

EDUARDO PIERROTTI ROSSETTI

Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO . SALVADOR 2002

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Faculdade de Arquitetura . Universidade Federal da Bahia

Orientador: Prof. Dr. Pasqualino Romano Magnavita

MESTRADO EM ARQUITETURA E URBANISMO

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura

EDUARDO PIERROTTI ROSSETTI

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Pasqualino Romano Magnavita

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Pasqualino Romano Magnavita _____

Profa. Dra. Odete Dourado Silva _____

Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino _____

Salvador, Bahia, 11 de outubro de 2002

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti.

**Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura/
Eduardo Pierrotti Rossetti. Æ Salvador, 2002. 160 p.. Ilustrada.**

**Dissertação (Mestrado) Æ Arquitetura e Urbanismo. Faculdade de Arquitetura.
Universidade Federal da Bahia, 2002.**

Este trabalho é dedicado à memória de meus avós
e ao empenho vivaz de meus pais para sua realização.

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos são fundamentais, pois esta dissertação não seria possível sem a adesão espontânea e a colaboração irrestrita de muitas pessoas incríveis!

Depois de vê-la finalizada, agradeço aos meus **pais**, ao **Renato** e à **Carolina**, pelas perspectivas abertas, pela paciência inquestionável e pela confiança que só eles teriam. Agradeço ao tio **Betinho** e à tia **Lucinha**, ao tio **Joel** e à tia **Alice**; e a todos da família que acreditaram em mim.

Agradeço à **Cristina Meneguello** por seu incentivo precoce.

Sou grato ao **Alexandre Luiz Rocha** por tudo e por sua amizade fraterna.

Obrigado, **Carol Bierrenbach** pelas muitas confidências e descobertas sobre Dona Lina.

Muito obrigado, **Anna Beatriz Galvão**, pela oportunidade de ensinar e aprender arquitetura.

Agradeço à **Vera Luz** pelo impulso inicial e pelas surpresas que ele trouxe.

Agradeço à **Laura Cyriaco** por sua participação imprescindível.

Sou grato à **Alba Valéria** pela especial atenção dada ao texto.

Agradecimentos aos amigos da Bahia: **Clewton, Fernanda, Milton Esteves, Suzana Shushu, Eloísa, Lu de Laurentiz, Lula, Márcio Campos, Liliane, Roberto, Rosângela, Michele, Clóvis, Waleska e Iza**; e aos amigos de antes: **Daniel, Felipe, Nando NDO, Viviane, Karol & Fernando...**

Em nome de **Jandira Borges** agradeço a **todos** que impulsionaram as coisas práticas na feitura desta dissertação.

Agradeço a atenção, o apoio e a eficiência do **Instituto Lina Bo e P.M. Bardi** nas pessoas de **Graziella Bo Valentinetti, Marcelo C. Ferraz, Thaís, Rafael, Gustavo, Flávia e Giancarlo**.

Obrigado **Mario Cravo Jr.** e **Carlos Campos** pelas entrevistas.

Agradeço ao CNPQ pela bolsa de estudos.

Sou grato ao professor **Pasqualino Romano Magnavita** que topou a empreitada!

Obrigado a todos, valeu a força!

Sumário

Resumo 07

Abstract 08

Introdução 10

Movimentação moderna brasileira

O dilema da tradição 16

O dilema da técnica 21

Outras latitudes 23

Afinidades eletivas 25

Artesanato versus folklore 27

Instâncias da tensão moderno/popular

Apresentação 35

Materialidade e invenção do projeto 38

Espaço moderno e uso popular 45

Transformação das escalas de produção 52

A estratégia de Lina Bo Bardi

Circunstâncias 59

Escola de Desenho Industrial e Artesanato 70

Pós-1964 79

Pertinências para um debate inconcluso 85

Bibliografia 92

Lista dos trabalhos citados 98

Anexos 99

Crônicas . Diário de Notícias . 1958

Mapa das cidades percorridas por Lina Bo Bardi

Organogramas da Escola de Desenho Industrial e Artesanato

Esquema em planta dos ofícios nos galpões do Solar do Unhão

RESUMO

Esta dissertação aborda uma questão fundamental para a arquitetura de Lina Bo Bardi que é a tensão moderno/popular. A atuação da arquiteta é muito pertinente ao desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira devido à qualidade de suas obras e pela força das questões que encerram. Assim, podem ser estabelecidos alguns pontos de contatos e aproximações importantes entre sua atuação e a própria movimentação moderna brasileira para balizar o que se pretende aqui. Inicialmente, a aproximação com a arquitetura de Lina Bo Bardi se organiza para configurar um quadro que evidencie as três instâncias em que se configuram esta tensão moderno/popular: a materialidade do projeto, o uso popular do espaço moderno e a transformação das escalas de produção. A abordagem focaliza este último aspecto, para a partir dele tratar das expectativas da arquiteta de desenvolver um desenho industrial baseado numa capacidade de manufatura popular e vislumbrar sua inserção como valor cultural de uma produção moderna. Com isto, Lina Bo Bardi amplia o sentido da prática arquitetônica moderna e simultaneamente pode trazer questões importantes para o debate atual, revelando outros parâmetros para o fazer arquitetura.

ABSTRACT

This dissertation deals with a fundamental question of Lina Bo Bardi's architecture that is the modern/popular complexity. The architect's performance is in accordance with the Brazilian modern architecture scene because of its project quality and because of the questions that she brings up. Thus some important aspects, which define what is intended to get at this work, can be established. At first, this approach is organized to configure and evidence the three ways that Lina establishes the modern/popular complexity: the project materiality, the popular use of modern space and the production scale transformation process. This last aspect of the complexity is focused to explore the architect's expectation of developing an industrial design based on a popular manufacturing capability and its importance as any other modern production. In this manner Lina not only amplifies the meaning of practicing architecture and brings up important questions to the Brazilian modern architecture critical debate but also reveals new contributions and limits to the contemporary discussion as well.

Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver o ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. No próprio instante de se ver um ovo ele é a lembrança de um ovo. Só vê o ovo quem o tiver visto. Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe.

Clarice Lispector

Observando uma coisa é preciso examinar sua essência, considerando sua exterioridade apenas uma porta que dá acesso ao conhecimento de sua realidade. É o único método certo (...). As causas externas operam através das internas. O ovo que recebe adequada quantidade de calor se transforma em pintinho, mas o calor não pode transformar um pintinho em pedra.

Lina Bo Bardi

Introdução

A abordagem das ações específicas de um arquiteto e seu conjunto próprio de preocupações pode contribuir para a configuração de um quadro mais amplo e diversificado da arquitetura moderna brasileira. Esta aproximação também pode revelar outros campos de preocupações com os quais a produção do Movimento Moderno em arquitetura pode estar relacionada. Esta dissertação se desenvolve a partir desta perspectiva de revisão historiográfica e se detém sobre o trabalho de Lina Bo Bardi.

A arquitetura de Lina Bo Bardi é surpreendente pela multiplicidade com que se manifesta, se constituindo num procedimento fértil dentro de um campo profissional devido a elaboração de soluções em diferentes escalas e linguagens. Lina Bo Bardi¹ explora problemas gráficos, questões urbanas e espaços públicos; propõe soluções arrojadas e incorpora soluções vernaculares; organiza e participa de movimentos culturais, estabelece assim, o código poético de sua arquitetura.

À elaboração desta dissertação interessa pensar as relações, o caráter e a qualidade das vinculações da arquitetura moderna brasileira com questões relativas à cultura popular, a partir do trabalho de Lina Bo Bardi. Estudar as relações da cultura popular com a arquitetura moderna significa poder enveredar por um campo de intersecção relativamente inédito e por isso mesmo bastante complexo, pois além do crescente processo de crítica da arquitetura moderna, enfrenta-se uma *crise de teoria* apontada por Canclini² para os estudos sobre cultura popular, de modo que há espaço para discutir outros níveis e qualidades desta aproximação e destes cruzamentos.

Canclini alega ainda que haveria mais incompatibilidade que complementação entre as outras áreas de estudo sobre cultura popular, e assim ratifica o interesse sobre o vasto campo que há para ser explorado em sua relação com a arquitetura moderna. Esta dissertação enfrenta, portanto, uma dupla lacuna que passa pela

¹ .Lina Bo Bardi nasceu em Roma, na Itália, em 05/12/1914, mudou-se para o Brasil em 1946, naturalizou-se brasileira em 1951 e faleceu em 20/03/1992.

² .Canclini. *Culturas híbridas*. p. 206-207.

atualização dos estudos sobre cultura popular e arquitetura e também pelo interesse da arquitetura moderna brasileira para com esta cultura popular.

Para tanto, torna-se necessário elaborar sua trama, sua tessitura, a partir daquilo que Foucault denomina *fenômeno de ruptura*³. A tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi se trata de uma diferenciação e de uma ruptura entre os procedimentos largamente adotados pelas vanguardas e na elaboração de sua arquitetura. Assim, o enfrentamento desta tensão se faz premente também para pensar o espaço e a materialidade de um projeto moderno que se dá a partir da valorização de um fator cultural, mormente não considerado como parte integrante de tal procedimento de criação: a cultura popular, com seus usos e seu saber fazer.

Este foco de abordagem torna-se ainda mais pertinente se consideramos que a historiografia da arquitetura moderna brasileira se organiza aparentemente em torno de um só argumento de relação com a tradição e a cultura popular, uma vez que, se poderia e se deveria pensar que há diferentes intensidades e interesses de outros arquitetos com este campo cultural. As relações entre os princípios da moderna arquitetura e as tradições locais da cultura são elaboradas notoriamente por Lucio Costa, mas é necessário destacar que arquitetos como Lina Bardi, Sérgio Ferro, Francisco Bolonha e outros, também voltaram suas atenções para este campo por razões distintas. Cada um deles se deteve em especificidades da cultura popular que hoje se fazem prementes de serem estudadas sob pena de se reduzir a dinâmica da configuração da arquitetura moderna brasileira, tomando-a mais por sua desenvoltura plástica, como se fosse esta sua única linguagem ou verdade, desconsiderando arquitetos que trabalhem outras escalas, outros valores, produzindo outras arquiteturas.

A questão da cultura popular e das tradições vernaculares construtivas, possui desdobramentos próprios para cada um desses arquitetos, no que concerne ao tratamento do caráter plástico, técnico e social desta cultura popular e das características vernaculares que podem dialogar com uma arquitetura moderna. A movimentação moderna brasileira também não poderia ser entendida como coesa quanto à suas relações com a cultura popular. Assim sendo, e ainda de acordo com Foucault, para quem *“cada um [dos campos] tem suas rupturas específicas, cada*

³ .Foucault. *Arqueologia do saber*. p.04.

um permite um recorte que só a ele pertence...⁴, será bastante revelador considerar a arquitetura de Lina Bo Bardi como campo de investigação.

Neste sentido, o desenvolvimento que se pretende, ainda nos termos do mesmo autor, é muito mais organizar e construir um quadro sobre esta questão para daí então analisar um de seus nós de estruturação. Com isso se pretende, num primeiro momento, desenhar as três instâncias em que a arquitetura de Lina Bo Bardi se relaciona com diferentes aspectos da cultura popular, para num segundo momento, concentrar a atenção sobre uma destas instâncias.

As três instâncias que configuram este quadro de relações são denominadas de: 1) materialidade e invenção do projeto; 2) usos da cultura popular e espaço moderno; 3) transformação das escalas de produção. **Materialidade e invenção do projeto** seria a instância de exploração das expressividades plásticas e sensíveis dos projetos, visando organizar a diversidade de procedimentos, linguagens e soluções propostas. **Espaço moderno e uso popular** seria a instância para se averiguar de que maneiras a qualidade do espaço moderno concebido pela arquiteta também é apto a abrigar e estimular uma apropriação popular, quer sejam pelas festas, shows e reuniões, quer sejam por suas atividades lúdicas e de lazer. **Transformação das escalas de produção** seria a instância para se explorar os expedientes de Lina Bo Bardi para desenvolver protótipos e mobiliário com o conhecimento local de manufatura para criar um desenho industrial nacional. Esta será a instância trabalhada em seus pormenores, caracterizada por se tratar de uma questão vinculada à atividades do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) e também por ser um dos aspectos não problematizados pela vanguarda arquitetônica de então: o processo de transformação da escala de produção manufaturada para a escala industrial.

Esta estratégia de abordar somente um dos nós da questão também se deve à importância crescente que o desenho industrial feito no Brasil vem adquirindo. Ao mesmo tempo em que a atual produção se expande, ela também passa a dialogar com a produção de outros países como sendo produto dos valores de uma cultura. A crise em que o desenho industrial brasileiro se encontra se configura neste hiato entre quais seriam estes valores culturais nacionais e como transformá-los nos objetos da materialidade cotidiana. Os dois primeiros pontos . . **materialidade e invenção do projeto** e **usos da cultura popular e espaço moderno**. . não poderão ser tratados

⁴ .Idem. p.03.

aqui com mais profundidade, mas serão retomados sob novas perspectivas, oportunamente.

A idéia tensão moderno/popular pode parecer imprecisa, já que esta relação de tensão se constrói entre conceituações de erudito e popular, sendo este o par dialético convencional: erudito/popular. Ocorre, que no contexto brasileiro da arquitetura moderna, seus agentes sempre estiveram ligados às elites econômicas e culturais, constituindo-a como uma manifestação de certo modo, erudita. Além disso, o arquiteto moderno, embora tivesse a expectativa de resolver problemas de massa, sempre esteve ligado ao extrato social que instaura o discurso. Assim, estabelece-se uma tensão sempre que suas atenções, deliberada ou conseqüentemente, se voltam para práticas impertinentes e este mesmo extrato. Este fato viabiliza pensar na tensão moderno/popular para as especificidades da arquitetura moderna brasileira.

Para cada uma das instâncias da tensão moderno/popular a serem abordadas, as referências, as preocupações e as relações que podem ser organizadas, entre a ação, o pensamento e a obra de Lina Bo Bardi, com aspectos da cultura popular, são singulares. A dificuldade em definir o que é popular, conforme pondera Canclini, está no fato de que se trata de uma categoria organizada pela modernidade que constantemente a renova e a desgasta⁵. A partir disso, faz-se necessário trabalhar com diferentes aproximações sobre a cultura popular e/ou sobre seus aspectos para estabelecermos as suas conexões com a arquitetura de Lina Bo Bardi. Assim, outros autores auxiliarão a construção de cada uma das instâncias.

O sentido de resolução das três instâncias será o seguinte: partir da arquitetura e trabalhar as possíveis conexões com aspectos da cultura popular e não propriamente com seu agente, o povo. Lina Bo Bardi, com seu olhar gramsciano, vê o povo como o potencial usuário e o digno merecedor de sua arquitetura⁶. Outro procedimento adotado foi não querer trabalhar o desenvolvimento da questão com um conjunto de projetos ou suportes da manifestação da arquiteta, para com eles, operacionalizar as questões pretendidas para cada um das três instâncias. Diferentemente, optou-se por lembrar e tomar aspectos relevantes da produção da arquiteta, como suporte oportuno para fazer ver a intensidade e as características intrínsecas das instâncias abordadas. Com este procedimento queremos revelar os

⁵ .Canclini. Op. cit., p. 362.

⁶ .O conceito de *povo* tem Darcy Ribeiro como referência em *O povo brasileiro*. Capítulo 5

limites e fazer notar o que é característico, o que é próprio de cada uma delas, numa atitude eminentemente crítica de arquitetura, como define Argan⁷.

O procedimento escolhido será percorrer toda a obra de Lina Bo Bardi e sem fazer restrições, destacar mais um projeto que de outro, utilizar mais uma situação ou solução que outras. Assim, cada uma das instâncias irá se reportar ao trabalhos de Lina de acordo com as especificidades com que se estrutura. Isto parece se fazer necessário para *...suscitar estratégias (...) [e] permitir com um jogo de conceito...⁸* para pensar novas possibilidades de entender a arquitetura de Lina Bo Bardi. Ainda de acordo com o que Foucault propõe ao se buscar as rupturas da continuidade, abordar a tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi pode ser também uma contribuição para a construção de uma nova perspectiva sobre a história da arquitetura moderna brasileira, buscando evidenciar seus outros nexos. O enfrentamento da dupla lacuna apontada parece ser uma tarefa necessária e útil desta tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi.

A pertinência de Canclini na construção desta abordagem se deve a possibilidade de compreender as manifestações da cultura contemporânea de modo a não operar somente entre *erudito* e *popular*, mas também por não considerar o *massivo* uma sub-categoria. Sua pertinência está em focar a qualidade desta produção e considerar a intersecção entre estas 3 modalidades da produção cultura: o *popular*, o *erudito* e o *massivo*. Jameson por sua vez, fornece as referências sobre a dinâmica cultural em que a arquitetura está inserida contemporaneamente e faz ver o condicionamento e as transformações de seu exercício. Deste modo, do cruzamento dos conceitos de ambos, parece ser possível definir estratégias de enfrentamento de uma produção de arquitetura moderna consistente e que é atenta às manifestações da cultura popular. Lina Bo Bardi concilia as tensões e parece resolver o paradoxo do Movimento Moderno: ser de massa sem perder a qualidade de seus pressupostos. Trata-se de uma arquitetura feita para o povo, para a massa: MASP, SESC-Pompéia, Barroquinha... Uma arquitetura que por suas qualidades se massifica.

Tratam-se de questões que não permanecem e que também não desaparecem, mas que se atritam, mantendo e renovando sua intensidade, sua forma de manifestação se instalando nas zonas residuais do modernismo, como assinala

⁷ .Argan. *Arte e crítica*. p.135.

⁸ .Foucault. Op. cit., p. 42.

Jameson⁹. Neste sentido Lina Bo Bardi estaria operando nestas zonas e desenhando pontes e outras conexões entre o arcaico, o residual e o emergente como Canclini, desenha este quadro de inter-relações dos processos culturais¹⁰.

Inspirando-se por estes fragmentos da arquiteta e do cantor:

Í...o tempo não é linear, é um emaranhado onde a qualquer instante
podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções,
sem começo nem fim.Î

[Lina Bo Bardi]

Í...tempo, tempo, tempo, faço um acordo contigo,
tempo, tempo, tempo, tempo...Î

[Caetano Veloso]

...faz-se um acordo com o tempo e permite-se entrar neste universo de Lina Bo Bardi, para a partir daí, tornar públicas as descobertas como arranjos provisórios acerca de suas muitas provocações e estímulos. O que se segue é uma solução circunstancial.

⁹ .Jameson. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Capítulo 4.

Movimentação moderna brasileira

“Brasil não será jamais um país medíocre.”

Lucio Costa

O dilema da tradição

A historiografia da arquitetura moderna brasileira registra como uma de suas características indeléveis, o duplo interesse de renovar o quadro de referências para sua produção e agir organizando a estrutura oficial de preservação de bens históricos. Esta característica ambivalente aponta o campo de interesse de exploração dos arquitetos modernos. Notoriamente Lucio Costa vai estabelecer uma argumentação sobre a tradição local e articular seus vínculos inequívocos com as modernas concepções modernas, especialmente as de Le Corbusier, ao que considera: *“estudei a fundo a obra dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe e le Corbusier . - sobretudo este, porque abordava a questão [da renovação arquitetônica] em seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico...”*¹¹ Com isso ele define que a legitimação de possíveis inovações na arquitetura brasileira poderia se dar a partir da incorporação destas referências arquitetônicas trabalhadas com outras referências de nossa cultura. A preocupação de Lucio Costa consiste em estabelecer os nexos de uma nova arquitetura com as referências arquitetônicas do passado. Este processo corresponderia à atualização do campo da arquitetura com os outros campos das artes, então mais publicamente debatidos a partir do impulso questionador da Semana da Arte Moderna de 1922 ¹².

Os modernistas da Semana de 22 já destacavam outras referências culturais daquelas que não faziam parte integrante da cultura oficial como sendo um valor da cultura brasileira, destacando outros agentes históricos: os índios, os negros, os bandeirantes. Além de destacar novos valores, os modernistas estabeleciam a estratégia de devoração dos valores culturais para se relacionar com as culturas

¹⁰.Canclini. Op. cit., p. 189.

¹¹.Costa. *Registro de uma vivência*. p. 83.

¹².Idem. p. 451.

estrangeiras. Neste sentido, Aracy Amaral pontua no discurso de Mário de Andrade: *“a busca da identidade, no desejo de assumir nossas características [culturais] fossem elas de origem popular, afro-brasileira ou regional, para sobre estas características construir nossa contribuição cultural em nível internacional...+ O objetivo dos modernistas, de acordo com ela, é fazer surgir essa constante de pensar, ver e viver o Brasil, desde dentro e não experimentá-lo a partir de modelos europeus...+¹³.*

Diferentemente de Mario de Andrade, o rol de aspectos culturais nacionais que Lucio Costa vai destacar está restrito à arquitetura. O argumento da tradição que ele organiza se torna o ponto central e entorno do qual toda, ou ao menos grande parte, da vanguarda arquitetônica vai estabelecer sua órbita de interesses e afinidades. Esta argumentação tem sua consistência ao destacar os aspectos plásticos, a espacialidade e usos vernaculares da arquitetura brasileira, tendo como parâmetro, a matriz cultural portuguesa. Para Lucio Costa a arquitetura popular portuguesa implantada no Brasil possuía uma singeleza e um despojamento consoante às concepções modernas de Le Corbusier. Neste sentido ele assinala: *“servir-se dela [arquitetura vernacular] como material de novas pesquisas, e também para que nós outros, arquitetos modernos, possamos aproveitar a lição de sua mais de trezentos anos...+¹⁴*

Referências à outras matrizes culturais que também fazem parte desta mesma cultura brasileira seriam igualmente abordadas pelo arquiteto, mas somente em outros momentos da construção de seu discurso poderiam ser incorporadas, legitimadas e valorizadas como tais. Incorporam-se assim, à este raciocínio fundador da questão da conexão entre a vanguarda internacional da arquitetura do Brasil, conforme recomendaria: *“Assumir e respeitar o nosso lastro original . . luso, afro, nativo. (...) Preservar e cultivar tais características diferenciadoras, originais (...) mas absorver e assimilar a invenção alheia.+¹⁵*

A respeito da problematização do aspecto técnico do projeto moderno de Lucio Costa, Sophia Silva Telles¹⁶ revela que esta relação com uma cultura vernacular estabelecida por Lucio Costa, somente poderia se dar ao nível literário, ponderando que não há cultura popular construtiva consolidada com a qual dialogar de fato. Posto

¹³ .Amaral. *A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso*. p. 25.

¹⁴ .Costa. Op. cit., p. 458.

¹⁵ .Costa. *Com a palavra, Lucio Costa*. p. 158.

de outro modo, não haveria uma estrutura de concepção e uma materialidade arquitetônica consolidada a ser contraposta por uma concepção moderna; não havia com o que romper e legitimar uma nova arquitetura. Para tanto, haveria que se desenvolver um discurso conseqüentemente razoável que possibilitasse a instauração de uma outra circunstância em que novos parâmetros se legitimassem por uma prática arquitetônica igualmente renovadora. O projeto para Monlevade, de 1934, expõe o drama da implantação da nova arquitetura:

...o emprego dos pilotis (...) permite o emprego de sistemas construtivos leves, econômicos e independentes da estrutura, como, por exemplo (...) aquele que todo o Brasil conhece: o barro-armado (...) uma das particularidades que é o mais rico do projeto é esta analogia entre o emprego da técnica moderna e um raciocínio estrutural vernacularmente conhecido.¹⁷

Lucio Costa tem consciência do descompasso técnico da prática construtiva corrente e sua linguagem, em relação aos processos postulados pelas práticas construtivas das vanguardas. O questionamento que Lucio Costa faz pensar é como legitimar uma nova expressão de arquitetura baseada em processos industrializados num país agrícola? O que Lucio Costa parece assinalar é que o modo de vida brasileiro, por ser flexível, seria adaptável ao modo de vida e também à espacialidade moderna. Assim, Lucio Costa vai evidenciar que a espacialidade moderna buscada pelas vanguardas poderia ser obtida prescindindo de meios técnicos avançados.

Sophia Telles pondera que o que há de popular em Lucio Costa são indicações a um modo de vida popular rural, evidenciado pelos desenhos das varandas, das salas com móveis coloniais e outros móveis contemporâneos. Os desenhos para as Casas sem dono, dos anos 30, também evidenciam sua busca e sua atualização. São espaços com redes de dormir, cadeiras de Mies van der Rohe e Corbusier sobre um piso de placas moduladas ajustado à trama da estrutura da residência. Por vezes desenha um tabuado e prevê um mobiliário compacto. Os jardins penetram nos espaços de convívio, sombreiam as lajes. Vê-se uma vegetação abundante com arecas, bananeiras, vitórias-régias e taiobas.¹⁸ [vide imagens 1 e 2]

¹⁶ .Telles. Anotações de sua palestra no seminário: Um Século de Lucio Costa. 2002. s/p.

¹⁷ .Costa. Op. cit., p. 92.

¹⁸ .Vide desenhos de Lucio Costa in *Registros de uma vivência*. p. 84-89

Neste sentido, Guilherme Wisnik, aponta para o Park Hotel São Clemente, em Nova Friburgo, de 1944, como exemplar desta tensão, onde o projeto é moderno pelo que potencializa. Ele afirma: *“O resultado é um raro êxito de na obtenção das conquistas espaciais modernas, tais como a estrutura independente, as amplas superfícies de vidro (...) e um terraço em balanço...”*¹⁹ mesmo que para tanto utilize toras roliças de madeira, pedra, tijolo e telha cerâmica. [vide imagem 3] Aqui, Lucio Costa estaria, mais preocupado com a flexibilização da linguagem do que com a transformação dos meios técnicos da produção da arquitetura, ainda que toda a sua argumentação para a implantação de uma arquitetura moderna brasileira se pautasse pelo o enfrentamento dos três aspectos fundamentais já apontados por Le Corbusier. Yves Bruand, por sua vez, assinala que mesmo depois de operar com as referências de Le Corbusier, Costa manteria seu efetivo apressado à arquitetura luso-brasileira entendendo-a como manancial de experiências da qual haveria ensinamentos válidos a serem extraídos²⁰.

De fato, Lucio Costa também tem consciência de que a nova expressão não poderia ser legitimar somente por seu caráter plástico, sob efeito de se reduzir a mais uma importação estilística para o arremedo dos talentos locais e para deleite da aristocracia. Ciente das imensas restrições tecnológicas para implantar largamente a nova arquitetura, Lucio Costa estrategicamente catalisa este processo a partir de um projeto de expressão simbolicamente irrefutável, para instaurá-lo em definitivo: o Ministério da Educação e Saúde Pública.²¹

O Ministério da Educação e Saúde Pública, MESP, foi uma empreitada articulada fundamentalmente por Lucio Costa com o ministro Gustavo Capanema que oportunamente vêem a possibilidade de alavancar sua construção, conjugando o ímpeto de um Estado centralizador com seu contraditório desejo de expressar *“um corte radical entre o velho Brasil (...) dominado pelos latifúndios e pelas oligarquias...”*²² Dentro de uma circunstância como esta, Lucio Costa consegue trazer Le Corbusier

¹⁹ Wisnik. *Lucio Costa*. p. 34.

²⁰ Bruand. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. p. 124. A “contemporaneidade” referida neste título se reporta à arquitetura dos anos 50 e 60. As pesquisas do autor se limitam em 1969, quando é publicado.

²¹ O enfrentamento da renovação arquitetônica empreendida por Lucio possui conexões com as empreitadas modernistas da Semana de 22, que para “preencher” o evento com todas as manifestações, convida o arquiteto Antônio Garcia Moya, “o arquiteto da semana”. Vide Aracy Amaral: *Artes plásticas na semana de 22*. p. 151-160.

²² Fausto. *História do Brasil*. p. 376.

na dupla função de inseminador e parteiro para ajudar a criança nascer.²³ Assim se estabelece a relação entre um dos mestres da vanguarda mundial com um grupo de arquitetos brasileiros que trabalhou no desenvolvimento do projeto e que redefiniu publicamente os parâmetros em que a renovação arquitetônica brasileira deveria se pautar. A vanguarda da arquitetura local se desenvolveu efetivamente a partir deste quadro de impulsos.²⁴

A discussão sobre o problema da tradição construtiva e da cultura popular não se consolidou como uma prioridade da prática e do discurso da vanguarda arquitetônica brasileira, especialmente depois que esta se estabelece e consolida seu campo de atuação. A notável produção brasileira foi registrada pela publicação *Arquitetura Moderna no Brasil*²⁵, publicado em 1956, que completava o repertório de obras e arquitetos modernos já apontados por Goodwin em *Brazil Builds*²⁶, publicado em 1943. Dentro deste conjunto de arquitetos da vanguarda moderna, somente o mesmo Lucio Costa será a exceção. Ele continuará a se indagar e a registrar seus pontos de vista sobre esta, que foi a questão fundadora da arquitetura moderna brasileira. É certo também que estes outros arquitetos vão se interessar pelo tema, mas atuarão vinculados a questões de outra ordem que não a implantação de uma renovação arquitetônica substancial.

A partir de então, interesse pela cultura popular perde seu foco como referência de pesquisa e trabalho para arquitetos modernos. Esta investigação se manterá como uma constante do pensar a cultura brasileira, mas a questão da cultura popular, seu amplo espectro de manifestações e o problema da identidade nacional, à qual ela está vinculada, será feita efetivamente em outras áreas, por pesquisadores da área de antropologia e sociologia, escritores e ensaístas. Dentre estes pesquisadores, destaca-se a pessoa de Luiz da Câmara Cascudo. Haverá uma expressiva parcela de intelectuais que durante os anos 50 e 60, atuará de modo conjunto, discutindo cultura popular e temáticas correlatas, em conformidade com o que Ridenti afirma: *as idéias de povo, libertação e identidade nacional (...) [que] já vinham de longe na cultura*

²³ .Costa. Op. cit., p. 143.

²⁴ .Sobre a dinâmica relação entre Costa, Capanema e Corbusier vide *Le Corbusier e o Brasil*, especialmente *Correspondência (1934-39)*, *A viagem de 1936* e *Correspondência (1936-39)*.

²⁵ .Mindlin. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Foi publicado originalmente em inglês, francês e alemão e relançado em 1999 em português.

²⁶ .Goodwin. *Brazil Builds: architecture old and new. 1652-1942*.

*brasileira, mas traziam especialmente a partir dos anos 50 a novidade de serem mescladas com influências de esquerda ...*²⁷

O fato desta movimentação moderna brasileira se posicionar com uma estratégia de adequação com relação a valores técnicos e plásticos vernaculares da arquitetura brasileira, facilitaria o entendimento inicial de Lina Bo Bardi com esta vanguarda, uma vez que sua visão sobre a Arquitetura Moderna se coaduna com a abordagem local. Como veremos adiante, Lina Bardi vai apresentar uma possibilidade prática para um ponto não operacionalizado por Lucio Costa de modo pragmático.

O dilema da técnica

Já parece ser indubitável que houve uma bem qualificada assimilação, muita transformação e que também houve a problematização dos aspectos apontados por Le Corbusier, mas vale ressaltar que todo este processo não se deu de modo simultâneo, sincrônico ou com a mesma intensidade. Nem todos os *fronts* avançaram por igual. Não será concordando com o mestre, que aponta este ataque triplo ao problema, que a vanguarda local obterá seu extraordinário êxito público²⁸. O próprio Lucio Costa expõe o problema: *“Mas como explicar um tal milagre? (...) como explicar que, de um lado, a proverbial ineficácia de nosso operariado, a falta de tirocínio (...) o atraso de nossa indústria (...) pudesse o apuro arquitetônico necessário para sobressair...”*²⁹. Num outro fragmento ele assinalaria que *“a realidade industrial a que chegamos está em completo desacordo com a realidade social em que vivemos...”*³⁰

Para a vanguarda brasileira o ponto mais difícil de ser debatido, implantado e mesmo projetado, será o aspecto técnico do projeto moderno, a organização da base industrial vinculado à construção moderna para sua existência plena. Este ponto de incongruência não passaria incólume, sem despertar a atenção da crítica internacional ante o êxito plástico destas arquiteturas, como foi a querela com o suíço Max Bill³¹.

²⁷ .Ridenti. *Em busca do povo brasileiro*. p. 14.

²⁸ .Arantes. Anotações de sua palestra no seminário: Um Século de Lucio Costa.

²⁹ .Costa. Op. cit., p. 139.

³⁰ .idem. p. 82.

³¹ .Esta querela se deveu às críticas feitas por este suíço às obras de Oscar Niemeyer, considerando-a “formalista”. Tal fato obteve grande repercussão na imprensa com artigos e contra-artigos. Lina Bardi chega a defender Max Bill, mas só num primeiro momento. Vide *Habitat* nº 14, jan/fev, 1954. p. 26-27. “*Max Bill censura arquitetos brasileiros*” em *Arte em revista*, 1953; e Bruand, p. 155 e 160.

Este aspecto técnico, ponto crucial do ideário modernista e a inoperância com que é engendrado pela vanguarda local é também assinalado por Otília Arantes, que ao argumentar sobre o sucesso da produção moderna brasileira, também se indaga pela crônica *“ausência de base social e produtiva que daria sentido à racionalidade arquitetônica...”*³²

A autora destaca que a tecnologia do concreto armado aqui desenvolvida estaria voltada mais para resolver os arroubos formais, que propriamente integrar-se a um conjunto de transformações infra-estruturais, numa equação em que *“os meios tomam o lugar dos fins.”*³³ Em contrapartida ao que seria um aspecto de fragilidade da arquitetura moderna, Arantes salienta que a dinâmica da Arquitetura Moderna em contextos diferentes das suas origens revelaria muitas das suas vicissitudes, não se tratando simplificadoramente de um desvio. Tratava-se muito mais de uma característica inerente ao seu processo e que neste sentido, a vanguarda brasileira deve seu esgotamento ao próprio sucesso.³⁴

O fato do aspecto tecnológico do projeto moderno não poder ser devidamente explorado enquanto campo de ação e possibilidade prática de ação do arquiteto moderno brasileiro, por depender, eminentemente, de um parque industrial ainda em vias de implantação, faz com que esta frente de ação do projeto moderno também permaneça atada ao caráter literário, ainda que pese o atrevimento e a improvisação de algumas experiências que usaram o que a indústria poderia fornecer. Cita-se como exemplo, a residência de Lotta de Macedo Soares, desenhada por Sergio Bernardes, onde há utilização dos perfis metálicos então disponíveis e de telhas sem tratamento acústico³⁵. O fato do aspecto técnico não ser mais explorado pelo mesmo Estado que foi o grande mecenas desta produção teve dupla consequência. Assim, deixou-se de se incentivar o vetor mais importante do processo: a indústria da construção; e o aspecto plástico foi reforçado como o grande fator válido de invenção, adquirindo a força estilizante já apontada por Otília Arantes.³⁶

Pelo que já foi colocado é possível antever o isolamento de Lina, cujas preocupações, ou não encontram um debate organizado para se expressar, ou não tem a devida importância para um projeto moderno que se tornaria vitorioso, conforme

³² .Arantes. *Urbanismo em fim de linha*. p. 38.

³³ .Arantes. Op. cit., s/p.

³⁴ .Idem. p. 101-125.

³⁵ .Mindlin. Op. cit., p. 78 e 79.

³⁶ .Arantes. Op. cit., p. 29.

pondera Arantes, por explicitar na periferia os problemas da concepção existentes na matriz.

Outras latitudes

Ao se deslocar de Roma para Milão após sua graduação na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, em 1939, Lina Bo inicia sua atuação atenta aos problemas de arquitetura e os desafios inerentes que aquela circunstancia de guerra precipitavam e assim registra sua postura: *“Senti que o único caminho era o da racionalidade e o da objetividade, um caminho terrivelmente difícil (...) Sentia que o mundo podia ser salvo, mudado para melhor, que esta era a única tarefa digna de ser vivida...”*³⁷ Ao se transferir para Milão, Lina Bo vai se distanciar da atmosfera acadêmica conservadora regida por Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, para entrar em contato direto com as posturas renovadoras do panorama arquitetônico, dentre elas, Ernesto Rogers. A complexa pauta deste debate se estrutura nas realcoas a serem estabelecidas com a história e com o lastro de sua própria produção. O questionamento passa pela atualização da linguagem, pelo enfretamento do processo industrial e pela busca de um sentido histórico do fazer arquitetônico. Rogers chega a assinalar: *“...a personalidade ambivalente do arquiteto revolucionário (...) a um só tempo reexamina o passado e lança propostas para o futuro.”*³⁸

Em Milão, Lina Bo vai trabalhar com Gió Ponti e entra em contato com duas questões fundamentais: o desenho industrial e a cultura popular. Gió Ponti já era um arquiteto importante neste panorama, destacando-se por uma ação articuladora e pela notória atividade no campo editorial junto das revistas *Stile* e *Domus*. Germano Celant destaca que a força do pensamento de Ponti se condensa nas revistas, enquanto que o traço marcante de sua arquitetura estaria em trabalhar com elementos imateriais para organizar seus projetos, como a luz, os vidros, valorizando muito as janelas.³⁹

Ainda que o trabalho desenvolvido pela principiante Lina Bo, junto de Ponti, seja menos denso do que seu *Curriculum Literário* faz entrever, como ressalva Silvana Rubino⁴⁰, ao se aproximar deste arquiteto legitimado, ela não passaria incólume. Lina

³⁷ .Idem. p. 10.

³⁸ .Rogers apud Cucci e Dal Co. *Per una valutazione primordiale dell'attuale architettura*. p. 148.

³⁹ .Celant apud Ponti. *Gio Ponti*. p. 12-15. Sobre as janelas vide *furnished window* p. 166.

⁴⁰ .Rubino. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. p. 52. Tese de doutorado.

adquire uma experiência editorial respeitável desenvolvida conjuntamente com Gió Ponti, tanto para a revista *Domus* e para a *Stile*, como também para diversas revistas populares como *Grazia*, *Vetrina* ⁴¹. Além de atuar como diagramadora e ilustradora, Lina Bo também colabora assinando artigos em que tratava de temas sobre o habitar moderno e seu mobiliário ou abordava os novos valores e sentidos de habitar. Numa dos textos publicados, ela pontuava aspectos sobre os jardins, num outro discutia o valor do móvel antigo na casa contemporânea ou ainda fazia diferenciações entre uma casa no campo e um na cidade. ⁴²

Dentre estas diferentes atuações junto aos meios editoriais, a arquiteta busca desenvolver uma atividade crítica e questionadora. Logo após o final da Segunda Guerra e junto com outros arquitetos como Bruno Zevi e Carlo Pagani, a arquiteta vai fundar a revista *A, cultura della vita*. O objetivo desta revista era ampliar o alcance dos problemas que a arquitetura moderna poderia resolver e praticar a utopia de fazer da arquitetura um problema comum ao cotidiano de não-arquitetos. Os artigos da revista *A* abordavam as cidades, as condições de habitabilidade e apresentava alternativas e soluções para os problemas cotidianos do habitar.

A visão de Lina Bo Bardi é pertinente à visão da vanguarda brasileira devido à sua não ruptura com o passado, com a história, e neste sentido ela afirma: *“A arquitetura moderna é, como todas as atividades humanas, o produto da experiência do homem no tempo. Não existe fratura entre o assim chamado moderno e a história, visto ser o moderno antes o produto da história.”*⁴³ Seu interesse pela vanguarda moderna brasileira se efetiva com o contato com a publicação de *Brazil Builds*, em 1943, e com esta *“documentação de antecedência”* se interessaria pelo país que produzia aquela arquitetura mundialmente reconhecida: *“Naquele tempo, no imediato pós-guerra, foi como um farol de luz a resplandecer em um campo de morte... Era uma coisa maravilhosa.”*⁴⁴

No Brasil, Lina Bardi, vai problematizar as demandas técnicas da produção em escala, tendo em vista a configuração de um desenho industrial, um design⁴⁵ brasileiro, contundente e adequado como sua arquitetura moderna. A arquiteta, por

⁴¹ .Algumas destas revistas, como a *Grazia* e *Domus*, ainda estão em circulação. *Stile* circulou entre 1941 e 1947, vide *Abitare* nº 404, março/ 2001. p. 123-128.

⁴² .Especificamente os artigos *L'antico nella casa d'oggi* ou *In Campagna* in *Revista Grazia*, 1941.

⁴³ .Lina Bo Bardi apud Ferraz. *Lina Bo Bardi*. p. 94.

⁴⁴ .Idem. p. 12.

sua vez, não estaria preocupada em vincular seu fazer arquitetura a uma tradição construtiva local e específica. Diferentemente de Lucio Costa, Lina Bo Bardi esta muito mais preocupada com os processos de ampliação do alcance das soluções modernas do que com as soluções particulares e específicas de linguagem em si.

Lina Bo Bardi destaca estes pontos de interesse e afinidades, estas zonas de contato, com a vanguarda local. Se por um lado Lina Bardi vai fazer de Lucio Costa um interlocutor indireto para um diálogo sobre a cultura popular - até porque dialogar direta ou indiretamente com a escola carioca é o procedimento comum para se legitimar no campo- por outro lado, o tipo de problematização e os encaminhamentos seriam completamente diversos. Em seu primeiro trabalho Lina já é obrigada a deixar o contato direto com o círculo de arquitetos cariocas e entra em ação em plena São Paulo, onde iria desenvolver o projeto para o MASP da rua 7 de Abril, em 1947. O deslocamento de Lina Bo Bardi do Rio de Janeiro para São Paulo se deve às relações de Pietro Maria Bardi, seu marido, com o magnata da imprensa Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, o Chatô⁴⁶. Chatô o convida para dirigir o museu que estava planejando e prontamente delega os trabalhos de arquitetura para sua esposa.

Se o contato com a vanguarda carioca lhe fornece a idéia do nível do debate quanto às as relações com a história e quanto à idéia de tradição construtiva, o seu deslocamento para São Paulo fornecerá subsídios para pensar o problema da industrialização.

Afinidades eletivas

O fator técnico do fazer moderno de arquitetura, estruturado no domínio dos meios de produção industrial, será um dos aspectos mais importantes do projeto moderno sobre o qual Lina Bo Bardi vai se deter. Junto desta abordagem, ela irá discutir o valor e a importância da produção artesanal, articulando ambos os aspectos, pensando na inserção social do trabalhador artesanal junto aos meios de produção industrial.⁴⁷

⁴⁵ . Denis. *Uma introdução a história do design*. p. 16. Será usada sua definição de design: " *Design* se refere tanto à idéia de plano, desígnio, intenção, quanto à de configuração, arranjo, estrutura."

⁴⁶ .Moraes. *Chatô, o rei do Brasil*. p. 476-495.

⁴⁷ .A questão da inserção do trabalho artesanal no processo industrial é a questão de fundo do debate intelectual inglês na passagem do século XIX e mobilizará William Morris e John Ruskin. Vide Pevsner: *Pioneiros do desenho moderno, de William Morris a Walter Gropius*. Especialmente capítulos 2 e 6.

Muito mais que um manancial de referências culturais a serem pensadas como elementos figurativos, transformáveis ou relacionáveis aos paradigmas modernos, as experiências de Lina Bo Bardi com o universo da cultura popular vão investigar a sua possibilidade de atuação no campo da produção moderno com outras especificidades. Para tanto, seu deslocamento para Salvador e o convívio com o povo do Nordeste foi extremamente significativo, fornecendo novos índices e as evidências para Lina empreender o processo e consolidar a abertura de uma perspectiva de trabalho. A experiência no Nordeste é para Lina Bo Bardi um ponto de inflexão entre valores, escalas e plasticidades.

Será nessa transição de interesses . . . nesta mudança de escalas e de paisagem. . . que sua aproximação com os intelectuais de esquerda se consolida, afastando-a do *metiér* e diferenciando ainda mais aquela arquiteta que passará a discutir a produção artesanal.

Para marcar sua posição no debate cultural brasileiro, Lina Bo Bardi vai definir como trincheira a *Revista Habitat . a Revista das Artes no Brasil*, inicialmente editada e dirigida em parceria com Pietro Bardi, a partir de 1950. Com uma coluna fixa no final de *Habitat* e protegida pelo pseudônimo *Alencastro* . . . representado graficamente por um par de olhos, como quem tudo vê e com pouco se assusta. . . Lina vai fazer da revista sua frente editorial de expressão. Através dela, passa a divulgar seus pontos de vista sobre questões cotidianas, sobre questões de arte, sobre a cidade de São Paulo, sobre o Brasil, ou tratar de assuntos que julgasse oportuno. A revista também publicou artigos sobre desenho industrial, caracterizando sua avaliação da situação brasileira e destacando a necessidade das indústrias viabilizarem a transformação qualificada das escalas de produção dos objetos cotidianos⁴⁸. Assim, divulgava de modo entusiasmado a produção de móveis desenhados por Charles Eames a serem feitos por uma indústria local; destacou mais de uma vez a produção realizada pela *Branco & Preto* e o trabalho de Joaquim Tenreiro. Há também artigos que abordam a qualidade da elaboração nas peças de madeira feitas por caboclos brasileiros, como numa concha com sua finalidade eminentemente prática. *Alencastro* também evidencia a vitalidade popular das feiras do Nordeste.⁴⁹

A *Habitat* é o suporte editorial que pontua o amplo raio de interesse de atuação da arquiteta e onde, de certo modo, Lina expõe observações sobre as três instâncias

⁴⁸.Sambonet. *Artezanato e indústria*. in Revista Habitat no. 09/ outubro-dezembro de 1952

de encarar a cultura popular, destacando tanto a transição das escalas de produção, como a materialidade específica de sua produção e a importância do caráter vital de suas manifestações.

Posteriormente, em 1958, Lina Bo Bardi também faria da página dominical do *Diário de Notícias*, seu posto avançado de sua frente editorial, em Salvador. Durante sua temporada de aulas junto da Universidade da Bahia, Lina editou as *Crônicas*⁵⁰, onde manifestava novamente suas preocupações latentes sobre arte popular, sobre arquitetura moderna, Brasília e sobre a dinâmica urbana específica da cidade da Bahia. Esta página abria espaço para seus próprios textos e para que as mesmas pessoas que atuavam na Universidade se expressassem, sendo suporte para textos de Koellreutter, Martim Gonçalves, Mario Cravo Jr., e outros. Além de cuidar da diagramação da página, Lina também mantinha o tom sarcástico de *Alencastro*, desta vez sob a representação de um só olho em: *Olho sobre a Bahia*.

Aqui no Brasil, Lina Bo Bardi usaria amplamente os meios editoriais que dispunha, para poder articular sua participação e estruturar seu próprio discurso sobre cultura popular. Uma vez que não pertencia ao meio acadêmico que já debatia o assunto, vê-se obrigada a conceituar os termos do debate: artesanato, arte popular e folclore, como veremos a seguir.

Artesanato versus folklore

Lina Bo Bardi assume a questão da cultura popular e procura participar de um debate já estruturado por um grupo de estudiosos e intelectuais⁵¹, encontrando barreiras para se expressar sobre um assunto não diretamente relacionado ao seu campo de trabalho, por não ter um embasamento teórico legitimável pelo grupo além de ser estrangeira, conforme Silvana Rubino alerta.⁵²

Em contrapartida à visão de Lina e dos intelectuais de esquerda, engajados numa ação político-cultural, havia um grupo de estudiosos e intelectuais que se autodenominou Movimento Folclórico. Este grupo manteve uma ação extremamente ativa e organizada, consolidando sua atuação em nível nacional, amparado pelo

⁴⁹ .*Revista Habitat*. nº 05/ outubro-dezembro de 1951. p. 64.

⁵⁰ .A página dominical *Crônicas* foi editada de 07/09/1958 a 02/11/1958. O jornal também pertencia aos *Diários Associados*. Vide em Anexos a transcrição dos escritos de Lina nas 9 edições da página.

⁵¹ .Renato de Almeida, Édison Carneiro, Rossini Tavares Lima, entre outros. Vide Vilhena.

⁵² .Rubino. Op. cit., p. 142.

Estado. Deste modo, promoveram congressos, produziram ensaios, coletavam material, expuseram objetos e registros das manifestações populares. No entanto, o tom conservador deste grupo divergia frontalmente com as ambições da arquiteta e de seus companheiros de esquerda, pois afinal não abordava tais manifestações como sendo um fator de mudanças sociais, não potencializava sua força de organização como sendo revolucionária e emancipadora da cultura popular e no limite, de seu agente, o povo. Vilhena destaca no entanto que, tanto um grupo como o outro, embora assumissem posturas incompatíveis, sofreriam o mesmo cerceamento político após o golpe militar de 1964, encerrando e paralisando suas atividades.⁵³

A abordagem de Lina Bo Bardi se estrutura simultaneamente ao seu contato com produção popular nordestina e à discussão sobre a função política do povo. Ferreira Gullar fornece o tom para compreender este embate, quando o fazer cultural e a ação política eram instâncias de uma mesma postura. Tanto mais importante quanto teorizar sobre a cultura popular, era necessário agir sobre esta cultura e com seu vetor, o povo, a fim de *“situar [este povo] na realidade do país...”*⁵⁴ e assim, conquistar mudanças sociais definitivas e coletivas para o país. Ou posto por ele de outro modo: *“é preciso trabalhar a massa, desenvolvê-la...”*⁵⁵. Neste sentido Lina avalia a qualidade desta produção popular, afirmando que se trata de *“uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir.”*⁵⁶

A respeito deste aspecto fundamental do debate político e cultural, Ridenti também assinala que *“o povo, nos anos 60, era visto como uma massa inerte, inculta, despolitizada (...) cuja consciência política precisava ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos...”*⁵⁷ e também que *“a utopia revolucionária do período [anos 60 e 70] valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo...”* e finaliza afirmando que *“o modelo para esse homem novo estava (...) na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais (...) supostamente não contaminado pela modernidade urbana...”*⁵⁸

⁵³ .Vilhena. *Projeto e missão*. Capítulo 4.

⁵⁴ .Ferreira Gullar. *Cultura posta em questão*. p. 05 e 06.

⁵⁵ .Idem.

⁵⁶ .Bardi apud Suzuki. *Tempos de grossura*. p. 12.

⁵⁷ .Ridenti. Op. cit., p.31.

⁵⁸ .Idem. p.24.

Para equacionar as tensões e políticas as ações dos agentes de esquerda deveriam *voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituir-lhe a consciência de si mesmo...*⁵⁹ Para isso estavam organizados nas zonas rurais as Ligas Camponesas que estruturavam a sindicalização rural, conscientizando os trabalhadores para lutar por seus direitos e por melhores condições de trabalho. No âmbito urbano, a União Nacional dos Estudantes (UNE) e os Centros de Cultura Popular (CPC) promoviam debates, apresentações teatrais e outras atividades que aglutinassem os estudantes e viabilizasse ações mais amplas como a UNE-volante e a alfabetização pelo método Paulo Freire. As ações da UNE e do CPC se voltavam para expressões da cultura brasileira e refletiam sobre como se relacionar com as expressões culturais estrangeiras e transformar tais manifestações.

A tensão absorção/deglutição evocava Oswald de Andrade para se pensar numa *brasilidade renovada*⁶⁰ e agir contra as forças conservadoras e imobilizantes do processo cultural. Lina Bo Bardi enfatizaria *Uma tomada de consciência coletiva é necessária, qualquer divagação é um delito na hora atual, a desculturação está em curso.*⁶¹ Ferreira Gullar, no referido texto, pontua que *o problema da arquitetura não deve ficar restrito ao campo das realizações individuais, mas deve se tornar um problema social importante...*⁶² e neste sentido Lina Bo assinalaria: *Brasil possui uma matéria-prima-público de primeira ordem, ainda imune aos estragos do mau gosto. Cabe aos arquitetos competentes e intransigentes a tarefa de defendê-la...*⁶³

Lina Bardi constrói um discurso sobre as idéias de artesanato e *folklore*. Sua abordagem conceitual vai ponderar as diferenças de inserção social, a finalidade e também a qualidade técnica da produção popular. Valendo-se de uma argumentação incisiva, Lina opera estes conceitos e elabora o seu próprio sistema. Sua argumentação segue de modo híbrido entre aspectos do discurso de Antonio Gramsci e as preocupações da esquerda brasileira.

Ainda que no desenvolvimento de suas abordagens sobre cultura popular, outros aspectos sejam evidenciados, neste primeiro momento, Lina Bo bardi assume

⁵⁹ .Hollanda. *Cultura e participação nos anos 60*. p. 09.

⁶⁰ .idem. p. 65.

⁶¹ .Bardi apud Ferraz. Op. cit., p. 210.

⁶² .Gullar. Op. cit., p. 25-41.

⁶³ .Idem. p. 60. Grifo nosso.

uma postura vinculada diretamente às idéias de Gramsci⁶⁴. Assim, Lina Bo Bardi se apropria de suas abordagens que pautam a diferença entre nacional-popular e nacionalismo, da idéia de intelectual orgânico e da perspectiva política da ação intelectual.

Para Lina Bo Bardi é fundamental discernir entre folclore e artesanato. Em seus primeiros escritos sobre a questão, sua reflexão trata do termo folclore em sua acepção na língua inglesa: *folklore*, tomado como também pertinente e relacionado com o campo que ela denomina *esquema romântico*, aludindo ao debate de Morris e Ruskin. A partir daí, o *folklore* diferencia-se de artesanato pelo tratamento paternalístico que receberia do Estado, que reduzia sua potencialidade utilitária, tomando-o apenas por seus aspectos superficiais e não por possibilidade estruturante. Lina Bo Bardi define que *folclore [é] uma herança estática e regressiva (...) amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular (...) define a atitude progressista da cultura ligada aos problemas reais.*⁶⁵ Assim, segue afirmando que *arte popular [é uma manifestação] não somente em sentido artístico mas no de fazer tecnicamente (...) [mas que se trata de] um esforço desesperado de cultura.*⁶⁶

Já com o termo artesanato, Lina designa uma categoria de manifestação mais autenticamente popular que *folklore*, ponderando que o artesanato estaria ligado à estruturas de produção compatíveis com a estrutura das corporações de ofício e por isso ironiza: *o artesanato é sempre popular, vamos excluir de nossa conversa as diversas boutiques que se reclamam do artesanato.*⁶⁷ Para a arquiteta *o artesanato popular (...) corresponde a uma forma particular de agremiação social (...) que no passado tiveram o nome de CORPORACÕES.*⁶⁸ Além disso, afirma que *o artesanato deixa de ser artesanato popular quando se esgotam as condições sociais que o condicionam.*⁶⁹

Para Lina Bo Bardi, esta produção popular manufaturada deixaria de ter significado popular sob duas condições: quando as condições sociais que a

⁶⁴ .Rubino assinala que a leitura de Gramsci teria ocorrido possivelmente no mediato pós-guerra com a primeira publicação dos *Cadernos do Cárcere* e que se tratava de uma referência inédita no Brasil. p. 90.

⁶⁵ .Ibidem. p. 153.

⁶⁶ .Idem. p.153.

⁶⁷ .Bardi apud Suzuki. Op. cit., p. 16.

⁶⁸ .Idem. p. 16.

⁶⁹ .Ibidem. p. 17. Grifo adicional.

estruturam se esgotam e também quando o corporativismo estatal se apropria desta produção para legitimar um discurso nacionalista. Por este motivo Lina Bardi enfatiza sua argumentação diferenciando nacional de nacionalista.

Esta distinção torna-se fundamental e para tanto, Lina operacionaliza esta argumentação embasada por Gramsci que literalmente é citado em seu *%Discurso sobre a significação da palavra artesanato (...) [definindo para nacional] os valores reais de um país..*⁷⁰ ao que Gramsci assinala *%uma coisa é ser particular, outra coisa é pregar o particularismo.*⁷¹ Apontando para nacionalista, a arquiteta afirma que são *%as atitudes políticas que visam impor certas particularidades [culturais] de um país com todos os meios...*⁷² Um teor político que engendra um mundo anti-democrático e conservador, como o de Hitler ou Mussolini.

Lina Bardi opera como um intelectual orgânico definido por Gramsci já que vê os grupos sociais como agentes inseridos no processo que pretendia implantar. Para Gramsci: *%Todo grupo social (...) cria pra si (...) organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função.*⁷³ A arquiteta também atua em concordância com Gramsci pelo fato de que: *%odos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectuais. (...) [quando] mesmo para o trabalho físico, mesmo no mais mecânico e degradado, existe um mínimo de qualificação técnica (...) um mínimo de atividade intelectual criadora.*⁷⁴ É assim que preliminarmente, vê os produtores das manufaturas do Nordeste. A iconografia desta perspectiva de abordagem da cultura popular pode ser detectada a partir das fotografias do etnólogo Pierre Fatumbi Verger, que registrou as feiras, os objetos comercializados e seus produtores em atividade, assim como também registrou muitas outras manifestações culturais, além das manufaturas.⁷⁵

Ao fazer seu *%balanço dezesseis anos depois*⁷⁶, Lina Bardi demonstraria uma outra postura ante à produção manufatureira e uma mudança na conceituação dos termos da discussão. Com esta inflexão de seu discurso, seu entendimento sobre a capacidade manufatureira local, tomada inicialmente como fator de transformações sociais, passa a ser um fator revelador de vícios políticos arcaicos e denunciador da

⁷⁰ .Idem. p. 17.

⁷¹ .Gramsci. *Cadernos do cárcere Vol. 2.* p. 72. Grifo nosso.

⁷² .Bardi apud Suzuki. Op. cit., p. 17.

⁷³ .Gramsci. Op. cit., p. 15.

⁷⁴ .Idem. p. 18.

⁷⁵ .Não serão reproduzidas imagens de Pierre Verger devido às dificuldades burocráticas.

implantação de um processo industrial desastroso e não planejado. Neste sentido afirma:

%O Brasil entra por último na história da industrialização de marco ocidental, portador de elementos da pré-história e da África, rico de seiva popular. Todas as contradições (...) se apresentam (...) no seu processo de modernização, com traços violentos de uma situação falimentar. Um processo que nas nações industrializadas demorou séculos para se processar, leva aqui poucos anos.+⁷⁷

Da mesma maneira que a expectativa regeneradora das vanguardas modernas, baseadas no desenho industrial, passaram a revelar a perversidade do sistema econômico falido enquanto fator estruturador de uma outra sociedade, promovendo apenas o consumo e diz:

*%O esforço contra a hegemonia tecnológica (...) e o complexo de inferioridade tecnológica no campo das artes, esbarra na estrutura de um sistema: o problema é fundamentalmente político-econômico. A regeneração [da sociedade] através da arte, credo da Bauhaus, **revelou-se mera utopia, equívoco cultural...**+⁷⁸*

Assim, Lina passa a relativizar o valor desta produção afirmando que o Brasil possuía mesmo um grande folclore, um dos maiores do mundo, mas que não tinha artesanato e passa a afirmar que *%No Nordeste existe, se quisermos continuar a usar a palavra artesanato, um **pré-artesanato**, sendo a produção nordestina muito rudimentar.+⁷⁹* e que *%a totalidade coordenada e livre da produção nordestina **acabou.**+⁸⁰* A palavra *artesanato* perde a importância para designar aquela produção decorrente do conjunto de habilidades manuais, dotado de força lúdica.

Sobre esta característica de seu discurso, é pertinente trazer a consideração trabalhada por Bierrenbach sobre a mudança da visão de Lina:

⁷⁶ .Bardi. Op. Cit., p. 11.

⁷⁷ .Idem. p. 11.

⁷⁸ .Ibidem. p. 13. Grifo adicional.

⁷⁹ .Bardi apud Suzuki. Op. cit., p. 28.

⁸⁰ .Idem. p. 33.

*A partir dos anos 70, Lina Bo Bardi já é capaz de denunciar os danos provocados por esta noção ideal potencial. Comentários sobre a falência da utopia modernista mostram sua decepção. A arquiteta [detecta] (...) a amarga experiência de vivenciar estes descaminhos do progresso [e] (...) aprende a driblar este sentimento (...) Somente onde o progresso é tratado conjuntamente com civilização, há alternativas para a consolidação de utopias.*⁸¹

E segue:

*É surpreendente como a concepção (...) de Lina Bo Bardi vai se modificando durante a vida. Ela abandona por completo o entendimento (...) que fixa os eventos numa linha reta e abstrata [e o substitui por um raciocínio] que encaixa os acontecimentos em novas e dinâmicas relações.*⁸²

A transformação da preocupação da arquiteta, ao abordar a cultura popular, também visava evitar a fácil depreciação pelos estereótipos à que ela poderia estar sujeita, dada sua figuratividade, assim como a manipulação populista de sua categoria como valor de identidade nacional. A arquiteta é contrária a uma visão sobre a cultura popular espetacularizada, tratada de forma paternalística como uma *herança estática e regressiva*⁸³. Lina Bo Bardi defende a cultura popular e entende o complexo de trocas simbólicas com as quais está envolvida e mantém a expectativa de que esta cultura possa dialogar com outras manifestações da cultura erudita e massiva, com outras referências, sem corromper-se.

Há circunstâncias em que a cultura popular e seus valores são mais ou menos legitimados, reproduzidos, divulgados de acordo com os discursos que se apropriam de sua existência e se legitimam a partir da manipulação de suas manifestações. Canclini comenta este aspecto das dinâmicas que envolvem as manifestações da cultura popular, recorrendo a três exemplos em que ela é teatralizada: folclore, indústria cultural e populismo político⁸⁴. O discurso de Lina ataca estas possíveis apropriações ilegítimas de suas possibilidades, tentando manter seu caráter emancipador em estado latente. Intrínseco a este emaranhado de definições e

⁸¹ .Bierrenbach. *Os restauros de Lina Bo Bardi e as interpretações da história*. Dissertação. p. 18.

⁸² .Idem. p. 34.

⁸³ .Bardi apud Ferraz. Op. cit., p. 158.

verdades estabelecidas por Lina Bo Bardi estão os índices das articulações e de suas conexões com um fazer arquitetônico que será abordado a seguir.

⁸⁴ .Canclini. Op. cit., p. 207.

Instâncias da tensão moderno/popular

Í Arquiteto não rabisca, arquiteto risca.Î

Lucio Costa

Se de acordo com Foucault, *os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas que se cruzam e por vezes se ignoram e se excluem...*⁸⁵, aproximar-se do discurso de um arquiteto implica na possibilidade de mirar seus desenhos, seus textos e suas obras construídas, a fim de interseccionar estas manifestações com conceitos do que se quer considerar acerca do caráter de sua produção arquitetônica.

Os desenhos, os textos e as ações de Lina Bo Bardi contêm índices sobre suas considerações sobre a cultura popular e sobre o caráter moderno de sua arquitetura, possibilitando múltiplos nexos de compreensão. Os modos de vida, o uso dos meios técnicos e as espacialidades são elaborações plenas de força e invenção. Com isso, desenha-se a vitalidade esperada para o espaço projetado, define-se a materialidade plástica do projeto e escolhe-se a solução técnica pertinente à escala do problema a ser enfrentado.

Lina Bardi pode ser considerada um daqueles indivíduos apontados por Canclini como sendo *capazes de articular códigos culturais de diferentes procedências...*⁸⁶ e assim promover uma reflexão pertinente e aguda sobre as questões vigentes. Isto se dá também pelo fato de Lina Bo Bardi operar seu projeto permeando, com intensidades diferentes, os três conjuntos de aspectos da cultura considerados por Canclini: o popular, o erudito e o massivo⁸⁷. E neste sentido tomamos outra consideração de Sophia Silva Telles, quando pondera que no Brasil, *a arquitetura [moderna] e o cinema são artes industriais que surgiram neste século [XX] sob o signo de uma sociedade de massas. Carregam ambas (...) o peso de um ideal, o de escapar à lógica do consumo e ser, verdadeiramente, uma cultura popular . não por sua origem, mas por seus objetivos.*⁸⁸

⁸⁵ .Foucault. *A ordem do discurso*. p. 52.

⁸⁶ .Canclini. Op. cit., p. 361.

⁸⁷ .Idem. p. 19. *Massivo* é sinônimo de "de massa", "massificado".

⁸⁸ .Telles. *Documento: Paulo Mendes da Rocha*. p. 71.

A partir daqui, se pode desenhar com maior precisão os limites do que se quer desenvolver, tendo em vista os muitos suportes e as diferentes escalas de atuação da arquiteta. Lina Bo Bardi desenha móveis, organiza exposições e concebe a sua museografia; faz propostas urbanas e trabalha com arquitetura cênica e com figurinos; agencia graficamente páginas de jornal, revistas e cartazes; restaura.

A pergunta que Lina nos parece se colocar é: o quê da cultura popular pode ser usado aqui, nesta circunstância, neste projeto, nesta e naquela escala de seu desenho e de solução? Lina Bo Bardi tem um posicionamento detectável sobre seu entendimento sobre cultura popular e sua diferença de folclore, que estão comumente relacionadas ao seu trabalho no Nordeste, com o *Museu de Arte Moderna da Bahia*, o *Museu de Arte Popular*, a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* e as exposições dos anos 60. No entanto, o que Lina não deixa explícito, são quais outras maneiras de se relacionar com o universo da cultura popular podem ser engendradas e com isso articular aspectos fundamentais para o funcionamento e para a materialidade dos projetos. Ou seja, que outros nexos de arquitetura podem existir nesta tensão moderno/popular?

O problema da transição das escalas de produção e sua inserção no debate ideológico dos anos 60, pode ser entendido de um modo aparentemente mais claro de circunscrever esta tensão moderno/popular que aqui se apresentará desdobrada em três diferentes instâncias. Este é um momento importante da atuação da arquiteta e parece ser a primeira instância em que esta fusão, este cruzamento de campos se consolida como ação prática até a truculenta reação que se segue após o golpe militar de 1964, extinguindo a possibilidade revolucionária de colocar os meios de produção ao alcance da massa. Contudo, parece haver em Lina Bo Bardi um modo precioso de manutenção dos valores desta cultura popular, intensamente experimentada além desta primeira temporada de trabalhos em Salvador.

A cultura popular incluiu uma miríade de possibilidades de manifestação, desde as técnicas construtivas até os hábitos alimentares, as festas, etc, segundo Octavio Ianni, ou seja, um conjunto de práticas dispersa em diálogo com outros extratos da cultura⁸⁹. E neste sentido é que podemos começar a demonstrar como a arquitetura moderna de Lina Bo Bardi inventa conexões com diferentes aspectos da cultura popular brasileira. Lina Bo Bardi também opera com diferenciadas alternativas de

⁸⁹ .Ianni. *Cultura Popular*. p. 30.

escolha destas características que cada projeto de seus projetos de arquitetura pode, eventualmente, potencializar. A partir daí, podemos pensar e estabelecer como e com qual materialidade plástica cada um dos projetos pode se configurar para efetivamente dinamizar estas relações e pertencer à cidade, pertencer aos seus usuários e dialogar com a paisagem urbana.

Como um artifício de decompor nossas forças de tensão, podemos pensar que em Lina Bo Bardi, moderno é a escala das preocupações, o alcance social dos projetos, a relação projeto/cidade, seu espaço contínuo, o uso de tecnologias disponíveis e a preocupação com a transformação dos meios técnicos de produção. Moderna é a qualidade das aspirações para a existência deste projeto, o desejo pleno da participação democrática e de uma vida pública coletiva. Também podemos considerar que em Lina Bo Bardi, popular é o procedimento de juntar as coisas, os materiais e operacionalizar referências; é uma ação de fazer fazendo+e de invenção plástica sobre eles. Popular é a digna vitalidade dos espaços e sua singela materialidade, própria para a vida prática do cotidiano. Moderno é o modo de Lina Bo Bardi tomar a cultura popular.

Para explorar estes limites e construir este recorte foram organizadas as três instâncias que qualificam a relação moderno/popular e seus nexos de arquitetura. As três frentes de articulação da tensão moderno/popular são: **materialidade e invenção do projeto, espaço moderno e uso popular e transformação das escalas de produção**. A partir daqui estas frentes serão abordadas e desdobradas com a mesma flexibilidade, nos auxiliando a configurar o quadro pretendido, para que em seguida possamos nos deter com maior ênfase numa destas instâncias, a chave que aqui nos interessa.

Materialidade e invenção do projeto

Í ...eu não procurei a beleza procurei a poesia...Í

Lina Bo Bardi

Í ...a realidade da arquitetura é a do concreto, do físico e do espacial. E também é o som, o cheiro, todas essas coisas fantásticas que vêm da construção e da experiência de fazer arquitetura...Í

Stephen Holl

A materialidade da arquitetura de Lina Bo Bardi é singular.

Seu procedimento de feitura do projeto possui sofisticados mecanismos de invenção que se apresentam de um modo singelo. Ante a aparente simplicidade, há que se tentar vislumbrar o que ela de fato oculta, não a facilidade presumível dos meios técnicos.

Para tanto, tomaremos o conceito trabalhado por Kenneth Frampton sobre a tectônica, aqui livremente traduzido: tectônica não é a revelação da técnica, é a expressividade da técnica. Não é nem figurativa, nem abstrata. Tectônica é favorável às sensações não retínicas e à outras taticidades. Tectônica trata da arte das junções. Tectônica não é a mera revelação da técnica, é sua expressividade potencial.⁹⁰

Assim, para tratar desta instância da tensão moderno/popular sobre a materialidade do projeto, usaremos termos como: ajuste, alternância, escolha, seleção, aplicação, justaposição, junção... de acordo com o que Sophia Telles pondera *o importante é o procedimento de Lina, as operações que ela realiza, as relações que estabelece...*⁹¹ É a partir destas ações que esta materialidade se configura. Lina junta coisas, organiza relações, sobrepõe referências plásticas, desenvolvendo uma plasticidade para as soluções técnicas do projeto plena de poesia e delicadeza. Mesmo em projetos em que o arrojo da estrutura sintetiza a existência

⁹⁰.Frampton. *Studies in tectonic*. Capítulo: *Reflexion son the scope of tectonic*. p. 1-29.

⁹¹.Telles. Depoimento em mesa redonda. Campinas, 1994. s/p.

da própria arquitetura, não há perda de atenção às qualidades sensíveis das escalas do detalhe. São sensibilidades para diferentes escalas.

Lina Bo Bardi envereda por experiências com a plasticidade do projeto muito diferenciadas no quadro geral da arquitetura moderna brasileira. Isso decorre não tanto pelas técnicas, mas sim pelos procedimentos e pelas questões que eles revelam. A arquiteta atua diretamente no canteiro, usa tecnologias novas e simultaneamente incorpora a capacidade de elaboração dos próprios pedreiros e dos mestres de obra. Assim com Sergio Ferro, Lina Bo Bardi se preocupa e reconhece que a mão de obra não está treinada adequadamente para aquele fazer, mas que possui um conhecimento sobre a matéria, uma capacidade de trabalhar e inventar com as coisas à mão, que a surpreende. Deste modo, estar projetando no canteiro e trabalhar as soluções *in loco*, parece ser o meio de ajustar este descompasso técnico e social, fundindo canteiro e desenho.

A decisão de conjugar materiais brutos com materiais produzidos pelo universo industrializado implica também na valorização reveladora da capacidade manufatureira dos operários da obra. Isto se alinha em parte, com a postura defendida por Sergio Ferro para quem o desenho do projeto define o nível de comprometimento social do arquiteto, uma vez que ele qualifica o trabalho a ser desenvolvido.⁹²

O modo da arquiteta lidar com o material é análogo à cultura da qual provém, a cultura italiana. Trata-se de uma cultura com grande sedimentação do trabalho artesanal e de seu valor como expressão de uma cultura com elevado grau de manualidade no saber técnico, atenta aos detalhes, aos pormenores. Lina Bo Bardi incorpora esta referência de procedimentos e valores ao projeto moderno brasileiro e à sua arquitetura. Deste modo, seu procedimento de uso, fusão e justaposição dos materiais, também se torna análogo à cultura popular brasileira por seu modo de cruzar as referências locais e externas livremente; em dialogar simultaneamente com sistemas e sentidos da tradição e com novos materiais disponíveis. Isso explica, em parte, a liberdade de Lina Bo Bardi pode usar formas deslizantes de aço para erguer uma empena e abrir as janelas-buraco e vedá-las com treliças. Ou ainda usar um *deck* de madeira.

Os valores plásticos dos materiais são organizados pela arquiteta como referências para a construção do projeto e de seu discurso, não se tratando de

⁹² .Ferro. *O canteiro e o desenho*. Destaca-se que a relação Lina/ Sergio reclama abordagens específicas

citações. Estas escolhas se dão em função do rendimento plástico que o uso deste ou daquele material, junto com este ou aquele outro, podem estabelecer. Não é uma escolha feita pelo material em si, é uma escolha relacional, tratando-se de um raciocínio eminentemente moderno. Ou seja, por exemplo, o granito da lareira do SESC-Pompéia não é usado por ser granito, mas por ser uma pedra, com uma tal resistência ao fogo, que tem uma certa textura; não é uma peça maciça, mas é cortado em partes que se articulam, otimizando seu transporte, sua montagem, etc.

A experiência com a cultura popular é entendida por ela como exemplo de simplificação de processos:

Através de uma experiência popular cheguei àquilo que se poderia chamar de Arquitetura Pobre (...) [uma] arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou monumentalismo, o sentido coletivo da dignidade e a busca [para tanto] eliminei o esnobismo cultural (...) optando por soluções diretas, despidas. O concreto como sai das formas, o não acabamento...⁹³

Há uma mudança substancial da linguagem de sua arquitetura pela incorporação de outras possibilidades plásticas ao seu repertório inicial de projeto. Entretanto, isso não se dá pela eliminação de um conjunto de procedimentos em razão de outro. Não seria razoável pensar numa substituição e na adesão integral a um sistema de valores por outro. Lina agrega. Lina Bo Bardi nos faz pensar em sua imensa liberdade conquistada dentro de um campo para criar suas soluções e inventar a própria materialidade de sua arquitetura.

Há uma primeira impressão que sua obra pode suscitar, a de que se trata de uma perda da racionalidade, como se Lina partisse de princípios racionalistas rígidos para uma invenção, uma improvisação ou uma experimentação mais puramente figurativa. Ao contrário destas aparências, Lina não desbundou⁹⁴. Há uma alternância de escolhas em seu processo de elaboração da linguagem plástica do projeto, que faz com que técnicas e materiais sejam tomados com diferentes intensidades, incorporando-se ao projeto transformados para nele operarem de modo consoante. É

⁹³ .Lina Bo Bardi apud Ferraz. Op. cit., p. 100.

⁹⁴ .Parafraseamos Heloisa Buarque de Holanda, com uma gíria dos anos 60, numa alusão à idéia de desistência, de render-se às ofensivas da repressão do governo militar.

como se para cada projeto o problema se apresentasse novamente, não seguindo um repertório de soluções e linguagens, liberando tudo para ser re-inventado. Não há pudor em trabalhar. Neste sentido, o diretor teatral Zé Celso assinala: *“É bonito nesse artista (...) que vai pelo conceito e dá à poesia um valor de concreto, de cimento, de madeira... que acredita na potência física do sonho.”*⁹⁵

Lina Bo Bardi agencia o projeto juntando, sobrepondo, contrapondo ou aproximando, enfim, criando relações. Para tanto, a arquiteta junta telhado de palha com estrutura auto-portante de concreto; sobrepõe um trançado de palha nos pilares do Benin para eliminar o peso de uma estrutura excessivamente dimensionada; sobrepõe barras de aço soldadas para a grelha da lareira e o *mandacaru*; contrapõe os caixilhos deslizantes em aço e vidros aos caixilhos deslizantes de madeira e tela anti-mosquito; contrapõe o elevador vítreo do Masp aos monta-cargas do Unhão; contrapõe o desenho cuidadoso das tubulações do SESC ao feixe do pavilhão de Sevilha; subverte a luminosidade filtrada da Casa de Vidro com a luz rebatida da Andaluzia no pavilhão de Sevilha; inventa uma atmosfera africana no centro histórico de Salvador e coloca uma pedra para Assis Chateaubriand na Avenida Paulista; contrapõe o piso em Vidrotil ao piso embrechado de conchas ou pedras; sobrepõe cacos, conchas e pedras; agencia os pisos com cacos cerâmicos; junta couro, chitas e cordas com a madeira compensada; relaciona o concreto bruto e aparente da estrutura arrojada do MASP com as gramíneas espontâneas; junta um pano de alvenaria com canal de seixos rolados e uma calha metálica; deixa um tampo de mosaico bizantino apoiado sobre uma estrutura metálica; usa diversas treliças de madeira; junta o fogo, a terra, a água e o ar! [vide imagens de 4 a 15]

Todos estes processos de compor, decompor, juntar e re-arranjar o uso da materialidade das coisas, pode ter seu cuidado detectado em suas palavras acerca do projeto das quadras esportivas do SESC-Pompéia. Na fase de estudos, Lina chega a propor que as quadras não tivessem pisos convencionais e sugere, num desenho colorido respeitando os desenhos das linhas das quadras de esporte, que seu piso fosse feito com bolinhas de gude, cacos, conchas, pedacinhos de vidro grosso e azulejo *afundados no cimento queimado*. Ainda assim ela faz as seguintes ressalvas:

⁹⁵ .José Celso Martinez Corrêa, comentário extraído do vídeo *Lina Bo Bardi*.

*...as aplicações não deverão cortar os pés da gente (...) [e que] o estudo das cores das quadras serão subordinados aos técnicos em esporte.*⁹⁶

A presença da vegetação em sua arquitetura entra de modo complementar e constante, junto com seu fazer. Seus jardins, teto-jardins ou floreiras, são sempre um suporte para as espécies vegetais se proliferarem o mais livremente possível e não uma delicada composição justaposta, secundária. Isso, desde as gramíneas do vão livre do MASP até as seringueiras e palmeiras para o Anhangabaú-tobogã. É importante então, notar que Lina também aprecia e faz uso das mesmas espécies valorizadas por Burle Marx: musáceas, cactáceas e as bromeliáceas. Outro nível sensível na configuração de seu paisagismo é o jardim com plantas aromáticas do Solar do Unhão, junto à encosta e a gameleira, ditas *plantas de cheiro*. Destaca-se também a proposta de uma feira de ervas na Barroquinha, território do primeiro candomblé da Bahia, que não se concretizou. [vide imagens 16 a 19]

Já o embrechamento, foi uma técnica largamente utilizada por Dona Lina.

Os embrechados se constituem no procedimento construtivo de agregar conchas, cacos de vidro e de cerâmica, pedrinhas e outros materiais à argamassa de recobrimento. Trata-se de uma técnica presente tanto em Portugal como na Itália, mas com diferentes conotações e valores. Na Itália, os embrechados são comum em obras maneiristas como concepção erudita de ampliar o repertório de texturas. Já em Portugal, seu uso é uma expressão mais ingênua e decorativa que utiliza materiais menos nobres, sendo de fato, mais popular. Lina Bardi pode ter ambas estas referências, mas sua valorização está em muito ligada à arquitetura de Antonio Gaudí, cujo contato muito a impressionou⁹⁷ dada a liberdade e a inventividade de sua potencialização plástica.⁹⁸ [vide imagens 8 a 11 e 23, 24]

O projeto da Casa Valéria Cirell se configura como um extraordinário campo de pesquisa nesse sentido. Yves Bruand pondera que o programa residencial foi o tipo ideal, o mais apto às experimentações de linguagem e que justamente neste tipo de programa, é que Lucio Costa haveria desempenhado a materialização de sua

⁹⁶ .Anotações de desenhos do projeto; catalogado na pasta SESC-Pompéia.

⁹⁷ .Lina fez uma viagem a Barcelona em 1957, registrada em slides coloridos que foram usados em sua palestra realizada na antiga Casa da França, em Salvador, em 1958.

⁹⁸ .Sobre o contato com esta referência vernacular, Profa. Odete Dourado relatou que Lina Bo Bardi esteve por diversas vezes no Solar Bandeira, na Soledade, em Salvador, onde teria fotografado muito esta manifestação, presente nos bancos de seu jardim.

teorização na aproximação entre a tradição e a modernidade⁹⁹. Diferentemente dele, Lina Bardi não teve uma extensa produção residencial e acaba por manifestar seus pontos de vista sobre as possibilidades plásticas em programas de caráter coletivo e público, construindo poucas residências e concentrando sua atuação em espaços de convívio¹⁰⁰. Por este motivo a casa de Valéria Cirell adquire mais força enquanto laboratório de sua linguagem plástica e seguramente dialoga com os projetos da casa de Mario Cravo e da casa do Chame-Chame¹⁰¹. [vide imagens 17, 20, 21, 22]

Na residência de Valéria Cirell, Lina Bo Bardi experimenta um vocabulário plástico sobre uma referência modernista, pois o agenciamento da casa nos remete diretamente para o projeto das casas operárias de Le Corbusier, de 1924¹⁰². Trata-se de um projeto, cujo partido se define por um cubo com pé direito duplo e mezanino disposto na diagonal. Aqui, a lareira em concreto armado funciona como apoio central do mezzanino, estruturado por uma tora de madeira maciça sobre a qual se apóiam as peças menores de seu piso. A estrutura auto-portante em concreto recebe embrechamentos de cacos e plantas externamente, junto ao terraço. Este terraço se organiza com uma cobertura feita em sapé, apoiada numa estrutura de caibros roliços. As portas e janelas com desenhos retangulares são vedadas com treliças vermelhas, em madeira. No teto-jardim: samambaias, cactos, bromélias e agaves. A escada interna possui um desenho helicoidal e é articulada por uma estrutura central em madeira, com degraus também de madeira engastados e parafusados a ela. Seu desenho nos faz pensar numa antecipação deste raciocínio estrutural de organizar as escadas a partir de um apoio central, travando os esforços no topo, como os desenhos de outras escadas também se organizariam: a escada da Barroquinha e na escada do Solar do Unhão. [vide imagens 23, 24, 25]

De fato, esta obra parece ser um ensaio, não uma improvisação. E assim, sua importância parece se apresentar diferentemente daquilo que Guilherme Wisnik considera, pois para ele, esta residência parece se concentrar *em formalizações que parecem querer imitar o popular...*¹⁰³ Os critérios de organização e escolha, tanto para um e para outro arquiteto (Lina e Lucio) são bastante diversos, ainda que

⁹⁹.Bruand. Op. cit. p. 125.

¹⁰⁰ .Destaca-se o projeto para a comunidade cooperativa de Cumurupim, em Propriá (SE), em 1975.

¹⁰¹.Casa Valéria Cirell fica em São Paulo. As outras ficam em Salvador; a casa de Mario Cravo ficou na fase de estudos e a Casa do Chame-Chame, do advogado Rubens Nogueira, apelidada de *casa dos sem-cantos*, foi demolida. As três casas são projetos estudados ou construídos entre 1958 e 1961.

¹⁰².Baker. *Le Corbusier: uma análise da forma*.

procurem traçar nexos com os mesmos elementos ou aspectos da cultura popular. E para ambos a questão não deveria ser colocada em termos de mimese.

Caso exemplar da articulação entre saberes, materiais e técnicas de produção é a escada do Solar do Unhão, de 1963. Lina Bo Bardi viabiliza a execução da escada se apropriando e potencializando um saber fazer local, pois há em Salvador um enorme conhecimento no manuseio da madeira devido à tradição técnica de produção de embarcações. A escada em sua forma final é resultante da interação, das trocas entre Lina e os mestres carpinteiros navais. A escada é fruto do contato direto entre os campos do saber e uma metáfora das aspirações da arquiteta para a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* e para as demais atividades que se instalariam no Solar do Unhão. O arquiteto Carlos Campos¹⁰⁴ relata que a idéia original de Lina para a escada era trabalhar com diferentes desenhos para cada quatro degraus e que ela já teria chegado à obra com uma maquete e com desenhos desta proposta, que também já se estruturava em torno de um pilar central com os encaixes em cunha. A partir das discussões com os mestres carpinteiros, a arquiteta otimizou o desenho dos degraus a um só tipo padrão para toda a escada.

Estes mestres foram imprescindíveis para definir os tipos de madeira a serem usados . . . pau de arco para o apoio central e ipê amarelo para os degraus. . . pois sabiam quais madeiras suportavam melhor os esforços, e assim poderiam dimensionar as peças com precisão. As peças foram cortadas com moldes, montadas e ajustadas *in loco*. Além do encaixe de carro-de-boi, há engastamento dos degraus ao pilar central e parafusamento das vigas laterais aos velhos pilares. A implantação da escada é adequada à modulação da estrutura do antigo solar, inscrita plenamente num único módulo e de acordo com Magnavita, se constitui de uma intervenção paradigmática de restauração¹⁰⁵. O generoso dimensionamento dos degraus e sua configuração transformam o ato de subir e descer na verdadeira *promenade* arquitetural corbusiana, encerrando uma experiência de taticidade em sua própria estrutura. [vide imagens 26 a 31]

A presença da escada naquele espaço se tornou maior com a transformação museográfica adaptada ao esquema de %caixa branca+. Se originalmente as janelas

¹⁰³ .Wisnik. Op. cit., p. 35. Grifo nosso.

¹⁰⁴ .Carlos Campos, ainda recém-formado trabalhou com Lina no cadastro do Solar do Unhão e nos desenhos do projeto do MASP para a Av. Paulista. Entrevista ao autor.

¹⁰⁵ .Magnavita. *Lina Bo Bardi: Salvador, uma paixão*. p. 82-85. Neste artigo, Magnavita também compara o cuidado desta intervenção com o trabalho de Carlo Scarpa.

abertas, a luz refletida no mar, o vento, o som do mar e a própria exposição que ali inaugurou, tensionavam sua força e relativizavam sua magistral presença, hoje sua presença é total, qualquer que seja a exposição ali montada. A escada mantém intacta sua capacidade de resistência.

Seria possível ainda, pensar que os procedimentos e soluções plásticas que Lina adota e incorpora são uma crítica ao quadro da arquitetura brasileira em sua relação com os processos técnicos, para além do momento de ação da vanguarda. E uma vez que o processo tecnológico se instala paulatinamente, sua prática parece apontar para uma saída emergencial: já que não há indústria compatível à arquitetura, a arquiteta faz-se uso do que havia de melhor ao seu alcance, no caso, a mão do povo e o que esta mão sabia fazer e poderia inventar. [vide imagem 34]

Nos limites do desenho desta instância, a questão esteve concentrada nos meios como Lina Bo Bardi trabalha a materialidade e a linguagem de seus projetos. Buscamos explorar quais os propósitos de suas escolhas. E com isso procuramos mostrar de que modo Lina Bo Bardi sintetiza e opera sua própria linguagem. No entanto, a resposta à indagação sobre o porquê destas escolhas, apenas se inicia aqui, para completar-se na próxima instância. Em Lina Bardi, a materialidade e o uso do projeto estão intrinsecamente ligados.

Espaço moderno e uso popular

Í O essencial da arquitetura é fornecer uma alternativa. Não vou chamar isso de refúgio, mas digamos que é um recipiente de existênciaq um recipiente da existência que traz um outro nível de alegria para a vida. Ah, mas é preciso haver alguém que possa tomar essa decisão...Í

Stephen Holl

Decidir é, de fato, uma premissa do arquiteto, sobretudo dos arquitetos modernos, *as intransigentes*. É certo entender que as muitas decisões de um projeto não ocorrem de modo exclusivo e vinculado à sua ação, estando sempre inseridas em relações de poder, agenciando-as e subordinando-se a elas. Mesmo reconhecendo esta trama complexa de relações, considera-se aqui o que pode ser responsabilidade

da arquiteta. Lina Bo Bardi assume a responsabilidade destas decisões e com isto obtém a maior possibilidade de controlar e organizar o potencial funcionamento de sua arquitetura.

Seus projetos transformam espaços e lugares com pouca ou nenhuma significação em referências urbanas efetivas que se desejam populares, públicas e coletivas. Assim, por exemplo, consegue determinar a qualidade das relações do projeto com a trama da cidade e com sua vitalidade. O projeto qualifica o lugar, ou dito nos termos de Paulo Mendes da Rocha: *“a arquitetura inaugura o lugar...”*¹⁰⁶

A ação da arquiteta junto aos projetos opera conforme argumenta Argan, quando *“projetar o espaço significa projetar a existência...”*¹⁰⁷ Deste modo, os *“recipientes de existência”* de Lina Bo Bardi também assumem a importância de se tornarem o lugar de uma vida social e coletiva que igualmente se quer pública, como ela afirma: *“arquitetura não é somente uma utopia, mas é o meio para se alcançar certos resultados coletivos.”*¹⁰⁸

Octavio Ianni, por sua vez, assinala que cultura popular implica em *“modos de viver”*, ou seja, permeia variadas instâncias do cotidiano e suas manifestações encerram *“a habitação (...) as relações de parentesco (...) os cantos, as danças, os jogos (...) o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado (...) as festas...”*¹⁰⁹. Apontando para a mesma importância imaterial, Canclini por sua vez, afirma que *“o popular não se encontra nos objetos...”* e afirma que *“há circunstâncias para que os indivíduos participem de um comportamento popular...”*¹¹⁰. A partir daí, podemos pensar como Lina Bardi articula a fruição e o uso popular dos espaços de domínio público¹¹¹. Em certa medida, Ianni entende *“cultura popular como coisa viva...”* e para Lina essa vitalidade popular está potencializada para acontecer nos projetos, nos espaços públicos projetados.

O uso popular é passível de ocorrer num espaço moderno, um espaço que por sua natureza relacional não determina, mas possibilita acontecimentos. Em seu contínuo espacial, pode receber bem e abrigar as manifestações que poderiam

¹⁰⁶ .Rocha apud Artigas. In *A cidade para todos*.

¹⁰⁷ .Argan. *Arte Moderna*. p. 273.

¹⁰⁸ .Bardi apud Ferraz. Op. cit., p. 276.

¹⁰⁹ .Ianni. Op. cit., p. 31.

¹¹⁰ .Canclini. Op. cit., p. 219.

¹¹¹ .Por *“uso popular”*, entenda-se uma forma de usufruir os lugares, os vazios, os bancos e as sombras, franqueada a qualquer um, de qualquer classe social, que se coloque democraticamente em convivência com seu semelhante.

também ocorrer na rua, em espaços abertos no campo, no largo das igrejas, como por exemplo, o terreiro do Solar do Unhão. A relação direta interior/exterior do espaço moderno é um fator de potencial vinculação desta arquitetura com a cidade. Assim, vinculado ao seu funcionamento, o projeto pode ampliar sua presença e se aproximar dos fruidores para as atividades que encerra.

Para vincular-se profundamente ao funcionamento da cidade e ao entorno do sítio urbano em que o projeto está localizado, Lina Bo Bardi tem uma atitude cuidadosa com a implantação. É a partir dela que o projeto re-estabelece a qualidade das relações entre o projeto e entorno. A localização dos projetos é muito preciosa. Eles se encontram sempre muito bem inseridos na trama urbana, como que nos lugares certos, seja o MASP na Av. Paulista, a Barroquinha junto à praça Castro Alves, ou complexo do Benin no ponto de fuga do Pelourinho ou o MAMB junto ao Campo Grande¹¹². A arquiteta também elabora o projeto de modo preciso como parte indissociável da cidade e ao projetar sabe que está também re-desenhando o seu funcionamento, organizando novas conexões com sua trama, agindo sobre seus fluxos e sobre sua dinâmica simbólica. Em Lina Bo Bardi, desenhar o projeto é desenhar a cidade.

A vitalidade dessa arquitetura decorre do usufruto público que as múltiplas e diferenciadas atividades potencializam, tornando-as vitais para a cidade que a contém. Seu funcionamento é sincronizado com ela, ao mesmo tempo em que mantém sua autonomia administrativa ou operacional. A relação permeável da interioridade com a exterioridade da espacialidade do projeto, operando junto de uma implantação eficiente, fazem da inserção do projeto na cidade um fato completo. A cidade perpassa o projeto e assim também passa a pertencer a ele. A cidade também é seu projeto e com isso, as arquiteturas de Lina se tornam referências urbanas muito significativas em sua paisagem.

Estes espaços para uso público e para uso coletivo são francamente incorporados por seus usuários coletivos, anônimos. Os espaços são apropriados e cria-se uma intimidade rápida com eles. Sentam-se, deixam as coisas de lado, cruzam as pernas e prazerosamente se sentem à vontade, em casa. Identifica-se assim com os objetivos buscado por Lina, à propósito do SESC:

¹¹² .Referimo-nos às suas instalações provisórias.

%a.procuramos criar um espaço funcional e poético para as horas livresq Gente de todas as idades, velhos crianças, se dando bem. Todos juntos. Uma coisa anti-burguesa. A cultura como convívio, livre encontro, com liberdade de encontros e reuniões.+¹¹³ %a.procuirei . e espero que aconteça. recriar um ambiente (...) E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Até crianças, ir brincar no sol da manhã e da tarde. E retreta.+¹¹⁴

Os projetos de Lina oferecem uma infra-estrutura complementar a sua pertinência à trama urbana, contendo cafés, bares, bancos para sentar, sanitários, sombras... A excepcionalidade destes espaços se fortalece em muitos casos, na medida em que a própria cidade não oferece uma infra-estrutura condizente ao usufruto do espaço público, digna para seu cidadão. Os projetos acabam por se beneficiar da negligência do poder público, ao assumir as responsabilidades sobre o espaço urbano que desenha. [vide imagens 35, 36 e 44]

Inerente às decisões que organizam o projeto e definem sua materialidade e estabelecem sua relação com a cidade, estaria *%aa vivência popular (...) [que] destroniza, modificado pela realidade, o projeto.+¹¹⁵* Neste sentido, seus desenhos fornecem os índices das elevadas expectativas quanto ao uso e a apropriação do espaço projetado. Através da examinação destes desenhos, compreende-se melhor aquilo que se verifica com a arquitetura em pleno funcionamento. Lina manifesta a expectativa de que a exposição seja visitada, de que o circo esteja cheio, de que os shows aconteçam, de que as pessoas se encontrem e conversem, tomem banho de sol, pratiquem esportes nas quadras... E junto destes equipamentos que formalmente são organizados, ela espera a devida improvisação para complementá-lo: *%a.muitos vendedores: pipocas, sorvetes, churrasquinho, livros velhos e jornais novos, cata-ventos, brinquedos caseiros...+¹¹⁶*; além de todo um conjunto de personagens que povoam e habitam seus desenhos. É notória a presença de lugares pra comer nos projetos de Lina e não se tratam somente de %cafés de museu+, ao contrário, são refeitórios para duas mil refeições como no SESC-Pompéia, ou no restaurante

¹¹³ .Bardi apud Ferraz. Op. cit., p. 308.

¹¹⁴ .Idem. p. 100.

¹¹⁵ .Ibidem. p. 257.

¹¹⁶ .Idem. p. 252.

industrial do MASP, ou ainda a mesa coletiva para quarenta pessoas do restaurante do Benin. A abrangência é outra¹¹⁷. [vide imagens 14, 38, 39, 40, 43 e 44]

O desenho parece ser o índice de reconhecimento do raciocínio que elaborou a solução do projeto, registrando o desejo de seu uso. Lina mostra as pessoas se encontrando, os pais junto aos filhos, as crianças correndo e brincando, numa cidade aparentemente feliz, ou em espaços onde parece ser possível agir de modo mais descontraído, que não somente orientado por reação aos estímulos de consumo. Neste sentido, lembrando as possibilidades de convivência entre massivo e popular, apontadas por Canclini, há um desenho excepcional que se contrapõe a isto.

Trata-se de um estudo para a lanchonete do SESC em que as crianças estão comendo, bebendo e conversando, e nas paredes a arquiteta assinala que deveria haver *projeções publicitárias*, apontadas pelo desenho através de *lanternas mágicas* que mais lembram a projeção de videoclipes, e através destas projeções *pinga*, *galinha* e *biotônico* dialogam abertamente com *Birelli*, *Fiat* e *Coca-Cola*¹¹⁸. Mais que fazer uma simples concessão e cair numa contradição ideológica, parece que esta designação do desenho aponta a incorporação de mídias que divulgavam o consumo e poderiam patrocinar as atividades que ocorreriam ali, além disso, tratava-se também da razão da própria associação que incorporava o projeto: o comércio¹¹⁹. Aqui, a especulação do desenho não vingou. [vide imagem 37]

A franca incorporação dos projetos por uma variada gama de usuários e seu conseqüente uso popular, também depende da linguagem do próprio projeto. Se Lina faz das escolhas materiais um índice de relacionamento com seu potencial usuário público, isto independe se o que está em questão é uma restauração ou se é um novo projeto. Com isso assinala-se que a vitalidade presente nos espaços do SESC-Pompéia ou no *belvedere* do MASP, é a mesma vitalidade popular que se deseja para os espaço do pavilhão de Sevilha, para a prefeitura de São Paulo ou para a Estação Guanabara. Mesmo em seus projetos mais vinculados à linguagem da *caixa modernista*, Lina também manifesta a expectativa de um uso vinculado ao povo, às pessoas e não sua contemplação enquanto objeto, como se assim tais projetos poderiam *responder aos princípios (poéticos) do Racionalismo não branco*¹²⁰

¹¹⁷ .Poderia ser revelador pensar a sociabilidade "via mesa" que Lina incentiva, algo muito próprio da cultura italiana: o ato de comer como fator aglutinador e como manifestação da cultura.

¹¹⁸ .Desenho do SESC-Pompéia in Ferraz. Op. cit., p.233

¹¹⁹ .SESC é a sigla de Serviço Social do Comércio.

¹²⁰ .Bardi apud Ferraz. Op. cit., p. 307.

Sobre este aspecto Olívia Fernandes aponta que *“esta afeição de Bo por formas retas parece estar além da economia e da racionalidade. A simetria, a caixa, a linha reta têm para Lina, um significado profundo de segurança, paz e vida...”*¹²¹ Ou seja, mesmo nos projetos em que a caixa é retomada, a pulsação de sua utilização é que é válida. Isto ocorre, por exemplo, no caso do projeto para o pavilhão de Sevilha, em 1992. . com sua caixa branca rebatendo a luz da andaluzia ¹²². Lina Bo Bardi envereda o desenvolvimento do edifício pelas imagens da inauguração, com as frutas e comidas que haveria, com os sucos e sorvetes que se ofereceriam ao mundo, com as pessoas de diferentes culturas se confraternizando e com a música. [imagens 41 e 42]

No projeto do Centro Cultural de Belém, em Lisboa, 1988, há uma outra caixa em concreto armado e aparente. A desejada vitalidade se organiza mais uma vez em torno de exposições, de mostras sobre o artesanato, oficinas...um repertório que vai se fortalecendo desde as experiências do *foyer* do Teatro Castro Alves, cuja vitalidade popular era incentivada por suas atividades didáticas oferecidas gratuitamente. Sobre o sucesso e aceitação das atividades do Museu, Lina diria: *“foi um público sobretudo popular.”* Já no projeto da Estação Guanabara, em 1986, a estrutura metálica do galpão estação é tomada como uma caixa envidraçada, formando um grande pavilhão para convivência dos estudantes, junto à um centro de documentação e chopperia.

Há também os casos de abordagem desta instância na escala urbana, como o caso do centro histórico de Salvador, na década de 80. Neste projeto, a vontade da arquiteta preza pela manutenção da alma popular o que é explícita e literalmente recomendado: *“não a preservação de arquiteturas importantes (...) mas a preservação da Alma Popular da cidade...”*¹²³. O importante desta intervenção no centro histórico consistia em não alterar a base social para garantir o componente humano legítimo desta fração do tecido urbano: o povo. Ainda em 1958, numa das *Crônicas*, Lina havia dito: *“Nosso discurso quer dizer... conservar a escala humana na Bahia, as suas proporções humanas, a anti-retórica dos seus edifícios, de suas praças, de suas ruas.”*¹²⁴

O espaço do SESC-Pompéia pode ser também emblemático desta instância. Lina Bardi tratou a velha fábrica como um lugar perfeito para receber novas atividades e não apenas restaurou a vitalidade e o significado daqueles velhos galpões, como

¹²¹ .Oliveira. *Lina Bo Bardi: o Movimento Moderno como atitude política.* p. 175.

¹²² .Marcelo Ferraz. Depoimento em mesa redonda, Campinas, 1994.

¹²³ .Bardi apud Ferraz. Op. cit., p. 270.

também os transformou num espaço público dinâmico. O sucesso do projeto está na apropriação popular de suas possibilidades espaciais, incorporadas ao cotidiano dos usuários que usam as quadras poliesportivas, a piscina, vêem as exposições, etc.

A expectativa da arquiteta era criar um projeto vivaz, um espaço para ser compartilhado e usado por todos, estimulando uma nova vida urbana, pública. O projeto do SESC-Pompéia, desenvolvido durante a distensão do regime militar, se tornou uma metáfora enfática para as possibilidades de superar a velha estrutura política, expressando um grande desejo coletivo e evidenciando que novas soluções poderiam e deveriam ser encontradas dentro de qualquer estrutura consolidada¹²⁵. Deste modo, as janelas-buraco são a imagem para o exercício de construir a liberdade, sem contudo serem suficientes para sintetizar o projeto. A herança do projeto está nas imagens do uso desta %Cidadela da Liberdade+ e de seu espaço de múltiplas possibilidades. Reconhecendo a força subversiva de seu projeto, Lina Bardi brinca com sua força ao dizer: %*ninguém mudou nada... só acrescentamos algumas coisinhas.*+¹²⁶ [vide imagens 36 e 37]

Operando a questão numa outra escala, a Casa de Vidro, de 1951, é um suporte indelével da manifestação do processo de projetar da arquiteta. A casa é organizada originalmente com uma espacialidade purista, através de poucos móveis, tapetes e objetos de arte que funcionam como índices espaciais, como os pilotis em aço e os caixilhos deslizantes, entre o teto branco e o piso azulado em Vidrotil: um raciocínio quase miesiano. A caixilharia se apresenta despida de qualquer proteção, nem cortinas, nem quebra-sóis e deixa entrar um sol inclemente nestes espaços de estar. [vide imagens 48 a 51]

A este espaço, Lina vai agregando cadeiras, bancos, produtos das feiras populares, tapeçarias, cestos, bromélias, violetas, vasos, um sem número de objetos e miniaturas, fotografias, vidros, botões, conchas, santos e muitos livros. As copas das árvores fornecem sombra suficiente para que as cortinas que foram colocadas sejam suprimidas. O projeto perde seu destaque de objeto implantado no sítio. A ação da vegetação, depois de formada, dilui sua presença. O espaço fluido, dinamizado com a percepção da paisagem da cidade e do próprio habitat, torna-se um refúgio, um lugar de luminosidade serena, com um micro-clima específico. Há alguns indícios de que

¹²⁴ .Bardi. in Diário de Notícias, *Crônicas* 5, 05/10/1958

¹²⁵ .O projeto se desdobra em duas etapas, entre 1977 e 1986. A primeira, entre 1977 e 1982, com a recuperação dos galpões. A segunda etapa foi entregue em 1986, com a inauguração do bloco esportivo

Lina tinha intenções de criar um ateliê coletivo, mas sua configuração final refuta esta hipótese, pois mesmo tendo um dimensionamento generoso, ela não seria compatível com este tipo de funcionamento. Embora não seja um espaço de uso público, a Casa de Vidro espacializa as transformações do projetar em Lina Bo Bardi e encerra referências, cujas conexões podem fornecer as chaves para outros trabalhos.

A igreja do Espírito Santo do Cerrado, de 1977, corresponde à uma experiência significativa de fusão de campos de ação entre a arquiteta e os operários do canteiro. Aqui, houve a possibilidade de trabalhar com os usuários do projeto que também seriam os construtores do edifício: o povo. As condições de feitura do edifício eram de grande restrição material e técnica, ao que ela assinala: *“A igreja foi construída por crianças, mulheres, pais de família (...) Construída com materiais muito pobres, coisas recebidas de presente, em esmolas. É tudo dado.”*¹²⁷ Contudo, a igreja abriga uma importante função de articuladora da comunidade a qual pertence, constituindo-se numa referência fundamental para a sua vida religiosa e cotidiana.

O edifício contém espaços para atividades comunitárias e para confraternizações, além das dependências estritamente ligadas ao serviço religioso. Sua linguagem se configura pela aparência bruta dos materiais, explorando a plasticidade das alvenarias em tijolos e as estruturas em madeira. Destaca-se o cuidado com o tratamento da nave, em que uma luminosidade sutil penetra por entre a fenda deixada entre as estruturas da cobertura e da parede. Lina Bo Bardi não se desvencilha de sua busca pela poesia e encontra uma delicada solução.

A definição da espacialidade dos projetos de Lina Bo Bardi somente adquire sentido completo e se caracteriza, quando confrontada com a materialidade do próprio edifício. Assim, fazem ver também que realizar a expectativa de uso e obter a incorporação popular, requer o uso adequado de determinado material e de uma justa expressão de sua materialidade. Só então, pode-se transformar o desejo do desenho num possível lugar para a cidade.

Lina Bo Bardi organiza uma equalização entre materialidades e usos de modo bastante mutante, evidenciando que o uso deste ou daquele processo, desta ou daquela configuração, desta ou daquela técnica, obedeciam ao seu posicionamento estratégico ante os objetivos e potencialidades, intrínsecas a cada projeto a ser desenvolvido. É esta tensão que orienta a solução. É como se a arquiteta

¹²⁶ .Bardi apud Ferraz. Op. cit., p. 220.

estabelecesse uma nova equalização entre os materiais e as técnicas, a cada novo projeto, colocando-se novamente o problema. Trata-se de um raciocínio aberto, relacional, moderno. Com isto, Lina Bo Bardi parece estar sempre buscando o material mais apropriado, a fim de conseguir a melhor materialidade e organizar uma dada espacialidade e potencializar o seu uso. Este parece ser seu procedimento, sua dinâmica, sua lógica múltipla.

Lina Bo Bardi estabelece um controle da intensidade plástica da obra e inventa um repertório de soluções muito amplo, que somente se repetem um procedimento. Isto decorre do fato de que o procedimento é analógico à cultura popular e, portanto se estabelece em ação, ou seja, fazendo, experimentando, e não como uma solução definida *a priori*. A partir desta organização prática é que ocorrem os ajustes necessários para viabilizar o uso pretendido. Inventar um lugar pode ser uma ação intuitiva, compreensível e factível por muitos e pode ser, por extensão popular. Porém, projetar sua invenção é ação deliberada do arquiteto: um trabalho específico, repleto de tomadas de posição. As decisões que Lina Bo Bardi assume são sempre parte de sua visão de mundo, são o seu partido.

Transformação das escalas de produção

As preocupações da arquiteta com a transformação das escalas de produção material é um problema que ela traz consigo desde as experiências vividas na Itália. Depois de formar-se em Roma e transferir-se para Milão, Lina Bo trabalharia com Gió Ponti, que segundo ela mesma era o *líder do movimento pela valorização do artesanato italiano*¹²⁸.

Gió Ponti era um arquiteto que debatia questões das vanguardas e que estava profundamente preocupado com a inserção da Itália no processo de industrialização. Com seu caráter articulador e com sua ação editorial, evidenciava questões relativas ao desenho industrial, fomentando este aspecto crucial para a arquitetura italiana. Esta questão consistia em estabelecer como o grande manancial de artesanato popular, base de sua cultura material italiana, poderia ser absorvida por um processo de industrialização eminente? Além de desenhar xícaras e pratos como protótipos, trabalhando em seu escritório, a arquiteta pôde realizar estudos sobre o artesanato

¹²⁷ .Bardi. *Igreja do Espírito Santo do Cerrado*. p. 04.

¹²⁸ .Bardi apud Ferraz. Op. cit., p. 09.

italiano e envolver-se diretamente com esta grande problemática na circunstância da Segunda Guerra.

A conflituosa relação de absorção da mão de obra artesanal numa outra escala de produção também era a tônica de um debate mais amplo, que se articulava na Alemanha e em outros países europeus, mas que se organizara substancialmente na Inglaterra, matriz da revolução industrial, onde esta questão é primeiramente problematizada¹²⁹. A dinâmica do processo industrial italiano se consolida no entre guerras, acarretando num descompasso com o enfrentamento do significado destas transformações. Por este motivo o papel de Gió Ponti se fortalece como catalisador da aproximação e da fusão entre artesanato e indústria, ao que Lisa Ponti aponta como característica principal: *“...o que Ponti propôs foi um método, mais que um projeto.”*¹³⁰

Desde esta fase inicial de seu trabalho, Lina Bo sempre esteve envolvida com projetos para escala industrial ao mesmo tempo em que pesquisava e estudava o saber fazer artesanal. Sua postura sobre a questão pode ser detectada com esta consideração, cujo teor não poderia ser mais eloqüente:

*“...que coisa é o padrão ~~standart~~senão um meio? Porque confundi-lo com o ~~fim~~? O ~~standart~~será o ~~meio~~para a civilização do futuro, como o ~~não-standartizado~~ foi para a civilização passada.+ (...) ~~standartizar~~ quer dizer estender a possibilidade, facilitar que uma coisa para poucos se estenda a muitos, quer dizer ~~melhorar~~(...) não aceitar o ~~standart~~significa assumir um posição soberba, um individualismo fictício.”*¹³¹

Já no Brasil, Lina Bo Bardi se associa ao arquiteto italiano Giancarlo Piretti, funda o *Studio de Arte Palma*, com o objetivo de elaborar bons protótipos a fim de otimizar uma produção de mobiliário. Este seria um primeiro contato, uma aclimatação, com a dinâmica de produção e com a mão de obra dos artífices locais. O breve período das atividades do *Studio*, que funcionou entre 1948 e 1950, em São Paulo, possibilitou que Lina acentuasse seus pontos de vista sobre as discussões sobre o móvel moderno e sobre o que poderia ser um móvel moderno e brasileiro, sua

¹²⁹ .Pevsner. Op. cit., capítulos 2 e 6. Poderia ser revelador explorar uma linha sucessória hipotética entre mestres e aprendizes, explorando as relações entre Lina/Ponti e Gropius/ Behrens, sugerida pelo autor.

¹³⁰ .Ponti. *Gió Ponti*. p. 20.

¹³¹ .Bardi apud Ferraz. Op. cit., p. 70.

identidade, sua materialidade e sua produção, buscando respostas para uma das escalas de questionamento que a Arquitetura Moderna se colocou.

O *Studio Palma* produziu móveis predominantemente para ambientes domésticos. Sua inovação se dava pelo uso de muitas espécies de madeiras brasileiras e de materiais de diversas sensibilidades, explorando novos valores plásticos: *“no Palma (...) fizemos a primeira tentativa de produção manufatureira . não bem industrial. de móveis (...) com materiais brasileiro (...) [e por disso] usamos muita chita das Casas Pernambucanas e couro.”*¹³². O sentido da atuação do *Studio Palma* se orientou para promover uma adequação maior entre o mobiliário doméstico ao clima quente e úmido que predomina no país, bem como atender às novas necessidades do habitat doméstico moderno. Deste modo, o *Studio* visava fazer dos móveis, parte do equipamento integrante do funcionamento da casa, conforme a arquiteta afirma: *“os móveis devem servir as cadeiras para sentar, as mesas para comer, as poltronas para ler e repousar (...) a casa será assim (...) uma aliada do homem...”*¹³³. A concepção dos móveis eliminava assentos com espumas, encostos almofadados e adornos desnecessários ao novo valor do móvel, permitindo a ventilação e um relacionamento adequado do corpo com a estrutura de peças estudadas pela ergonomia.

A produção dos móveis do *Studio Palma* era manufaturada, sendo realizada por carpinteiros, marceneiros e mestres em outros ofícios, que em sua maioria oriundos da Itália, indicando a qualidade e o nível de capacidade manufatureira disponível na cidade para esses trabalhos. Para esta produção em escala artesanal eram usadas madeiras maciças como pau-marfim, cedro e chapas de compensado de pinho e cabreúva. Há móveis em conduíte de ferro soldado, tubos metálicos e com a utilização de chapas metálicas e cordas. Na medida em que a proposta do *Studio Palma* concebia adaptações climáticas para o funcionamento do móvel, foram usados tecidos firmes para estruturar os assentos, encostos e apoios. Assim, foram usados tecido xadrez e chita, *“linolite italiano”*, cizal natural, lona, borracha esticada e couros.

A linha de móveis desenhados era bastante diversificada projetada para ambientes de estar, espaços para assistir televisão ou fazer refeições. Foram desenhadas mesas de armar, mesas de dobrar e de encaixar, mesas de centro, mesas para escritório e mesa com alças. Havia desenhos também de sofás,

¹³² .Idem. p. 56.

luminárias, espreguiçadeiras e um grande número de cadeiras. O desenho executivo das peças é atento aos detalhes das junções dos materiais, como por exemplo, os encaixes entre madeiras diferentes, as fixações das tiras de couro feitas com ilhoses ou botões de pressão, querendo mostrar com a clareza didática do móvel moderno a disposição das partes que o construía[m]. [vide imagens 45 e 46]

A perspectiva de otimização do uso dos materiais é novamente ensaiada por Lina Bo Bardi no concurso para mobiliário de Cantú, na Itália, em 1957. A partir de um único perfil, recortado da placa de compensado, seria possível elaborar a série de móveis especificados. Além de conseguir maximizar o uso da placa, a arquiteta argumenta que a concepção dos móveis se inspira nas observações dos hábitos dos índios e caboclos do interior do Brasil.

Ainda na escala residencial, a Casa de Vidro, de 1951, também é um projeto pleno de experimentações. Além de ser o primeiro projeto construído pela arquiteta, é também um campo vasto para trabalhar o detalhamento dos interiores de um projeto. Os móveis desenhados por Lina para ela . . . cadeiras, mesa de jantar e estante de cristal. . . não tinham outra função que não equipar sua própria residência. Trata-se de um mobiliário sem interesse de ser produzido em escala industrial. Um mesmo material metálico de seção circular, soldado, parafusado ou dobrado, definiu o desenho de dois tipos de cadeira (*a cadeira com bola e a cadeira com almofadas*) e *também* a estante de cristal e os suportes para os tampo[s] das mesas de centro. Os armários e a cozinha são etapas do projeto que também consumiram muito detalhamento, ainda dentro da mesma exclusividade de uso.

Contemporânea à Casa de Vidro e ainda inserida na perspectiva modernista de projetar toda a complexidade do modo de vida, Lina Bo Bardi projeta desenha uma poltrona para ser produzida em série e assim poder cumprir a meta de produzir um móvel qualificado e minimamente custoso, dada sua escala de produção industrial: a Bardi Bowl. Concebida para ser uma poltrona com múltiplas funções, numa analogia direta à *chaise-longue* de Le Corbusier e Charlotte Perriand: *repouso, meio repouso, leitura...*¹³⁴ Com estas indicações a revista *Interiors* apresentava a Bardi Bowl; uma cadeira útil, flexível e ajustável mediante pequenos esforços do corpo. Sua estrutura consiste num aro metálico horizontal com quatro pés equidistantes e oblíquos e uma semi-esfera acrílica revestida de couro preto costurado. A Bardi Bowl era o protótipo

¹³³ .Ibidem. p. 10.

do móvel moderno, desenhado por Lina para ser produzido pela indústria e inclusive obteve pedido de patente. A cadeira chegou a ser produzida, sendo depois comercializada pelas lojas *Ambiente*, mas atualmente, devido à questões jurídicas sua produção está suspensa. [vide imagem 47]

Uma outra experiência significativa de enfrentamento da transformação das escalas de elaboração do projeto e de sua inserção junto aos novos meios de produção é o *Instituto de Arte Contemporânea* do MASP (IAC). O IAC foi fundado por Pietro Maria Bardi e dirigido por Lina por um breve período de 3 anos, financiado por um convênio com a prefeitura de São Paulo. Trata-se de uma instituição pioneira no ensino do desenho industrial no país¹³⁵. Nele foram organizadas oficinas de desenho gráfico, cinema, fotografia, dança, música, com o objetivo de habilitar novos profissionais para atuarem junto ao setor produtivo da cidade. A iniciativa teve seu relativo sucesso na medida em que conseguiu estabelecer vínculos com algumas fábricas para receber seus alunos. Conforme Silvana Rubino destaca, *foi assumidamente inspirado pela Bauhaus e pelos institutos norte americanos (...) [de] Chicago, Cincinnati, Baltimore, Buffalo, Cleveland.*¹³⁶ Que por sua vez se nortearam pela Escola de Ulm, criada por Max Bill que chegou a ministrar aulas quando de sua fulgurante passagem pelo país em 1953.

No entanto, o projeto mais completo de Lina Bo Bardi que suporta e estrutura esta preocupação e vislumbra a transformação das escalas de produção material, é a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* planejada para funcionar no Solar do Unhão, sede do Museu de Arte Popular. Este projeto da *Escola* é contemporâneo às atividades da *Escola Superior de Desenho Industrial* (ESDI), no Rio de Janeiro, entre 1962 e 1963. A ESDI surgiu como espaço institucional para trabalhar com a produção da identidade nacional dos produtos industriais e tinha como matriz teórica a Escola de Ulm e a Bauhaus. Deste modo, a ênfase do ensino estava na abstração formal e na ergonomia¹³⁷. Lucy Niemeyer esclarece que a ESDI deu pouca importância à formação tecnológica e ao conhecimento da realidade sócio-econômica, concentrando suas atividades nas oficinas e em projeto.¹³⁸

¹³⁴ .Qualificações para a Bardi's Bowl na matéria da Revista *Interiors*, novembro de 1953.

¹³⁵ .Niemeyer. *Design no Brasil: origens e instalação*. p. 63-68.

¹³⁶ .Rubino. Op. cit., p. 129.

¹³⁷ .Denis. Op. cit., p. 171-177.

¹³⁸ .Niemeyer. Op. cit., p. 20.

O projeto da *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* fazia parte das ações implantadas por Lina Bo Bardi em Salvador. Este projeto não pôde concretizar-se permanecendo, entretanto, como referência latente. É a partir deste projeto para a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* que ampliaremos nossa abordagem sobre esta instância e consideraremos a transformação das escalas de produção pretendida por Lina Bardi, como veremos no próximo capítulo.

A estratégia de Lina Bo Bardi

Circunstâncias

1958 detona um processo fundamental para Lina Bo Bardi.

A intensa vivência que Lina passaria a ter no contato com a cidade de Salvador a partir daquele ciclo de palestras no final do ano¹³⁹, somadas à sua vinda como diretora do MAMB e sua fixação na cidade até meados de 1964, assinalam possibilidades de entrar em contato estreito com fortes matrizes da cultura popular brasileira e de atuar em varias frentes de uma ação cultural¹⁴⁰. Diferentemente de seus colegas arquitetos neste final dos anos 50:

...quando se ultimavam os preparativos para a inauguração de Brasília e os olhos do mundo se voltavam para essa ressonante manifestação de arte nacional, a arquiteta embrenhou-se no sertão, no Nordeste, uma região árida e miserável, em busca de outra cara para essa arte, numa aposta que ela mesma denominou investigação antropológica.¹⁴¹

A nova cidade, as viagens, os novos contatos pessoais, as feiras populares e os intensos deslocamentos pelo território do Nordeste o conhecimento de sua cultura tanto do sertão como do litoral. Tudo isso contribuiu para Lina Bo Bardi entrar em contato com novos modos de vida, com uma paisagem nova, com outras formas de se alimentar, de se vestir e também uma forma de agir sobre a materialidade das coisas de modo muito particular e contundente, numa atitude eminentemente sobrevivencial, como ela mesma destacaria.

A manufatura nordestina se fortaleceria como manifestação cultural e passaria a ser valorizada numa nova empreitada da arquiteta. Lina Bardi passa a considerar a possibilidade de transformar a produção manufaturada, de escala pré-artesanal para

¹³⁹ .Lina ministrou 28 aulas na Escola de Belas Artes entre 25 de agosto e 27 de outubro de 1958.

¹⁴⁰ .Em entrevista, Carlos Campos confirma que a grande amizade de Lina com Pierre Verger teria possibilitado um contato qualificado com a matriz cultural africana, com o universo do candomblé.

¹⁴¹ .Santos. *Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo a nossa cidade da Bahia*. p. 54-55. Destaca-se novamente a diferente inserção de Lina Bardi e Lucio Costa, resolvendo suas questões de arquitetura. Ele estará projetando Brasília. Ela estará em Salvador, dirigindo um museu e planejando uma escola.

uma produção em escala industrial, como um processo culturalmente válido. A validade deste processo está no fato que ele seria realizado a partir de uma base de conhecimentos populares e empreendido em parceria por quem o detinha: o povo. A potencialidade inventiva do povo nordestino foi desde suas primeiras prospecções tomada como força para estruturar o projeto vislumbrado de desenvolvimento. Isto se deve em parte pela analogia com a capacidade invenção que alavancou o processo industrial italiano após a Segunda Guerra Mundial.

Para Lina Bo Bardi, a transformação deste conhecimento de manufatura, este *“saber fazer”*, também se tratava de um potencial técnico, plástico e social tão forte e importante quanto à circunstância da qual proveio Alvar Aalto, bem como as criações japonesas: *“...não no sentido folclórico, mas no sentido estrutural...”* diria ela. A tradição manufatureira esparsa pelo território do Nordeste não deveria ser sucumbida pela técnica, mas sim ter sua incorporação orientada para dominar os novos meios técnicos de produção, ao que afirma: *“...o resultado técnico do artesanato em nossos dias: a indústria.”*¹⁴²

Esta premissa da arquiteta ratifica a consideração de Silvana Rubino, de que Lina Bo Bardi, neste momento, ainda operacionalizava a categoria artesanato com referenciais europeus, tendo como perspectiva um processo em que as *“...corporações de ofício cedem lugar à manufaturas e depois para a indústria...”*¹⁴³. Por outro lado, esta perspectiva de atuação em que o arquiteto moderno é um agente aglutinador de vários processos, também se coaduna com as ações políticas de diferentes grupos sociais . . Centro Popular de Cultura (CPC), Ligas Camponesas, União Nacional do Estudantes (UNE). . e com os intelectuais brasileiros de esquerda. Naquele momento tanto estes grupos sociais como estes intelectuais posicionavam seu discurso enfatizando a cultura popular como fator de autonomia política e legítima expressão cultural de identidade nacional; quando a arte deveria *“...voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituir-lhe a consciência de si mesmo.”*¹⁴⁴

Ferreira Gullar àquele momento marca a discussão, assinalando que *“A hora, senhores, é de grossura...”*¹⁴⁵ para que não houvesse desperdício de energia com questões culturais que não diziam respeito à realidade artística e social pretendida. Com isto, este autor convoca diferentes setores profissionais para se posicionarem em

¹⁴² .Bardi. *Crônicas*. 26/10/1958.

¹⁴³ .Rubino. Op. cit., p. 173.

¹⁴⁴ .Hollanda. Op. cit., p. 09.

relação à cultura popular: *“o problema da arquitetura não deve ficar restrito ao campo das realizações individuais, mas deve se tornar um problema social importante; a arquitetura é arte eminentemente prática (...) Donde se conclui que o arquiteto brasileiro não se pode manter alheio à luta pela transformação da estrutura social.”*¹⁴⁶

Lina se alinha com este posicionamento. Para ela, a brasilidade não seria mais um problema somente plástico, mas uma questão maior, técnica e socialmente inerentes às responsabilidades do arquiteto. Com a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* que planejava, Lina também entendia o *“homem simples (...) como detentor de uma sabedoria inata (...) [como] sendo objeto de uma pedagogia revolucionária...”*¹⁴⁷, o que caracteriza esta aproximação ideológica. A cultura popular para Lina Bo Bardi é também questão de estratégia política.

As atuações empreendidas por Lina Bo Bardi na cidade de Salvador em sua primeira temporada de trabalhos, entre 1958 e 1964¹⁴⁸, podem ser consideradas como uma estratégia. Estratégia como sendo a organização de um plano para obtenção de um fim, cuja implantação se configura através de táticas de aproximação e quando o posicionamento ante o que se vai enfrentar é fundamental para se obter aquilo que se tem em vista, o objetivo. Estratégia também é como numa dada circunstância se rearticulam as táticas para sua própria implantação.

As ações de Lina Bo Bardi se organizaram a partir de ações específicas para alcançar objetivos estabelecidos. Tratam-se de ações profissionais coordenadas com as ações políticas para implantação de indústrias no Nordeste e ações empreendidas junto ao Governo do Estado, somadas ao apoio da Universidade da Bahia para a criação de museus¹⁴⁹. A estratégia de Lina Bo Bardi é viabilizar os projetos que pretende com o apoio das forças políticas ativas: SUDENE, Governo do Estado e Universidade, e ao mesmo tempo tentar marcar sua participação no debate cultural do país. A estratégia de Lina está em se articular simultaneamente às estes três vetores para viabilizar os museus, as exposições, as viagens, o *Centro de Documentação do Artesanato Popular do Nordeste* e a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato*.

¹⁴⁵ .Ferreira Gullar. Op. cit., p. 31-32.

¹⁴⁶ .Idem. p. 36 e p. 41, respectivamente.

¹⁴⁷ .Ridenti. Op cit., p. 84.

¹⁴⁸ .Uma segunda temporada ocorreria em meados dos anos 80.

¹⁴⁹ .Lina se beneficia das boas relações de Assis Chateaubriand com o ambiente político dominante e tem livre acesso ao jornal pertencente aos Diários Associados. Chateaubriand incentivou a empreitada da criação de museus como os de Campina Grande (RN) e o de Ferira de Santana (BA) para dinamizar o mercado de arte.

A estruturação da estratégia tem como base dois espaços na cidade de Salvador. Lina organiza uma atuação em duas frentes na cidade a partir do Museu de Arte Moderna (MAMB), situado no foyer do Teatro Castro Alves (TCA) e do Museu de Arte Popular (MAP), localizado no Solar do Unhão. A relação entre estes projetos e a cidade ou a relação destes espaços com a escala do território do Nordeste, se daria pelas atividades neles desenvolvidas e/ou planejadas. Deste modo, Lina também estabelece a escala, o grau e a importância com que estes lugares estariam vinculados à cidade ou estariam diretamente relacionados às atividades de outras ações públicas do Governo Federal e Estadual em pontos diversos do Nordeste. Assim se configuravam as diferentes escalas de atuação da arquiteta, com atividades voltadas tanto para a cidade bem como ações voltadas para o território. Aqui vale assinalar que Lina Bo Bardi estaria novamente dialogando com Gramsci, para quem a questão nacional está vinculada ao território e para quem equipamentos como os museus deveriam ser mantidos pelo Estado¹⁵⁰.

Para a cidade de Salvador as ações táticas eram as atividades do Museu de Arte Moderna da Bahia como as exposições didáticas montadas em parceria com o Museu de Arte de São Paulo (MASP). O objetivo era alterar as atuações esperadas de um museu convencional e transformá-lo num espaço de convivência aberto a toda cidade. A respeito do impacto das atividades então desenvolvidas no TCA, Mario Cravo diria: *“Ela pegou aquilo em ruínas e fez aquilo funcionar.”*¹⁵¹. Não se pode deixar de notar a ironia contida no fato dela ter como lugar privilegiado de atuação uma ruína. Lina Bo Bardi revelou por diversas vezes que sempre procurou fugir das ruínas, desde às ruínas de Roma, às ruínas da Europa arrasada pela guerra, expressando uma imensa felicidade de ficar no Brasil, um país sem ruínas! Contudo, será *“recundando”* uma ruína que ela vai se *“plantar”* na cidade do Salvador.

Mais do que um espaço de conservação, o MAMB deveria ser um espaço para a gestação de novas ações no campo da cultura. O museu realizou diversas exposições didáticas com trabalhos de Degas, Renoir, Manabu Mabe, sobre a história da cadeira e exposições de cartazes. Além disso, promovia cursos e palestras sobre arte que se destinavam a camada popular da sociedade. O tom vanguardista e subversivo das exposições organizadas por Dona Lina com auxílio de jovens soteropolitanos se formulava através de sua preocupação com a montagem, com os

¹⁵⁰ .Gramsci. Op. cit., p. 192 e 187.

suportes museográficos, com os arranjos formais das relações entre as peças e na qualidade gráfica dos cartazes.¹⁵²

Mario Cravo assinala que Lina Bardi não cultuava a sociedade local e enfatiza o nível de provocação que também se consubstanciava o fato dela possibilitar que pessoas humildes e pobres circulassem, livremente, por espaços simbolicamente exclusivos da elite soteropolitana, como *foyer* o do Teatro Castro Alves. Assim, Dona Lina atiçava ainda mais a curiosidade sobre sua vida pessoal, além disso, conforme Cravo alerta: *“Lina Bardi dizia o que pensava e nesta terra, dizer o que se pensa, é uma terrível agressão (...) daí a força dessa mulher colossal poder trazer o único acervo de arte contemporânea (...) Lina trouxe uma partezinha e como pó de Pirlimpimpim, jogou [faz o gesto de assoprar] na cara dos baianos... então só isso já é um milagre”*. Explica-se porque seu círculo de amizades era tão restrito!¹⁵³

Já em sua atuação na escala do território do Nordeste, a arquiteta concentrava as atividades planejadas no Museu de Arte Popular com *Centro de Documentação do Artesanato Popular do Nordeste* e com a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato*. O *Centro de Documentação* estaria encarregado de inventariar as diversas manifestações da cultura popular do Nordeste. Para conhecimento dos centros produtores e para reconhecer aquelas peças que já encontrava em mercados e feiras, ou que eram vendidas por ambulantes em Salvador, Lina Bardi viajou¹⁵⁴ pelo Recôncavo Baiano, pelo Polígono das Secas e por algumas capitais nordestinas, mapeando as técnicas e recolhendo os objetos, conforme aponta:

¹⁵¹ .Entrevista concedida ao autor. *Ruína* é usado metaforicamente, pois o teatro havia sido incendiado.

¹⁵² .Vivaldo Costa Lima, Newton Sobral e outros.

¹⁵³ .Além da rede de contatos vinculadas à Chateaubriand (Odorico Tavares e Edgard Santos), Lina pode conviver com pessoas expressivas da “cidade da Bahia”, tendo como contato o próprio Cravo. Numa dada circunstância Lina participou de um encontro em sua casa, quando Jorge Amado lá organizou uma reunião cujo propósito era mostrar o projeto de sua nova casa para os amigos –Carybé, Mirabeau, suas esposas, e que fora desenhada pelo arquiteto Gilbertbert Chaves– para possibilitar que todos palpitassem no projeto daquela que seria a afamada casa da Rua Alagoinhas, 33, no Rio Vermelho. Lina também colaborou, sugerindo que o piso dos caminhos e das escadas fosse todo revestido com cacos de azulejos da cerâmica de Udo Knopf, também amigo de Jorge, ponderando que *“eles tem montes de azulejos quebrados”*. Esta sugestão, assim como a colaboração de Mario Cravo que faria as grades e de Carybé que pintaria os azulejos, foi feita de acordo com o que ficou combinado naquela noite. Vide Zélia Gattai: *A casa do Rio Vermelho*. p. 64. Em São Paulo suas relações sociais eram com as casais Jenny Klabin e Lasar Segall, Mina e Gregory Warchavcik, vide Rubino, p. 81.

¹⁵⁴ .Carlos Campos relata que muitas destas viagens eram feitas aos finais de semana, das quais participavam também Renato Ferraz, cunhado de Mario Cravo e seu sucessor na direção do MAMB. Em alguns casos, iam diretamente às casas dos artesãos.

*%O assunto poderia ser colocado na base da colheita imediata de todo material artesanal antigo e moderno existente (...) que constituísse a raiz da cultura histórico-popular do país. Este museu deveria ser completado com uma escola de arte industrial (arte no sentido de ofício, além de arte) que permitisse o contato entre os técnicos desenhistas e executores. Que expressasse, no sentido moderno, aquilo que foi o artesanato, preparando novas levas, não para futuras utopias, mas para a realidade que existem e que todos conhecem: o arquiteto de prancha [prancheta] que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe ler uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira que projeta uma cadeira em madeira com as características do ferro, o tipógrafo que compõe mecanicamente sem conhecer as leis elementares da composição tipográfica e assim por diante. O primeiro fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho mecânico (...) sem conhecer o fim do próprio trabalho+*¹⁵⁵

A extensão do roteiro das cidades percorridas por Lina Bo Bardi adquire nuances de itinerário de uma expedição, pois eram organizadas e os tipos de peças que poderiam ser encontrados já eram muitas vezes conhecidos de antemão¹⁵⁶. Uma seleção destes objetos coletados estaria exposta na abertura do Museu de Arte Popular com a exposição *%Nordeste+*, em 1963. Todo o levantamento *in loco* da produção manufatureira foi listado e organizado com mapas, demarcando e estabelecendo relações entre os centros produtores e as técnicas; relacionando as matérias primas aos objetos manufaturados; configurando um quadro do grau de aprimoramento e da capacidade técnica dispersa pelo território nordestino. Algumas destas técnicas foram consideradas aptas a pertencerem às oficinas da *Escola*, outras, como as técnicas que trabalhavam ossos e chifres, ou pinturas em certos materiais, não foram. [vide imagens 52 a 60]

Estas expedições pelo Nordeste possibilitaram Lina a conhecer e a lançar um olhar antropológico *%a em direção ao ambiente físico e social...+*¹⁵⁷, reconhecendo uma força criativa vivaz em meio à condições tão duras, apta a elaborar parte da materialidade cotidiana com os restos, com os fragmentos dispensados pela

¹⁵⁵ .Bardi. *Crônicas 8*. Diário de Notícias, Salvador, 26/10/1958.

¹⁵⁶ .Vide mapa em Anexos.

¹⁵⁷ .Risério. *Avant-garde na Bahia*. p. 90.

sociedade industrializada: latas vazias, retalhos de tecidos e de madeira, vidros, pneus, etc. Esta experiência fez a arquiteta considerar que o Nordeste constituía uma unidade manufatureira organizada, ao que ela destacou:

%Procurar com atenção as bases culturais de um país (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando reais, não significa conservar as forças e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades.+¹⁵⁸

A *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* (doravante *Escola*) foi a atividade planejada que menos se materializou dentre as atividades desta fase de trabalhos em Salvador. A *Escola* realizaria as atividades de ensino de ofícios e dos novos meios técnicos de produção, estando intrinsecamente vinculada ao processo de industrialização da cidade e do Nordeste. A expectativa de seu funcionamento, como veremos adiante, revelou o caráter de sincronicidade das várias táticas para a implantação de sua estratégia. A estruturação da própria *Escola* somente poderia se completar com o desenvolvimento do *Centro de Documentação*. Este *Centro* organizaria as peças encontradas e trazidas, sendo organizadas como referência museológica voltada tanto para uso das atividades da *Escola* como matriz do tipo de levantamento pretendido em escala territorial. O *Centro* pode ser entendido como um ensaio da forma de organizar esta produção.

Ainda nesta escala territorial de atuação, Lina Bo Bardi concebe e executa a montagem da exposição *%Bahia+*, para ser exibida por ocasião da V Bienal Internacional de São Paulo, em 1959. Esta exposição teve a participação de Pierre Fatumbi Verger e contou com a colaboração de Glauber Rocha, Martim Gonçalves e Vivaldo Costa Lima. Tratava-se de uma exposição de arte popular baiana especificamente, com uma museografia surpreendente que utilizava folhas de pitangueira para forrar o piso e expunha objetos populares. Apresentava-se um primeiro resultado público da visão de Lina e do grupo sobre esta manifestação cultural.

¹⁵⁸ .Bardi apud Suzuki. Op. cit., p. 21.

Para consolidar a escala de atuação territorial, Lina estabeleceu uma rede de contatos com Lívio Xavier, funcionário do Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC) e com o artista plástico Francisco Brennand, em Recife, reconhecível num desenho do triângulo: %o, Lívio, Brennand+¹⁵⁹. Além das relações interpessoais, estes contatos possibilitavam empréstimos de peças das coleções e articulavam exposições. Estas relações interestaduais já consolidadas por Lina se ampliam com os mesmos objetivos e se articulam também no âmbito internacional, conforme a intensa correspondência trocada por Lina como diretora do MAMB com os diretores de museus como o Guggenheim de Nova York, por exemplo, atesta¹⁶⁰.

Junto desta ação frente aos museus em Salvador e da exploração do Nordeste, Lina também estava projetando a nova sede do Museu de Arte de São Paulo. Neste novo projeto, as atividades didáticas e as oficinas também permaneceriam como função do museu. O MAMB, o MAP e o MASP são projetos contemporâneos e encerram as mesmas preocupações museológicas e museográficas, em que a formação de um público, sua educação e a liberdade de fruição dos acervos além de sua própria formação, confirmam a postura civilizatória envergada pela arquiteta.

A estratégia de Lina Bo Bardi para o Nordeste é empreendida numa circunstância em que há uma ação política atuando especificamente para a região, quando há uma movimentação surpreendente dos setores culturais de Salvador e quando o debate nacional também se voltava para a valorização da cultura popular. Sua perspicácia está em se articular simultaneamente aos três vetores que poderiam viabilizar paulatinamente suas expectativas: o Estado, a SUDENE e a Universidade.

A atuação de Lina é complementar da dinâmica cultural com que a Universidade da Bahia estava participando da vida da cidade de Salvador naquele momento da gestão do reitor Edgard Santos. Seu projeto para a Universidade estava %o centrado na dimensão cultural da vida social...+¹⁶¹ e se caracterizava pela vitalidade com que a Escola de Dança, a Escola de Teatro e a Escola de Música se inseriam no contexto da cidade. Estas escolas promoviam cursos livres, exibiam concertos e

¹⁵⁹ .Vide desenho do "triângulo" in Ferraz. Op. cit., p. 152. Lívio Xavier seria diretor do MAUC a partir de 2 de abril de 1964. Vide Rubino, p. 194.

¹⁶⁰ . Outros equipamentos solicitados para o museu também fazem perceber o nível da conectividade que Dona Lina pretendia, pois além dos três mimeógrafos, da perua Kombi e das datilógrafas e secretárias que falassem inglês, espanhol, francês, alemão, a arquiteta tinha planos de publicar um boletim e uma revista. Vide Anexos.

¹⁶¹ .Risério. Op. cit., p. 78.

faziam apresentações abertas ao público, acentuando as relações entre a Universidade e a cidade. Esta relação de equivalência entre cidade e Universidade, consolidaria seu entrosamento com o povo soteropolitano. Um quadro de profissionais de vanguarda havia sido contratado pela Universidade para estas áreas: Hans Joachim Koellreutter e Anton Walter Smetak para a Escola de Música, Yanka Rudzka para a Escola de Dança e Eros Martim Gonçalves para a Escola de Teatro. Outras atividades paralelas participavam desta movimentação como as atividades do cine-clube¹⁶², a produção universitária, suas participação nos jornais e os ateliês de artistas plásticos.

A aproximação de Lina Bo Bardi com as ações da SUDENE (Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste) se deve ao fato de concordar com a necessidade impreterível de desenvolver social e economicamente a Região Nordeste, o que implicava em fazer com que sua cultura adquirisse a devida importância. Lina Bo Bardi considera a cultura popular nordestina e suas potencialidades técnicas e plásticas como fator para o desenvolvimento de um desenho industrial nacional, assim como Celso Furtado vê nesta mesma força de trabalho, um ponto de investimentos da SUDENE para a implantação de um parque industrial. Desta forma a concepção de uma *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* se legitima para atuar direta e conjuntamente com as diretrizes da SUDENE. Dentre as ações organizadas por Lina, a *Escola* seria aquela com relação mais direta com os objetivos da agência estatal.

As diretrizes da SUDENE visavam implantar ações integradas que pudessem viabilizar transformações sociais e econômicas no território nordestino. Baseado em estudos técnicos e em pesquisas, Celso Furtado pretendia suplantiar o tratamento amador e improvisado com que a região era considerada, inserindo esta nova dinâmica junto das outras ações do presidente Juscelino Kubitschek. Furtado afirma que a *intensificação dos investimentos industriais visando criar no Nordeste um centro de expansão manufatureira (...) [seria o processo adequado para a] transformação da economia (...) viabilizando a industrialização.*¹⁶³ Furtado também entendia que *era necessário formar quadros técnicos...*¹⁶⁴ uma vez que *o desenvolvimento somente é factível mediante a diversificação da própria produção*

¹⁶² .O precursor desta atividade em Salvador foi Walter da Silveira.

¹⁶³ .Furtado. *A fantasia desfeita*. p. 55.

¹⁶⁴ .Idem. p. 52.

*interna, ou seja, pela industrialização.*¹⁶⁵ De acordo com a visão política de Furtado e da SUDENE: *“o Nordeste tinha potencial de desenvolvimento, a população era dedicada e industriosa, (...) ansiava por uma oportunidade para ir adiante.”*¹⁶⁶

O Governador Juracy Magalhães apoiava as ações da SUDENE e também apoiava Furtado publica e politicamente. Este fator viabilizou o ajuste dos interesses de Lina com a agência estatal. O economista Rômulo Almeida seria o provável intermediário entre Lina e Furtado, por estar próximo ao Governador e também ao coordenador da agência¹⁶⁷. A SUDENE recebia investimentos e apoio de técnicos estrangeiros para diferentes áreas, que privilegiavam dentre elas o setor de artesanato e de economia industrial a ele vinculada, evidenciando a afinidade dos interesses de ambas as partes.

Para Lina Bo Bardi o problema da cultura não estaria desvinculado dos outros problemas do país. Assim, ao planejar um conjunto de ações culturais, ela estava possibilitando que suas estruturas políticas e sociais fossem simultaneamente repensadas, ampliando o alcance desses resultados. A atuação de Lina nos museus se constrói com o objetivo de esclarecer o público, de estimular a percepção de sua situação social e provocar uma reação. Deste modo, Lina assume aquilo que Argan entende como *“a função social e didática dos artistas [para] (...) comunicar a todos a capacidade ou a atitude de conceber a realidade (...) sob impulsos criativos não mais divinos, mas humanos.”*¹⁶⁸

A concentrada atenção na abordagem da *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* e suas implicações no procedimento de Lina Bo Bardi tomar a cultura popular, se confirmam a partir da afirmação de que o objetivo da *Escola* era a transformação das escalas de produção. Este fato redimensiona as ambições políticas desta ação, planejada num momento em que, além de estabelecer uma outra referência de procedimento para encarar o processo de implantação do parque industrial, estabelece também uma maneira de incorporar a cultura popular. Para Lina este vetor do processo econômico poderia ser implantado, articulando cultura popular à processo avançados.

¹⁶⁵ .Ibidem. p. 55.

¹⁶⁶ .Idem. p. 51.

¹⁶⁷ .Carlos Campos, confirma na entrevista o apoio da SUDENE às atividades do MAP e da *Escola*: *“avia alguém do Governo do Estado.”*

¹⁶⁸ .Argan. *Design dos italianos*. p. 271.

Com esta experiência da *Escola de Desenho Industrial e Artesanato*, Lina Bo Bardi pretendia consolidar uma frente de atuação no campo da arquitetura moderna brasileira, visando incorporar o processo industrial ao fazer do arquiteto. Trata-se de uma questão chave do Movimento Moderno que adquire com esta ação de Lina um outro significado. O problema não era novo para Lina, que o trazia pautado numa perspectiva histórica de grande sedimentação da tradição artesanal italiana, podendo olhar para os processos modernizadores que ocorriam no Brasil, onde uma Arquitetura Moderna extraordinária convivia com uma cultura popular pulsante, fascinando-se por esta dinâmica e, sobretudo por suas possibilidades sociais.

Lina Bo Bardi faz daquilo que não era pertinente ao quadro da arquitetura moderna brasileira um problema da ordem do dia, junto de uma outra questão política pautada por transformações culturais, articulando ambas. A ação de Lina também é estratégica ao apresentar um problema e organizar uma solução pertinente à Arquitetura Moderna. Neste sentido, o projeto da *Escola* é um fator de síntese, ao que a arquiteta afirmaria:

*%A idéia era fazer um levantamento no tocante às possibilidades artesanais no polígono da seca e também a fim de fazer uma possível conversão dentro de uma industrialização limitada ao Nordeste. Este projeto tinha ligações com pessoas de Brasília e todo o trabalho foi de grande importância. Pouca gente conhece.*¹⁶⁹

Este projeto da *Escola*, a ser instalada no Solar do Unhão naquele momento em que Salvador experimentava manifestações vanguardistas simultâneas a Brasília - que monopolizava as atenções- é um outro modo de Lina Bo Bardi tensionar o quadro de procedimentos da arquitetura moderna brasileira. O Solar do Unhão é o condensador das três instâncias da tensão moderno/popular, pois ao mesmo tempo em que abriga o processo de transformação das escalas de produção, seu projeto contém experimentações significativas de linguagem e quer ser um espaço público de uso popular legítimo. O Solar do Unhão é o ponto máximo de resistência da tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi.

¹⁶⁹ .Bardi. In Revista Interview nº 63. Agosto de 1983, p. 24-26.

Escola de Desenho Industrial e Artesanato

Í...apenas a matéria viva era tão fina...Î

Caetano Veloso

A *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* foi elaborada como parte das atividades pertinentes ao Museu de Arte Popular que naquele momento, entre 1962 e 1963, estava sendo instalado no Solar do Unhão a partir do projeto de restauração feito pela própria arquiteta. A *Escola* consta como parte intrínseca ao projeto de restauração do Solar.

Lina Bo Bardi revela as considerações e possibilidades do funcionamento da *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* em três documentos que detalham seu funcionamento e o do próprio museu¹⁷⁰. Estes documentos contêm evidências sobre a estruturação de suas funções, a descrição das atividades e de suas demandas físicas e técnicas. Além disso, os textos explicitam o processo de seleção dos alunos, as disciplinas a serem ministradas e já antecipam pontos de seu conteúdo programático. O texto pontua os processos de avaliação e assinalam as atividades paralelas desenvolvidas pelo novo museu, das quais os alunos compulsoriamente deveriam participar. Junto destes esclarecimentos há também um currículo resumido de dois colaboradores: o arquiteto Diógenes Rebouças e o artista plástico Mario Cravo.

O funcionamento dos cursos da *Escola* estava previsto para durar dois anos, com um currículo que incluía história da Arte, aulas de diferentes técnicas de desenho, visitas às fabricas já implantadas e aos ateliês, execução de modelos e prática dos ofícios nas oficinas. A partir desta ampla formação e desenvolvendo trabalhos em equipes, os conhecimentos teóricos e os conhecimentos práticos estariam potencialmente integrados pelos alunos no trabalho nas oficinas. Haveria oficinas de: ferro, metais não ferrosos, madeira, barro, vidro, tipografia (artes gráficas) e de lapidação de pedras. Há indicações para outras oficinas numa provável ampliação da *Escola*: sisal, couro, palha, pintura e estamperia (serigrafia). As oficinas estariam localizadas nos dois galpões do complexo do Solar do Unhão.

As plantas designavam os dois galpões do complexo do Unhão para abrigar as oficinas da *Escola*. Contudo, o material encontrado se trata de uma representação genérica em que os nomes das oficinas estão dispostos entre as estruturas, sem

indicações mais precisas quanto às divisórias internas ou do fluxogramas destes galpões. Ademais, considera-se que as demandas para a escola de desenho industrial pretendida seriam de fato superiores àquelas que o desenho aponta, servindo somente como um índice de seu funcionamento.

A implantação da *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* é defendida por Lina através de uma argumentação que enfatiza a importância social e a viabilidade econômica que ela evidentemente teria, ocupando mão-de-obra disponível, utilizando matérias primas que não eram usadas pela indústria e diversificando a economia do Estado. Nesta argumentação, a arquiteta habilmente destaca o trabalho dos dois órgãos que já atuavam no Estado, voltados para a produção do artesanato: o Instituto de Pesquisa e Treinamento para o Artesanato (IPTA) e a Fundação Visconde de Mauá (hoje, Instituto Mauá). No entanto, Lina considera que ambos ainda não faziam o que a *Escola* faria, de modo que não haveria concorrência entre a *Escola* e eles, não comprometendo a atuação de nenhum dos órgãos. Vale ressaltar que neste documento não é mencionado o trabalho do Liceu de Artes e Ofícios, uma instituição cujas atividades estavam potencialmente mais próximas do objetivo da *Escola*, mas que, entretanto mantinha procedimentos acadêmicos.

O objetivo da *Escola de Desenho industrial e Artesanato* consistia em eliminar a diferença entre os que projetavam e aqueles que executavam objetos manufaturados a fim de integrá-los ao processo industrial. Lina Bardi afirma: *“A Escola propõe-se a superar a fratura projeto-execução no campo do Desenho Industrial (...) visando eliminar o caráter anônimo e aviltador do trabalho de execução manual, (...) despidido de qualquer ligação diretamente prática, do trabalho de projeção.”*¹⁷¹ A arquiteta pretendia instaurar com esta nova dinâmica de integração dos conhecimentos, um processo de criação desenvolvimento de protótipos para a indústria. Na argumentação do mesmo documento, a arquiteta expõe a questão do problema com o exemplo da feitura de uma cadeira. De acordo com ele, o **projetista** pensaria a partir da forma, sem o respaldo do domínio técnico dos materiais, suas resistências e plasticidades, enquanto que o **executor** reproduziria modelos anacrônicos, mecanicamente, sabendo lidar com as matérias, mas ignorando o raciocínio organizado de projetar para conceber um objeto.

¹⁷⁰ .Estes documentos datam de agosto de 1962.

¹⁷¹ .Bardi. *Escola de Desenho Industrial e Artesanato*. s/p. Vide organogramas em anexos.

A *Escola* teria como objetivo preparar mão-de-obra especializada para o processo de desenvolvimento industrial que seria implantado no Nordeste. Esta decisão de instalar um curso para a transformação dos conhecimentos sobre os materiais e apta a integrar-se aos novos processos industriais, com a orientação direta e o apoio da SUDENE. Este processo deveria se pautar pelo objetivo maior da *Escola*, que seria conservar os valores coletivos da base social e promover a integração do conhecimento sobre as matérias numa outra escala de produção e assim, promover a conversão das escalas de produção, passando de uma escala pré-artesanal para uma escala de produção industrial. Num texto de *Crônicas*, Lina Bo Bardi afirma:

%@ Brasil não começou ainda uma produção nacional original de objetos industriais, limitando-se apenas à importação de formas e desenhos estrangeiros. Uma produção nacional não pode ser criada sem a ligação com a herança cultural do passado e sem ser fundada no terreno das necessidades efetivas do país.+¹⁷²

A *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* seria o lugar adequado, projetado para abrigar este processo de transformação histórica, onde alunos e mestres de ofício, trabalhando coletivamente realizariam a síntese dos conhecimentos e incorporariam tal avanço tecnológico nos objetos produzidos para a nova escala de produção. Lina Bo Bardi procurava operar tanto de acordo com um ideal vanguardista como em consonância com a lógica da cultura popular. O plano elaborado pela arquiteta para a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* possui muitas conexões com as propostas de Walter Gropius para a Bauhaus. Ainda que o documento apresente uma argumentação negativa em relação à Bauhaus e a Escola de Ulm, o processo histórico que a *Escola* quer instaurar e as escalas de produção e meios técnicos que pretende equacionar, alinha-se sim, com as considerações de Gropius.

A argumentação de Lina Bardi para explicar as atividades da futura escola refuta literalmente as posturas da Bauhaus e também as da Escola de Ulm, que segundo ela seriam metafísicas e experimentais. Na escola planejada por Lina Bo Bardi o processo de criação deveria estar vinculado às necessidades para as quais os objetos seriam projetados para servir. Devido a esta característica, Lina Bo Bardi

¹⁷² .Idem.

especifica que uma escola de desenho industrial para o Brasil deveria se preocupar com os fatores primitivos de uma cultura ligada à terra, e assim assinala: *uma escola tipo Bauhaus ou Ulm, metafísico-experimental, seria inútil num país jovem (...) de fatores fortemente primitivos e ligados à terra, fatores moderníssimos...*¹⁷³

Num outro momento, logo em seguida, sua argumentação se aproxima novamente de Gropius, enfatizando a importância de uma escala intermediária no processo de transformação das escalas de produção para a incorporação plena do artesanato pela indústria. Neste sentido, é razoável assinalar que para Argan o desenho industrial italiano - que é a referência de Lina - não tem nada de metafísico e que seu sucesso se deve ao fato de ter se voltado para uma sociedade real e não utópica.¹⁷⁴

Yves Bruand, por sua vez, destaca que dentre as conceituações dos grandes mestres do Movimento Moderno, as considerações de Walter Gropius, assim como as de Mies van der Rohe, seriam aquelas que menos teriam razão de ser, num país cujo processo de industrialização estava ainda em fase de implantação e expansão¹⁷⁵. Ainda considerando que os arquitetos responsáveis pela vanguarda local debatessem esta ausência de base material com relação à arquitetura produzida, esta não era a questão de fundo de nossa renovação arquitetônica, conforme Otilia Arantes oportunamente apontou.¹⁷⁶

Neste sentido a movimentação de Lina não detectada por Bruand, torna-se importante, pois traz exatamente esta outra referência para o debate. De certo modo, a contribuição de Lina Bo Bardi já se evidencia organizada com a *Escola*, pois faz ver tanto a questão como sua solução. A adequação da base de produção material de escala artesanal para a escala dos processos industriais era um problema de cujo debate havia participado já na Itália, na circunstância cultural complexa do pós-guerra, ao que Argan afirma *os italianos quiseram conservar o gosto e o valor da invenção [artesanal] do passado na produção industrial.*¹⁷⁷

Lina Bo Bardi tenta viabilizar uma possibilidade apreendida da Itália, mas procedendo de modo análogo às vanguardas arquitetônicas brasileiras, ou seja, tentando resolver aqui, um problema elaborado por matrizes culturais externas, com

¹⁷³ .Ibidem.

¹⁷⁴ .Argan. *Design dos italianos*. p. 269-280.

¹⁷⁵ .Bruand. Op. cit., p. 21-22.

¹⁷⁶ .Arantes. 1998. Op. cit., p. 38.

¹⁷⁷ .Argan. Op. cit., p. 269.

as quais esta vanguarda dialogava. Lina Bo Bardi translada a importância da questão, que de procedimento utópico destas vanguardas arquitetônicas, passa a adquirir possibilidades efetivas de implantação. Os desdobramentos sociais mantêm-se dentro da perspectiva ideal que as ambições intelectuais da esquerda local tanto almejavam.

Um dos problemas da Arquitetura Moderna é transformado num empreendimento oportuno, quando da implementação do parque industrial brasileiro, balizado pelos poderes correlatos: o Governador, o Reitor e Assis Chateaubriand. Lina indica a junção dos vetores da movimentação que ela organizava:

*Um dos mais importantes acontecimentos culturais dos últimos tempos foi realizado na Bahia: a assinatura do convênio Estado, Universidade, MAMB. A assinatura deste convênio não visa apenas a reconstrução do T.C.A. [Teatro Castro Alves] (...) mas principalmente a estruturação de um movimento cultural que saia diretamente das raízes culturais brasileiras.*¹⁷⁸

Mario Cravo comenta que havia exageros das intenções dela, mas ao mesmo tempo resigna-se e pondera que *ela enxergava longe...*. Cravo confirma a escala das ambições que esta integração de pessoas potencialmente excluídas junto aos meios de produção representava. Este atrito imenso na estrutura das classes sociais era a tônica das ações. Tratava-se de uma proposta subversiva por pressuposto ao dar acesso aos meios de produção àqueles que não tinham, mas que passariam a dominá-los, ao que afirma: *isto desmontava o esquema de autoridade, as diferenças de nível [social]... a idéia era essa*, ou seja, fazer da cultura popular um instrumento político e revolucionário.¹⁷⁹

A parceria com Mario Cravo era algo vital para o funcionamento da *Escola*, pois além de ter um grande conhecimento sobre a cultura popular nordestina. Ele seria o responsável pelas oficinas e por escolher e orientar o trabalho dos artesãos junto aos alunos. Cravo viajava pelo interior do Estado da Bahia e pelo sertão conversando com artesãos, visitando as feiras e recolhendo ex-votos e objetos para sua coleção. Ele conhecia o Mestre Vitalino e ia regularmente as feiras de Caruaru e a Garanhuns, em Pernambuco, e circulava de jipe por toda a região do Cariri. Cravo confirmou as etapas de recolhimento, a organização de um acervo, com catalogação se possível,

¹⁷⁸ .Documento dos arquivos do Museu de Arte Moderna da Bahia. s/d; s/p.

Norte e Nordeste, para servir como referência para os alunos. Os mestres de ofício seriam requisitados por ele para virem a Salvador e ficar de seis meses a um ano, para atuar e desenvolver sua habilidade manufatureira junto com os alunos e professores. Hoje ele revê estes planos e afirma que este deslocamento dos mestres para Salvador seria uma agressão a eles, pois os retirava de seu habitat, e os colocava num outro ritmo de trabalho, numa cidade completamente hostil a eles.

A maneira de Lina Bo Bardi valorizar a manufatura local se deve à qualidade da estrutura de produção a partir da qual ela poderia organizar este processo de transformação. Lina valoriza a capacidade de fazer, a habilidade de lidar e transformar os materiais e dominar seus processos de transformação em objetos, e não propriamente os objetos em si. Os objetos eram feitos com materiais desprezados, com restos, com o lixo. A arquiteta vislumbra a possibilidade pelo que estes objetos contêm de experiência plástica acumulada, ou minimamente sedimentada, vê nela um potencial latente e assim afirma: *“o desenho industrial brasileiro deveria aproveitar certas características nacionais do trabalho popular (...) [tais como o] uso dos materiais, a simplificação das formas, as cores, a liberdade e a fantasia.”*¹⁸⁰ A respeito desta ambivalência entre os procedimentos de produção, Marilena Chauí confirma que o anonimato da produção maquínica, industrial, é de certo modo, equivalente ao valor anônimo do trabalho da cultura popular, que não opera com a idéia de criador, uma vez que, todos são produtores. Recai-se novamente na perspectiva de Gramsci.

A capacidade manufatureira popular do Nordeste valorizada por Lina Bo Bardi inventava objetos de uso cotidiano ligados à diversas instâncias da vida, desde os usos da cozinha até a religião. Tratavam-se de pedaços de madeira, latas usadas, retalhos de tecidos, barro, papel, pneu, lâmpadas, borrachas, pedaços de ferro. Tudo muito simples, mas com conexões técnicas, com ajustes cromáticos, que pareciam conter a fusão de materialidades e significados surpreendentes. A partir deste conhecimento eram produzidos pilões, canecas, bacias, toalhas, bonecas, bancos, colheres, carrancas, ex-votos, roupas, leques, grelhas, fifós, carrinhos, cestos, caixas, caixinhas e inúmeras peças cerâmicas. [55 a 60]

Além de encontrar manufaturas elaboradas com os restos de materiais, Lina Bo Bardi também encontrou manufaturas em couro, em palha, em barro, de renda de bilro, na confecção de objetos em estanho, latão, as pedras preciosas brasileiras e as

¹⁷⁹ .Entrevista concedida ao autor.

séries tipográficas em litogravuras e xilogravuras. É a partir desta produção de diferentes qualidades, múltiplas técnicas e habilidades flexíveis que o conceito da *Escola de Desenho Industrial* se aproxima da Bauhaus.

De acordo com a concepção da Bauhaus, evidenciada por Argan, a materialidade do mundo moderno se caracterizaria pela industrialização de todos os tipos de objetos pertencentes a ele. As diferenças entre o trabalho manual e o trabalho industrial fariam parte de um processo de adaptação, pertinentes a uma sociedade inserida numa circunstância de transformações de seus processos econômicos, ao que diz: *“quando a indústria tiver exaurido totalmente a função do artesanato e a transformação estiver completa, todo o trabalho participará da racionalidade produtiva industrial.”*¹⁸¹

De acordo com Argan, a Bauhaus de Walter Gropius não queria ser apenas uma escola, um lugar de estudos de metodologias de projeto, queria ser uma sociedade-escola que projetando seu ambiente projetava também sua reforma, sua transformação. A Bauhaus era o ambiente ideal para a tentativa de passar de um objeto individual para um objeto coletivo. Deste modo o objeto cotidiano revelava seu valor cultural quando seu processo de feitura, sua elaboração e o trabalho humano ali materializado é passível de ser decodificado pelo usuário. Assim, a função social destes objetos seria comunicar à sociedade que o consome sua própria capacidade de conceber e transformar a realidade do ambiente vital, quer fosse da cidade ou do âmbito político, sob impulsos humanos, não divinos.¹⁸²

A concepção da *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* se aproxima das idéias da Bauhaus por este viés ideológico. Para ambas as escolas, a base social artesanal teria de ser incorporada aos novos meios de produção, sem os quais, não haveria uma transformação significativa e digna do que viesse a ser produzido. A transição das escalas de produção - da artesanal para a industrial - também seria um processo de socialização das experiências do indivíduo numa experiência coletiva, sendo uma força potencial de transformação da sociedade. A idéia que balizava a *Escola* estava na inserção do aluno/artesão, o novo produtor, junto aos processos de produção. O objetivo era promover o domínio destes processos em suas diferentes

¹⁸⁰ .Bardi apud Ferraz. Op. cit., p. 89 e 100

¹⁸¹ .Argan. *Walter Gropius e a Bauhaus*. p. 14.

¹⁸² .Argan. *Design dos Italianos*. p. 255.

etapas, mas do começo ao fim, eliminando a repetitividade alienante em que a serialização da produção implicava.

Tanto numa escola como na outra a *“visão da história como processo progressivo...”*¹⁸³, torna imperioso alterar as estruturas artesanais de manufatura para se integrarem às novas escalas de produção, caso contrário, tais estruturas seriam eliminadas do processo histórico, tornando-se forças conservadoras. A partir daí, as práticas de ensino de ambas se voltam para alunos e artesãos, objetivando a criação de protótipos para a indústria, a incorporação dos royalties na manutenção de sua própria infraestrutura.

Existem diferenças entre as duas instituições, que não somente o fato elementar de que a Bauhaus existiu enquanto que a *Escola* permaneceu como registro de um desejo latente e como índice do discurso de Lina Bo Bardi.

A Bauhaus considerava a inserção de seus protótipos em indústrias maiores do que aquelas consideradas por Lina para a experiência da *Escola* no Nordeste. Para a arquiteta, a nova produção deveria estar concentrada para pequenas indústrias, aproximando-se assim novamente, das características da industrialização italiana¹⁸⁴. Outra característica de diferenciação é a inserção da *Escola* no processo industrial, pois a Bauhaus otimiza suas forças para se integrar a um processo de industrialização corrente, ao passo que, a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* iria iniciar suas atividades junto do processo de industrialização com o qual colaboraria de modo sincrônico. A arquiteta constantemente registrou as experiências da Finlândia e do Japão como possibilidades bem sucedidas de realizar um processo de fusão dos procedimentos com as escalas industriais, e enfatizava as semelhanças da base social destes países com as estruturas manufatureiras do Nordeste do Brasil.

A *Escola* não abordaria a escala da arquitetura nesta fase inicial de sua implantação, sua preocupação está centrada na escala do objeto. Outro ponto que afastaria as duas escolas, é o fato de que a Bauhaus não foi planejada para alavancar o desenvolvimento regional e atuar com pleno apoio governamental. Além disso, a *Escola* pretendia ter um processo educacional que se refletisse num comportamento ativo de seus alunos junto ao seu próprio meio social, ratificando sua postura politicamente emancipadora.

¹⁸³ .Arantes. Op. cit., p. 47.

¹⁸⁴ .Argan. Op. cit., p. 270. As indústrias nesta fase inicial, possuíam o perfil de serem pequenas e organizadas em torno de núcleos familiares, como por exemplo, a *Alessi e Fratelli Rossetti*.

A averiguação dos ateliês das duas escolas revela novos pontos de afinidade e diferenças, fornecendo índices para verificar os materiais que seriam utilizados para conceber os protótipos. As oficinas da *Escola* são denominadas ora pelo material, ora pela técnica, ora pelo que produziria: ferro, pintura, pedras, tipografia, cerâmica; enquanto que na Bauhaus a denominação é sempre pela técnica empregada: vitral, tipografia, tecelagem, encadernação, etc. Há ofícios ou técnicas comuns às duas escolas tais como: cerâmica, tipografia, vitral, estamperia e metais. E mesmo o mobiliário está presente em ambas sob estruturas diferenciadas, na *Escola* estaria alocado junto à marcenaria, enquanto que para a Bauhaus esta produção potencializou também o uso dos metais. O trabalho em vidro também é comum às duas escolas e vale destacar a excelência da produção dos cristais *Fratelli Vita* em Salvador, que poderia incrementar as atividades da *Escola*, dado o elevado grau de elaboração de sua produção. Na *Escola* haveria ainda oficinas de palha, couro e rendas, que são manufaturas específicas deste território e haveria destaque para diagramação e encadernação como na Bauhaus.

Com estas especificações, podemos aferir como a *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* projetada por Lina mantinha uma estruturação análoga ao funcionamento

da Bauhaus, já havia encerrado suas atividades há três décadas. Explicita-se com isso, a vinculação das posturas da arquiteta à vanguarda internacional revelando também como sua ação estava muito mais relacionada à ação dos arquitetos brasileiros que dos arquitetos europeus, na medida em que atua aqui com questões já consideradas como superadas lá.

A *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* realiza a síntese de toda a atuação tática empreendida por Lina Bo Bardi em sua estratégia para o Nordeste. Tratava-se de um projeto vinculado à cidade, mas também voltado para o desenvolvimento do território. Além disso, a *Escola* estaria atuando conjuntamente e servindo à sociedade, colocando em contato direto os novos produtores com as indústrias aptas a desenvolver a multiplicação em séries ilimitadas daqueles que poderiam ter sido objetos de uso cotidiano reconhecidos pelos produtores e pela sociedade.

Para a arquiteta, se este processo se efetivasse, poder-se-ia ter tido um desenho industrial brasileiro. Esta etapa foi sustada da perspectiva deste trabalho e

da perspectiva de muitas ações que estavam em plena atividade, encerradas de forma drástica pelos *acontecimentos de abril de 1964*¹⁸⁵.

Pós . 1964

Í *Apesar de você, amanhã há de ser outro dia...*Í

Chico Buarque

Abordar uma idéia que não conseguiu transladar-se da concepção para a concretização pode ter valor na medida em que as questões que a concepção contém não ficam restritas a esta possibilidade, transformando-se em outras ações da arquiteta que realizariam, em parte, aquelas suas aspirações. O fato de Lina Bo Bardi não ter conseguido viabilizar a *Escola* não diminui sua importância uma vez que ela faz parte também de sua atuação no Nordeste, que foi cercada de condições especiais e de pessoas que participaram coletivamente na construção de uma possibilidade que perdurou até seu limite, conforme o próprio Celso Furtado assinalaria: *“a ditadura militar destruiu uma atividade política autêntica, interrompendo um processo de mudança social [no Nordeste] que circunstâncias muito particulares possibilitaram organizar.”*¹⁸⁶

Com o projeto desta *Escola*, Lina Bo Bardi traz como contribuição ao processo brasileiro de desenvolvimento da arquitetura moderna o problema do método: uma abordagem metodológica para se enfrentar a industrialização e viabilizar tecnicamente um desenho industrial nacional. No quadro da arquitetura brasileira após Brasília, foram pensadas alternativas com a preocupação de enfrentar as relações entre a concepção e o fazer da obra. Notadamente as posições específicas da atuação de alguns arquitetos se destacam como possibilidades de enfrentamento deste processo: a relação entre canteiro de obra e desenho do projeto foi central para Sergio Ferro, ou a industrialização da construção para João Filgueiras Lima, vulgo Lelé, com quem Lina desenvolveria posteriormente em meados dos anos 80, um projeto para o Centro Histórico de Salvador.

¹⁸⁵ .Bardi. *Cinco anos entre os 'brancos'*. In Ferraz. Op. cit., p. 161-162. Após o golpe militar Lina se afasta da diretoria dos museus e retorna a São Paulo.

¹⁸⁶ .Furtado. Op. cit., p. 11 e 12.

Para a arquiteta, entretanto, esta preocupação metodológica é colocada neste momento específico e deveria ser resolvida coletivamente a partir de uma escola integrada a um processo industrial de escala regional, não se constituindo num ponto de problematização que se desenvolveria sistematicamente ao longo de seu próprio trabalho posteriormente. As questões pertinentes ao desenvolvimento industrial brasileiro não deixariam, entretanto, de ser apontadas oportunamente pela arquiteta. Lina retoma diretamente a importância das atividades desenvolvidas no Nordeste através de novas exposições, enfatizando os valores que julga conveniente trazer para o debate. Estas exposições talvez até pudessem estabelecer uma outra instância de abordagem da tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi e investigar para suscitar nexos museológicos e museográficos.

As exposições *Bahia* (1959), *Nordeste* (1963), *A mão do povo brasileiro* (1969) e *Design no Brasil: história e realidade* (1982), formam um circuito de preocupações da abordagem sobre a história da produção material do país, seus valores e sua capacidade de invenção. Estas exposições constituem o âmbito para a arquiteta problematizar esta questão e apontar seus pontos de vista. A exposição *Bahia* abre este circuito, se constituindo numa exposição paralela à *V Bienal de São Paulo*, na marquise do próprio Parque do Ibirapuera, nos espaços que viriam a ser o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Esta exposição apresentava peças exclusivamente pertencentes à cultura popular baiana e teve como colaboradores Martim Gonçalves e Glauber Rocha.

A exposição *Nordeste* fazia parte de um ciclo de exposições elaboradas para o MAMB e para o MAP¹⁸⁷, sendo a única que se realizou. Foi a exposição de inauguração do Solar do Unhão, em 24 de março de 1963 e também aquela que materializava os resultados preliminares da atuação de Lina na escala territorial do Nordeste, com peças de diversas procedências e variadas técnicas de manufatura. O Itamaraty havia decidido levar a exposição para fora do país e planejou sua montagem na Itália, mas devido às tensões do clima político, foi prontamente embargada sob alegação de ser subversiva¹⁸⁸. Já a exposição *A Mão do Povo Brasileiro* é formada

¹⁸⁷ .Este ciclo incluía: *O Índio, África-Bahia, A Europa e a península Ibérica*. in Ferraz. Op. cit. p. 153.

¹⁸⁸ .Parte das peças que compunham este acervo se encontram hoje guardadas nas dependências da Fundação Cultural do Estado da Bahia, sob os cuidados do Departamento de Museologia (*DIMUS*), e podem ser facilmente identificáveis a partir das fotografias do livro *Tempos de grossura: o design no impasse*. É curioso notar que muitas das fotos que estão no livro, mostram exatamente as peças ali encontradas. Tais peças fazem parte do mesmo Museu de Arte Popular que oficialmente ainda existe,

em grande parte, pelo acervo da exposição inaugural do Solar do Unhão, numa oportunidade de expor em São Paulo aquilo que havia sido proibido na Itália e também ampliar o caráter de denúncia que as novas circunstâncias políticas estrangulavam. [vide imagens 55 a 60]

Design no Brasil: História e Realidade não deixa de ser uma exposição da provocação da arquiteta ao apresentar objetos eletrônicos e inúmeros produtos industriais junto de objetos manufaturados, denunciando a caráter anacrônico da produção industrial¹⁸⁹. Aqui, Lina fez tanto o questionamento do modelo de industrialização implantado, como sua qualidade e sua identidade com a cultura brasileira. O processo não planejado de industrialização implantado é novamente criticado, assim como as possibilidades emancipadoras do desenho industrial, subvertidas pelo processo econômico, já não representariam a solução mais adequada para a nova fase do desenvolvimento industrial do país ao que ela aponta: *a grande tentativa de fazer do industrial design a força regeneradora de toda uma sociedade faliu e transformou-se na mais estereotipada perversidade de um sistema (...) [sendo que um] debate lúcido (...) exclui a volta de situações romântico-artesanais, à visão de Ruskin e Morris...*¹⁹⁰. Esta exposição demarca o campo de atuação de Lina junto ao SESC-Pompéia, ratificando a conservação de suas preocupações junto do deslocamento de sua atuação.

O projeto da *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* concebido por Lina havia apontado para uma possibilidade de inter-relação entre meios técnicos contemporâneos e valores culturais residuais da cultura popular brasileira. As ações estruturadas pela arquiteta para estabelecer cruzamentos entre procedimentos consolidados e as novas tecnologias, não fizeram dessas intersecções algo redutor das possibilidades intrínsecas de quaisquer variáveis da equação. A postura da arquiteta reiterava que a força dos resultados dessas aproximações estaria diretamente relacionada com os valores da cultura local e poderiam se inserir simultaneamente, na cultura da sociedade internacional, moderna.

mas que não tem sede, nem diretor. Algumas peças possuem identificações de sua origem, foram emprestadas ou doadas pelo Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC). Em 1982 houve um projeto da Coordenação de Museus da Fundação para retomá-lo.

¹⁸⁹ .Foram expostas bicicletas Caloi, rádios, computadores juntos com batelões e cestaria.

¹⁹⁰ .Bardi apud Ferraz. Op. cit., p. 216.

A partir da transformação de seu ponto de vista, Lina passa a afirmar que a produção do Nordeste seria pré-artesanal pelo fato de que o *corpus* de trabalho artesanal não havia se transferido da Europa para a América, e de fato, aqui não havia aqui as corporações de ofícios, embora muitas categorias de trabalhadores de diversos ofícios atuassem no território. À respeito disso, Lina se expressa nos seguintes termos:

*%Q que existe [no Brasil] é um pré- artesanato popular e não uma verdadeira estrutura social artesanal como nos países mediterrâneos... O Brasil tem um dos maiores folclores do mundo... [mas] o Brasil não tem artesanato... o artesanato depende de uma estrutura social bem definida. No Brasil, houve artesãos que chegaram da Espanha, da Itália, de Portugal, mas um verdadeiro artesanato, como estrutura social, nunca existiu.*¹⁹¹

Lina Bo Bardi reestrutura sua postura ante os processo de absorção massiva que se apropriariam de tal produção e, portanto, altera a terminologia com que inicialmente operacionalizava a questão. Devido à qualidade da produção e a sua estrutura de produção, Lina Bardi se referia à ela como sendo pré-artesanal. Há inflexões em seu discurso até quando chega a tratar todo o território nordestino como uma civilização, destacando a diversificação da produção e sua inserção à vida cotidiana, conforme já foi exposto.

O que também parece ser rico desta experiência na Bahia nesta sua primeira temporada de trabalhos, é poder detectar as transformações de sua postura de projeto. Esta postura de projeto parece se deslocar de uma visão fortemente racionalista para a percepção de novos parâmetros para uma outra atuação igualmente engajada. Há uma mudança substancial na linguagem dos projetos realizados posteriormente a este período. Há também uma elaboração de novas referências sobre as quais se definiriam ou se reportariam seus trabalhos futuros.

Lina concebe a modernidade como fator democratizador em que as ações do movimento moderno se apoiariam na educação e na *%a difusão das artes e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral...*†, de acordo

¹⁹¹ .Bardi. In *Arquitetura e Desenvolvimento Nacional. Depoimentos de arquitetos paulistas.*

com Canclini¹⁹². Trata-se de uma concepção que se orienta pelos objetivos sociais aventados pelas vanguardas artísticas européias, planejada como uma etapa dentro de um processo histórico contínuo.

Os futuros projetos de Lina seriam concebidos dentro da perspectiva de integrarem um projeto cultural maior que a força do próprio edifício. SESC-Pompéia, Solar do Unhão, MASP, Projeto Barroquinha, e o Pavilhão de Sevilha são projetos concebidos em circunstâncias diversas, mas que encerram as mesmas possibilidades subversivas das vanguardas¹⁹³. Lina destaca esta capacidade de liberação em outros projetos, mas a partir das conjunturas políticas que articulam o golpe em 1964, passa a elaborar uma estratégia diferente para viabilizar as forças transgressoras. Outros projetos, novas escala: a arquiteta habilmente muda sua estratégia.

Dentro da circunstância de outros projetos, Lina parece estabelecer uma atitude prática verificando o que da base técnica de produção material que ela havia identificado poderia ser mantida ou ativada, na escala de atuação deste projeto; quase que respondendo ao que ela mesma havia se colocado como demanda de um arquiteto moderno. Mario Cravo parece dar a chave de entendimento desta angustia, ao ponderar que a mensagem de Lina Bo Bardi parece ser *“o que fazer bem com o menos possível.”*¹⁹⁴, apontando que há um dado de exequibilidade e uma vontade de pôr em prática, de fazer funcionar, que supera as limitações técnicas e operacionais imediatas. Lina é prática, não age somente dentro de pressupostos ideais. Assim, as oficinas do SESC-Pompéia, por exemplo, contêm a mesma preocupação, mas não a mesma solução, pois Lina reconhece a impossibilidade política de resolver a questão daquele mesmo modo, criando outras condições para a manutenção de ofícios.

Lina coordena as atividades, e a programação cultural do SESC-Pompéia por três anos consecutivos à sua inauguração, podendo dar andamento as outras dimensões do projeto. Em certo sentido, Lina Bardi deixa uma marca indelével e características deste SESC, transformando suas possibilidades, fazendo dele o protótipo de atuação para seus congêneres. Conforme ela mesma assinala: *“Quando o SESC me convidou (...) eu pensei na possibilidade de transferir determinadas*

¹⁹² .Canclini. Op. cit., p. 31-32.

¹⁹³ .A Casa do Olodum originalmente poderia integrar este rol, não fosse sua deterioração tanto como edifício como movimento popular legítimo.

¹⁹⁴ .Em entrevista referida.

*experiências...*¹⁹⁵ do Solar do Unhão, para o SESC-Pompéia; ou seja, de Salvador, para São Paulo.

O caso da *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* é exemplar desta capacidade de fluidez e adaptação, pois marca um momento em que ela assume uma questão do ideário moderno de arquitetura, que é a transformação das escalas de produção, elabora uma maneira extraordinária de desenvolver e implantar, enfim resolver a questão, mas que depois de seu malogro, deixa de ser ativada com a mesma contundência social e plástica destas intenções originais.

A partir de seu projeto para uma escola de desenho industrial, Lina Bo Bardi faz pensar sobre como a arquitetura contemporânea pode e/ou quer se relacionar com valores e procedimentos da cultura brasileira e, simultaneamente, com os valores de outras culturas, num momento em que há uma aparente cultura mundializada em que o contato com arquiteturas do mundo todo é exponencializada pelos muitos meios de comunicação. Lina Bo Bardi também possibilita que se questione a velocidade e a maneira com que a cultura popular pode ser tomada hoje e tornar-se somente mais uma referência massiva, e programadamente descartável. Como consequência disto, ela alerta imediatamente para a responsabilidade da arquitetura contemporânea averiguar a importância e as potencialidades dos valores culturais da identidade da cultura brasileira e considerá-los como referência para possíveis transformações de linguagem, de significado e de importância social.

¹⁹⁵ .Lina Bo Bardi. In Revista Interview nº 63, agosto de 1983, p. 24-26.

Pertinências para um debate inconcluso

*%O ar
Tua respiração
me indica um suspiro maior
O claro
Óbvio que é chão+*

Cazuza

O debate contemporâneo sobre a arquitetura moderna brasileira encontra-se num momento extremamente fértil e propício devido aos diferentes fóruns já consolidados. Espera-se com isso, ser possível superar as conhecidas categorias com que esta movimentação sempre foi abordada, desenhando novas questões e seus contornos, revelando a potencialidade da produção de arquitetos importantes e surpreendendo ao fazer ver o valor das produções que haviam sido menos consideradas. Diferentemente deste poema de Cazuza, a busca por novos patamares para este debate, por um novo chão, não poderia ser óbvia, elementar. Porém, como o mesmo poema, parece saber que há suspiros e aspirações maiores e diversas nesta produção de arquitetura, indicações que podem impulsionar novas buscas.

Lina Bo Bardi mira sua argumentação para questões relativas à cultura popular no que ela tem de vivencial, de plástico e também seu caráter técnico, questionando suas manifestações, fazendo delas um índice de sua reflexão sobre o fazer arquitetura. Sua capacidade de articular valores e códigos culturais de procedências diversas e de transitar pelo universo da cultura popular brasileira, estabelecendo um diálogo simultâneo com as questões do Movimento Moderno, evidencia que as oposições entre *%moderno+e %popular+*são insustentáveis.

O processo de escolha dos agentes do processo cultural, no que tange à eleição dos valores culturais a serem potencializados, mostrados, trabalhados, faz com que se esteja inventando, organizando e articulando as relações entre valores arcaicos, valores residuais e valores emergentes do processo cultural e considerando sua intensidade numa dada obra ou projeto. As possibilidades de saídas para este impasse das tensões entre o moderno, o popular e o massivo são mais híbridas. Esta saída *%híbrida+*apontada por Canclini parece estar próxima daquelas *%zonas residuais*

do modernismo+ apontadas por Jameson. Assim, um questionamento estimulante pode ser lançado sobre uma produção arquitetônica modernista de grande valor - como é o caso da produção brasileira- para detectar novos valores. Ou seja, é possível mirar esta produção, assinalar e destacar *os discursos que (...) para além de sua formulação são ditos, permanecem ditos e estão ainda por dizer*,¹⁹⁶ colocando nos termos de Foucault.¹⁹⁶ Há portanto, espaço para desenvolver uma investigação que considere os valores e as interações entre o erudito, o popular e o massivo e suas relações com as transformações globais, respeitando o desenvolvimento próprio de cada uma destas categorias, construindo um diálogo com as intersecções e seus cruzamentos, num quadro de mútuas e múltiplas interferências.

Assim, é possível pensar na obra da própria arquiteta para verificarmos o alcance com que Lina elabora os valores e os procedimentos da cultura popular brasileira. Podemos pensar em sua capacidade de se apropriar da vitalidade da cultura popular como valor e incorporá-lo a seus projetos de espaços de convivência, assim como também podemos pensar em sua capacidade de fazer uso da linguagem da cultura popular, de combiná-las com técnicas modernas de construção, numa equalização mutante, múltipla e liberta. Frederic Jameson pondera que *a arquitetura é uma maneira de resolver problemas de arquitetura...*¹⁹⁷, mas estas questões que a *arquitetura*+ deve pensar estão pautadas pela dinâmica viva da cultura e portanto, pressupõe novas referências não só para serem pensadas, mas também para existir. É neste sentido então, que lembramos Paulo Mendes da Rocha quando assinala que a arquitetura hoje é uma ação que se faz oportuna.¹⁹⁸

A arquitetura brasileira contemporânea pode reinventar a sombra, seu sentido e seu uso; pode inovar e recortar a paisagem com novos dispositivos de fenestração; pode promover a importância de espaços como os terraços, varandas e as áreas de convívio na cidade. Talvez assim, possa responder em parte àquela preocupação de Otília Arantes sobre o lugar da arquitetura depois dos modernos, questionando antes, qual pode ser o lugar dos arquitetos? À frente e junto de quais processos é útil e oportuno estar atuando? E quais processos precisam e podem ser potencializados? Seguramente as respostas serão plurais e não se deverão esperar adesões em bloco

¹⁹⁶ .Foucault. Op. cit., p. 22.

¹⁹⁷ .Jameson. Op. cit., p. 145.

¹⁹⁸ .Rocha apud Artigas. *Genealogia da Imaginação*. p. 69-73.

à esta e àquela tomada de posição. Contudo, parece válido trazer a consideração do próprio Lucio Costa: *“Cabe à inteligência retomar o comando.”*¹⁹⁹

Desenhar minimamente estas possibilidades parece ser a justa razão de abordar aqui a premente questão em Lina Bo Bardi. Há em Lina Bo Bardi uma capacidade de se posicionar rapidamente ao mesmo tempo em que se colocam novas questões no debate arquitetônico, antes que estas posturas se legitimem e adquiram o *status* de tendência. No momento em que a figuratividade e a valorização das culturas locais, das expressões regionais começam a marcar presença e se consolidarem como tal a partir da crítica ao Movimento Moderno, Lina novamente equaliza sua linguagem e renova os valores das volumetrias, das caixas de concreto. Há o simultâneo desejo de se desvencilhar das tendências dominantes e de alertar os *“integrados de sempre”*, como ironiza Otilia Arantes²⁰⁰, de que suas preocupações com a cultura popular e com a expressão regional há muito faziam parte de seus pressupostos de projeto. Com essa atitude, Lina não só defende sua posição, mas também valoriza aspectos da arquitetura brasileira que passariam então a ser criticados: a caixa como formalização atávica, o espaço contínuo como não apropriável, a falta de referência simbólica figurativa como laconismo do edifício, etc.

Lina Bardi, constantemente, estabelece contrapontos com as categorias dominantes do debate arquitetônico quer seja na linguagem, quer seja no uso da técnica, quer seja na aspiração social. Os últimos projetos desenhados pela arquiteta expõe claramente uma orientação de partido voltada para o vocabulário e para o repertório da arquitetura moderna brasileira. Estas transições, esta liberdade de fluxo que mantém certas convicções, certas posturas parece ser em si, uma crítica. Cada projeto, cada ação, passa a ser um arranjo estratégico dos valores e das questões que merecem e/ou precisam ser desenvolvidas, que são pertinentes à escala e aos aspectos plásticos para uma dada ocasião. Este controle da intensidade dos meios plásticos e dos espaços gera a poesia e as experimentações, revelando uma arquitetura surpreendentemente complexa. Cada projeto é uma resolução circunstancial.

Não é tarefa simples decodificar a miríade de equalizações entre questões do movimento moderno e aspectos da cultura popular que Lina Bo Bardi estabelece, pois como Foucault assinala: *“a obra e um intelectual (...) não tem a mesma*

¹⁹⁹ .Costa. Op. cit., p. 11.

incidência...²⁰¹. E a partir desta efêmera certeza, se pode então rastrear a oscilação de seu discurso, seu poder de revelar incongruências e contradições como indícios desta flexibilidade, desta tensão moderno/popular.

O descompasso assinalado por Otília Arantes²⁰², que caracteriza a nossa condição contemporânea pelo fato de estarmos na pós-modernidade sem termos uma produção arquitetônica condizente, talvez esteja sendo paulatinamente dissolvido com as novas e constantes investigações sobre nossa própria produção arquitetônica moderna. E isto se deve, especialmente, ao fato de que não se estão buscando saídas para um impasse em relação às referências externas, mas sim porque a atenção está se detendo no questionamento sobre a pluralidade com que este processo de modernidade arquitetônica aqui se deu.

A mesma Otília alerta para a falácia em que se constituiria a solução previsível de se articular hoje, elementos *high-tech* com elementos artesanais, quando *as referências à tradição não se podem resumir a signos de decodificação imediata ou estilos revivalistas [sob pena de estarem apenas] patrocinando uma iconografia consumista disfarçada de cultura...²⁰³*. Mesmo concordando com o fato de que não há como salvar o Movimento Moderno por partes, Arantes consideraria depois, ser válido sim, retomar suas questões, mas não as respostas dadas por esta movimentação moderna e por seus arquitetos²⁰⁴. Neste sentido, Jameson afirma que o Movimento Moderno poderia ser entendido hoje como uma referência *por resistir ao consumo e por oferecer uma experiência [artística, espacial] que não poderia ser transformada em mercadoria.²⁰⁵*

Ao mesmo tempo em que estas aproximações se constroem, cabe questionar aqui, como proceder com os aspectos vernaculares da arquitetura brasileira? Quais são eles? É a varanda? É a treliça? É o cobogó? É a caiação? Neste sentido, opera-se ainda quase que exclusivamente, tendo como referência os aspectos valorizados por Lucio Costa sem questionar seus limites e suas características criteriosamente. Tanto pior quanto o risco caricato que isso pode trazer, será a desconsideração consensual de sua importância crítica, sob alegação de não ser uma referência válida,

²⁰⁰ .Arantes. Op. cit., p. 38.

²⁰¹ .Foucault. Op. cit., p. 05.

²⁰² .Arantes. Op. cit., p. 38.

²⁰³ .Arantes. Op. cit., p. 122.

²⁰⁴ .Arantes. Anotação de palestra.

²⁰⁵ .Jameson. Op. cit., p. 122.

evidenciando a ausência de uso do instrumental teórico para tratar da complexidade por ele elaborada.

Permanece também a indagação também sobre como agir ante a capacidade manufatureira popular? Este conhecimento se mantém ativo, produzindo objetos de uso cotidiano, transformando suas formas de inserção. É válido, ou viável, não aproveitar estas manualidades dispersas por estruturas produtivas paupérrimas ainda existentes? Canclini lembra que as preocupações com a cultura popular tendem a se preocupar mais com o que, supostamente se perde, que com o que, efetivamente se transforma. Com isso, não quer apontar uma saída, mas indicar a intersecção necessária para olhar para esta produção.

Há uma demanda crescente pelo consumo por produtos manufaturados, ditos *artesanais*. Mario Cravo afirma que *o problema de nossa deficiência artesanal não foi encarado de frente, e isto é fundamental. Você não pode incrementar nenhum mercado [de design] sem uma base organizada e inserida.*²⁰⁶. Ou como Lina havia dito: *Design Industrial e Arquitetura (...) baseados sobre o nada, são nada*²⁰⁷. Ou seja, tanto um como outro, apontam que haverá que se aproximar os produtores com os meios de produção.

A pauta oficial de enfrentamento deste hiato esta se organizando em torno das ações empreendidas pelo SEBRAE, através de ações que visam melhorar as condições de trabalho dos produtores artesanais. Este órgão tem patrocinado a comercialização de produtos internamente, mas tem privilegiado o mercado externo. Além disso, tem otimizado o contato direto de artesãos com arquitetos e estudantes estrangeiros, sedentos por novas referências²⁰⁸. Simultaneamente à este quadro, as revistas especializadas em design mantém a questão do valor do trabalho artesanal como estratégico e útil de ser incorporado tecnicamente à novos processos, mas diferentemente, ignora-se a questão social de fundo com a qual lidam. Assim, as transformações especuladas se pautam somente pelas necessárias mudanças que as tendências do consumo demandam. Com isto, estetiza-se a situação social dos produtores e fetichizam-se seus produtos²⁰⁹.

²⁰⁶ .Cravo em entrevista.

²⁰⁷ .Bardi. Op. cit., p. 24.

²⁰⁸ .Sobre a vinda de arquitetos e estudantes holandeses vide Folha de São Paulo, 29/11/2001. O site do SEBRAE, no item *Design solidário*, aborda-se este processo de interação.

²⁰⁹ .Vide revista *ARC DESIGN*, nº 26, julho/agosto de 2002.

Ao que isto indica, se não houver ações que se preocupem com a infraestrutura produtiva e não somente pela produção, poderá restar pouco ou nenhum significado destas manufaturas, deste artesanato. Daí talvez, por exemplo, o acesso e o potencial consumo de cacarecos de madeira da Tailândia será tão mais fácil quanto o acesso à produção de peças em madeiras feitas pelos caiçaras paulistas, ou que as cerâmicas de Maragogipe e as peças da feira de São Joaquim.²¹⁰ [vide imagens 61 a 63]

Seguramente a equalização das ações voltadas para esta produção, não poderão nem deverão ser matéria exclusiva de arquitetos e designers, atentos para o que a própria Lina indica *%Que a página seja virada, e que o esforço continue com a sinceridade que nos pusemos na pesquisa das forças básicas do país.*²¹¹

Num momento como este de tanta pluralidade, as escolhas ante as muitas possibilidades, novamente podem se afinar com a força potencial de pensar outros sentidos para a arquitetura produzida no Brasil. A retomada crítica dos nexos destas experiências da tensão moderno/popular de Lina Bo Bardi, suas estratégias, seus procedimentos e valores, pode ser útil para orientar esta reflexão num momento tão crucial. Não há como entrar e sair da modernidade, estamos nela!

Sophia Silva Telles assinala que *%o todo trabalho de arquiteto é uma organização do mundo físico, mas sempre uma visão de mundo, um partido.*²¹² Quais podem ser as nossas estratégias? Nossos pressupostos? Nossos partidos? Já não faz mais sentido propor uma única solução para responder a tudo isso, sob pena de estar sendo elaborada uma metanarrativa simplesmente inoperante. Parece que cada qual, instaurando um discurso, poderá responder a elas, inventar novos nexos de modo a dialogar com um panorama tão diversificado quanto mutante e dentro desta premente circunstância, e assim, revelar muitas outras tensões.

%há olhos e olhos. Olhos que sabem ver e olhos que não sabem ver.+

Aqui se procurou ver e fazer ver.

²¹⁰ .Cita-se aqui livremente o exemplo dado pela antropóloga Regina Márcia Tavares durante uma palestra num encontro internacional de museólogos, ocorrido em Salvador em 2000.

²¹¹ .Bardi apud Feraz. Op. cit., p. 153.

²¹² .Telles. Op. cit., s/p.

Desde criança eu juntava coisas: pedrinhas, conchinhas das rochas do Abruzzi, fios de ferro, pequenos parafusos. Depois apareceu uma coisa enorme, uma galinha (comida especial do domingo). Tinha no estômago uma coleção de vidros e pedras roladas pelas águas: verdes, rosas, pretas, marrons, brancas. Mamãe me deu de presente, foi o começo de minha coleção...

Lina Bo Bardi

Ovo é a alma da galinha. A galinha desajeitada. O ovo certo. A galinha assustada. O ovo certo. Como um projétil parado. Pois ovo é ovo no espaço. Ovo sobre o azul. (...) Ovo é coisa que precisa tomar cuidado. Por isso a galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo atravesse os tempos a galinha existe. Mãe é para isso. O ovo vive foragido por estar sempre adiantado demais para a sua época. Ovo por enquanto será sempre revolucionário.

Clarice Lispector

Bibliografia

De autoria de Lina Bo Bardi

BARDI, Lina Bo. **O Povo é Arquiteto**. In Revista Habitat n° 3, 1951.

_____. **Primeiro: escolas**. In Revista Habitat n° 4, 1951.

_____. **Arte Popular**. In Revista Habitat n° 5, 1951.

_____. **Necessidade da Crítica em Arquitetura**. In Revista Habitat n° 7, 1952.

_____. **Construir com simplicidade**. In Revista Habitat n° 7, 1952.

_____. **Casa na Bahia**. In Habitat n° 8. São Paulo, 1952.

_____. **Artesanato e Industria**. In Revista Habitat n° 9, 1952.

_____. **Porque o Povo é Arquiteto**. In Revista Habitat n° 10, 1953.

_____. **Contribuição da Propedêutica ao Ensino de Arquitetura Moderna Brasileira**. Tese apresentada ao concurso da Cadeira de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1957. Editado em 2002 pelo Instituto Lina e P.M. Bardi.

_____. **Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais**. Página dominical no Diário de Notícias, Salvador, n° 1 dia 07/09/1958.

_____. **Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais**. Página dominical no Diário de Notícias, Salvador, n° 2 dia 14/09/1958.

_____. **Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais**. Página dominical no Diário de Notícias, Salvador, n° 3 dia 21/09/1958.

_____. **Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais**. Página dominical no Diário de Notícias, Salvador, n° 4 dia 28/09/1958.

_____. **Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais**. Página dominical no Diário de Notícias, Salvador, n° 5 dia 05/10/1958.

_____. **Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais**. Página dominical no Diário de Notícias, Salvador, n° 6 dia 12/10/1958.

_____. **Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais**. Página dominical no Diário de Notícias, Salvador, n° 7 dia 19/10/1958.

_____. **Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais**. Página dominical no Diário de Notícias, Salvador, n° 8 dia 26/10/1958.

- _____. **Crônicas de arte, de história, de cultura, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais.** Página dominical no Diário de Notícias, Salvador, nº 9 dia 02/11/1958.
- _____. **Cultura e não cultura.** In Diário de Notícias. Salvador: 7 de setembro, 1958.
- _____. **Inatualidade da cultura.** In Diário de Notícias. Salvador: 21 de setembro, 1958.
- _____. **ESCOLA DE DESENHO INDUSTRIAL E ARTESANATO .** Salvador, agosto, s/p, 1962.
- _____. **Escola de Desenho Industrial e Artesanato e Museu de Arte Popular .** Salvador, agosto, 1962.
- _____. **Na América do Sul, após Le Corbusier, o que está acontecendo?** In Mirante das artes nº 1, São Paulo: janeiro/fevereiro, 1967.
- _____. **Ao limite da casa popular.** In Mirante das Artes nº 2, s/p. São Paulo: março/abril, 1967.
- _____. **O novo Triângulo 1957-1967.** In Mirante das artes nº 5, São Paulo: setembro/outubro, 1967.
- _____. **Cinco anos entre os brancos** In Mirante das Artes nº 6, São Paulo, dez-jan-fev., 1967.
- _____. **A mão do povo nordestino.** In Revista Arte Vogue nº 2, p. 52-69. São Paulo: novembro, 1977.
- _____. **Arquitetura e tecnologia.** Em: Arquitetura e Desenvolvimento Nacional . depoimento de arquitetos paulistas. São Paulo: IAB/USP, Pini, 1979. p. 21-22.
- _____. **Eu acho que o Brasil não faz parte do Ocidente.** Em Revista Interview nº 63, p. 24-26. São Paulo, agosto, 1983.
- _____. **O caráter de Pietro não é dos mais domáveis.** Em: Vogue Brasil nº 115, p. 142. São Paulo: fevereiro, 1985
- _____. **Arquitetura e Tecnologia.** In Xavier, Alberto. **Arquitetura Moderna Brasileira**-depoimento de uma geração+. São Paulo, PINI/Abea/Fundação Villanova Artigas, 1987.
- _____. **Lina Bo Bardi.** In Arquitetura, cidade e natureza . Congresso brasileiro de arquitetos. São Paulo, 1991. p. 19-21.
- _____. **Viajo contra vontade É diz Lina Bo Bardi.** In Folha de São Paulo. São Paulo: 18 de julho, 1991. p.11.
- _____. **A produção recente.** In Projeto nº 149, p. 56-57. São Paulo: janeiro/fevereiro, 1992.
- _____. **Uma aula de arquitetura.** In Projeto nº 149, 60-62. São Paulo: janeiro/fevereiro, 1992.
- _____. **Delicada fronteira estética.** In A tarde cultural. Salvador: 23 de outubro, 1993.
- _____. **Pequenos cacos, fiapos e restos de civilização.** A Tarde, Salvador, 1993.

Sobre Cultura Popular

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, Edusp, 1998.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência. Aspectos da Cultura Popular no Brasil**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.

_____. **Seminários**. In «O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira» São Paulo. Ed. Brasiliense, 1983.

GULLAR, Ferreira J. R.. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de Viagem. CPC, vanguarda e desbunde. 1960/1970**. São Paulo, Brasiliense, 1980.

_____. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1995.

IANNI, Octavio. **Cultura popular**. In Revista do IPHAN nº 22, 1987. pp. 30-32.

Revista do IPHAN. **Arte e Cultura Popular**. Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 28, Rio de Janeiro, 1999.

STRINATI, Domenic. **Cultura Popular. Uma Introdução**. São Paulo, Ed. Hedra, 2000

VILHENA, Luiz Rodolfo. **Projeto e Missão: Movimento Folclórico brasileiro É 1947-1964**. Rio de Janeiro, Funarte/ Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Demais referências

ACAYABA, Marlene M.. **Sesc-Pompéia, um soco no estômago**. Em: Cidadela da Liberdade. São Paulo: Sesc/Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1999. p. 111.

AMARAL, Aracy. **A imagem da cidade moderna: o cenário e seu avesso**. In Fabbris, Annateresa. **Modernidade e modernismo**. Campinas, Mercado das Artes, 1994.

_____. **Artes plásticas na semana de 22**. São Paulo, Editora 34, 1998.

ARANTES, Otília. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo, EDUSP/Estúdio Nobel, 1993.

_____. **Urbanismo em fim de linha**. São Paulo, EDUSP, 1998.

_____. Anotações do Seminário **Um Século de Lucio Costa**. Rio de Janeiro, 2002; não publicado.

ARGAN, Giulio Carlo. **Design dos italianos**. In «História de Arte como História da Cidade», São Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.

_____. **Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Lisboa, Editorial Presença, 1990.

ARTIGAS, Rosa. **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

- BAKER, Geoffrey H. **Le Corbusier: uma análise da forma**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- BIERRENBACH, Ana Carolina de S.. **Os restauros de Lina Bo Bardi e as interpretações da História**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.
- CABRAL, Maria Cristina N.. **O Racionalismo arquitetônico de Lina Bo Bardi**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1996.
- Cidadela da Liberdade** - Catálogo da exposição realizada no Sesc-Pompéia. (1999). São Paulo: Sesc/Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi.
- COLLINS, Michel. **Alessi**. Londres, Carlton Books Limited, 1999.
- COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. Rio de Janeiro, Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Maria Elisa. **Com a palavra, Lucio Costa**. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 2001.
- CUCCI, Giorgio e DAL CO, Francesco. **Architettura italiana dell'900**. Milão, Electa, 1995.
- DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução a história do design**. São Paulo, Editora Edgard Blücher, 2000.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo, EDUSP/ FDE, 2000.
- FERRAZ, Marcelo C. (Org). **Lina Bo Bardi**. Instituto Lina Bo Bardi e Pietro M. Bardi. São Paulo, 1993.
- _____. Depoimento na mesa redonda no Museu de Arte Contemporânea de Campinas em 15 de abril de 1994, por ocasião da exposição **Lina Bo Bardi**. Texto não publicado.
- _____. **Casa de Vidro**. Lisboa, Editorial Blau, 1999.
- _____. **Igreja do Espírito Santo do Cerrado**. Lisboa, Editorial Blau, 1999.
- _____. **Museu de Arte de São Paulo**. Lisboa, Editorial Blau, 1997.
- _____. **Teatro Oficina**. Lisboa, Editorial Blau, 1999.
- FERRAZ, Marcelo, TREGUEIROS, Luiz;. **Sesc- Fábrica da Pompéia. Lina Bo Bardi 1977-1986**. Lisboa, Editorial Blau, 1997.
- FERRO, Sergio. **O canteiro e o desenho**. São Paulo, Projeto Editores Associados, 1982.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro, Ed. Forense, 1997.
- _____. **A ordem do discurso**. São Paulo, Edições Loyola, 1996.
- FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- _____. **Studies in tectonic culture: the poetics of nineth and twenieth century architecture** Massachusetts Institut of Technology, 1995.
- FURTADO, Celso. **A fantasia desfeita**. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1989.
- GATTAI, Zélia. **A casa do Rio Vermelho**. Rio de Janeiro, Editora Record, 1999.
- GOODWIN, Philip. **Brazil Builds: architecture new and old. 1652-1942**. New York, MoMA - Museum of Modern Art, 1943.

- JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo. A lógica do capitalismo tardio**. São Paulo, Ed. Ática, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1998.
- MAGNAVITA, Pasqualino. **Lina Bo Bardi É Salvador: uma paixão**. Em Revista Projeto n° 155, São Paulo, 1992. p. 75-78.
- MECO, José. **Os embrechados**. Portugal. s/d, p. 51-53.
- MINDLIN, Henrique E.. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.
- MORAES, Fernando. **Chatô, o rei do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação**. Rio de Janeiro, 2AB, 2000.
- OLIVEIRA, Olívia F. **Lina Bo Bardi: o Movimento Moderno como atitude política**. In OLIVEIRA, Olívia F; Cardoso, Luis Fernandes. (org). **(Re)discutindo o Modernismo É Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 1997. p. 173-186.
- PEVSNER, Nikolaus. **Os Pioneiros do Desenho Moderno, de William Morris a Walter Gropius**. Martins Fontes, 1995.
- PONTI, Lisa Licitra. **Gio Ponti. The complete work 1923-1978**. Milão, Passigli Progetti, 1990.
- Revista **Abitare** n° 404, Milão, março/ 2001.
- Revista **Caramelo** 4, São Paulo, FAUUSP, 1992.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: evolução e sentido do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro, Editora Record, 2000.
- RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1995.
- RUBINO, Silvana Barbosa. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. Campinas, UNICAMP- Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2002.
- SAMBONET, L. *Artesanato e indústria*. in Revista Habitat n° 09/ outubro-dezembro de 1952
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo a nossa cidade da Bahia**. Em: Revista Projeto n° 149. p. 54. 55. São Paulo, janeiro/fevereiro, 1992.
- SANTOS, Cecília et alii. **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo, Tessela/Projeto, 1987.
- SUZUKI, Marcelo (Coord.). **Tempos de Grossura: o design no impasse**. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- TELLES, Sophia Silva (Coord.). **Dossiê Lina Bo Bardi**. 3v. Campinas: PUCAMP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Fundamentos Teóricos, Centro de Apoio Didático, 1989-1991.
- _____. Depoimento na mesa redonda no Museu de Arte Contemporânea de Campinas em 15 de abril de 1994, por ocasião da exposição **Lina Bo Bardi**. Texto não publicado transcrito pelo autor.
- _____. Anotações do Seminário **Um Século de Lucio Costa**. Rio de Janeiro, 2002; não publicado.
- _____. **Documento: Paulo Mendes da Rocha**. Revista AU n° 60, junho/julho, 1995, pp. 69-81.
- WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo, Cosac & Naif, 2001.

Arquivos pesquisados

Salvador

Biblioteca Pública do Estado da Bahia
DOCOMOMO_Bahia
Fundação Cultural do Estado da Bahia [Departamento de Museologia]
Fundação Gregório de Mattos
Fundação Pierre Verger
Museu de Arte Moderna da Bahia [Depto. de Museologia]

São Paulo

Biblioteca da FAU-USP
Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Campinas

CAV . Centro de Apoio Didático da FAU PUC-CAMPINAS

Vídeo

Lina Bo Bardi. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994. VHS, colorido. Depoimentos de artistas e intelectuais sobre a arquiteta e sua obra.

Tarde da noite depois de uma caminhada. Televisão holandesa, 1996. VHS. Direção: Toenke Berkelbach. Apresentação: Aldo van Eyck.

Sites

www.alessi.com.it
www.institutobardi.com.br
www.rossetti.it
www.vitruvius.com.br

Entrevistas

A entrevista com **Mario Cravo Jr.** foi realizada em seu ateliê no Parque do Pituáçu, em Salvador, dia 20 de novembro de 2001. A entrevista com **Carlos Campos** foi realizada na Fundação Gregório de Mattos, em Salvador, dia 22 de novembro de 2001.

Créditos das imagens

Grande parte das imagens publicadas nesta dissertação foi gentilmente cedida pelo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. O número creditado abaixo é referente a cada imagem:

Instituto Lina Bo e P.M. Bardi: 7, 4, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 60.

Eduardo Pierrotti Rossetti: 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 55, 59, 61, 62, 63.

Lucio Costa: *Registro de uma vivência*: 1, 2, 3.

Lista dos trabalhos de Lina Bo Bardi citados

- 1947 **MASP** . Rua 7 de abril, São Paulo
- 1948-50 **Studio Palma**, São Paulo
- 1951 **Casa de Vidro**, São Paulo e a Bardi Bowl
- 1957 **Concurso para mobiliário**, Cantú, Itália
- 1958-68 **MASP**, Av. Paulista, São Paulo
- 1958 **MAMB**, foyer do Teatro Castro Alves, Salvador
- 1958 **Casa Valéria Cirell**, São Paulo
- 1958 **Casa do Chame-Chame**, Salvador
- 1958 **Casa Mario Cravo**, Salvador
- 1959 exposição **Bahia**, São Paulo
- 1961-63 **MAP É Solar do Unhão**, Salvador
- 1963 exposição **Nordeste**, Solar do Unhão, Salvador
- 1969 exposição **A mão do povo brasileiro**, MASP
- 1975 **Cumurupim**, comunidade cooperativa Própria, SE
- 1976 **Igreja do Espírito Santo do Cerrado**, Uberlândia, MG
- 1977 **SESC-Pompéia**, São Paulo
- 1981 **Anhangabaú-tobogã**, São Paulo
- 1982 exposição **Design no Brasil: história e realidade**, SESC-Pompéia
- 1984 **Teatro Oficina**, São Paulo
- 1986 **Casinha- estúdio**, São Paulo
- 1986 **Belvedere da Sé**, Salvador
- 1986 **Projeto Barroquinha**, Salvador
- 1987 **Casa do Benin**, Salvador
- 1988 **Casa do Olodum**, Salvador
- 1988 **Centro Cultural de Belém**, Lisboa, Portugal
- 1990 **Estação Guanabara**, Campinas, SP
- 1991 **Pavilhão de Sevilha**. Pavilhão do Brasil para a Feira de Sevilha, Espanha
- 1992 **Prefeitura Municipal de São Paulo**

Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Rua General. Almério Moura, 200 - Morumbi - São Paulo/SP - CEP: 05690-080

Fone: 11_374-9902

www.institutobardi.com.br

Anexos

Considera-se útil organizar esta seção de anexos para nela disponibilizar alguns documentos que foram trabalhados na dissertação e que podem ser de difícil acesso, relativamente.

Assim, estão sendo apresentadas as nove **Crônicas** de Lina Bo Bardi para a página dominical do **Diário de Notícias**, que ela mesma diagramava, quando de seu curso na Escola Belas Artes da Universidade da Bahia, em 1958. As edições originais aqui se encontram editadas de modo a possibilitar contato direto com esta produção da arquiteta. A apresentação destes textos é possível devido às pesquisas de Luiz Carlos de Laurentiz junto às fontes, organizando preliminarmente este conteúdo que foi posteriormente trabalhado, revisado, corrigido e diagramado pelo autor. Procurou-se manter a maior fidelidade possível ao texto, deixando todas as marcações de ortografia e linguagem que foram encontradas, ainda que o *Word* teimasse em corrigir! Ressalta-se que os textos selecionados são aqueles escritos por Lina, embora houvesse a participação de outros colaboradores como Mario Cravo Jr., Hans Joachim Koellreutter e outros. Estas páginas dominicais podem ser consultadas na íntegra nos arquivos da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Também foram anexados os organogramas de funcionamento da *Escola de Desenho Industrial e Artesanato* e um esquema do itinerário das cidades percorridas por Lina naquelas viagens pelo Recôncavo, a partir do traçado dela sobre um mapa. A partir das plantas encontradas no Departamento de Museologia do Museu de Arte Moderna da Bahia, foi possível fazer um esquema em planta dos ofícios da *Escola de Artesanato e Desenho Industrial*, aqui apresentado.

Espera-se com isso, oferecer subsídios e otimizar o trabalho de outros pesquisadores, tornando público aquilo que foi precioso para este percurso.

Crônicas do Diário de Notícias, 1958

Mapa das cidades percorridas por Lina Bo Bardi

Organogramas para o Museu de Arte Popular da Bahia

Planta esquemática dos ofícios nos galpões do Solar do Unhão

Cronicas 1

de arte, de história, de costume, de cultura da vida

Arquitetura Pintura Escultura Música Artes Visuais

Diário de Notícias . Cidade do Salvador, 7 de setembro de 1958

Cultura e não cultura

A cultura está relegada aos livros que pouca gente lê; da cultura destacaram-se as regras de vida a ela intimamente ligadas. Ao intelectual possuidor de uma eloquência estéril e cavilosa, que tudo critica e tudo justifica, se contrapõe ao leitor de õSeleçõesö que procura uma norma, uma clarificação em resumos superficiais, ou o abandonado ao acaso da vida. Um criticismo cosmopolita superficial, com finalidade de si próprio, tomou o lugar da cultura útil ao homem, substituindo-a por uma pseudo-cultura, que faz brilhar através de uma luz refletida somente o literato erudito. A solução dos problemas reais dos diversos países foi substituída por uma panacéia universal distribuída com incredulidade e indiferença. A linguagem especializada filosófica ou crítica disfarça o vazio ou a ausência de pensamento e, apesar de que a falta de uma cultura útil seja aceita, êsse problema continua sendo um problema. E a ciência em antecipação, sôbre as capacidades de contrôle humano dos problemas científicos, põe a interrogação do fim da humanidade.

Porque há um diagnóstico tão frio da doença da sociedade contemporânea não corresponde a uma efetiva capacidade de solução do problema? Porque á cultura abstrata, metafísica, cosmopolita não se substituem as diversas culturas capazes de resolver os problemas dos vários países que, reunidos, formem o grande concerto da cultura mundial? Por que ao literato não se substitui ainda o novo humanista, com bases técnicas, capazes de resolver e entender os problemas humanos? Entre o literato caviloso e eloquente, o crítico de arte ou o poeta metafísico incompreensível, o cientista e o técnico isolado, está a massa dos homens que olha com desânimo os problemas da existência real, abandonados pela cultura.

Treze anos depois de Segunda Guerra Mundial, passada a ilusão de se poder mudar logo, por meio de uma imposição violenta, o estado de coisas que parecia anacrônico, na frente da ciência e da lúcida capacidade crítica, nós perguntamos ainda, como encontrar uma solução para que a maioria dos homens seja provida do mínimo necessário para viver, possua uma casa não ria em face de um quadro ou de uma escultura moderna, não proteste contra a música, a poesia, arquitetura, não demonstre a sua incompreensão em face da máquina, expressão da nossa época, servindo-se apenas dela como de uma necessidade imposta, zombar da figura do filósofo, sinônimo de isolamento e extravagância. Não falamos aqui da compreensão esnobe que aceita os problema sômente porque são apenas fora do comum, posição da classe informada e a par das coisas que não compreende, sômente porque são õúteis á crônica socialö A parte dos homens, assediada pelos problemas econômicos, não tem o tempo necessário para se dedicar a decifrar enigmas, cuja chave não possui; a outra parte, abaixo economicamente da média normal, não se pode preocupar com um problema que não está no raio de suas necessidades imediatas e do qual não suspeita da existência. Essa parte da humanidade, levada pelas necessidades, a resolver por si mesma o próprio problema existencial e não possuindo esta pseudo-cultura, tem a fôrça necessária ao desenvolvimento de uma nova e verdadeira cultura.

Esta fôrça latente existe em alto grau no Brasil, onde uma forma primordial de civilização primitiva, (não no sentido de ingênua, e sim composta de elementos essenciais, reais e concretos), coincide com as formas mais avançadas do pensamento moderno. Emprêsa extremamente delicada é a imersão nesta corrente profunda e vital das capacidades críticas e históricas contemporâneas, sem as quais não pode existir desenvolvimento coerente e moderno de uma civilização. Importante é não impor violentamente o problema histórico-crítico, mas apenas aceitar as realidades existentes, levando em conta tôdas as correntes, inclusive as

espúrias, modificando-lhe e aceitando-lhe, gradativamente, conduzindo uma ação política efetiva, tomando conhecimento que a falência dos esforços precedentes foi devida às posições de vanguarda ou òigrejinhassõ que excluindo a realidade existente, combatia na abstração, obtendo por consequências mediócras resultados.

Salvaguardar ao máximo as forças genuínas do país, procurando ao mesmo tempo estar ao corrente do desenvolvimento internacional, será a base da nova ação cultural, procurando, acima de tudo, não diminuir ou elementarizar os problemas. apresentando-os ao povo como um alimento insosso e desvitalizado, não eliminar uma linguagem que é especializada e difícil mas que existe, interpretar e avaliar estas corrente e sobretudo será útil lembrar as palavras de um filósofo da praxe õnão se curvem ao falar com as massas senhores intelectuais, endireitem as costasõ.

õTarde mecanizadaõ Desenho de B. B.

*Foto de Silvio Robatto [referente à coluna Olho sobre a Bahia]
Olho sôbre a Bahia*

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, mortificada e mortificante, o que obriga uma humanidade desvirilizada pela incompetência, pela subcultura, pelo desconhecimento dos valores humanos, a esquecer a si mesma, no desânimo de uma realidade fictícia, imposta por pseudos técnicos, pseudos urbanistas, pseudo arquitetos.

Arquitetos, urbanistas, precisamos defender-nos da invasão do Qualquer. Precisamos impedir que os valores da cultura sejam destruídos pela indiferença à Humanidade, à História, à Tradição. Na Cultura, na Tradição e na História e também na Arte, incluímos a igreja colonial e o barrôco, a casa-grande de origem portuguesa, os azulejos, as pequenas casas de fim de século, pintadas em côres vivas com decorações de estuque prateado e colorido. Acreditamos nos técnicos. nos urbanistas, nos arquitetos, mas é dever fundamental dos técnicos, dos urbanistas. dos arquitetos, estudar e compreender, no seu profundo sentido espiritual, aqui o que se poderia chamar a alma de uma cidade; sem essas premissas, uma planificação, um plano de urbanização serão um esforço estéril e pior uma colaboração com o rôlo compressor da especulação. As necessidades humanas, começam onde acabam a limpeza, a ordem, o mínimo necessário a que todos têm direito. Lutar, assegurar êste mínimo necessário, é problema urgente. Êste mínimo é representado pela Casa, mas precisa necessariamente salvaguardar o patrimônio espiritual do povo que não é a chamada õcôr localõ, mas a essência mesma da cultura, da dignidade de um país, de um povo, representado pelo conjunto de seus hábitos e de suas tradições, estritamente ligadas ao desenvolvimento moderno e atual da vida.

Documentos

Foto Gonsalveos Bahia [mulher em pé, em trajes do século XIX]

Reviver o passado bahiano através das velhas fotografias, esmaecidas pelo tempo, em que se vejam os rostos de outrora, vestes, os costumes, as posturas, em que se saliente e se evoque uma época, em que se vejam as ruas e os logradouros ainda não tocados pelas mãos dos reformadores, dos técnicos, dos inimigos da tradição, portanto os inimigos da cidade.

Que mundo de sugestões não cria esta bela morena bahiana, do princípio do século XX, nesta foto tirada no Gonçalves, um dos retratistas da época! Não teriam sido os sapatos

austríacos, comprados na Loja do Sol e as luvas de pelica na Casa Sá Pereira? Os espartilhos no Escroeder, na rua dos Ourives? Não teria ido assim tão belamente vestida ao Recreio Fratelli Vita, á Calçada do Bonfim, ver os filmes suecas de tanto sucesso? Ou comprado suas fitas, seus adereços no Escritório de miudesas, á Praça do Comércio, pertencente a Guilherme de Carvalho? Evoca a velha Bahia de uns cinquenta anos passados tão alterada, mas não na beleza das morenas encantadoras como a moça do retrato.

Pedimos aos nossos leitores que nos remeta para o Diário de Notícias, rua Carlos Gomes, 57, por empréstimo as velhas fotos para que possam levantar, em nossas páginas, um passado que ainda não morreu de todo e que tanto pode servir para manter um presente vivo e um futuro melhor.

Antologia

CARTA DO PAIS DA SÊCA

Vamos publicar nesta páginas de CRONICAS cartas, bilhetes e tantos outros documentos da vida, nos quais encontramos vez ou outra a chama da alma popular, procurada muitas vezes em vão pelos escritores profissionais. Não é isso que vemos na carta abaixo, através do emaranhado saboroso da ortografia, a humanidade transpirando em cada linha?

Canudos. 20-8-58.

Saudacois sadias

A Amada irmon Jarmi adeus

Adeus minha querida irmaôn di todo o meu coração Jarmi vai este adeus de longi visitar minha querida irmon por prova di amor grandi amisadi Jarmi e com us olhos razos de lagrima que pego na minha amavel pena para escrever esta deliciosa Cartinha li dezer que estamos com saude e li comunicar a nossa querida vó falecida faleceu no dia 6 deste estou muito triste mas Deus e di nos Consolar Jarmi aque estar bem chuido grazas ar bom Deus Jarmi a terra da gente que tinha linpa era meia tarefa Ja plantemos mas o feijão estar muito ruin com a frieza parêce que não vai dar nada

Jarmi eu fiquei bastante satisfeita di receber sua Cartinha e di saber que você vem en janeiro Jarmi fiquei moito alegri do Denheiro nosso senhora e senhor do Bon fin lhi ajudi que moito me sirviu neste tempo jarmi eu não pe cei di voce lenbrar de mim deste tanto jarmi quanto você mi escrever esqreva al Coidados di sr. João Aristidis di Melo o mais receba di todos un aperto de não de paulo receba a benca de D. Izabel visitas de Dalva e de Commadre Maria un forte abraço di tua irmão boti a bensa das meninas vou terminar con saudadis

Josefa Maria da Conceição

Escreva mi senpri

Cronicas 2

de arte, de história, de costume, de cultura da vida

Arquitetura Pintura Escultura Música Artes Visuais

Diário de Notícias . Cidade do Salvador, 14 de setembro de 1958

arquitetura ou Arquitetura

O depoimento auto-crítico do arquiteto Oscar Niemeyer, publicado no número 9 (volume segundo), da revista *Modulo*, deu lugar a várias controvérsias, mas, pelo público interessado, quer dizer pelos arquitetos, tem sido interpretada como uma *confissão*, uma espécie de *mea culpa* arquitetônica.

Mas o que diz em seu depoimento o arquiteto Oscar Niemeyer? O que ele diz é o seguinte, praticamente: - *Depois que eu voltei da Europa muito mudou minha atitude profissional. Até aquela época estava desanimado, pela convicção de que a arquitetura exercida num meio em que imperava a injustiça social fosse uma atividade transitória, impossibilitada de resolver os problemas do povo. Assim, combatido, comparava a profissão com espírito esportivo, com negligência, aceitando trabalho em demasia, confiando na minha capacidade de improvisação, satisfazendo os caprichos da classe mais favorecida, que requeria repercussão e realce. E o depoimento continua, anunciando a superação dessa crise moral arquitetônica e o propósito de recusar qualquer trabalho comercial, de se dedicar, exclusivamente, a obras importantes, como, por exemplo, os edifícios governamentais de Brasília, projetando por encargo do Presidente da República.*

Por essas obras, o arquiteto Niemeyer está procurando soluções compactas e geométricas, simples e elementares, á realização das quais se dedica com extremo cuidado. O depoimento acaba, citando como *a própria essência da arquitetura*, a antiga definição de Le Corbusier: *l'architecture est le jeu, savant, correct e magnifique des volumes, assemblés sous la lumière*, e confirmando que o fim de sua obra será de comunicar *um pouco de beleza e emoção*.

Mas o que é arquitetura, senão o meio mais eficaz para combater com o exemplo a mesma injustiça social que obrigou o arquiteto Niemeyer a contribuir e alimentar (dada a sua popularidade e ascendência sobre a juventude), no campo da arquitetura, aquela mesma injustiça que tanto o feria? Não é o arquiteto moderno construtor de cidades, bairros e casas populares, um combatente ativo, no campo da justiça social? O que criar no espírito firme e convencido a dúvida moral, a consciência da injustiça humana, senão o sentimento agudo de responsabilidade coletiva e, em consequência, uma posição de luta para a consecução de um fim positivo, moralmente positivo?

A posição de revolta do arquiteto Niemeyer, ao fazer o contrário daquilo que ele teria podido fazer, enfrentar a especulação imobiliária para servir-se dela como uma arma, contra a própria especulação (a sua celebridade o teria permitido), é uma posição de artista desligado de problemas sociais, uma posição de *art pour l'art*, esta posição é reafirmada hoje pelo seu depoimento que põe como base da arquitetura moderna a já citada definição de Le Corbusier pelo mesmo, aliás, hoje superada. Onde está o humano no depoimento de Oscar Niemeyer? Sufocado pelas formas, pelas composições, pela evocação de praças monumentais européias, obras de gênios ao serviço dos Papas e dos Grandes da humanidade, testemunhas dum tempo desaparecido para sempre.

A injustiça social existe, mas os problemas não se resolvem, passando sobre ele e esquecendo-os. Ao Museu de Caracas, aos edifícios de Brasília, definidos pelo mesmo Niemeyer, como de uma concepção, de uma pureza irrecusáveis, nós preferimos a Igreja da

Pampulha, a casinha de Vassouras que se impuseram á atenção internacional, pela simplicidade, a proporção humana, o sentimento modesto e poético da vida que denunciava aquela mesma condição de desânimo, o combate entre o homem social e a arquitetura, que Oscar Niemeyer no seu depoimento afirma ter superado, indicando como fim arquitetônico uma posição formal que nega todos os valores humanos e tôdas conquistas da arquitetura nacional.

-ARQ. [como alguém que assina o artigo]

□oto□le□enda□

õArquiteto OSCAR NIEMEYER:maqueta do Palácio do Congresso Nacional em Brasíliaõ

"DOMINGO" Desenho de B. B.

[casa colonial com pessoas nas janelas, mar ao fundo]

Ôlho sobre a Bahia

É uma rua de Cachoeira, mas igual a tantas outras ruas desta Cidade do Salvador e Cachoeira é ainda Salvador e uma cidade não é nenhum compartimento estanque, ramifica-se, cresce. cria galhos, folhas e raízes e devagar sai dos confins e torna-se adulta como qualquer organismo vivente. O arquiteto planificador tem que basear o. seu projeto sobre este desenvolvimento natural das formas arquitetônicas, urbanísticas, criadas pela necessidade da vida cotidiana. O projetista que olha as revistas de arquitetura, sentado na prancheta e não tem olhos para a realidade, será um criador de edifícios e cidades abstratas, projetadas para uma humanidade que existe somente na sua fantasia e os homens reais obrigados a habitar casas e cidades nas quais serão estrangeiros, as abandonarão ou serão transformados numa humanidade amorfa, sem desejos e sem personalidade. O arquiteto de hoje mesmo se fôr um bom arquiteto obterá os mesmos resultados das obtidas pela especulação imobiliária: a ausencia de características ou nada. A significação íntima da vida de uma cidade é sempre moderna enquanto atual. Ao arquiteto compete estudá-la e compreendê-la e traduzi-la em formas modernas e eficientes. O homem, a mulher que passa nesta rua, têm os seus determinados problemas materiais e espirituais. A propria casa e os proprios habitos, e o arquiteto moderno expressão máxima de responsabilidade social, enquanto construtor de obras públicas, terrenos e capitais publicos, quer dizer de obras expostas ao julgamento e á vista de todos, tem que pôr na base de sua propria projeção não o individualismo formalístico, mas a consciencia de ser útil aos homens, por meio de sua arte e de sua experiência. Esta é a verdadeira significação da arquitetura de hoje.

Foto ENNES S. MELO e SILVIO ROBATTO

[referente à coluna Olho sobre a Bahia]

Antologia

Carta do Rio

A publicação, domingo passado, de uma carta vinda das mais puras camadas populares, com seu conteúdo saboroso de humanidade e de poesia, agradou a muitos e a outros desagradou. Não entendem alguns porque publicar coisas tão erradas. Falam certamente da ortografia, mas estes contrários não perceberam a chama que encontramos nela. E que encontram os leitores na sua grande maioria.

Cresce a nossa coleção destas saborosas cartas, enviadas pelos leitores embevecidos. Abaixo está não menos admirável carta com as nossas desculpas pelo severo julgamento aos mineiros,

"Rio de Janeiro Brazil 9.6.56.

Cempri lembrado colega José.

Caudaçois,

Eu graças ao bom Deus estou com caudi.

Jose eu lutei muito para chegar nu Rio pazei por coisas de todú tamanho em Belorizonti foi muito maltratado pelus minero elis ção mitido abestas desfais em todus pispal bahiano não dão na cara porque não podi oli cabi quantas cidades eu andey (são Curvelo Corito montis claro montis azul dorabela concelheiro lafaieti juys de fora barsevna bunier tudo iso em Minas) deu um azar que eu parasya que não podia cay do estado eu em qui mi encontrava as cidades maravilosas o pessoal que não presta Belorizonte e uma cidade José tem cada um edificio voser tei ater medo aqui no Rio não tem ifual é um acidadis muitos boua so fautar elis minero bastas Terra para viver e o Rio os carioca ção muitos caridoso u poco tempo que levei em Minas vendi ate ropas do corpo dois mesis que levei lar não conseguir nada no Rio adiqrir 3 par de sapatatus 3 salças 5 camisas boua e maisum bom emprego ganhando 2 mil cruzeiro para não fazer meu servisu e muito um mosu estar my ensinando escrever na maquina esa letra e minha

Cem mais nada du ceu colegar um abrasu apertado lembranza para Dariu Luiza i todus a quei pergunta por mi sim ai meu enderesu

Meu enderesu e rua Laranjeira cento trinta dois Rio Janeiro sem mays nada du seu querido colegar milois de lembradas e saudades

Notisia urgente

Um abraso apertado

Euclides Canedo Silva"

Documentos: Escola de Belas Artes, 1900

[Foto de um ateli]

Turris Eburnea?

O sr. Dufy não recebe ninguém. É uma defesa contra as senhoras grãfinas, diletantes de arte ou um ato de soberba? Talvez os dois. O pintor Dufy, pintor da Côte D'Azur e do Sweepstake talvez não gostasse da sociedade. Talvez não gostasse de pseudo-artistas intelectuais. Talvez olhasse antes de abrir, por um buraco especial da porta, a cara do pedinte. Mas êste cartão é o emblema do artista de hoje, conhecido, publicado, celebrado, isolado? Não poderia êste cartão estar pregado embaixo de algumas obras de arte inteligentes e brilhantes, mas resumida pelo grande público, na lacônica frase. ãA arte, senhores, ne recoit pas?ö

Cronicas 3

de arte, de história, de costume, de cultura da vida

Arquitetura Pintura Escultura Música Artes Visuais

Diário de Notícias . Cidade do Salvador, 21 de setembro de 1958

Inatualidade da Cultura

[Foto detalhe da fachada da Igreja da Ordem Terceira de São João do Carmo no Rio de Janeiro]

Um telegrama lacônico transmitiu ao público que, domingo passado, o Convento do Carmo do Rio de Janeiro era destruído pelo fogo, inclusive a sua preciosa biblioteca de dez mil volumes. O comunicado foi publicado nos vespertinos, modestamente, ao lado das grandes manchetes relativas aos fatos internacionais, aos acontecimentos políticos e ao noticiário policial.

Porque a um suicídio, um desastre, uma declaração política se dá tanto relevo enquanto assunto de cultura é relegado a plano secundário, ou mesmo não mencionado?

Por que então a imprensa não se ocupa, com mais assiduidade dos problemas de arquitetura, da arte, de todas as artes? Não é a construção de um Mercado, um Teatro, uma Escola, um acontecimento público de interesse geral imediato? Um projeto de arquitetura divulgado em tempo útil, nos seus detalhes técnicos, plantas, cortes, poderia provocar discussões e polêmicas construtivas e muito danos poderiam ser evitados. Poder-se-ia objetar que falta no público a consciência crítica e a capacidade de julgamento, mas esta consciência crítica necessita ser criada e alimentada, e até que os problemas de cultura sejam relegados na terceira página e nos suplementos especiais e não entrosados no noticiário cotidiano, de público interesse, a maioria dos leitores continuará ignorando estes problemas. A civilização moderna ainda não utilizou este meio poderoso: a propaganda, para os fins desinteressados da cultura, em favor das grandes questões culturais: a construção de um Edifício de uso coletivo, as grandes Exposições de Artes Plásticas, os Congressos, os Espetáculos, continuam sendo monopólio dos poucos eleitos e a massa está excluída e continua na ignorância a respeito da arte.

O Convento do Carmo do Rio de Janeiro está destruído com sua biblioteca. Um novo lacônico telegrama diz dois dias depois que será construído um novo convento moderno, munido de elevadores para substituir o velho edifício. Nesse adjetivo velho, usado, ao invés de antigo, está toda a crise de nossa época: o cheiro de mofo da cultura abandonada a si mesma, do antigo não querido e não revivido mas sim mumificado e esquecido. Quem construirá o novo convento do Carmo? Quem será o arquiteto? Quando surgir a nova construção, sob a indiferença geral, o público poderá ver no lugar da antiga, uma arquitetura sem época, anônima, e ao observador saudoso do antigo edifício e consciente de uma ocasião perdida para uma construção verdadeiramente moderna, será talvez a única consolação aquilo que já havia chamado a atenção do repórter quando anunciou a nova construção: "O Convento do Carmo e sua biblioteca foram destruídos; em seu lugar teremos um prédio novo com elevadores".

Foto de Pierre Verger [referente à coluna Olho sobre a Bahia: Casa Grande, com árvore um pouco cortada à frente]

Ôlho sôbre a Bahia

Engenho São José da Vila de São Francisco. 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 tradições populares, que não podem ser confundidas com o folclore. Este é a aparência estereotipada da corrente profunda da cultura popular sôbre cujas bases é que se funda a grande cultura, ao passo que a superficialidade cosmopolita, a imitação superficial de formas não assimiladas, é o caráter da pequena cultura, a cultura do intelectual provinciano. 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. Problema crítico que não pode mais ser ignorado.

Documentos

Prontos e garbosos para seguir para a guerra, a foto para os entes queridos. O Paraguai é longe, a luta difícil mas a mocidade está pronta para defender a Pátria. E o fotógrafo, a grande novidade chegada a capital, capricha a fim de que os moços fiquem satisfeitos. Nas suas fardas passaram nas residências de suas famílias, com a bela farda foram visitar as namoradas e as noivas e de certo seguirão para o Sul, no próximo embarque, no batalhão apetrechado. Voltarão ou não voltarão? Se ficam nos campos de batalhas, a foto inesquecível reviverá suas fisionomias, seu patronismo, sua mocidade. E tantos anos depois surgem nas páginas de um jornal.

Antologia

CARTA A UM MÉDICO

Desta vez a carta que se segue não fere tantos os puristas que se horrorizam com a ortografia epistolar aqui presente todos os domingos. Apenas a prudência manda omitir os nomes e substituir por iniciais, pois não tendo limites a curiosidade do reporter, é de bom aviso não dar nomes sobretudo conhecidos. Vai porém a carta cheia de amor pelo próximo, toda de interesse pela vida de um menino, toda de respeito e confiança no médico que um dia será seu amigo:

ÕHomem de bem dr. F.R.

Em primeiro de tudo, cumprimento-vos com extensivos afetos e família.

Em seguida sabeis quem sou?

Sou afilhado do dr. P.J. vosso amigo. Peço-vos tomar uma séria interferência em prol da saúde do inocente Ivane. Sim; êste segue, com o genitor dêle O.A.M., pessoa de melhores predicados, etc. Todavia, porém, acha-se õdescolocado, paupérrimo, sem vintemö, e nêste momento nostálgico, pela saúde do filho. Peço-vos que tenhais compaixão dêste amigo fazendo esforços até, em dar-lhe um remédiozinho de amostra...

Vos confio na especialidade de moléstias de crianças, no vosso õespírito perplexo, cheio de sensibilidade, esmerada educaçãoõ o mais segue-se, o motivo pelo qual, tenho certeza em ser atendido.

Somente isto, peço que aceiteis amplexos apertados, dum que futuramente será vosso amigo de coração.

O.S.

Bahia, 13-2-935

Responda-me por obséquioõ.

EXPOSIÇÃO DIDÁTICA DA ESCOLA DE TEATRO

A Escola de Teatro da Universidade de Bahia apresenta por iniciativa do Diretor Martim Gonçalves, uma pequena exposição didática de cartazes franceses, de postais e de folhêtos brasileiros, que será inaugurada no dia da estréia da peça de Tchekov, *As Três Irmãs*, terça-feira, dia 23, e poderá ser visitada cada dia das 14 às 16 horas.

Qual o sentido desta exposição? Não apenas de uma exposição de Arte Gráfica ou de uma coleção engraçada. Poderíamos chamá-la de Exposição de Costume, entendendo com esta expressão o momento histórico, correspondente a um certo povo, a uma determinada época e civilização. Não é por acaso que nesta exposição, um cartaz de Picasso foi colocado ao lado de um do Circo Medrano e dos anúncios populares de corridas de touros espanholas.

A arte pode ser julgada criticamente nos resultados, mas para compreendê-la, e julgá-la, precisa-se estudar as suas fontes e as suas origens profundas; e quem mais de que uma escola de teatro tem a obrigação de documentar estes momentos que são a vida, a mesma vida que o teatro pretende apresentar e comunicar na sua mais legítima significação? Reviver e atualizar o momento do passado na sua verdadeira essência implica uma pesquisa na alma daquele passado, na sua realidade viva e esta realidade encontra-se nos documentos chegados até os nossos dias; não somente nos documentos de arte e históricos como também nos detalhes aparentemente insignificantes: um recorte de tecido, uma jóia, um impresso, um postal, um bilhete de trem, uma carta, uma fotografia. Eis o sentido desta pequena exposição: um convite a recolher com diligência, a meditar com seriedade sobre as coisas, a acostumar-se a não jogar fora a não destruir sem pensar, aquilo que poderá ser um dia o meio para compreender nosso tempo.

É um convite à conservação daquilo que nos resta do passado, mesmo se for um humilde documento, para melhor compreender o sentido daquele passado. Essa exposição é o primeiro passo para um Museu do Costume, o Museu do Teatro, ponto de saída, para a Escola, de qualquer pesquisa humana.

E em frente aos cartazes do Medrano, os visitantes lembrarão o que o Circo representou no Movimento Moderno: os Cavalos, as Bailarinas, os Palhaços, os animais exóticos, os uniformes e os bigodes dos domadores; lembrarão Picasso, de Fernand Olivier e Rousseau, le Douanier, com o velho violino e o ar de povo endomingado de sua pintura. Voltarão Montmartre e Montparnasse e Max Jacob:

*Un chat! un chat! au chat! non c'est une
Femme encapuchonnée, peut-être mon âme...*

e Appolinaire

As fu pris la pièce de dix sous

Je l'ai prise

E na frente do grande cartaz de Puerto de Santa Maria, do anúncio daquele Grande acontecimento 1926 e dos postais bordados, costurados, enfeitados, lembrarão:

.....
En las esquinas grupos de silencio

a las cinco de la tarde,

!Y el toro solo corazón arriba!

a las cinco de la tarde.

Cuando el sudor de nieve fué llegando

a las cinco de la tarde,

cuando la plaza se cubrió de yodo

a las cinco de la tarde,

la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde,
A las cinco en punto de la tarde.

.....
Delicado e trágico, Garcia Lorca.
L. B.

Cartaz do Salão de Maio em Paris, com uma reprodução de Picasso
[Foto] O véo: cartão postal
[Foto] Manolete: cartão postal espanhol

Foto de Pierre VERGER
[centro da página: menino com corneta, vendendo bugigangas; legenda:]

Gente: --Apesar de tudo, apesar de minha casa ser um barraco, apesar de ter de ganhar a vida, apesar... vocês, enfim, sabem..., mas apesar de tudo isto, eu gosto das grandes árvores verdes; e espero alguém se aperceba de mim, quero dizer também de minha existência

Cronicas 4

de arte, de história, de costume, de cultura da vida

Arquitetura Pintura Escultura Música Artes Visuais

Diário de Notícias . Cidade do Salvador, 28 de setembro de 1958

A Escola e a Vida

A União Brasileira de Escritores denunciou aquilo que definiu como um atentado à cultura, à liberdade democrática e à liberdade de pensamento, por parte de uma comissão de censura, nomeada pelo diretor da Faculdade de Filosofia da Universidade do Paraná e que teria eliminado da biblioteca daquela escola alguns autores julgados nocivos à juventude, entre os quais Sartre, Eça de Queiroz, e Jorge Amado e a obra do educador Anísio Teixeira.

Este ato, superando os limites das liberdades e da democracia, justamente denunciado pela União Brasileira dos Escritores, atinge um problema bem mais grave e urgente: o da Escola, fundamento da constituição de uma Nação formada por cidadãos responsáveis, verdadeiros colaboradores, criadores da vida democrática do País e não crentes desinteressados num Estado abstrato que pensa e resolve por eles. Esta consciência, este espírito coletivo de colaboração tem que existir desde a escola, que deveria opor a regra, que é a mesma da sociedade toda um por si e a regra de todos e todos por um. A igualdade de todos os cidadãos em face a instrução, a obrigação de uma educação igual para todos até o ponto crucial da escolha da profissão, seja intelectual ou manual, é a tarefa do Estado democrático, expressão viva da coletividade. A função do professor é essencial e responsável do grau de civilização de uma nação. A formação de um corpo de educadores, consciente das próprias responsabilidades, acostumado ao trabalho de equipe, em luta rigorosa contra o diletantismo, a improvisação, a solução dos problemas por meio da oratória e declamação; tem que ser a base da nova escola.

A escola é a cultura de um país: a escola que se tornou a antítese da vida tem que ser a própria vida. Entre a escola e a vida não pode haver solução de continuidade. Sobre uma escola obrigatória, igual para todos que vá até os limites da especialização, que seja preparo à vida, criando o costume da auto-disciplina intelectual e da autonomia moral, e em que se baseia a esperança do novo humanismo.

Uma escola da coletividade, quer dizer do Estado, que proporcione a todos, indistintamente, o método criador pela ciência e pela vida, método cuja comunicação seja monopólio da Escola e não do acaso da vida prática.

Este é o sentido mais profundo do atentado da Universidade do Paraná. Um atentado à escola, à liberdade da escola: liberdade sem a qual, a Escola não poderá se organizar na forma que uma nação democrática requer, forma que a escola ansiosamente procura, e poderá ser retardada mas não impedida.

Foto: Vista da seção masculina da Escola Carneiro Ribeiro (arquitetura de Diogenes Rebouças) que deu solução ao problema básico do trabalho coletivo dos alunos projetando um grande ambiente único que somente os móveis dividem idealmente as diversas seções. Anísio Teixeira, organizador técnico do tipo da escola, realizou, nesta obra, o ideal do trabalho coletivo, como preparação espiritual, eliminando desde o começo os complexos individualistas.

Ôlho sôbre a Bahia

Não é Salvador. É uma daquelas cidades que poderíamos, chamar depois do famoso filme americano, òJungle do Asfaltoö. Uma jungle onde as grandes arvores foram substituídas pêlas colunas de concretos armados, a vegetação entrelaçada, pelo emaranhado das paredes, dos telhados o cipó pela confusão dos fios, cabos, tubos; o tapête de folhas pelo asfalto quente que agarra aos pés. E tudo duro cinzento, igual, sem uma presença vegetal, sem céu, tudo aquecido, aferventado, humido, sujo e molhado: Jungle de Asfalto. A cidade construída pela especulação, cidade sem amor e sem esperança, onde os homens se acostumam á solidão e á indiferença, onde esquecem de ser homens. Fria prisão do espirito que olha aviltado, dentre as grades de concreto de uma janela o esqualido panorama. Todavia, esta cidade, a cidade da época industrial, foi cantada pelos poetas que a pressentiram no futuro da fantasia, polida e cintilante, com seus ritmo mecanico, as suas pontes e as suas estruturas mas e puras, as suas fábricas, as suas oficinas, as suas casas, as suas máquinas que deveriam libertar os homens da escravidão das castas, para fazê-los todos iguais.

Não é Salvador. É uma cidade que até poucos anos atrás tinha pequenas casas de bairros e de estuque, como hoje Salvador, grandes arvores sobreviventes nas velhas casas senhoriais pequenos jardim atrás de muros. Cidade modesta, insuficiente, provinciana, cidade menina que deveria crescer, cidade atrasada, mas cidade de homens, casas de homens, contrlada pelos homens. E, de repente sem planos, sem contról, a cidade cresceu, extravazou, e como uma doença misteriosa, fugiu ao contrôle humano, dirigida pela abstração financeira. E a cidade moderna, preconissada, niveladora das classes humanas, transformou-se na cidade das castas e os homens-homens fugiram á periferia, mais perto dos campos e das arvores, mesmo se um pouco sujos, como são os dos arrabaldes. A grande cidade cantada pela fantasia dos poetas é hoje sinônino de dura negação de vida, retórica dos especuladores que glorificam a sua grandêsa e o seu progresso, que aviltam os homens, na negação de tudo o que é necessário ao homem para viver. Falsa retórica que repugna a quem tenha o sentido de responsabilidade coletiva não seja conivente de interesses financeiros ou se sinta satisfeito com uma falsa literatura.

Não é Salvador, mas o poderia ser.

Foto O.T.

õFOGÕESö desenho de B.B.

Antologia

Critica de Arte

Neste velho recorte de jornal da terra, está uma carta publicada e que nós transcrevemos como um modelo perfeito para determinado gênero de critica de arte e que se não a vemos mais com tanta assiduidade nas colunas da imprensa bem representa ainda um estilo de gôsto, hoje mais oral do que escrito.

Recebemos, para publicação:

Foi na estupenderrima noite do dia 19 de fevereiro, sentindo aindo o cálido sôpro do dilúculo, que ouvi o estonteante concerto, o 221^o, magistralmente orientado pelo insigne maestro Anfilofio, que com sua austera batuta, líricos teclados, gemedores violoncelos, soluçantes violinos, transportaram-nos ás mansões de eternas felicidades.

Lá ouvimos os melodiosíssimos noturnos de Chopin, os fás agudos de Paganini, os barítonos de Wagner e a realidade dos sonhos nostálgicos e merencóricos de Beethoven!

E eis a nota que acrescento:

Dileto prof. Anfilofio, ao lhe augurar felicidades, não quero recorrer aos nomes apoteóticos da mitologia grega, não invoco Calliope, nem as Ninfas do Tejo, e nem tão pouco as Tágides que Camões cantou glórias! Porque sou Cristão e amo a Bíblia mas quero implorar quedado de joelhos, a misericórdia de Deus para lhe acompanhar em sua carreira tão alcantilada, porém semi-divina!

Que a vida lhe sorrí e anésima potência, como as águas tranquilas e fleugmáticas de um lindo e quieto lago.

Do eterno amigo e admirador de sua educação. (a.) J. Guimarães Alves, estudante de Teologia de São Paulo ó Brasil.

Documentos

Reunião de Mestres

Em 1882, reuniu-se o Congresso de Pedagogia, em Buenos Aires. Austeros professores vieram de várias partes da América. Sisudos senhores, mestres de gerações, entre eles Abilio Cesar Borges, que encheu a sua época como dos nomes mais gloriosos do ensino brasileiro. Abilio Cesar Borges era não somente o mestre, mas o terror de muito rapazinho sensível. Entre eles, Raul Pompéia, que viria caricaturar o professor em seu magnífico romance *O Ateneu*. Nesta fotografia, tirada durante o Congresso, está Abilio Cesar Borges, e vai publicada, por gentileza do Instituto Histórico da Bahia.

[Foto Homens sentados e em pé em trajes do século XIX]

Cronicas 5

de arte, de história, de costume, de cultura da vida

Arquitetura Pintura Escultura Música Artes Visuais

Diário de Notícias . Cidade do Salvador, 5 de outubro de 1958

Casas ou Museus?

[Foto/ legenda: %Museu vivo ou museu tradicional e poerento?-]

[Foto/ legenda: %Convento de Santa Tereza-]

Primeiro as Casas ou Museus? Tudo de uma só vez: as casas, as escolas, os museus, as bibliotecas. Uma planificação urbanística não pode prescindir dos problemas culturais se a construção de novos bairros, de novas casas, é a base do projeto de uma cidade (nas casas queremos incluir mercados, escolas, serviços coletivos, como saúde, correios, etc.) ó o programa, ou melhor a planificação de uma cidade não pode esquecer dois edifícios públicos, que ainda hoje são considerados um luxo intelectual: o Museu e a Biblioteca.

Museu? O que é o Museo? Correntemente, quando se quer designar uma pessoa, uma coisa; uma idéia antiquada, inútil, fora de uso, costuma-se dizer: òé uma peça de museuö. Querendo indicar com estas palavras o lugar que, no quadro da cultura contemporânea, o museu ocupa lugar poerento e inútil. Às vêzes, o museu é um mero palco para exercícios exibicionistas dos arquitetos que plojetam para a exposição das õpeçasö, vitrinas, aparelhamento tão complicados, que interferem com o seu decorativismo no caráter geral do que se chama õmuseografiaö. Outras vêzes, o museu é o palco para os diletantes, senhoras à procura de uma ocupação, dedicando-se, nas horas vagas, à escultura, à pintura, ou à cerâmica e expõem suas obras no õMuseuö em que geralmente está ausente o que lá deveria estar: o acervo verdadeiro de pintura e escultura. O museu moderno tem que ser um museu didático, tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem que as obras devem ser postas em evidência que diríamos quase da função didática e as sobras devem ser postas em evidência, que diríamos quase modesta, por parte do arquiteto, que não deve aproveitar a ocasião para não dar espetáculo em tôrno de si, projetando, por exemplo, em volta de uma célebre escultura, como foi feito no caso de a õPietáö, de Miguel Angelo, no Castello Sforzesco, uma espécie de monumento, batisado, imediatamente, pelo povo, de uma maneira pouco respeitosa, ou como aconteceu na Exposição da Coleção Bestegui, em Paris, no Louvre, uma série de paredes de veludo vermelho e ouro, mais própria para um Jóquei Clube do que para um museu.

O complicado problema de um museu tem que ser hoje enfrentado na base õdidáticaö e õtécnicaö. Não se pode prescindir dessas bases, para não cair em um museu petrificado, isto é, inteiramente inútil.

Podem ser de grande utilidade as experiências feitas nesse campo, por exemplo, o Museu de Arte de São Paulo. De fato, qual a significação de uma peça isolada, uma obra de arte, mesmo se exposta com a mais perfeita técnica museográfica, se esta obra é õfim em si mesmaö, isolada no tempo e no espaço, sem nenhuma ligação com o nosso tempo, sem continuidade histórica? Os visitantes, especialmente os jovens, olharão, superficialmente os objetos, sem conseguir compreender a sua significação, a sua lição histórica, fornecedora dos meios para compreender o presente. As esculturas barrocas, os santos, as pratas, os azulejos, as pinturas, os altares, serão para os visitantes, meras curiosidades artísticas. Em têrmos, quais serão êsses meios didáticos? Evidentemente, comentários escritos, breves e sumarentos, acompanhados de fotografias com referências não õdoutoraisö, uma espécie de comentário inematográfico. Sómente, satisfazendo tais neessidades didáticas, o Museu poderá ocupar um

lugar vital e ser digno na gradação dos interesses humanos a ser satisfeitos logo, de aparecer juntamente com as Casas.

Tais considerações são de maior importância, estando a Bahia no ponto de criar, na iminência de realizar, o que poderá ser um dia, pela beleza e fascinação poética do edifício que o abrigará, pela importância das obras a serem nêlo expostas, o Museu mais importante do país) Museu de Arte Sacra de Santa Teresa. Museu que deverá ter a sua impostação didática para ser um museu õverdaderoõ, vivo, e não um õmuseuõ no sentido mais superado da palavra.

Foto: Leão Rozemberg [centro da página: vê-se 3 meninos; legenda:]

õSenhores arquitetos, por favor, não se esqueçam de nósõ

õRetrato de famíliaõ Desenho de B.B.

Semana de Arquitetura [*texto de Luiz Saia*]

Ôlho sôbre a Bahia

Um leitor desta secção ó õÔlho sôbre a Bahiaõ, comentando o seu conteúdo, pergunta õpor que sempre a arquitetura antiga, velhas casas, igrejas, janelas, portas? Então temos que conservar apenas, ficar batendo sobre coisas antigas, sem olhar para o futuro, o moderno pôsto de lado sempre e sempre?õ Respondemos que o nosso não é nacionalismo arquitetônico, no sentido mesquinho de uma má política. Não é o amor à cor local, nos não queremos obrigar às pessoas que vivem em cortiços esteticamente interessantes e ficar nêles, só porque nêlo não estamos morando e porque gostamos de passar em sua frente, de vez em quando. Nosso discurso é outro: valorizar, pensar, planificar e sanear e não se deixar tomar pela fúria demolidora e retórica. As mesmas que por exemplo, na miragem da õGrandeza Imperialõ, levou os arquitetos e urbanistas do fascismo italiano a destruir, em Roma, a õSpina die Borghiõ, um conjunto de pequenas casas e edifícios da Roma papal, que constituía o prelúdio à õColonnattaõ de S. Pedro de Bernini, que aparece hoje, pobre, crúa, acompanhada pelas esqualidas arquiteturas retórico-imperiais. O nosso discurso não quer dizer ó conservar os cortiços, a sujeira, a côr local da Bahia, mas quer dizer: conservar a escala humana da Bahia, as suas proporções humanas, a anti-retórica dos seus edifícios, de suas praças, de suas ruas. Não esquecer o homem pela idéia o homem pela õidéiaõ. Entre o demolir uma casa, uma rua, por necessidades urbanísticas, e a Sé Primacial para facilitar passar o bonde, há uma certa diferença.

Foto ENNES MELO e SILVIO ROBATTO

Antologia

Está aí, numa maneira inteiramente fora do comum, um anúncio para alugar uma casa de veraneio: casa virgem, criando-se assim um capítulo não sômente imobiliário, mas possivelmente, arquitetônico, na história da psicanálise. Não percebeu certamente o anunciante que expunha ao mercado da oferta e da procura uma casa, no mesmo gênero em que nas histórias das Mi le Uma Noites, os mercadores expunham suas odalíscas mais preciosas e mais procuradas.

Casa virgem

DIAS DAVILA ó Ótima casa (virgem), para veraneio, a poucos metros da Estação da Estrada de Ferro. ó Informações pelo Telefone numero: 1624

Documentos:

Xilogravura de finíssimos traços e belo efeito, executada a canivete por G. Filho, na madeira Umburana de Cambão e publicada no jornal õO serrilhenseõ, em 1925

Cronicas 6

de arte, de história, de costume, de cultura da vida

Arquitetura Pintura Escultura Música Artes Visuais

Diário de Notícias . Cidade do Salvador, 12 de outubro de 1958

A invasão

Um dos mais desoladores resultados desses tempos de amarguras e desilusões é a indiferença com a qual governantes, homens políticos, jornalistas, numa palavra, todos aqueles que formam o elemento condutor do país, consideram os problemas técnicos e científicos. Destinam-se verbas enormes a obras públicas esgotando as finanças nacionais, sem se perguntar se a obra e o fim corresponderão ao sacrifício feito pelo país, e se essas obras merecem realmente esse sacrifício. Um dos problemas que angustiam o mundo, pela solução do qual o nosso país ainda não fez um plano nacional, baseado sobre dados precisos é o das Casas Populares. As casas para todos.

Não é com a retórica que se resolvem os problemas; programas e discussões ficaram no estado de impositões vãs, sem o método rigoroso de relêvos sociais e sem uma rigorosa e científica planificação técnica.

Existe uma fundação da Casa Popular federal, mas quais são os resultados positivos? Quais as suas bases que não sejam a das exercitações esporádicas invés das técnicas efetivas? Chega com as improvisações filantrópicas, que ignoram os dados reais do problema. Chega de mentiras auto-consoladoras, e preconceitos criados unicamente para desencargo de consciência. Sobre uma base de dados estatísticos em dia, sobre uma série de argumentos sociais e humanos, há necessidade de ser implantado o plano nacional da Fundação das Casas Populares. E urgente se pôr em evidência este assunto e se não poderá ser um plano nacional, poderá ser algo mais modesto, provisório, mas como já dissemos, técnico e não filantrópico, não seja nenhuma Festa de Beneficência do Exército da Salvação. A Casa Popular é um direito e não um presente. Ao Estado cabe o dever de resolver a situação, cancelando, em primeiro lugar, os mitos e os preconceitos, impostos pela iniciativa particular, pela especulação imobiliária e pelos que costumam consolar-se das injustiças, com auto-justificações, ao invés de enfrentar resolutamente os problemas. Precisa eliminar: o otimismo abstrato, o ceticismo pelos empreendimentos do Estado, a crença que as casas populares não resolverão os problemas das habitações para todos, a crença que é o próprio pobre que cria os cortiços, o costume de supervalorizar os próprios interesses contra os interesses da coletividade.

O problema das casas populares levanta problemas econômicos e sociais, de grande envergadura, interfere e atinge interesses econômicos particulares. A impositão econômico-social e científica tem que ser feita com o concurso de técnicos de toda natureza, desde os sociólogos e arquitetos, até médicos e cientistas. Precisamos levantar o problema. Na Holanda desde o período entre as duas guerras mais de um sexto das famí-

[continua na 4a. pag.]

[conclusão da 1a. pag.]

lias, de Amsterdam e Haia, viviam em casas pertencentes ao Estado. Na Suécia, um terço das casas foram, na mesma época, subvencionadas pelo govêrno. Depois da segunda guerra o problema foi vigorosamente enfrentado, praticamente na Europa inteira.

Em outros países as casas populares são destinadas à parte da população que possui orçamentos garantidos, mesmo mínimos, ao passo que, no Brasil, muitas pessoas que seriam beneficiadas não possuem rendimentos fixos e sim esporádicos e portanto, praticamente nulos. Apresenta-se assim a necessidade de importar e estrutura econômica de uma grande parte da população, criar condições de trabalho com a eliminação do parasitismo e daquilo que se chama

os resíduos da sociedade. A construção de novos bairros de casas populares poderia em parte concorrer para a solução do problema, empregando os futuros moradores na mão de obra da construção, estabelecendo assim uma disciplina de trabalho que poderá ser continuada, aplicada, depois, em outros locais.

A manutenção das casas, do terreno em redor e das próprias ruas, poderia ser confiada às diversas famílias, com um pagamento que seria descontada no preço da habitação.

Por meio de estudo cuidadoso, das soluções adotadas nos vários países, a avaliação exata das condições e das necessidades nacionais, poderia se chegar à colocação real do problema, senão no campo federal (planificação nacional), pelo menos, estadual.

Estamos na undécima hora para resolver o problema, que tem de ser resolvido com a condição de satisfazer um direito que não adianta ocultar com as desculpas que os pobres põem nas casas modernas as galinhas dentro das banheiras e os sapatos nas geladeiras. A Invasão tem que ser eliminada por meio de uma séria e honesta planificação e não com as tropas de choque.

[Foto deenda] **"Casa" de "invasão"**

[Foto deenda] **"Bairro Popular em Roterdam - Projeto do arquiteto Oud (1925) – E nós quando?"**

Ôlho sôbre a Bahia

Nestes últimos dias, vem se registrando uma série de invasões, por toda a Capital. Os posseiros escolheram as terras e depois de terraplanarem o local, começaram a pôr os pés-direitos das casas. As forças policiais puseram em fuga os pretendentes. Eis a notícia divulgada pelos jornais. Não é este o local próprio para se discutir tecnicamente o assunto; mas transmitiu o repórter o sentido profundo dessa notícia? A toda velocidade rapazes, a todo pano, o mais rápido possível para que possamos nós fazermos nós as nossas próprias casas; mais depressa, mais, mais ainda, antes da chegada da Lei, da Polícia; se conseguirmos acabar já e já, eles acharão as casas feitas, e não terão a coragem de nos mandar embora. Nós, com as nossas camas, cadeiras, mulheres, e crianças. Se não trabalharmos firme, se não fizermos em tempo a nossa tarefa... A Polícia encontrou somente os pés-direitos; e é muito mais fácil destruir um pé direito do que uma casa já pronta. Mesmo se for uma casa de tábuas velhas e latas de querozene.

"Paisagem" desenho de B.B.

Antologia

Nova Carta do país da sêca

Canudos, 8 de fevereiro do 1956

Saudações esperançosas

Enisquécível Irman Jarmi saudadis esperançosas assim so como as floris recebi o sereno da noite para deliciar o seu perfume assim o meu coração transpira saudadis i a mais saudadis com vontade de ti ver jarmi nois va- bem grassas a bom Deus o tempo é que vai molto mal a genti só tem faltado a morrer uma Carestia maluca não si teve nada no inverno agora é que está dando umas xhuvinhas Jarmi você me não respostou você mi escreve apois agora e que eu vou pedir jarmi todos panos que você achar ajunte par mim eu só preciso de pano quando estou grávida não, as roupas de homem que voce achar voce mande i voce assini o tanto que o povo

tem u costumi de tirar a metade jarmi tia do Aprijo e morta. O mais aceite L. de Paulo deite a bença das meninas de d. Izabel aceite um forte abraço da irman que não esquece

Josefa Maria da Conceição

Qual dos dois você escolheria?

Se você for construir a sua casa, qual destas duas você escolheria? Faça o teste de sua cultura arquitetônica. Vire a página e achará o comentário sobre a sua escolha.

Esta casa construída pelo arquiteto Frank Lloyd, é um dos exemplos mais importantes na arquitetura moderna. Se você a escolheu, acha-se no bom caminho.

Êste projeto de mansão estilo castelo-medieval (mas poderia ser também clássico com colunas), é um exemplo de péssima arquitetura. Se você a escolheu, estará no mau caminho da cultura arquitetônica. Você precisa assinar imediatamente uma revista de arquitetura moderna, frequentar como ouvinte, algumas aulas na Faculdade de Arquitetura e procurar um psiquiatra especialista em megalomania

Cronicas 7

de arte, de história, de costume, de cultura da vida

Arquitetura Pintura Escultura Música Artes Visuais

Diário de Notícias . Cidade do Salvador, 19 de outubro de 1958

A Lua

Este é o ano das viagens no espaço sideral. O homem deixa a terra, o homem deseja ir à Lua. Não queremos fazer o elogio científico do nosso século, nem dizer, nem afirmar que começou uma nova era, nem estamos maravilhados com as últimas descobertas. Indubitável que o homem progride, e se o progresso (de lado às polêmicas filosóficas) deu como resultado as guerras mundiais e a bomba H, não é a culpa do progresso em si mas de quem a um certo momento o usou, deixando fugir das suas mãos o controle de uma situação. Este ano, concretizando as premissas de 1945 apresenta-nos um anacronismo que espanta, uma situação sem precedentes na história o homem domina mais e mais a natureza, conhece a estrutura da matéria e percorrerá os espaços siderais. Mas o homem de hoje ainda é antigo pensa à antiga, mexe-se à antiga e olha espantado com os olhos de milhares de anos atrás o resultado do seu trabalho: a possibilidade da auto-destruição, uma profunda cisão existe entre o progresso técnico científico e capacidade humana de pensar. Os satélites artificiais evoluem no espaço sideral e o homem se ocupa das pequenas bugigangas pessoais. O literato descreve as suas íntimas sensações, comunicando aos leitores ao escrever se suas mãos são quentes ou frias, suadas ou não. Os críticos degladiam-se e polemizam para dar a data precisa, ao minuto, ao segundo, de uma obra de arte. Os professores discutem sobre a interpretação de uma palavra em um texto clássico. Os filósofos compilam e recompilam a História da Filosofia (no sentido dos manuais). Os jornais se ocupam da política partidária e dos concursos de beleza O cinema com raras exceções, valoriza os colossos e os filmes cor-de-rosa. A Escola é separada da vida. Nutrida pelos frangos de papelão dos jornais, a humanidade caminha, precipitadamente, para a falência, sem que seus líderes possam tomar as providências quando o controle não é mais seu e não adiantam os paliativos. O homem trabalhou e trabalha e o seu produto milenário virou, de repente, contra ele. A este homem moderno, ainda culturalmente antigo, se opõem problemas que os superam.

A pressão de massas humanas, cujo problema existencial procura uma solução fora dos esquemas daqueles que ainda acreditam ser os árbitros coloca a interrogação do possível triunfo de um irracional que reconduziria a humanidade aos albores da civilização ou ao caos. A Lua mudou de cara. O meigo irracional poético virou dura realidade científica, que convida o homem a procurar alhures sua poesia. Não na elocubração narcisística, não no virar e revirar mesquinhos problemas individuais, mas na avaliação de seu trabalho e das suas responsabilidades no deixar a política pelos estudos dos problemas humanos, no deixar a filantropia pelo reconhecimento dos direitos, na aquisição de uma base técnica que lhe permita dominar o mecanismo por ele mesmo criado e que ameaça destruí-lo. Como uma cobra que larga a velha pele ele procurará despir-se de sua antiguidade, para incorporá-la ao patrimônio da sua cultura, numa continuidade histórica nunca esquecida. E sobre esta síntese, procurará construir a sua nova humanidade e achar novamente a sua poesia.

• Lua sobre Mataripe [legenda da foto]

• A Lua, o Mar, o Sol, para nós ainda poesia. E amanhã?

[legenda da foto; meninos brincando na água]

Ôlho sôbre a Bahia

Ainda uma fotografia da Bahia. Ainda uma rua. Uma mulher que passa. A cidade filtrada através de uma balaustrada. A nossa reação não é uma reação romântica. Nem conservadorismo obtuso, de múmias. Nem anti-modernismo. Nem ãreaçãoö. Se algum resmungador do passado desfraldar a nossa bandeira para fins da mumificação, nós ficaríamos profundamente ofendidos, se algum amante da côr local e do folclore barato se deslocasse ao nosso lado, seríamos obrigados a lhe pedir que nos deixasse sós. Somos modernos, as casas que construímos são bem da hoje, mas nós continuaremos publicando a Bahia, apontando os aspectos da Bahia, a fazer a ãresistênciãö pela Bahia.

Quem agora vive nesta cidade não deve ser substituído pelos habitantes amorfos dos bairros surgidos sob a dura lei das especulações, como acontece em outras cidades do mundo, grandes ou pequenas. A urbanística e a arquitetura formam o homem que, por sua vez, as criou. Benvindas sejam as novas construções de materiais modernos, expressão da consciência coletiva e do respeito á humanidade, elas se integrarão perfeitamente á cidade, assim como ela é. As fotos que estamos publicando nesta secção, querem ser uma advertência contra os tumores arquitetônicos da irresponsabilidade e um documento de acusação para os futuros aproveitadores, Não cessaremos de bater sôbre este assunto.

Foto E. Melo e S. Robatto

õINTERIORö Desenho de B. B.

A Intolerância

Bahia é uma cidade universitária, Bahia acredita na Universidade. Bahia respeita a Universidade.

Que os jovens consigam uma revista de literatura é importante: MAPA é uma revista universitária e a Universidade é a base para a cultura de um país. MAPA afirma em manter sobretudo ãcada vez mais dura a sua intolerânciaö. E sôbre a intolerância da juventude que a cultura se constrói. Mas esta intolerância é extremamente acomodaticia, e se interessa pela Tarde e pelo Dia, mistura Saroyan, Camus, Elliot, Appollinaire e Ezra Pound e se ocupa dos encontros dos adolescentes com namoradas lá levemente passadas.

Esta ãdura intolerânciaö nos tinha levado a esperar por uma intolerância contra a cultura que não serve e não consola o homem, que despreza as miniaturas individualistas. Tinha nos levado a esperar...

Será que a próxima vez?

Antologia

:-Corretor de zoológico...õ. ah! a sutileza dos que sabem descerrar sôbre a nudez fôrte da verdade o manto diáfano da fantasia! E quando a ilegalidade cái sôbre determinadas e inocentes profissões e profissionais se aferram, de corpo e alma aos seus deveres nada como as metáforas , as delicadas transformações que podem passar as expressões justas, sem perder de valor e de substância. šCorretor zoológicoö... Que repressão pode sofrer quem se apresenta como šcorretor de zoologicoö na hora delicada em que uma profissão está visada, inquietantemente visada? Corretor zoologico.

Corretor Zoologico

Frederico Correia dos Santos

Corretor Zoologico÷

Politeama N.º 3 Tel (invet.

(9:628

Documentos

Em 1918, reunia-se, pela primeira vez, o Comité da Bahia do Congresso de Americanistas. Era o momento azado para uma fotografia: sisudos cavalheiros, com seus fraques pesados, seus coletes brancos, seus correntões de ouro, em pôse solene enfrentando o pano negro e o magnésio do fotógrafo.

Se o leitor for um sessentão reconhecerá figuras das mais respeitáveis da vida bahiana e sentado, o primeiro á esquerda o sábio Teodoro Sampaio. Figuras da boa cêpa: uma bela gente numa bela fotografia que nos foi cedida, para publicação, pelo Instituto Histórico e Geográfico da Bahia.

Cronicas 8

de arte, de história, de costume, de cultura da vida

Arquitetura Pintura Escultura Música Artes Visuais

Diário de Notícias . Cidade do Salvador, 26 de outubro de 1958

Arte industrial

Faz-se hoje uma certa confusão entre artesanato, artesão, artista popular. Existe toda uma literatura (não queríamos usar a palavra retórica) a êste respeito. 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 lucro material e satisfação espiritual. sendo o objeto projetado e executado por êle mesmo. O que é artesão hoje? Eø um executor um especialista sem capital que empresta o próprio serviço a quem a êle fornece a matéria prima, seja dono ou cliente, e recebe um salário em troca do próprio trabalho de execução. Eøo assim chamado proletário.

Qual seria a pergunta justa para uma válida resposta? Evidentemente a seguinte: existe uma razão eficiente que justifique as injeções oficiais a êste pseudo-artesanato? Evidentemente não. Porque nesse modo tira-se ao artesão a razão mesma de sua existência, quer dizer, a satisfação do poder criar o objeto artisticamente e ser materialmente o proprietário dêsse objeto e, em seguida, o seu vendedor. O problema urgente e gravissimo 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 paternalístico que originou os vários õpueblosõ espanhóis e õInstituti dõarte artigianaliõ, verdadeiros museus de horrores e catálogos de espécies inomináveis. O problema é outro, Eø 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 a ceramista, o vidraceiro. O desenhista de móveis com o marceneiro. Cada um por conta própria. O desenhista técnico tem complexo de inferioridade pela ausência de competência prática. O operário executor é aviltado pela falta de satisfação ética do 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 Arte e Arte Industrial, e que constituisse a raiz da cultura histórico-popular do país.

Este museu deveria ser completado por uma escola de arte industrial (arte no sentido de ofício, além de arte) que permitisse o contacto entre técnicos desenhistas e executores. Que expressasse, no sentido moderno, aquilo que foi o artesanato, preparando novas levas, não para futuras utopias, mas para a realidade que existe e que todos conhecem: o arquiteto de prancha que desconhece a realidade da obra, o operário que não sabe ler uma planta, o desenhista de móveis que projeta uma cadeira de madeira com as características do ferro, o tipógrafo que compõe mecanicamente sem conhecer as leis elementares da composição tipográfica e assim por diante. Os primeiros fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho mecânico de soldar uma peça, apertar uma porca, sem conhecer o fim do próprio trabalho.

Não queremos assim desvalorizar a obra de ajuda oficial a grupos artesanais. Essa ajuda é uma transição, uma fase de transição necessária, enquanto o artista popular é artista puro e simplesmente e não pode sofrer influências dirigidas.

A nossa é uma época coletiva. Ao trabalho do artesão-dono substitui-se o trabalho de equipe e os homens têm que estar preparados para esta colaboração. Sem distinção hierárquica entre

projetistas e executantes. Sómente assim, poder-se-á voltar á felicidade de uma participação moral a uma obra. Uma participação coletiva , não mais individual; o resultado técnico do artesanato dos nossos dias: a indústria.

õTentativa de compreensãoö
[Legenda/ foto:Homem puxando um jegue]

Ôlho sôbre a Bahia

É Nazaré da Farinhas. Uma Bela arquitetura de Nazaré das Farinhas, centro de produção artesanal. Fala-se muito em artesanato, hoje, conceito perigoso que precisa ser enfrentado sem espirito romântico e sem conservadorismo, a todo preço. Para que se possa resolver o assunto é talvez necessário que surja uma õmoral provisóriaö, uma espécie de ponte de ligação entre a produção familiar a mecanizada industrial. Precisa enfrentar o problema do chamado õimpropriamenteö artesanato com uma certa frieza econônica e social, deixando de lado o sentimentalismo pseudo-artístico, que, no campo artesanal, conduz ao õabôrtoö (folclore tipo Espanha, e Itália, 1938). Manter de pé uma época històricamente superada e conservá-la sòmente nas suas aparências, é inútil e danoso. Precisa-se libertar os homens e não trazê-los prisioneiros, numa escravidão anti-histórica, em nome de uma literatura superada, E se os tempos mudarem...

.....

õAdeus, casa de farinha,
Adeus, banco de mandioca,
Adeus casa de farinha,
espremendo tapioca.

Foto ENNES MELO e SILVIO ROBATTO

Resposta

Os jovens de MAPA ficaram magoados com nosso õgrifoö de domingo. Mas nós falamos da UNIVERSIDADE, como base da grande cultura (como foi a de Paris, Bolonha, Padua, Montpellier) e não do õpredioö da Universidade.

Da cultura que serve e da que não serve e que não consola a homem. Parece mesmo ter havido um equivoco de linguagem. Falamos nos termos de critica construtiva e não das õverbasö. Aachamos nosso dever ético apontar o lado crítico perigosamente limitado, diríamos pequeno burguês de um certo tipo de cultura. A cultura do intelectual literato, sem finalidade a cultura que faliu em duas guerras mundiais e que se for mantida em vida, ainda nos levará a terceira E÷a cultura anti-sputnik. Um conto, uma novela, que nos foi enviado certa vez, ilustrado com xilogravuras (Reserva com orientação tipográfica especificada), tem um conteúdo bem diferente da revista Importante é entender-se claramenteö.(BERTHOLT BRECHT, õDER IASAGERö). Somente assim poder-se-á compreender se se combatendo do mesmo lado. _RED.

Ciente de que havia uma resposta ao nosso õgrifoö de domingo, recusada por outro órgão de imprensa, solicitamos a sua publicação em nossa página. Como nos chegou tarde, vai publicada na segunda página do primeiro caderno dessa edição.

Í Mapaí responde a Í Intolerânciaí

Conforme está dito, na página òCrônicasö, publicamos abaixo o artigo do redator-fundador da revista òMAPAö solicitação do redator da pagina, que ciente de ter o referido artigo sido recusado, em outro jornal, nos pediu a acolhida para o mesmo, o que faremos.

Preliminarmente deixamos bem claro que MAPA não é uma revista universitária. Ela representa o erforço de um grupo jovem responsável, na Bahia, por importantes momentos de cultura. O fato do número três ter sido financiado pelo Reitor, tem importância relativa, porque o financiamento poderia ter sido outro, como atestam os primeiros números, editados com muita de nossas mesadas. E assim foi òA jogralescaö, teatralização poética nos seus cinco espetáculos, e a Editôra Macunaíma com as suas quatro edições . Para quem esta perfeitamente integrado nos meios culturais da Bahia, isto não é novidade e daí o pensarmos que a nota com o título de òintolerânciaö, publicada Domingo passado nesta página de artes foi mal inspirada, intencional, procurando apenas estender (e de muito) as atribuições de quem não pode fazer crítica de uma revista literária.

A nota insinua que a Bahia é a Universidade (sic)!. Podemos admitir isto até o ponto em que pensamos que:

I ó O noticiarista é, possivelmente, funcionário da Universidade.

II ó Eø grandioso o tratamento que o Reitor dispensa aos Cursos de Teatro, Música e Dansa, o que realmente impressiona os adventícios.

Mas, se formos analisar a situação das outras escolas da Universidade, onde falta quase tudo, não concordaremos com a definição dada: Bahia é Universidade. Depois, uma posição contra o que há de mal na Universidade é uma atitude simpática, progressista, digna, justa e honesta, na qual estamos e temos honra de estar. E saibam todos, de uma vez por todas, que nunca, a trôco de nada ó e muito menos por um número de MAPA ó deixaremos de reagir contra o erro. Na hora do òAbaixoö estaremos presente. Defenderemos com a mesma energia o fruto que for valioso. O segundo ponto da facciosa nota que não admitimos. É a declaração de que a òintolerancia de MAPA é a acomodaticia e ainda se preocupa pela Tarde e pelo Dia e pelas namoradas já levemente passadas. òEsclareçamos que òMAPAö ó donde seu nome ó é uma revista que congrega individualidades. Cada escritor tem sua estética, sua ideologia, sua religião. E a êles, e não à revista, cabe responder pelas coisas escritas.

Admito que a nota condene o poema òdia/tardeö, se o noticiarista conhece profundamente a técnica e estética do poema concreto. E, Nêste caso, em vez de perder tempo com um poema realizado, o articulista deve escrever trabalhos contrários ao concretismo e envia-los para o suplemento Dominical do Jornal do Brasil, quartel general do movimento. Condenar irresponsavelmente um poema, é que não é admissível. Principalmente em nota não assinada.

Nessa infeliz investida contra MAPA, condenou-se ainda, parte dos trechos traduzidos, sob a alegação de que misturamos Saroyan, com Pound, Appolinaire e outros. Não houve mistura. Houve exposição Não temos culpa de que a articulista não tenha liquidificado e digerido tudo. Por isso a nota resultado da indigestão O que Camus (Premio Nobel) Hughes, Alberti, Eliott, Pound, Appolinaire representão no mundo atual da literatura é coisa que não pedemos ensinar em uma só oportunidade XXX

Sobre nossa intolerancia em literatura, contra a má literatura, podemos provar que ela existe (contra os falsos mitos, os medalhões, os òescritoresö sem obras publicadas, e os òfantasmasö,) e isto pode ser observado com propria página que nos ataca, assim:

Nunca colaboramos nessa página, plasticamente bela, mas ruim de conteúdo Redigidas por estrangeiros, temos em matéria de lingua, um clandestinoö terrível. Aí é que a má literatura rumina uma estética ou conceitua, nesse tempo de Stanley Kubrick, òcinema como ultima forma de teatro de sombrasö. Contra isso, nossa intolerancia.

Por isso não fomos ao encontro onde se´ramos convidados para prestigiar, escrevendo, na referida página. Tal convite foi feito a mim quando do julgamento do Salão Univer-tário, na presença do escultor amigo Mario Cravo que entra nesta estória como Pilatos no credo. Fomos tão intolerantes que nunca temos as legendas de fotografias, onde soubemos existir triste sub-poetividade.

Não lemos a lua em Mataripe. Bastou o clichê.

Adoramos a arquitetura colonial bahiana mas rimos das legendas feitas com profundo a apurado mau-gôsto literário Contra isso a nossa intolerância

Terminando, sei que a nota de à nossa Revista foi puro vedetismo. Mas, como bom cristão que sou, satisfaço sua necessidade com essa resposta, nada acomodaticia, de minha inteira responsabilidade. Com toda a irreverencia de õPaulo Gil Soaresö. (Redator fundador da revista MAPA).

õCondecoraçãoõ Composição de B.B.

Antologia

O documento abaixo toca num dos pontos capitais da sociedade contemporânea: a liberdade da mulher. Liberdade de corpo e de espírito. Autonomia de arvore que deseja permanecer de pé e não de arbusto rasteiro que precisa apoiar-se para sobreviver muitas vezes em ramos frágeis Oferecemos êste documento humano á fria meditação Não é fechando os olhos que se modificam as situações. Não é com falso pudor que se pode enfrentar problemas dos mais candentes da dignidade humana. Eø esta uma carta cheia de sofrimento, tôda ela apresentando um drama que o nosso tempo poderá transformar apenas num documento do passado. Por enquanto é bem presente, terrivelmente presente:

"Ilmo. Sr.
Doutor X.

Atensiosos cumprimentos

Venho pôr meio desta pedir á caridade em encinar-me um remédio para eu não ter filhos: pois encontro-me há oito meses doente, fui forçada deixar o rapaz que me protegia porque eu soube que minha vida corre grave pirigo se eu tiver filhos, tenho tomado diversos remédios porem ainda não consegui ficar boa. O ano passado estive em vosso consultório o sr. falou-me que não é preciso operação tenho estado muito triste; minha irmã moça, empregada, gastando comigo uma horrível consumição. . passando faltas, pesso ao senhor explicar-me um remédio , a caridade que o sr. praticar comigo Nossa Senhora vos recompença; o sr. poderá entregar a recita a Maria, empregada do Azilo dos Expostos em Bahia vos ficarei agradic'da por esse ato de humanidade, espero atender meu gesto pedido: pesso tambem expricarme se fosse casada se é forçoso deixar o marido? Pois sou uma mulher sozinha não compreendo essas coisas pesso ao senhor esclarecer-me: estive internada no hospital Santa Isabel fiquei até pior não, fez-me be mos remédios. Lourdes da Silva".

Documentos

Se o leitor menos avisado julga a fotografia uma invenção dos nossos tempos e damos esta foto belíssima de um casal bahiano, tirada a um século quase, nesta Cidade do Salvador pois é ela datada de 1861. Senhor de engenho do Recôncavo vem á cidade para enfrentar corajosamente o fascínio da última novidade. A êsposa. bela morena, veste o seu mais rico vestido. é uma tarde de faceirice ante o espelho para que apaça mais bela ainda. O marido está impávido. Tem que mandar cópias para os amigos, para a família e muitos vão ficar surpresendidos em ver no papel o casal. Cedo acostumarão, virão os pesados albuns de família e

a foto com o tempo ficará apagada e chegará ao nosso tempo, noventa e sete anos depois para que possamos mostrá-la nesta edição de domingo.

Diz a dedicatória no verso da foto que o casal tem o maior prazer de mandar os originais no pequeno cartão. Uma maneira de gracejo, pois os originais desapareceram para sempre: a eternidade dos originais está realmente na foto esmaecida que o tempo estragou mas não matou. Esta a eternidade neste recanto de uma página de jornal. Aqui, o tempo não conta.

Qual dos dois, você escolheria?

Se você tiver que escolher uma escultura, qual dessas duas você escolheria? Faça o teste de sua cultura escultórica. Vire a página e achará o comentário sobre a sua escolha.

Primeiro, não ria. A arte moderna tem o poder de fazer rir um adulto e as crianças nunca riem em face a Picasso. Se você escolheu esta escultura, talvez por snobismo ou contra a vontade, você está no bom caminho na cultura escultórica. Este Exú-molas-de-jipe, de Mário Cravo, diz pra você que alguma coisa mudou na arte e na estática. O Mundo da bomba atômica não se expressa com a Vênus de Milo. Um estudo um pouco mais aprofundado da crítica moderna o esclarecerá. É uma estátua grega. Não adianta escolhê-la, está no Louvre. Poderia escolher uma cópia em gesso, do tipo belasartes e neste caso estaria no mau caminho da cultura escultórica. Uma escultura assim hoje não se escolhe, mas se incorpora à cultura da história da Arte. Se a tiver escolhido em gesso, poderá colocá-la num chafariz ou ao pé da escada de sua casa que neste caso, necessariamente, no estilo arquitetônico da "mansão" do teste de duas semanas atrás.

[Foto central da página e legenda]

A mão trabalhando fez o homem. A máquina que parece hoje ferir e aviltar, acabará destruindo-a? Sentimos que não. A milenária experiência de trabalho da mão guiará a Máquina. Sem mexer em quase nada, ainda é ela que dirigirá tudo.

Cronicas 9

de arte, de história, de costume, de cultura da vida

Arquitetura Pintura Escultura Música Artes Visuais

Diário de Notícias . Cidade do Salvador, 2 de novembro de 1958

Ôlho sôbre a Bahia

Há olhos e olhos. Olhos que sabem ver e olhos que não sabem ver. Procuramos apontar vários aspectos da Bahia: ruas, praças, igrejas barrôcas e arquiteturas comuns de cada dia e que, por isso, não deixam de ser menos interessantes. Aspectos que todos conhecem e que por ser de todos os dias não se òvêmö e desaparecem no cotidiano. A transformação contínua da vida e, por consequência, do urbanismo, fará desaparecer se não forem òlhadasö em tempo, obras e conjuntos arquitetônicos que poderiam ser salvos e integrados na cidade em desenvolvimento. Eis o sentido do nosso òlhoö um òlhoö arquitetônico e urbanístico, um òlhoö técnico, mesmo que se expresse em linguagem comum.

Foto ENNES MELO e SILVIO ROBATTO

Explicando

Vem, há nove semanas, esta página procurando chamar a atenção de problemas que são da Bahia, mas que são muitos deles problemas brasileiros, problemas universais. Nada aqui improvisamos, porque procuramos sempre através de uma linguagem acessível ao grande público, trazer, sem concessões, questões técnicas, apresentadas através de soluções rigorosamente técnicas. Nunca se pretendeu aqui fazer òliteraturaö, pesar gravemente sôbre a importância das coisas, utilizando palavras, palavras, sòmente palavras. Quando chamamos a atenção dos nossos leitores para assuntos como educação, artesanato, arquitetura, casas populares,, quando nos voltamos para os problemas da vida, nada aqui se improvisou. Vejo através dos nossos colaboradores, dos nossos editoriais, dar uma nota mais viva aos leitores daquilo que realmente lhes pudesse interessar. Queremos explicar para êstes mesmos leitores, que, do próximo domingo em diante, haverá uma mudança nesta página, que mudará de título, mudará, possivelmente, de feição. O redator que a criou e que a trouxe, domingo a domingo, em condições que honrou a imprensa bahiana concluiu sua missão cultural em nossa Universidade, concluiu o seu curso para o qual foi convidada pelo reitor Edgar Santos e regressou a São Paulo, onde reside. Em resumo, deixou a Bahia a sra. Lina Bardi, um dos maiores arquitetos contemporâneos, líder de sua classe, não somente na Itália como em nosso país. A sra. Lina Bo Bardi sempre foi uma jornalista militante e ao lado do Nervi dirigiu revista de arte em, em Roma. Aqui chegando, deu-nos a honra de dirigir e redigir esta coluna sem que nos permitisse sequer mencionar o seu nome como diretora e, sòmente com a sua ausência, torna-se possível êste registro.

A seriedade, a propriedade com que assuntos dos mais importantes para esta Cidade foram aqui tratados refletem o interesse enorme que se verificou, nos círculos culturais, por esta página. Se a sra. Lina Bardi não mais a dirige, se não é possível mantê-la dentro do rígido critério técnico que a vinha conduzindo, o espírito realizador da grande jornalista e grande arquiteto será mantido. Serão mantidos os colaboradores que aqui acorreram ao seu chamado E aproveitando aqui assuntos de artes com os de literatura sem aspas, no próximo domingo em

diante, neste mesmo local, registraremos o belo esforço de Lina Bardi, que, por sinal, manterá, para nós, de São Paulo, uma colaboração permanente e exclusiva.

Ao lado de escritores bahianos ou não, debatendo problemas de literatura, ao lado de reportagens literárias, teremos as colaborações preciosas de um H. J. Koellreutter, de um Martim Gonçalves, de um Gianni Ratto e de outros que, ao lado da colaboração da sra. Lina Bo Bardi, mantenham uma unidade de pensamento: aumentar o alto nível cultural bahiano.

Igreja [foto de Pierre Verger]

Limpeza [foto de Pierre Verger]

Confraria [foto de Pierre Verger]

Água de meninos [foto de Pierre Verger]

Panorama da Bahia [foto de ENNES MELO e SILVIO ROBATO]

Samba de roda [foto de Pierre Verger]

Esta seqüência da vida bahiana, a vida dos sêres e das suas coisas, a vida de sua gente, de sua natureza, de sua arquitetura, de sua paisagem, esta seqüência de fotos que um mestre como Pierre Verger fixou, aqui acaba neste pé de página, com êste recanto do São Francisco do Conde. A rápida visão que vai da šbahianaõ, no samba de roda expressão de sensibilidade e do gôsto de viver até a serenidade secular do Recôncavo, pode muito bem mostrar ao leitor o que se deve preservar e o que deve desaparecer. E o que está aqui é o lado amorável, ameaçado e terrivelmente pelos amantes do šprogressoõ. Progresso entre aspas.

[explicação sobre a seqüência de fotos acima listadas pelo título]