num esforço que ressalta o torso ereto dos Apolos negros. Sobrevivência que pode ser creditada ao atraso econômico, à falta de motorização, à dificuldade de se subir e descer ruas tão estreitas e íngremes, mas que Tavares atribui à falta de pressa em se agarrar o progresso, sentimento compartilhado por aqueles que amam a cidade¹¹.

O elemento dissonante, que incomoda, perturba a Bahia de seu texto é exatamente o progresso que traz um arranha-céu despontando na barra, os automóveis dos grã-finos, as moças de maiô *bikini* que o Forte de Santo Antonio da Barra impávido ignora. O *povo*¹² é então associado à manutenção da tradição enquanto o desenvolvimento situa-se nos novos ricos e na nova classe média. E dentre as tradições mantidas pelo povo, algumas podem ser compradas, caso o visitante aceite se misturar a ele na feira de Água de Meninos:

Brilham sobre a toalha branca do botequim ao ar livre as jóias do caruru, do vatapá, do efó, do acarajé, da galinha de xinxim ou do abará. E numa imensidade de modelos e de formas a cerâmica de panelas, tigelas, pratos, brilha. Vejam suas linhas, seus desenhos. Por esta feira dos mil produtos, vem toda uma população pobre da cidade para em grande parte se abastecer.¹³

Com essa suposição da capacidade formal do povo baiano, Odorico Tavares afirma a possível contribuição de seu estado e de sua cidade ao mundo: sua arte popular – e negra. Se nos primeiros anos desse século centros artísticos como Paris, Roma e Berlim descobriram tesouros nos carregamentos de mercadores iniciando a voga da arte negra, se Picasso incorporou as máscaras africanas em sua pintura trazendo uma renovação que seria

¹⁰ . O americano Pierson viveu dezoito anos no Brasil. Entre 1935 e 1937, pesquisou na Bahia, antes de se tornar professor da Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo, onde permaneceu até 1949. Ver Heloísa Pontes, "Brasil com Z".

¹¹ . Odorico Tavares, *op. cit.* 156.

¹² . Ênfase adicional.

seguida por outros artistas, se o patrimônio da humanidade se beneficiou com tais descobertas, era preciso lembrar com orgulho que:

...um cientista brasileiro radicado na Bahia e aqui estudando os costumes dos negros, em longo ensaio publicado em agosto de 1904 – isto quando não estava em moda, ainda, na Europa a arte negra – salientava a importância das belas-artes nos colonos pretos da Bahia. Era Nina Rodrigues abrindo os largos caminhos os estudos da formação do negro na formação brasileira. (...) Sem prever que, logo em seguida ao ensaio, a Europa inteira iria maravilhar-se com a revelação soberba da escultura africana, oriunda das mesmas regiões de onde haviam vindo os escravos que constituíram as populações negras do Brasil.¹⁴

Esse reconhecimento foi referendado mais tarde pelo antropólogo Arthur Ramos, quando já existia farta bibliografia internacional a respeito da arte negra. É aqui que Tavares revela o que é que a Bahia tem: um povo capaz de uma arte popular capaz de reverter os rumos da arte moderna européia – como ocorreu com a obra de Pablo Picasso após o contato com a *art nègre*. O que para ele não constituía uma novidade: não era de então que o povo da Bahia possuía tal capacidade. Visitando o cenário onde ocorreu Canudos, Tavares retoma o tema ao falar das capelas de Monte Santo e, na capela dos Passos, do painel anônimo, pintado sobre uma folha de Flandres, alusivo à paixão de Cristo:

...esse quadro é uma surpresa desconcertante. Há uma força tal de expressão, um colorido ingênuo que muitas vezes lembra as cores brasileiríssimas de Cícero Dias, que nos desviando da beleza da paisagem, deixam-nos empolgar por aquela mostra admirável de arte popular. Vejam-se os soldados, as mulheres, Maria, Maria Madalena, Pilatos, que maravilhosas expressões, que talvez fossem invejadas por pintores eruditos! E o Cristo, em muitos dos painéis, no faz evocar os Cristos de Roualt.¹⁵

Colecionador de obras de arte, Tavares fez parte do conselho de fundação do Museu de Arte Moderna da Bahia. Colaborador, como fotógrafo, da revista *Habitat*, foi um dos articuladores da conexão com o MASP que a presença de Lina a princípio garantiria. Na visão de seus relatos, do cronotopo da cidade da Bahia, era preciso, pertinente, desejável que se criasse um museu de arte moderna – pois moderna a primeira civilização do Brasil

¹³. Tavares, Odorico, *op. cit.*, p. 168.

¹⁴. *Idem*, p. 198.

já era, quase que por direito adquirido. A um museu caberia conservar e exibir essa modernidade que o povo já possuía: para a cidade que vinha se modernizando e para o país, para que este visse e admirasse o estado que andava até pouco excluído dos grandes projetos nacionais. Havia, podemos supor, um projeto hegemônico baiano profundamente enraizado nessa política cultural que, à semelhança das ambições paulistas dos anos 1930, não queria ir para o Rio dar o tom ao Brasil, mas que pretendia, sim, que o Brasil se germinasse do que ali ocorria.

Contudo, havia um único traço solitário de modernização saudado nesse cronotopo: aquele que trazia divisas e possibilitava esse desejo de hegemonia cultural e política. O visitante deveria ir também até Mataripe e ali se deter um pouco na Igreja de Nossa Senhora das Candeias, no alto do morro, um dos lugares de devoção do povo baiano e brasileiro. Dali se descortinava um panorama maravilhoso: "a planície dos campos petrolíferos, as torres, os dutos, os tanques, as construções e, ao fundo, o rio Mataripe com a refinaria." Espetáculo a que o lugar se destinava:

Jamais se poderia suspeitar que aquelas terras dominadas pela Virgem das Candeias eram terras predestinadas, trazendo nas suas entranhas o óleo negro, outra "luz para iluminar as nações", luz terrena que, quatrocentos anos depois, alumia as lâmpadas do templo sagrado da Virgem que presenteou o solo baiano com a graça e a generosidade de sua riqueza. (...) E para todas as partes do Brasil, vão, não somente a ação milagrosa da Virgem das Candeias, mas o petróleo que gerou no seio de suas terras, para torná-las mais grandiosas, como uma benção dos céus, como uma dádiva ao povo que a reverencia.

Era pelos dutos do petróleo há pouco descoberto que corria a possibilidade de um projeto hegemônico. Aspecto também saudado nas crônicas de José Valadares, ainda que com um olhar mais crítico ou ambivalente para o progresso fraturado por edifícios com bom elevador em uma cidade que não possuía ainda telefones decentes, como "qualquer centro civilizado do Ocidente". Avanço que, com sua especulação e falta de gabarito, via novos edifícios escondendo os símbolos da capital medidos por sua altura:

E lá está o farol da Barra, símbolo eloqüente do priapismo baiano, mais eloqüente ainda quando ainda não sofria a concorrência do edifício Oceania, que substituiu o

¹⁵ . *Idem*, p. 288.

elevador Lacerda na qualidade de “dente de ouro” da Bahia, desde que os novos edifícios da Cidade Baixa lhe tiraram o destaque...

E mais adiante:

O navio está frente aos edifícios modernos da Cidade Baixa. Lá está Caramuru, prato obrigatório de toda a publicação acerca da arquitetura contemporânea no Brasil. O Cidade de Salvador, Belo Horizonte, o Aliança, o Paraguaçu, o Banco da Bahia e outros: nem todos são obras d’arte, mas todos revelam uma preocupação de beleza que é característica de nossa gente, da mais humilde à mais sofisticada. Infelizmente, enquanto o gabarito não se alterar por completo, esta parte da cidade ficará cheia de desarmonias.¹⁶

A questão que tais relatos ficcionais evidenciavam era a da seleção do progresso, da atribuição de valor relativo a este. Mudança para o maior desenvolvimento que deveria vir com equipamentos, telefones, energia elétrica e verbas sem, contudo, descaracterizar a cidade, sem fazer com que esta perdesse sua feição da antiga capital, da cidade que os baianos, caso não amassem, deveriam amar¹⁷. Uma questão perene em toda a reflexão acerca da preservação cultural e histórica, assim como da modernização e da modernidade da Bahia.

A “PROVÍNCIA” QUER SE CONHECER E EXPLICAR

Nem tudo era narrativa literária laudatória. A presença de estudiosos estrangeiros¹⁸, a criação da universidade da Bahia, o desenvolvimento industrial que se iniciava, da conjunção de fatores conduziu a um processo também de investigação acerca da condição de afastamento e solidão disfarçada de autonomia do estado e sua cidade principal. Por

¹⁶ . José Valladares. “Retorno à casa paterna II”. *Diário de Notícias*. Salvador, 5 de outubro de 1958.

¹⁷ . Antonio Risério, escrevendo quatro décadas depois, assume essas imagens: “Foi esta Bahia que Caymmi estetizou. Uma região culturalmente homogênea, entregue à estagnação econômica e a lassidão social. Podemos revê-la ainda no romance de Jorge Amado, nos contos de Mestre Didi, na antropologia visual de Verger, nos escritos e ditos de Vivaldo da Costa Lima, no desenho de Caribé. É a Bahia de terno branco, do porto dos saveiros, dos sobrados coloridos, das ‘colinas povoadas de conventos’. Bahia anterior à BR 324, à Petrobrás, à Sudene, ao Centro Industrial de Aratu, às empresas de turismo, ao Pólo Petroquímico de Camaçari, à onipresença televisual.”. Antonio Risério e Gilberto Gil, *O poético e o político e outros ensaios*, p.175.

¹⁸ . Além de Pierson, passaram pela Bahia como pesquisadores. Ruth Landes (1938-1945), Charles Wagley (1949-1951), Roger Bastide (a partir de 1944) e posteriormente, Marvin Harris, que chegou em 1962. Ver Heloísa Pontes, “Brasil com Z”, p. 449.

volta da década de 1950, diversos estudos assinalaram os problemas da Bahia: sua fraca urbanização, o desfalque populacional causado pela emigração para o sul do país, a base precária em que se assentava industrialização, a baixa renda *per capita* e a insignificante participação na renda nacional. Foi nesse período que o geógrafo Milton Santos publicou seus primeiros estudos sobre a cidade de Salvador e sua região metropolitana; o antropólogo Thales de Azevedo divulgou seu *Povoamento da cidade de Salvador* em 1949; em 1951 o economista Rômulo de Almeida¹⁹ lançou seu *Traços da história econômica da Bahia no último século e meio*, que explicava o declínio da Bahia em função da conjuntura econômica; Pinto de Aguiar publicou *Notas sobre o enigma baiano* em 1958, tratando da “involução” da Bahia no século XIX comparado ao desenvolvimento econômico do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. “Enigma baiano”: mais do que o título de uma publicação, a expressão tornou-se recorrente no meio intelectual do período.

No entanto, como assinala Kátia M. de Queirós Mattoso, o movimento intelectual entre os historiadores baianos no final da década de 1950 manteve-se distante da sociologia americana, de Max Weber e de modismos em geral. Celebraram o IV Centenário da fundação da cidade com monografias minuciosas e eruditas próximas da historiografia alemã do século XIX e se dedicavam sobretudo ao período colonial²⁰.

INSERINDO A ANTIGA CAPITAL NO MAPA DO PAÍS OU DANDO CONTA DO ENIGMA

BAIANO

¹⁹ Rômulo Barreto de Almeida (1914-1988), quando estudante, combateu o Governo Provisório instalado após a Revolução de 1930. Em 1933, bacharelou-se pela Faculdade de Direito da Bahia. Nos anos 50, filiou-se ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Iniciado o segundo governo Vargas em janeiro de 1951, foi designado oficial-de-gabinete do Gabinete Civil da Presidência da República e incumbido por Vargas de organizar a Assessoria Econômica da Presidência da República. Combateu a tese do monopólio estatal do petróleo. Em outubro de 1954, elegeu-se deputado federal da Bahia pelo PTB. Em abril do ano seguinte deixou a Câmara para assumir a Secretaria da Fazenda de seu estado, a convite do governador Antônio Balbino. Ainda em 1955 criou e presidiu na Bahia a primeira Comissão de Planejamento Econômico do estado. Em 1957, criou e presidiu o Fundo de Desenvolvimento Agroindustrial da Bahia e foi nomeado vice-presidente da Rede Ferroviária Federal. Reassumiu seu mandato na Câmara em julho desse mesmo ano, exercendo-o até dezembro. No período de 1957 a 1959, reorganizou o Instituto de Economia e Finanças da Bahia e nesse ano, durante o governo de Juraci Magalhães, foi secretário sem pasta para Assuntos do Nordeste em seu estado. Representou também a Bahia na Sudene. (Fonte: *Dicionário Histórico e Biográfico do Brasil*) Segundo Antonio Risério, Rômulo Almeida fez parte da mesma elite modernizante que no período de redemocratização quis “balançar o coreto provinciano remoroso” da qual eram parte também Clemente Mariani e Edgar Santos. *Avant-garde na Bahia*, p. 22.

²⁰ *Bahia século XIX. Uma província no império*, especialmente a introdução e o capítulo 25.

O escritor-antropólogo Antonio Risério data na mudança da capital colonial para o Rio de Janeiro e principalmente no período império a perda progressiva de importância nacional da velha cidade da Bahia no âmbito nacional. Atualizando os cronotopos dos anos 1950, Risério relata os fatos “de uma perspectiva baiana”:

A Bahia vai mergulhar, por bem mais de cem anos, num período de relativo isolamento e solidão, antes que aconteça sua inserção periférica na expansão nordestina do capitalismo brasileiro. E foi justamente na maturação destes mais de cem anos insulares, de quase assombroso ensimesmamento, que se desenvolveu a trama psicossocial de uma nova cultura, organicamente nascida, sobretudo, das experiências da gente lusa, da gente banto e da gente iorubana, esta em boa parte vendida à Bahia pelos reis de Daomé. O que hoje denominamos “cultura baiana” é, portanto, um complexo cultural historicamente datável. (...) Pois foi em meio ao mormaço econômico e ao crescente desprestígio político que práticas culturais se articularam no sentido da reivindicação da Bahia ao conjunto brasileiro de civilização.^{»21}

Na busca de atualização do período de redemocratização, quando a Bahia passou a ter condições políticas e econômicas de se inserir na modernidade, rompendo o atraso de mais de cem anos de solidão, a universidade desempenhou um papel central, o de promotora dessa renovação almejada e também de prova do quanto esta modernidade já ocorria. A breve comparação com a fundação das universidades brasileiras nos anos 1930 pode ser elucidativa. Tratava-se de um projeto simultâneo àqueles conduzidos pelo governo da União que criava, no mesmo gesto, universidade e um ministério que tratava dos assuntos de cultura. Cuidar da cultura era dever do Estado, segundo a constituição de 1934, mas segundo essa mesma carta, ainda que a palavra não estivesse presente, pelos outros conteúdos elencados, tratava-se do estado *moderno*. No caso de São Paulo, excluído da agenda do governo federal que construiu Rio e Minas como ícones de uma nacionalidade que eliminava diferenças, havia que se mostrar auto-suficiência e criar projetos paralelos àqueles da área federal, ainda que em permanente diálogo com esta: são desse período a Universidade de São Paulo e o Departamento de Cultura.

Dez anos depois para a Bahia, que já havia sido excluída da agenda varguista, especialmente a partir de 1937, a questão se atualizava. Tratava-se de obter um passe de

admissão à nação, porém em termos específicos, singulares: era pela diferença, pela singularidade – a nação, se quisesse e soubesse, poderia aprender com a Bahia. Afinal, argumentava-se, foi ali que o Brasil começou.²²

Essa noção de direito natural que não devia ser concedido de fora, mas declarado alto e em bom tom de dentro – e para dentro – está por trás da criação da universidade e do museu de arte moderna (que repete a dobradinha USP/Departamento de Cultura²³ e Universidade do Brasil/Ministério da Educação e Saúde Pública²⁴). Tratava-se, mais uma vez, da urgência de acertar o passo, os ponteiros do relógio. Se nos anos 1930 a primeira geração modernista tinha como referência as chamadas “nações civilizadas” o ajuste de contas agora era com o sudeste do país, especialmente com a Capital Federal. Se a ação civilizadora em São Paulo e Rio de Janeiro na era Vargas buscou heróis fundadores, professores e intelectuais, na Europa e Estados Unidos com o argumento não havia quadros aqui, a Bahia teve de mandar buscar quadros na mesma fonte porque nesse momento, dez anos depois, mesmo se considerando que havia quadros já formados – confessá-lo seria uma rendição, uma capitulação ao projeto varguista que os excluiu.

Em suas memórias, Juracy Magalhães comenta esse período de isolamento causado, nesses anos, por resistência de setores da sociedade baiana:

A Bahia desse tempo vivia um período muito parecido com o do Brasil-Colônia. As grandes famílias tradicionais dominavam a política, o comércio e as profissões liberais. Não viam com bons olhos quaisquer mudanças na administração de um Estado que protegia sua velha sociedade patriarcal, feita de latifundiários, usineiros, barões do cacau e grandes comerciantes. Na capital ainda se reuniam escritores, poetas e jornalistas, em longas tertúlias literárias, a repetir frases de Rui Barbosa e Castro Alves e a declamar sonetos de Bilac.²⁵

Magalhães, tenente da revolução de 1930, cearense conhecido na Bahia por “holandês” – maneira de acentuar que ele permanecia sendo visto como um elemento de fora – governou o estado entre 1935 e 1937, quando rompeu com o Estado Novo. Esse jogo de proximidade e ruptura é uma pista para relativizarmos essa exclusão. Como em outros

²¹ Antonio Risério e Gilberto Gil, *op. cit.* p. 157.

²² Projeto que o estado está concluindo agora, enquanto escrevo, com o recuo de meio século.

²³ Massi, *op. cit.* e Rubino, Silvana. “Clube de pesquisadores”.

²⁴ Ver Rubino, Silvana, *As Fachadas da História*. Cavalcanti, Lauro. *As preocupações do Belo*

²⁵ José Alberto Gueiros. *O último tenente*, p. 152.

aspectos do governo de Vargas, marcado por ambigüidades, a Bahia era admitida naquilo que somasse ao projeto nacional. De um lado o estado não tinha em seu processo de produção econômica os requisitos condizentes com as demandas do estado central: Salvador não estava urbanizada, não apontava para uma industrialização, era ainda em grande medida a cidade de onde foi tirada a capital e a corte. Por outro lado, foi um estado que recebeu forte investimento simbólico por parte de um órgão como o SPHAN, que realizou ali tombamentos em número que perde apenas, em ordem, para Minas Gerais, o estado de origem de Rodrigo Mello Franco de Andrade, e para o Rio de Janeiro, para onde foi a corte e permaneceu a capital. O barroco baiano, se não foi tão celebrado oficialmente como o barroco mineiro, talvez não o tenha sido porque houve quem soubesse ou se encontrasse em posição de extrair dele um discurso de nacionalidade unificadora, permanecendo barroco ... baiano, e não a primeira manifestação de uma cultura nacional.²⁶

O investimento na Bahia não foi apenas simbólico. Em 1936 Juracy Magalhães dava passos na direção da modernização do estado com a criação do Instituto do Cacau, em cuja inauguração Getúlio Vargas esteve presente. Nesse mesmo ano, o médico Edgard Santos assumiu a direção da Faculdade de Medicina, passo importante de uma carreira que o conduziria à reitoria da universidade. E a mesma ambigüidade que o governo Vargas demonstrava em relação às esquerdas que tinham alguma proximidade com seus escalões era comum a Magalhães. Seu jornal, o *Bahia Jornal*, era chamado pelos integralistas de “Moscou Jornal”, por ter entre seus colaboradores comunistas notórios como o pesquisador Edson Carneiro.

Além disso, na Bahia havia um grande contingente de população negra e talvez fosse difícil subsumi-los a um projeto unificador como o varguista. População que por outro lado era alçada à condição de objeto de investigação. Foi no governo de Magalhães, entre 1935 e 1938, que Donald Pierson realizou em Salvador suas pesquisas sobre relações raciais e candomblé.

Certamente as elites baianas não identificavam equívocos nessa agenda que em alguns aspectos os excluía. Precisavam ajustar-se aos estados por ela contemplados, porém jamais dize-lo. Além disso, a redemocratização trazia de volta a possibilidade de se aguçar

²⁶ . Sobre o barroco, ver Guilherme Simões Gomes.

singularidades, que somadas dariam ao projeto de nação outra feição. Ser baiano era então uma qualidade.

A ruptura simbólica era, portanto, temporal e espacial. Em primeiro lugar, com o período de ostracismo, em seguida com o desenho desigual do mapa getulista da nacionalidade. Não necessariamente de conteúdo, e nesse ponto é preciso discordar com alguns excessos do livro de Antônio Risério²⁷, que argumenta que, ao fundar a universidade, Edgard Santos tinha em mente contrapor a vanguarda européia aos excessos do nacionalismo da política cultural do Estado Novo. Como já foi dito, recrutar os representantes dos anos 1930 e da ação civilizadora do sudeste seria a capitulação, a confissão do atraso. Assim, a decisão do reitor de convidar, esse é o exemplo de Risério, Joachim Kollreuter e não Villa Lobos para comandar os trabalhos da Escola de Música se deve também a qualidades extramusicais e que apenas podem ser entendidas se remetidas à dinâmica dos campos específicos: Villa-Lobos seria a rendição ao projeto varguista, Kollreuter representava a inauguração de um novo tempo, enquanto Kollreuter era uma opção a Villa-Lobos por suas concepções musicais mais cosmopolitas e sem a retórica nacionalista, mas também por ser estrangeiro e não significar um quase sinônimo da política cultural do período de Gustavo Capanema. Como este, Santos sabia da necessidade e oportunidade de fazer interagir sob seu domínio setores politicamente conflitantes e de negociar e ceder espaço a setores mais progressistas – especialmente num momento onde, aparentemente “todo mundo era de esquerda”²⁸.

Todavia, se o mito fundador da modernidade baiana repousava na criação da universidade e no governo de Juracy Magalhães, a ruptura com o século e meio de solidão teve início antes, na gestão de Otávio Mangabeira. Foi durante seu governo que Anísio Teixeira²⁹, educador baiano com formação nos Estados Unidos, ocupou a pasta da Educação. Nesse cargo, Teixeira simultaneamente conduziu medidas que visavam diminuir o analfabetismo e a carência de escolaridade no estado, e renovar os métodos pedagógicos, com base no que aprendeu nos estados Unidos, onde se ressalta a influência do filósofo

²⁷ . Risério, *Avantgarde na Bahia*, op. cit..

²⁸ . Frase de Otto Maria Carpeaux, citada por Risério, *Avantgarde na Bahia*.

²⁹ . Anísio Teixeira nasceu em 1900 em Catité, Bahia. Aos vinte e cinco anos, no governo de Góis Calmon, tornou-se inspetor-geral de ensino na Bahia; em 1928, influenciado pelas idéias de John Dewey, foi estudar nos Estados Unidos, onde obteve seu *Master of Arts* em Columbia, no ano seguinte.

John Dewey.³⁰ Também em busca de parcerias mais além da capital federal, Minas Gerais e São Paulo, Anísio Teixeira estabeleceu o primeiro projeto de cooperação entre a Universidade de Columbia e o Estado da Bahia. O representante americano era Charles Wagley.

Ao ocupar a Secretaria de Educação e Saúde Pública do governo de Otávio Mangabeira, Teixeira elaborou um projeto para estudar as bases sociais em que se devia fundamentar o novo sistema educacional para a Bahia. Discurso na Assembléia Constituinte da Bahia:

(...) pela terceira vez, estamos a enfrentar o problema de implantar a democracia no país. Pela terceira vez, estamos tentando fundar a República. É natural que não queiramos falhar, é natural que, desta vez, fundemos realmente a democracia. (...) Como poderíamos aprender democracia na Colônia? (...) Os vícios mais ou menos contidos da educação popular - improvisada e empírica - e da educação secundária - formalista e burocrática - misturam-se e produzem a bacanal educativa do Estado Novo. (...) O regime do parasitismo e da irresponsabilidade atingiu o auge. Saímos disto para esta nova tentativa de fundar, pela terceira vez, a República.

Conta Jayme Junqueira Ayres que Otávio Mangabeira lhe dissera pouco antes de assumir o Governo: "Vou dar-lhe uma grande notícia: o Anísio vai ser o Secretário da Educação, com carta branca, o verdadeiro Governador da Instrução Pública. Mas, é claro que eu não poderia ficar atrás do Pedro Ernesto"³¹ Cabe lembrar que a Constituição de 1946 reconheceu a autonomia dos Estados no que tange à educação. Em 1947 a UNESCO voltou a convidar Anísio Teixeira para ser conselheiro do recém-fundado organismo internacional. Como parte das negociações para que ele não deixasse o governo da Bahia com apenas treze meses de cargo, Otávio Mangabeira criou o Centro Educacional Primário, passo inicial para a Escola Parque.

Como secretário, expandiu o âmbito da pasta da educação que passou a abranger cultura. Foi a convite de Anísio Teixeira que o escritor carioca Marques Rebelo levou para Salvador uma exposição coletiva de arte moderna. Nesse momento, Teixeira estava montando o Centro Popular de Educação, a Escola Parque, chamada pela oposição de utopista e visionária, pois era planejada para abrigar quatro mil alunos.

³⁰ . Dewey preconizava educação para a liberdade, mas também manifestava preocupações com o caráter pedagógico das artes – não por acaso era uma das leituras de eleição de Walter Gropius quando da fundação da Bauhaus.

Nada aliás agastava mais Mangabeira do que lhe dizerem que a Bahia não comportava alguma obra por ser demasiada. Era a conseqüência do longo período de decadência transcorrido entre as últimas décadas do século XIX e as iniciais do século XX, e que havia tornado os baianos tímidos e pessimistas. Tudo lhes parecia grande demais e tal visão irritava Mangabeira. Para Anísio, em vez de visionário, o Centro era modesto. E outros nove deveriam povoar a capital.³²

O campo das artes plásticas modernas, assim como sua crítica, começa a se delinear na Bahia. É criada a *Revista da Bahia*, dirigida por Carlos Tuiuti Tavares e Carlos Vasconcelos, que divulga artistas modernos e patrocina exposições como de Liber Fridman, Aldo Bonadei, Carlos Bastos, Genaro de Carvalho e Mário Cravo Jr.

Antes disso foram esparsas as tentativas de se modernizar o campo da produção artística e cultural na Bahia. Em 1932, uma exposição do artista plástico José Guimarães tentou mostrar a influência moderna adquirida na Europa em exposição no hall do jornal *A Tarde*. Não apenas o público rejeitou a mostra, como também seus ex-colegas da Escola de Belas-artes – dez anos depois da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Depois, em 1944, Manoel Martins – o ilustrador da primeira edição de *Bahia de Todos os Santos* – apresentou suas obras ao lado de artistas modernistas como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Cândido Portinari e Di Cavalcanti.³³ Apesar da afluência de público, a mostra foi vista como mais política do que artística, especialmente pelos jornais *O imparcial* e *Diário da Bahia*.

1949 foi o ano do quarto centenário de Salvador, ano em que se realizou o *I Salão Baiano de Belas Artes*, atividade da gestão de Anísio Teixeira³⁴ que ocorreu no Hotel da Bahia, então em obras. No mesmo ano, o Instituto Histórico e Geográfico da Bahia promoveu a exposição “Novos artistas baianos”, cujos expositores foram: Mário Cravo Jr., Jenner Augusto da Silveira, Lygia da Silva Sampaio e Rubem Valentim. Texto de José Valladares a respeito, publicado no *Diário de Notícias*:

³¹ . Viana Filho, Luís. Anísio Teixeira. *A polêmica da educação*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1990.

³² . *Idem*.

³³ . Taiana Teixeira, p 74, in Rubim.

³⁴ . Antonio Albino Canelas Rubim não comete exagero ao afirmar que a virada modernista na Bahia, sem dúvida, deve sua inauguração à gestão de Anísio Teixeira, aspecto pouco estudado em trabalhos sobre o educador.”. “Os primórdios da universidade e a cultura na Bahia” in *APUB/Sind n° 1*, outubro de 1996.

É de fato bastante significativo que a primeira exposição coletiva de artistas modernos da Bahia tenha lugar exatamente no meio do século. A principal significação - ao nosso ver - está na constatação do atraso que na Bahia se vive em matéria de arte, distância de muitos anos do mundo civilizado.³⁵

Ainda em 1949, a convite de Anísio Teixeira, o crítico Mário Barata ministrou seis conferências sob o título "História e Crítica da Arte Moderna" na Secretaria da Educação, no Corredor da Vitória. E o arquiteto Alcides da Rocha Miranda chegou a Salvador para realizar os estudos iniciais para o futuro Teatro Castro Alves. A universidade, que fundou e privilegiou cursos nas áreas de artes, também alterava as relações desse campo, até então dominado pela conceituada escola de Belas Artes, fundada no século XIX. Parcialmente renovada, a academia passou a conviver, ainda que com conflitos, com os seminários de música e as escolas de teatro e dança, dirigidos por não baianos: o pernambucano Martim Gonçalves, o alemão Joachim Kollreuter e a polonesa Yanka Rudzka, respectivamente.

Talvez o projeto de maior envergadura aparente tenha sido o da escola de Teatro. Bancada pela Fundação Rockefeller. Seu fundador, Martim Gonçalves foi posteriormente perseguido por estudantes de esquerda, com o apoio de alunos das áreas de exatas que afirmavam que o reitor Edgar Santos privilegiava as artes em detrimento da ciência.³⁶ O fato das produções de Gonçalves dispenderem muito dos recursos recebidos para encenar Bertold Brecht com os atores em farrapos, nesses anos em que todos eram "de esquerda" ou mesmo as críticas que o jornalista Paulo Francis lhe tecia em jornais do Rio de Janeiro, talvez tenham obscurecido que Edgar Santos investia na política cultural ao mesmo tempo que em outras frentes, que eram certamente prioritárias, tanto para a universidade, como para o governo do estado.

Ao formar a primeira turma de geologia na universidade, Santos celebra a união entre esta e a Petrobrás, um paralelo de forças³⁷ que se completam e em sintonia se dirigem no sentido de levar esse país à recuperação do tempo e dos valores econômicos que vínhamos perdendo, por certo, inadvertidamente.³⁷ A Universidade da Bahia tinha o projeto de formar mão-de-obra especializada no momento em que o estado expandia ou criava sua indústria. Sua inserção na ideologia desenvolvimentista do período se revelou na

³⁵ . Sante Scaldaferrri. *Os primórdios da arte moderna na Bahia*, p. 73.

³⁶ . Antonio Risério, *Avantgarde na Bahia*, Carvalho, Maria do Socorro, *Imagens de um tempo em movimento*.

³⁷ . Citado por Risério, op. Cit. p. 39-40.

criação de um Instituto de Geociências e de uma Escola de Administração Pública e de Empresas.

Sua ação tinha também desdobramentos urbanos: a construção do campus do Vale do Canela contribuiu para a mudança da centralidade da cidade para locais próximos ao Campo-Grande.³⁸ A Universidade se espalhou por diferentes áreas da cidade, descentralizando seu campus.

Em 1950 foi fundado um cineclube dirigido pelo advogado e crítico Walter da Silveira, o Clube de Cinema da Bahia. Contrariando, contrariando a tendência majoritária de exibir filmes norte-americanos, o clube mostrava também realizações soviéticas, alemãs, italianas e francesas e era mantido por mensalidades de sócios. No mesmo período, o MASP mandava sinais a Salvador: em 1952 Assis Chateaubriand adquiriu para o museu o quadro *O Escolar*, de Vincent Van Gogh, e para apresentá-lo ao público elegeu a praça do Campo Grande em Salvador.

A VIDA SOCIAL URBANA E A FORMAÇÃO DO CAMPO DA ARTE MODERNA

Alguém já disse (Hélio Jaguaribe se não me falha a memória) que a Revolução de 30 só alcançou o Nordeste na década de 60, “boutade” Que vale por muitas teses.³⁹

No início da década de 1940 foi descoberto petróleo em território baiano. A Petrobrás foi criada em 1953. Novamente aliado de Vargas, Juracy Magalhães foi nomeado presidente da estatal no ano seguinte.

Nesse período posterior a 1945, a cidade começou a sofrer alterações: arranha-céus foram construídos na região do porto aniquilando, para desespero de seus cronistas, a cidade baixa. A cidade alta, onde se concentrava a maioria dos imóveis preservados pelo SPHAN, foi mais poupada, mas as mudanças urbanas já vinham há alguns anos. Entre 1934 e 1937 funcionou em Salvador uma “Comissão do Plano da Cidade, que depois se tornou “Escritório de Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador”, funcionando entre 1939 e 1943. Devido a circunstâncias adversas, como a morte prematura de Mário Leal Ferreira,

³⁸ Rita Aragão, p. 55.

³⁹ Risério e Gil, *op. cit.*, p. 161.

que dirigia o escritório, e sua substituição por Diógenes Rebouças, o plano geral de reorganização da cidade só foi adotado em 1949⁴⁰.

Segundo Yves Bruand, o plano que Rebouças elaborou entre 1945 e 1949 tinha três preocupações essenciais: preservação da riqueza do passado, circulação e zoneamento. Ainda que Bruand argumente que o plano estabeleceu uma distinção inteligente entre os verdadeiros valores históricos e aqueles pitorescos que deveriam ser destruídos em nome da higiene – sem assinalar que isso nada mais seria do que uma leitura atenta da “Carta de Atenas”, publicada em 1943 na Europa – cabe lembrar que essa decisão, essa seleção vinha sendo feita por um órgão federal ao qual a prefeitura não poderia se opor. Em 1949 Salvador já possuía dez áreas inscritas no SPHAN enquanto conjuntos arquitetônicos e paisagísticos, além de diversos bens isolados tombados pela cidade⁴¹. Contudo, Bruand assinala que Rebouças interpretou a tradição portuguesa de modo a rechaçar avenidas monumentais e edifícios imponentes, o que foi fonte de pressões e desavenças; liberou, contudo, a construção de edifícios novos nos bairros que eram então implantados.

Nesse período, o prefeito Hélio Machado manifestava a intenção de transformar Salvador em pólo turístico, idéia que tinha como condição a extinção da feira permanente de Água de Meninos. Vista pela imprensa da cidade como local carente de higiene, estigmatizada como lugar de malandragem, era um obstáculo à atração de turistas, especialmente estrangeiros. Curiosamente, Odorico Tavares, antigo freqüentador e defensor do caráter exótico e popular desta e de outras feiras e mercados da Cidade da Bahia, passa a arauto da extinção, firme no argumento da má impressão que causava a quem vinha de fora. José Valladares, que declarava não ver com tanta simpatia a preocupação oficial com o turismo, pedia que os baianos recebessem seus visitantes com cordialidade, mas sem subserviência, argumentando que questões urbanas impostas pelo turismo terminariam por deixar a cidade sem caráter, semelhante a tantas outras no mundo.⁴²

⁴⁰ . Bruand, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, p. 341.

⁴¹ . O SPHAN privilegiou não apenas Salvador, mas a Bahia como um todo em sua atuação, sendo o terceiro estado mais preservado durante os anos “heróicos” da instituição – até 1968. Como o serviço, especialmente nos primeiros anos tombava em levas, inscreveu em 1938, pouco após sua criação em novembro de 1937, 43 bens na cidade, seguido por 11 tombamentos em 1941, 10 em 1943 – quando tombou o Solar do Unhão –, dois em 1944 e mais dois em 1949. O plano, apreciando ou não teve de lidar com esses contrangimentos.

⁴² . A feira terminou por ser extinta em 1964, após dois incêndios suspeitos. Ver Bruand, op. Cit., e Maria do Socorro Carvalho, *Imagens de um tempo em movimento*, p. 61.

A realização mais destacada desse plano urbanístico da cidade foi sua finalização: a avenida do Contorno, que liga a cidade baixa aos bairros novos, uma estrada inteiramente artificial, cujas estruturas de concreto se adequaram a bens do patrimônio colonial – o que inclui o Solar do Unhão. O autor deixa claro que essas realizações, somadas ao zoneamento, visavam conferir à cidade o caráter de sede regional de comércio e orientar a implantação da indústria em seus arredores. Para Bruand, o plano logrou ganhar uma aposta impossível: “colocar Salvador em condições de absorver a civilização contemporânea e de enfrentar suas necessidades sem destruir seu caráter de testemunha de outra época, suas maravilhas arquitetônicas e sua localização admirável”.⁴³ O próprio governador Juracy Magalhães tratou essa obra como excepcional, autorizando sua construção em ritmo acelerado.⁴⁴

Assim, malgrado os impedimentos que a cidade antiga colocava, ou graças a estes, a cidade modernizou seu espaço físico mantendo sua originalidade: moderna o suficiente para apagar século de isolamento econômico; antiga o suficiente para não deixar esquecer que foi a primeira cidade importante do país. O fato de não haver fortes marcas do final do século XIX e início do XX apenas acentuava essa continuidade entre a cidade que foi capital e a que pretendia, em alguma medida, voltar a sê-lo. Nada muito distinto da política do SPHAN no período, que, ao privilegiar o imóvel colonial e conferir menos atenção ao legado do século XIX e Primeira República, logrou o estabelecimento de uma continuidade entre a herança colonial e a arquitetura moderna.

Bem sedimentados o surto modernizador, a universidade que privilegiava arte e cultura, a cidade que se conservava e renovava no mesmo gesto, já era possível para alguns pensar em dar um museu à Bahia, ainda que para muitos a simples idéia parecesse temerária. Em 1952, José Valladares, publicou um artigo na qual comentava que a idéia de se criar um museu de arte mais uma vez vinha à tona. Desta vez, acrescentava, como havia a mão de Assis Chateaubriand, era possível crer que fosse mais do que uma idéia. Sua observação revelava um certo temor: de que outras instituições baianas deixassem de receber apoio. Além disso, havia a dúvida se Salvador poderia dar conta de tal empreitada, e se seria esse seu papel:

⁴³ . Bruand, *op. cit.*, p. 344.

⁴⁴ . Maria do Socorro Carvalho, *op. cit.*.

Presumir que se deva criar museus nos moldes do Museu de Arte de São Paulo ao nosso ver parece estar fora de cogitação. Seria querer passar na frente da Capital da República que, embora possua o Museu Nacional de Belas Artes, não conta todavia com um estabelecimento como o da capital paulista. (...) o que se pretende organizar na Bahia é um museu de arte cujo principal interesse esteja nas *coisas que fazem de Salvador uma cidade sem igual no Brasil*, e que por isso pode receber atenções especiais.⁴⁵

No ano seguinte foi fundada, pelo poeta Carlos Eduardo da Rocha, a Galeria Oxumaré, no Passeio Público, que funcionaria até 1961. Foi a primeira iniciativa de comercialização de artes plásticas em Salvador. Essa galeria realizou coletivas como "Artistas Modernos da Bahia" e "1ª Exposição de Arte Popular", além de receber exposições do Ministério da Educação e Saúde Pública como "Retrospectiva da Pintura no Brasil" e "Um século de pintura brasileira". No porão da galeria funcionava o ateliê de Rubem Valentim. A Oxumaré pode ser vista como uma culminação de uma vontade de possuir esse aspecto de vida urbana moderna que setores da elite baiana manifestavam há algum tempo. Segundo Jorge Amado:

A chegada do "modernismo" paulista e carioca ("Semana de Arte Moderna", conferência de Graça Aranha na Academia Brasileira etc.) deu-se por volta de 1927, ou seja, uns cinco anos após 1922. O que não significa demasiado atraso se levarmos em conta que na época de 1927, então as capitais da cultura, dominantes, absolutas, ficavam extremamente distantes da província (o resto do Brasil), os meios de comunicação eram lentos, as idéias viajavam devagar, demoravam a chegar da Europa ao Rio e São Paulo e ainda mais a atingir a Bahia. Cinco anos gastou em viagem a revolução literária, muito mais gastaria a revolução artística.

Creio serem de 1927 os primeiros poemas modernos de Godofredo Filho, e dessa época (1927 a 1930) são as revistas *Arco & Flexa*, *Samba* e *Meridiano*, o movimento liderado por Carlos Chiacchio (...) e liderado por Pinheiro Viegas (...)⁴⁶

Essa movimentação significava também a inauguração de uma nova sociabilidade, mais urbana. Jovens que iam aos encontros do Clube de Cinema organizado por Walter da Silveira⁴⁷, depois iam tomar sorvete no centro; ao final da tarde, políticos e intelectuais se

⁴⁵ . José Valadares, *Artes maiores e menores – seleção de crônicas de arte 1951-1956*. Salvador, Publicações da Universidade da Bahia n.º 6, 1957.

⁴⁶ . Sante Scaldaferrì, *Os primórdios*, p. 95.

⁴⁷ . Segundo Antonio Albino Rubim, "O Clube tem papel fundamental na difusão de uma complexa e plural cultura cinematográfica, abrindo um espaço relevante entre o hegemônico cinema hollywoodiano e o louvado realismo socialista".

O Clube de Cinema, deste modo, é um lugar cultural essencial que irá permitir depois o salto dos jovens intelectuais em direção à crítica e à produção cinematográfica, algo fundamental para o período, uma superação da hegemonia e do virtual monopólio de uma cultura literária. A quebra desta hegemonia e deste

reuniam em frente à Livraria Civilização Brasileira, na rua Chile. Contudo, a centralidade da cidade começava a dar sinais de deslocamento em direção ao Campo Grande, onde em 1961 foi inaugurado o Hotel Plaza, projetado pelo arquiteto Bina Fonyat, o mesmo autor do teatro Casto Alves, que situava-se no mesmo bairro, onde foi instalado provisoriamente o MAMB.

Essa população, que circulava entre o museu, a livraria, o cineclube, as peças de teatro dirigidas por Martim Gonçalves, face os milhares de quilômetros que separavam a cidade da capital pela recém-contruída rodovia Rio-Bahia, tinha duas alternativas: olhar mais ao norte e ao leste, direto para a Europa, ou construir, inventar sua própria modernidade. Modernidade pobre, que alguns europeus recém-chegados identificaram com exotismo e desse encontro, nessa *contact zone*,⁴⁸ houve uma troca simbólica cujos frutos se fazem sentir ainda hoje na cidade. Era o europeu que, ao vir para civilizar, inventou-se nativo: pintores como o italiano Pancetti que louvavam em suas marinhas as cores dos trópicos, enquanto os mais acadêmicos da Escola de Belas Artes, no estilo academia Julian, procuravam esfriá-las, ameniza-las. Estrangeiros que ficavam atraídos por um campo acadêmico pouco institucionalizado onde eles poderiam ter posições talvez difíceis de se alcançar alhures, pelo trabalho inicial, inaugural que então se fazia, pela sensação de que poderia reinaugurar um sentido de vanguarda já impraticável na Europa que se reconstruía após a IIª Guerra, mas também pela natureza vigorosa, pela extensão da orla, pelo que restava de pré-urbano, de anterior ao moderno, pelos remanescentes físico-territoriais e sociais de Salvador.

Em 1959, Juracy Magalhães tomou posse do governo do estado, dessa vez eleito, com os olhos voltados para o Catete, de início apoiado pelo próprio Juscelino. No mesmo ano, houve a posse do prefeito Heitor Dias que prometeu uma revolução urbanística na

monopólio e a inauguração de uma cultura imagética são marcos fundamentais da modernização da vida cultural baiana nos animados anos 50/60.” (“A Bahia, a comunicação e a cultura dos anos 50/60” in *Cadernos do CEAS*, nº 161, Salvador, Centro de Estudos e Ação Social, jan./fev. 1996, p. 79)

⁴⁸. *Contact zone* é mais uma noção que esta tese toma de empréstimo a Clifford, que por sua vez incorporou uma definição de Mary Louise Pratt. Segundo Pratt, pensando em contextos imperiais, zona de contato é o espaço do encontro colonial, o espaço onde povos geográfica e historicamente separados, estabelecem relações que comumente envolvem condições de conflito ou desigualdade. Usando a noção para além da situação imperial ou colonial – Clifford trata museus americanos como zonas de contato – é possível reter a tentativa de Pratt de assinalar a presença espacial e temporal de sujeitos separados por disjunções históricas e geográficas, cujas trajetórias coincidem e em que medida tais sujeitos são constituídos nas e pelas relações uns com os outros. Cf. Clifford, J. *Routes*, p. 192.

cidade. O período entre 1945 e 1954, “era Edgar Santos”, “renascimento baiano”, estava em seu apogeu.

O MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA

A iniciativa da fundação do Museu de Arte Moderna da Bahia, quando o General Juracy Magalhães assumiu o Governo da Bahia em 1957 foi do próprio José Valladares, que justificou tal ato afirmando que não havia no momento no Brasil nenhum museu que se dedicasse ao estudo e à difusão da arte *moderna*⁴⁹. Foi com a mesma afirmação que, em sua exposição de motivos, o governador Juracy Magalhães retomou a posição de Salvador no cenário nacional:

É certo que existem [no Brasil] muitos museus: nenhum, porém, se dedica ao estudo e à difusão do conhecimento da arte moderna.

Também é certo que, nas grandes cidades do mundo, funcionam museus deste tipo. Mas, quando a Bahia se distingue, nacionalmente, e até internacionalmente, por seus artistas modernos, quando acolhe e inspira grandes artesãos contemporâneos de outras terras, quando se inquieta por conhecer o trabalho e a crítica que se faz em torno dos maiores criadores de nosso tempo, não se indaga se ela imita uma atitude estranha aos seus conceitos e à vivência, admite-se que lhe seja próprio agir e refletir desse modo.

E, de fato, a Bahia deve ser uma cidade aberta às expressões contemporâneas da arte. A tradição de seus aspectos reclama esse favorecimento.⁵⁰

Ou seja, o “outro” do MAMB, ao contrário do que passava com o MASP, não estava disputando o mesmo espaço. O outro da política cultural baiana era o país que parecia não levar o estado em consideração. Os conteúdos que eram listados para justificar a posição de Salvador no cenário nacional eram de ordem diversa e reiteravam aqueles proferidos por ocasião da fundação da Universidade da Bahia em 1945: Salvador, por sua singularidade e ancestralidade, por ser o lugar onde a civilização aqui aportou, podia, como podia São Paulo, passar na frente do Rio de Janeiro. E como a disputa era entre capitais, foi com o campo das artes plásticas paulistas que as alianças começaram a ser delineadas.

⁴⁹ . Como vimos, já havia o MAM de São Paulo, de 1948, ano em que começaram as negociações para a criação do MAM do Rio de Janeiro.

⁵⁰ . “A formação do Museu”, artigo não assinado, datilografado. Arquivo Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, Bahia.

Entrou então em cena o fluxo de artistas, políticos e jornalistas entre São Paulo e Salvador – fluxo de dupla mão, como já observamos.

Aparentemente, a idéia de se criar um museu de arte moderna já era parte do programa do governador Juracy Magalhães que ao assumir o posto em 7 de abril de 1959, iniciou visitas a diversas instituições públicas estaduais. Numa delas, ao Museu do Estado da Bahia, em companhia do Secretário da Educação e Cultura Wilson Reis, foi recebido por José Valadares, então diretor. Da conversa dos três ficou decidido que Valadares convidaria um grupo de interessados nas artes plásticas contemporâneas para iniciar os estudos para um museu voltado a esse tipo de produção. A partir desse momento, reza a lenda que a primeira dama, Lavinia Magalhães encarregou-se da criação do museu.

Do grupo inicial participavam, além de José Valladares, seu irmão Clarival do Prado Valadares, o crítico de cinema e animador do clube de cinema da Bahia Walter da Silveira, o representante do SPHAN baiano Godofredo Filho, o escultor Mário Cravo e o pintor Carlos Bastos. Criado pela lei estadual n. 1152 em 22 de julho de 1959, tinha um conselho diretivo formado por Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, pelo reitor Edgard Rêgo dos Santos, pelo prof. Clemente Mariani Bittencourt, prof. Miguel Calmon Du Pin e Almeida Sobrinho, Dr. Gileno Amado e Sr. Fernando Correia Ribeiro e que escolheu para Presidente Lavinia Magalhães⁵¹.

A presença de Chateaubriand no conselho indicava de um lado, o quanto o MASP da rua 7 de abril era o modelo de museu, e a aliança a ser firmada para o MAMB, e de outro uma expansão na atuação dos *Diários Associados* na Bahia. Explica também o convite feito por Lavinia a Lina Bo Bardi para que aceitasse a direção do museu. A indicação do nome de Lina é controvertida: imposição do Chateaubriand local, Odorico Tavares, escolha pessoal do governador, sugestão de Mário Cravo, que já conhecia o casal Bardi, ou parte das exigências para que o MASP confiasse peças de seu acervo? De qualquer forma, intelectuais baianos ligados ao campo das artes plásticas que rompiam com a prática acadêmica da Escola de Belas Artes tinham na *Habitat* um modelo de revista cultural moderna, ainda que nem sempre concordassem com as posições que nela se veiculava, como vimos.

⁵¹ . Arquivo do MAMB, Salvador, BA.

De qualquer forma, Lina era esposa de Pietro Maria Bardi, tinha em seu *curriculum* brasileiro uma atuação expressiva no MASP da rua 7 de abril, como autora do projeto que adaptou alguns andares do edifício desenhado por Jacques Pilon, mas sobretudo como responsável por atividades intensas que se desenrolavam no museu. E se esse museu era o paradigma, nada melhor do que estreitar as relações com a instituição. Não apenas com o MASP, mas com o campo das artes plásticas e da crítica paulistanas, o que incluía o MAM e a Bienal, ainda que estes não estivessem representados no grupo que fundou o MAMB.

Sabemos que Lina já havia estado na Bahia em 1958, para dar um breve curso de história e teoria da arquitetura na UFBA a convite do arquiteto Diógenes Rebouças. Nesse período, editou alguns números da página dominical do jornal de Chateaubriand *Diário de Notícias*, uma espécie de página cultural, cujo título era “Olho sobre a Bahia”. Nessas intervenções escritas e gráficas, angariou simpatias e idiosincrasias na Cidade da Bahia, o que repercutiu quando retornou para ocupar o importante cargo de dirigir um museu cujas expectativas não eram modestas. Por outro lado, deferente do que se passou com Bardi que ao assumir o MASP levantou suspeitas, ela trazia junto ao seu nome uma década de atividades do museu da 7 de abril.

OLHAR ESTRANGEIRO SOBRE A BAHIA

Embora não assinasse, Lina editou a página dominical do *Diário de Notícias* de setembro e outubro de 1958. Um caderno de cultura onde desenhava, assinava uma coluna com o desenho de um olho, semelhante ao que usava para ilustrar o pseudônimo “Alencastro” usado na *Habitat* e publicava textos de outros autores, que conviviam com receitas culinárias, conselhos de cuidados corporais para as mulheres e signos de modernidade como geladeiras e geradores de energia elétrica, liquidificadores e outros emblemas da modernidade cotidiana.

Os temas de eleição de Lina retomavam alguns da *Habitat* e da *A*, mas enfatizavam principalmente a cultura popular, a modernidade, arquitetura e urbanismo, o patrimônio histórico e o folclore. A página dominical emitia julgamentos sobre temas do momento, invadindo campos consolidados por fortes presenças, como o folclore ou a arquitetura moderna, e só faz sentido, lida hoje, se considerarmos, de um lado, as modificações pelas quais a cidade passava, as intervenções que sofria e, de outro, os grupos culturais locais hegemônicos e suas propostas.

Assim, Lina abria seu editorial “Olho sobre a Bahia” com olho de Alencastro redesenhado como assinatura, opinando já no nº 1, sobre a falta de urbanismo verificada na cidade. Situando o olho aberto logo abaixo de uma fotografia da parte mais alta do Pelourinho, a página lançava julgamentos contrários à transformação que a cidade atravessava:

Planificar, sanear, antes que a especulação imobiliária, fantasiada de filantropia, transforme as casas humildes, as ruas, as praças, o ambiente onde se desenvolve uma vida pobre, mas rica de fermentos vivos, de realidades pulsantes, em uma massa amorfa (...), no desânimo de uma realidade fictícia, imposta por pseudo técnicos, pseudo arquitetos.¹

O tom era o mesmo, entre irônico e arrogante, empregado na *Habitat*. É possível especular se ao incluir o patrimônio histórico da Bahia com tanta ênfase na pauta dessas páginas, ela não estaria mais uma vez se solidarizando ao SPHAN – como fez logo nos primeiros números da revista do MASP –, reagindo ao que observava na Bahia, ou se situando no campo dos arquitetos modernos como uma arquiteta moderna de segunda

geração, da geração que naquele final de década revia os princípios da arquitetura e urbanismo modernos, incluindo temas como identidade, pertencimento e cultura.²

Toda a metade superior da primeira página do caderno era de Lina. Do lado esquerdo, o editorial “olho”, ao lado de um artigo não assinado um pouco mais extenso – apenas uma vez ela assinou como “arq.”—, que ficava sobre uma ilustração assinada por “BB”, com seu inconfundível traço lírico e quase infantil, freqüentemente comentando ludicamente o tema do editorial mais longo.

Na edição de 14 de setembro, o ataque se voltava para um arquiteto “planificador” sem nome que, sentado na prancheta e olhando revistas de arquitetura, distante da realidade, criava edifícios e cidades abstratas, que homens reais era obrigados a habitar como se fossem estrangeiros. Se nesse editorial ela incidiu sobre alguns princípios inequívocos do urbanismo moderno – a “Carta de Atenas” era para uma cidade qualquer, abstrata –na mesma página, no editorial mais extenso, intitulado “arquitetura ou Arquitetura”, ela ataca nominalmente Oscar Niemeyer e a nova capital em construção. O editorial cobrou de Niemeyer o cuidado com escala e proporção usados na Igreja da Pampulha e criticou a monumentalidade do Museu de Caracas, também do arquiteto, e dos edifícios de Brasília, atribuindo ao nome mais conhecido da arquitetura brasileira uma posição *l’art pour l’art*.

O espaço no jornal foi também uma aproximação com jovens estudantes como Paulo Gil Soares, Fernando da Rocha Peres e Glauber Rocha, que se apresentavam como a geração Mapa, à qual voltaremos.

A APROPRIAÇÃO DA CULTURA POPULAR

Ainda que a *Habitat* tenha em diversas ocasiões lançado campanhas em defesa do patrimônio barroco, e ainda que se mostrasse freqüentemente favorável à ação do SPHAN – o que em alguns momentos é quase o mesmo – o barroco, tema renitente da cultura

¹ . Página dominical do *Diário de Notícias*, Salvador, 7 de setembro de 1958.

² . O Team X foi o grupo incumbido de programar o décimo encontro do CIAM, ocasião na qual o grupo decidiu não mais de se reunir. Esse grupo, que tinha Allison Smithson como uma de suas figuras de proa, incluiu novos temas no discurso do urbanismo moderno, como os mencionados.

brasileira do século XX³, não foi central no pensamento e nas práticas de Lina. Não tanto quanto a cultura popular ou arte popular. Desde artigos publicados pela *Habitat*, ela tematizou o que viria a eclodir na Bahia. O popular, mais do que admirado e alçado a uma releitura mais digna que o museu conferia, poderia informar práticas que permitissem um novo *industrial design*, mais original. Poderia fazer pelo desenho de objetos um papel semelhante ao que o debate a respeito da arquitetura colonial, paralelo às suas preservações, realizou pela arquitetura moderna: colocando-a na mesma linhagem, alterou as concepções internacionalistas, abraçou-a, conferiu-lhe a sua tão comentada originalidade. A melhor síntese dessa postura está no conhecido “Documentação Necessária”, de Lúcio Costa. O objeto popular, limpo, bem concebido, sem excessos, poderia dar a chave a uma produção industrial que não caísse no *styling*, na produção de *gadgets*⁴.

O barroco era um tema da intelectualidade brasileira, e também presentificado. Roger Bastide, também com passagens erráticas pela Bahia da era Edgar Santos, via nesse estilo uma possibilidade para a arte moderna brasileira se precaver contra a imitação do que se passava na Europa ou nos Estados Unidos, o que não deixa de ser revelador de um descontentamento com o funcionalismo e a ausência de exuberância da linha reta e do concreto.⁵ Para Lina, essa função de farol, de guia em meio a eleições estéticas estaria no popular onde, assim como na natureza, ela identificava um princípio de seriação, de desenvolvimento de objetos que conformavam um tipo a ser repetido: em louça, talheres, lamparinas etc. A cerâmica popular era utilitária, os objetos destinavam-se aos seus fins práticos, não existindo apenas como deleite visual – a partir dessas características, vistas como qualidades, seria possível pensar num *design* nacional. Cabe lembrar que, fiel às suas raízes de arquiteta moderna, que bebeu na Bauhaus e nos escritos de Walter Gropius, Lina era plenamente favorável à industrialização, vendo nesta possibilidades de desenvolvimento que permitissem a passagem do saber artesanal para outro, mais técnico, uma vez que as condições para o artesanato, tal como ela defendia, tenderiam a se esgotar.

A palavra Artesanato vem da palavra ARTE equivalente de Corporação.
Praticamente toda a grande produção popular do passado pertence ao artesanato.

³. Ver Guilherme Simões Gomes, *Palavra peregrina*.

⁴. Argan, *História da arte como história da cidade*. op. cit.

⁵. Fernanda Áreas Peixoto, *Diálogos Brasileiros*, pp. 68-70.

No século XVIII, com a mudança das velhas estruturas econômicas, conseqüência da Revolução Francesa e da introdução da máquina no trabalho do homem, as Corporações foram abolidas: a estrutura individualista do Capitalismo era antagônica à estrutura coletivista das Corporações. Desde o fim do século XVIII os artesãos sobrevivem como herança de ofício, como trabalho, não mais como parte viva de uma estrutura social.

O artesanato popular deixa de ser artesanato popular quando se esgotam as condições sociais que o condicionam.⁶

Dessa premissa ela concluía que o Brasil não possuía artesanato, mas um pré-artesanato doméstico e esparso, que não tinha presença como corpo social.

Contudo, Lina não estabeleceu uma interlocução profícua com a intelectualidade brasileira e baiana nesse debate. Quando ela chegou à Bahia, como civilizadora vinda de São Paulo para gerir a arte moderna, já havia lá colecionadores de ex-votos e objetos populares, como Renato Ferraz, Mário Cravo e Odorico Tavares. Frequentar lugares populares, como as feiras livres e as festas religiosas de rua, era parte dos rituais de sociabilidade da intelectualidade baiana. Não era necessário o olhar de fora sobre a Bahia, ainda que fossem os olhos de Alencastro, para identificar esse patrimônio vivo.

Se da cultura popular ela não retirava uma manifestação nacional, sua fundamentação era política e essa questão estava presente.

Quando, e se, a arte portuguesa foi alterada nos trópicos, conferindo-nos nossa primeira manifestação de originalidade? Esta não era uma pergunta do repertório de Lina. Se o debate acerca do barroco tornou-se mola mestra do que havia de mais hegemônico, da literatura à crítica, o popular, fronteiro com o folclore, pertencia ao que Luís Rodolfo Vilhena denominou intelectual de província – ao movimento folclórico. Lina era arquiteta. Mais do que italiana ou *mezzo* paulistana, ela era estrangeira ao tema, ao campo dos estudos folclóricos, dominado por escritores, ensaístas. Não estabeleceu diálogo em uma área onde havia, por exemplo, Câmara Cascudo, e permaneceu operando com distinções e referenciais acerca das diferentes concepções entre folclore e cultura popular que poderiam ser audíveis na Itália republicana posterior a 1945 e cansada de guerra, mas não na Bahia e no Nordeste da redemocratização. O campo dos estudos folclóricos, cuja origem remontava a Mário de Andrade e Amadeu Amaral, malgrado suas querelas e disputas internas, não acataria

⁶ . “Discurso sobre a significação da palavra artesanato” , *Tempos de Grossura*.

alguém que não bebeu nas mesmas fontes, que não descendia diretamente de Gilberto Freyre ou da USP, que aportasse na Bahia sem linhagem visível na área.

Quando Lina chegou a Salvador em 1958 e começou a escrever nas páginas do *Diário de Notícias*, já havia esses grupos dedicados aos estudos folclóricos e principalmente a uma política de defesa das tradições e Salvador constituía, não me parece por acaso, um dos seus pólos no plano nacional. De um lado havia Renato Almeida e de outro Édison Carneiro, ambos baianos.

Bem posicionada no jornal baiano de Chateaubriand, onde podia inovar os aspectos gráficos, temáticos, sob tal quantum de autonomia, ela esbarrou no campo dos folcloristas.

Uma fotografia de Pierre Verger de um antigo engenho foi pretexto para um editorial do “Olho sobre a Bahia” afirmar que:

A conservação de um monumento antigo não significa a conservação de uma vitrina de museu, mas a integração do antigo na vida de hoje. Neste sentido, um edifício não tem que ser isolado, monumentalizado, ao contrário tem que ser humanizado. A conservação do antigo é um problema paralelo à da conservação das culturas populares, que não podem ser confundidas com o folclore. (...) A integração do antigo na vida de hoje e a valorização cuidada das correntes autenticamente populares, separadas do *folclore barato*, são os problemas fundamentais do homem moderno.⁷

O fascismo, como vimos, conferiu forte importância à representação do homem do povo camponês. O folclore, aos olhos europeus de Lina, remetia a governos nacionalistas e autoritários, que ela distinguia do nacional-popular. Não é irrelevante a informação dada pelo gramsciano Carlos Nelson Coutinho de que Lina, na Bahia dos anos 50, foi possivelmente a primeira pessoa no Brasil a mencionar o fundador do Partido Comunista Italiano⁸. São literalmente tiradas de Gramsci suas considerações a respeito do nacional e do popular na cultura no momento em que Lina agia no equivalente, em terras brasileiras, ao meridiano italiano.

Com o Gramsci lido, ela não pôde encontrar na Bahia uma cultura popular, uma arte popular, um artesanato que tivesse os componentes esperados. Na obra de Gramsci, o conceito de cultura pressupõe uma visão de mundo; produtores especializados; portadores sociais preeminentes; capacidade de integrar um conjunto social, de levá-lo a “pensar

⁷. 24 de setembro de 1958. Grifos adicionais.

⁸. Coutinho deu o mesmo depoimento ao sociólogo Marcelo Ridenti, ver bibliografia.

corretamente e de forma unitária”; tornar possível a luta pela hegemonia; manifestar-se por meio de uma organização material e institucional. Segundo Garcia Canclini, o que comumente chamamos “cultura popular” em países multiétnicos – como o Brasil – é o que na linguagem gramsciana estaria mais próximo do conceito de folclore.⁹

Ocorre que o que ela denominava folclore, usando a grafia da origem do termo, *folklore*, era definido como perigoso, estático e regressivo, servindo a turistas, e além disso associado a regimes totalitários. E, dessa assertiva, passava a debater nacionalismo e nacionalidade em termos gramscianos.

Antecipava a união entre preservação do patrimônio e salvaguarda da cultura popular “autêntica”, ou seja, a agenda do futuro MAP no Unhão? A tônica da primeira página dessa edição recaía na perda do antigo, uma vez que o artigo ao lado lamentava o incêndio ocorrido no Convento do Carmo no Rio de Janeiro. O artigo, breve, indagava por que a construção de um mercado, escola ou teatro não seriam assuntos públicos relevantes. A ilustração, de Lina (o texto não assinado tem todas as indícios de ser dela), mostrava um pequeno edifício com asas, em seu traço caracteristicamente infantil.

Em outro “Ôlho sobre a Bahia” uma foto¹⁰ de uma casa de farinha é o mote para a continuidade do debate acerca do artesanato.

Fala-se muito em artesanato, hoje, conceito perigoso que precisa ser enfrentado sem espírito romântico e sem conservadorismo, a todo preço. Para que se possa resolver o assunto é talvez necessário que surja uma “moral provisória”, uma espécie de ponte de ligação entre a produção familiar e a mecanizada industrial. Precisamos enfrentar o problema do chamado “impropriamente” artesanato, com uma certa frieza econômica e social, deixando de lado o sentimentalismo pseudo-artístico, que, no campo artesanal, conduz ao “aborto” (folclore tipo Espanha e Itália, 1938).

De fato, o jornal lançava as bases do futuro Museu de Arte Popular, antecipando seus desdobramentos. No mesmo número, em “Arte industrial”, ela enfatiza essa passagem do artesanato para a indústria, que não é mais do que uma adaptação das premissas de Walter Gropius para uma região, ao contrário da Alemanha dos anos 1920, ainda *sem* indústria e assolada pela pobreza. O que explica a politização do mesmo argumento da Bauhaus: a cadeia produtiva que antes da Revolução Industrial era então realizada com um

⁹. Nestor Garcia Canclini, “Gramsci e as culturas populares na América Latina” in Coutinho, Carlos Nelson e Nogueira, Marco Aurélio (org.) *Gramsci e a América Latina*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1988.

grupo de trabalhadores – porém na ponta dessa cadeia está o arquiteto que desenha o produto que vai ser produzido em série.

O que é artesanato? A expressão de um tempo e de uma sociedade, um trabalhador que possui um capital mesmo modesto, que lhe permita trabalhar a matéria prima e vender o produto acabado, com o lucro material e satisfação espiritual, sendo o objeto projetado e executado por ele mesmo. O que é artesão, hoje? É um executor, um especialista sem capital, que empresta o próprio serviço a quem a ele oferece a matéria prima, seja dono ou cliente, e recebe um salário em troca do próprio trabalho de execução. É o assim chamado proletário.

Que é a arte popular, quando verdadeira? É arte, com *A maiúsculo*.¹¹

As proposições de Lina não estavam afinadas, de um lado, com o campo dos folcloristas baianos e brasileiros, em geral, mas, sim, com o planejamento econômico do Estado, com as idéias de Rômulo Almeida. Uma parceria do Senai com a Comissão de Planejamento Econômico da Bahia, presidida por Almeida, encomendou uma pesquisa exatamente sobre o artesanato do Estado, cujos resultados afirmavam que a Bahia necessitava tanto de um parque industrial que se expandisse como de um parque artesanal, uma “chamamento à humanização do trabalho nas empresas com feição capitalista”.¹² Na mesma linha que Lina, a pesquisa descartava o artesanato de *souvenir* e considerava o artesanato na formação social do Brasil, seus engenhos, fazendas, a formação das cidades.

Além de citar implicitamente o nome do periódico *A* que dirigiu, cujos temas, como vemos, retornam nessa página cujo subtítulo era “Crônicas de arte, de histórias, de costumes, de *cultura da vida*”, a publicação, mesmo antes da fundação do MAMB, estava elaborando um problema a ser solucionado no segundo museu soteropolitano, como um desdobramento natural das atividades do primeiro. Porém, Lina, em seu processo de abasileiramento na Bahia, como recém chegada ainda opera com referenciais europeus. Quando pensa no artesanato está pensando nas corporações de ofício que cederam lugar para as manufaturas e depois para a indústria, num texto que tem o sabor das descrições marxistas a respeito do trabalho alienado e não alienado. Sugere ainda um ensaio da utopia da produção coletiva sem hierarquias mas com organização industrial. A referência européia também se faz presente quando políticas oficiais são prontamente associadas a políticas fascistas, franquistas e salazaristas:

¹⁰ . De Ennes Melo e Silvio Robatto.

¹¹ . “Arte industrial”, *Diário de Notícias*, Salvador, 26 de outubro de 1958.

Qual seria a pergunta justa para uma válida resposta? Evidentemente a seguinte: existe uma razão eficiente que justifique as injeções oficiais a este pseudo artesanato? Evidentemente, não. Porque nesse modo tira-se do artesão a razão mesmo de sua própria existência, quer dizer, a satisfação de poder criar o objeto artisticamente e ser materialmente o proprietário deste objeto e, em seguida, o seu vendedor. O problema urgente e gravíssimo do conhecimento do ofício e a satisfação moral derivada do trabalho são confundidas com o artesanato. A Itália, a Espanha e Portugal distinguiram-se neste proteccionismo (sic) paternalístico que originou os vários “pueblos” espanhóis e “Instituti d’arte artigianali”, verdadeiros museus de horrores e catálogos de espécies inomináveis. O problema é outro. É um problema urgente que deriva justamente do fim da era artesanal: a cisão entre técnico e operário executor.

O arquiteto que projeta um edifício não convive com o pedreiro, o carpinteiro ou o ferreiro. O desenhista de objetos domésticos, com o ceramista, o vidraceiro. O desenhista de móveis com o vidraceiro. (...) O desenhista técnico tem complexo de inferioridade pela ausência de competência prática. O operário executor é aviltado pela falta de satisfação ética do seu próprio trabalho. O assunto central poderia ser colocado na base da colheita imediata de todo o material artesanal antigo e moderno existente em cada país, na criação de um grande museu vivo, um museu que poderia se chamar de Artesanato e Arte Industrial, e que constituísse a raiz da cultura histórico popular do país.

A reação veio por conta do folclorista e musicólogo baiano Renato Almeida, funcionário do Itamaraty, que manteve contato com importantes estudiosos do folclore como Arnold van Gennep, e participou do *International Folk Music Council* e o *Centre International des Arts et traditions Populaires*, instituições em Londres e Paris, respectivamente, cujos trabalhos eram apoiados pela recém-criada UNESCO. Em sua perspectiva e alianças, defender o folclore era obra do Estado. Em 1957, quando Salvador abrigou o Congresso Internacional do Folclore, o presidente Juscelino Kubitschek enviou um discurso onde anunciava a formação de um grupo de trabalho para elaborar um projeto para a proteção das artes populares¹³.

Certamente, requisitou espaço à direção do jornal para defender seu trabalho no dia 5 de outubro de 1958. Em tom quase didático, esboçou uma cronologia breve da preocupação com os estudos folclóricos no Brasil, que culminava com a criação, em 22 de agosto daquele ano, da Campanha de Defesa do Folclore. Atacou a visão saudosista do termo Folclore, assim como sua subordinação disciplinar à História, afirmando ser o

¹² Prefácio de Risério Leite a Carlos José da Costa Pereira, *Artesanato e arte popular – Bahia*, p. 20.

primeiro vivo e atual. E incidiu justamente no ponto de honra dos escritos, nesse momento, e da futura atuação de Lina:

No plano do artesanato, a proteção é essencial. O governo da Bahia, por orientação do então secretário das finanças, sr. Rômulo Almeida, organizou um plano modelar de proteção do artesanato e das artes caseiras, mediante cooperativas. Nesse particular, impõe-se à Campanha uma atividade muito séria, pois oleiros, ceramistas, rendeiras e outros artesãos, se não forem economicamente amparados, acabarão, como já está acontecendo, por abandonar inteiramente suas atividades, à míngua de possibilidades. O esforço imenso das artes populares se está perdendo, quando deve ser incentivado e desenvolvido, desde que se lhes ofereçam garantias financeiras. Os bonecos de barro não oferecem condições de venda porque, não dispendo de ceramistas de fornos capazes de cozinhá-los devidamente, são de uma fragilidade extrema (...). Com as rendas se está notando que muitos pontos característicos e de grande beleza tiveram de ser abandonados, pois, não permitem ao produto entrar em concorrência com o industrializado. Ainda, nesse caso, precisamos ver o folclore como um fato vivo, dentro das condições de existência das coletividades e é assim que se explica a sua defesa.

Almeida incidiu justamente sobre as propostas de resolução da tensão entre artesanato e indústria no Nordeste e de como tornar a atividade manual do homem simples uma fonte de renda. A ARTENE¹⁴ só seria criada em 1961 por Celso Furtado, mas a solução do impasse posto era dada, mais uma vez, pela proposta de um museu, por parte de Lina, e por uma política oficial de proteção do folclore, por parte de Almeida. Este consolidava em torno de si um grupo que incluía Manuel Diegues Júnior, Édison Carneiro e Cecília Meireles, entre outros. Carneiro, na gestão da Campanha, entre 1961 e 1964, chegou a propor a criação de um Museu de Arte Popular no Estado da Guanabara.¹⁵

A rede de relações sociais de Lina era outra, assim como suas referências e afiliações intelectuais. Uma estrangeira opinando sobre folclore e cultura popular na terra de Renato e Rômulo Almeida – que não eram parentes – e Édison Carneiro pode ter sido o início de uma tensão que viria a se desdobrar cinco anos depois, mas não apenas de seu lado: em abril de 1964 também foi encerrada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, com argumento assentado nas posições marxistas de Édison Carneiro, e um cartaz que dizia

¹³ . A comissão era formada pelo próprio Renato Almeida, além de Joaquim Ribeiro, Manuel Diegues Jr., Édison Carneiro e Rossini Tavares de Lima. O mais conhecido pesquisador dessa área, o potiguar Luís da Câmara Cascudo foi excluído.

¹⁴ . Divisão da SUDENE dedicada ao fomento do artesanato nordestino.

“fechado por ser um antro de comunistas”. Ou seja, nas duas pontas de um espectro que se dedicava a inventariar e promover a cultura popular a reação oficial posterior a 1964 foi semelhante – nesse caso, a violência simbólica se equipara àquela dirigida ao “material subversivo” do MAMB.

Lembremos, por outro lado, da inserção profissional desses opositores: ainda que estivesse sempre muito próximo do governo federal, Renato Almeida se apresentava como um defensor do folclore, área do conhecimento que a institucionalização das Ciências Sociais tornava cada vez mais marginal; Lina era arquiteta e moderna, no período em que a arquitetura moderna brasileira tornava-se um fato cultural internacional – estávamos em plena construção de Brasília.

De volta a São Paulo, depois de se expor e se indispor, Lina participou, junto com alguns dos amigos que havia feito na Bahia, como Glauber Rocha, Vivaldo Costa Lima e Martim Gonçalves, da exposição Bahia no Ibirapuera, evento paralelo à Bienal e que ocupou a marquise do parque. Além desses colaboradores, trouxe um cartaz, de sua autoria, que reproduzia uma xilogravura, alguns objetos de artesanato, colocado sobre um chão forrado de folhas de eucalipto ou pitangueira, segundo as muitas versões, que variam. As parcerias dessa exposição evidenciam sua rede de relações na Bahia: se, de um lado, seus contatos com alguns intelectuais baianos de sua geração apresentavam pontos de conflito, havia uma geração mais jovem, com espaço no *Diário de Notícias*, que a chamava respeitosamente de dona Lina: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Fernando da Rocha Peres: a chamada geração “Mapa”.

A BAHIA NO IBIRAPUERA

Essa mostra, localizada na marquise próxima ao prédio da Bienal, no jovem parque do Ibirapuera, sinaliza, de um lado, as alianças entre o MASP, a *Habitat* e alguns artistas e intelectuais baianos. De outro, evidencia o tema da cultura popular e anônima em um museu ou exposição, enfim, revela a apropriação dessa cultura, o que viria a se repetir em diversas ocasiões, como na inauguração do Solar do Unhão com a *Exposição Nordeste*, a

¹⁵ . Luís Rodolfo Vilhena, *Projeto e Missão*, p. 107.

frustrada tentativa de levar a mesma mostra para Roma e “A mão do povo brasileiro”, que inaugurou a sede do MASP na Avenida Paulista.

A *Habitat* nº 56 noticiou a exposição com textos da própria Lina, que escreveu a quatro mãos com Martim Gonçalves, e de Jorge Amado. Amado destacou o papel dos organizadores, especialmente da italiana “cujo carinho e interesse pela Bahia já são de todos conhecidos”, de Edgar Santos, “grande reitor e grande baiano”, e assinalou o interesse da exposição, que buscava penetrar além do folclore e no pitoresco, – de volta o cronotopo de seu livro de 1945 – “na realidade e no mistério da Bahia”.

Cidade única no Brasil, onde mais densa e nobre se fez a mistura de raças (nossa democracia racial que é nosso orgulho), característica maior de nossa cultura, Salvador da Bahia é feita de poesia e de drama, de beleza antiga e de duro trabalho, de ritos de gentileza ultra-civilizada e de negras pedras onde se entranhou o sangue dos homens escravizados. Seu mistério não é superficial e turístico, sua realidade não é simples e fácil. Quiseram os organizadores desta Exposição permitir, através da fotografia e do documento vivo, um golpe de vista revelador da vida da Bahia. E o conseguiram. Fotógrafos da qualidade de Marcel Gautherot, Pierre Verger, Silvio Robatto e Ennes Mello fixaram a pedra e o homem, as torres de igreja e a pesca, os saveiros e as ladeiras. Mas aí estão os trabalhos artesanais, as flores feitas por mãos sábias de velhas pacientes, as colchas coloridas como quadros abstratos, aproveitamento de retalhos, de restos de fazenda. Aí estão os fifôs que iluminam as casas mais pobres, aproveitamento dos vidros vazios de remédio e de pedaços de lata. Mostrando a arte do povo e ao mesmo tempo sua vida. Aí está um amplo documentário sobre as religiões afro-brasileiras (...). Escultura da África e da Bahia, a mostrar a nossa ligação com as terras de Aioká. (...) Tudo o que o povo toca, nessa terra da Bahia, transforma-se em poesia mesmo quando o drama persiste. Eu poderia dizer que esta exposição revela sobretudo a força criadora de uma gente que não se abate mesmo nas mais duras condições.

Dessas coisas nasceram a arte e a literatura baianas. Ligadas ao povo e à sua vida. No meio dessas coisas, e a elas assim ligada, está crescendo a Escola de Teatro da Universidade da Bahia. (...)

Justifico a extensão da citação de Amado: era a Bahia se apresentando a São Paulo e ao mundo pela voz de seu mais conhecido escritor. Dentre as fotos expostas, já estavam o casarão no Pelourinho onde três décadas depois Lina faria a Casa do Benim, como também os objetos que depois fariam parte do Museu de Arte Popular. Mas o que é mais importante: enquanto os diversos países que participavam da Bienal se faziam representar por meio de seus artistas mais consagrados, a Bahia se fazia representar por sua imagem tão dual – pobre-rica, forte-fraca – , por meio de sua arte anônima e popular e, no limite, por

meio de tudo ou nada em particular: não era um grupo ou um artista que representava a Bahia: ela se mostrava moderna e popular, com seu povo resistente e sua universidade inovadora.

Curiosamente, apesar do forte aroma que as folhas exalavam na inauguração, com baianas de branco servindo acarajés e a presença do presidente Juscelino Kubitschek, a exposição *Bahia* não chamou a atenção da imprensa paulista e carioca. Evento paralelo a uma Bienal que contou com a pintura de Van Gogh e Torres-Garcia, arte tradicional chinesa e a arquitetura de Victor Horta e Mies van der Rohe¹⁶, foi mencionado apenas por um discreto – embora elogioso – artigo n’*A Tribuna*, de Santos, assinado por PG (Patrícia Galvão, a Pagu, conhecida escritora ligada ao primeiro tempo do modernismo em São Paulo), que destacou o caráter documental da mostra e a revelação da “força criadora de uma gente que não se abate”,¹⁷ e na revista italiana *Domus*, antes dirigida pela própria Lina.

Glauber Rocha, enviado especial pelo jornal *Estado da Bahia*, assim noticiou a exposição:

De um lado, numa extensão de quase cem metros, fotografias gigantes de Verger, Ennes, Robatto, Gautherot: era um verdadeiro roteiro cinematográfico da Bahia, montado com precisão narrativa. Entrava-se e logo uma imensa foto da Rampa dava a idéia geral do ambiente mais característico da cidade.¹⁸

Por outro lado, o MAM e a Bienal destacavam a inclusão das chamadas “artes menores”, um problema da arte contemporânea, questão universal que a Bahia apenas emblematicava:

Através desta exposição, rotulada apenas de *Bahia*, ver-se-ão aspectos e objetos da vida do homem “normal”, mas sob uma luz diferente, a ponto de se descobrir nas mais modestas expressões populares muitos pontos de contato com as mais avançadas expressões da arte moderna.

O que se deseja demonstrar, graças a *Bahia*, poderá encontrar-se, naturalmente, em qualquer outra cidade do Brasil ou do mundo. Por isso, a escolha que se fez foi puramente acidental.¹⁹

Entretanto, a proximidade com a Bienal paulista representava para algumas empresas baianas a possibilidade de através de prêmios adquirirem obras para um futuro

¹⁶ . A V Bienal de São Paulo de 1959 exibiu salas de Vincent Van Gogh, Expressionismo alemão, Torres-Garcia, Antoni Gaudí, Victor Horta, gravura chinesa, gravuras francesas, entre outras.

¹⁷ . *A Tribuna*, 20 de setembro de 1959.

¹⁸ . Citado por Maria do Socorro Carvalho, *op. cit.*, p. 67.

¹⁹ . Museu de Arte Moderna. *Notícias da V Bienal de São Paulo* n° 16, 16 de julho de 1959.

museu. Enquanto a Bienal e o Museu de Arte Moderna carioca, representados por seus diretores, Ciccilo Matarazzo e Niomar Muniz Sodré – que não escondia seu desejo de realizar a Bienal no Rio de Janeiro –, trocavam insultos pela imprensa, sete grupos econômicos da Bahia respondiam pela maior parte dos doze prêmios de aquisição²⁰. Mostrar para São Paulo e para o mundo a vida do homem comum da Bahia podia não ser tão importante para a Bienal, mas o era para o Governador Juracy Magalhães, que já anunciava o Museu de Arte Moderna na Bahia, e usava do prestígio da exposição de São Paulo para legitimar o acervo que começava a criar, além de colocar no mesmo espaço as chamadas artes menores que seu estado tinha a oferecer²¹.

No texto de apresentação da exposição, que escreveu com Martim Gonçalves, Lina reiterava publicamente suas posições, por vezes ambíguas, a respeito da arte popular e do folclore, e esboçava um programa que mais tarde tentaria cumprir no MAP: a vinculação entre o objeto cotidiano e o desenho industrial. O texto é concluído com uma afirmação a respeito da singularidade do isolamento, que também assinalava o caráter exemplar da Bahia:

Apresentamos a Bahia. Poderíamos ter escolhido a América Central, Espanha, Itália Meridional, ou qualquer outro lugar onde o que chamamos de *cultura* não tivesse chegado.

Com uma cenografia – feita com a participação de um diretor de teatro – que retomava a maneira de expor do MASP, carrancas, tapeçarias, fotografias, orixás, santos, ex-votos eram mostrados ora afixados na parede (orixás e ex-votos), ora em painéis metálicos como os usados por Pietro Maria Bardi desde as exposições na Itália, com uma inovação: as bases de concreto eram incrustadas por conchas. Dois santos ficavam em frente a uma parede pintada de dourado; o visitante era recebido logo na entrada por uma carranca; árvores de papel, uma outra feita de cata-ventos e um vaqueiro completavam a

²⁰ . As aquisições foram feitas por: Tabacaria do Brasil, de Salvador; Prefeitura Municipal de Jequié; Fratelli Vita, Salvador; Companhia de Seguros Aliança da Bahia; Norberto Odebrecht; Banco Econômico da Bahia; Samba – Sociedade Algodoeira do Nordeste. Estes prêmios de aquisição consistiam em comprar obras para o futuro museu em Salvador. A previsão era de que o museu fosse inaugurado ainda em 1959.

²¹ . “(...) a curiosa mostra não oferecerá os aspectos simplesmente folclóricos da antiga e bela cidade, pois visará, na verdade, destacar um dos problemas mais importantes da arte contemporânea. Pretende-se, com efeito, incluir no panorama da atividade estética as chamadas ‘artes menores’.” *Notícias da V Bienal de São Paulo* n.º 16, 16 de julho de 1959 (Arquivo da Fundação Bienal, São Paulo).

cenografia. A arte popular, retirada do seu contexto de produção e uso, era estetizada sob uma cenografia que dava aos objetos, muitas vezes singelos em sua particularidade, uma monumentalidade no conjunto e na repetição. O cartaz da exposição reproduzia uma xilogravura popular, recurso comum nos cartazes elaborados na Bahia nesse momento, assim como era no período expressionista da Bauhaus.

Se os paulistas pouco prestaram atenção à exposição, a julgar pela fraca reação da imprensa, a Bahia havia mostrado sua originalidade ao mesmo tempo faustosa e pobre. Já havia mostrado ao país, aos paulistas, cariocas e aos próprios baianos, na mostra mais importante do momento, que poderia ter seu próprio museu.

De volta a Salvador, Lina estava mais do que credenciada a ocupar o posto de *broker*, a ser o elo de ligação entre o instituído campo artístico paulista e o incipiente correspondente baiano. Por outro lado, por que deixaria São Paulo no momento em que estava encarregada do projeto e execução da sede definitiva do MASP? Como vimos na primeira parte deste trabalho, porque nesse momento rupturas pessoais criavam uma brecha em sua parceria com Pietro Maria Bardi, que em parte retomaria na volta da Bahia. Ademais, da Bahia ela continuou viajando periodicamente para São Paulo por conta do projeto para a avenida paulista, que não abandonou, pois a julgar que indicam as evidências era esse seu compromisso com o marido e com o MASP.

O “OCO” DO CASTRO ALVES

A primeira idéia da primeira-dama Lavinia Magalhães foi instalar provisoriamente o museu no Passeio Público, onde funcionava o edifício dos Diários Associados, o que evidencia mais uma vez a inspiração no MASP. Porém, havia pouco tempo o teatro da cidade, o Castro Alves sofrera um suspeito incêndio antes de sua inauguração, restando um “oco” em seu *foyer*. Ali decidiu-se instalar provisoriamente o museu enquanto permanecia a busca por uma sede definitiva. Mas, ainda que não funcionasse em edifício de Chateaubriand, fazia-se forte a presença de sua rede: o chefe da comissão para a campanha de doações foi o jornalista e colecionador Odorico Tavares e um dos primeiros doadores foi Edmundo Monteiro, chefe dos Diários Associados em São Paulo. Nesse momento, o

império de Chateaubriand na Bahia incluía, além do Diário, a Rádio Sociedade e a TV Itapoã.

A localização do MAMB era duplamente estratégica. Por um lado, acompanhava e propiciava a mudança de centralidade que começava a ocorrer, caminhando na direção do Campo Grande que se modernizava. O governo do Estado sofreu pressão de Diógenes Rebouças para que o projeto do Teatro Castro Alves, iniciado por Alcides da Rocha Miranda, fosse entregue a um arquiteto de fora. A construtora Norberto Odebrecht, por sua vez, pressionou para que este fosse realizado por outro arquiteto, Bina Fonyat, estabelecido na capital federal, mas que tinha obras na Bahia e lecionava no curso de arquitetura da Universidade da Bahia. Nos dois casos, a proposta do governo era fazer mais do que uma casa de espetáculos e, sob influência de Anísio Teixeira, fazer um complexo artístico e educacional, com salas de aula, espaço para palestras, recepções e exposições. O teatro foi aberto à visitação pública pouco antes de sua inauguração, mas cinco dias antes dessa data, sofreu um incêndio até hoje pouco claro. O MAMB herdou do próprio governo do estado suas ruínas.

Diferente do MASP, que, por sugestão de Bardi, não adjetivou o termo arte, o museu baiano era de arte *moderna*, como os MAM paulista e carioca. O folheto distribuído em sua inauguração, no dia 6 de janeiro de 1960, porém, relativizava e explicava tanto esse epíteto quanto a própria palavra museu. A ausência de um acervo, a principal ressalva que em São Paulo o casal Bardi dirigia ao MAM, em Salvador deixava de ser equacionada como um problema:

Este nosso não é um Museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria se chamar Centro, Movimento, Escola, e a futura coleção, bem programada segundo critérios didáticos e não ocasionais, deveria chamar-se: Coleção Permanente. É preciso também chegar-se a um acordo sobre a palavra Moderno. Passada a época das revoltas contra as correntes reacionárias da arte, cessada a necessidade do “choque”, do escândalo, chegando ao ponto em que a arte moderna é aceita por todos, é necessário começar-se a construir considerando encerrado o período da necessária “destruição” sob a pena de se fazer parte das “vanguardas retardatárias” e se ser colocado fora da realidade moderna.²²

²² .Arquivo MAMB, Salvador e instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo. O museu situava-se assim, frente aos impasses do alto modernismo, quando a arte moderna não apenas não mais chocava como era aceita em museus. Sobre o alto modernismo, ver Jameson e Harvey, op. Cit.

Na semana seguinte à inauguração, o *Diário de Notícias* noticiava o sucesso do museu, em artigo assinado por O.T. [Odorico Tavares], acontecimento medido não apenas pela quantidade de visitantes – mil e quinhentos no primeiro domingo, enquanto o MASP contava com apenas cem por dia – mas sobretudo pelo tipo de visitante que atraiu. A chamada era a foto de um menino pobre, franzino, que contemplava o quadro “O vendedor de passarinhos”, de Portinari, em imagem que aproximava visualmente o corpo do retratado e de quem contemplava o retrato. Outro, “tão humilde na sua roupinha batida” a apreciar os quadros de Bandeira. Fatos reiterados por Lina em artigo na semana seguinte, no mesmo periódico:

Fico intimidada pelo público da Bahia. Nunca vi ninguém deixar uma cesta ou uma trouxa de roupa do lado de fora para se ‘olhar o museu’. Era isso que eu secretamente esperava, razão pela qual aceitei colaborar na formação do museu bahiano. Mas a realidade ultrapassou minhas esperanças.

E menos de um mês após a inauguração, reforçava o caráter popular da Bahia em artigo também no *Diário de Notícias*:

Vim aqui dar um curso na Universidade da Bahia, Faculdade de Arquitetura, no passado, e tive oportunidade de verificar o ambiente daqui, *o mais interessante do Brasil* para o movimento artístico semelhante ao de certas cidades da Europa, o que não sucede no Rio e em São Paulo, onde este movimento não é de ambiente popular. Como trabalhei 12 anos no Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde não deu esse resultado que aqui nos primeiros meses já apresenta, porque havia notado essa receptividade no povo baiano, quis tentar aqui o que não consegui em São Paulo. Eu pensei que essa exposição não agüentasse sete dias. Hoje você vê, depois de mais de vinte dias, como ainda está sendo enormemente visitada. E note que não existe aqui aquela outra coisa que lá me revolta: o ar de superioridade e os risos da burguesia quando olham obras que não entendem. (...) Explica-se: a Bahia é a única cidade do Brasil que tem *tradição cultural*.

...

Em São Paulo, depois de doze anos, via sempre as mesmas caras. Aqui está sendo freqüentado pelo povo. O povo da Bahia é curioso, e a curiosidade é a mola de tudo. No sul eles estão absorvidos pelas televisões e outras coisas, não há tempo para um pouco de arte.²³

²³ . “Lina Bo Bardi: o baiano e o museu”, *Jornal da Bahia*, 31 de janeiro de 1960.

Em setembro do mesmo ano, Glauber Rocha publicou no mesmo jornal uma extensa reportagem onde aponta que o sucesso do Museu não era um consenso, que Dona Lina, como a chamava, “portadora da arte moderna para o Brasil”, “chocava” por sua eficiência e havia encontrado pela frente críticas e quase ausência de material humano. Glauber chamava a atenção para aspectos que iam além das exposições do Museu, como a Escola da Criança, dirigida pelo diretor teatral e psiquiatra Martim Gonçalves, e a Escola de Música Infanto-juvenil conduzida por Joachim Kollreuter. Segundo Glauber,

criança do povo, criança de classe média e criança da burguesia estudam nesta escola. A ausência de preconceitos estabelece nesta escola um clima de igualdade social. E parte da infância bahiana encontra um sentido de vida educada.

E assinalava dois projetos de Lina: uma Universidade Popular – ou seja, uma escola de Desenho Industrial e Artes Industriais – e uma revista popular – desde o papel, a capa, a linguagem, uma revista de crítica social:

Esta revista será, sem dúvida, o maior abalo sócio-cultural da Bahia. (...) E isto que seria verdadeiramente um Museu de Arte Moderna. ‘Arte’ aqui é a própria vida moderna e não os barões nos quadros, os poemas pernósticos, a literatura reacionária.

O oco do teatro foi transformado por Lina também em auditório. O museu funcionava no *foyer*, mas onde foi o palco ela projetou um teatro de arena, e uma rampa que sobrou do incêndio recebeu cadeiras que ela projetou, dobráveis, tornando-se um pequeno auditório. Nesses espaços, cuja aparência de improvisado e de poucos recursos oculta uma concepção de espaço teatral, que ela tentaria fazer prevalecer naquele teatro, com um projeto para sua recuperação “para o povo”²⁴, deu-se sua parceria com “Eros” Martim Gonçalves. Nesses trabalhos Lina desenhou figurinos e cenários para textos de Bertold Brecht e Albert Camus. O cineclube de Walter da Silveira também usou o espaço para fazer sessões de cinema, apresentar filmes mudos ou pouco usuais no circuito comercial da cidade²⁵.

²⁴ . Essa concepção de teatro grego, adaptado a apresentações de vanguarda mas não a uma ópera ou uma peça que requeira o teatro italiano, por exemplo, retornou em sua obra no Teatro Oficina e no SESC Pompéia.

²⁵ . “As sessões ali consistiam sobretudo em grandes filmes mudos (*Greed, La petite marchande d’allumettes, Metropolis, A nous la liberté, Outubro* etc.), ou velhos filmes falados (*Cidadão Kane, M, Monsieur Verdoux* etc.), ou ainda filmes que tinham sido vistos não fazia muito tempo (*Nazarin* ou *On the waterfont*) mas que reapareciam comentados pelo próprio Walter da Silveira.” Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, p. 59.

Os planos da direção do museu eram desde o início ambiciosos e visavam a criar uma nova centralidade nacional no Nordeste no que diz respeito à política cultural. A própria diretora do museu ao lançar um plano de atividades em 1959, definia seu papel em comparação com iniciativas similares no Brasil. Segundo ela, o MAMB pertencia ao grupo de museus-escola e propunha, além de suas atividades regulares, como mostras, uma Bienal Nacional a cada dois anos, a manutenção da parceria com a escola de teatro conduzida por Martim Gonçalves e com o Clube de Cinema, além da “grande escola de Artesanato Industrial a ser instalada no trapiche do Unhão à beira do mar”. Museu, afirmava Lina, pressupunha acervo e o MAMB era ainda pequeno, o que não era uma lacuna exclusiva da Bahia:

Os Museus de Arte Moderna, que de Fortaleza a Belo Horizonte e a Porto Alegre, estão surgindo no país, são, mais propriamente institutos, centros de cultura, um esforço às vezes comovedor, uma contribuição realizada com grandes dificuldades, na batalha pela cultura que o Brasil inteiro está empenhado em desenvolver. O Museu de Arte de São Paulo, com verdadeira pinacoteca, importante principalmente pela séria coleção de impressionistas franceses, é o único a merecer o nome de museu no sentido tradicional, ao passo que o Museu de Arte Moderna de São Paulo dedicou-se quase que exclusivamente à realização das Bienais internacionais.²⁶

Em junho de 1961, o MAMB anunciava a intenção de realizar, dentro do prazo de um ano, uma Bienal Nacional, diferente da Bienal de São Paulo, segundo Lina.²⁷ A idéia deve ter nascido quando da inauguração do museu, e já prefigurava possíveis alianças com Pernambuco. Quando o MAMB expôs cerâmicas de Francisco Brennand em abril, a mostra mereceu um poema de Ariano Suassuna, que Lina recebeu com uma dedicatória: “esperando que consiga sua casa e faça a Bienal, de modo que o Nordeste aponte o caminho”.²⁸

O MAMB deveria ter sua sede definitiva, um projeto a ser realizado a quatro mãos por Lina e Diógenes Rebouças, que não chegou a acontecer. A casa que deveria abrigar uma Bienal e ajudar a apontar um caminho para o Nordeste viria a ser um abandonado solar colonial à margem da maior baía do Brasil.

²⁶ . *Museu de Arte Moderna da Bahia*, documento datilografado, 1959, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo.

²⁷ . *A tribuna*. Salvador, 11 de junho de 1961.

²⁸ . Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo

Contudo, antes de se desdobrar no MAP, o MAMB cumpriu uma ampla programação. Sem acervo ou pinacoteca, realizou exposições a partir do acervo do MASP, mostrando Degas, Van Gogh, Renoir, entre outros; realizou diversas exposições didáticas, também nos moldes do MASP. E como vimos, estabeleceu parcerias fundamentais: com o cinema e o teatro que se realizava na Bahia. Em 1960, o Clube de Cinema da Bahia, em funcionamento havia dez anos, passou a usar o espaço do museu, o auditório formado pela rampa. Nesse momento, o cinema era uma das intenções da universidade, que privilegiava arte e cultura. O Centro dos Estudos Cinematográficos da Bahia, criado em 1957, pretendia ser o embrião de uma futura escola de cinema de nível superior.²⁹

A antiga capital pretendia ser também a capital do cinema nacional. O chamado Ciclo do Cinema Baiano (1958-1962), que nos legou *A grande feira* – filmado em Água de Meninos — e *Tocaia no asfalto* – com cenas filmadas no próprio MAMB, de Roberto Pires, *O Pátio* e *Barravento*, de Glauber Rocha, além de filmes rodados na Bahia como *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto – cujo cartaz foi feito por Lina – e o premiado *O pagador de promessas*, coincidiu com os anos de implantação do museu. Também nessa área a Bahia atraía estrangeiros, como o neo-realista Roberto Rossellini e Marcel Camus, ambos em busca de material para seus novos filmes.

O MUSEU DE ARTE POPULAR

Tombado em 1943, o conjunto do Solar do Unhão foi “revelado” quando da construção da Avenida do Contorno. Sua restauração, a cargo de Lina Bo Bardi, escapava um pouco ao costumeiro rigor do SPHAN, que em alguns casos reinventou a construção passada. Lina demoliu, além de conservar e recuperar. Na área onde diversas construções deram lugar, de uma fábrica de rapé a um depósito de combustível, ela deixou um terreiro, uma quase praça com vista para a Baía de Todos os Santos. As portas e janelas, que, ao longo da ocupação da edificação, receberam diversos tons, foram pintadas de vermelho. A justificativa de Lina a respeito da escolha dessa cor, que posteriormente lhe criaria

²⁹ . Maria do Socorro Carvalho, , *op. cit.*, p. 114.

problemas, assentava-se em uma suposta preferência do povo humilde pela cor vermelha, pela observação de que, enquanto edifícios coloniais restaurados têm suas portas e janelas verdes ou azuis, nos bairros populares de Salvador, estas são muitas vezes vermelhas. A cor se justificava, em seu discurso, pelo uso a que se destinava a edificação restaurada, onde deveria prevalecer “uma reintegração na vida de hoje, fora de qualquer saudosismo estilístico”.³⁰

Mas a maior transformação foi no espaço interno do solar, onde uma escada que ligava os dois pavimentos foi substituída, em uma intervenção que, demolindo o segundo piso, criou um novo oco, um espaço vazio. Em meio a esse espaço criado, amarrando os quatro cantos da casa, ela projetou uma escada de grande dimensão, uma *promenade*,³¹ toda de madeira, sem pregos, com encaixes que, segundo sua autora, reproduziam aqueles usados em carros de boi. Esse restauro, que ela justificou como sendo crítico, era uma intervenção que, mais do que recuperar a antiga ambiência do solar setecentista, já visava sua utilização como museu. É possível arriscar mais: já vislumbrava sua utilização como museu e escola de arte *popular*, razão pela qual enfatizou nessa intervenção os encaixes usados na escada, as cores etc., (o que em seu projeto evidenciava uma leitura da arquitetura colonial brasileira que era informada, não pelo SPHAN mas pela museologia italiana) as posturas modernas de restauro e o olhar para a cultura popular que encontrou na Bahia, discurso que pouco evidenciou o caráter técnico da celebrada escada.

Segundo o arquiteto Paulo Ormindo Azevedo – que assistiu às palestras de Lina em 1958 –, o conjunto do Unhão não foi a primeira tentativa de restauração renovada na Bahia. Em 1956, por iniciativa de Edgar Santos, o arquiteto Waldmir Alves de Souza recuperou o Convento de Santa Teresa, no bairro do Sodré, também demolindo anexos considerados sem mérito arquitetônico e “dessacralizando a igreja”.³²

Concluída a obra, em maio de 1963, Lina escreveu ao governador Lomanto Júnior:

O conjunto do Unhão é apenas uma “restauração”, mesmo se de grande beleza. Agora é preciso ser realizado o plano de Artesanato Popular, para que tudo não

³⁰ . “Restauração crítica como deve ser hoje”, artigo de jornal sem referência ou data, mas anterior a 1963, arquivo SPHAN, pasta relativa ao Solar do Unhão.

³¹ . Cenografia: a escada de madeira é a *promenade* arquitetônica de que falava Le Corbusier: não é para se subir com pressa, diretamente, mas para se percorrer, admirar o ambiente construído. Em algumas de suas obras, o arquiteto franco-suíço projetava uma escada, para se subir e descer rapidamente e uma rampa, *promenade*.

³² . “Salvador: a difícil reapropriação do patrimônio edificado” Revista Projeto 160, pp. 40-42.

fique apenas numa programação bonita, mas sem fundamentos reais na vida da cidade. (...) Acabo de voltar do Sul e peço para incluir nosso problema não nos da “arte” requintada mas entre os mais urgentes, sendo o plano do Unhão não de “arte-lazer”, mas de trabalho popular. (...) ³³

De certa forma, a “plataforma” do uso breve que se fez do Unhão enquanto extensão do MAMB já era parte do ideário de Lina desde a fundação do primeiro MASP e da *Habitat*. Um artigo como “A função social dos museus”, publicado já no primeiro número da revista, continha uma vertente que, radicalizada, poderia aí desembocar. A radicalidade, se é que houve, foi dada parcialmente pelo contexto que o ambiente cultural do nordeste então vivia, onde o museu poderia ser lido em conjunto com ligas camponesas, Movimento da Cultura Popular e outros, com os quais Lina e uma parcela significativa da intelectualidade do período simpatizavam, e principalmente pelos acontecimentos posteriores a 1964 que fizeram, em parte, com que ele fosse revisto com um olhar mais à esquerda. Parcialmente, pois a exposição que inaugurou o museu era ao mesmo tempo uma denúncia e um projeto social, ainda que de alcance limitado.

A exposição em museus de objetos que não foram concebidos como obra de arte propicia questões interessantes para a antropologia contemporânea. Apropriação é um dos termos-chave empregados por James Clifford para dar conta das iniciativas que tomam por exemplo objetos rituais e utilitários de populações chamadas primitivas e realizam a migração destes dos museus de história natural para os museus de arte. Duas modalidades de apropriação, mesmo quando aparentemente se está elevando o *status* desses objetos – e do mesmo modo, das populações que os produzem. Impossível é separar essa apropriação, que pode ter diferentes finalidades da estetização que, ao retirar o objetos de seus contextos usuais, precisa propor para eles um novo arranjo, criar uma atmosfera, uma cenografia onde eles possam ser relidos. A apresentação, no caso do Unhão, como já havia sido mostrado na *Bahia no Ibirapuera*, assentava-se sobre um conjunto de peças, cuja exposição evidenciava seu caráter anônimo e muitas vezes coletivo, de uma autoria que não era uma questão fundamental. O visitante deveria olhá-las como um conjunto, posto que não eram obras de arte únicas e autorais, portanto não poderiam ser expostas isoladamente, mas grupos, *corpus*, tipos. Um procedimento semelhante ao da preservação do patrimônio arquitetônico

³³. A cópia da carta encontra-se no arquivo do MAMB, no Solar do Unhão.

quando classifica conjuntos cujas casas, muitas vezes comuns e semelhantes não apresentam monumentalidade se isoladas mas que, conjugadas, revelam importância que nada deve a monumentos isolados e tratados como exceção.

Um documento sobre a qualificação jurídica dos dois museus³⁴ diz ser o MAMB um centro cultural altamente dinâmico que deve ser ampliado de modo a pesquisar e estudar a tradição cultural baiana. O documento ressalta que o Conjunto do Unhão já é propriedade do MAMB por doação do governo do estado e propõe a “criação de um Museu de Arte Popular que realizará cuidadosos programa de pesquisa de materiais de artesanato e manifestações de cultura popular, organizando inclusive um acervo com o material recolhido.” O museu deveria se tornar um centro de estudo do trabalho artesanal, que colocaria em contato mestres e aprendizes artesãos com estudantes de *industrial design* para que conhecimentos técnicos pudessem ser trocados, “capacitando-os a desenvolver um desenho industrial de elevado padrão e baseado nos valores culturais da tradição brasileira”.

A proposta, que afirmava se distinguir de outras de fomento econômico-assistencial, visava o artesanato em “seu conteúdo estético-cultural, sedimentado em conhecimento da matéria, em forma, em função, em eficiência e em adaptabilidade às condições do meio, no espaço e no tempo, com valores universais”. Ainda assim, havia no documento a intenção de dignificar esse trabalho, inclusive no mercado por meio de mostras nacionais e internacionais, de um lado, e da venda de objetos em um Mercado do Artesanato do Unhão a ser instalado nos aros da avenida do contorno. O projeto partia de um diagnóstico: de um lado, a fratura artesanato-indústria; de outro, o fato do Brasil ainda não possuir uma produção nacional de objetos industriais, exportando formas e desenhos. Dessa análise decorria um projeto de prazo e alcance mais amplos:

Uma produção nacional não deve ser criada sem ser fundada no terreno da realidade e das necessidades efetivas do país.

A eliminação da utopia na criação de um organismo desse tipo é o primeiro requisito indispensável ao seu sucesso no campo das necessidades práticas do País (uma experiência tipo Bauhaus ou Hulm seria inútil a um país jovem, com uma civilização de *fatores fortemente primitivos e ligados à terra, aliás, fatores e elementos moderníssimos, segundo entendimento contemporâneo*). Outras diretrizes devem igualmente ser observadas: a) a evolução para um centro de desenho

³⁴ . Datilografado, sem data e autor, mas pelo texto e conteúdo é possível determinar que seja de Lina. (Arquivo Lina Bo Bardi. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo).

exclusivamente industrial deverá acompanhar o desenvolvimento da indústria regional, à qual deverá servir; b) é indispensável tomar conhecimento da atividade artesanal ainda fortemente ativa no Nordeste do país, atividade que tem que ser estudada através de um levantamento efetivo, valorizada na sua realidade, nas suas diretas possibilidades econômicas face ao mercado nacional e internacional, nos seus valores culturais que deverão estar na base da futura formação estética do futuro desenho industrial nacional.³⁵

Foram duas exposições que inauguraram o solar restaurado e o MAP. *Artistas do Nordeste* repetia a idéia da pintura exposta em cavalete, na mesma altura em relação ao espectador que estaria em relação ao pintor, e que teria seu apogeu com os cavaletes de vidro do MASP paulista. Mas nessa exposição, as pinturas vinham ora nas paredes caídas ora em cavaletes que eram nada mais do que ripas de madeira sem acabamento que iam do teto ao chão, onde as pinturas eram apoiadas. Os expositores, da Bahia, Pernambuco e Ceará eram, dentre muitos, João Câmara, Francisco Brennand, Sante Scaldaferrri.

Na exposição integrada, intitulada *Civilização do Nordeste*, os objetos utilitários – cerca de mil peças – eram separados dos rituais, religiosos ou de fruição, para acentuar seu caráter de série e exemplaridade, de objetos artesanais que deveriam ser convertidos em protótipos para uma nova abordagem do desenho industrial. Um caminho pobre que não fosse o dos *gadgets*, mas do objeto pobre e utilitário elevado à dignidade, sobre o qual se construía uma atmosfera gramsciana de saber comum, bom senso, bom objeto. Objetos comprados na feira de São Joaquim, Água de Meninos eram transmutados por uma estetização pragmática, política, parte de um projeto que culminaria na escola de artesanato que Lina pretendia instalar no novo museu, mas que já era parte da agenda do Museu de Arte Moderna, a julgar por artigo que Glauber Rocha publicara em 1960 em que lançava os planos da Sra. Lina Bardi. Dentre eles constavam uma Escola de Artesanato, de Desenho Industrial, de Artes Industriais. Em suma, adiantava Glauber, uma Universidade Popular.

D. Lina acredita que o Brasil possui um vasto e inédito material para uma cultura nova. Estranhamente essa sua atitude irrita as outras mentalidades retrógradas que sonham com a decadência européia, quando vivem no centro de uma arte e de uma vida latentes. D. Lina acredita na arte popular e não acredita que a arte possa viver desassociada do homem. A Universidade Popular será a valorização dos nossos costumes objetivados (das nossas práticas como as cerâmicas, artefatos, esculturas e

³⁵. Idem. Ênfase adicional.

pintura primitiva) elevados à condição de elementos úteis em uma sociedade em desenvolvimento. Sem dúvida, temos uma pretensão tremendamente de vanguarda dentro de um Estado onde os valores estão, em sua maioria, presos a um narcisismo verborrágico e decadente.³⁶

As áreas a serem pesquisadas eram quatro: Salvador, Recôncavo, Estado da Bahia e restante do Nordeste Brasileiro. Os objetos artesanais seriam divididos por material: metais, madeira, argila, vidro, fibras, impressos etc. O cronograma previa trinta meses de trabalho de pesquisa.

Enquanto a escola não vinha, o antigo solar restaurado abria suas portas vermelhas para uma exposição que foi muito bem recebida pela imprensa local e nacional, que pôs em destaque seus aspectos estéticos, a força persuasiva da montagem, sua originalidade, mas não mencionou o texto que apresentava a mostra e o museu.

A EXPOSIÇÃO NORDESTE

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização do Nordeste. *Civilização*. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico. Que o acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente, (mesmo se a palavra “técnico” define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas.

(...) Matéria prima: o lixo.

Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do “nada” da miséria. Esse limite a contínua e martelada presença do “útil e necessário” é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital. Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade do objeto artesanal-padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais, e não à abstração folclórico-coreográfica.

Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folklore por ser o folklore uma herança estática e regressiva, amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que a arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido

³⁶. “MAMB não é Museu: é escola e “Movimento. Por uma arte que não seja desligada do homem” *Jornal da Bahia*, 21 de setembro de 1960.

artístico mas também no fazer tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais.

Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação (não da indigência), no mundo de hoje; caminho necessário para encontrar dentro do humanismo técnico, uma poética.

Esta exposição é uma acusação.

Acusação de um mundo quer não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradadoras condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura.³⁷

Com esse texto impresso em papel pardo o Solar abriu suas portas vermelhas para a sociedade baiana em mostra bastante bem recebida pelos estudantes e pelo público em geral, a julgar pela recepção que a imprensa lhe conferiu. Não seria essa uma leitura possível da assertiva de Geertz, que diz que público e produtores são forjados na mesma fábrica? Ou da ressalva de Bourdieu de que o comanditário nem sempre é o destinatário da obra? A análise que Roberto Schwarz realizou no final da década de 1970, não obstante algumas ressalvas que o próprio autor veio a fazer anos depois, permanece pertinente ao nosso objeto. Segundo o autor:

(...) no Brasil, a deformação populista do marxismo esteve entrelaçada com o poder (particularmente durante o governo Goulart, quando chegou a ser a ideologia confessa de figuras importantes na administração), multiplicando os qui-pro-quós e implantando-se profundamente, a ponto de tornar-se a própria atmosfera ideológica do país. De maneira vária, sociologia, teologia, historiografia, cinema, teatro, música popular, arquitetura etc., refletiram os seus problemas. Aliás, esta implantação teve também o seu aspecto comercial – importante, do ponto de vista da ulterior sobrevivência – pois a produção de esquerda veio a ser um grande negócio, e alterou a fisionomia editorial e artística do Brasil em poucos anos.³⁸

Voltemos ao texto incisivo impresso em papel pardo. Em primeiro lugar a palavra civilização, comumente na Europa usada em oposição à barbárie – não nos esqueçamos que ela era italiana. Mesmo advertindo não se pretender o peso áulico e retórico, o termo surge no texto e contexto como uma qualificação daquilo que era normalmente desqualificado. A pobreza e seus objetos cotidianos aparecem apropriados esteticamente e politicamente para fazer frente a um projeto de industrialização submisso e alienante. Se, do ponto de vista do campo da arquitetura moderna é uma rediscussão da agenda do *design*, uma abordagem

³⁷ . O grifo é do texto original.

³⁸ . “Cultura e política, 1964-1969” *O pai de família e outros ensaios*.

sincrônica pode sugerir outro paralelo, uma comparação com os métodos de alfabetização do pedagogo pernambucano Paulo Freire e sua pedagogia do oprimido. Como se a conscientização da palavra e do objeto fossem pré-requisito para a ação política. Para quem o discurso apropriado era então devolvido? Para o produtor daquele objeto, que se via exposto no museu, como Mestre Vitalino, considerado autenticamente popular, alçado à categoria de artista; e para a elite nordestina que certamente tinha uma ligação no mínimo ambivalente com seus setores pobres e seus objetos. Acusa-se, mas se estetiza; ou o contrário. Por isso, a exposição tão bem recebida, até segunda ordem, quando mudam os ventos da política nacional. E há que se acrescentar, citando Roberto Schwarz, que boa parte da clientela desse tipo de evento nesse período era formada por estudantes simpáticos as idéias de esquerda. Civilização nesse contexto era um conceito incluyente, que de um lado, apesar da advertência mantinha o caráter retórico da superioridade daqueles que eram civilizados e de outro, buscava despir essa conotação proximando na peculiar noção prática de cultura que é a cultura do modo de vida.

Os objetos expostos eram então, à sua maneira, modernos, utilitários, exemplos de simplificação, aquilo que o *design* deveria ter sido se as tendências posteriores a 1945 não tivessem se aproximado do *styling*, da produção de *gadgets*, se o *design* não tivesse se tornado um aspecto tão central à produção de bens na chamada sociedade de consumo. Como o Brasil ainda não havia se industrializado a níveis satisfatórios e era possível se pensar num futuro alternativo, a apropriação desses objetos deveria possuir caráter exemplar.

Por isso a importância de se distingüir artesanato e folclore. No texto, *folklore* com a grafia original evidencia o quanto Lina permanece presa a uma questão européia, cuja forte experiência dos governos autoritários então ainda bastante recente fazia com que a palavra trouxesse as inevitáveis associações regressivas.

A “acusação” guarda um pouco do tom expresso por Jorge Amado em seu *Bahia de Todos os Santos*. E tal qual esse guia da Bahia, teve seus aspectos mais polêmicos guardados para fazer sobressair o que havia de mais exótico. Todavia, estávamos às vésperas de um golpe de estado. O exotismo poderia então ser esquecido e revelado apenas o aspecto de simpatia com movimentos populares como as Ligas Camponesas, ou com

intelectuais de esquerda como o MCP de Pernambuco.³⁹ E Pernambuco, não obstante as constantes disputas entre a Roma Negra e a Veneza dos Trópicos, era para a diretora do MAP a extensão natural de suas atividades, desde a ampliação de um conceito de arte popular da e na Bahia para todo o Nordeste.

Há nas anotações pessoais da arquiteta no período um *croqui* de um triângulo onde uma das vértices era seu nome para a Bahia e nas outras os nomes de Francisco Brennand para Pernambuco e Lívio Xavier para o Ceará. *Il triangulo del Nordeste*, escreveu, completando com outra anotação que dizia: antibienal. O casal Bardi desde a fundação da Bienal de São Paulo publicizou suas posições contrárias. O argumento de Pietro Maria Bardi era claro: como podia uma mostra no século XX copiar os estatutos da Bienal de Veneza que eram do final do século XIX? Mas havia, por parte dele e de Lina outros motivos: a rivalidade entre Assis Chateaubriand e Ciccilo Matarazzo, além de razões mais conceituais. A Bienal, diziam, fazia com que o campo das artes plásticas em São Paulo e no Brasil, de um lado se atualizassem mas de outro, que passasse a ter como referência a arte contemporânea que se produzia na Europa e Estados Unidos, produzindo diversos “Jackson Pollock”.⁴⁰

Antibienal então quer dizer uma produção que não tenha em mente a atualização ou o alinhamento do campo artístico com o que se produz no exterior mas um olhar para as necessidades do país, para um projeto original? Ao polígono da seca, expressão comum na época, era possível propor o triângulo do Nordeste, expressão usada por Lina na ocasião da inauguração do museu.

O segundo vértice do triângulo, o escultor Francisco Brennand ocupava nesse momento o cargo de Chefe da Casa Civil do governo de Miguel Arraes, posição que lhe conferia o direito de fazer projetos para a área da cultura. Conta Brennand que certa vez, passeando com o pintor Cícero Dias pelas margens do rio Capibaribe, olharam o presídio municipal que ali funcionava e disseram “é o nosso Palácio de Buckingham!”. Nesse edifício começaram a planejar uma casa de cultura que deveria ter um programa semelhante ao do Museu de Arte Popular da Bahia, com o qual trabalharia em conjunto⁴¹. Quando o presídio foi transferido do centro de Recife, o projeto de adaptação para uma casa de cultura foi

³⁹ . A respeito dos diversos movimentos de cultura popular, ver Leite, Sebastião Uchoa., completar.

⁴⁰ . Conversa não gravada com o colecionador Giuseppe Baccaro, Olinda, julho de 1998.

⁴¹ . Depoimento à autora, Recife, julho de 1998.

entregue por Brennand a Lina e Lívio Xavier, que trabalhava no incipiente Museu da Universidade do Ceará foi encarregado de dirigi-lo. Deveria se apresentar para o novo cargo no dia 2 de abril de 1964⁴².

Xavier conta que conheceu dona Lina na Universidade do Ceará quando ela foi para o estado coletar material para a exposição. Como a universidade estava tentando montar um museu, o reitor o encarregou de ajudar e ciceronear a diretora os museus baianos que nesse momento já eram bastante conhecidos. Lívio se recorda do dia em que conheceu Lina na reitoria, de *tailleur*, alta,, segundo ele, séria, extremamente diferente das mulheres que convivia. Tornou-se logo um ajudante empenhado, quase um aprendiz e um amigo pessoal, amizade que culminou em 1966 com o nascimento de sua filha Isabel, que fez com que Lina deixasse São Paulo por uns dias para batizá-la em Pernambuco.

Não há cópias do projeto para um centro de atividades em Recife. Brennand foi excluído da lista dos eleitos de Lina, que se refere a ele no polêmico artigo de 1967 (“Cinco anos entre os brancos”) como o Brennand *daqueles dias*. Dias em que ele pintava painéis politizados onde aparecia na Batalha de Guararapes, atualizada por uma bandeira nacional republicana, ao lado de Ariano Suassuna de Jânio Quadros⁴³. Lina, Brennand e Suassuna voltariam a trabalhar juntos em 1969 no filme *A compadecida*⁴⁴. Em 1990, Lina recordou a ligação e o interesse que ela, como diretora dos dois museus, tinha em expandir sua ação para estados e regiões fora do sudeste brasileiro.

... se você ia a Pernambuco encontrava... Todo o Triângulo Mineiro, ou o Ceará, em todo o Polígono da Seca, você encontrava um fermento, uma violência, uma coisa cultural. Cultural no sentido histórico verdadeiro do país, não de biblioteca, muito importante, que era conhecer a própria personalidade do país. Da valorização dos valores do país.

É muito importante... eu não quero... vou dizer só poucas palavras: aquilo que aconteceu, por exemplo, na Escola de Teatro, e em todo conjunto cultural ... mas não era só a Bahia, pelo menos nós do Museu de Arte moderna, eu me ocupei de todo Polígono da Seca. Nós éramos ligados diretamente a Pernambuco, a Miguel Arraes, a todo o pessoal importante, não vou fazer os nomes porque, entende?⁴⁵

⁴² . Depoimento à autora, Recife, dezembro de 1999.

⁴³ . Ver capítulo 1.

⁴⁴ . O filme foi baseado na peça *O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Martim Gonçalves encenou na Bahia em 1959.

⁴⁵ .. Depoimento a Marcelo Ferraz para o livro *Arte na Bahia*, em novembro de 1990.

Após o golpe de 31 de março, Lina continuou viajando para São Paulo, como sempre fazia. E em início de agosto ao retornar a Salvador encontrou no MAMB – ela mantinha provisoriamente os dois museus– os famosos canhões de Amaralina e a exposição “Material subversivo”. Rompeu publicamente com seu assistente, o pintor Sante Scaldasferri, que não conseguiu impedir que o governo do estado – o próprio governador Lomanto Júnior havia inaugurado a mostra em 30 de agosto – instalar-se aí mimeógrafos, panfletos dos estudantes, livros comunistas. “Mio museo”, teria dito antes de encaminhar pedido de demissão e deixar a Bahia com menos apoio do que supunha.

Do MASP da 7 de abril, enviou um telegrama a Lomanto Júnior no dia 12 de agosto, pedindo demissão em favor dos interesses culturais da Bahia:

Afirmo absoluta impossibilidade reconsideração dada impossibilidade restabelecer condições necessárias objetivos culturais et museológicos consagrados stop apelo vossa excia tornar publico meu constante interesse servir causa desenvolvimento cultural Bahia et gratidão inúmeras demonstrações desinteressadas generosa gente Bahia.

Não houve pedido de reconsideração e o historiador e antropólogo Renato Ferraz, que já trabalhava com Lina no MAP, ocupou a direção interinamente até que seu cunhado Mário Cravo Júnior voltasse de um período de estudos em Berlim para assumir o posto, unificando os dois museus no Solar do Unhão com o nome de Museu de Arte Moderna da Bahia.

Lina terminou o projeto do MASP, que depois de um longo período de obras e negociações foi inaugurado com uma exposição chamada “A mão do homem brasileiro”. Mais uma vez a Bahia em São Paulo, desta feita na avenida Paulista.

O tom vermelho das janelas do Solar do Unhão e a escultura de Antonio Conselheiro de Mário Cravo que o MAMB havia adquirido e implantado em frente ao Teatro Castro Alves (e que foi retirada para ceder lugar aos canhões já citados) tornaram-se provas inequívocas de sua adesão ao comunismo soviético. Sabemos que em Recife a repressão posterior ao golpe foi das mais intensas.

A Bahia e a cultura popular não ficaram circunscritas a esse onde-quando. Com o auxílio de seus contatos em Roma, Lina tentou em 1965 levar a exposição Nordeste para a

capital italiana e sua cidade natal. Para tanto, realizou novas viagens ao Nordeste, com discrição, ao que parece, e sem alardear sua presença em Pernambuco, principalmente, tomou novamente algumas peças emprestadas de Livio Xavier, para montar a exposição. Contudo, quase na hora da inauguração, o Itamaraty interveio, alegando que tal mostra não poderia ser exibida no exterior. A exposição foi encaixotada e enviada para o Brasil, provavelmente para o MASP. O conhecido crítico italiano Bruno Zevi, o mesmo que anos antes havia se tornado conhecido no campo da arquitetura e crítica brasileira por sua polêmica com Mario Pedrosa acerca de Brasília – Zevi era contrário à cidade planejada de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer que Pedrosa apoiava como uma constatação, a de que estávamos de fato no Brasil “condenados à modernidade”— escreve um artigo que publica no *Espresso di Roma* em abril de 1965 intitulado “A arte do povo apavora os generais”, que foi aqui reproduzido na esquerdista *Revista da Civilização Brasileira*, de Enio Silveira, traduzido a pedido de Lina por Noenio Spínola, e também no jornal carioca *Correio da Manhã*.

O artigo de Zevi tratou a passagem de Lina pela Bahia como um salto em sua biografia, enfatizando a rede onde ela nesse estado se inseriu:

A esta altura Lina Bo encontra os economistas e sociólogos que trabalham no planejamento regional e por meio deles conhece os jovens que se ocupam da luta contra o analfabetismo que logo se encaminha no sentido da redenção social das massas. O salto se define: da arte moderna passa-se à arte popular, da cultura importada à documentação de produtos autóctones até então ignorados e ocultados. (...)

Em 1989, recordando passagens de sua relação de anos com Pierre Verger, Lina afirmou que a exposição que preparava para inaugurar o Unhão deveria seguir para Paris e Roma. Paris foi onde se encontrou com Verger para preparar a mostra que terminou não sendo realizada.

Seu retorno a Salvador, que já foi mencionado na capítulo “Trajetória”, significa uma tentativa da cidade e do estado da Bahia retomar o projeto interrompido no que tange à sua hegemonia cultural no plano nacional. Mais uma vez, o que está em jogo é a imagem do lugar no fluxo de outras imagens que competem pela centralidade da nação. “O Brasil começou aqui”, repete a mídia hoje, enquanto finalizo essa tese, e diversos trabalhos de recuperação desse período heróico, a “era Edgar Santos” principiam a relatar fatos até

pouco ocultos, ainda que sob uma ótica que, de um modo geral, os torna mais participantes da construção dessa mitologia do que analíticos da mesma.

Contudo, assim como o SESC Pompéia e as últimas obras pelas quais Lina já era uma arquiteta consagrada e recuperada, os projetos de revitalização do Centro Histórico de Salvador, realizados apenas em uma pequena área, excedem o limite temporal dessa tese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória de Lina Bo Bardi mostra como a análise sociológica pode dar conta de um indivíduo, singular e típico, capturando aspectos individuais de tensões sociais, que um caso singular pode ilustrar de modo paradigmático¹. Quero crer que, passando longe da hagiografia comum nesse tipo de reconstituição, a figura de Lina emerge re-situada, sua importância no campo e nas paisagens urbanas onde interveio, revistas e reforçadas.

Os dois capítulos que analisam o projeto espacial e de uso interno dos museus de São Paulo e Bahia mostram como sem o conhecimento das particularidades do campo, seus dilemas, disputas e classificações a decisão entre a análise externa ao objeto e a interpretação interna tornaria a visão deste deficiente. Fatos urbanos que são, não prescindem de uma visão da história da cidade e do urbanismo que os situe; contudo, não se satisfazem apenas com ela, sem levar em consideração os atores envolvidos nesse processo, que vão do poder público, especuladores até seus autores que por sua vez respondem a todas essas demandas externas e objetivas e às regras do campo que não são menos constrangedoras e obrigatórias. Reconhecer a autoria não é, nesse sentido, preconizar a vontade, o desejo subjetivo do autor, mas verificar as condições sociais dessa autoria. Desmontar e remontar as condições de idealização e efetivação de projetos distintos e complementares como o MASP em suas duas versões a que corresponde um onde-quando também em duas versões, assim como a dobradinha MAMB/MAP é recompor, nos termos de Geertz, um universo onde questões como o técnica usada no vão ou os encaixes perfeitos de uma escada fazem e conferem sentido.

São Paulo e Bahia foram separados em capítulos por uma decisão narrativa que possibilitasse a agregação dos dados da pesquisa, mas chamo a atenção para sua complementaridade no plano das hierarquias e centralidades na nação. Desde o início do MASP e da *Habitat*, Bahia e sua arte popular, seus intelectuais, esteve presente. Ao convidar Lina para criar um museu em Salvador havia um reatar de alianças entre agentes dos dois estados, que nesse conluio excluíam a política cultural da capital federal. O Rio de Janeiro esteve presente o tempo todo, nessas disputas e nessa tese, ainda que nas brechas e entrelinhas. O interlocutor oculto muitas vezes era o Rio, seu MAM, Lúcio Costa e Oscar

¹ . Elias, Norbert. *Mozart*, op. cit. ,p. 17.

Niemeyer, Niomar Muniz Sodré, a herança de Gustavo Capanema. A cidade que estava na eminência de perder sua centralidade política, ao menos em parte, com a transferência da capital para Brasília, mas certamente não todas as outras facetas desse lugar no cenário nacional. Como nos ensinam Ginzburg e Castelnuovo, centro e periferia são noções realcionais; nesse sentido, contrastivas como as identidades estudadas por nós antropólogos.

Nesse jogo identitário entre municípios, paisagens urbanas construídas e representadas simbolicamente, São Paulo enviava bailarinas de Degas e meninas de Renoir para a Bahia que retribuía com ex-votos. Os dois museus, não obstante suas intenções ideológicas e pedagógicas em certa medida fixou os atributos com os quais e contra os quais as identidades locais se construíam. O MASP, da sua localização ao seu acervo e sobretudo pelo seu projeto arquitetônico, que é muito mais que um invólucro para tudo isso, é a celebração da modernidade da cidade que se construía (constrói) e destruía (destrói) a cada minuto. Não por acaso a Paulista e o próprio museu foram reconhecidos e re-significados como símbolos da cidade em diversas ocasiões. Talvez se possa dizer que Lina, Bardi e Chateaubriand revelaram, sabendo disso ou não, um profundo sentido do jogo ao ali edificar aquele edifício específico – como um jogador que em uma partida sabe sem saber exatamente onde a bola vai pousar. O Solar do Unhão, adapta-se ao cronotopo da primeira capital brasileira, a cidade portuguesa e negra, a Salvador dual narrada por Jorge Amado. Pontua a ambivalente busca, no período por um lugar nos projetos nacionais: não é reflexo desta procura – até porque nessa tese procuramos passar distante das “teorias do reflexo”² – mas *parte*, ainda que pontual, restrita, pequena e para alguns insignificante, *constitutiva* desse processo da história urbana e política da capital baiana.

Passado meio século entre os fatos recompostos e analisados e a escrita dessa tese, é curioso e desconfortável observar os desdobramentos dos cronotopos aqui descritos, as centralidades que ainda são disputadas e em que termos. O Brasil começou aqui, repetiu uma vinheta televisiva durante a efeméride de 500 anos de descobrimento, enquanto São Paulo – de novo o Ibirapuera, permanente espaço contestado – era sede da espetacular (nos dois sentidos) *Mostra do Redescobrimento*, que depois partiu para os outros estados e

² . Isso vale uma nota de rodapé, ver Bourdieu.

outros países. Não só a Bahia, mas o país todo em seus tempos e espaços, era narrado a partir do Ibirapuera.

Presentificação do objeto? Ela é inevitável, mas trata-se mais do que isso. Tudo o que observamos e analisamos nessa tese, ou seja, aspectos simbólicos de poderes diversos, revelam, no breve intervalo temporal de cinquenta anos, sua capacidade de fixar e constituir realidades aparentemente menos simbólicas.

Voltemos a Clifford e as modernidades nômades, que retornam e transformam seu campo. Portado por uma autora que realizou, viveu e narrou uma trajetória, onde suas obras fazem parte da construção de sua identidade pública, e esta parte do seu capital como possível autora de uma obra, ou seja, onde há uma indissociabilidade entre tais termos, o modernismo e a modernidade que Lina Bo Bardi absorveu na Itália, vindos dos países mais “adiantados” da Europa, viajaram. A admiração pela Bauhaus e Walter Gropius, Le Corbusier, pelo Alvar Aalto que inspirou seu trabalho de formatura, tudo isso atravessou o Atlântico em busca de um país sem guerras e ruínas e também com uma arquitetura moderna e uma burguesia investidora. O modernismo de Lina e com Lina mudou, nos termos de Clifford, e ao mudar transformou o modernismo de origem, ao retornar à Itália por meio da *Domus*, ao atingir outros países em publicações, mostras, ao adicionar novos termos e referentes ao debate interno ao campo da arquitetura no século XX. Da mesma maneira que o profeta Le Corbusier mudou ao visitar a União Soviética e o Brasil, introduzindo novos elementos em sua arquitetura como a curva, o modernismo viajante de Lina teve de se adequar não apenas às condições locais, à paisagem, aos cronotopos, negociar com os comitentes que encontrou, como também precisou situar-se no campo de uma arquitetura moderna que já existia, num contexto de políticas culturais onde descender direta ou indiretamente do modernismo dos anos 20 era significativo.

Com seus trunfos, seu *habitus*, seu talento, sua trajetória, Lina definiu e ocupou seu lugar no campo. A relação do autor com o(s) comitente(s) não foi exaustivamente explorada, e isso por razões que vão além do fato de que a arquiteta não enfrentou todo o tempo uma relação tensa com o estado ou o mercado: como vimos, tanto nas duas versões do MASP como na Casa de Vidro, foi ela a comitente. Na Bahia, operou com uma quase autonomia conferida pelo governador, por suas relações com os Diários Associados e por, nesse momento de sua trajetória, já ser Lina Bo *Bardi*, o que significava o Museu de Arte

de São Paulo. Não obstante a leitura dessas evidências, essa relação social que é o mote de Baxandall em *O olhar renascente*, não foi exacerbada para manifestar uma concordância com Pierre Bourdieu quando afirma que não necessariamente é o comendatário, quando existe um, p verdadeiro destinatário , causa eficiente ou final da obra. Pode, prossegue, no máximo ser a causa ocasional, o pretexto de um trabalho que ao fim e ao cabo encontra seu princípio na estrutura e na história do campo.

Segundo a socióloga Vera Zolberg, e em certa medida também Baxandall, um artista não resolve problemas, não encontra soluções e sim elabora problemas. Artista moderno, não solucionou problemas, mas formulou problemas (seus adversários diriam: criou problemas), distinguindo demandas, como um museu, de problemas, o vão do MASP, a escada do Unhão: a demanda que recebeu foi a de projetar um museu, recuperar um conjunto colonial; suspender um museu-caixa sobre um amplo vão sem um mar de colunas, ou ocupar um oco com uma escada cuja tecnicidade é sobreposta por um recurso, que não deixa de ser técnico mas é sobretudo ideológico à cultura popular: eis seus problemas e as soluções dos mesmos.

O estudo dos campos da produção cultural, assim como a história urbana de nossas cidades, não prescindem desses quase pequenos casos pontuais, e essa é uma proposta de trabalho em chave sociológica que poderia ser expandida para outros projetos de Lina no período posterior, outro arquiteto, outro não arquiteto, outros quem, onde e quando.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS, TESES DISSERTAÇÕES E MONOGRAFIAS

Almeida, Rômulo. "Apêndice: exposição sobre o problema do artesanato na Bahia" in J.C. da Costa Ferreira. *Artesanato e arte popular*. Salvador, Livraria Progresso Editora, 1957.

Amado, Jorge. *Bahia de todos os santos*. São Paulo, Livraria Martins, 1971 [1945]

Arantes, Otilia. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo, Studio Nobel/EDUSP, 1993.

Argan, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Bakhtin, M. *The dialogic imagination*. Austin, EUA, University of Texas Press, 1981.

Bardi, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. Tese apresentada ao concurso da cadeira de Teoria da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1957.

Bardi, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

Bardi, Lina Bo e Van Eyck, Aldo. *Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Lisboa, Editorial Blau Ltda, 1997.

Bardi, Pietro Maria. *The arts in Brazil. A new museum at São Paulo*, Milão, Itália, Edizioni del Milione, 1956.

Bardi, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo, Instituto Quadrante, 1992.

Bardi, Pietro Maria. *Lembrança de Le Corbusier*.

Bardi, Pietro Maria. *Diálogo pré-socrático com Roberto Sambonet e Cláudio M. Valentinetti*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Milão: All'Insegna del Pesce D'Oro, 1991

Baxandall, Michael. *O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da renascença*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1991.

Baxandall, Michael. *Patterns of intention. On the Historical explanation of pictures*. New Haven & Londres, Yale, University Press, 1985.

- Bazin, Germain. *História da história da arte. De Vasari a nossos dias*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- Bem-Ghiat, Ruth. "Italian fascism and the aesthetics of the 'third way', in *Journal of contemporary history* volume 31, nº 2, abril de 1996, pp. 293-316.
- Benevolo, Leonardo, *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.
- Becker, H. *Art worlds*. Berkeley. University of California Press, 1982.
- Boesiger, Willy. *Le Corbusier*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.
- Bourdieu, P. *Poder simbólico*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000.
- Bourdieu, Pierre "A ilusão biográfica" in *Razões práticas. Sobre a teoria da ação*. Campinas, Editora Papyrus, 1997.
- Bourdieu, P. "The production of belief" in *The field of cultural production*
- Bruand, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.
- Bueno de Moraes, Flávio L. M. . *Estudo crítico e histórico da Avenida Paulista*. Dissertação de Mestrado, IFCH, UNICAMP, 1995.
- Bueno, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX. Modernidade e globalização*. Campinas, SP, Editora da Unicamp, 1999.
- Campello, Maria de Fátima de M. B. *Lina Bo Bardi: as moradas da alma*. Dissertação de mestrado. São Carlos, SP, Programa de Pós-graduação em Arquitetura, USP, 1997.
- CAPES. *Estudos de desenvolvimento regional (Bahia)*. Série levantamentos e análises. 1958.
- Carvalho, Maria do Socorro S. *Imagens de um tempo em movimento. Cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Mestrado em Ciências Sociais, UFBA, Salvador, BA, 1992.
- Clifford, James. "Colecionando arte e cultura" in *Revista do Patrimônio* nº 23. Rio de Janeiro, IPHAN/MEC, 1994.
- Clifford, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*; organizado por José Reginaldo dos Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

- Clifford, James. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, MA, Londres: Harvard University Press, 1997.
- Clifford, James. "Culturas viajantes" in Arantes, ^a (org.) *O espaço da diferença*. Campinas, Editora Papirus, 2000.
- Costa Lima, Vivaldo e Oliveira, Waldir F. *Cartas de Édison Carneiro a Artur Ramos*. São Paulo, Corrupio, 1987.
- Eichbauer, Helio. *Arte na Bahia, teatro na Universidade*. Salvador, Editora Corrupio e Empresa Gráfica da Bahia, 1990.
- Elias, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1991.
- Elias, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2000.
- Elias, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.
- Empresa Gráfica da Bahia/Editora Corrupio. *Arte na Bahia*. Salvador: 1991.
- Fabris, Annateresa (org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo, Nobel/ Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- Feathertone, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo, Studio Nobel, 1995.
- Ferraz, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- Fer, Briony. "A linguagem da Construção" in Fer et alli, *Realismo, racionalismo e surrealismo*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.
- Frampton, K. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1997.
- Frisby, D. *Fragments of modernity*. Cambridge, Massachussets, The MIT Press, 1986.
- Fogu, Cláudio. Fascism and historic representations: the 1932 Garibaldian Celebrations. , in *Journal of contemporary history* volume 31, nº 2, abril de 1996, pp. 317-347.
- Frúgoli Júnior, Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- Garcia Canclini, Nestor. "Gramsci e as culturas populares na América Latina" in Coutinho, Carlos Nelson e Nogueira, Marco Aurélio (org.) *Gramsci e a América Latina*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1988
- Geertz, Clifford. *Negara*. Lisboa, Difel.

- Geertz, Clifford. "Como pensamos hoje: a caminho de uma etnografia do pensamento moderno" in *Saber local*. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 1997.
- Giddens, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo, Editora da UNESP, 1991.
- Giddens, Anthony. *Modernity & self-identity*
- Ginzburg, C. & Castelnuovo, E. "História da arte italiana" in Ginzburg, C. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa, Difel e Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1989.
- Gueiros, José Alberto. *O último tenente*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- Guirardo, D. "Città fascista: surveillance and spectacle", in *Journal of contemporary history* volume 31, nº 2, abril de 1996, pp. 347-372.
- Gomes, Guilherme Simões. *Palavra peregrina*. São Paulo, Edusp, 1999.
- Harvey, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo, Loyola, 1989.
- Hall, Stuart. *A questão da identidade cultural*. Campinas, Unicamp, textos didáticos nº 18, 1998.
- Henneberg, K. von. "Imperial uncertainties: architectural syncretism and improvisation in fascist colonial Lybia", in *Journal of contemporary history* volume 31, nº 2, abril de 1996, pp. 373-396.
- Harrison, Charles [et alli]. *Primitivismo, cubismo, abstração*. São Paulo, Cosac & Naify edições, 1998.
- Hobsbawn, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- Holston, James. *A cidade modernista*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- Jameson, Fredric. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 1996.
- Kiefer, Flávio. *Paradigmas brasileiros na construção de museus*. Monografia. Programa de Pós Graduação em Arquitetura, UFRGS, junho de 1998.
- Kopp, Anatole. *Ville et revolution*. Paris, Seul, 1980.
- Larson, Magali Sarfatti. *Behind the postmodern façade*. Berkeley e Los Angeles, Califórnia University Press, 1993.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo, Cia das Letras.

Linares, José. *Museo, arquitectura y museografía*. Havana, Cuba, Fondo de Desarrollo de la Cultura, Dirección de Patrimônio Cultural, Ministério de Cultura, 1994.

Limongi, Fernando. "Mentores e clientelas na Universidade de São Paulo". Miceli, S. (org.) *História das Ciências Sociais no Brasil* vol. 1. São Paulo, Edições Vértice, 1989.

Massi, Fernanda. "Franceses e norte-americanos nas ciências sociais brasileiras". Miceli, S. (org.) *História das Ciências Sociais no Brasil* vol. 1. São Paulo, Edições Vértice, 1989.

Mattoso, Kátia M. de Queirós. *Bahia, século XIX. Uma província no Império*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1992.

Montaner, Josep Maria.. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993.

Moraes, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

Mumford, Eric. *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*. Londres, RU e Cambridge, MA, The MIT Press, 2000.

Nascimento Arruda, Maria Arminda. "Metrópole e Cultura: o novo modernismo paulista em meados do século" in *Tempo social* 9 (2), São Paulo, USP, outubro de 1997.

Oliveira, Marcelo Nahuz de. "Avenida Paulista: a produção de uma paisagem de poder" in Antonio A. Arantes (org.) *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

Oliveira, Olívia F. "Quarto de arquiteto. Lina Bo Bardi e a história". *Oculum*, maio de 1995.

Ortner, Sherry. "*Theory in anthropology since the sixties*".

Pereira, Carlos José da Costa. *Artesanato e arte popular – Bahia*. Salvador, Livraria Progresso Editora, 1957.

Pinto, Louis. *Pierre Bourdieu e a teoria do mundo social*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2000.

Pontes, Helóisa. "Brasil com Z". Miceli, S. (org.) *História das Ciências Sociais no Brasil* vol. 2. São Paulo, Editora Sumaré, 1995.

Pontes, Heloísa. *Destinos mistos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Ragon, Michel. *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. Tome 2. Paris, Casterman, 1986.

- Risério, Antonio e Gil, Gilberto. *O poético e o político e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- Rubim, Antonio A. “A Bahia, a comunicação e a cultura dos anos 50/60” in *Cadernos do CEAS*, nº 161, Salvador, Centro de Estudos e Ação Social, jan./fev. 1996.
- Santos, Cecília R. *et alli. Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Projeto/Tessala, 1987.
- Santos, Roberto F. *Vidas paralelas* (volume 1894 a 1962). Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1993.
- Segawa, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- Risério, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- Risério, Antonio & Gil, Gilberto. *O poético e o político e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- Sahlins, Marshall, *Mithical realities, historical metaphors*. The university of Michigan Press, 1983.
- Santos, Cecília Rodrigues et al. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Tessala/Projeto, 1987.
- Santos, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- Scaldeferri, Sante. *Os primórdios da arte moderna na Bahia: depoimentos, textos e outras considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; FCEBA – Museu de Arte Moderna da Bahia, 1997.
- Schorske, Carl. *Pensando com a história*. São Paulo, Cia das Letras, 2000.
- Schorske, Carl. *Viena fin-de siècle*. São Paulo, Cia das Letras, 1988.
- Segawa, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-2000*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- Simmel, G. “Metrópole e vida mental” in Velho, Otávio (org) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- Simmel, G. “O estrangeiro” in *Georg Simmel: sociologia*. Organizador Evaristo de Moraes Filho. São Paulo: Ática, 1983.

Schwartz, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969" in *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Viana Filho, Luís. Anísio Teixeira. *A polêmica da educação*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira

Tavares, Odorico. *Bahia, imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1951.

Teixeira Gomes, João Carlos. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.

Tentori, Francesco. *Pietro Maria Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

Valladares, José. *Beabá da Bahia. Guia turístico*. Salvador, Livraria progresso Editora, 1951.

Valladares, José. *Artes Maiores e menores – seleção de crônicas de arte 1951-1956*. Salvador. Publicações da Universidade da Bahia nº 6, 1957.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

Vilhena, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão. Os estudos folclóricos no Brasil*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1999.

Xavier, Alberto *ett alli*. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.

Xavier, Alberto (org). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo, Pini/Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura/Fundação Vilanova Artigas, 1987.

Zolberg, V. e Cherbo, Joni Maya. *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1997. in Zolberg, V. e Cherbo, Joni Maya: *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1997

Zukin, Sharon. *Loft living*. New Jersey, Rutgers University Press, 1989.

Zukin, Sharon. *Landscapes of power*. Berkeley, University of California Press,

“A invasão da Bienal de Veneza”, não assinado. *Mirante das Artes*, etc. nº 10, julho e agosto de 1968.

Anelli, Renato. “Reforma põe em risco projeto original do MASP” *O Estado de São Paulo*. Sábado, 20 de junho de 1998.

“Arte industrial” *Diário de notícias*. Salvador, 26 de outubro de 1958.

Bardi, Lina. “Uma cadeira de grumixaba e tabôa é mais moral do que um divã de babados” *Diário de São Paulo*, 13 de novembro de 1949.

Bardi, Lina Bo. “Sinopse do museu de arte” *Habitat* nº 1, São Paulo, 1950.

Bardi, Lina Bo. (assinando apenas LB) “A catedral”. *Habitat* nº 14, janeiro-fevereiro de 1954.

“Centro cultural do Trianon” in *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 04 de dezembro de 1965.

Chaves Neto, E. “Neo-fascismo em São Paulo” in *Fundamentos* 7-8, dezembro de 1948-janeiro de 1949, pp. 31-36.

Condephaat. Processo 21768/81, de tombamento do MASP.

“Destino do Trianon” in *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 de novembro de 1965.

“Querem dividir o indivisível” *Diário da Noite*, São Paulo, s/d.

Katinsky, Júlio Roberto. “A doçura dura de Lina Bo Bardi” in *Jornal do Brasil*, 29 de março de 1992.

Museu de Arte Moderna. *Notícias da V Bienal de São Paulo* nº 16, 16 de julho de 1959

Notícias da V Bienal de São Paulo nº 16, de 16 de julho de 1959. Arquivo da Fundação Bienal. São Paulo, SP.

Santos, Cecília R. “Salvador, a difícil reapropriação do patrimônio edificado”. *Revista Projeto* nº 160, pp. 40-42.

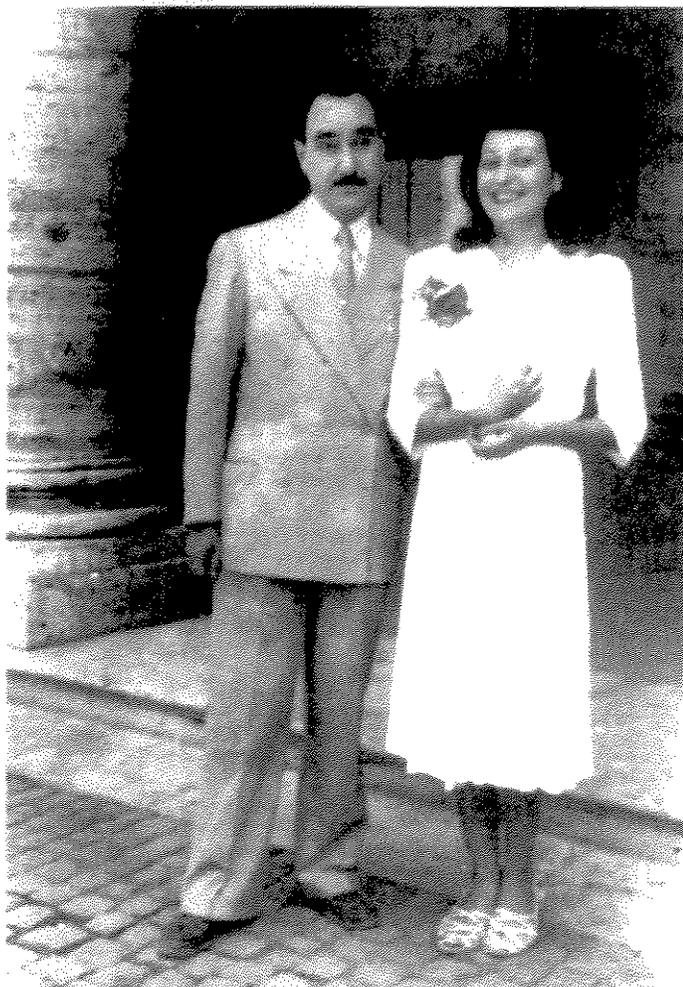
Tentori, Francesco. *Uma lettera da São Paulo*, mimeo. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1992

Valladares, José. “Retorno à casa paterna II”. *Diário de Notícias*. Salvador, 5 de outubro de 1958.

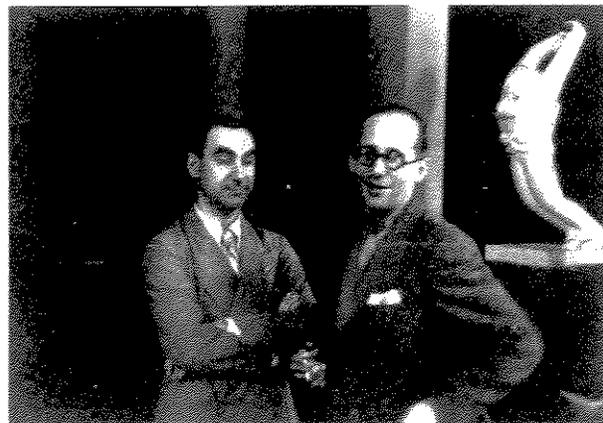
Zevi, Bruno. “L’arte dei poveri fa paura ai generali” in *L’Espresso*, 14 de março de 1965.

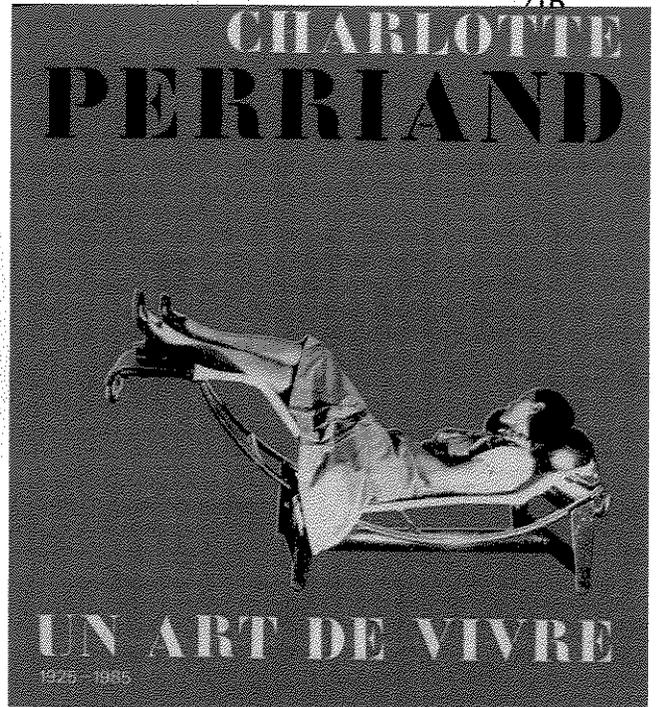
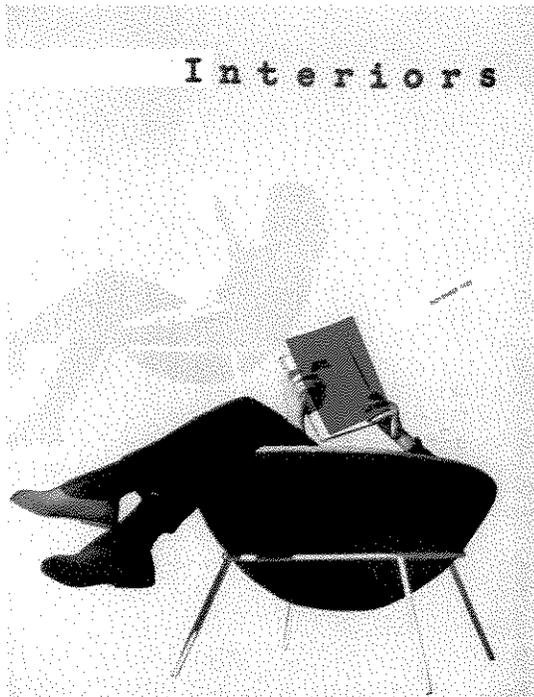
Zevi, Bruno. "Um supervisore com mitra e speroni. Incontro com Lina Bo Bardi"
L'Espresso, 27 de maio de 1973, pp. 27-28

Casamento de Lina Bo e Pietro Maria Bardi, em San Marino. Bardi, que já havia sido casado e tinha duas filhas, precisou antes obter o divórcio.

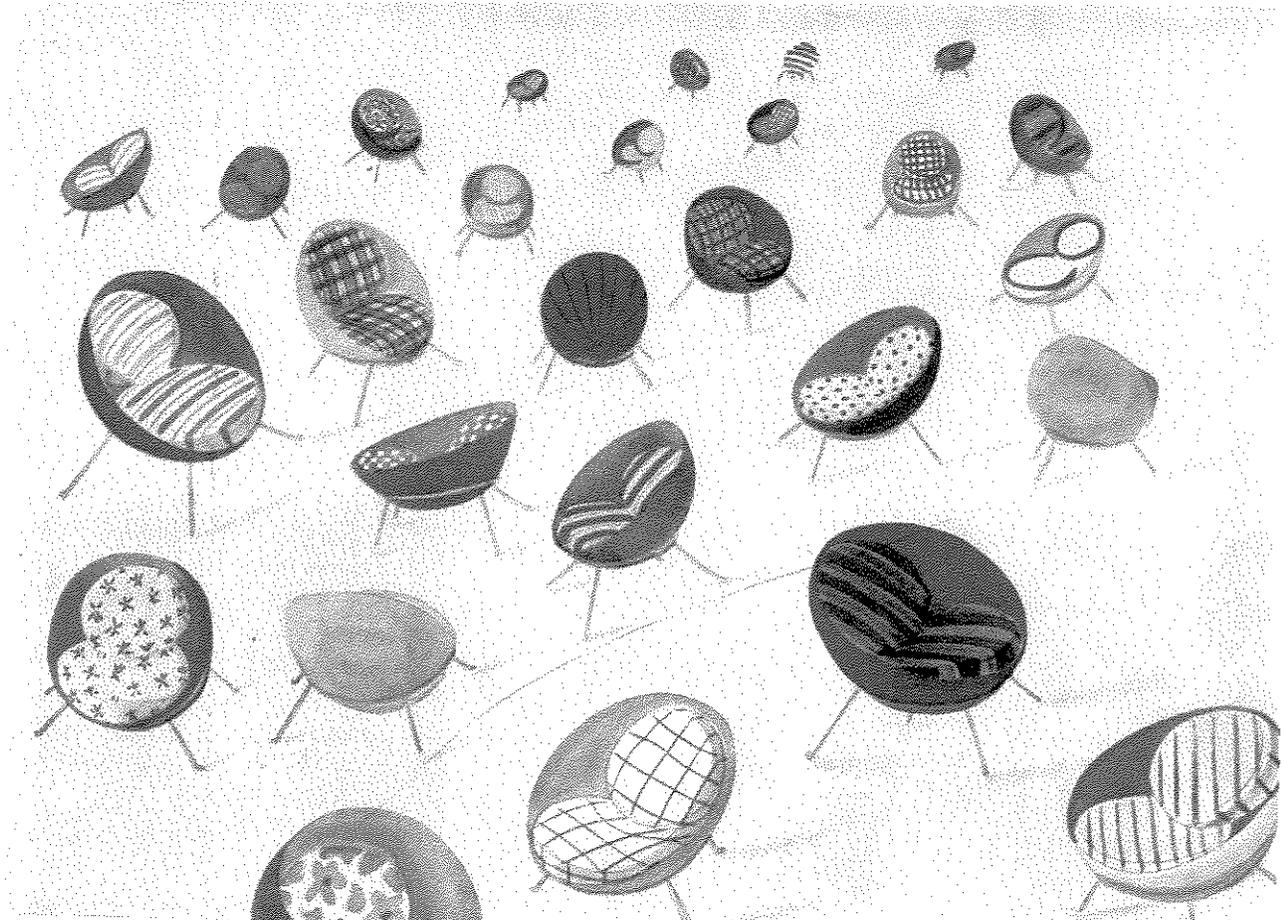


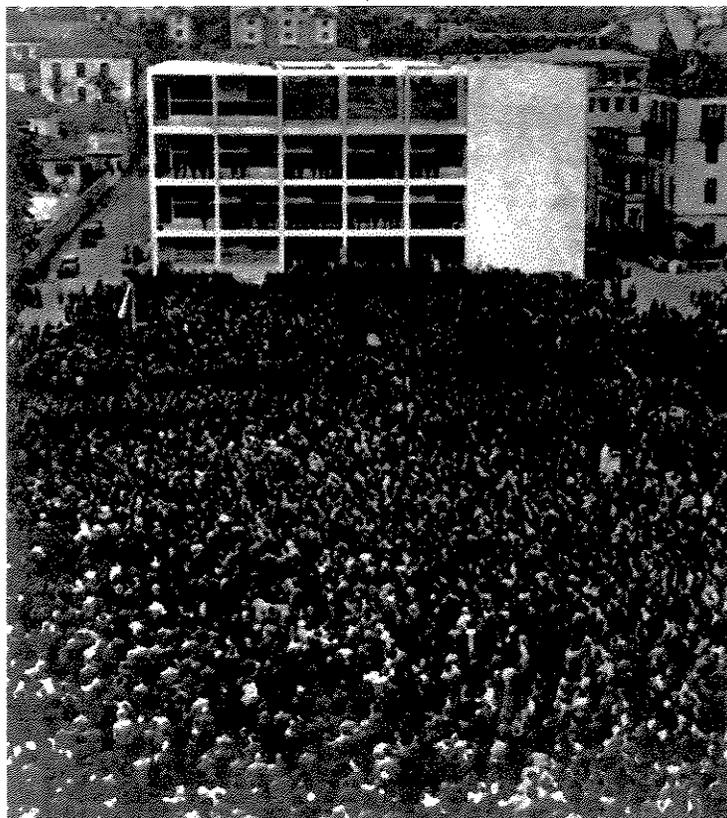
Pietro Maria Bardi, colecionador, comerciante e jornalista, era o defensor da arquitetura moderna junto ao regime de Benito Mussolini, amigo de Giuseppe Terragni e Le Corbusier.



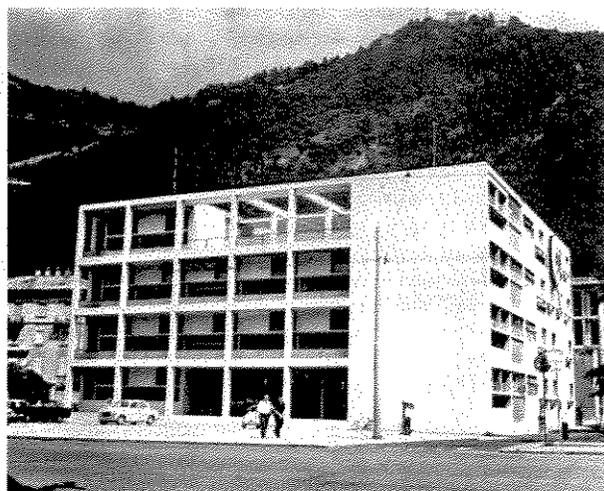


Lina Bo Bardi em sua *Bardi's Bowl*, e Charlotte Perriand na cadeira que projetou com Le Corbusier. Em uma área de atuação com poucas mulheres, o desenho de objetos era uma tarefa possível na sutil divisão de trabalho da arquitetura moderna.

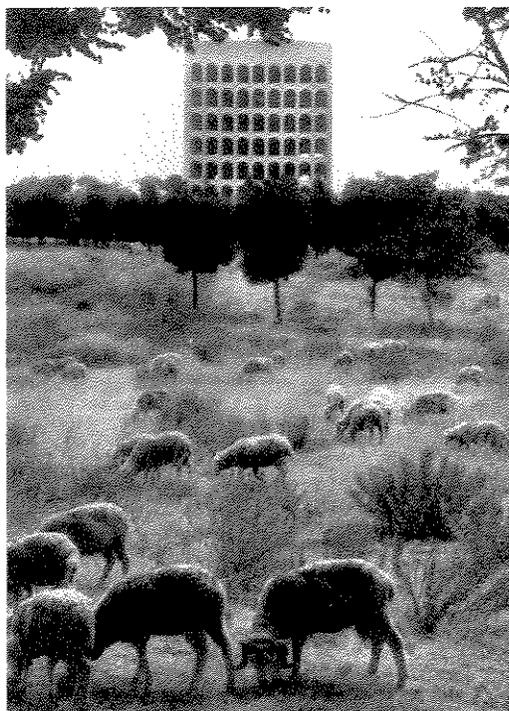




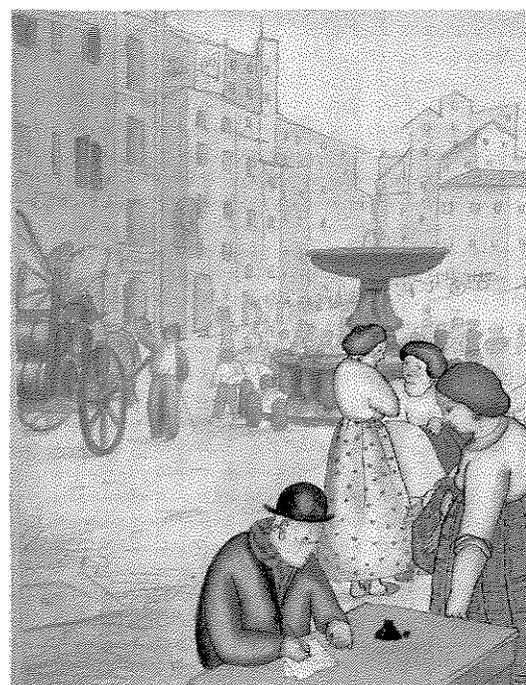
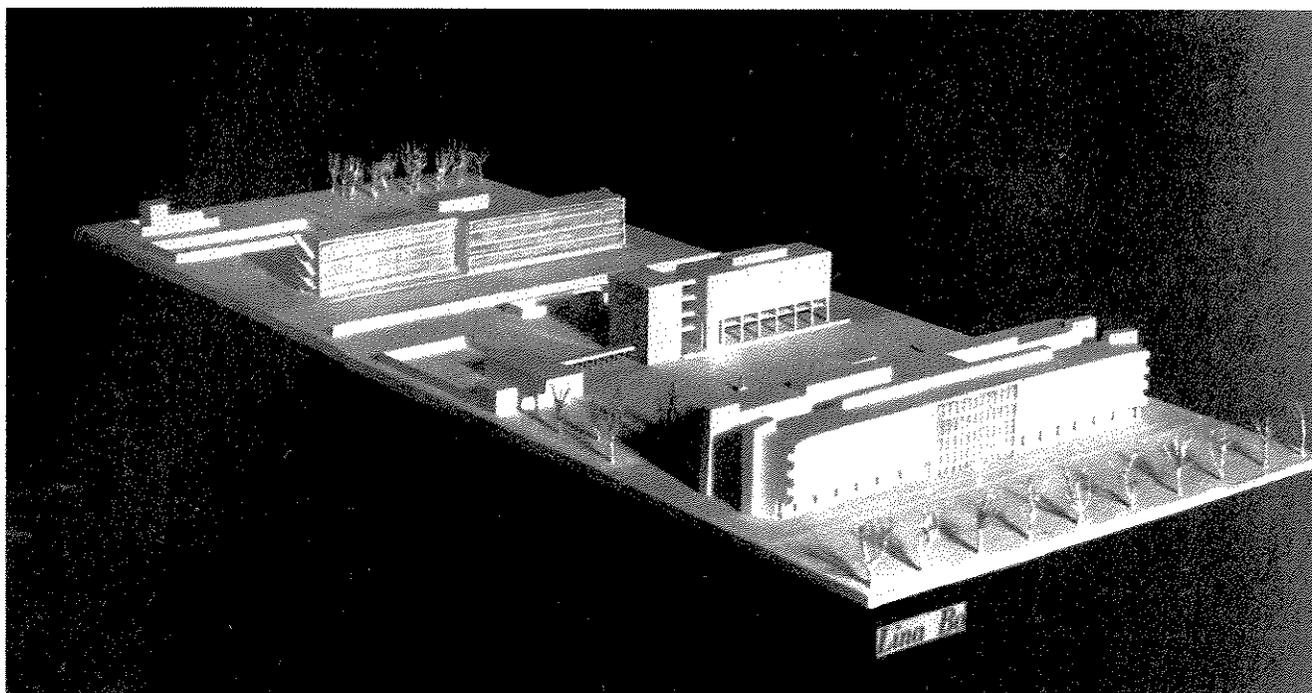
A Casa del Fascio, de Giuseppe Terragni.



Abaixo, à esquerda, o *Palazzo della Civiltà Italiana* (projeto de Guerrini, La Padula e Romano), construído para a EUR 1942. Ao lado, cartaz para a Exposição Universal que não aconteceu.



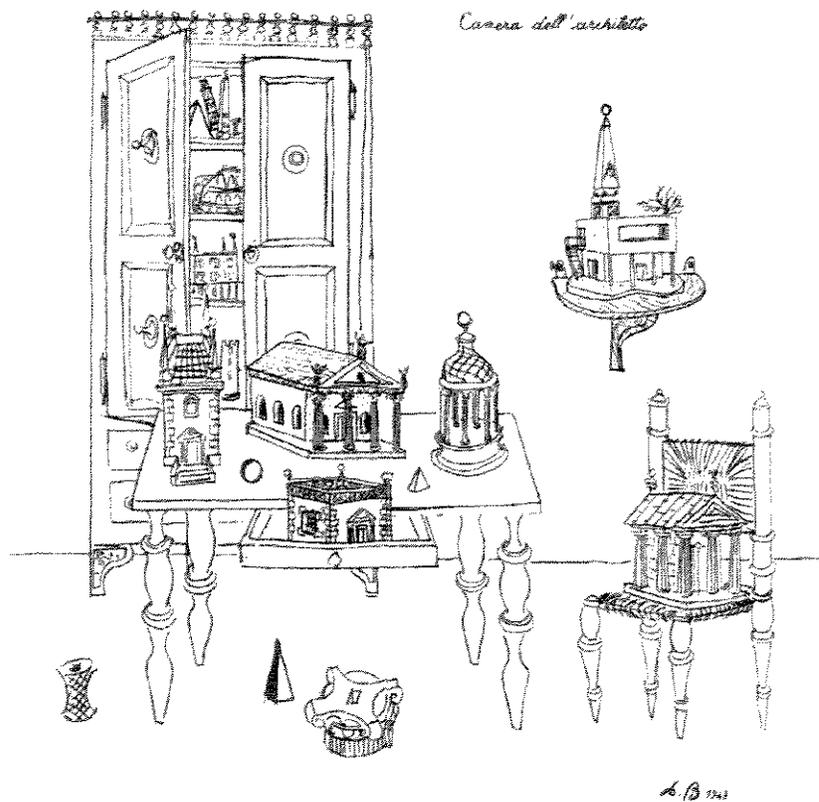
A *tese di laurea*, trabalho final do curso de arquitetura, "Nucleo assistenziale di maternità e infanzia", posteriormente chamado de "Maternidade para mães solteiras". Abaixo, desenhos de Lina em 1933 e 1929.



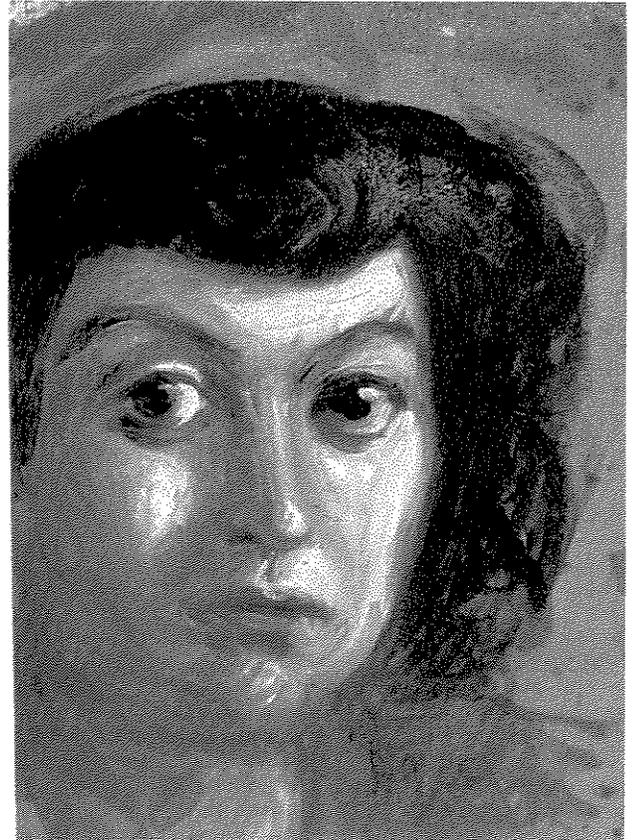
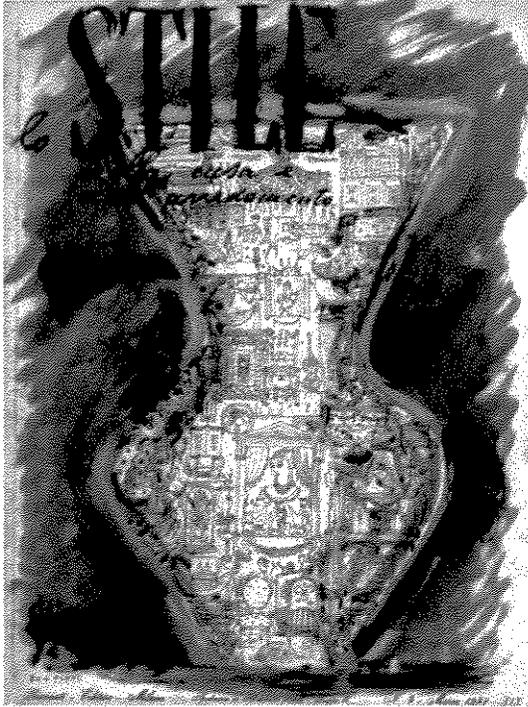
Milão, vista do quarto de Lina no Hotel *Príncipe di Savoia*, litografia, 1943.



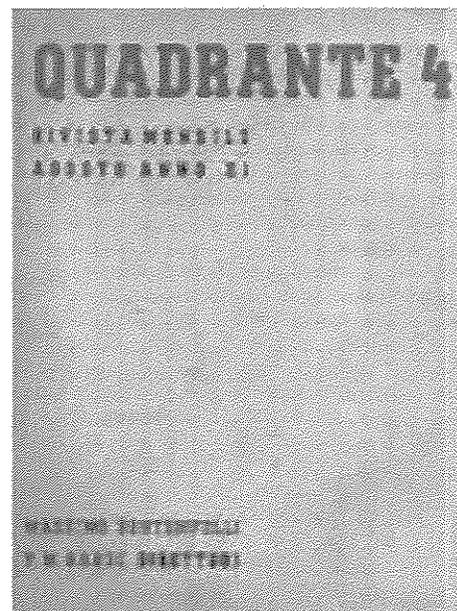
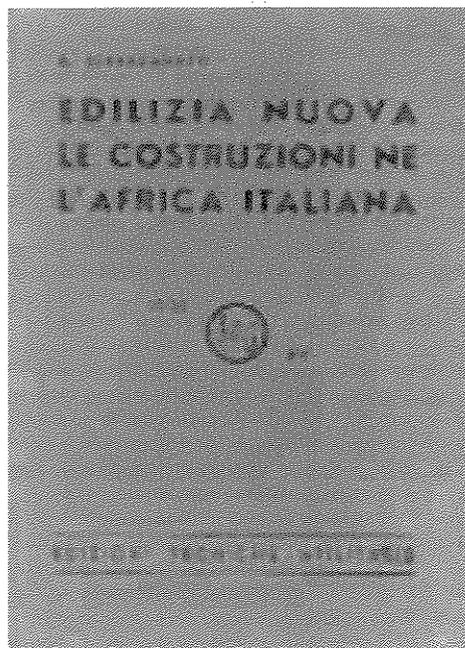
Camera dell'architetto, litografia, 1943.

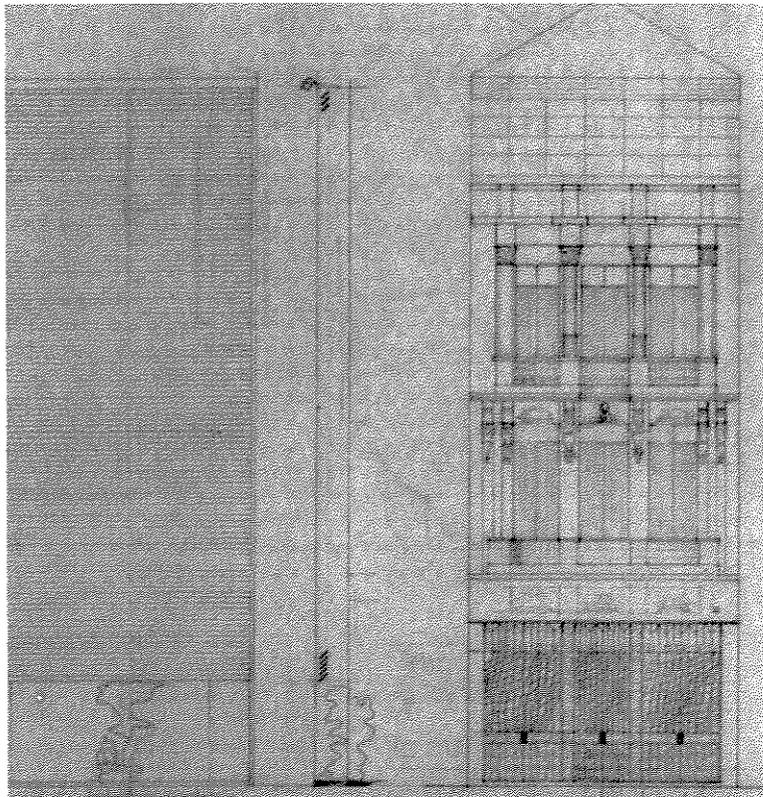


Os anos passados em Milão: capa para *Stile*, na qual Bardi também colaborava, a “quatro mãos” com Giò Ponti; retratada por seu amigo De Chirico em 1941; abaixo, ilustração para a revista *Beleza*, 1942.

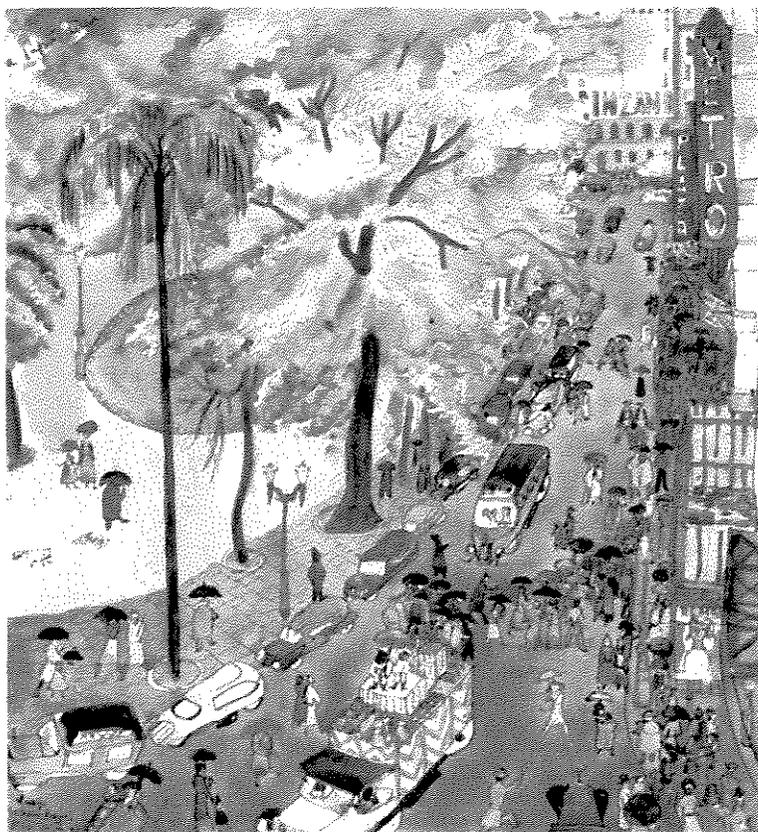


Capas de livros e revistas que mostram as complexas relações entre o regime fascista e o racionalismo arquitetônico, com destaque para a *Quadrante* e o relato de Bardi a respeito de sua estadia na União Soviética.

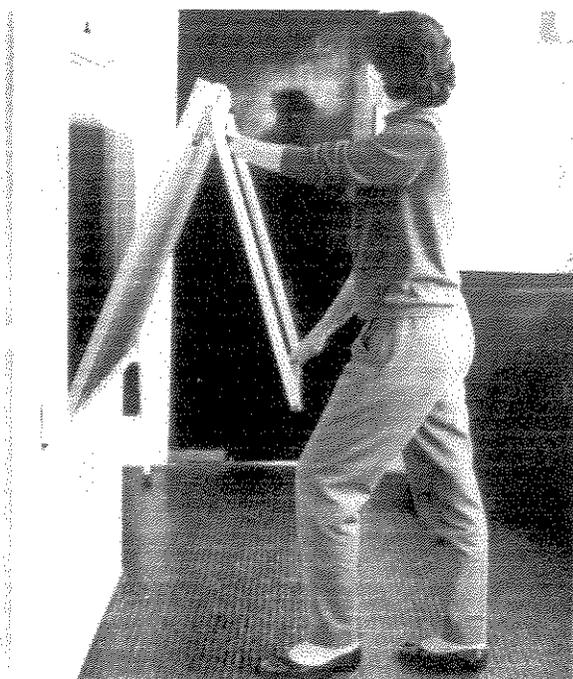
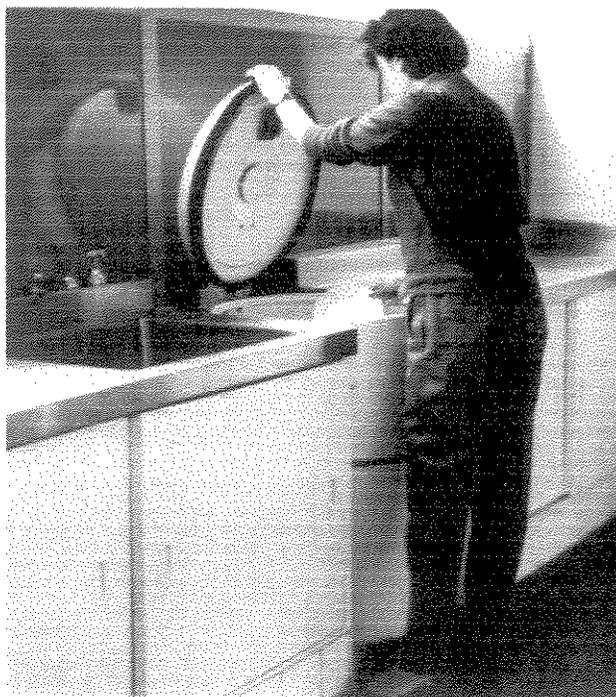




Acima, projeto para o museu que não houve no Rio de Janeiro, cidade que encantou Lina Bo Bardi. Abaixo, aquarela.

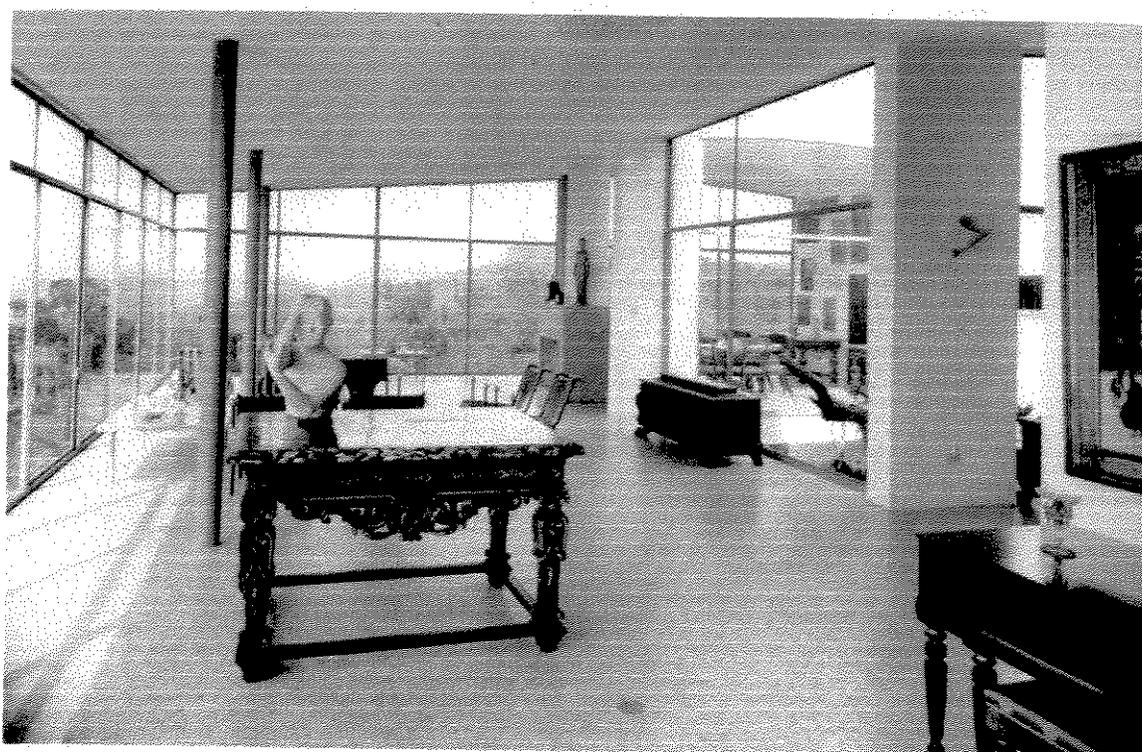


A casa moderna foi descrita como um aspecto importante da emancipação feminina. Abaixo, Lina como mulher moderna em sua própria casa, em artigo que escreveu para a *Enciclopédia da Mulher*, e, mais uma vez, mostrando a versatilidade da *Bardi's Bowl*.

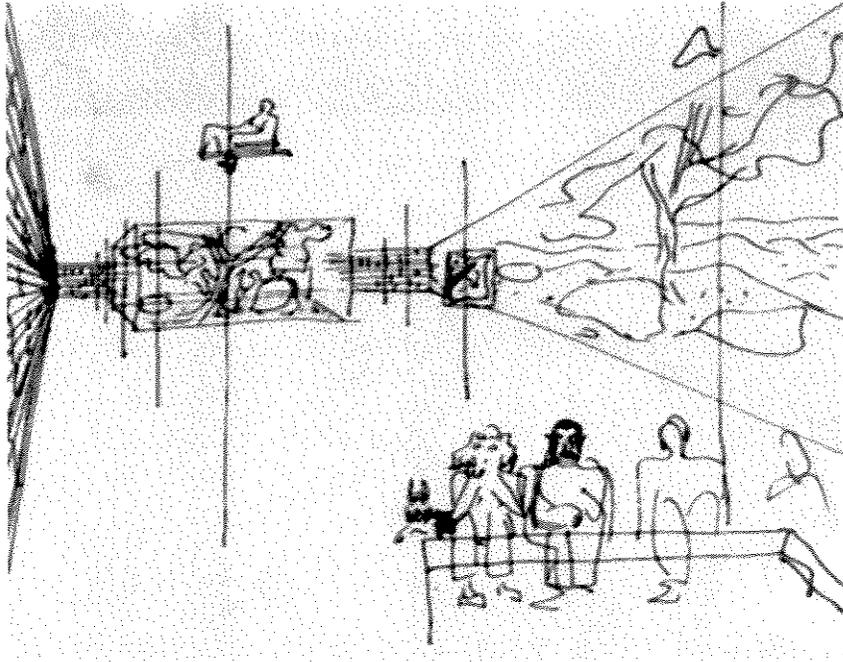


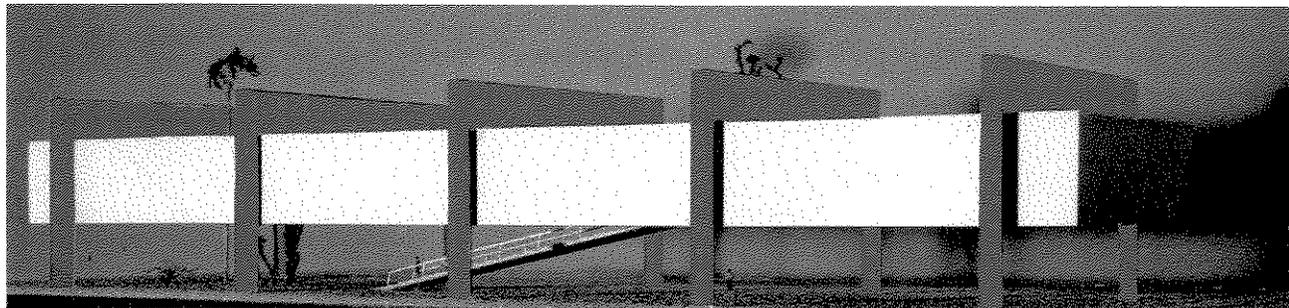


Chegando em São Paulo, vindos do Rio no "Jagunço", o avião de Assis Chateaubriand.

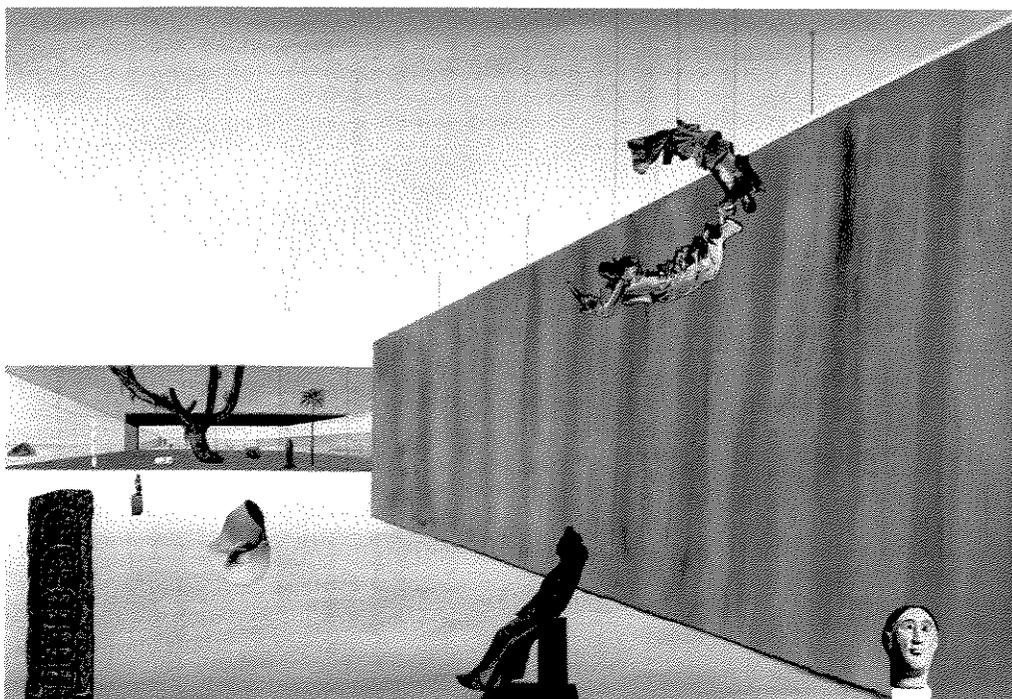
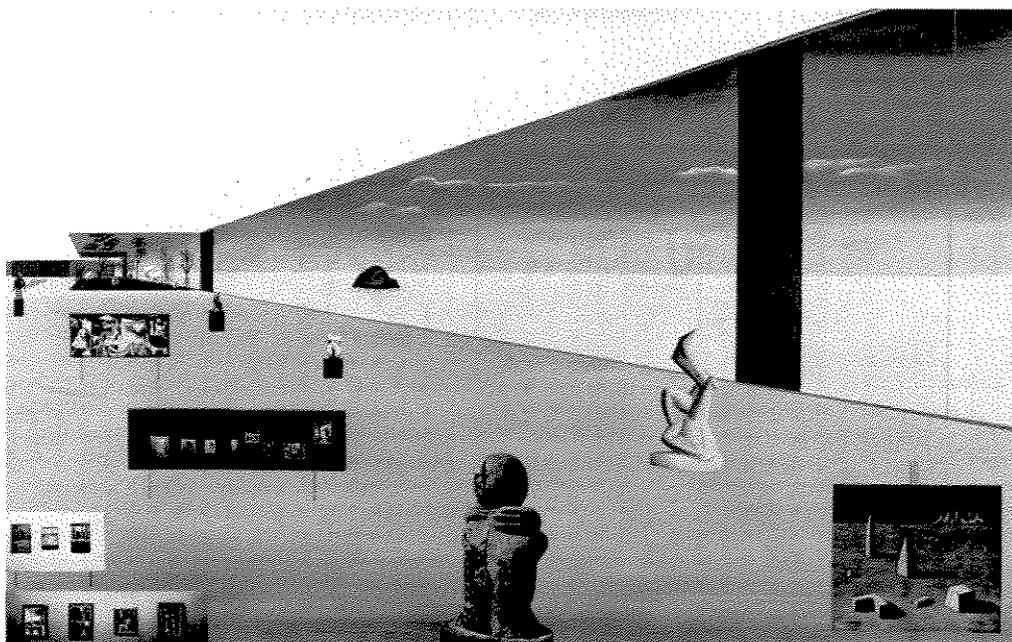


Croqui para a Casa de vidro, cuja planta espantou os comentaristas italianos, por ter dependências de empregada



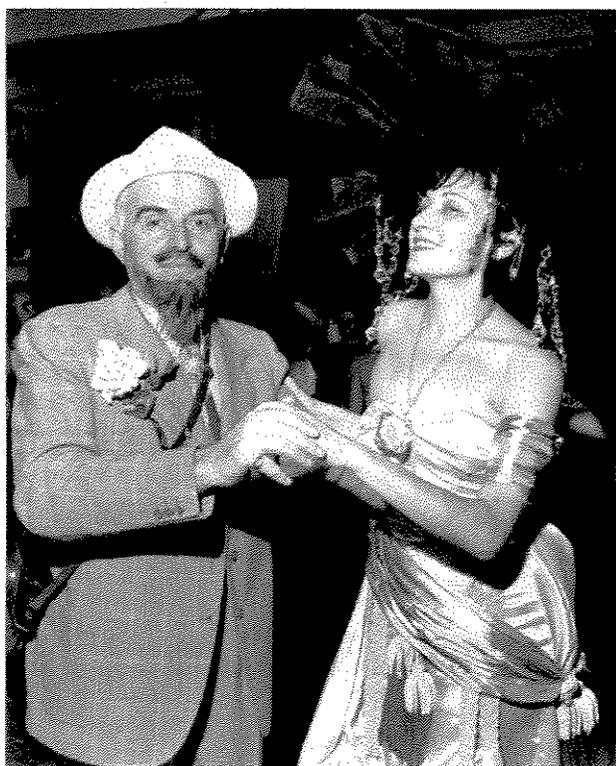


Projeto para a cidade de São Vicente, não edificado: um Museu à Beira do Oceano, de 1951.
Abaixo, colagens mostrando a futura disposição das obras no espaço museológico, expostas como em um quadro de De Chirico.



Olhar estrangeiro: a transformação de São Paulo, segundo o antropólogo Lévi-Strauss.





Lina dançando com Gegori Warchavchik no "Baile do mau gosto" que encerrou as atividades do Trianon. À direita, com o colar de águas-marinhas que desenhou, em baile de carnaval do Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1948. Abaixo, ao lado de Albert Camus em feijoada na casa de Oswald de Andrade.

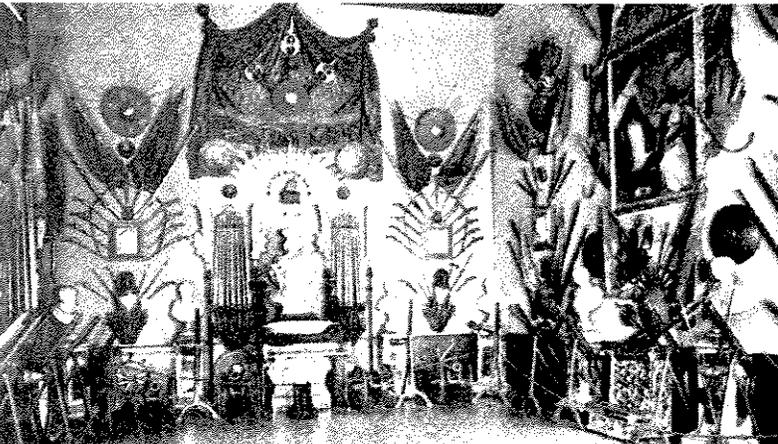
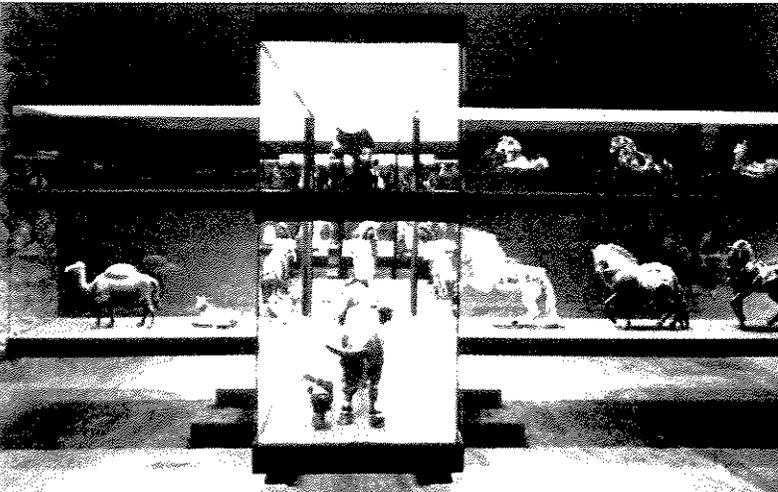
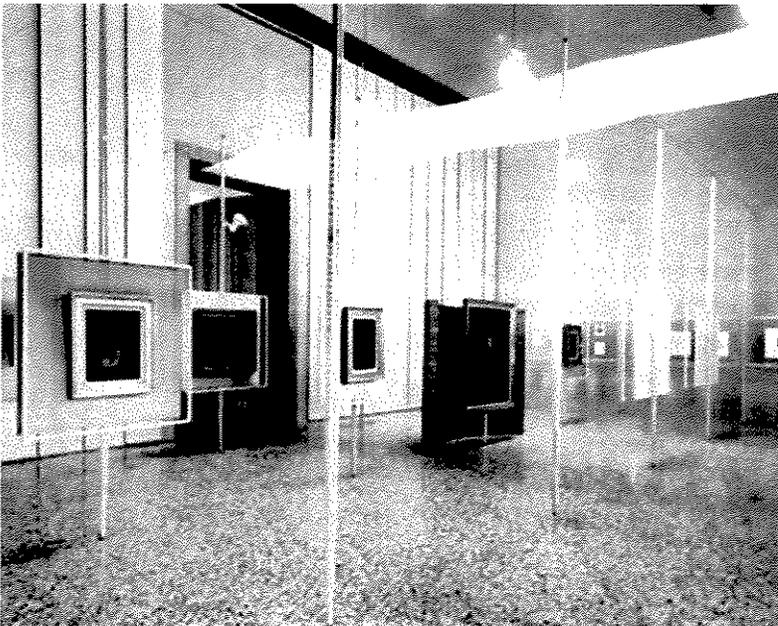




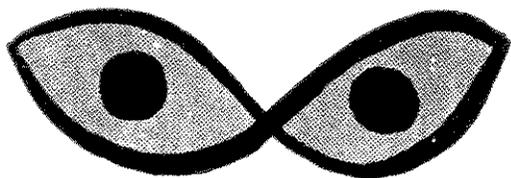
O museu da 7 de abril, que os artigos da *Habitat* explicitavam adotar uma museologia moderna, como a proposta por Franco Albini, com as obras afastadas das paredes.



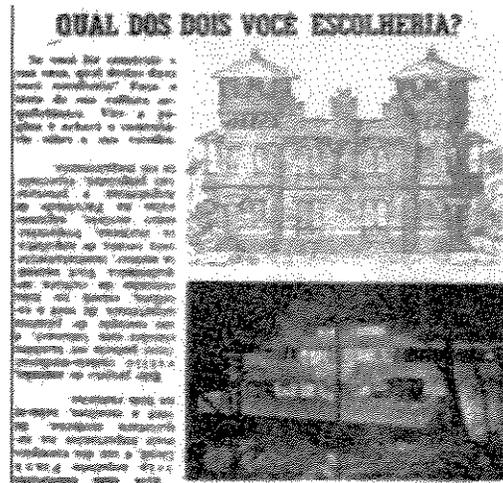
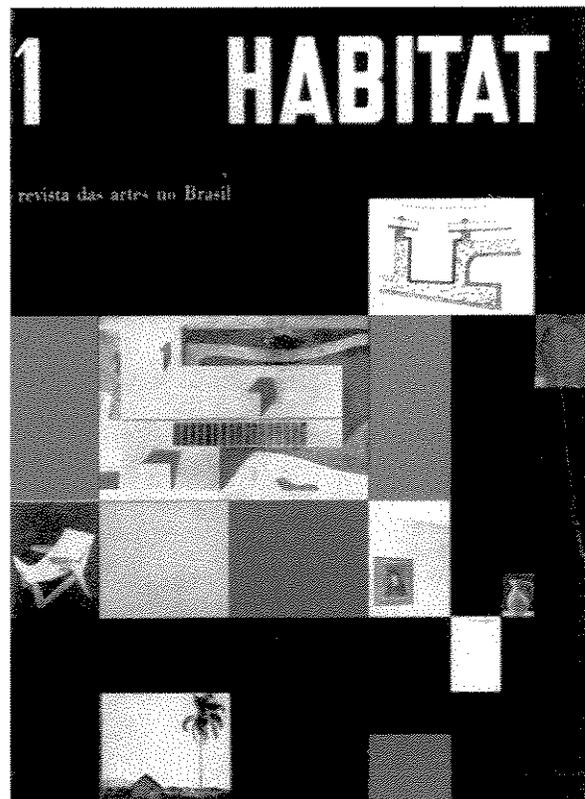
A arquitetura museológica dos italianos Franco Albini (as duas acima) e Carlo Scarpa (abaixo).

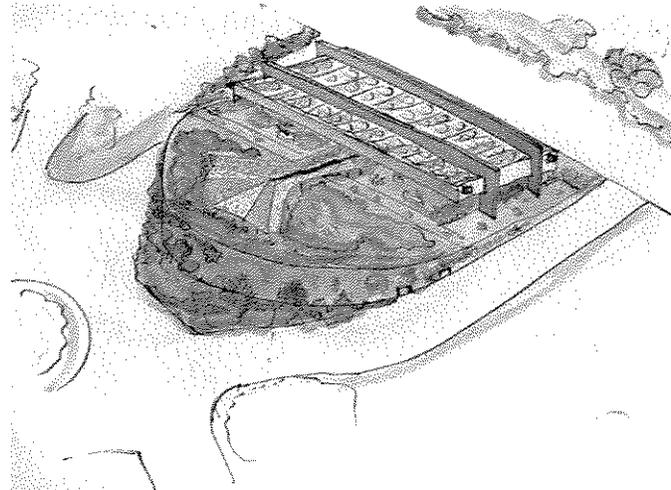


A revista *Habitat*, editada pelo MASP.
 O logotipo "Alencastro", com o qual o casal Bardi assinava a seção "crônicas"

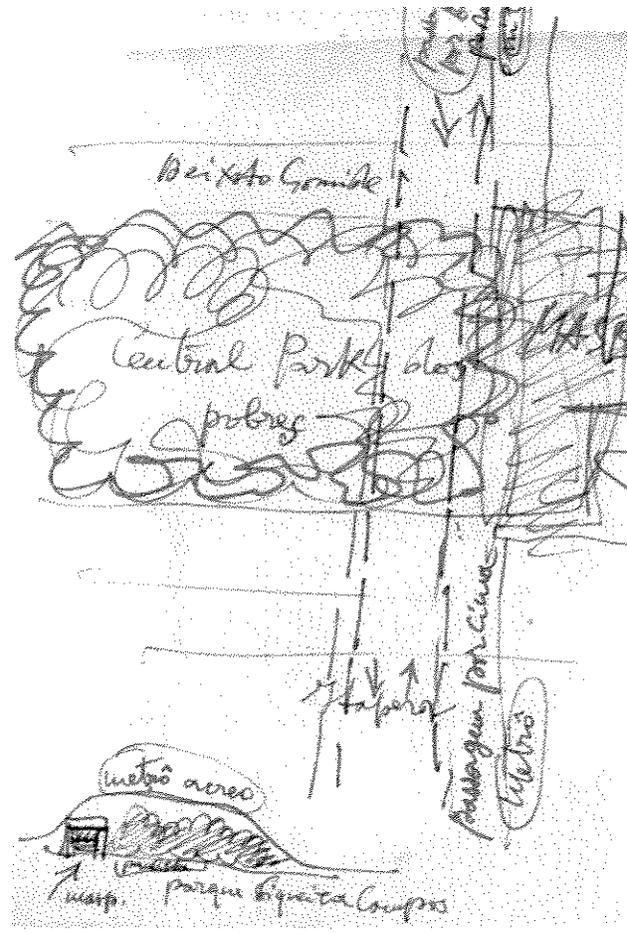


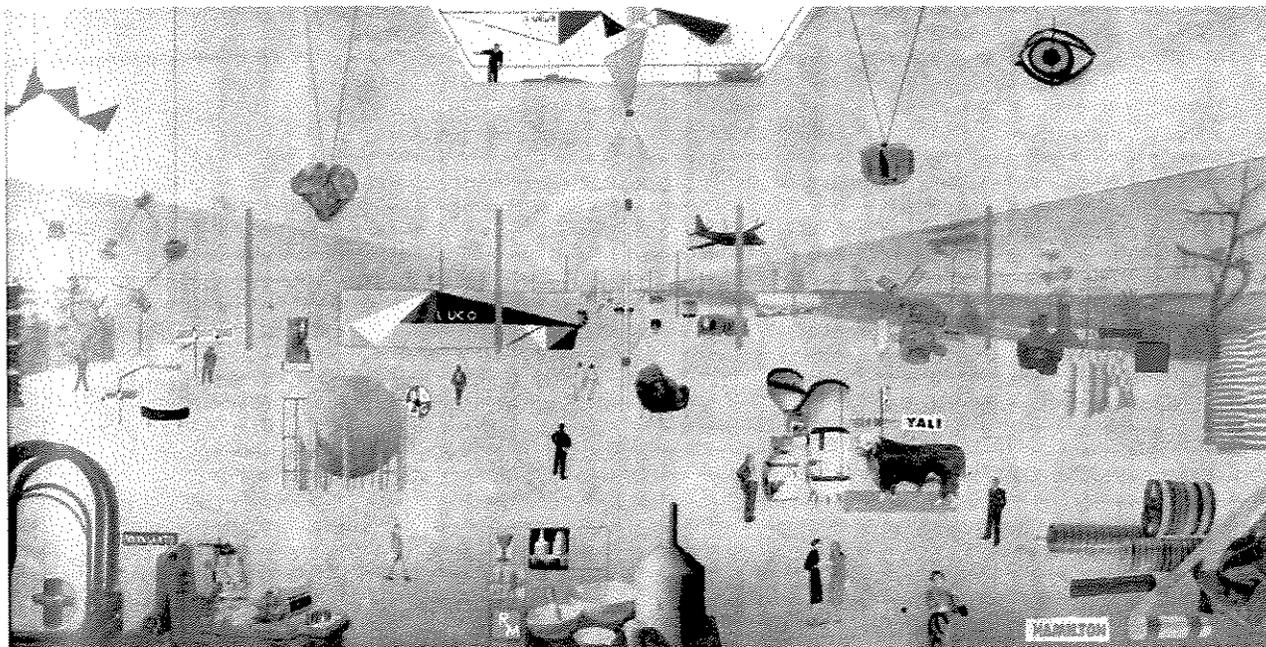
"O olho sobre a Bahia": a página que Lina editou no *Diário de Notícias*, o jornal de Assis Chateaubriand, que remetia à revista *A* no título (crônicas de arte, de história, de costumes, de cultura da vida) e no jogo "qual dos dois você escolheria?".





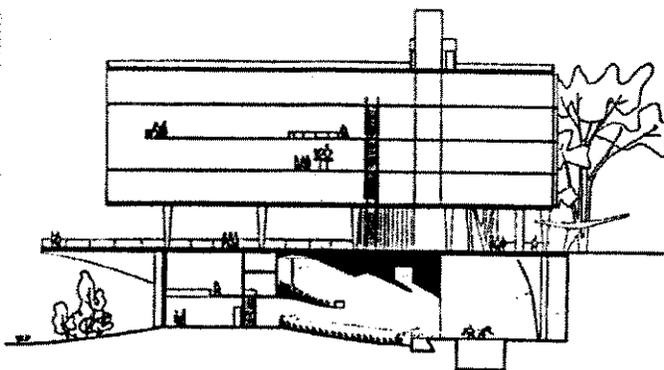
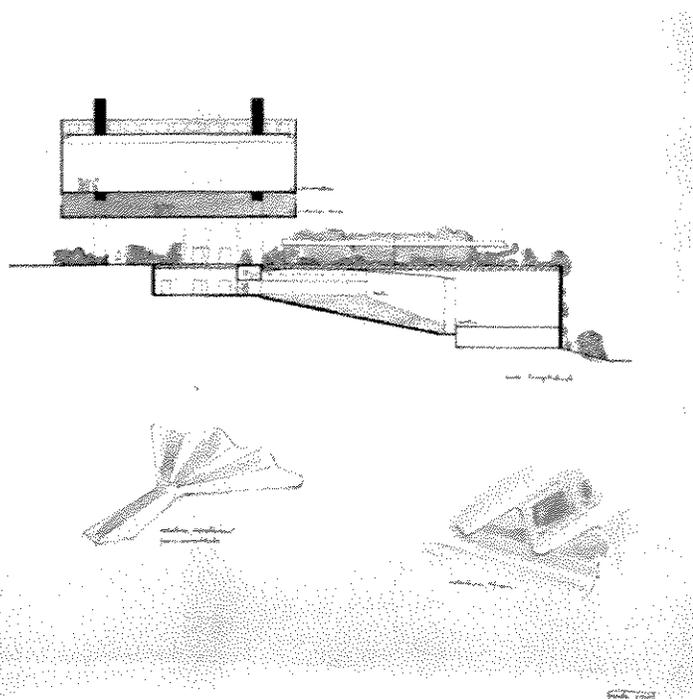
O terreno pelo qual os Bardi e Chateaubriand brigaram com os Matarazzo e o MAM, no ponto em que avenida Paulista passa sobre o túnel da 9 de julho, onde antes era o Belvedere do Trianon.

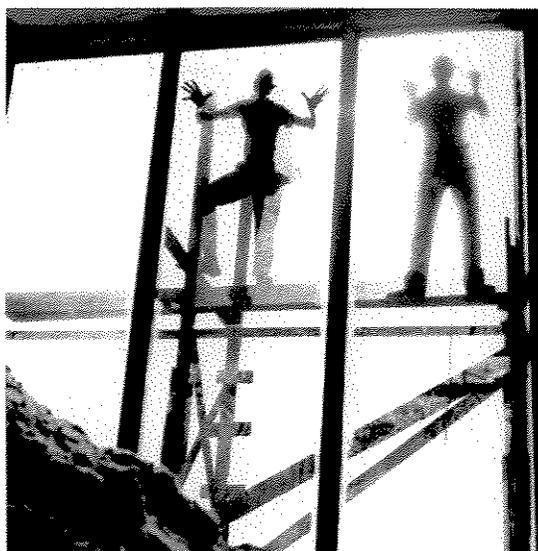
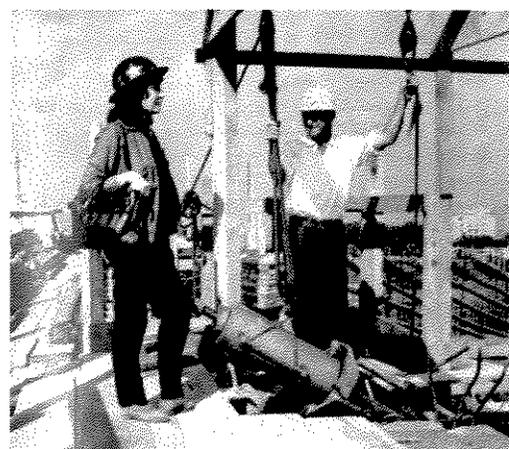
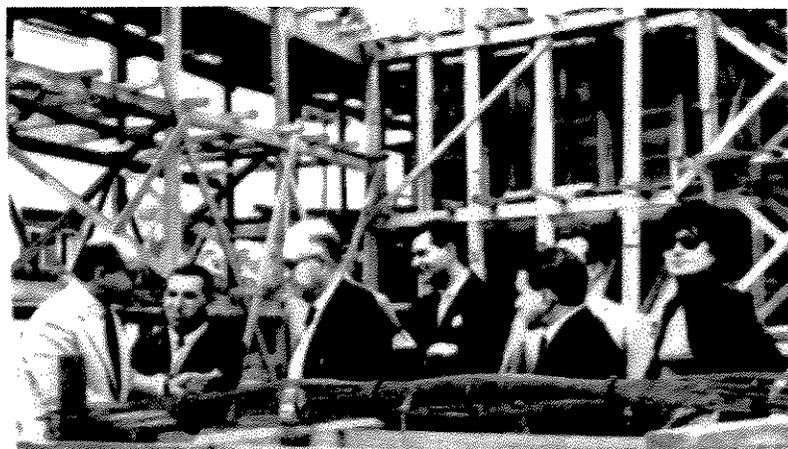




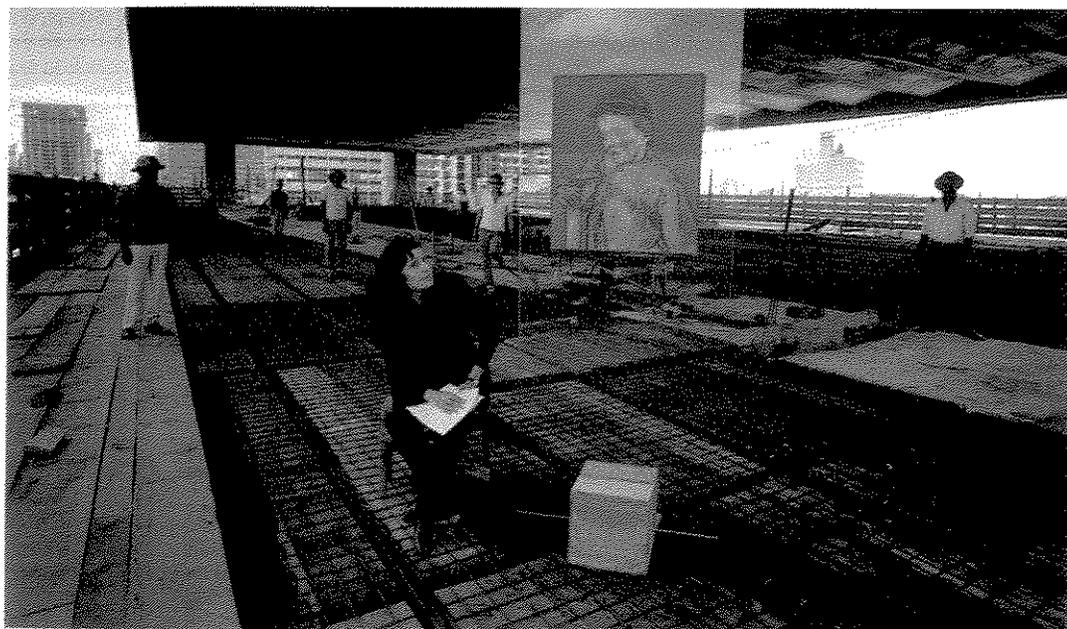
*o ideal e gratuito para a instalação do edifício da Exposição do IV Centenário de São Paulo, no Parque Ibirapuera
Lina Boi*

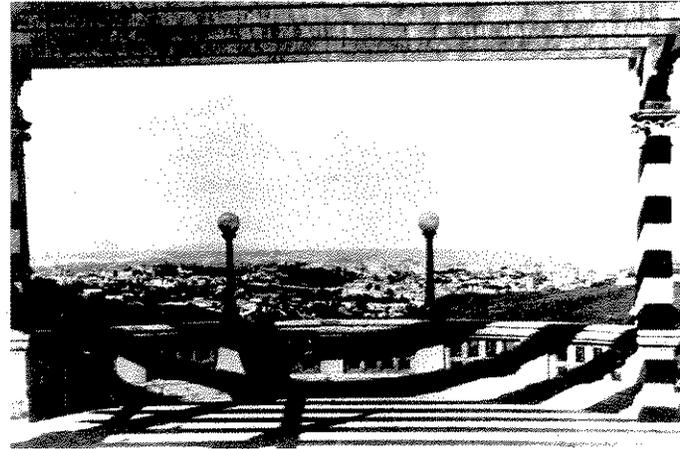
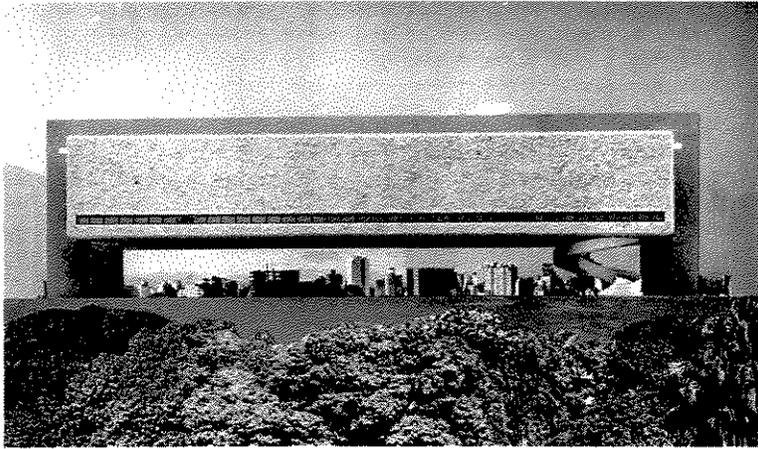
Para o casal Bardi, tanto o edifício que Niemeyer projetou para o IV Centenário no Ibirapuera, como o projeto de Affonso Eduardo Reidy para um MAM no Trianon padeciam do mesmo mal: um "mar de colunas". Acima, Lina publicou na *Habitat* uma sugestão de uso para o primeiro; abaixo à direita, corte do projeto de Reidy; abaixo à esquerda, corte do MASP.





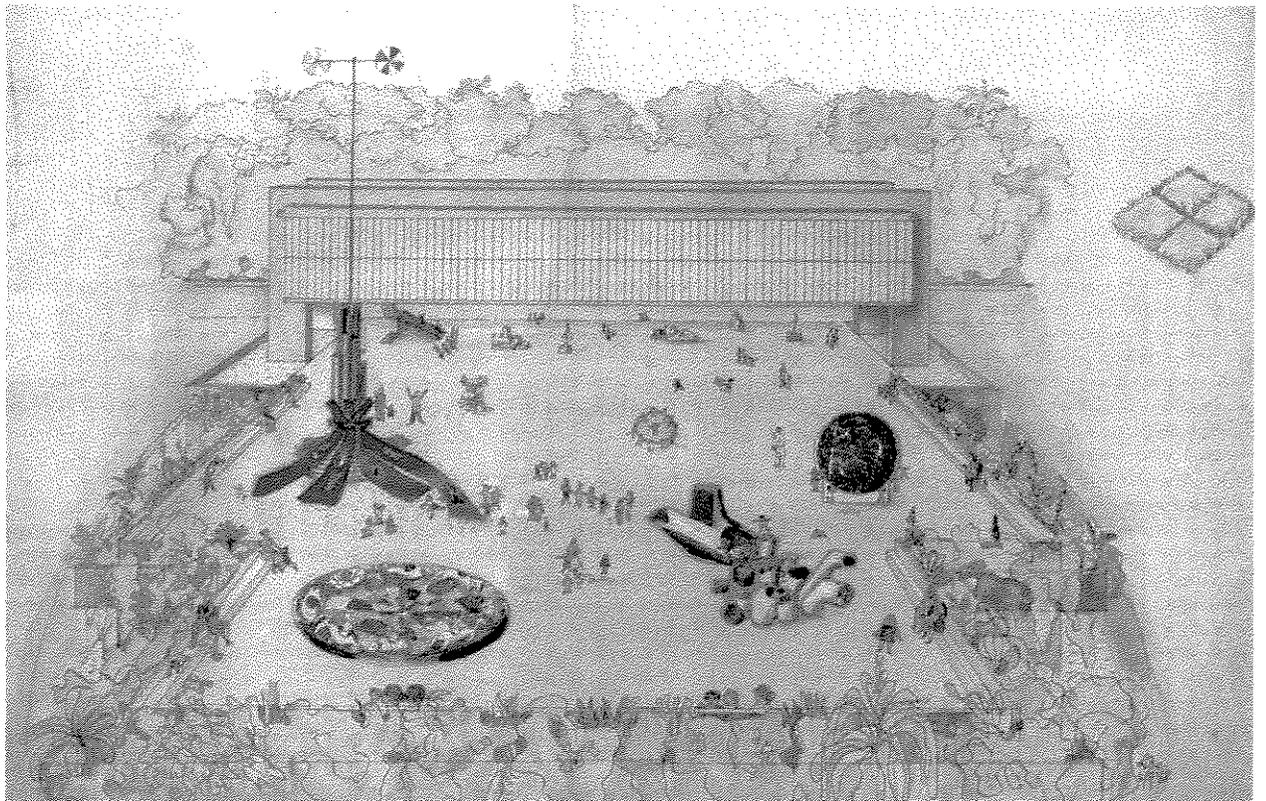
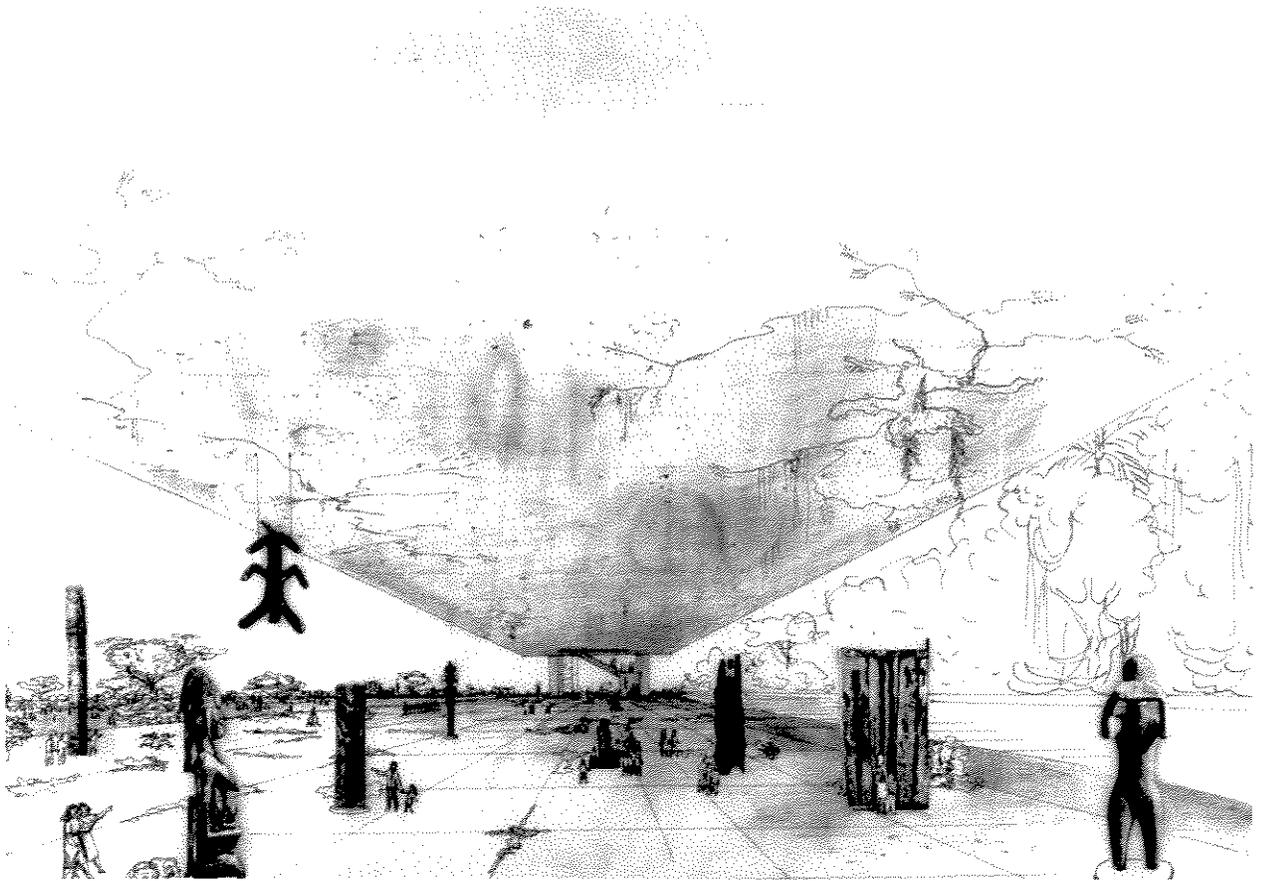
O MASP em construção: Figueiredo Ferraz mostra os cálculos do grande vão ao prefeito Prestes Maia, na presença de Lina; à direita, inspecionando a obra. Ao lado, a colocação dos vidros, depois que alguns acidentes "sobrevieram", exigindo a mudança do projeto original. Abaixo, Lina exibe o cavalete de cristal.



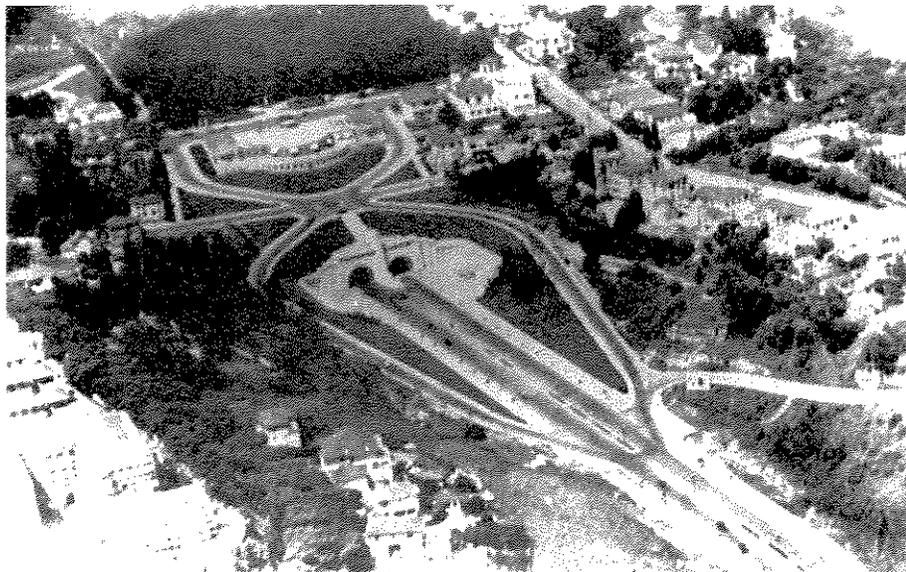


Na primeira versão de seu projeto, o MASP da Paulista já evidenciava o enquadramento que realizaria do centro de São Paulo, o que antes era feito pelo mirante do Trianon. Assim como a premissa modernista levada ao extremo: a liberação do solo, criando um espaço de uso coletivo sem qualquer obstáculo.





O antigo Trianon, sobre a 9 de julho, nos anos 1940, onde hoje está o MASP.





O MASP da Paulista: o acervo disposto em cavaletes no museu suspenso e a mostra inaugural: a Mão do Homem Brasileiro.



A Bahia no Ibirapuera

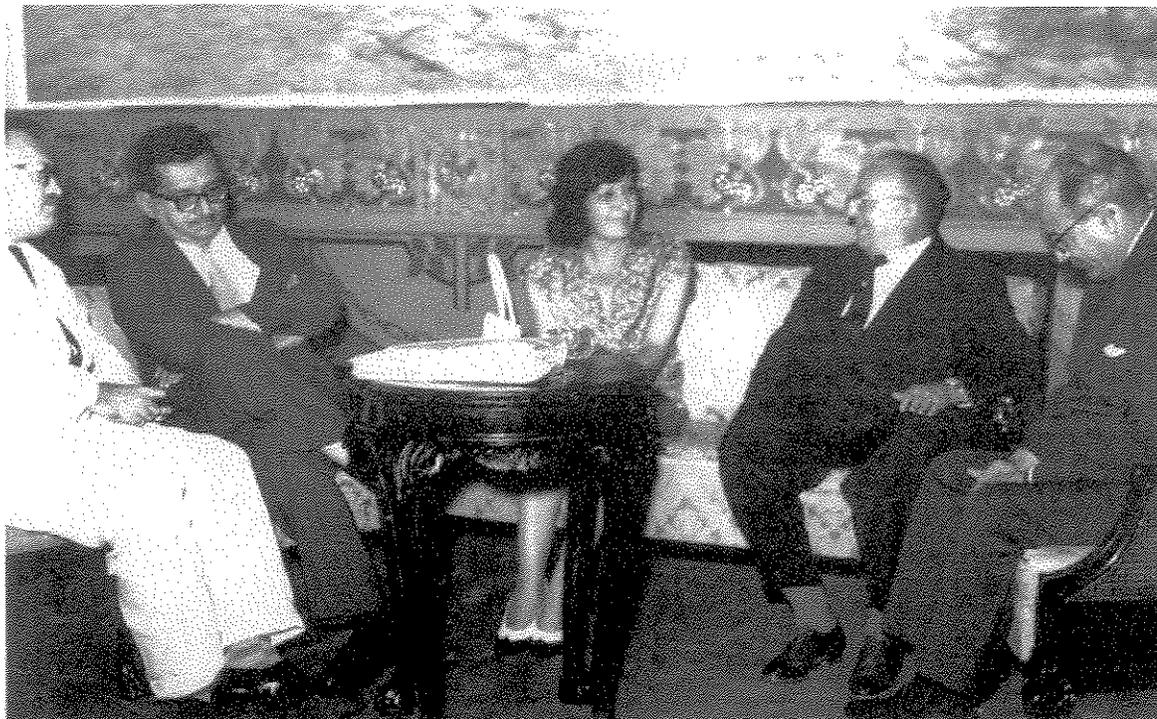


A Bahia dos anos da redemocratização, pelas lentes de Marcel Gautherot e Pierre Verger

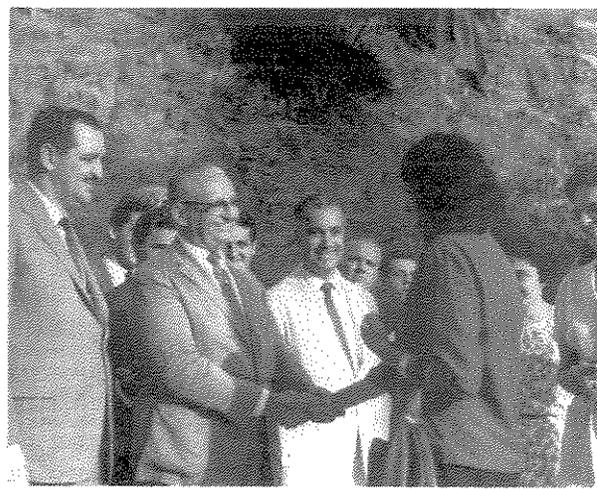


À esquerda, Odorico Tavares e à direita Mário Cravo na festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Abaixo, Cravo e o antropólogo Vivaldo da Costa Lima na feira de São Joaquim.





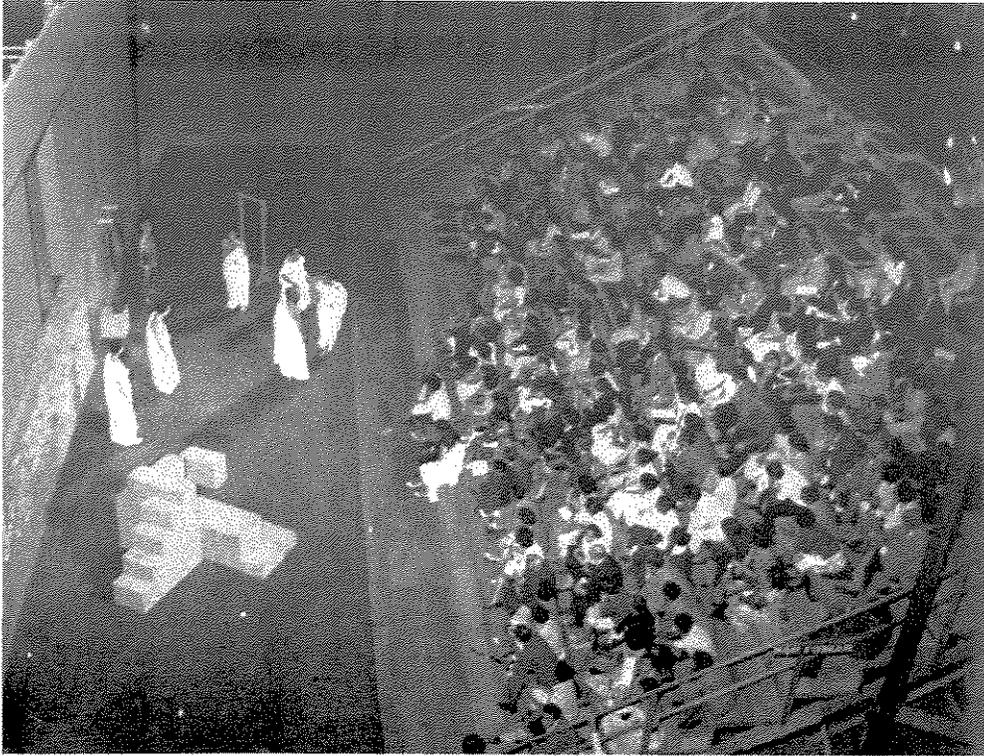
As redes de Lina na Bahia: acima, conversa com Juracy Magalhães enquanto Odorico Tavares, à esquerda, dorme. Abaixo à direita, na inauguração do MAMB, com Assis Chateaubriand à esquerda. Abaixo à direita, cumprimentando o governador Juracy, a quem chamava de "tenente". À esquerda do governador, seu futuro sucessor Lomanto Júnior e à direita o deputado Antonio Carlos Magalhães.



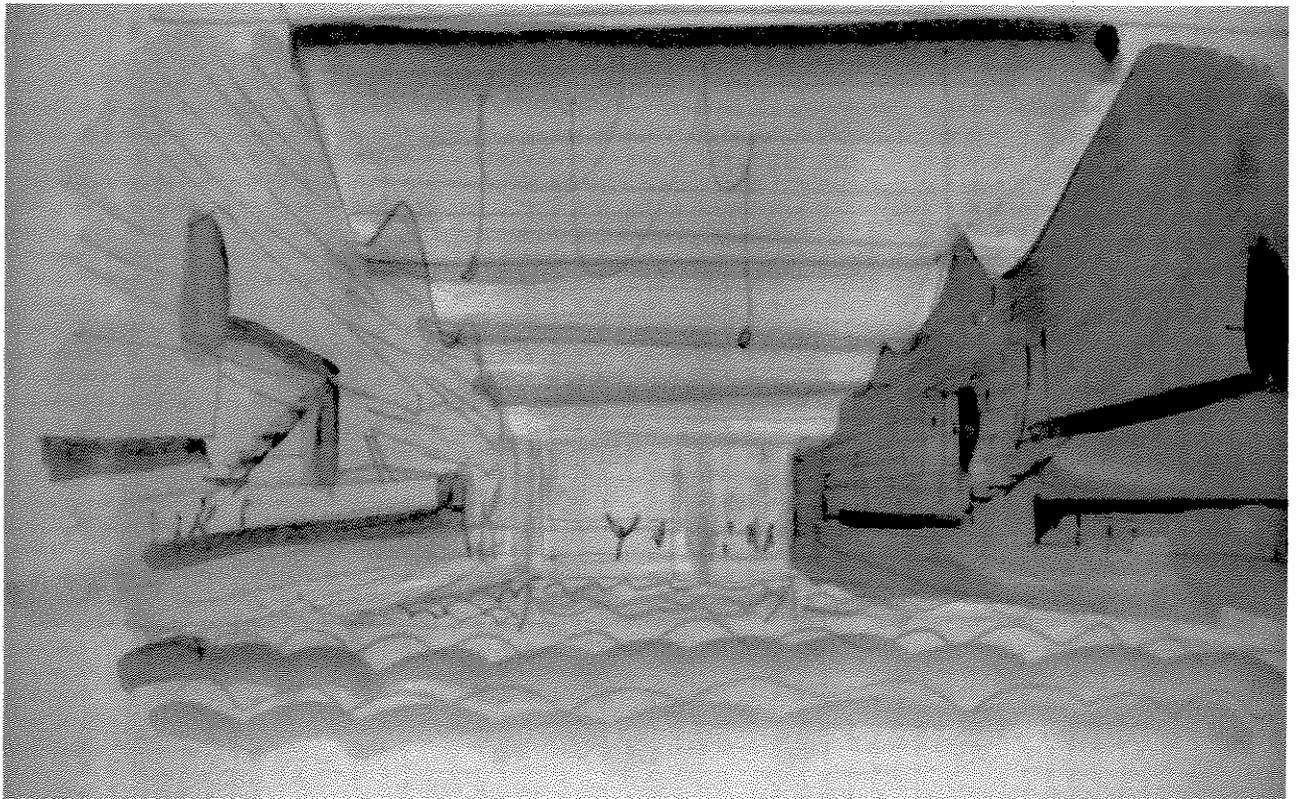


Lina e Glauber Rocha no MAMB. À direita, com “Eros” Martim Gonçalves. Abaixo, com Glauber Rocha (agachado) e equipe em Monte Santo, na filmagem de *Deus e o diabo na terra do sol*.





O Teatro Castro Alves em peça encenada por Martim Gonçalves, e abaixo, a proposta de reforma do teatro feita por Lina.





O MAMB: Renoir e Degas, peças do acervo do MASP.





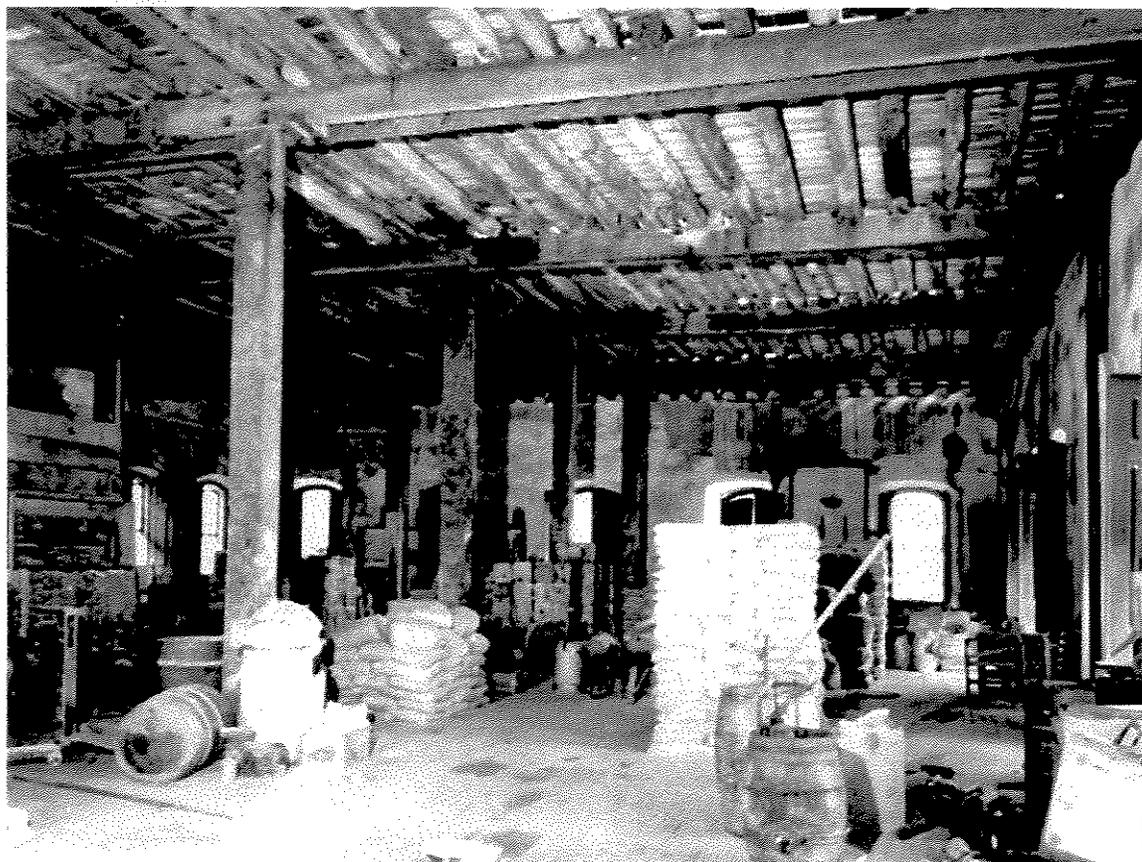
Os museus e seus públicos: acima á direita, o MAMB no Teatro Castro Alves; ao lado, o MASP da 7 de abril. Abaixo, o MASP da Paulista pouco depois de sua inauguração.



A Avenida do Contorno em construção e o antigo solar antes da intervenção.





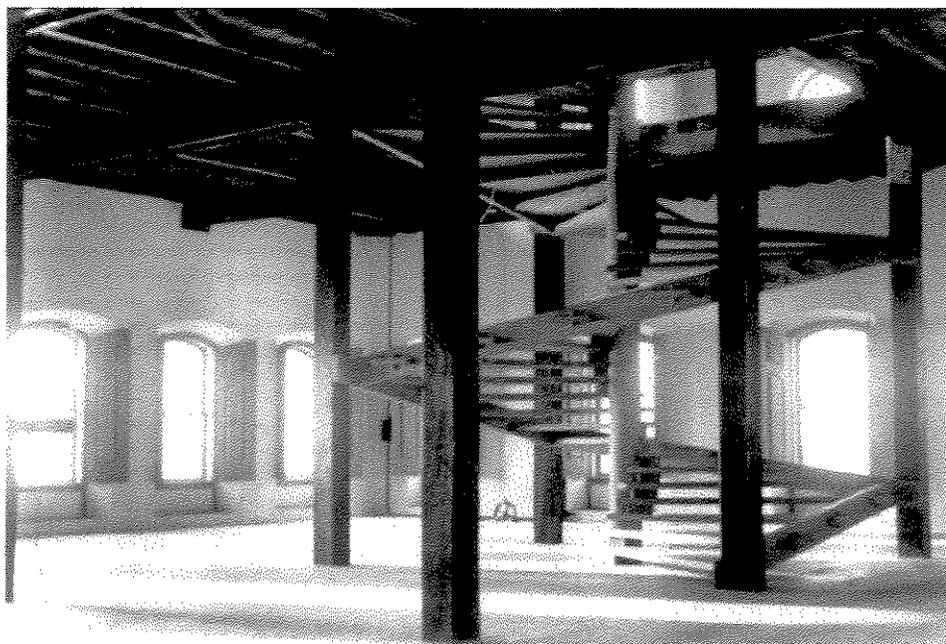
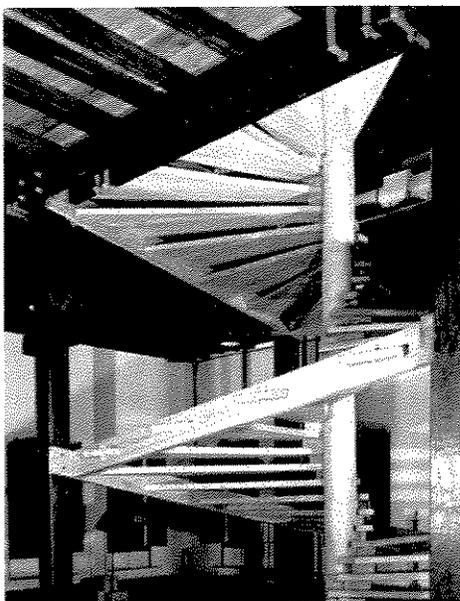
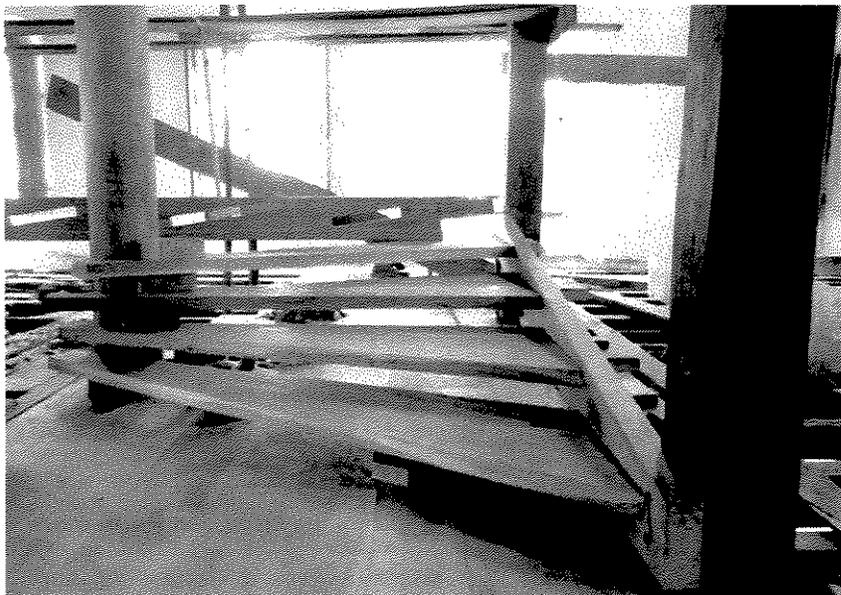


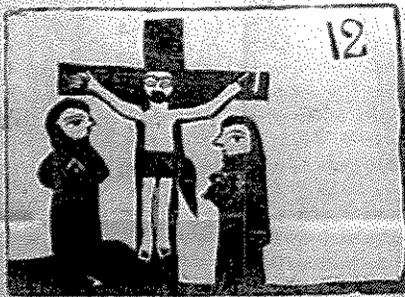
O espaço interno do solar antes da intervenção.





A nova escada do Unhão, em madeira e com encaixes de carro de boi. Acima à direita, escada em aço projetada por Franco Albini.



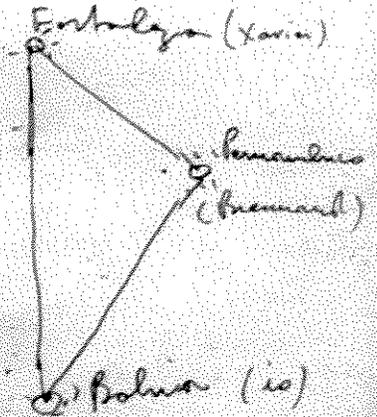


NORDESTE



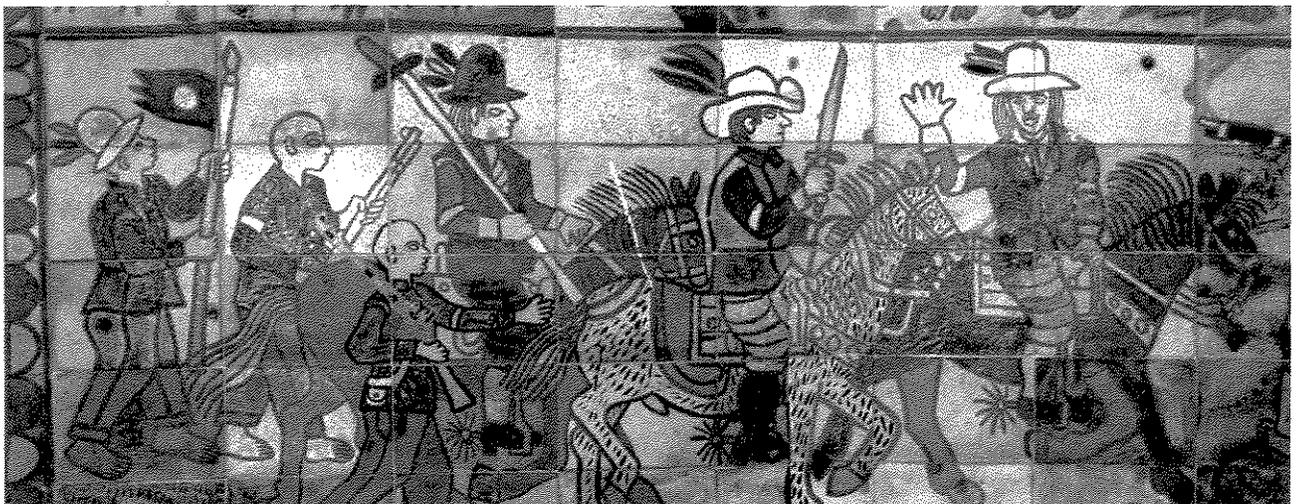
Matina alla Reitoria; il padre
 è a Parigi, con un voto nel vice.
 Grande agnizione all'Unhão:
 do Antibrasil.

Formare il Triângulo:



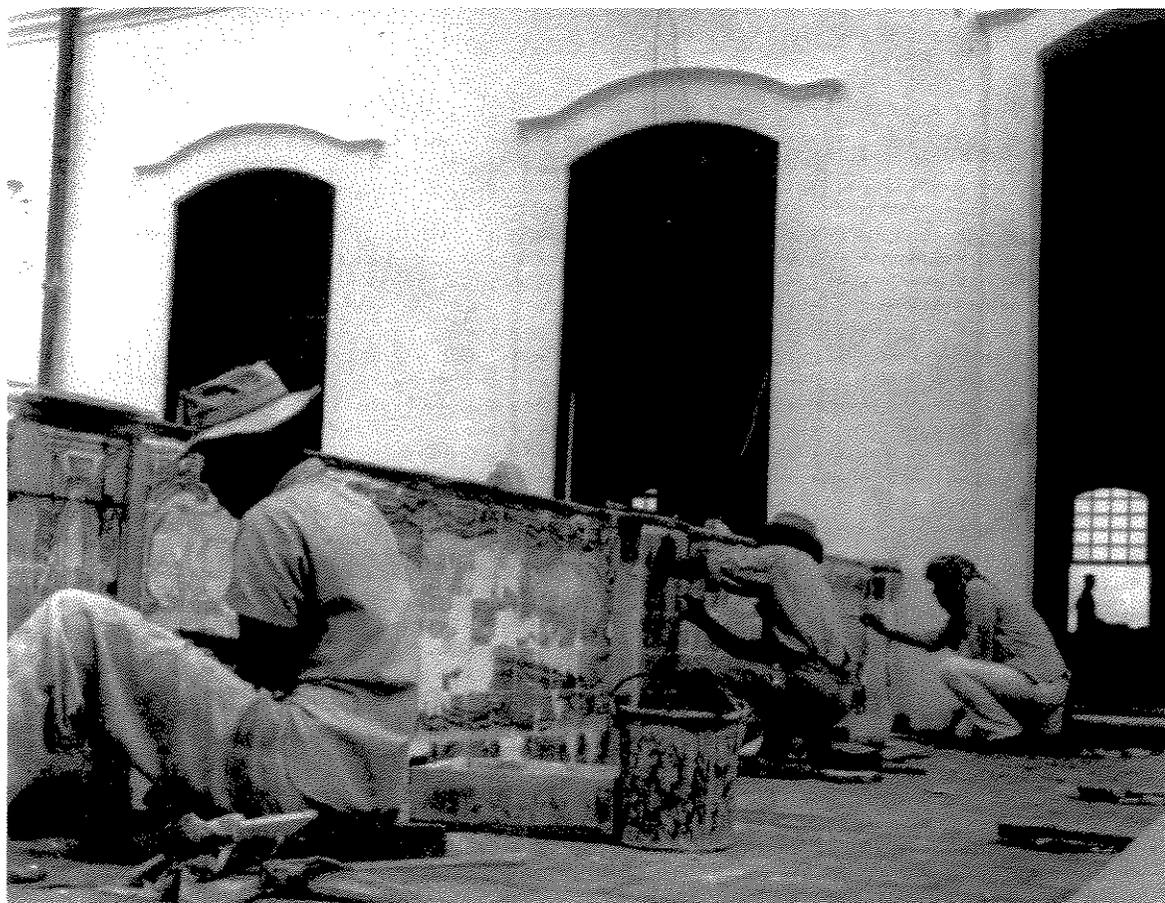
A Exposição Nordeste inaugurou o Museu de Arte Popular no Solar do Unhão, ocasião em que Lina anunciou a formação do "Triângulo do Nordeste", composto por ela, o jovem cearense Lívio Xavier e o escultor pernambucano Francisco Brennand. A Exposição foi dividida entre a mostra de

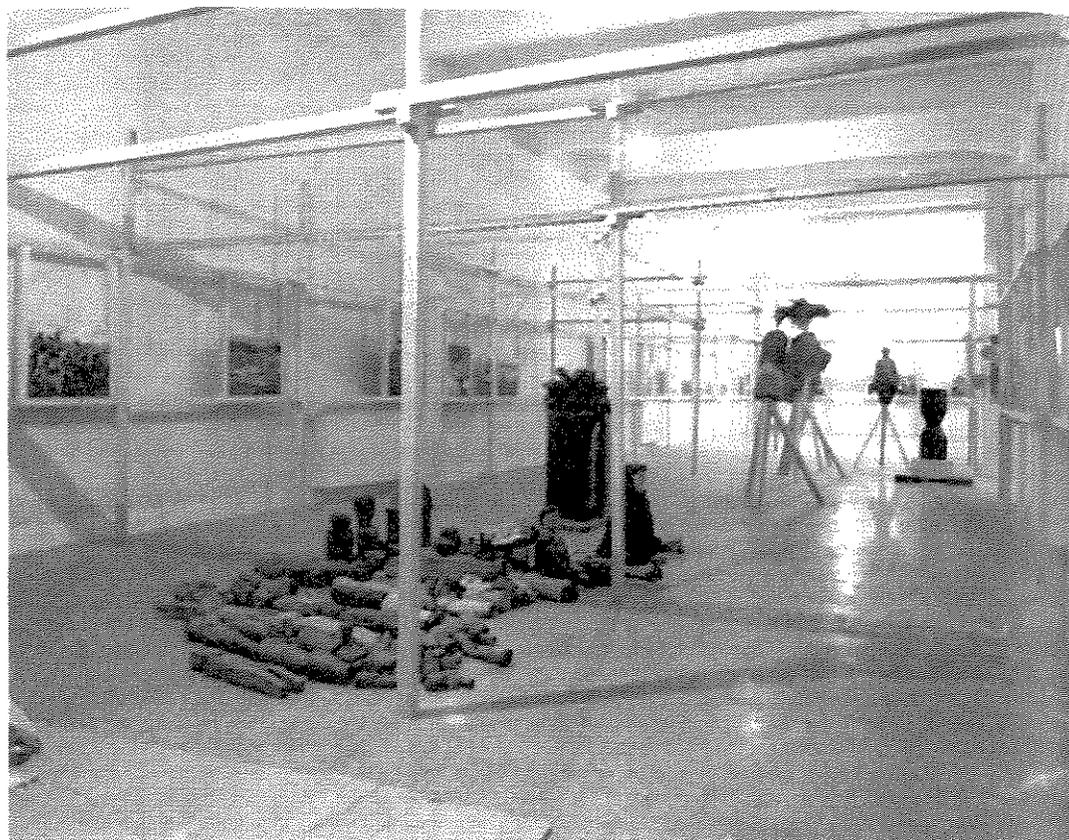
artistas do Nordeste, e outra, de objetos populares que poderiam constituir o fundamento de uma futura escola de desenho industrial. O "Brenand daqueles dias" era o Chefe da Casa Civil do governo de Miguel Arraes, e pintava murais como a Batalha de Guararapes, nos quais incluía, além dele próprio, Ariano Suassuna e Jânio Quadros.





O restauro dos azulejos, com Lina à direita e acima o Solar recém recuperado.





A exposição que não aconteceu em Roma e o Teatro Castro Alves ocupado pelos canhões em 1964.

